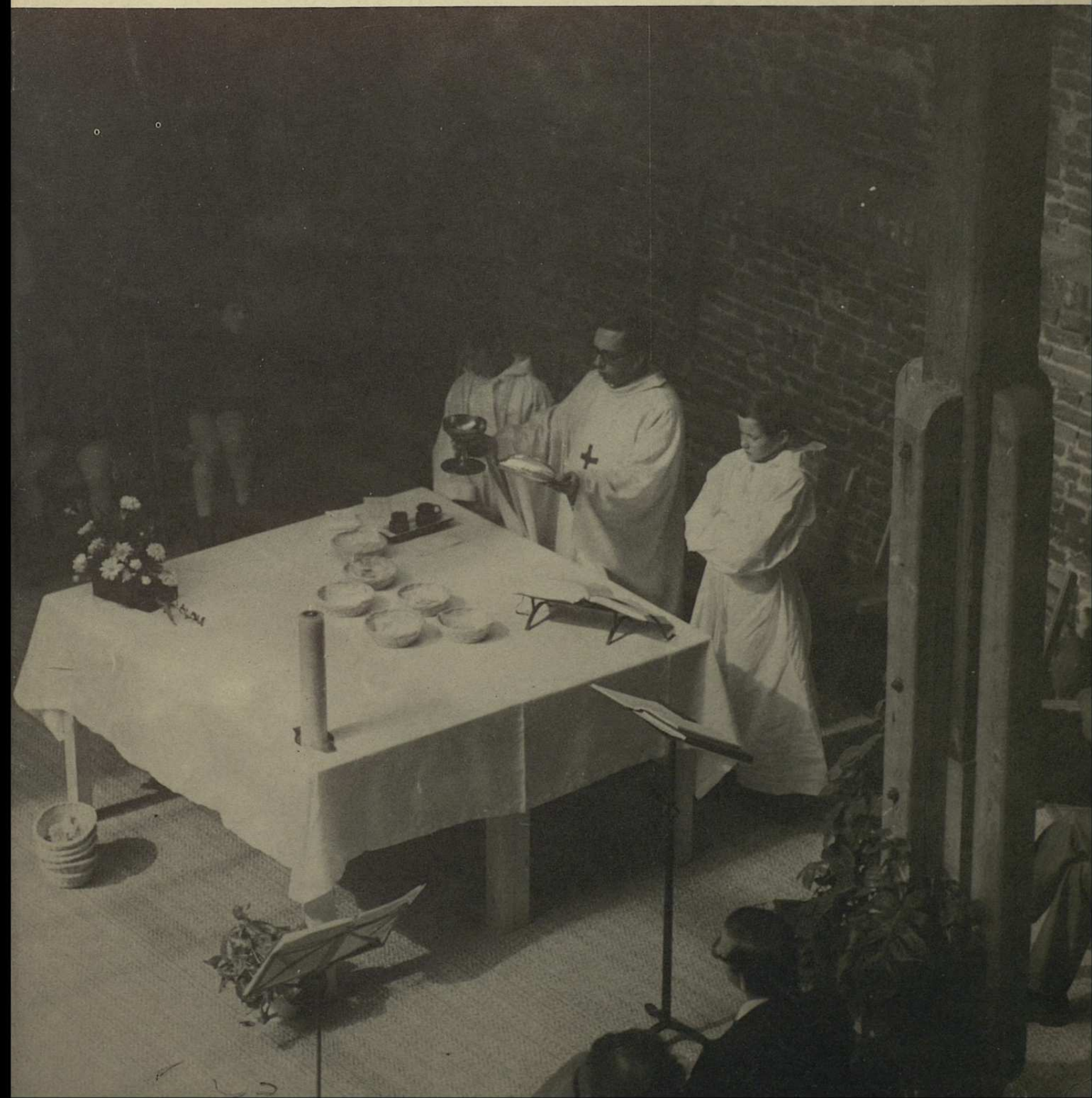


ARA

59



ARA arte religioso actual

PUBLICACION del MOVIMIENTO ARTE SACRO

Número 59 - Año XVII

Madrid

Enero-Marzo 1979

SUMARIO

NUEVOS CAUCES

Llegaron los acuerdos largamente esperados. Al Patrimonio histórico, artístico y cultural tan sólo se dedica un número en los acuerdos culturales. Pero hay criterios explícitos que permiten abrir cauces.

Otra vez LUCIEN KROLL en tema de mucha actualidad: La polivalencia de los espacios arquitectónicos. Acertada adaptación de un cortijo, en Bélgica, para centro comunitario, de culto y de acción pastoral.

ARQUITECTURA

PINTURA

Escasean —sin duda—, más que la temática religiosa, los artistas que la abordan con valentía y temple. Hoy presentamos a FONTANESI, que prologó con una exposición el reciente Congreso de Historia de las Religiones (Perugia, Italia).

Continuando el tema iniciado en ARA 58, se abordan exigencias en la adaptación de templos antiguos. Ordenación y dignificación de la iconografía.

IMAGENES

RESTAURACION

Por cuanto tiene de repercusión pastoral y valoración estética de imágenes tradicionales, presentamos la cuidada restauración de Ntra. Sra. de Zaragoza La Vieja, patrona del Burgo de Ebro.

Después de cuatro años desde su inauguración, el museo del Monasterio de San Juan de las Abadesas constituye un ejemplo admirable y orientador por sus criterios actuales y por su presentación esmerada.

MUSEOLOGIA

VASOS SAGRADOS

Desconocidos y piadosamente salvados por el pueblo creyente, aparecen después de muchos abatares piezas notables, como las de Tribaldos (Cuenca).

EDITORIAL



JOSEMITA FALL. Parque Nacional de Josemita.

ABRIENDO CAUCES

Después de varios editoriales en los que hemos venido estimulando un sentido de colaboración entre la Iglesia y el Estado en el arduo problema que a todos plantea la conservación, conocimiento y restauración del Patrimonio histórico, artístico y religioso, parece que llegamos al término de un recorrido que —no exento de dificultades— abre posibilidades a nuevos cauces de solución.

Se trata de lo abordado sobre el tema en los recientes Acuerdos entre España y la Santa Sede.

Las apreciaciones que sobre los mismos llegan a nuestro conocimiento son múltiples y de diverso signo. Algunos se manifiestan decepcionados y hasta preocupados por el hecho evidente de no haberse llegado a un ACUERDO ESPECÍFICO en tema tan concreto y beligerante, limitándose a una escueta referencia

dentro de los ACUERDOS CULTURALES (art. 15). Esto se considera como una forma de soslayar una problemática real, muy concreta, sin soluciones precisas y operantes.

Otros prefieren que el texto acordado haya mencionado lacónicamente el problema, confirmando actitudes benevolentes de mutua colaboración, confiando las determinaciones y normas concretas de aplicación a una nueva Comisión Mixta, más próxima a las realidades vitales y en abierto diálogo, que pueda abordar las circunstancias y variantes objetivas difícilmente sintetizables y concretables en un texto escrito.

Entre estas dos posturas extremas —pesimistas y optimistas, decepción o esperanza— nuestra actitud práctica es la de valorar puertas que se abren, caminos que se dibujan, para un futuro que deseamos más armonioso y operante en tan delicada materia. Por eso comenzamos recordando nuestras insistentes llamadas de atención en los cuatro últimos años: Un paso más, Dinamismo esperanzador, Necesaria colaboración, Prueba al canto, Obras son amores, Hechos y normas, La restauración obliga, Rompiendo de la ola, etc. El tema del Patrimonio de arte sacro o religioso no ha dejado nunca de ser nuestra preocupación constante. Confiamos que la mentalización y responsabilidad, que hemos venido inculcando insistentemente, haya podido madurar en criterios claros, cauces expeditos, para que lo acordado en 1979 no quede en un simple testimonio de buena voluntad —letra muerta— como han venido a ser las más abundantes líneas sobre el tema (art. 21) del fenecido Concordato de 1953.

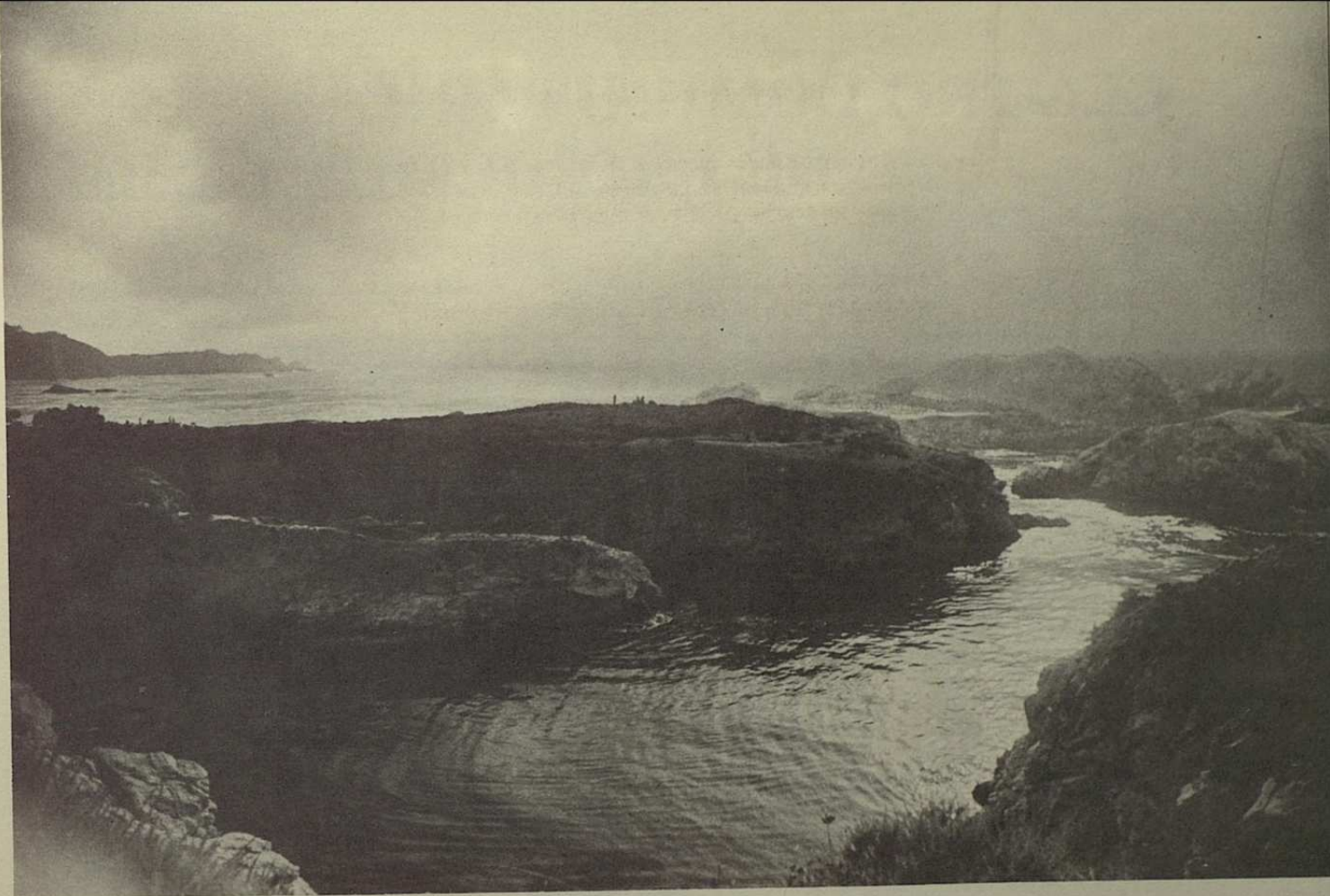
Nos parece positivo —aunque lacónico— el reconocimiento por el Estado de un Patrimonio histórico, artístico y religioso en manos de la Iglesia, y la sincera manifestación de ésta en su voluntad permanente «de continuar poniendo al servicio de la sociedad su patrimonio histórico, artístico y documental», y su deseo de «concertar con el Estado las Bases para hacer efectivos el interés común y la colaboración de ambas partes».

Colaboración en un programa amplio y ambicioso de «preservar, dar a conocer y catalogar ese patrimonio cultural en posesión de la Iglesia, facilitar su contemplación y estudio, de lograr su mejor conservación e impedir cualquier clase de pérdidas, en el marco del artículo 46 de la Constitución».

Importante esta última referencia y cita concreta de la Constitución, única que se hace en todo el texto de los últimos acuerdos. «Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra ese patrimonio». (Constitución, art. 46).

El programa es muy amplio y para su instrumentación es urgente articular de un modo ágil y eficaz esa colaboración. No habiéndose conseguido eficacia operante con las comisiones mixtas diocesanas —creadas por el anterior concordato—, habría de cuidarse la estructura, competencia y eficacia ejecutiva del nuevo organismo mixto de próxima creación y de urgente necesidad. Previsora la norma que trata de evitar riesgos de morosidad, señalando un año de plazo máximo para crear la comisión, a partir de la fecha de la entrada en vigor del acuerdo.

El patrimonio artístico de un país es una emanación y reflejo de las raíces más profundas del genio de su pueblo y en él se proyectan sus características más fecundas e intrasferibles. Es un acervo hereditario que se ha ido formando paulatinamente, con una manera de ser y un sentir profundo, que varían según cada raza y según cada región y lugar, siendo por tanto necesario respetar y reconocer la sensibilidad y genio particulares de las mismas. Con ello se quiere amoldar mejor a estas características particulares, no



Point Lobos, California.

entrando en el texto del acuerdo específico detalles que podrían ser más contraproducentes que positivos; dejando que sean las autoridades competentes las que vayan plasmando en realidades concretas las prioridades y colaboraciones necesarias, cada una dentro de su nivel. Es abrir paso a una posible descentralización ejecutiva de indudables ventajas y economía.

Colaboración necesaria, amplio programa, instrumentación ejecutiva, valoración profunda y pluralista, posible descentralización..., son los criterios fundamentales y fecundos de un texto acordado, que en un próximo futuro —casi desde ya— comenzará a estimular y regular esta gran tarea que afecta a la Iglesia y al Estado, a la sociedad y a los particulares. Del acierto ejecutivo que se encomienda a la Comisión mixta depende el éxito de este nuevo empeño.

ARA

CENTRO COMUNITARIO DE FROIDEMONT-Bélgica

LUCIEN KROLL, Arquitecto





¿Qué cambios institucionales han sido los verdaderos responsables de la forma que se ha dado a la adaptación de Froidemont?

¿Cómo ha sido posible —como arquitecto— situarse en esas corrientes, desviarlas o estimularlas —interpretando a nuestro modo esquemas y voluntades—, consiguiendo su aprobación y llevar adelante el empeño, hasta el término de la construcción?

¿Cuál ha sido la actitud del maestro de obras en la ocupación y distribución de espacios y en las relaciones que mantiene con el arquitecto en un trabajo tan fatigoso? Puesto que la Arquitectura no es algo independiente y autónomo, debe contar con la información del contexto responsable y facilitar al mismo su propio informe.

¿Cuáles son los aspectos de automatización y las proyecciones de mitos culturales o profesionales, inspirados en el «status» social, personal o colectivo?

Vamos a tratar de esclarecer y dar respuestas a estas preguntas.

Narraremos la historia del caso.

Hace algunos años, el propietario de la granja de Froidemont y terrenos colindantes decidió revalorizarlos mediante su distribución en pequeñas parcelas, más fácilmente vendibles. Se hizo un proyecto mediocre, de acuerdo con los modos usuales en las parcelaciones suburbanas. Después de liquidar cuentas con el

agricultor que cultivaba sus tierras, hizo donación a la parroquia de San Esteban de los edificios de la granja. La parroquia se reservó —para instalar el templo— el espacio de mayor volumen de la granja, cediendo las otras tres alas del cuadrilátero edificado a los Padres Dominicos, que por entonces trataban de instalarse en el Brabante walón.

Fue necesario un arquitecto para proyectar las adaptaciones y ampliaciones. Los Padres Dominicos nos presentaron y propusieron y la parroquia nos aceptó.

La parroquia era dirigida habitualmente por un sacerdote que gustaba repartir la responsabilidad y escuchar las iniciativas propuestas por los feligreses. Varios grupos de feligreses —más o menos selectos— compartían con él la dinámica parroquial: un comité para el templo, para las iniciativas y propuestas, para la edificación de la iglesia. Conjuntaban la competencia y dedicación de quienes tienen costumbre de mandar, tanto a hombres como en intereses. Formado por personas bien preparadas y generosas de la parroquia —y no por los silenciosos—, el grupo era lo suficientemente abierto y diverso como para inspirar un conjunto de intenciones, proyectos e iniciativas, indicaciones de conjunto y de detalle.

Planteamientos

Pregunta al sacerdote: La planta de nuestra instalación provisional es militar: tropa en formación hacia el Este, al presbiterio, conducidos por su jefe y nota-



bles en vanguardia. Esta forma ¿es aún apropiada para vuestra futura asamblea y las crecientes iniciativas y cambios que pueden plantearse?

Contestación del cura: «ya no soy yo quien hace los sermones, son ellos».

Pregunta a los feligreses: ¿Qué deseáis hacer en vuestra futura iglesia? —Una contestación muy directa: «Una kermesse de morcillas».

En el desarrollo de las reuniones, sin ninguna técnica psicosociológica, se sucedieron gran número de ideas e iniciativas, que quedaron anotadas en forma de dibujos, esquemas, espacios... Una vez más pudiéramos preguntar: ¿quién ha manejado a quién?

La acústica había de ser muy nítida y sin efectos de catedral, tanto para las voces como para los instrumentos musicales profanos. Nada de iluminación misteriosa. Espacios muy abiertos para distribuirse alternativamente en pequeños grupos de diálogo o discusión, o para concentrarse en una celebración litúrgica o en cualquier otra clase de reunión.

Nuestro trabajo de arquitecto se iniciaba de modo muy importante, con el informe que pudimos ofrecer sobre lo que debía ser un templo en la época actual y lo que sabíamos de la evolución general de costumbres y especializaciones; sobre el poder compartido por responsables y especialistas.

Nuestro cometido se desarrollaba con la ayuda informal que podíamos aportar para plantear un programa de vida colectiva, al modo de nuestros tiempos, del lugar y posibilidades locales y sobre la gran efica-

cia de un grupo de gentes personalmente comprometidas y potenciadas para descubrir en cada individuo sus valores personales, y posibilidad de conjuntarlos, utilizándolos para estructurar un proyecto coherente.

Puede que la presencia de técnicos de la comunicación hubiera podido intensificar los proyectos, confirmar las actitudes y —ulteriormente— evitar ciertos conflictos inútiles. Todo ello puede no ser práctico en la realidad, ya que el interés del intercambio hubiera derivado más bien hacia comportamientos personales y hacia las relaciones de personas con grupos, en lugar de centrarse sobre el proyecto a realizar.

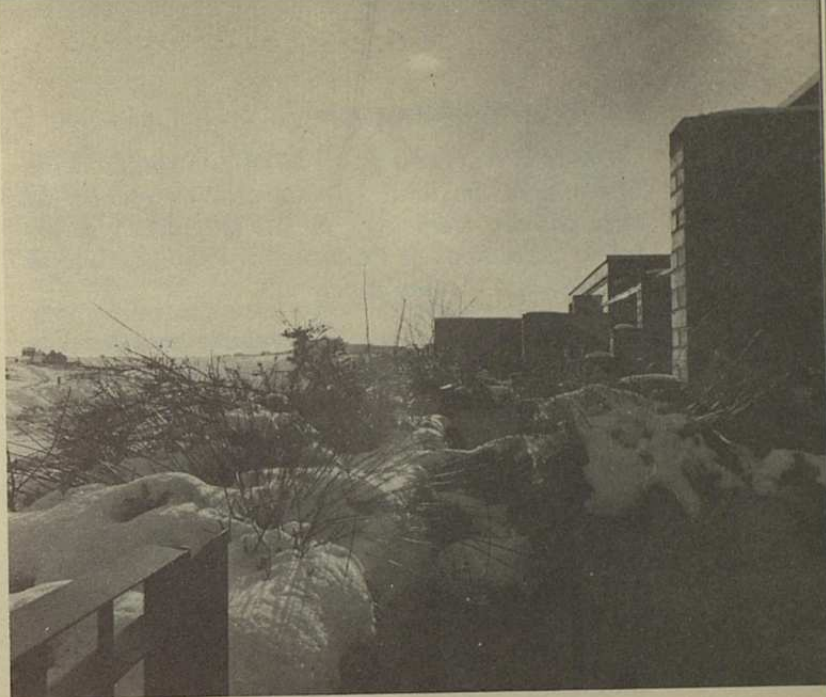
Crterios

Si los feligreses no hubieran propuesto gran diversidad de actividades, hubiéramos tenido la tentación de dibujar un gran espacio, poco caracterizado. Para alojar grupos tan diferenciados y guardar su ritmo en diversos tiempos, hemos propuesto reagrupar en torno a un espacio central una serie de salas que pudieran abrirse —y en otros momentos cerrarse— para posibilitar diversos objetivos autónomos, creando así una agrupación de ambientes que provocan visualmente gran impresión de densidad, de encuentro y reunión.



La iglesia se sitúa en semisótano —que se convierte en planta baja por la inclinación del terreno—, se divide en múltiples espacios de diferente importancia, que se pueden comunicar o aislar en momentos determinados. El centro se constituye en anfiteatro y finalmente en galería (al modo de un teatro isabelino). El espacio central está fuertemente iluminado por una gran claraboya que alcanza a las dos pendientes de la techumbre. Los cristales transparentes permiten ver la evolución de las nubes, el salpicar de la lluvia, los pájaros que vuelan, el cielo, el sol... El granizo interrumpirá —tal vez— al predicador. Visto de lejos ese gran vano con aspecto de roturación —con espontáneo dibujo—, acentúa el nuevo funcionalismo del edificio.

COMENTARIOS AL CASO



FREDERIC DEBUYST, O. S. B.

Lucien Kroll nos ha contado la extraña historia de una vieja granja en Froidemont, adaptada para convento de los PP. Dominicos de la Sarthe y para centro eclesial de la parroquia de San Esteban de Rixensart. Realización poco común y que figura —sin duda alguna— entre las más importantes aportaciones belgas a la arquitectura religiosa actual.

Durante la guerra, Emil Steffann acondicionó para templo una vieja granja en Lorena. También en Salzburgo, para la colonia de una nueva urbanización, el grupo de arquitectos «Arbeit-Gruppe 4» de Viena acomodó como iglesia un viejo granero ampliado con nuevas construcciones, que es hoy la parroquia de la Preciosa Sangre (Barrio de Parsch).

En Froidemont la realización quedó completada hasta en los menores detalles y su diaria utilización ha confirmado el acierto de la adaptación. No debe erigirse esta obra en un prototipo, repitiéndolo en nuevas versiones o imitaciones diversas. Froidemont es un caso especial cuyo contexto probablemente no se repetirá. Pero no por ello dejamos de encontrar allí gérmenes valaderos y soluciones concretas de problemas que todos tratamos de resolver.



Ambientación del espacio

Desde la Nochebuena de 1976 este sorprendente instrumento pastoral se encuentra en manos del cura párroco Hemeleers, de sus feligreses y de los frailes dominicos de Froidemont. Veamos cómo se nos presenta y cómo funciona.

El primer aspecto que es necesario precisar es la relación entre el espacio de la primitiva granja y el de la iglesia actual. Sobre este particular se han hecho algunas observaciones críticas. Por nuestra parte no creemos que el espacio de la granja haya perdido ningún valor estético en su transformación. Ha sido estructurado, subdividido en espacios y niveles diferentes y recibido nueva iluminación por un amplio vano, abierto en la techumbre a dos aguas. Conviene recordar que esta granja y su tejado no eran ni un monumento histórico, ni tampoco —en potencia— un monumento eclesial. La conocemos hace tiempo —antes de las transformaciones—, cuando la finca era una explotación agrícola. Su volumen y orientación eran impresionantes. Había sido construido para almacenar —alineadas y con distintas alturas— grandes pacas de hierba seca o de forraje, que alcanzaban altura considerable entre las vigas y los muros. En consecuencia, siempre hubo diversidad de niveles. Es erróneo pretender imaginarse el espacio vacío y nítido. Aquel gran espacio era oscuro y a escala desmesurada, que le hacían inhabitable y —a pe-



sar de sus estructuras de madera de vieja basílica abandonada— resultaba tan impropio para el uso litúrgico como cualquier vestíbulo de estación o las naves de un edificio comercial.

Si esta granja pudo convertirse en verdadera y auténtica iglesia ha sido gracias a que el arquitecto la ha vuelto —en su conjunto y en múltiples detalles— habitable para personas y maravillosamente orgánica. Nuevo juego de dimensiones y proporciones ha sido creado. Materiales tan normales como los ladrillos vistos y las viejas vigas de madera han sido conservados y revalorizados, haciendo todo más próximo y presente. El conjunto total se ha puesto al servicio de una asamblea a la vez organizada y libre, una y múltiple, como debieran ser todas las asambleas cristianas.

Polivalencia y funcionalismo

Llegamos a un segundo planteamiento. Al estudiar la distribución de espacios en los planos, podría preguntarse si una asamblea repartida en varios niveles, con escaleras, tribunas y balconadas, zonas claras y oscuras, no llegaría necesariamente a desarticularse. La realidad ha venido a demostrar todo lo contrario.





Al asistir a una celebración eucarística dominical hemos encontrado el templo lleno, una asamblea excepcionalmente concentrada y atenta, por todas partes y niveles a la vez. La acústica es tan excelente que hace inútil cualquier uso de microfonía. Repartidos por todos los espacios había niños, jóvenes que claramente se sentían integrados —como en sus casas— y estaban sentados o apoyados. En todos los niveles se veían adultos de toda edad. Los más ancianos se situaban preferentemente a nivel del altar.

—¿No será probable el producirse embotellamientos o problemas de circulación, especialmente al acercarse a recibir la comunión o al desalojar el templo? La realidad viene testimoniando lo contrario, seguramente en mucha menor escala que en otras partes. Para la comunión se hacen llegar a todos pequeños cestillos con el pan consagrado. A la salida los fieles iban yéndose en grupos espontáneamente formados, nivel tras nivel. Si algo habría que objetar en este punto es la dispersión rápida de la concurrencia, poco retenida o frenada por el conjunto de las edificaciones de la granja: el patio interior, la biblioteca de los frailes —abierto al público—, las salas parroquiales, aún no terminadas de amueblar.

Sea lo que fuere, tanto el párroco como los feligreses señalan algunos datos y hechos muy característicos. Desde la apertura al público de la nueva iglesia se ha duplicado prácticamente la asistencia a la misa mayor dominical, llegándose hasta 400 y 500 personas. Los niños y jóvenes mantienen una actitud participante, especialmente en algunas misas dedicadas a ellos. Esto prueba que el templo no es para ellos un sitio extraño y artificioso, sino un espacio viviente. Cantos y música, diálogos y discusiones, su dinámica cultural, integran naturalmente el movimiento de los grupos.

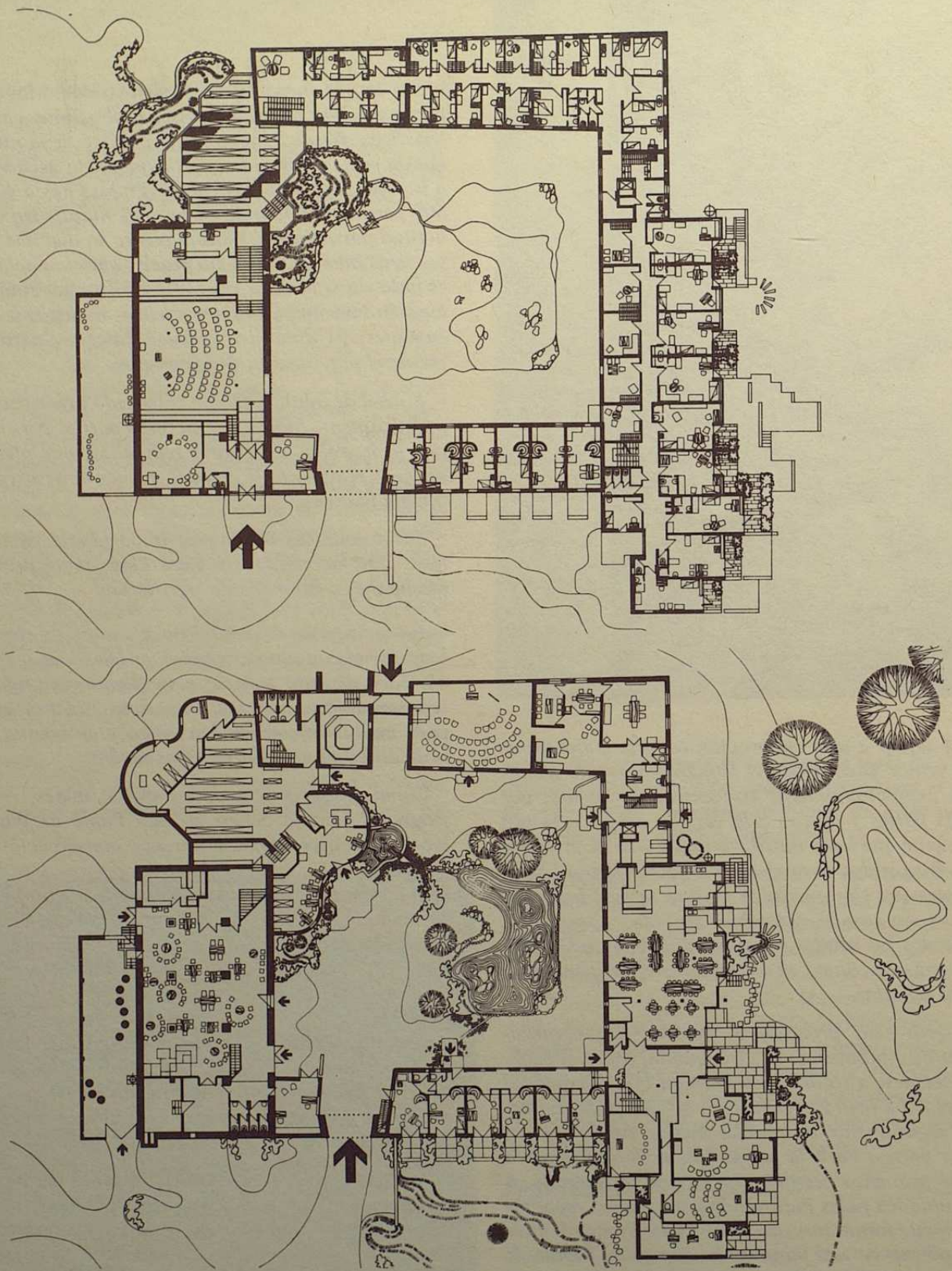
A nivel de adultos se han intentado experiencias, prácticamente imposibles en otras partes, por ejemplo, la homilía por grupos reducidos, que pueden aislarse realmente y después reencontrarse en la misma realidad.

Las asambleas de diversa importancia encuentran fácil acomodo sin necesidad de recurrir a mamparas o biombos de separación.

En un espíritu de polivalencia, «suave» y controlada por el consejo parroquial, la iglesia es utilizable para distinto tipo de actividades culturales y reuniones (conferencias, conciertos, teatro, etc.), para las que ofrece una acústica y ambientación muy difícil de superar en otros medios.

Como consecuencia de ese doble interés de los feligreses —como ocurre en San Pablo de Waterloo—, ellos aseguran la limpieza y conservación de su iglesia. Diez equipos de cinco personas se han formado para facilitar todo el material de limpieza, aspiradores, etc. La toma de luz por el tejado, tan discutida en la fase de proyecto, ya la aceptan todos. Por el contrario, los días de mucho sol hay algunas quejas por exceso de calor. También se comenta la falta de ventilación (lo que es posible remediar). Algunos, finalmente, no gustan del Sagrario de madera, fijado al muro de ladrillos vistos al final de un muro. Para nosotros esto no es problema. ¡No puede encajar bien allí un tabernáculo de orfebrería!

Todo esto puede constatarse después de año y medio de uso. Los aspectos menos positivos suponen muy poco frente a lo que esta iglesia ofrece, de modo tan pleno y a la vez tan sutil y vivo: el espacio viviente, repartido en zonas de dimensiones humanas, donde cada uno encuentra su sitio; todas las voces se conjuntan y todos los rostros cuentan, presentes y personales, en el corazón de la asamblea.



Plantas baja y primera del Centro Comunitario de Froedemont. (Arqto. LUCIEN KROLL).

FONTANESI

CARMEN CASTRO

Para la exposición de Fontanesi en el Palazzo del Capitano del Popolo —1974, Reggio Emilia— ha escrito Lando Orlich un ensayo muy bueno, que termina así: «Una pintura tanto de hoy como de ayer —más de ayer— entendida como vínculo pleno, como razón de vida —meditada sobre una matriz de interioridad inmediata y apremiante— como interpretación del vivir humano, del vivir en ligazón, tendiendo a un destino común de verdad».

Por su parte, Luciano Budigna lee con precisión el camino de la pintura que lleva a Fontanesi. Como si fuera de estación en estación: Corot —preciso, Courbet— ojos vivos de la trucha muerta, Van Gogh —hablemos por el color subido—, Rouault —mundo es mundo de Dios—, Carlo Levi, Morlotti, Munch, Kokoschka... nos paran en el viaje hacia mañana, y no sabemos —nosotros, espectadores— si demorarnos ante ellos indefinidamente, o seguir allende. Todos los citados —los que yo he puesto una palabra más de comentario— son conscientes de que la vida humana lleva muerte en sí; y todos ellos tienen una esperanza salvadora, maestra de su pintura.

Sin embargo, no son éstos los pintores que, para mí, siguen hablando desde este pintor nuevo, como es uso que acontezca en toda pintura bien enraizada en Arte. Hay un pintor en quien yo pensé al entrar en la sala Fontanesi de Perugia, más antiguo pero mucho más próximo en el suelo de tierra a Fontanesi: el Greco. Figuras del Greco hay con expresiones que son claras alusiones a un fondo radical, y muy semejante para mí al expresado —de modo distinto en la factura— por las figuras de Fontanesi. Un fondo que, a decir verdad, a todos nos atañe. Con esto, muchos golpes de color —de ese color que se ve en la pintura sin mirarlo, sin buscarle luces— parecen jirones de conversación entre este Francesco y aquel Domenico. Acaso la causante de tan extrañísimo pero feliz encuentro sea la luz creadora de formas y colores en este espacio de tierra recorrida por Po y Adigio: el Véneto, la Lombardía, la Emilia. De aquí procede la luz que el Greco traía consigo y conjuntó con la toledana de una vez por todas.

Dicen de Fontanesi, los que mejor le conocen, que pinta a golpes de espátula, de pincel, y sin duda de los mismos dedos suyos —que tiene manos típicas de pin-

Fuerza expresiva que irradia sobre un fuerte colorido en rica materia plástica son características de la obra pictórica de Fontanesi y la encontramos llena de espontaneidad y respetuosa unción en esta comprometedora Cabeza de Cristo (Colección Particular).



tor, coordinadas de modo peculiar con su sentir y sus ideas. Ahora bien, ni la técnica, ni los «furores heroicos» a que aluden sus críticos, cubren —sino más bien plasman en superficie— la razón esencial de la pintura de Fontanesi, el muy nervioso y sobrio, y muy equilibrado a un mismo tiempo. La razón, el sentido de la pintura suya parece estribar en un personal *empeño*: manifestar que las criaturas humanas tienen —tenemos— una vida pendiente de todas cuantas vidas nos rodean o rodearon; vivimos humanamente en razón de las ligazones inexorables existentes entre nosotros. Ineludibles ligazones que aluden todas, y siempre, a una dependencia común: subyace Cristo en nuestro vivir, puesto que somos cristianos. Aunque pueda también hallarse subyacente en los nacidos una presencia distinta —o reconocida como distinta— pero igualmente real.

En el espacio suyo —acotado por la composición— las figuras de Fontanesi son cada una un nudo de la red que componen ellas mismas conjuntadas. Por eso el espectador se detiene a *escuchar* antes que a contemplar; a inquirir acerca de las criaturas a él presentadas, antes que a distinguir formas, gozar armonías, alegrarse con colores. Como los italianos de toda Italia *saben latín*, pienso que Fontanesi ha discurrido el modo de convertir las «Sacra Conversazione» familiarmente íntimas, de las antiguas, famosas, deleitosas Sagradas Familias, en las cuales es evidente la trabazón entre sus personajes por razón del asunto mismo en ellas figurado, en una conversación social —por así decirlo— surgida en conjuntos de personas reunidas ya sea para asistir a un acto del vivir cotidiano actual, sea para actualizar actos de la vida de Cristo. (La vida de Cristo nunca puede quedar relegada al pasado, ni tampoco confinada a un espacio histórico. Sería entonces la vida de Cristo una vida más de un entregado por amor a los hombres. Y esto no es sino la parte documental y absolutamente humana de la vida de Cristo. La Vida, la Verdad, la Persona de Cristo no pasan: están siempre; no son momentos históricos sino instantes eternos, puros presentes continuados y continuos, no se sabe si de aquende o de allende —salvo cuando un humano sí lo

sabe, y nos deja constancia de su saber para apuntalar nuestras vidas siempre desmoronadas, y a veces aun derrumbadas.)

Francesco Fontanesi no tiene cincuenta años. Ha nacido en Reggio Emilia, donde nació Ariosto. Allí también nació en el siglo pasado un pintor romántico, Antonio Fontanesi, el hombre del número ocho: nace en 1818 y muere en 1882. ¿Bisabuelo de Francesco? Yo no lo sé. Sé que pintaba paisajes del natural, que pintaba a personas existentes, personas que debían hallarse próximas a él, pero que nada tenían que ver con este solo, angustiado, trágico, triste hombre encerrado en sí mismo, ebrio de infinito, buscador perpetuo del infinito no hallable. En suma, un fiel seguidor de las consignas del Romanticismo —o uno de los románticos que dieron su forma cabal al Romanticismo.

Pintor de solos y de soledades, Antonio Fontanesi.

Pintor de ligados entre sí, y ligado él mismo a los hombres, Francesco Fontanesi. Un licenciado de Ciencias, profesor de Matemáticas en la «escuela media» —esto significa que son sus alumnos adolescentes en flor—. En cuanto al Dibujo, Composición, Modelado, y todas las técnicas requeridas por las Artes Plásticas —Fontanesi esculpe, modela, talla, hace mosaico, vi-drieras...— las fue aprendiendo en Reggio, luego en Módena, después en Bolonia. Hace por encargo retratos de personas conocidas; y sigue haciendo fidelísimos retratos de personas —aunque no le han sido encargados como retratos— cuando trabaja en composiciones de asunto religioso destinadas a recintos sacros; de asunto tan sólo humano, si están destinadas a recintos no sagrados. Todas estas composiciones están realizadas casi siempre en forma de secuencias. (En un lienzo, o en un mosaico, parte de la Cena; en otro contiguo, otra parte de la mesa de la Cena. Y así en otras muchas situaciones.)

En noviembre de 1978, Fontanesi exponía en Perugia. Y aconteció —casi un *happening*— que el primero de los varios actos, con los cuales se alegró la vida dura



—trabajo atento— de los congresistas asistentes al *III Convegno di Studi de Filosofia della Religione*, fue la inauguración de la Exposición Fontanesi. Parecía muy extraño semejante «festejo». Sin embargo, fue el primero de los aciertos —en el tiempo— del organizador del *Convegno*, profesor Babolin, el meternos antes de toda sesión en la sala Fontanesi.

Por el Corso Vannuci —Perugia honra en sus cuatro puntos cardinales al Perugino— digo que de ir bien encaminado, por el Corso Vannuci se llegaba muy pronto a la Exposición. De ir mal encaminado, a la vía delle Streghe —las brujas peruginas, hoy dedicadas tan sólo a la fabricación de bombones y a la cría de conejos, para entreverar sus lanas con estos pelos suaves conejiles. De lo que hicieron las brujas de Perugia en otros siglos... no se puede hablar.

Fontanesi exhibe en su obra una fe vívida, que le mantiene diríase que a punto de desvelar el allende. Una fe que plasma en sus escenas asumiendo, sin embargo, y no rechazando, todo nuestro disparatado vivir de aquende, trágico en exceso con frecuencia. Aparecen sus criaturas, todas y cada una, con su pequeña, personal esperanza. Son personas que viven ahora, como salvación personal, el mensaje eterno. Y —no puede olvidarse— en Fontanesi estamos ante humanos pintados que se humanan por el hecho y en el hecho de integrarse plenamente al grupo en que aparecen ante nosotros.

Hay —había en la Exposición— un lienzo, *Encarcelados*, típico. Los presos son un pedazo de la tragedia universal. Tres condenados: Desesperación, el uno; rebelión demencial, el otro; dolor hondo y hundido en resignación, el más importante de los tres. Fontanesi ha convertido la celda de la prisión en Calvario —esto pienso yo. Una camisa blanca —impresionante por su blancor, por viva, y por vacía— sirve de nota al texto, y transmuta a los encarcelados, tres, en los tres crucificados; y los demás, y no presentes a la sazón para nosotros, viven en alusión como posibles ejecutores, cons-



cientes o inconscientes, valientes o cobardes, del mal que —misterio duro— inunda el tiempo todo, y siempre.

ULTIMA CENA

Una secuencia típica de Fontanesi.

Dos lienzos, tres mesas en ellos, doce apóstoles y Cristo. Trece expresiones, todas y cada una manifestación consciente de que la persona cuya es está referida a la personalidad y presencia de los demás —nótese a Judas—. Panes, jarros, pez, mesas y manteles son una estupenda serie de bodegones sobrios. Las personas están comprendiendo lo que acontece, y meditan, y aún diríase que se preguntan entre sí cómo habrá de ser su *luego*, ese luego sentido y temido, en que no podrán —y cómo podrá ser esto— dejar que se pierda nadie. Pero ya todos saben que se les perderán en cierto modo muchos, cierto que tal parece acontecer en los siglos. Y no por culpa de Fontanesi, que semeja un *Francesco* nuevo; uno que ha conocido el mar, sobre todo el Adriático, y que surge algunas veces del subsuelo —reino de los Etruscos— excavado ahora en su país.





CRUCIFIXION

Hay un fondo luminoso que da fe de la esperanza siempre viva. Cada uno de los crucificados está viviendo su personal muerte. Son hombres de hoy, que tienen su destino eterno y lo realizan desde hace veinte siglos. Al pie de Cristo, una mujer de hoy y de siempre, cuya expresión nos enlaza con el Hijo, Cristo en Cruz. Ya no tiene rostro de mujer esta María, transfigurada en imagen de dolor consciente, suplicante hacia nosotros: pide que cese el modo cruel entre los hombres. Esto pidió la Madre del Hijo —y sigue suplicándolo—. El rostro de un personaje de la Crucifixión se ha quedado en una esquina del lienzo; parece como si habiéndose tragado todos los clavos, no pudiera soportar en sí el espanto de los gritos.

CENA EN EMAUS

Escena de un pasmo asombroso. Cristo con su nuevo cuerpo —glorioso— no ha sido reconocido hasta este momento —partición del pan— y ahora ninguno de los dos apóstoles se atreve a mirar cara a cara al Señor, con quien antes conversaban. Uno de ellos en su profundidad humana está reconociendo a Cristo Jesús, con serena y muy inteligente expresión; el otro, conmocionado, diríase que hasta puede enloquecer. La pareja de jóvenes, con agrado en sus personas —y suave rostro— son el comentario debido. Su expresión «recuerda» (?) la que debió lucir en José y en María cuando hallaron al Niño suyo en el Templo —es decir, cuando fueron sabiendo con más claridad quién era el Niño, Jesús suyo, Jesús, anunciado Hijo de Dios. Tienen ambos jóvenes la suave paz del que entiende. Hay pan en la mesa y hay blancura de paz en el mantel. El paisaje es de árboles en buena tierra —paisaje adecuado para exclamar, respondiendo a San Pablo: «No es vana nuestra fe».





Armoniosa y esquemática composición actual en el conjunto del Santuario en la Capilla del Parque Conde de Orgaz, Madrid. Arqts. R. DE LAHOZ y J. M. GARCÍA DE PAREDES. Escultor: J. L. SANCHEZ.

IMAGENES EN EL CULTO

J. M. Zunzunegui

Como prometimos en nuestro número anterior, ofrecemos en éste la continuación de este interesante artículo.

Reforma iconográfica en iglesias antiguas

A la luz de las consideraciones realizadas acerca de las imágenes, no sólo se siguen unas determinadas responsabilidades de cara a las nuevas iglesias; también con respecto a las iglesias heredadas del pasado se impone la responsabilidad pastoral de cuidar que, desde el punto de vista de las imágenes, sean convenientemente reformadas, si es necesario, a fin de que alcancen el grado de salud y acierto iconográficos que pueden y deben alcanzar. Se trata, ante todo, de tener ideas claras y luego procurar actuar de acuerdo con esa claridad. No deja de ser una operación delicada, en la que no sólo se puede fallar por

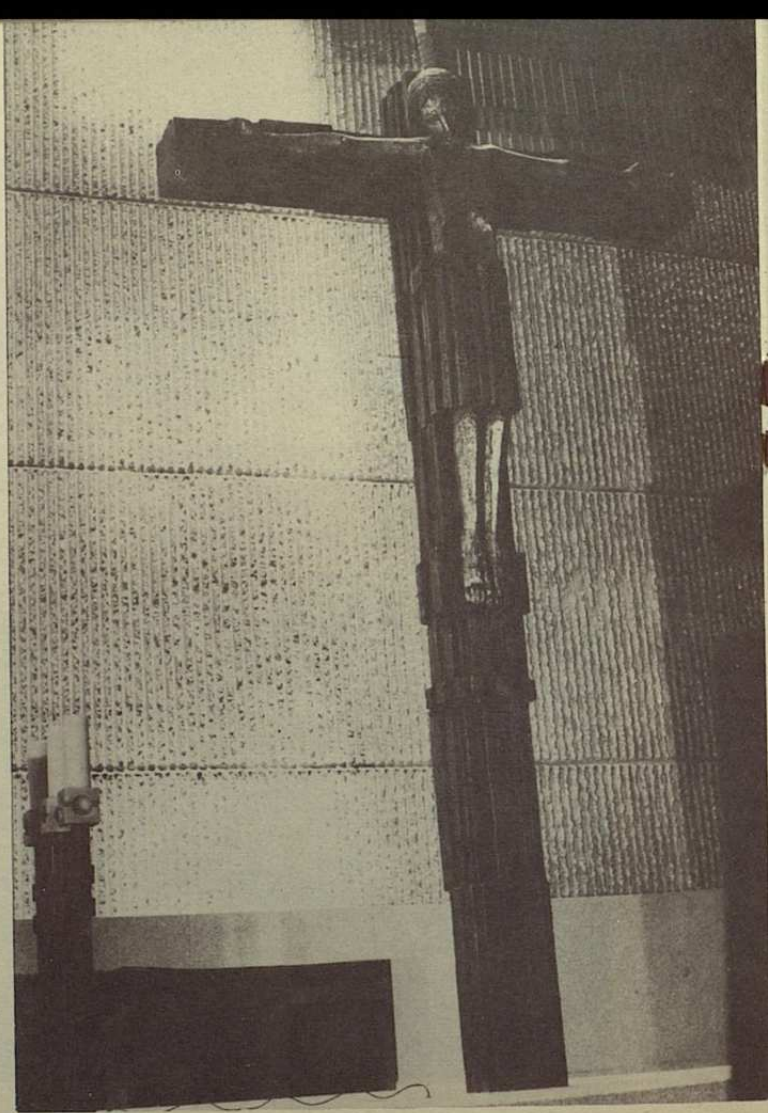
audacia y desaprensión, estropeando tesoros de arte, sino también por timidez y excesiva cautela, dejando de lado selecciones y reordenaciones de imágenes que, sin dañar el arte y a veces favoreciéndolo notablemente, son, no pocas veces, muy posibles, contando, a tiempo, con el debido asesoramiento.

A veces, el conjunto arquitectónico y artístico heredado, a pesar de ser inconveniente pastoral y litúrgicamente, es, sin embargo, de tal envergadura que impide su remoción fundamental, siendo a veces —muy pocas veces, seguramente— lamentable de verdad tal peso de contribución a la conservación del arte por parte de una comunidad, si es que se toman en serio esos aspectos

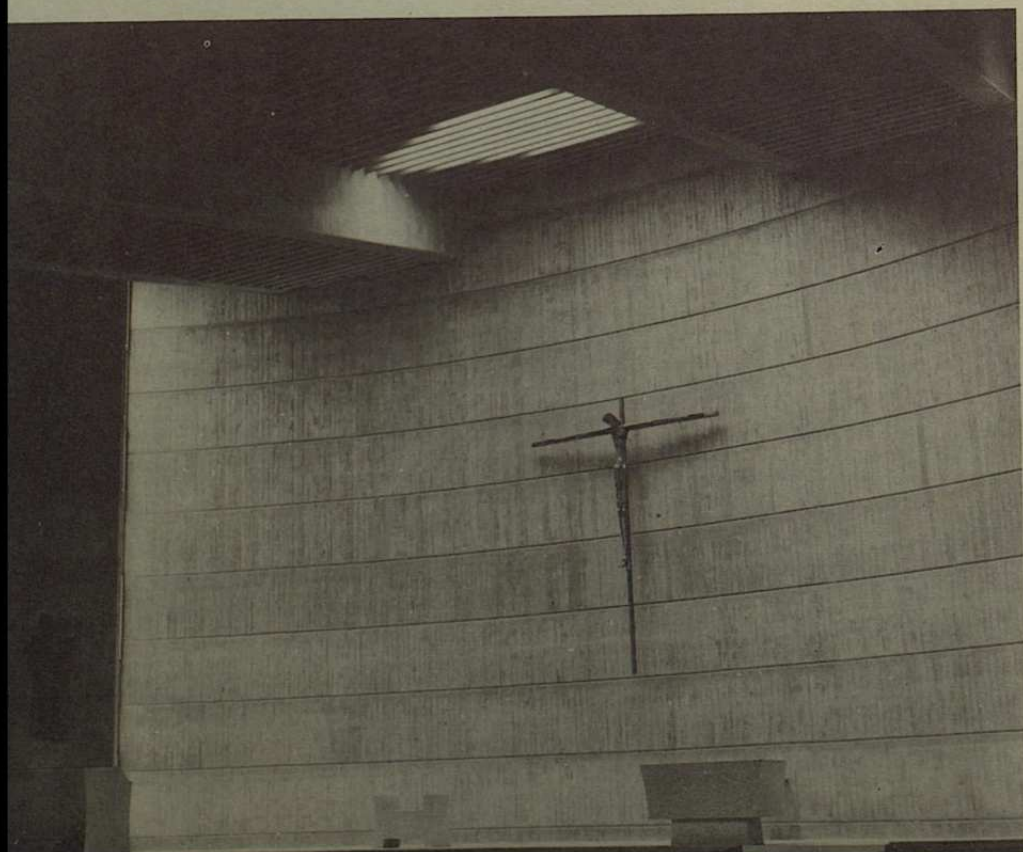
negativos desde el punto de vista de la pastoral litúrgica. De todos modos se pueden paliar, siquiera en parte, tales desfavores, a base de integrar cuidadosamente, de acuerdo con el conjunto, algún elemento nuevo complementario, bien desde el punto de vista de las imágenes, o de los polos de celebración.

Otras veces, después de una cuidadosa selección de determinados elementos iconográficos negativos, pueden ser estos sustraídos al conjunto sin daño y destinados a algún museo o al depósito diocesano, cuidando así de su conservación y valoración desde el punto de vista artístico, histórico o folklórico. Con una operación así, bien orientada, no sólo no pierden algunas iglesias, sino que ganan considerablemente, incluso desde ambos puntos de vista, el artístico mismo y sobre todo el litúrgico-pastoral. Efectivamente, junto a algunos casos penosos que tanto se nombran, han de recordarse también y con alegría tantas restauraciones de iglesias a raíz del Concilio, que han hecho que de nuevo sigan plenamente vigentes para la sensibilidad actual y para las exigencias pastorales de hoy, hermosas iglesias que aparecían antes oscurecidas por sobrecarga o acumulación desordenada de imágenes, no pocas veces de verdadera realidad artística, otras veces, sin embargo, de positivo mal gusto.

Es, sin duda, una gran verdad, tal como antes se ha recordado, que la verdadera modernidad de una comunidad y de su clero no exige necesariamente tener que disponer de una iglesia nueva, la cual a veces, por el contrario, denuncia la esclerosis cultural y pastoral de sus usuarios. La manera inteligente y sensible de aceptar y poseer una iglesia tradicional heredada es, en cambio, un signo elocuente y hermoso de realismo y sana actualidad.



Santo Cristo emergente del suelo en el Santuario, centro de atención evocadora junto al altar, en la Parroquia del Barrio de la Estrella, Madrid (Arqto. J. A. DOMÍNGUEZ SALAZAR. Esc. J. L. SÁNCHEZ).



Soledad y plenitud presidida por un sereno Crucificado (Esc. P. SERRANO) en el amplio presbiterio de acertada luminosidad, en la Parroquia de Santa Cruz. La Coruña. (Arqto. MIGUEL FISAC).

El Crucifijo

Para terminar con lo referente a las imágenes, concretemos cómo queda hoy la antigua exigencia de poner un crucifijo junto al altar por una parte, y la conveniencia de las imágenes de los santos por otra.

«Sobre el altar o cerca de él colóquese la cruz, que quede bien visible para la asamblea congregada» (O. G. M. R. núm. 270). Caben muchas soluciones: la cruz procesional, que se lleva montada en un mástil y que se coloca cuando la procesión llega al presbiterio, bien apoyada en la pared, bien sobre algún soporte; también se puede tener colgada del techo o colocada fija sobre una pared del presbiterio. Es preferible no colocarla delante del altar o en el mismo altar, entre el celebrante y el pueblo, por razones ópticas y estéticas. Está suprimida la obligación de que la cruz tenga que ser visible al que preside la celebración. Se han suprimido de la nueva Ordenación los preceptos anteriores de reverencias y elevaciones de ojos hacia la cruz. En la misma Ordenación, núm. 236, b), se prevé el caso de la colocación de la cruz detrás del celebrante. La práctica de poner una cruz pequeña sobre el altar podría considerarse como contraria a lo que se dice en el núm. 278 de dicha Ordenación.

Teniendo en cuenta lo afirmado anteriormente al tratar del carácter litúrgico que deben tener las imágenes, hay que insistir ahora en que la cruz, a fin de que pueda reflejar la plenitud de Cristo resucitado y glorioso, conviene que no sea exclusivamente la cruz del Viernes Santo, esto es una cruz documento histórico, una cruz mortuoria, con la que a veces, al parecer, por rutina, nos conformamos sin más. Por medio de algún complemento simbólico como la intencionada disposición de materiales y colores de la misma cruz, una discreta decoración de tipo rayos o incluso un fondo cromático de arte no figurativo etcétera, se la debe envolver en la luz teológica plenaria del Misterio Pascual. Desde este punto de vista queda también claro que cuando se opta, en vez de por el crucifijo, por la imagen de Cristo en majestad o Cristo glorioso, debe, asimismo, estar sugerida en la misma imagen la realidad de su abatimiento y muerte redentoras, a base, por ejemplo, de conservarles las cicatrices de sus llagas, tal como tantas veces se ha hecho en el arte cristiano. Se ha solido denunciar, y con razón, el uso inconsiderado y abusivo del signo de la cruz, como una de las enfermedades de los modernos constructores de iglesias. Efectivamente, se ha usado de ella como panacea universal y ha terminado por ser la providencia de los constructores de escasa imaginación. En esta proliferación, que está lejos de ser un homenaje o una afirmación de la fe, la cruz pierde su valor de supremo signo sagrado, para bajar a ser un mero motivo de decoración o una simple etiqueta sacral. Es una banalización que merece ser evitada radicalmente. En cada iglesia una sola cruz o un solo crucifijo debería constituir, tanto por su unicidad, como por la dignidad con que se le rodea, todo un permanente acontecimiento.

Téngase muy en cuenta que tanto en la construcción de las nuevas iglesias y en la adaptación de las antiguas, dentro del respeto al tesoro artístico, tal como se ha mencionado antes, conviene, sin embargo, procurar que no presida la imagen de un santo en el presbiterio, sino la imagen del Señor, a fin de que se manifieste lo más sensiblemente posible el cristocentrismo de toda la acción litúrgica.

El Vía Crucis

Con respecto a las imágenes de la popular devoción del vía crucis, hemos de procurar evitar tratarlas como si fuesen, ante todo, un conjunto decorativo. En el caso de nuevo vía crucis, téngase cuidado de readaptar las estaciones, de acuerdo con las nuevas instrucciones que las determinan según una mayor objetividad evangélica y un

Estación de Vía-Crucis. Relieve en Bronce de J. M. SUBIRACHS.



más rico significado teológico. No se descarte la posibilidad de crear un verdadero camino de la cruz, plantando oportuna y discretamente el suelo de la iglesia con sobrios signos o inscripciones siguiendo su recorrido. Esta solución tiene pleno sentido y también la gran ventaja de liberar las paredes de la carga excesiva de imágenes o de su pobre sustitución por catorce cruces.

Correspondiendo a la duodécima estación, se puede emplazar el crucifijo con especial realce, cuando el presbiterio está presidido por el Señor en majestad; con lo cual se lograría la anteriormente aludida complementariedad de los dos aspectos del Misterio Pascual. En todo caso, en las iglesias presididas por el crucifijo, evítese su reduplicación sobresaliente con el contexto del vía crucis.

Imágenes de la Madre del Señor y de los Santos

Junto a esta razonable exigencia conciliar de ordenación y jerarquización de las imágenes, hay que recordar la conveniencia de que, a través de ellas, se siga haciendo viva y cálida para el pueblo la memoria de la Madre del Señor y de sus santos.

Los apóstoles, los profetas, los mártires, los santos todos pertenecen a la comunidad humana y a la comunidad de la Iglesia. La Iglesia reconoce que viven en Dios y que están unidos a nosotros. Como amigos reales, como fuente de conocimiento de Cristo, como ejemplares de la mejor humanidad y más vivo cristianismo, como signos de esperanza, los santos, en representación de los innumerables cuyos nombres ya no conservamos, son una decisiva riqueza humana que no podemos consentir



Arriba. Boceto en Bronce de una Sagrada Familia (Esc. SUSANA POLAK). Abajo izda. Fragmento Vía-Crucis, pintura mural de J. VAQUERO TURCIOS, Capilla Penitencial en Salzburgo (Austria).

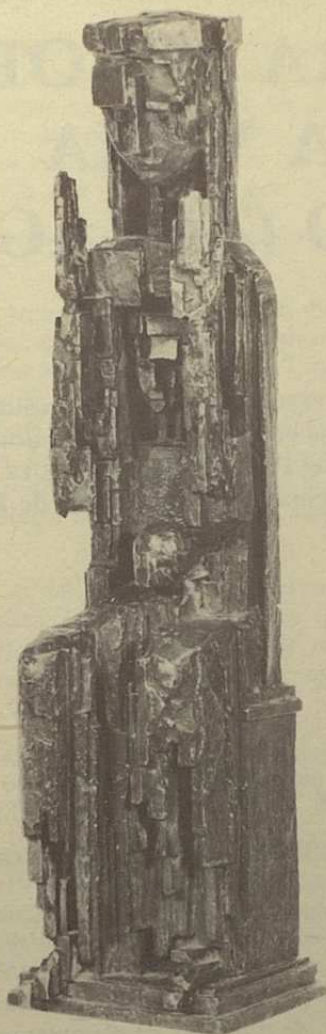
se pierda en la ingratitud y en la indiferencia. También aquí, sin duda, después de este tiempo de revisión de valores, se impondrá el buen sentido de la fe, y la comunidad volverá con renovada convicción al aprecio y gozo por los santos.

Para esto, lo mismo que la literatura hagiográfica se está reformando seriamente en objetividad histórica y atención axiológica, se reformará también la iconografía de los santos. Superados ciertos convencionalismos, cierta obsesión de maravillismo, se evaluará de nuevo positivamente el poder evocador de la buena imagen de los santos. El rostro de un santo, su gesto corporal, cuántas veces «dice» más y más hondamente que muchas palabras y conceptos. Se prestará, asimismo, atención a santos que en otras épocas, quizá, no han sido ni tan conocidos, ni tan apreciados. Santos que reflejarán más concreta y exactamente los ideales evangélicos y cristianos, más en sintonía con lo mejor de las aspiraciones de nuestra época.

Desde este punto de vista, qué bueno sería que, al buscar titulares de nuestras iglesias nuevas, no sólo funcionen la rutina y las referencias fáciles, sino la elección consciente y empeñada del Santoral antiguo y moderno. Sería, asimismo, lamentable que, al intentar resolver el



Arriba drcha. Siluetada, «Mater Christi» (Esc. VICENTE LARREA). Reparadoras de Vitoria. Abajo. Grupo Virgen del Rosario y Sto. Domingo, talla en madera encerada; iglesia de San Pedro Mártir. Alcobendas, Madrid.



problema iconográfico de las iglesias, quedaran olvidados los santos propios de cada diócesis.

Sobre todo debe cuidarse por parte de los responsables pastorales con especial atención la imagen de la Madre del Señor y su culto. Precisamente en este tiempo de efectiva reordenación de su culto, es necesario evitar escándalos, tan innecesarios como inobjetivos. Es muy conveniente que los responsables de la comunidad no impongan, sin más, sus problemáticas y sus elitismos éticos, enfriando en el pueblo este recuerdo fundamental de la vida cristiana que puede, por otra parte, ser muy bien salvado para el nuevo subrayado en las exigencias éticas actuales, lo mismo que ser enriquecido por la vigorosa reforma actual en la imagen de la mujer en nuestro momento cultural.

El denunciado secuestro mariano de ciertas espiritualidades en modo alguno justifica la dilapidación de la riqueza humana y de fe que significa precisamente para el pueblo de Dios el recuerdo de la Madre de Cristo, pobre y animosa hija de Israel, que sigue estando presente en el mundo más que ninguna otra mujer o ninguna otra criatura alguna.



IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE ZARAGOZA LA VIEJA DE EL BURGO DE EBRO (ZARAGOZA)



Entre otros muchos trabajos de restauración en el Estudio-Taller de la Comisión Episcopal, destacamos el realizado en colaboración por los hermanos J. y R. CRUZ SOLÍS y el P. MARCOS RODRÍGUEZ. El Informe pastoral se lo agradecemos sinceramente al párroco de El Burgo de Ebro, don JOSÉ M. SANZ.

INFORME TECNICO

ESTADO FISICO EN QUE SE ENCONTRABA
Medidas: 68 x 28 x 17 cms.

La imagen de la Virgen se encuentra muy deformada por la cantidad de restauraciones y repintes que le han efectuado sobre el original, habiendo perdido bastante del carácter propio de su época; no obstante, conserva datos suficientes para poderla clasificar estilísticamente como una escultura de transición entre los siglos XIII y XIV.

Sin hacer un examen más profundo, o hasta que no se comience la restauración, es muy difícil saber si no se han retallado la mano izquierda de la Virgen y las mascarillas de la Virgen y el Niño por el efecto tan extraño que les da el haberles colocado ojos de cristal, que hacen incluso dudosa la autenticidad de la cabeza del Niño.

Son falsos el brazo, mano derecha de la Virgen y la manzana que sujeta, e igualmente los dos brazos del Niño y puntas de los pies.

Están mutiladas las puntas de la corona de la Virgen, seguramente para colocarle otra postiza.

Tiene una zona rota en la parte superior derecha del trono.

La madera está atacada por xilófagos y tiene algunas grietas.

La imagen se encuentra muy repintada, con un pésimo gusto, y levantada su policromía en algunas zonas.

Levantar todos los repintes, encontrándose una policromía con restos de plata en las túnicas de la Virgen y el Niño, que aunque no es la original, ya que de ésta sólo se han encontrado pequeños restos en la parte baja del manto y túnica en el lado derecho, es la más completa y, por lo tanto, la que se decide buscar como definitiva.

Bajo los repintes del manto se encuentra un azul más oscuro.

En las encarnaciones, bajo tres capas de repinte, aparece la original, tanto en la Virgen como en el Niño, con el dibujo de sus cejas, e incluso en la Virgen, alrededor del hueco donde estaban alojados los ojos de cristal, se aprecia el dibujo del principio de las pestañas y parte de la forma de los párpados, aportando datos muy interesantes para la reconstrucción de los ojos, en la que se aprecia que los originales tenían un tamaño mayor que los de cristal.

Acoplarle en los huecos de los ojos unas piezas de madera de cedro, por tener esta madera la propiedad de no ser atacada por xilófagos, lo que la convierte, junto con otras cualidades, en ideal para aplicarla en la restauración.

Tallarle los ojos teniendo en cuenta todos los datos descubiertos alrededor, como el dibujo de las pestañas e iniciación de los párpados.

Tallar el antebrazo y mano derecha de la Virgen y el Niño, como es característico en las vírgenes de esta época, el Niño bendiciendo y la Virgen ofreciéndole un fruto al Niño. Reintegrarle también las puntas de los pies al Niño y parte superior derecha del tronco y picos de la corona.

Encolar la parte derecha del trono.

Consolidar la madera con resinas acrílicas y tapar las grietas con cuñas de cedro.

Reintegrar la policromía de las zonas reintegradas, entonándolas con el resto de la policromía original.

RESTAURACION ACONSEJABLE

Como la imagen de la Virgen con el Niño es una escultura de culto y dada su categoría y época, no cabe la menor duda de que la restauración debe efectuarse a fondo y tratar de devolverle su autenticidad y carácter primitivo.

Como la escultura ha de cambiar de aspecto, para evitar malas interpretaciones sería conveniente nombrar entre las personas más cualificadas e interesadas en la restauración de la imagen una pequeña comisión que fuera testigo de su restauración.

La restauración aconsejable es la siguiente: desinfección, sentar o fijar la policromía, levantar todos los repintes, tratando de llegar a su policromía original.



Eliminar los ojos de cristal en las mascarillas de la Virgen y el Niño y ponerle unas piezas de madera en su lugar para hacerlos en talla, con los datos que se descubran alrededor de los mismos.

Tallar el brazo y mano derecha de la Virgen con la manzana o pera unidos a la mano, como fue originalmente.

Reintegrarle también en madera los brazos y manos del Niño, puntas de los pies, parte superior derecha del tronco y picos de la corona, que, una vez restaurada, debe quedarse como única, evitando la barroca que le desentona enormemente.

Tapar las grietas.

Reintegrar la policromía en las zonas restauradas, entonando el color con el encontrado después de levantar los repintes.

Consolidar la madera con resinas y barnizado final.

TRATAMIENTO

Aunque el concepto predominante del Estudio Taller del Secretariado Nacional de Liturgia y Movimiento de Arte Sacro es el de conservación y mucho más en esculturas de esta época, no se tiene más alternativa que considerar (antes de su restauración), primero, que es una escultura de culto y, segundo, que se encuentra tan tremendamente deformada por los repintes, mutilaciones, reintegraciones y ojos de cristal, que resulta muy difícil apreciar su calidad.

Por otra parte, para los estudiosos quedará, como es costumbre, una documentación fotográfica muy completa, además de este informe que describe todos los procesos de su restauración y reintegración.

La restauración se ha realizado como estaba prevista en el apartado anterior y casi en el mismo orden.

INFORME PASTORAL Y ARTISTICO

Con ocasión de la restauración de la imagen de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja, sita en la ermita del mismo nombre, en El Burgo de Ebro (Zaragoza), he querido recopilar un estudio del entorno cultural en que está enclavada dicha ermita.

En los alrededores de esta ermita hemos encontrado recientemente una ánfora fenicia, usada para llevar aceite o vino; explicable por el hecho de que el río Ebro está a 30 metros y era el medio natural para llegar al Moncayo y Vascongadas en busca de hierro.

Igualmente han aparecido numerosos restos romanos que pueden enlazarse con los que bordean el Ebro aguas arriba y abajo de Zaragoza, la mayor parte de ellos correspondientes a villas o a agrupaciones de carácter agrícola. Son materiales de época de la república romana, hasta Augusto, mal estudiados; las labores de cultivo ponen de manifiesto constantemente restos de muros, fragmentos de cerámica, pavimentos, etc. En lo que nosotros hemos recorrido pudimos ver pavimentos de «opus sininum», fragmentos de terra sigillata y común, así como sillares de yeso correspondientes a muros de bastante entidad.

A flor de tierra, por las labores de cultivo y por la lluvia, han ido apareciendo monedas de las cecas de Osca, Celse y Salduie. Todo este conjunto bien podría relacionarse con los núcleos de población anteriores a la fundación de Caesaraugusta, y tal vez fue destruido, como otros, tras la batalla de Ilerda, el año 49 antes de Cristo. Todo lo dicho y el hecho de la advocación de «Zaragoza la Vieja», dedicada a la Virgen del lugar, han llevado a algunos a suponer que éste pudo ser el emplazamiento de la antigua Salduie de las monedas, Salluie del bronce de Ascoli y Salduba de Plinio.

Si hemos de dar crédito a uno de nuestros escritores sacros, el padre agustino Fray Diego de Gracia, la advocación de la Virgen de Zaragoza la Vieja solamente a la del Pilar cede en antigüedad y, desde luego, ancla sus principios en los tiempos anteriores a los del edicto de Constantino el Grande —siglo IV—, en que la cristiandad cesaraugustana sufrió toda clase de persecuciones por parte de los pretores hispanos del Imperio. Recoge la noticia el padre carmelita Roque Alberto Faci, quien no se atreve a pronunciarse sobre la época precisa en que se verificó, en la romana Caesaraugusta, una especie de «bilocación» del culto mariano público, que se distribuyó entre la iglesia matriz del Pilar y un pequeño eremitorio surgido en los arrabales de la ciudad, fuera del recinto amurallado de ésta. Perseguidos, reducidos y obligados a vivir en las afueras, levantaron una devota

capilla —réplica y gemela de la del Pilar—. Así se fue formando, en la vecindad del futuro santuario de El Burgo, un núcleo de población que fue llamado y conocido como «Zaragoza la Vieja», para así perpetuar la memoria del forzado destierro de sus primeros habitantes.

Uno de tantos discutidos testimonios documentales del siglo VIII, la «Canónica de San Pedro de Tabernas», redactado por el monje Belascuto en el año 766, poco más o menos, es decir, a poco del desplome de los visigodos frente a los árabes, afirma que la conquista de la Caesaraugusta hispano-goda por los árabes fue «pacionada» y que el generalísimo Muza Ibn Nusaya no atravesó con sus tropas las murallas de la ciudad, en la primavera de aquel aciago 714, hasta haber concertado con sus habitantes el libre ejercicio del culto cristiano en los cuatro únicos templos que los sarracenos se comprometieron a respetar en virtud de las estipulaciones acordadas en la previa capitulación y que no fueron otros que el de Santa María la Mayor y del Pilar y el de Santas Masas, dentro del recinto urbano, y los de Nuestra Señora de Cogullada y de Zaragoza la Vieja en sus arrabales o extramuros.

La imagen de la Virgen de Zaragoza la Vieja está enclavada en una ermita que, por los datos obtenidos en las obras de restauración recientemente concluidas, tiene trazas de haber sido de alguna manera construcción árabe, por la forma en que apareció una segunda pared adosada a la más reciente, construida para sustentar la bóveda.

El abandono en que se encontraba la ermita y la imagen es, sólo en cierto modo, explicable porque en pleno siglo XX era todavía un enclave de la parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, situado en el término de la parroquia de El Burgo de Ebro. La primera era dueña, pero no la usaba; la segunda utilizaba la ermita, pero no podía tomar medidas. Esta situación queda solucionada el 14 de mayo de 1972, en que por decreto del Arzobispado de Zaragoza dicha ermita pasa a la jurisdicción total de la parroquia de El Burgo de Ebro. A partir de entonces se inician los pasos para una total y necesaria restauración de la ermita y de la imagen, que culminan el 3 de mayo de 1978.

No parece probable que sea cierto lo que afirma el padre Roque Alberto Faci en su libro *Aragón, Reyno de Cristo y Dote de María Stma.*, Zaragoza, año 1739, págs. 22 y 23, referente a que dicha imagen no es la original, porque, al ser fea por su antigüedad, la cambiaron.



Parece más verosímil que después de reconstruir la ermita en el siglo XVII por el gran bienhechor Mosén Miguel Pérez, Beneficiado de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, que murió el 1 de enero de 1695, según consta en la lápida mortuoria que se conserva en dicha ermita, se construyó un retablo en el altar mayor de estilo barroco y de finales del siglo XVII y se retocó la imagen que estaría deteriorada, según el gusto de la época, hasta crear la gente que era una imagen distinta.

Efectivamente, la imagen tenía corona barroca, ojos de cristal, mano derecha y manzana que sujeta e igualmente la mano derecha del Niño, pertenecientes al final del siglo XVII.

Antes de que la imagen fuera trasladada a Madrid para su restauración en los talleres de la Comisión de Liturgia, considerando la importancia histórica de la imagen, los constantes murmullos de que había sido cambiada en años anteriores por los curas de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, por la gran devoción que toda la comarca tiene a esta imagen, y la responsabilidad que la empresa comportaba, se hicieron consultas al pueblo y al Arzobispado de Zaragoza.

Se convocó al pueblo y se le notificó el estudio que la Comisión de Liturgia de Madrid había realizado de la imagen, así como el proceso de restauración que necesitaba. Tras un animado debate se concluyó en conceder el permiso para llevarla a Madrid, pidiendo también autorización al Arzobispado, que efectivamente lo concedió con fecha 12-XI-77.

En Madrid ha estado desde noviembre del 77 hasta mayo del 78 y en ella se ha realizado un trabajo laborioso, delicado y de importancia excepcional por el estado de deterioro en que se encontraba.

La traída de la imagen, que coincidió con la fiesta de la Virgen de Zaragoza la Vieja, fue una manifestación espontánea de admiración y sorpresa por el trabajo que se había realizado, de alegría y regocijo por tenerla otra vez entre nosotros. Feligreses de El Burgo y residentes

Conjunto de la Imagen, terminada su restauración, pocos días antes de su triunfal entrada en Zaragoza la Vieja, en solemne y popular acogida.

fuera, pero relacionados con nosotros, han alabado la perfección del trabajo realizado por el taller de la Comisión de Liturgia de Madrid y por la feliz iniciativa que se tuvo de llevar a cabo su restauración.

Ahora estamos con el miedo de su robo. Por eso el arquitecto que hizo la iglesia parroquial está pensando el emplazamiento para colocar la imagen en la parroquia, sin que se rompa el sentido artístico de ella, y hacer una réplica que se instalará en la ermita de Zaragoza la Vieja. El emplazamiento en la iglesia parroquial sería a prueba de todo.

La talla está realizada en madera de níspero y el tronco en madera de pino. La parte inferior es de claro estilo románico por la forma de estar sentada la Virgen teniendo al Niño y, sobre todo, por los pliegues del vestido, que tienen forma de tubos de órgano, y por la posición de los pies. Sin embargo, la parte superior de la talla es de estilo gótico por los pliegues de la toca que le cubren la cabeza y que van cayendo en ondulaciones y en zig-zag. También la forma de estar sentado el Niño sobre una pierna denota la influencia del gótico.

En la restauración ha aparecido un pequeño espacio de pintura en oro con una bella cenefa en el vestido de la Virgen, que por ser el original se ha dejado en su estado primitivo. Es lástima que este trozo no sea más extenso.

Ha sido, en verdad, una obra de restauración digna que ha paralizado la progresiva destrucción de esta preciosa talla. Además, no sólo como obra de arte sino también como imagen de culto, venerada en toda esta comarca de los alrededores de Zaragoza e incluso de la misma ciudad, hace más loable el esfuerzo que se ha realizado.



Detalle expresivo de la Imagen del Niño, con delicado esbozo de sonrisa, que ayudan a definir mejor su cronología.

EL MUSEU DEL MONESTIR

SANT JOAN DE LES ABADESSES

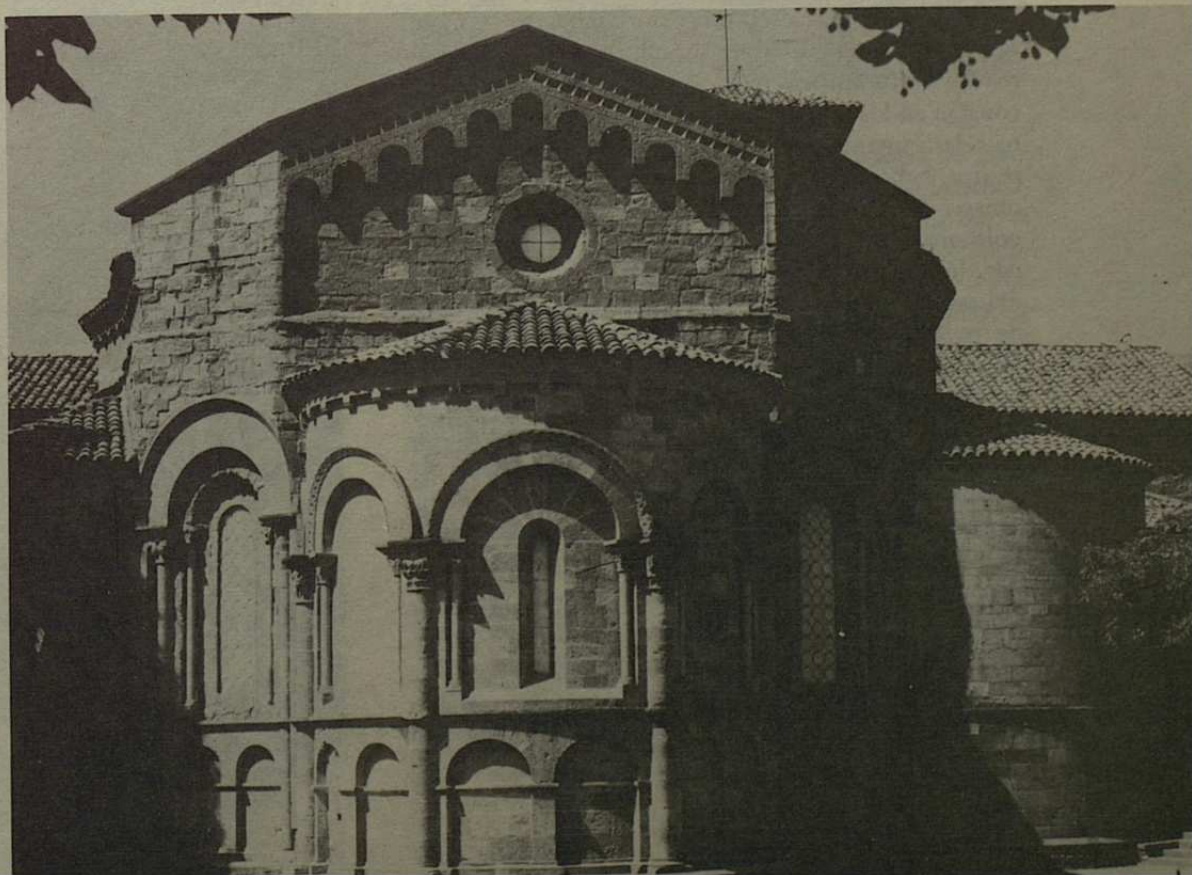
JOSEP ESTEVE

El monasterio de Sant Joan de les Abadesses, en el Pirineo catalán, tiene su origen en el siglo IX. Su fundador, el conde de Barcelona, Wifredo el Velloso, lo destinó a una comunidad de monjas benedictinas, cuya primera abadesa fue su propia hija Emma. El conde asignó al cenobio, además de su esencial misión de plegaria, la de activar la repoblación del valle, misión que quedó cumplida con creces. Acontecimientos lamentables, a menudo violentos, que se produjeron a lo largo del siglo XI, acabaron con la comunidad femenina e instalaron en el monasterio diversas comunidades sucesivas, cuando no simultáneas, hasta que lo ocuparon los canónigos regulares de San Agustín, quienes lo habitaron hasta fines del siglo XVI y marcaron un largo período de esplendor

en todos los órdenes. Bajo el señorío de los abades, surgió en el siglo XIII, junto al monasterio, la villa del mismo nombre. Sucedió a la canónica una colegiata que, con los siglos, fue perdiendo las posesiones y los privilegios heredados de aquélla, hasta que fue suprimida por el concordato de 1851. Entonces el templo asumió las funciones parroquiales de la población.

En contraste con un notable acopio de escrituras que se conservan desde los años fundacionales del monasterio, son muy escasos los restos arqueológicos visibles anteriores al siglo XII. De esta centuria data la iglesia, que, a pesar de las innumerables destrucciones y remodelaciones, muestra la bella traza de un templo de los llamados de peregrinación, ejemplar

Vista exterior del ábside después de la acertada restauración dirigida por el Arqto. RAIMON DURÁN REYNALS.





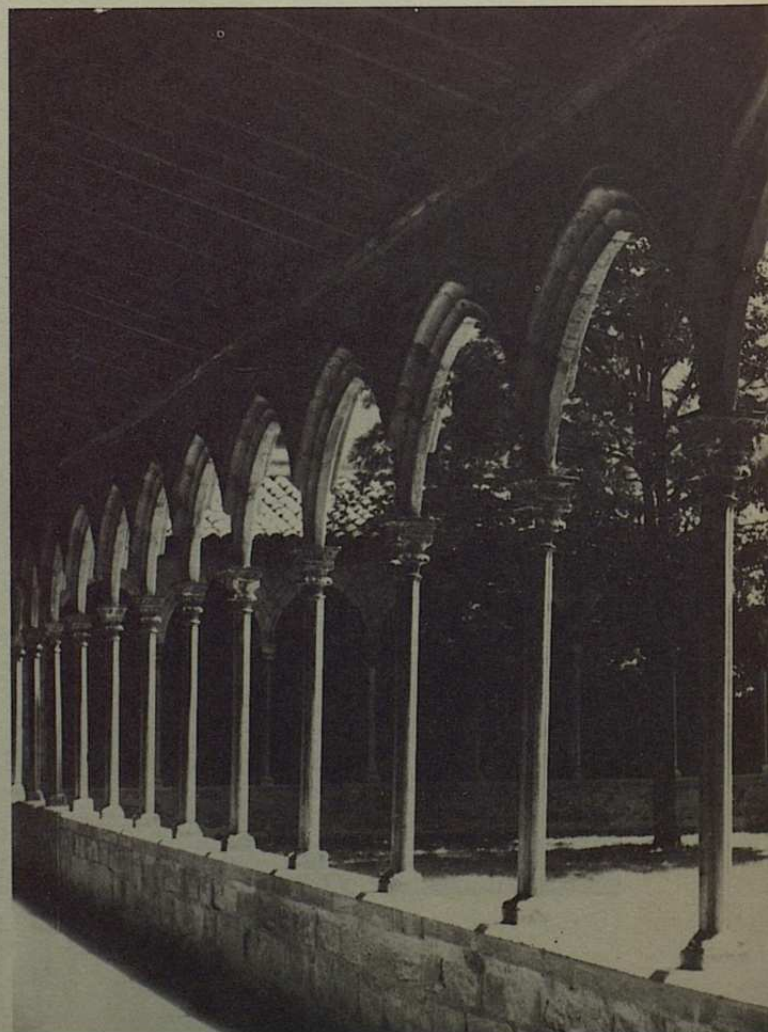
presa reunieron, en las estancias que albergaban el archivo monástico, varios objetos religiosos en desuso, con el ánimo de acondicionar, más adelante, algún edificio antiguo que permitiera la exhibición de dichos objetos y diera pie a la reclamación de los que están depositados en el museo episcopal, cuya devolución el obispo había prometido para cuando existiese en la villa un local adecuado.

La revolución de 1936 produjo en el monasterio gravísimos destrozos, pero la Generalitat de Catalunya pudo salvar la fábrica del templo, las obras escultóricas más importantes y la documentación del archivo, junto a la cual se guardaban, como ya se ha dicho, cierto número de objetos antiguos. Otras piezas fueron rescatadas de las llamas por ciudadanos intrépidos. Terminada la guerra, un ilustre mecenas de la villa, Jaume Espona, sufragó la completa restauración del templo, dirigida por el arquitecto Raimon Duran Reynals, con una sabiduría y un buen gusto ejemplares.

Detalle del interior del ábside en que se sitúa el grupo escultórico del Descendimiento (s. XIII). Abajo. Detalle del Claustro gótico.

único en Cataluña. En su interior, puede admirarse un grupo del descendimiento de la cruz, de talla policromada, del siglo XIII, de esquema románico, pero de vigoroso sentimiento. Pueden asimismo contemplarse algunas esculturas góticas, entre las que descuella un retablo de la Virgen. Los antiguos objetos de culto subsistentes, mínima parte de los que constan en los inventarios, forman todavía un conjunto relativamente apreciable. A los que se conservan *in situ*, habría que agregar la docena de piezas que el obispo Morgades ingresó, en 1889, en el museo episcopal de Vic y que figuran entre las más apreciadas de aquella extraordinaria colección. La creación del museo episcopal de Vic respondía al movimiento de revalorización del arte medieval que, extendido por Europa a raíz del Romanticismo, alcanzó en Cataluña especiales resonancias. En Sant Joan de les Abadesses, ya a mediados del siglo XIX se urgía la reinstalación de un retablo gótico, apoyándose en exclusivas consideraciones artísticas, y era cabalmente valorado el patrimonio histórico y monumental de la población.

A principios de la segunda década del presente siglo, surgió, de los núcleos más cultivados y sensibles de la villa, la iniciativa de restauración de la iglesia del monasterio, en la que se logró interesar a toda Cataluña. Los mismos promotores de esta em-



Maravilloso primer plano de la cabeza de Cristo Crucificado del grupo del Descendimiento, en cuya frente puede verse la pequeña puerta de un Sagrario en el que se reservaba el Smo. Sacramento en tiempos pasados.



El museo

Por los años sesenta, un grupo de hombres de la villa se sintieron comprometidos a afrontar el antiguo problema del museo. Realizaron algunas exposiciones previas de objetos pertenecientes al monasterio o a colecciones privadas con el fin de sondear el grado de aceptación del público y estudiar posibilidades y formas de exhibición. La escasez de medios económicos actuó a la vez de condicionamiento y de estímulo. La construcción de una nueva casa parroquial acababa de dejar disponible un edificio idóneo, adosado a la iglesia, que había sido residencia del canónigo sacrista en tiempos de la canónica, del arcipreste en tiempos de la colegiata y del párroco desde finales del siglo pasado. Ultimamente había sido renovado en su interior para adaptarlo a unos posibles usos sociales y modificado en su aspecto y en sus volúmenes exteriores para armonizarlo con el templo restaurado.

El vestíbulo, al que da acceso una puerta de grandes dovelas, divide en dos partes desiguales la primera de las dos plantas de que consta el inmueble. A mano izquierda, la dependencia de menores dimensiones es destinada a sala de conferencias y exposiciones temporales. A mano derecha del vestíbulo, se abre la puerta del museo. La poca elevación del techo del primer tramo de la única sala de la planta obligó a rebajar el suelo. Los dos niveles resultantes, definidos por un muro y unos peldaños de ladrillo visto, proporcionan al espacio una agradable movilidad. Una escalera de bóveda, también de ladrillo, apoyada sólo en sus extremos y sin rozar los sillares románicos de la iglesia, conduce a la planta superior, cuyo ámbito, después de eliminados todos los tabiques, ha quedado dividido en tres salas por las paredes maestras de la casa. Los vanos de comunicación entre las salas han sido generosamente ampliados, y en el espesor del muro han sido empotradas algunas



Vista de conjunto de la primera sala de ingreso al Museo, jugando con diversas alturas, acomodadas a condicionamientos arquitectónicos y con excelente ambientación y luminosidad.

vitricas, visibles desde ambos lados. Se ha conservado la techumbre de la apresurada reforma moderna, formada de ladrillos toscamente ensamblados y sostenidos por viguetas de hormigón armado. Todo ello ha sido pintado de un color muy oscuro. El aparejo regular de la iglesia y el menos regular de la base del campanario han sido, naturalmente, dejados al descubierto. Los restantes paramentos, todos ellos de mampostería, han sido revocados y pintados de blanco. El pavimento de la planta baja es de ladrillo, y el de la planta superior, de tablas de roble. Se ha procurado que las proporciones y los tonos de todo el ámbito ofrecieran un aspecto cálido y acogedor, a la vez que austero y auténtico. Sin embargo, partiendo de la idea que el edificio está en función del contenido, se ha intentado, mediante la iluminación individual de cada una de las piezas, aislarlas del contorno y ofrecerlas a la contemplación con las mínimas interferencias posibles.

Alguna de las tres ventanas que comunican con una de las galerías del claustro suele permanecer abierta y, sin contradecir el principio de la exclusividad de la iluminación artificial, se aboca a la visión sedante del césped y la fuente, al tiempo que contribuye a la incorporación del museo en el conjunto monástico.

Los soportes y vitricas han sido realizados de acuerdo con unos módulos establecidos que les confieren

unidad, y el revestimiento de los mismos, fórmica blanca mate, produce efectos muy especiales de realce. Así, por ejemplo, un gran brasero medieval de hierro encuentra, en un podio del material susodicho, una plataforma a la vez respetuosa y neutra.

Para la ordenación de las piezas, se han descartado los criterios cronológico y estilístico a causa de la dificultad de su compaginación con las condiciones de un espacio preexistente. Por otra parte, su escaso número excluía el peligro de la impresión caótica que se produciría en un gran museo, mientras que las reducidas dimensiones del local casi permiten abarcar el conjunto con una sola mirada y facilitan el relacionarlas para una explicación histórica o técnica. Se ha partido más bien de la consideración de la morfología del espacio para situar cada pieza en el lugar donde pudiera prestar mayor rendimiento estético y evocador y, con ello, la mayor eficacia pedagógica posible en este museo concreto. Se ha buscado, por otra parte, una alternancia de técnicas y estilos y se han distribuido las piezas más valiosas de manera que destaquen entre las de calidad inferior, de las que se distinguen por una graduada intensidad de la luz, que establece una jerarquía y crea, a lo largo del recorrido, puntos de especial interés.

A efectos de identificación, las piezas se acompañan de un número adherido en el blanco de la vitrina o del soporte o, en su caso, aplicado sobre un dado,

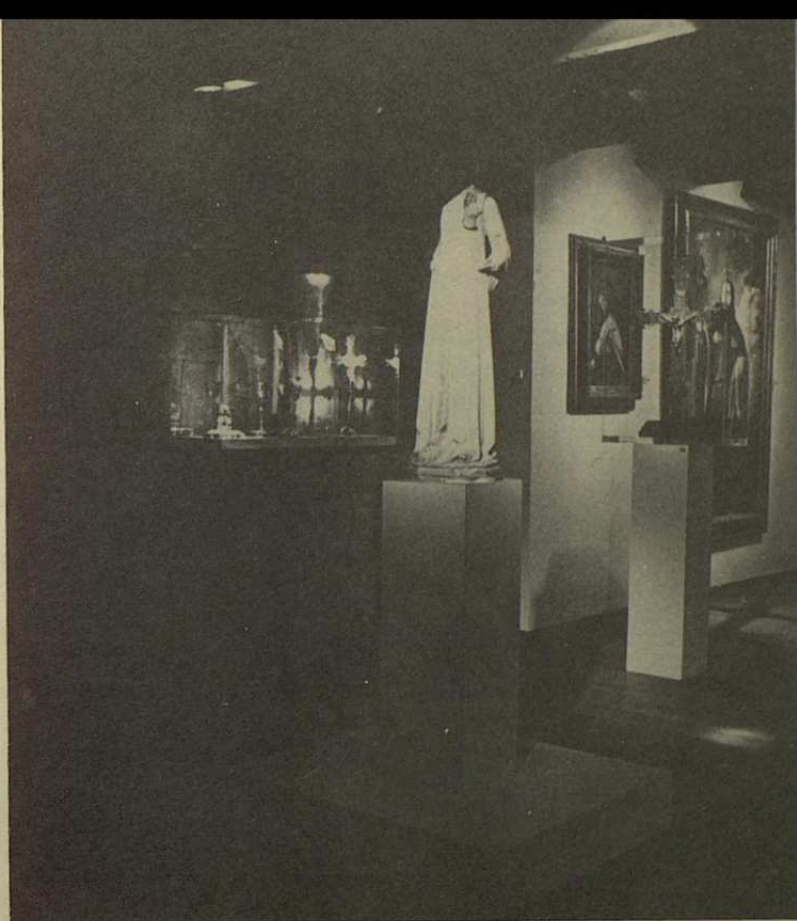
Excelente presentación de una escultura mutilada de Santa Catalina en alabastro (s. XIV), fondo de vitrinas y pinturas. Abajo. Bello frontal románico; escultura policromada de la Virgen con Niño (s. XV), ambientando ordenadamente los muros, restos de sillería coral con acertada presentación.

también blanco, fijado en la pared, junto a la pieza. Estos números se corresponden con los de una guía que se entrega al visitante, en la que se explican las principales características de cada uno de los objetos.

Ha sido especialmente cuidada la seguridad del museo, por lo cual se ha provisto de los refuerzos y dispositivos pertinentes.

El total de las piezas expuestas no llega a las doscientas y representan diversas técnicas y materiales: orfebrería, escultura en piedra y en madera, pintura sobre tabla y sobre tela, tejidos, etc. Cronológicamente, cubren, en desigual medida, todos los siglos que van desde el XI, del cual se exhibe una sola pieza, hasta el actual. Por excepción, se han admitido unas pocas piezas pertenecientes a dos parroquias rurales del mismo valle; todas las restantes proceden del monasterio o de la villa, cuyo pasado quieren ilustrar. Así se explica la inclusión de objetos de un muy discreto valor intrínseco, pero históricamente relevantes; por ejemplo, unos pequeños pináculos, los únicos salvados del retablo mayor, que fue destruido en 1936, o unos fragmentos de cerámica de los siglos XIV, XV y XVI, descubiertos en el mismo edificio que aloja el museo.

La colección es, pues, modesta por la calidad y cantidad de sus materiales; sin embargo, cuenta con algunas piezas que honrarían cualquier museo. Entre ellas, merecen señalarse unos tejidos orientales e hispano-árabes de los siglos XII y XIII; dos cruces de cristal de roca, de taller catalán, del siglo XIII; una cruz de plata repujada del siglo XIV; una escultura mutilada de alabastro de Santa Catalina, del siglo XIV, obra de un taller de la propia villa, de una finura y elegancia maravillosas; unos bordones de plata dorada, con unas deliciosas figuritas, del siglo XV; el paño mortuorio de los abades, con unos espléndidos bordados del siglo XV; otro bordado del mismo siglo que representa a San Juan Bautista, y una custodia renacentista en forma de templete, con unos ángeles góticos procedentes de una custodia más antigua.



Conjunto monástico

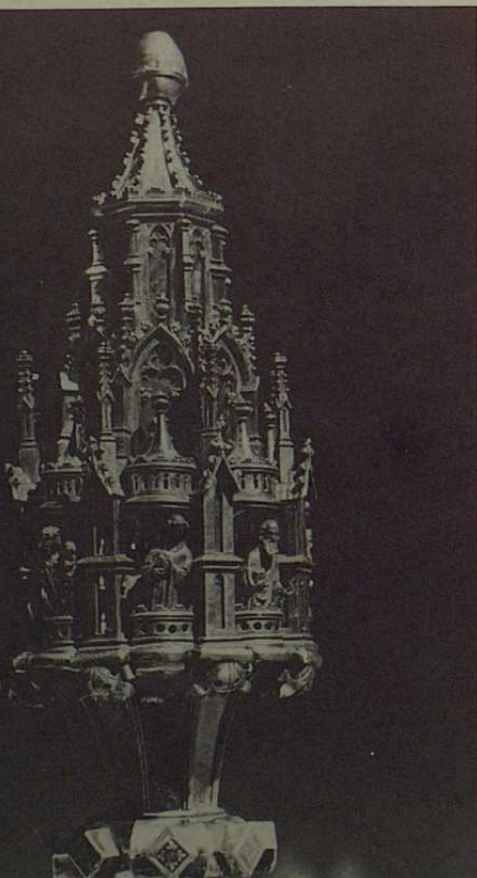
El museo ha sido concebido como un complemento de la iglesia, en cuyo circuito de visita se ha incluido. En efecto, a excepción de las horas de culto, el ingreso al templo se efectúa a través del vestíbulo del museo, sin que sea necesaria, desde luego, la visita al mismo. Este único acceso, además de facilitar el control de visitantes, permite tener la iglesia sin comunicación inmediata con el exterior, con lo que se potencia su fuerza de sugestión. Desde el vestíbulo se penetra en el claustro y, de éste, a la iglesia. El recinto claustral, que pertenece, por su estilo, al más puro gótico catalán, simple y elegante, constituye una preparación psicológica al espíritu y al ambiente del templo, que es un espacio religioso absolutamente logrado. La luz natural le llega filtrada por unas láminas de alabastro, y la iluminación artificial destaca sólo las obras escultóricas capitales. La nave se mantiene en una penumbra sobrecogedora. La iglesia está cuidada y limpia, y unas velas encendidas y unas flores naturales, ofrenda de los fieles, colocadas no con intención decorativa, sino como expresión de una piedad muy real pero muy sobria, como corresponde al talante de la religiosidad catalana, eliminan del templo todo resabio de arqueologismo y reivindican la vigencia de su función religiosa.

El museo, a través del conjunto monástico, se inserta en la vida de la población. En realidad, no fue pensado para atraer a los turistas, cuya visita, sin

embargo, es muy estimada, sino para facilitar el acceso de los habitantes de la villa a un patrimonio que es y ellos consideran muy suyo, y para fomentar su conciencia de comunidad histórica, religiosa y cívica. Así se comprende que el museo haya podido ser proyectado y realizado íntegramente por gente de la población, a través de colaboraciones en su mayor parte desinteresadas; que haya sido posible su ejecución sin contar con ninguna subvención oficial; que se hayan ofrecido personas para cuidar gratuitamente su limpieza y que sea perfectamente factible la dirección colegiada.

La emoción de este museo se transmite a los visitantes forasteros, quienes se percatan en seguida de encontrarse con algo muy querido y muy vivo. Esta ha sido la manifestación espontánea de muchos de los visitantes que han desfilado por él desde que fue inaugurado, en julio de 1975.

El arraigo de este museo en un pueblo del que proceden todos sus fondos, y a cuya historia están enlazados, tal vez sea aleccionador para quienes, ante la actual crisis de la institución museística, se esfuerzan vanamente para inyectar potencia comunicativa a colecciones que, siendo producto de expoliaciones o de operaciones comerciales, no guardan relación alguna con el lugar que las cobija.



Rara vez se visita un museo mañana y tarde. Esto hicimos el pasado verano un pequeño grupo de profesores y restauradores de arte religioso. El impacto religioso y estético de aquel conjunto monástico suscitó el deseo de hacer llegar a nuestros lectores un avance noticiable —en texto e ilustraciones— y una insistente invitación a visitarlo.

El texto, que muy sinceramente agradecemos a Mosen JOSEP ESTEVE, matiza al detalle los criterios museísticos que han presidido esta instalación, conseguida plenamente en el doble aspecto de su ambientación monástica y de su bellísima instalación, cuidada hasta el último detalle. Creo sinceramente que ha sido un gran acierto artístico y pastoral, orientador y ejemplar para otras muchas instalaciones afines que valoran ya —y necesitan multiplicarse— en esta tarea de recuperación del Patrimonio histórico, artístico y religioso, emprendido con generoso entusiasmo y necesaria colaboración de la Iglesia y el Estado.

Nuestra admiración y gratitud al equipo que hizo posible este auténtico «milagro» en San Juan de las Abadesas.

J. M. DE AGUILAR O. P.

CALIZ Y COPON RENACENTISTA

SILVINO NOVALON

La orfebrería al servicio del culto

La llamada de la Iglesia a las Bellas Artes alcanzó también el concurso de la Orfebrería para el servicio del culto sagrado. El artífice, repujando metales, cincelando el oro y la plata, labró los vasos de la Eucaristía y demás objetos de culto, desde la sonora campanilla y las ventrudas vinajeras hasta la más preciosa custodia, con una prestación casi anónima, el nombre del autor en una pequeña marca humildemente oculta en el reverso de la pieza. Es la orfebrería una rama importante del arte sacro, no suficientemente estudiada. En su concepción formal y, sobre todo, en su ornamentación, es un fiel reflejo de las estructuras arquitectónicas, lo que indica claramente su estilo y época. Se puede hablar de orfebrería románica, gótica, renacentista, barroca...

El ajuar litúrgico de la parroquia

Toda parroquia o comunidad cristiana ha ido formando en el decurso del tiempo su propio ajuar litúrgico, objetos adquiridos por la propia institución o donados por particulares, como recuerdan escudos y leyendas. Muchas parroquias guardan todavía piezas antiguas de gran valor artístico y arqueológico. Lo que está gritando la eficacia de la Iglesia en la conservación y tutela de su patrimonio artístico. No ha sido la Iglesia la que ha dilapidado su patrimonio, sino el paso del tiempo, que todo lo mina, de ahí la labor de restauración a realizar, y la incultura y vesania de los hombres, jugando a hacer revoluciones, que siempre son imperfectas. En mis correrías por los pueblos de la diócesis con la Comisión del Patrimonio Artístico y Documental, he podido admirar hermosas piezas, que todavía están en servicio para el fin que fueron creadas, la celebración y el culto. En viejos inventarios, consta su anterior amplitud y riqueza. Urge inventariar y catalogar lo que queda para posterior estudio de los investigadores. Son además objetos religiosos que el pueblo aprecia y venera. Puedo dar testimonio de la devoción de mis fieles por la cruz grande de

plata, con pie de lo mismo, que un adulto, enviado por la familia, porta en los entierros. O el gozo de ver la reserva del Santísimo el día Jueves Santo en el copón grande y precioso, que «dio Pedro Gomes Goncales con la obligación de decir perpetuamente una Misa día de S. Pedro año 1712». Y la procesión del Corpus con la custodia grande y pesada, punzón de Serrano y Cuenca.





Cuenca, tierra de orfebres

Grandes plateros, agrupados en su gremio desde lejanos tiempos, ha dado la tierra de Cuenca al arte de los cinceles. Y una especialidad propia y exclusiva, el CALIZ-OSTENSORIO, posible interpretación plástica de su escudo heráldico, el cáliz y la estrella. Unos en ella nacidos y otros que aquí trabajaron y dejaron la huella de sus punzones. Desde la dinastía de los BECERRIL, con Francisco Becerril, el más grande de todos y uno de los más célebres de España y del mundo, pasando por Luis del Castillo, Juan de Fraguas, Noé M., Joaquín López, Manuel Molina, Leiva, Lumbreras, Pérez de Cuenca, Julián Cañas, Serrano, etc., nombres que no precisan ponderación y están reclamando una investigación profunda, que revele el currículo

de sus vidas y defina las características de su estilo e influencias.

Cáliz y copón renacentistas en Tribaldos

Todo esto viene a propósito de dos piezas en la parroquia de Tribaldos, pueblo cercano a Uclés, lugar importante en la historia de La Mancha. Cáliz de plata sobredorada y copón de plata en su color natural, de estilo renacentista, fines del siglo XVI.

El cáliz es una armonía de molduras en pie, astil y subcopa, rematado en la limpidez troncocónica de la copa, que le presta gran esbeltez y elegancia. Cada moldura lleva gravada a buril cintas de motivos vegetales y geométricos con cabezas intercaladas. Esta ornamentación renacentista se hace relieve en el copón, simplificando las molduras para resaltar la labra repujada, con idéntica disposición y adornos de cintas y costillas en pie y tapa, de los que arrancan el astil y el remate del crucifijo de superficie lisa como la copa del cáliz; en medio, la copa, como un gran friso; todo ello con motivos de racimos de frutas y colgaduras y cabezas de sonrientes jovencitas, repetidos alternadamente dentro de una especie de lacerías, que presagian el gusto por lo geométrico del manierismo.

El orfebre Noé M.

Ambas obras llevan el mismo punzón: NOE M. (Manuel), platero del que apenas se conoce más que el nombre. Se le llama flamenco. Y estuvo emparentado con Francisco Becerril por matrimonio con una sobrina. Como en sus obras conocidas, falta el punzón de control oficial, indicando el lugar donde fue realizada.

Piezas con su marca existen en varios sitios de la diócesis. Sus obras más bellas, el cáliz-ostensorio de Belmontejo y este artístico copón. Yo mismo celebro todos los días la Eucaristía con un cáliz que lleva su firma.



INDICE

PORTADA
Celebración litúrgica en el Centro Comunitario de
Froidemond.
Arqt.: Lucien Kroll.

CONTRAPORTADA
Bordado del S. XV - San Juan Bautista. San Juan de las
Abadesas. Museo del Monasterio.

EDITORIAL - ABRIENDO CAUCES	3
CENTRO COMUNITARIO DE FROIDEMOND. Bélgica	4
Arqto. Lucien Kroll. Frederic Debuyst, O. S. B. (comentario)	
FONTANESI	11
Carmen Castro.	
IMAGENES EN EL CULTO (II)	15
José M. Zunzunegui.	
N. S. DE ZARAGOZA LA VIEJA. Patrona de El Burgo de Ebro	20
Informe Técnico: Joaquín Cruz Solís. Informe Pastoral: José María Sanz.	
MUSEU DEL MONASTIR.—S. Joan de les Abadesses	25
Josep Esteve.	
CALIZ Y COPON RENACENTISTA.—Tribaldos (Cuenca)	31
Silvino Novalón.	

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; Fran-
cisco 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.

