



ARA

ARA arte religioso actual

PUBLICACION del MOVIMIENTO ARTE SACRO

Números 65-66 - Año XVII

Madrid

Julio-diciembre 1980

SUMARIO

FRUTOS DE UNA ACTITUD

Colaboración y trabajo... Contra viento y marea. Muestrario sucinto de colaboraciones que dan testimonio.

Joya del Museo Catedralicio de Gerona, nueve veces centenario. Estudio teológico, técnico y pastoral.

TAPIZ DE LA CREACION

IGLESIA EN RIOLA

Invitación del cardenal Lercaro, proyecto de Alvar Aalto, realización de Glauco Gresleri, comentario de J. Loraque de Lahoz.

Julio López Hernández, artista humano y sensible. Exposición en Madrid: Temas religiosos, valores humanos y nueva plástica del retrato.

ESCULTURA

CATALOGACION

Primicias de una gran obra documental: El Catálogo Monumental del Arzobispado de Barcelona ofrece asequibles lecciones a imitar.

ARA 62 inició su aportación al centenario de San Benito. Un monje del Paular ofrece hoy un trabajo iconográfico del santo Patriarca.

ICONOGRAFIA

RESTAURACION (I)

Acertada restauración del templo monástico de las clarisas de Aguilar de Campoo, con activa participación de las monjas.

Plazaola y Aguilar comentan la reciente exposición de Iturgaiz y las múltiples aplicaciones de su arte religioso o profano.

MOSAICOS

RESTAURACION (II)

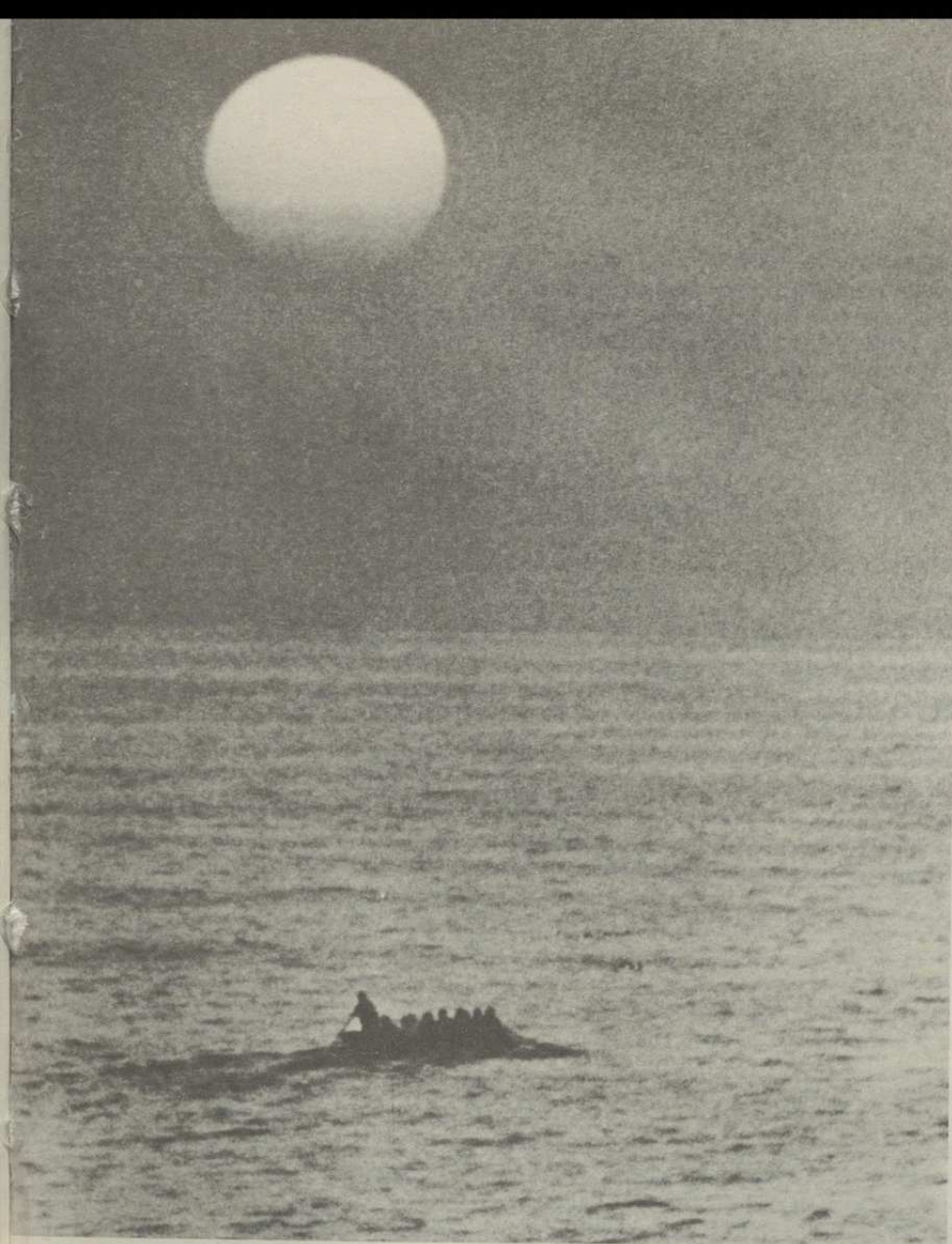
Cristo medieval castellano. Delicado trabajo de año y medio, que ha puesto en valor una pieza medieval perdida.

J. Cayetano Polo (siglo XVIII) en un descubrimiento que merece estudio de los especialistas. Su proyección en Coria y Brozas lo acreditan.

REJERO EXTREMEÑO

INDICES TOMO VIII, 1979-1980

EDITORIAL



Contra viento y marea...
Esfuerzo y constancia.

FRUTOS DE UNA ACTITUD

Las directrices editoriales de ARA han sido siempre constructivas, cimentadas en orientaciones claras de los textos conciliares —para cuyo servicio nació la revista— y en la objetiva confrontación de los hechos y creaciones artísticas que sometemos a enjuiciamiento. Por eso nuestra línea ha sido de estímulo y aliento a cuanto se ha intentado en orden a la conservación de lo antiguo, a la adaptación de lo que aún estaba vigente en el momento de los cambios, y a la promoción de nuevas creaciones de arte actual al servicio de la liturgia y devoción religiosa.

No hemos mantenido actitudes violentas en trances de polémica y la nota de serenidad y equilibrio ha venido dando siempre el tono dialogante que valoraba las oportunas coincidencias y discrepaba —sin hiel— en cuanto pudiera resultar inoportuno. Hemos tratado de recoger y enjuiciar las diversas técnicas y estéticas que fueron creando los estilos artísticos en el largo servicio de veinte siglos y en variadas fases de gestación, plenitud y declive.

No pueden chocar a nadie las discrepancias y variantes, los aciertos y desaciertos, y —en un diagrama tan movido de actuación humana— debe de concederse siempre un margen de buena voluntad y apertura no sólo a la tolerancia mutua y a un posible acercamiento, sino alcanzando frutos prometedores de entendimiento y mutuo servicio.

Hemos superado etapas de tensión polémica, debiendo confesar que pudieron darse también desaciertos de táctica, y hasta torpezas, en clima de buena voluntad. Siempre resulta difícil —en diálogo abierto— mantener con firmeza el apoyo a lo esencial y la comprensión de diferencias en lo accidental. Nos parece que la mesura y ecuanimidad han venido ayudando a mantener un coloquio en línea doctrinal y pastoral, sin derivar hacia problemáticas estéticas, banderías solapadas o militancias políticas.

Tal vez parezca un tanto ilusoria nuestra afirmación cuando aún no ha comenzado la etapa de esa colaboración concertada que la Iglesia y el Estado han confiado a la comisión mixta sobre el Patrimonio Artístico. A muchos habrá parecido larga la espera de una cosecha tardía; nosotros recogemos frutos bastante sintomáticos —balance operativo— que totalizan concordancias y posibilidades de actuación colaborada, que hace pocos años parecían imposibles.

El curso 79-80 nos ofrece un balance consolador en frutos de deseado trabajo en común en sectores que se enriquecen y complementan mutuamente. La doble iniciativa correspondió al Secretariado Nacional de Liturgia, que ya en noviembre celebraba unas Jornadas Nacionales sobre el tema global «Arte y Celebración», que para el mes de febrero ofrecía los temas correctamente sintetizados en un opúsculo de gran interés doctrinal y de tono altamente estimulante para la aplicación práctica de los criterios. Sólo queremos destacar el tono de apertura ilusionada y amplia aportación de consignas a nivel episcopal o de profesores especializados en liturgia, pastoral o arte sacro. Allí converge la visión del arquitecto con la de los técnicos o artistas, alcanzando el muy apreciable valor de la integración variante de múltiples pareceres, pero convergente en lo sustancial. Hubo por parte de una docena de especialistas el gran interés de pisar suelo firme, acercando el pueblo a la liturgia y enriqueciendo el culto con frutos de participación y estimulantes vivencias.

No queremos silenciar la generosa iniciativa de los dirigentes de Adelpha, que al organizar la pasada primavera unas Jornadas Nacionales sobre el Patrimonio Artístico, invitó con insistencia a colaborar en las mismas a los dirigentes nacionales y diocesanos, al Departamento Nacional de Arte Sacro, al Estudio-Taller de Conservación y Restauración y a quienes dirigimos esta revista. Con sinceridad podemos decir que agradaron a la jerarquía estas muestras de acercamiento de cuantos trabajamos en un campo común, y aprobaron gustosos nuestra asistencia a las Jornadas y nuestra incorporación a un diálogo noble, que por vez primera tal vez pudo plantear y cambiar impresiones sobre temas más o menos debatidos. No es el momento ni de presentar el programa ni de aportar las conclusiones que conjuntamente pudimos aceptar. Lo que sí es cierto es que muchos que antes sólo se conocían de nombre o por las firmas en comentarios o juicios dispares en prensa o revistas, consiguieron mantener doce horas de conversación sustanciosa y constructiva sobre criterios doctrinales o prácticos que, lejos de provocar discusión vidriosa, sirvieron para hacer mutua exposición informativa de tareas y objetivos en marcha. La gran consecuencia fue confirmar que no estamos tan lejos unos de otros y que no sólo es posible sino muy deseable y prometedora la colaboración iniciada en aquella coyuntura.

El mes de junio siempre llega preñado de frutos de esos nueve meses de ininterrumpida labor. El Estudio-Taller de Conservación y Restauración presenta con satisfacción las mejoras que su delicada actuación ha ido consiguiendo en varias docenas de obras de arte que le fueron confiadas por bastantes diócesis. A veces podemos reflejar estos trabajos en expresivas ilustraciones fotográficas, pero lo que no puede contabilizarse sensiblemente son los avances formativos de los alumnos que van transmitiendo a sus diócesis el consolador fruto de conservación y restauración; van creando la doble convicción de lo que avanza la preocupación y entusiasmo por suscitar regionalmente el aprendizaje, la formación y la especialización, con el respaldo del consejo y directrices de los profesores del Estudio, a los que alcanzan posibilidades prudentes de emancipación. No es utopía; lo constatamos en ulteriores visitas por diversas diócesis.

Un aspecto formativo que vamos cuidando con satisfacción alentadora es el cultivo de la sensibilidad artística, en el contacto con las obras de arte, tanto las mutiladas y maltrechas, que a veces llegan al Estudio-Taller, como las modelicas, instaladas en colecciones y museos. Cada año se realizan nuevas visitas en Madrid o cercanías durante el curso, y cada año, con más intensidad y extensión, se programan viajes de estudio a fin de curso o en días de vacaciones. Debemos decir con alegría que es valioso y consolador el comprobar que a través de estos trabajos académicos de enseñanza va naciendo una red de amistad y entusiasmo por el cuidado y renovación valorativa del arte en las diócesis. Largo sería intentar el recuento de las diócesis, catedrales o monasterios que se están responsabilizando en estas tareas y, con delicadeza y tesón, preparan ya nuevas instalaciones para poner el patrimonio artístico al servicio del culto y de la sociedad.

Tan sólo de paso diremos que en nuestro recorrido de vacaciones hemos admirado las nuevas salas de museos instaladas tanto en la Catedral de Gerona como en el Monasterio de Poblet. Ojalá que en futuros números podamos mostrar algo de lo mucho que se está haciendo, con paciente constancia y refinado gusto en bastantes provincias, con las que mantenemos grato contacto. Bien claro hemos visto también, en un recorrido por Tierra de Campos (Palencia), la benemérita y personal tutela de los curas párrocos, que en dilatada labor de años hacen de su diócesis una de las más densas y variadas en arte religioso vivo. Valioso y anónimo mecenazgo del humilde clero rural, no siempre reconocido en justicia, y argumento valioso de eficaz resultado y de imposible sustitución.

Estos y tantísimos otros frutos son efecto de una nueva actitud de capacitación y de ayuda. ¡Ojalá que lo que hoy valoramos como presagios, madure en amplia comprensión, en diálogo fraternal y en eficaz colaboración, a la que todos podríamos aportar algo o mucho bueno!

ARA

Final resquebrajado, retorcido, seco...



EL TAPIZ DE LA CREACION, DE LA CATEDRAL DE GERONA

I. DESCRIPCION TEMATICA

J. M.^a TABERNER, Deán

El Tapiz de la Creación, de la Catedral de Gerona, impresionante bordado románico del siglo XI o XII, ha sido calificado por arqueólogos paleocristianos como un verdadero «unicum», puesto que no se conoce ninguna otra pieza de sus características (profesor doctor don P. de Palol, de la Universidad de Barcelona).

Parece indudable que el autor o autores de esta obra de arte, aparte de otras posibles finalidades de carácter decorativo, debieron proponerse una principal intención de didáctica catequística, según la constante práctica medieval de utilizar las artes plásticas para la vulgarización de las verdades religiosas entre la gente iletrada y sencilla: «Picturae sunt libri laicorum» (Honorio de Autun). Por esto se ha podido calificar justamente al Tapiz como «un verdadero poema plástico de la Creación, en el que el concepto bíblico y hasta el sentido geométrico de la composición, con su misma simplicidad, ponen las alturas más cerca del tema presentado» (César Marti-nell).

El conjunto del Tapiz, sobre todo cuando originariamente estaba completo, ofrecía plásticamente la doctrina cristológica que San Pablo desarrolla en su epístola a los colosenses: «Imagen de Dios invisible, en El fueron creadas todas las cosas del cielo y de la tierra. Todo fue creado por El y para El, que es antes que todo y todo subsiste en El. Plugo al Padre que en El habitase la plenitud, pacificando por la sangre de su cruz todas las cosas, así las de la tierra como las del cielo» (Colosenses, I, 15-20).

Como plasmación de la tesis cristológica, en el centro geométrico convergente del Tapiz aparece el Cristo-Pantocrátor con la iconografía propia de la constante tradición del arte cristiano y en este caso «el dominio y señorío universal de Jesucristo se vertebró en dos vertientes, que por analogía pueden expresarse por los términos de Cosmocrátor, señor del cosmos, y Cronocrátor, señor del tiempo. Tiempo y espacio, las cosas inanimadas o las dotadas de vida, vegetal, animal o humana, aparecen así sometidas a Cristo, tanto en su constitución y naturaleza, aspecto estático, como en su desarrollo y cambios vitales o temporales, aspecto dinámico» (M. Guerra. Simbología románica). Este doble aspecto es

Tapiz de la Creación (siglos XI-XII). Catedral de Gerona. Museo.—Conjunto de esta pieza excepcional, que ha sido colocada con gran acierto y excelente visibilidad en la nueva instalación del Museo. Pieza tal vez única, por su antigüedad y técnica, que bien merece amplios estudios y pastoral divulgación.

recogido espléndidamente en el Tapiz, con gran riqueza y belleza artística. La creación está desarrollada siguiendo literalmente el texto bíblico del Génesis según la tradición románica de las pinturas murales y las miniaturas de los códices, con antecedentes mozárabes y quizá también otros más remotos, como podrían ser los mosaicos de algunas sinagogas, «como la de Beth Alpha, del siglo V o VI, al sur de Galilea, suplió la figuración prohibida de Yahvé por el «Sol Oriens» como símbolo de la divinidad monoteísta» (J. Calzada. *La Catedral de Girona*).





El tiempo, en el Tapiz, se halla representado por una figura simbólica del año (Annus) y las cuatro estaciones (invierno, primavera, verano y otoño). También el día y la noche (dies solis, dies lunae) y los doce meses, de los cuales sólo se conservan las representaciones íntegras de cuatro: marzo, abril, mayo y junio, mientras que las figuraciones de los restantes se hallan más o menos mutiladas y algunas totalmente desaparecidas por deterioro. Todas ofrecen o dejan adivinar una gran belleza figurativa y constituyen un extraordinario documento gráfico de la civilización rural medieval, como una cró-

nica ilustrada, y denotan curiosas influencias orientales, nórdico-germánicas y diversas, dejando suponer un superior grado de cultura humanística en el proyectista o autores del Tapiz.

El Tapiz se completa con otra escenificación que a modo de pradela o retablo ocupa una amplia franja de todo el ancho del bordado, entre las cenefas laterales, seguramente también enmarcada por una orla inferior que se supone debió existir cuando la pieza estaba íntegra. Esta escenificación, que se adivina debió ser de una

gran importancia plástica y temática, desgraciadamente se halla muy mutilada, pero todavía conserva suficientes rasgos para poder imaginar la totalidad de la representación original, que simbolizaba la Redención y restauración de todas las cosas por Jesucristo «Redemptor hominis», siguiendo las piadosas narraciones de los «Flos sanctorum» y las que después se integraron en la «Legenda Aurea».

El artista presenta a Santa Elena en busca de la Cruz del Señor y su «invención» o hallazgo, con la anécdota de la identificación de la «Vera Cruz» y, en el puesto central, de honor, la apoteósica veneración triunfal por parte del emperador Constantino, símbolo del máximo poder humano.

Tal es la cosmovisión cristocéntrica que nos sigue ofreciendo el Tapiz mediante la expresiva belleza de la escenificación del mensaje paulino. Después de más de ocho siglos mantiene firme la actualidad de su glosa ilustrada, de tal manera que podría ser todavía válida tanto para ilustrar cualquier texto de hermenéutica bíblica, referido a glosar las epístolas cristológicas de San Pablo, como para representar las tesis de un Tehilard de Chardin cuando habla de Cristo como «centrum super centra» y «punto omega» del universo creado, o bien como ilustración de la encíclica del actual Papa, Juan Pablo II, *Redemptor hominis*, cuando, citando la *Gaudium et spes*, del Vaticano II, dice que «el Redentor del hombre, Jesucristo, es el centro del cosmos y de la historia», es decir, el Pantocrátor, Sanctus Deus y Rex Fortis, tal como está representado en el Tapiz. Porque resulta que el artifice del bordado de Gerona acertó en la utilización de un lenguaje verdaderamente «pentecostal», sirviéndose del arte románico, «uno de los más bellos y perfectos estilos que, a lo largo de los siglos, han inventado los hombres» (marqués de Lozoya).

II. ANALISIS TECNICO

M.^a ANGELES GONZÁLEZ MENA

La tapicería ha sido una de las artes que se practicó desde antiguo; exige un trabajo paciente y tiene una aplicación inmediata, utilitaria y decorativa.

No se han conservado piezas que confirmen arqueológicamente las noticias que nos dan los textos de la existencia de colgaduras o tapices en las épocas remotas. Tampoco se sabe, ciertamente, si estos ejemplares citados como tapices son realizados a telar y decorados en el mismo proceso de su realización o, por el contrario, fueron decorados posteriormente, con lo que se trataría de bordados. Estimo que los más antiguos tapices fueron en su mayoría realizados por el arte del bordado, pues es más fácil cubrir un tejido liso con hebras de colores para decorarle que, sobre unas urdimbres o hilos tendidos, tramar y ornamentar simultáneamente.

La tapicería siempre fue un arte de lujo supeditado a un



Detalles de la Creación de plantas, animales,

mecenazgo, ya fuese de la Iglesia, de príncipes o señores feudales, porque eran obras monumentales que exigían años de trabajo, materiales en calidad y cantidad y artesanos que fueran verdaderos artífices. Por ello, en los castillos y palacios, así como en las catedrales y conventos, había talleres y obradores, herederos de los que existieron en las más antiguas abadías que fueron las que reunieron todos los oficios artísticos como verdaderas universidades del arte.

De la Edad Media se han conservado fragmentos de tapices bordados y, casi completos, dos magníficos ejemplares: el Tapiz de la Creación, en Gerona, y el llamado Tapiz de Bayeux, en esta ciudad.

Algunos autores entienden que, en el sentido estricto del término, no se debería hablar de tapices cuando se hace referencia a piezas bordadas, porque, según ellos, desde el punto de vista técnico, esta palabra significa un trabajo de alto y bajo lizo y, además, realizado con el punto de gobelinos. Compartiendo esta idea algunos tratadistas han puesto en duda la categoría de tapiz a los que han sido realizados por la técnica de bordado. Como consecuencia, el Tapiz de la Creación no es un auténtico tapiz y sólo aceptan denominarle así por seguir la tradición.



pájaros del cielo y vívidos marinos.

Pero el significado verdadero de tapiz, cuya raíz arranca de tapete, hace referencia desde antiguo, según se desprende del contexto de las diversas frases donde está inserto, a la función y no a la técnica. Como consecuencia, tapices son todas aquellas piezas que son colgadas y que cumplen las finalidades de decorar, abrigar, cerrar, etc. Por derecho propio el Tapiz de la Creación y el de Bayeux, y tantas otras piezas bordadas del mismo carácter, pueden denominarse tapices. Los tapices pueden ser, pues, bordados y tejidos con diversas técnicas, aunque algunas hayan sido desplazadas por la preponderancia que adquirió el tejido espolinado en la época de las grandes manufacturas de tapices europeos.

Desde los más antiguos tratados de las artes textiles y en los de carácter histórico, cuando se hace referencia a estas piezas se utilizan indistintamente los siguientes vocablos: tapete, colgadura, velo, paño, tapiz, repostero. *Tapete* tiene cierto valor general y más bien se aplica a piezas pequeñas y manuales que cubren paramentos, muebles y suelos. De ella se deriva la voz de tapiz, dedicada posteriormente de forma específica para las cubiertas de paramentos o muros. *Colgadura* es palabra tomada también con carácter general y se aplica a todas aquellas piezas que cubren alguna superficie, pero que van colgadas; esta palabra se acerca a la misión de tapiz, pues su función está en los muros y puertas, siendo en este último caso una antepuerta; es una palabra que aparece frecuentemente en los textos antiguos sin discernir si eran piezas tejidas o bordadas. *Velo* es vocablo cuyo

Factores artísticos y técnicos del Tapiz de la Creación

El Tapiz de la Creación es una pieza de pintura medieval dentro de la modalidad llamada «acu pictae». El contenido o argumento presenta tres actos o programas asociados en una totalidad teológica, religiosa, mitológica y social. En él se funden muchos rasgos del arte románico y las influencias de estilos que en él se registran pueden resumirse diciendo: que la parte central está relacionada con el arte musivo; las viñetas, que aparecen en las tres bandas exteriores, presentan un estilo más pintoresco procedente de las miniaturas; la forma de representar los vientos y los ríos ha sido tomada del campo de la mitología; los fondos entrelazados reproducen labores talladas en piedra de origen celta; las franjas con cintas de follaje son de lenguaje clásico; la predela o banda inferior está relacionada, más bien, con la pintura mayor.

El espacio y su distribución han sido concebidos con arreglo a los tres programas que se integran. Dentro de un amplio rectángulo se ha reservado la parte central para el tema principal, el de la Creación, dispuesto de forma radial y cíclica, más por simbología y misticismo que por la influencia de las obras cupulares decoradas con mosaicos con las que, sin duda, tiene parentesco. En los bordes superiores y laterales, en recuadros sucesivos, se exhiben sendas representaciones simbólicas y descriptivas de los períodos de tiempo en que se dividía un calendario de carácter rural y agrícola de la Edad Media y de las actividades realizadas en ellos. Van dispuestas en viñetas separadas rigidamente, influidos por el valor simbólico que ha querido dárseles; si se hubiera buscado un carácter narrativo, el estilo de la banda continua hubiera sido el sistema utilizado, tal como se plantea en el extremo inferior en que corre un friso con el tema de la Invención de la Cruz.

En ningún pasaje se ha conseguido un concepto espacial completo y naturalista; se ha intentado en los del calendario, pero no en los de la Creación; únicamente en el episodio de la creación de las aves y peces las bandas de agua separan a unos y a otros a modo de diorama, no habiéndose respetado la escala debida de tamaños y proporciones.

significado tiene un valor funcional y su acción es la de velar o cubrir; desde los autores más antiguos hacen alusión a colgaduras de los templos y su característica más esencial es que el tejido de los mismos había de ser delgado y transparente. *Paño* es una voz con significados muy variados y, de forma particular, se refiere a tapiz o colgadura. Es palabra muy usada desde la antigüedad. *Repostero* tiene un significado que procede de su antigua función, cubrir las valijas o cargas de las acémilas de los señores feudales en sus largos viajes; iba decorada con las armas del noble a que pertenecía; cuando volvía victorioso de sus hazañas guerreras, el repostero era colgado en los muros de sus castillos con valor de símbolo para orgullo de la familia y deudos. Lo más característico de esta pieza es que siempre se ha realizado por la técnica de bordado, por el procedimiento denominado «de aplicación».

La denominación de *tapiz* se ha venido reservando con carácter exclusivo para las colgaduras realizadas en labor de telar de alto o bajo lizo y por la técnica de espolinado, cuya raíz está en los antiguos guipures de pasamanería, creados técnicamente por los coptos. No se sabe cuándo empezó a ser utilizada la palabra *tapiz* con este fin tan concreto, pero, con seguridad, no sería antes de mediados del siglo XV, época en que Juan Gobelín fundó un taller modelo de tintorería; tal fue su importancia que, lo que inicialmente fue una industria de teñido, que sólo proporcionaba los materiales coloreados, pasó a dar nombre a la manufactura nacional de tapicería francesa y, por extensión, también dio su nombre a la técnica de los tapices, de forma que hoy punto de Gobelinos es equivalente a punto de tapiz de forma tan exclusiva que se ignoran las técnicas anteriores que fueron también utilizadas para decorar estas piezas.

El modelado corpóreo de las formas no se consigue por el sistema de sombras y contraluces, sino por el simple lineamiento de los músculos de los cuerpos de Adán y Eva y de las personificaciones de los vientos; líneas concéntricas con ritmos y cadencias curvilíneas van formando ondas para reflejar incluso el movimiento. Otro tanto sucede con los ropajes e indumentaria.

En el entorno creado para las escenas del calendario hay escasos elementos arbóreos como parte de un paisaje muy convencional en que se busca ambientar la escena y crear la ilusión de fondo, de un fondo neutro y próximo, sin profundidad. Intenta un sentido naturalista sin conseguirlo, pues el valor narrativo ha sido desbordado por el conceptual y simbólico. En el friso corrido de la banda inferior se recortan las construcciones de forma aislada, padecen de perspectiva inversa y se alternan con figuras humanas sobre un fondo rojo y liso como un telón que corta el espacio. Los fondos blancos, absolutamente neutros, se encuentran en los círculos con pasajes de marcado tinte mitológico; son como toque de atención que equilibran el colorido fuerte de todo el tapiz. En ellos se expresan los ríos del Paraíso. En contraposición, los fondos sobre los que se asientan los vientos están totalmente labrados de entrelazos de carácter céltico, repitiendo modelos encontrados en las cruces altas de piedra halladas en Northumbria; con ellos se ha creado una falsa perspectiva, pues los personajes parecen flotar sobre un tapiz de fondo. Hay gran convencionalismo en el diseño y perspectiva de las aguas y montañas, llegando incluso a la repetición y estereotipia. Se da la ley del marco, sobre todo en los siguientes pasajes: en el de la creación de Eva, donde incluso queda alterada la posición de Adán, que ante el espectador resulta de pie; en la escena de Adán, dando nombre a los animales, éstos se inscriben en el espacio de los riscos y peñascos; pero donde la ley de acomodación se acusa más es en las representaciones del sol y de la luna, en las que un personaje coronado con el astro, portando un cetro y la bola del mundo al estilo de un emperador bizantino, va sentado sobre una quadriga cuyas bestias tienen que subirse por la curva de la circunferencia para que sean visibles.

«Infundió un sopor en Adán y tomó a Eva de su costado.»



El color: El colorido es breve pero fuerte, con predominio de tonos que se insertan entre el verde y el amarillo, los derivados de la gama terrosa y caldera. El negro se utiliza para diseñar y separar los colores, tal como sucede en la pintura al fresco, pues el Tapiz de la Creación es una modalidad de pintura medieval denominada «acu pictae». Pero, a diferencia de la pintura que buscaba colores enteros y netos y un solo color para cada motivo, en el Tapiz, al igual que en las labores bordadas de esta época, se ven diversas matizaciones en las superficies; esta gradación tonal no se ha realizado de forma intencionada, ha surgido espontáneamente por la distinta saturación cromática debida a las repetidas tintadas de la hebra de la bordadura que, en una obra de dimensiones tan grandes como es ésta, tuvieron que hacerse necesariamente. Este cambio de tonos es poco notable, de forma que todas las figuras tienen la misma iluminación, ya que no se ha tenido en cuenta la luz natural, ni la hora, ni el lugar. Igualmente, las vestiduras de los personajes aparecen con colores prácticamente planos y enteros, surcados por la trama de líneas que crea separaciones de espacios; algún toque de otro color señala los planos de las diversas prendas.

La manera de preparar los colores necesarios, bien para la pintura bien para teñir los hilos y las telas, era la gran preocupación de los artistas y artesanos de la Edad Media. Muchos emprendían largos viajes para procurarse recetas, seleccionando las mejores, consiguiendo colecciones de las mismas que luego seguían aumentando o corrigiendo según les dictaba la experiencia y a medida que las verificaban. Sin embargo, la técnica del tintado de esta época producía los llamados, en el campo de bordado, «colores viejos», es decir, tonos pobres de luz que algunos historiadores han creído se debían a la acción del tiempo y de los agentes atmosféricos.

Materiales: Desde antiguo; los materiales más empleados en Occidente para este tipo de labores eran el lino y la lana. El blanco, flexible y resistente lino para el tejido o soporte de la bordadura; la lana, blanca y esponjosa, para el bordado. Nobles materiales porque la madre tierra los producía y porque sus cualidades los hacían idóneos para el arte del tejido y del bor-



Técnicas del bordado: Punto de cadeneta y punto de cordoncillo. La primera empleada para

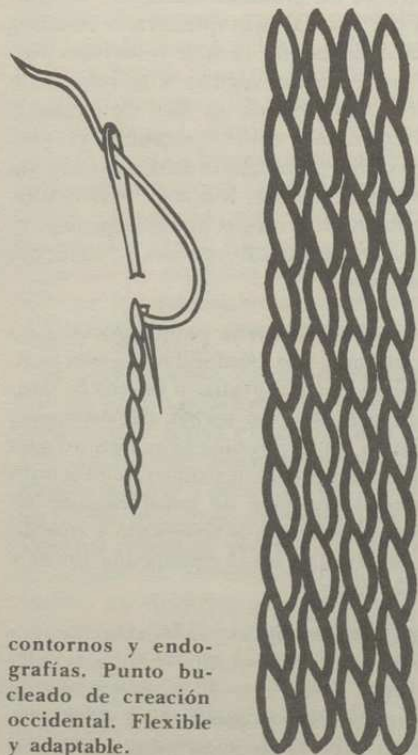
dado. El ligamento del tejido del Tapiz de la Creación es asargado, de tramas fuertes y recias y con ciertas irregularidades por la hilatura artesanal y manual; otro tanto ocurre con la lana utilizada en la decoración o labor de «acu pictae».

Técnica: Entre los autores medievales se encuentra a menudo la frase de «telas acu pictae», pintadas con aguja, expresión excelente y que define mejor que ninguna otra el papel que el bordado desempeñaba entonces. Los puntos técnicos medievales más empleados eran el pasado, el plumetis, el de relleno y una variedad grande de los denominados «puntos de figuras». El fondo del tejido quedaba a la vista en unos, pero en otros se cubría totalmente, llamándose entonces bordados macizados. Los «puntos de figuras», llamados también románicos, se emplearon para cubrir las superficies de las figuras humanas o animales, bíblicas o mitológicas, religiosas o profanas, realistas o profanas, que llenaban los bordados medievales, imitando lo más posible a la pintura. Dos son los puntos técnicos utilizados en el Tapiz de la Creación: el de cadeneta y el de cordoncillo, punto de raigambre occidental. El punto de cadeneta es flexible, bucleado, y se presta para seguir contornos y líneas; el de cordoncillo, de puntadas lanzadas, se asemeja a las pinceladas de la pintura.

Para realizar una obra de estas dimensiones fue necesario tender el tejido en un bastidor rectangular, construido por un marco de elementos móviles y con perforaciones por las que entraba la hebra que sujetaba la tela. Tuvo que hacerse a la medida para que ésta quedara bien tensa y probablemente se tendía de forma horizontal, apoyado sobre banquillos.

Datos de historia

No existe documento alguno que aclare quién encargó este tapiz, quién lo hizo, dónde se realizó, con qué finalidad, y fecha de su terminación. A principios del siglo XI (1010) Pedro Roger, hijo del conde de Carcasona, fue nombrado obispo de Gerona.



contornos y endografías. Punto bucleado de creación occidental. Flexible y adaptable.

El cordoncillo es románico, denominado «figuras» en la Edad Media. En bandas paralelas forma la textura de conjunto.

A él se debe la iniciación de la catedral románica, cuyas obras fueron tan rápidas que pudo ser inaugurada en 1036; sin embargo, no se acabó hasta el siglo XII, sobre todo el claustro, que es lo único que se conserva. ¿Pudo haber sido este entusiasta obispo quien encargó el Tapiz?

No se conoce el autor de esta obra, pero sin duda fue persona entendida en todas las artes y saberes de la época. Es probable que el diseñador fuese distinto que el bordador, y pudo haber sido lo mismo un hombre que una mujer.

En los antiguos condados catalanes, durante los siglos XI y XII, debieron existir importantes talleres de bordados. No faltarían en los centros monacales más importantes, ya que eran parte integrante de la vida monástica y lugares donde se desarrollaba toda la cultura medieval. La catedral de Gerona, que ya en la época visigoda llegó al más alto nivel litúrgico, equiparado al de las metropolitanas de Sevilla y Toledo, tuvo que seguir la tradición en la Edad Media teniendo un obrador importante.

También se sabe que en los castillos medievales las damas nobles tenían talleres donde bordaban y tejían centenares de niñas y jóvenes.

Se habla de talleres migratorios o itinerantes en las diversas facetas del arte, que no creo se aplicaran a la técnica del bordado, pues las piezas acabadas podían transportarse fácilmente y sin riesgos. Estimo que esta singular pieza pudo hacerse en la catedral de Gerona, ya que se hizo para ella.

La aplicación más creída y que se le viene dando es la de cubrir armarios de sacristía que estaban detrás del altar. Esto es posible, ya que el mayor deterioro lo ha sufrido en uno de los lados y en la zona inferior a causa del roce de un posible paso a través de él, roce que no hubiera existido si hubiera estado colgado en un muro.

La fecha se ha discutido bastante, aunque se sitúa plenamente en el Románico. Mientras que algunos arqueólogos e historiadores lo fijan en el siglo XI, otros lo han trasladado al siglo XII. Los primeros se apoyan en la caligrafía; las letras son como las de San Clemente de Tahull, pero con inclusión de círculos aliñados y remates vegetales por influencia de las miniaturas cuyas raíces arrancan incluso en el siglo VIII. Los segundos estiman que pertenece al siglo XII, porque en su primera mitad es cuando la gran Escuela Catalana de Pintura alcanzó su más alto grado de perfección. La riqueza de la pintura al fresco tuvo que influir notablemente en la modalidad «acu pictae», es decir, en el bordado, y es en la época en que pudiéramos situar esta pieza sin grave error.

Estimo que no debería situarse antes de la segunda mitad del siglo XII, porque coincide con el espíritu románico más bien arcaico y de los iluminadores de este tiempo; lleva perfiles y trazos de rostros realizados con negro y utiliza colores dentro de las gamas amarillas, verdes y rojas; no se deja libre el espacio neutro de la tela, sino que se ha cubierto totalmente como si fuera una verdadera pintura. Las figuras tienen cierto esquematismo pero de contornos redondeados, evitando en lo posible los ritmos angulosos o las interrupciones. La tendencia intelectual o dogmática se expresa con cierto enfoque de libertad sin el rigor y rigidez que caracteriza al románico posterior. Además, en el siglo XII es la época de mayor importancia de la pintura y los talleres de bordados recibirían naturalmente el impacto de su notabilidad.

III. FACETA PASTORAL

J. M. DE AGUILAR, O.P.

Después de dos enfoques tan ajustados y precisos como los aportados por el M. I. señor Deán, de la Catedral de Gerona, el doctor José Taberner, y por la profesora de la Universidad Complutense y del Instituto de Valencia de Don Juan, doña María Angeles González Mena, el primero más teológico y exegético y el segundo desde un aspecto más técnico, parece conveniente añadir un breve comentario sobre el funcionalismo pastoral del famoso «Tapiz de la Creación».

Queda apuntada por el señor Deán esta faceta pastoral del Tapiz, basándose en la riqueza expositiva y descriptiva de su temática, haciendo coincidir su comunicación del mensaje bíblico con el destino que se diera en la misma época a las numerosas miniaturas, ilustraciones de libros corales o de privado uso; también con la clara intencionalidad pastoral que sin duda tuvieron las numerosas realizaciones murales de pintura, en ábsides o en frontales de altar, de los siglos XI a XIII. Innegable paralelismo —más didáctico que ornamental— de las esculturas románicas en portadas, fachadas, capiteles, pilas bautismales, tímpanos, etc. Profusión iconográfica que bien mereció el sobrenombre de Catecismo del Pueblo.

Profundizando un poco más y buscando antecedentes estéticos y pastorales, hay que reconocer claramente una vinculación del Tapiz de Gerona con los mosaicos de algunas sinagogas como la de Beth-Alfa, al sur de Galilea, con algunas variantes programáticas, o con la espléndida realización en mosaico de una de las cúpulas centrales del átrio de San Marcos de Venecia, o con las paralelas miniaturas inspiradas en el Octateuco del Serrallo de Constantinopla. Sin duda que la diversidad de técnicas empleadas —miniatura, bordado y mosaico— se acusan en cada una, pero también se descubren filiaciones temáticas comunes. El cambio de las cartelas griegas por las latinas del Tapiz delatan su destino occidental y, más aún, hasta el taller de procedencia en la antigua Marca Hispánica (P. Palol). Tampoco podríamos silenciar coincidencias estéticas de distribución espacial, que pudieran emparentar el cartón de este Tapiz con ilustraciones del Beato de Liébana, que se anticipan a aquél por lo menos dos siglos.

La distribución espacial es clara y sencilla. En dos círculos concéntricos, ocupa el interior la figura de Cristo Pantocrator —joven e imberbe— sin darle propiamente sentido de Mandorla a su encuadramiento; preside, indudablemente, la tarea creadora de los siete días del Génesis, y el Espíritu de Dios se cernía sobre las aguas en forma de paloma, encuadrada entre el ángel de la Luz y el de las tinieblas, dando paso a la separación de luz y tinieblas, aguas superiores e inferiores. Sigue en orden descendente la creación de Adán y la de Eva, sin que se dé pie al planteamiento del pecado original, salvo la escueta alusión literal al «lignum pomiferum», entre los primeros vegetales, apareciendo después, en bellísimo y dinámico cortejo, los animales de tierra, las aves del aire y los peces del mar. Y aquí quedaría terminada la obra de la creación de la que resulta Jesucristo-Cosmócrator, sin que haya alusión alguna a la misión de Jesucristo-Redentor; vacío plástico no fácil de explicar, cuando en muchas creaciones contemporáneas, en pintura o escultura, se completa la misión de Cristo con los ciclos de encarnación, nacimiento, infancia, vida oculta, vida apostólica, creación del colegio apostólico, institución de sacramentos, prendimiento, pasión, crucifixión, resurrección y ascensión.

Esta laguna tan importante en la pedagogía plástica del Tapiz nos hace pensar en la posibilidad de una obra paralela que completase la iconografía, o tal vez la posibilidad de dejar para la exposición verbal, del catequista o del diácono, lo que no fuera posible encajar en un solo lienzo. Mucho se insiste en el carácter único de esta obra singular y no aparecen vestigios de complemento alguno, salvo las breves alusiones a la invención y triunfo de la Cruz que se desarrollan en la estropeada predela de la parte baja del Tapiz.

Antes de continuar la descripción del Cristo Cronócrator (es decir, Señor del tiempo), que muy acertadamente vincula el señor Deán con la presentación de Cristo como imagen de Dios invisible (Col. I, 15-20), quisiéramos llamar un poco la atención sobre los cuatro





Santa Elena, a la puerta del Templo, evoca la invención de la Santa Cruz y la incorporación del Misterio Redentor en la predela —incompleta y deteriorada— de la franja baja del tapiz.

triángulos intermedios de las zonas periféricas a la composición circular del Tapiz. Son cuatro extrañas figuras muy realistas de ángeles que soplan a los cuatro vientos. Cabalgan sobre odres hinchados que presionan entre las piernas, llevando en los pies unas alas de trasnochado Mercurio, pero que crean un conjunto expresivo y dinámico de clara influencia oriental.

Se encuadra el «Tapiz de la Creación» con una banda horizontal arriba y dos verticales en los lados. En ellos se desarrolla una temática no espacial, sino temporal. La división del tiempo arranca centralmente de una original representación del año solar, figura masculina con barba y bigote, con un esquema del disco solar en la mano izquierda y un estilizado bastón en la derecha: iconografía del tiempo, que sin duda se inspira en la utilizada por los cronógrafos y zodiácos clásicos. A veces se completaba con la figuración del «Dies Solis» y el «Dies Lunae», avanzando sobre sendos carros tirados por cuatro caballos el Sol y por dos bueyes la Luna. El desplazamiento de estas dos figuras las sitúa el Tapiz de Gerona en las dos esquinas inferiores de la orla, completa la del Sol y muy deteriorada la Luna.

La orla superior encuadra el dinamismo del tiempo con las cuatro estaciones: a la derecha del «Annus», las figuras del Verano y Otoño, y a la izquierda el Invierno y la Primavera. En estos casos, lo mismo que en las figuras alusivas a los meses del año, coinciden una movilidad alusiva al paso del tiempo y el uso de herramienta agrícola y labores propias de meses y estaciones (guadaña para el Verano, recolector de uvas y nueces en Otoño, un viejo que se calienta en Invierno y un labrador que prepara el campo en la Primavera). Algo ocurre muy semejante en la iconografía de los meses, de los cuales se conservan completos los bordados referentes a los meses de febrero, marzo, abril, mayo y junio. Los de la franja derecha no se pueden identificar con el casi

total deterioro del bordado. Parecen clarificados Geón, uno de los ríos del Paraíso, así como Sansón luchando con los filisteos.

Muchos interrogantes permanecen aún irresueltos en este Tapiz, extraordinariamente rico en aplicaciones iconográficas de gran originalidad, siendo aventurado el querer precisar vestigios de fuentes de inspiración.

Queda superado en el trozo correspondiente a la predela, encuadrado por las bandas laterales, que completarían seguramente la iconografía del tiempo con las características ya indicadas. Entra en escena un tema complementario que ayuda, en cierto modo, a enriquecer la total iconografía del Tapiz: la Cristología. Banda horizontal sin separación de escenas y en su conjunto muy deteriorada; tampoco parece estar encuadrada por un galón bordado, o cartelas descriptivas de su total temática. Si aparece un fondo uniforme, de entonación roja, que destaca elementos parciales de iconografía que reconstruyen el tema de la invención y exaltación de la Cruz, por Santa Elena, apreciándose la original arquitectura de su palacio y de la ciudad de Jerusalén. Aparece también un grupo de judíos y la figura de Judas que se repite varias veces. Estos elementos coinciden con otras versiones paralelas, en el románico de Santa María de Barberá y —en tiempos prerrománicos— en el manuscrito de la Catedral de Vercelli. El tema de la leyenda situaría a Constantino en el centro, cargando con la Cruz, coronado al estilo bizantino. La importancia de tan maltratada y perdida zona de la predela pudiera no sólo recoger una antigua leyenda o tradición, sino más bien por lo que supone de anticipo pedagógico a la fase de Cristo redentor que pudiera así conjuntar la historia de la Creación con la de la Redención, al modo paulino (Col. I, 15-20): «Plugo al Padre que en El habitase la plenitud pacificando por la sangre de la cruz todas las cosas, así las de la tierra como las de el cielo.»

CENTRO PARROQUIAL DE RIOLA

Proyecto: ALVAR AALTO

Realización: GLAUCO GRESLERI

Comentario: J. LORAQUE DE LAHOZ

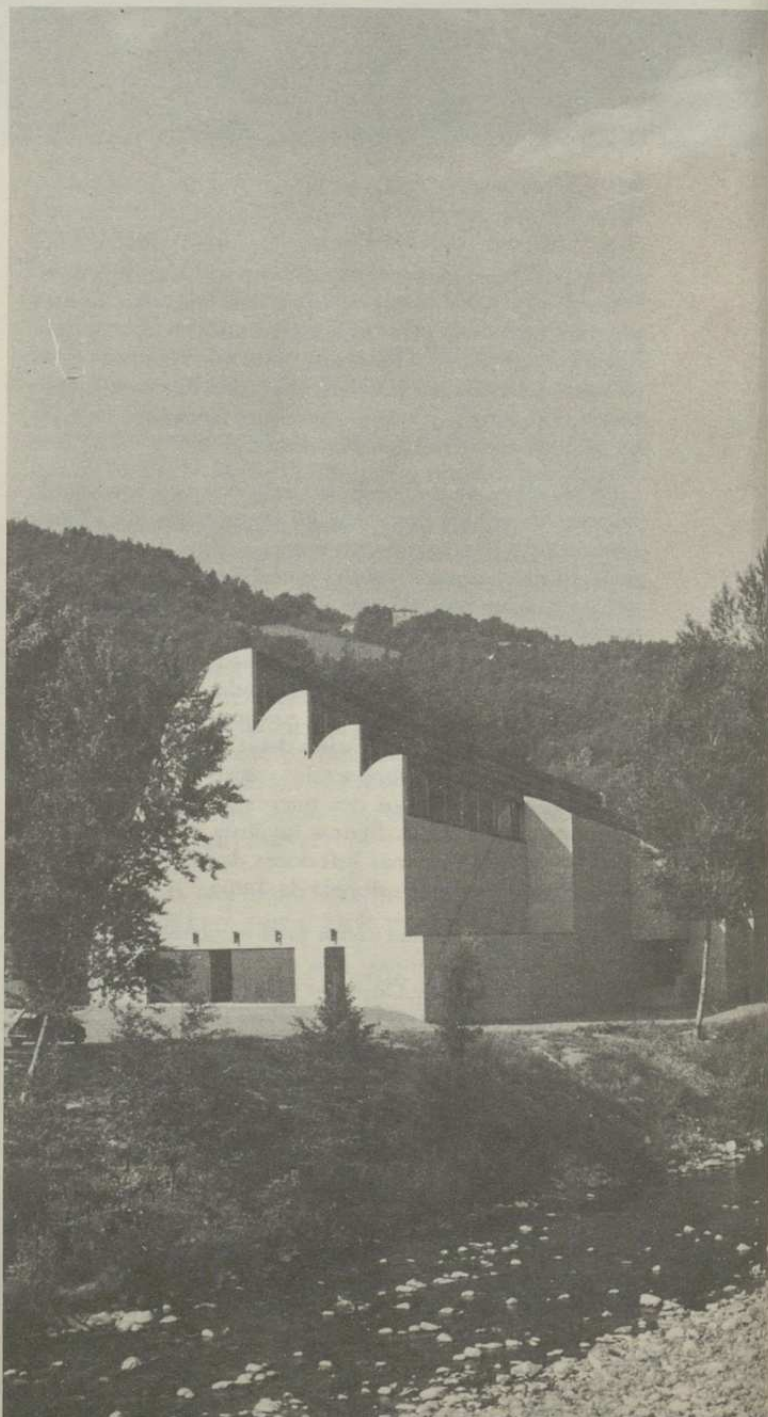
Presentación del tema

Nos llega de Italia la gran noticia de la realización, bajo la dirección del arquitecto Glauco Gresleri, del proyecto que Alvar Aalto acabara en 1966, por encargo del cardenal Lercaro, sobre la iglesia y centro parroquial de Riola (Bologna).

Evidentemente quien no conozca las trayectorias de Lercaro, Aalto y Gresleri, difícilmente comprenderá la importancia de este hecho. Nosotros no vamos a intentar, en este artículo, estudiar dichas trayectorias de una manera exhaustiva —larga tarea más bien historicista—, ni darle un enfoque técnico, que en la mayor parte de las veces carecería de la base informativa necesaria y nos apartaría un tanto del cometido de esta revista. Solamente vamos a marcar cuáles son los que consideramos cuatro factores fundamentales de dicha noticia y por qué hacen de ella una de las más importantes del momento arquitectónico, social, religioso y humano actual.

Intentando a la postre afrontar, en lo posible, el compromiso que da la confianza depositada en nosotros por el gran promotor: «Sé que podéis..., vosotros sois el futuro que apremia», aceptamos la invitación al coloquio, al diálogo honrado, que en la presentación de dicho proyecto lanzara el cardenal Lercaro.

Manifiesto mi adhesión más sincera y haciendo mías sus palabras, tomamos esta revista como lugar de encuentro fraterno.





Importancia del proyecto

1. Ante todo debemos comprender la importancia que tuvo el proyecto de Alvar Aalto en el contexto en que se desarrolló:

a) Como un eslabón del proceso que iniciara Lercaro, para la construcción de nuevas iglesias y centros parroquiales en la periferia de Bolonia, reflejo de su propia vida dedicada a atender las necesidades de los suburbios de su Diócesis.

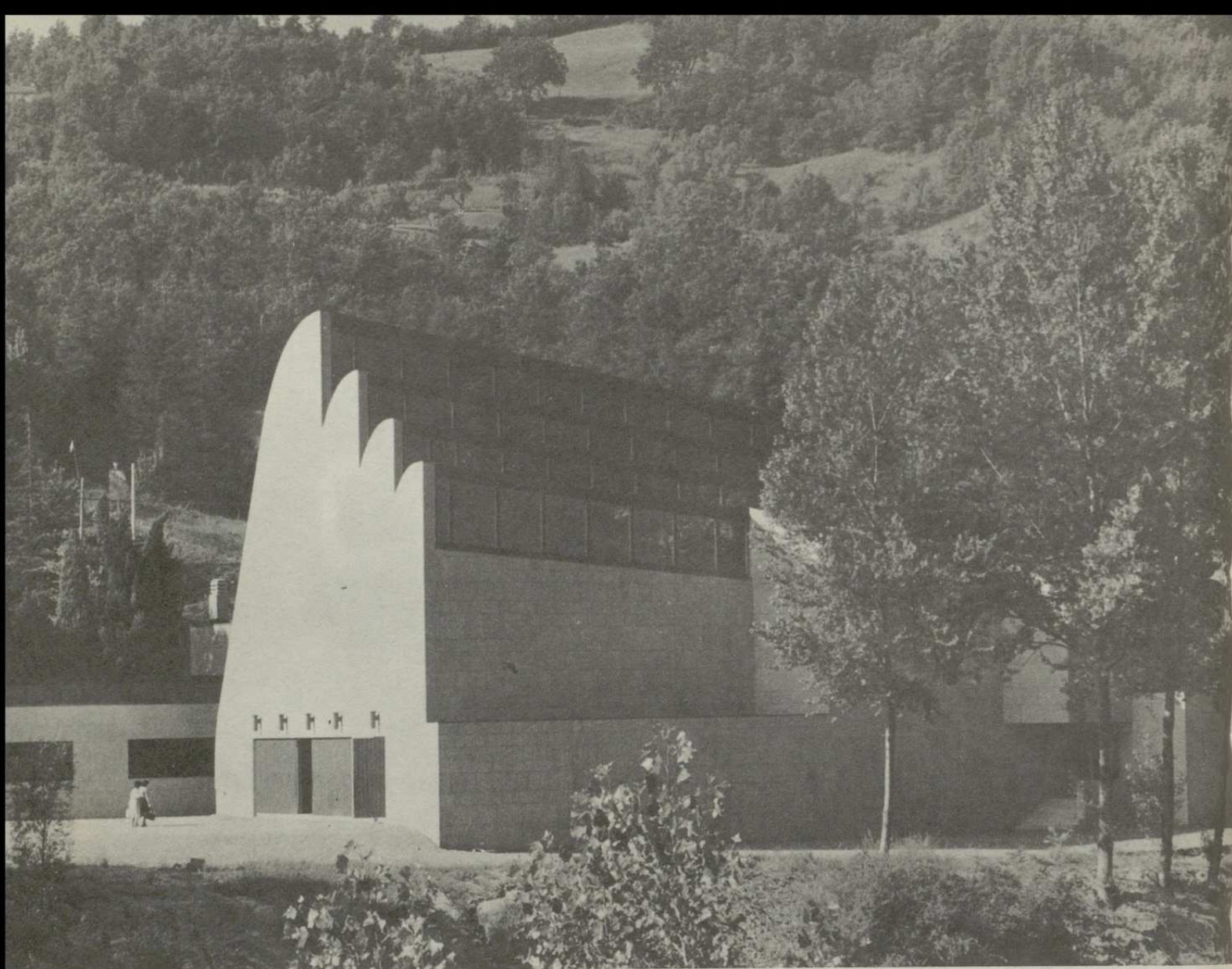
El proceso encontraría importantes dificultades iniciales: 200.000 habitantes, desertión de signos religiosos, mentalización monumentalista y ostentosa en la Iglesia, imposibilitando su viabilidad económica, falta de recursos diversos. Posteriormente, con una capacidad manifiesta, un equipo eficaz y un ambiente propicio de su Italia querida, saldría triunfador, construyendo, de 1952 a 1968, un sinfín de iglesias con sus respectivos centros parroquiales.

Pero no sólo esto pretendía Lercaro; hizo también de su vida una lucha por el arte, intentando y consiguiendo continuar la labor iniciada por el P. Couturier, en Francia, para introducir el arte moderno en la Iglesia y en el templo, venciendo la desconfianza en los artistas, la oposición de los sacerdotes, la indiferencia o —en el mejor de los casos— la oposición de los feligreses, la negación de la crítica mayoritaria. Lercaro marca las pautas del planteamiento de dicha solución; «que se abra hacia la ciudad y

en ella se prolongue, que participe de la corriente de vida de la ciudad, no que se aisle, sino que se una intimamente al barrio con obras de mediación cristiana, que califique al barrio si ya existe, y lo redima si es que ha nacido sin directrices ni contenidos».

b) Influye decisivamente el Concilio Vaticano II, que ratificaría las mismas, en el momento en que el cardenal consigue que acepten el diálogo los tres grandes arquitectos de todos los tiempos, Le Corbusier, A. Aalto y Kenzo Tange, cuyas problemáticas, razas, religiones, lenguas... diferían profundamente. Coloquio que fue algo más que un eslabón en el proceso de actualización del arte sacro, símbolo de unión (reflejo de la vida de Lercaro), cuyos frutos deberían de ser una de las mejores explosiones creativas del momento y para la historia, una auténtica olimpiada arquitectónica.

Pero la muerte del cardenal cortaría el coloquio por largo tiempo. No obstante, nos quedó del mismo un valioso testimonio que comprendería: el proyecto de Le Corbusier para la iglesia parroquial del barrio de Beverara, la adhesión de Kenzo Tange a la invitación para realizar un centro religioso y el ya citado proyecto de A. Aalto.



2. Importancia del proyecto de A. Aalto en si mismo.

Nadie desconoce la importancia y la valía de su realizador dentro de la arquitectura de todos los tiempos. Su firma haría interesante cualquier proyecto.

a) Pero si simplemente observamos la corta documentación que sobre él poseemos, nos daremos cuenta de la importancia del mismo, como uno de los más puros, avanzados, equilibrados y representativos proyectos de Aalto.

En él consigue, en su máxima expresividad y en igualdad de medida, no sólo en sección, cubierta, planta, o en ambas a la vez, sino también en alzado, en volumetría interior y exterior, en ornato, testurización, en el juego de la luz, etc., una coherencia funcional, organizativa y compositiva, aparente resultado del azar, muy controlado por el artista, que hace que su obra, siendo plenamente modernista, parezca ir contra sus máximas: la búsqueda del método de la ciencia arquitectónica, de la construcción codificada, de la empresa, del estilo internacional como norma de aplicación.

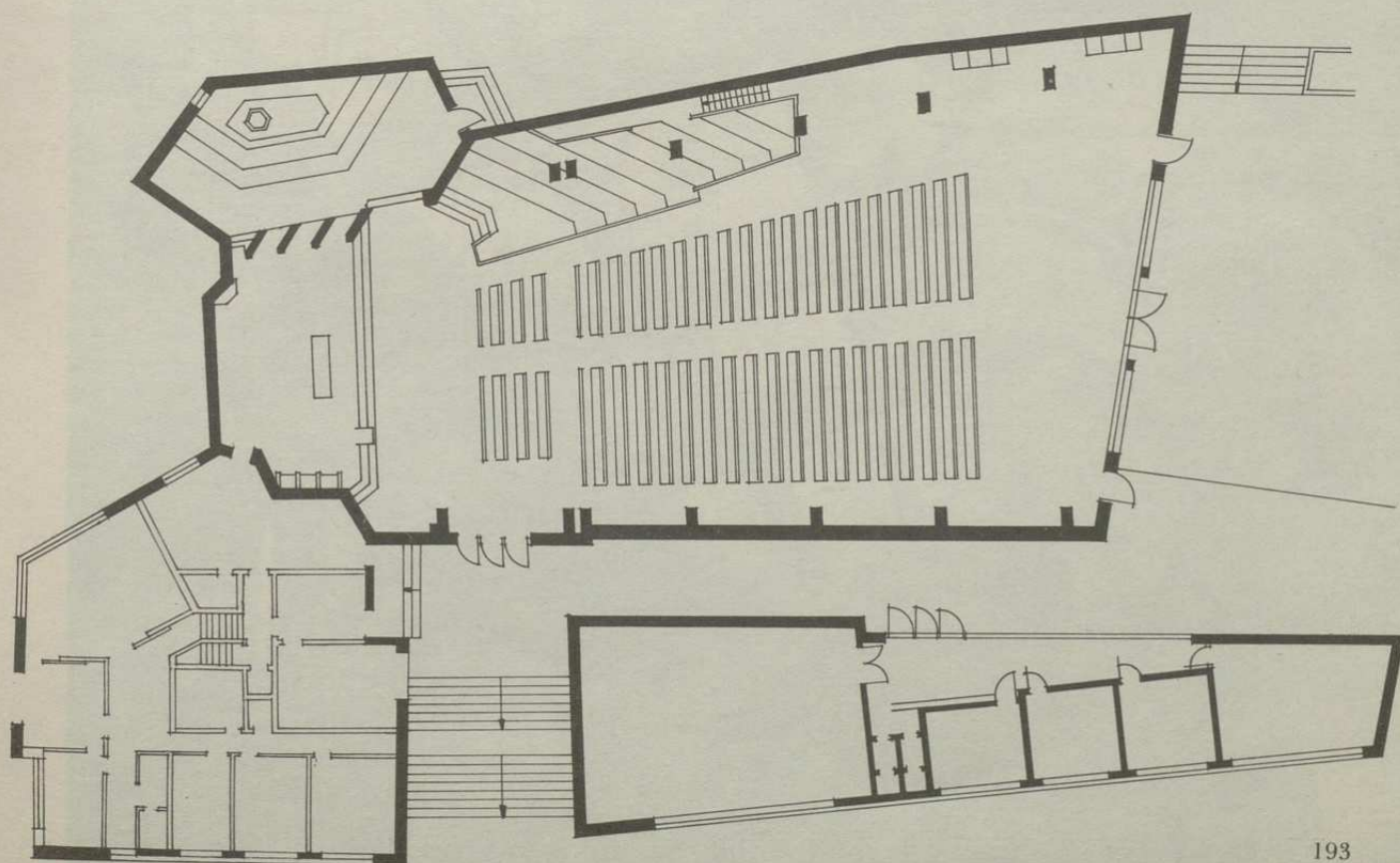
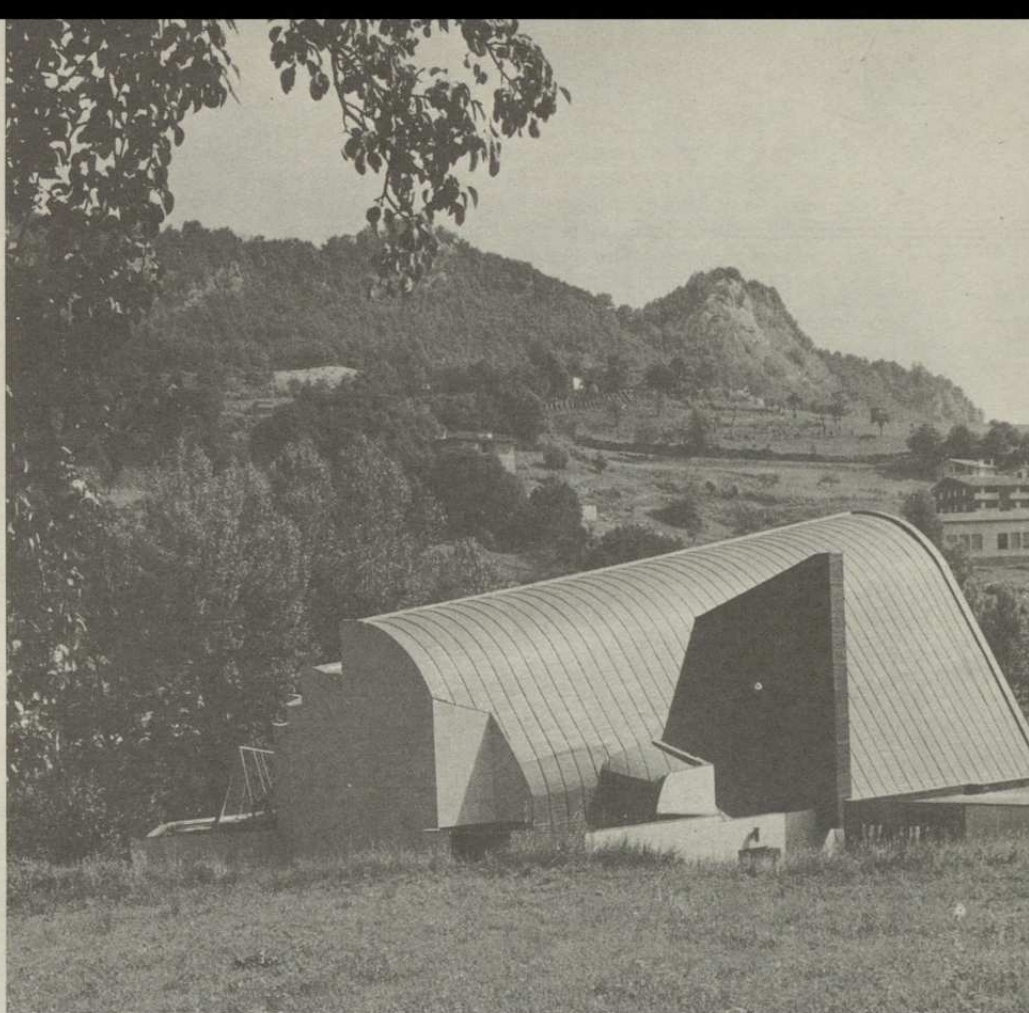
Tal ambivalencia, que Aalto deja entrever, atrae al espectador sea cual fuera su condición, marca su firma característica y deja perpleja a la crítica. Pero no se escuda en esto para afrontar un diálogo honrado, aceptando las bases del planteamiento de Lercaro, ratificadas en el Concilio, y creando un verdadero centro comunitario, como así lo calificara el cardenal.

b) Si nos fijamos en el año en que realiza el trabajo (1966) —Aalto se encontraba en plena transición del neoclasicismo hacia el modernismo—, comprenderemos la importancia de dicho proyecto como un adelanto, una experiencia, la antorcha de la que, sintiéndose satisfecho, usaría para iluminar el camino hacia su madurez arquitectónica.

¿Hasta qué punto influiría sobre Aalto el espíritu emprendedor, adelantado a su época, del cardenal Lercaro? Pienso que en gran medida. Yo siempre diré «que detrás de una gran obra existe un gran cliente».

* * *

La documentación gráfica —fotos y planos— en fase de obra y de terminación hacen bien patente el éxito y merecimiento de esta colaboración sucesiva de Alvar Aalto y de Glauco Gresleri en la orientación posconciliar que les señalara en su día el inolvidable cardenal de Bolonia, Mgr. Lercaro.



Directrices discutibles, porque a mi entender dejan adivinar dos claros errores: por un lado, considerar más libres para modificar, repensar y hasta abandonar a los templos conocidos por modestos, funcionales, que a los otros. Considero que tan arquitectura puede ser una como la otra, que lo esencial del homenaje del hombre a Dios está en lo formal, no en lo material.

Por otro lado, no se debe considerar que la arquitectura se puede abandonar, o lo que es similar, convertir en una pieza de museo. Iría contra la propia motivación de la misma y de su autor, contra la cultura y su mensaje, sin dejar que la muerte lo interrumpa.

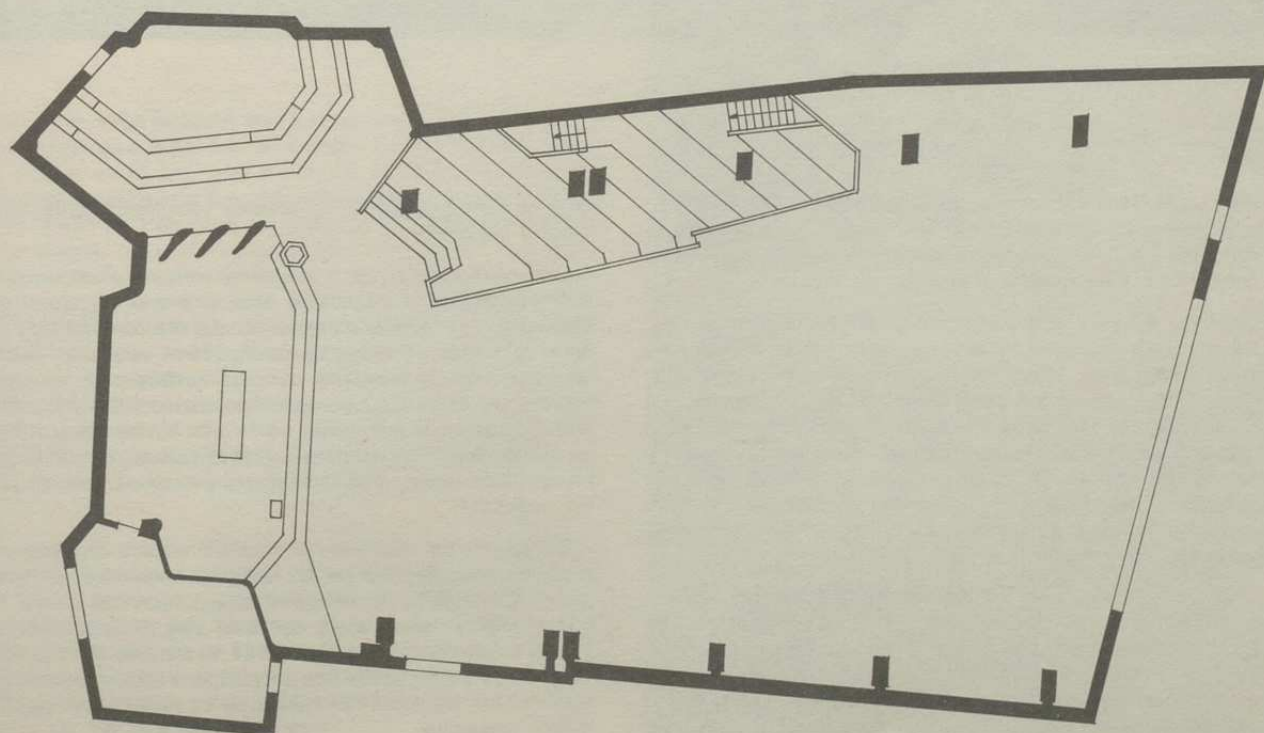
De igual manera observamos cómo la crítica, que sobre Aalto aparece estos días, enfoca sus máximos ataques a la negación de la validez actual de sus obras, considerando que son bienes perecederos y que, por tanto, al no lograr ir contra la producción industrial, no ha conseguido lo que consideran su meta (no a la producción en serie; sí al arte, sí a lo singular). Lo cual ya vemos

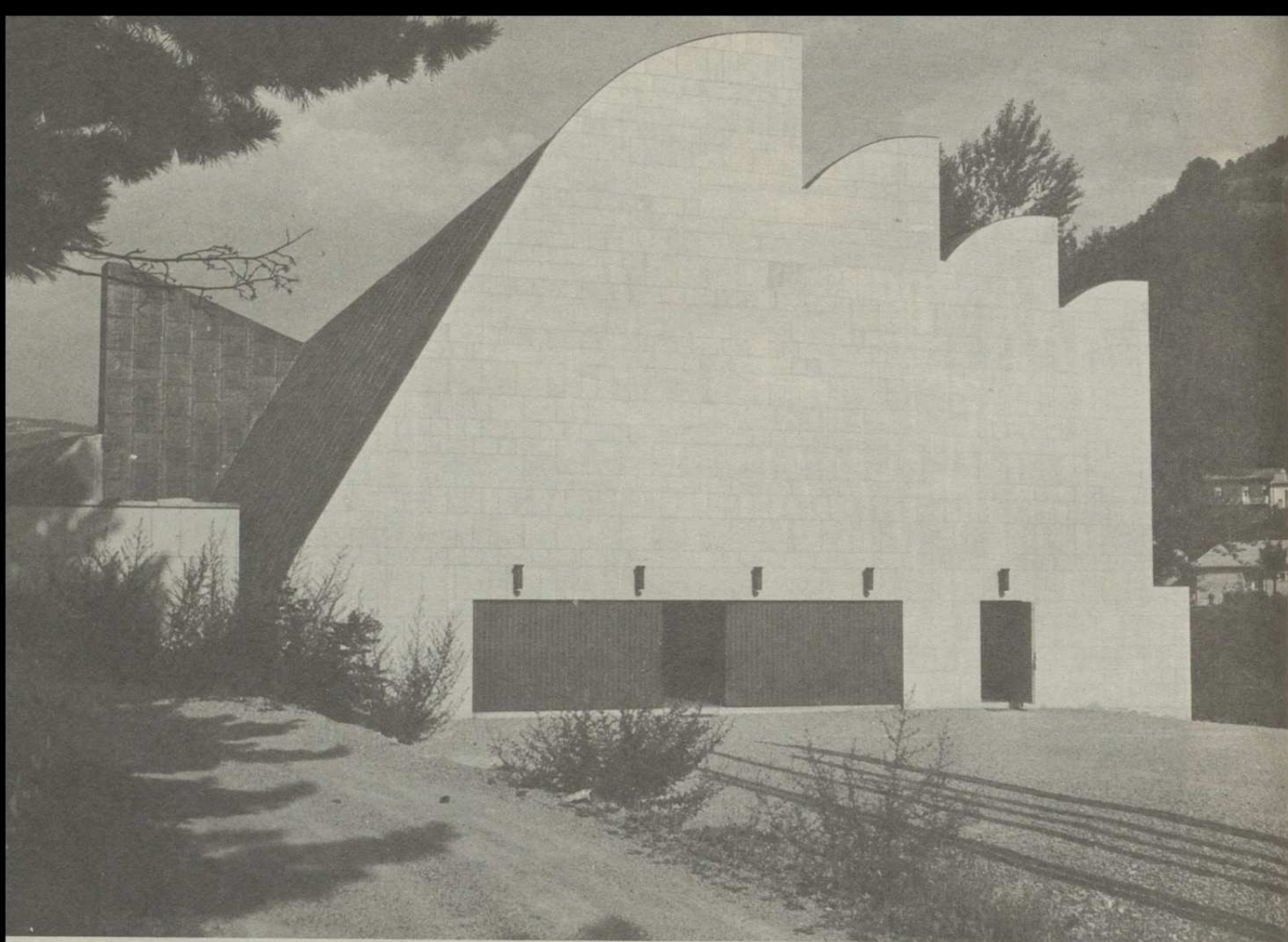
que incurre en un claro error de interpretación de la intención del mensaje de Aalto. Por tanto, no pudiendo negar el mensaje, aunque la obra fuese perecedera, niegan una de las principales motivaciones proyectuales del arquitecto: la vida activa de sus obras.

Ahora bien, ni unos ni otros dan soluciones a la problemática actual; sólo los más atrevidos y siempre de una manera tímida apuntan directrices de planteamiento. Así, Giuseppe Dosselti diría: «molte piccole e umilissime chiese domestiche o di gruppi di famiglie». A lo cual yo pondría un pero: ¿no se debería luchar en contra de esta clara tendencia a considerar que mi propia iglesia soy yo, destruyendo el sentido comunitario de la misma?

Es evidente que el camino para encontrar las soluciones a la problemática actual, las directrices del planteamiento proyectual y de nuestro propio planteamiento en la vida, las debemos de buscar en lo esencial de ambos mensajes.







Después de lo expuesto podemos afirmar que nos encontramos delante de un claro hito proyectual, ante el cual surge la ineludible pregunta: ¿por qué no se ejecutó antes? Pienso que la contestación se encuentra analizando los hechos.

A partir del encuentro de Bolonia (1966) hasta nuestros días, han sucedido y suceden cambios de diversa índole, en todos los aspectos sociales, económicos, políticos, técnicos, espirituales, etcétera, que repercuten en el programa de necesidades. Tal circunstancia ha hecho que gran parte de estos hombres nuevos pusiesen en duda la valía actual de los mensajes de Lercaro y Aalto y, sin quererlo, de su propio mensaje, bañándolos en un pesimismo, desconfianza, e inseguridad impropia de ellos. Sin darse cuenta, estaban cayendo en un grave error sustancial, confundiendo lo anecdótico con lo esencial.

Sólo tenemos que ver los comentarios que ante los cambios realizara el propio hombre de confianza de Lercaro, el sacerdote Giuseppe Dosselti, en el congreso de Bolonia de septiembre de 1967. «Contrariamente a aquello que tienden a augurar ciertos cultivadores de sociología religiosa y ciertos programadores de la pastoral con tendencia geométrica, el modelo ideal no parece ser

la gran parroquia (con gran templo) sociológicamente autárquica y eficiente.»

Suponemos que en cierta medida se vería influenciado por los comentarios que al respecto le haría el propio Lercaro, y que saldrían a la luz pública en el escrito que mandase a la reunión anual de artistas y hombres de cultura que se celebró en Bolonia en 1968. «No pretendamos construir iglesias para los siglos futuros, sino limitémonos a hacer iglesias modestas y funcionales, que nos sirvan a nosotros, frente a las cuales nuestros hijos se sientan libres de —repensar— otras nuevas, de abandonarlas, de modificarlas, como su momento y su sensibilidad religiosa les sugieran.»

Se adivina un desconcierto ante los nuevos cambios, una negación hacia la valía de los antiguos esquemas (el centro parroquial, la iglesia de barrio) en su aplicación hoy en día. Sin que le impida darse cuenta que todo esto es anecdótico, no rompa en absoluto con lo esencial de su mensaje de fe católica, de optimismo y confianza. Que simplemente había que modificar, y así lo hizo, las directrices básicas de cualquier nuevo planteamiento proyectual.

Importancia de la obra

De ahí la importancia de la obra que nos ocupa. En ella el arquitecto Glauco Gresleri, amigo y discípulo de Lercaro, seguidor y colaborador activo de la empresa de Bolonia, conocedor directo del florecimiento y esplendor de Aalto, con voluntad y profesionalidad suficientes, como tantas veces nos ha demostrado en sus realizaciones (en esa capilla del estudiante, en ese Campo Santo de Vajont, etc.), ha comprendido perfectamente el mensaje de Lercaro (mensaje cristiano de salvación) y, superando evasiones personales y atajos, ha recogido la invitación al coloquio.

De este modo se ha adherido plenamente y se ha adaptado con fidelidad a las reglas de un diálogo honrado y, eludiendo individualismos, se ha puesto al servicio de la comunidad, consiguiendo así:

- A) Restaurar los procesos interrumpidos de Lercaro y Aalto.
- B) Resaltar y clarificar la importancia, en todos los aspectos ya citados, del encuentro de 1966 y sus frutos.
- C) Marcar unas nuevas directrices del planteamiento proyectual, reafirmando como válidas, hoy en día, las que en primer lugar marcara Lercaro, demostrando que sus frutos son igualmente válidos si se adaptan, restauran y revitalizan. Añadiendo que nuestro legado debe mirar al futuro, siendo tan flexibles como el proyecto de Aalto.

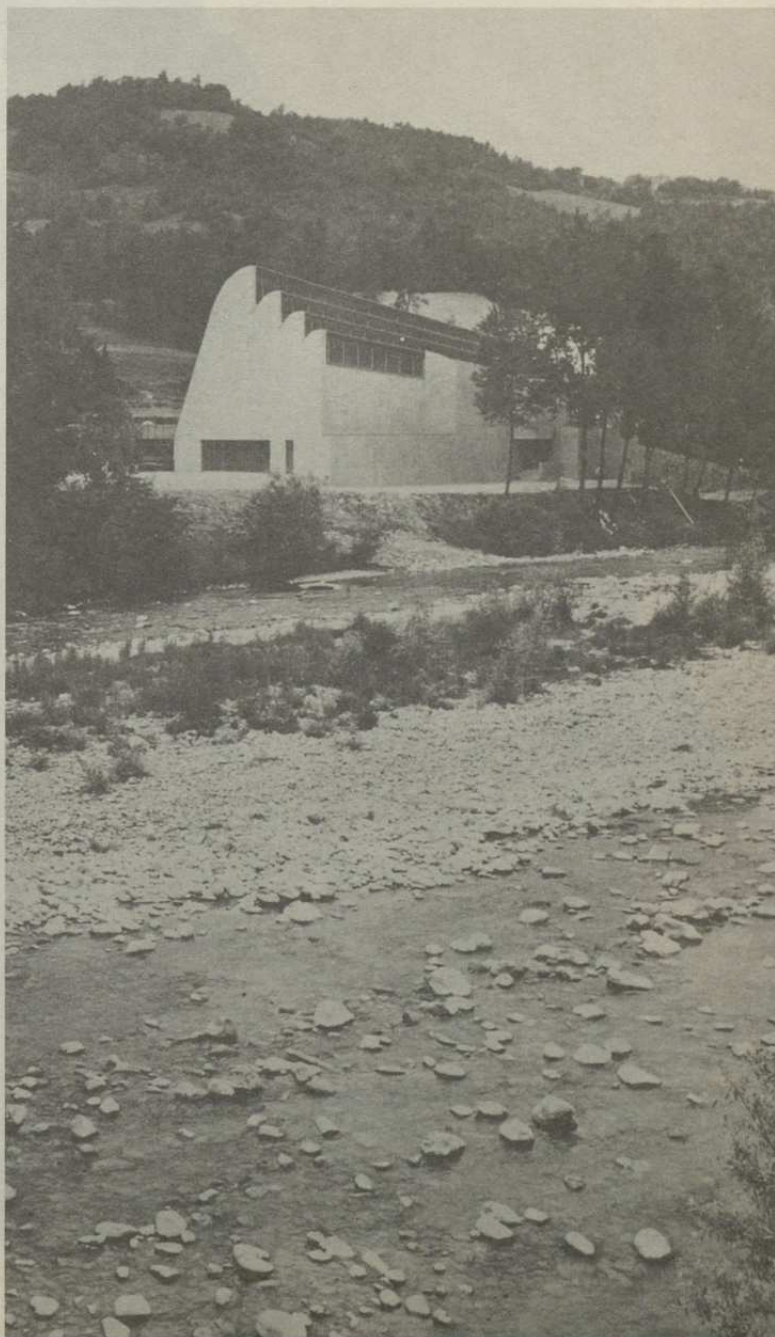
Gresleri ha introducido unos retoques, acertados y clarificados, la mayoría de las veces, como el traslado de la pila bautismal y otros elementos, buscando una ordenación más funcional, más adaptada a las nuevas necesidades. O el cambio de materiales en busca de una mayor viabilidad, sin perderse esas dos caras exterior-interior, una abierta y otra cerrada; aprovechando al máximo las posibilidades en sí de los mismos; creando una categorización de dichas superficies y usándolos como señal de identificación.

Pero con otros retoques introducidos nos ha creado inquietudes, preguntas que por falta de cantidad y calidad de información se quedan en el aire, tales como: ¿El corte longitudinal de la nave, no elimina fuerza al crecimiento espacial, a la apertura de la comunidad? En todo caso, ¿al reducirse el número de costillas junto al altar, no se disminuye la fuerza del mismo?, ¿al eliminarse parte de las aperturas laterales, no se mimetiza la graduación de los huecos de acceso, como canales de apertura de la luz?, ¿al eliminarse longitud, el segundo nivel no se queda suelto e igualmente algo perdida la solución del acceso al mismo?, o, ¿por qué nos agrada más la foto del interior en obras que acabado? ¿No será porque al acabarla la baña de un mismo tono pálido, que junto a la intensa luz existente lava cualquier matización de la misma; perdiéndose esa sensación de tranquilidad, de paz interior que envuelve a la primera?

De igual manera no entendemos las molduras de las paredes; las disminuciones del grosor de los muros en los lugares que no se aprecia visualmente, para luego ensancharlos en lugares tan anecdóticos como los márgenes de las puertas, donde sí se aprecian; los cambios de trazo de diversos peldaños; la testurización de la cruz; la eliminación o transformación de parte del anexo a la iglesia; la disminución de los grosores que contribuyen a dar fuerza a las secciones.

Ahora bien, es evidente que, con todo esto, no cambia en absoluto lo esencial, no se pierde su reconocibilidad, su fechabilidad, su motivación, su personal categoría, demostrando que sigue vigente al paso de los tiempos.

D) Y por último y principal ha conseguido ratificar el mensaje de Lercaro, haciéndolo suyo, como el camino por el que podemos, en el futuro y en el presente, salvar cualquier obstáculo. Lo conseguiremos adhiriéndonos a tal mensaje a través de nuestros proyectos, poniéndolos al servicio de la comunidad, y a través de nuestras vidas, viviendo con otros una existencia compartida. Como dijo Lercaro, «no esperar que las desgracias nos obliguen bruscamente a sentirnos semejantes, a sufrir la misma hambre y la misma sed».





JULIO LOPEZ HERNANDEZ,

ESCULTOR

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

No se trata de un descubrimiento; ni pretendemos decir con otras palabras lo que ya dijeron enjuiciadores de oficio o plumas acreditadas. Más bien queremos prescindir de lo leído y comentado, para recoger escuetamente algo de nuestro pensar y sentir espontáneos, surgidos con ocasión de una detenida visita a su reciente exposición en el Palacio de Cristal del Retiro. Acogemos también la comprensión del artista, lograda en conversación de dos horas en su estudio, en el mundo de sus creaciones y vivencias de evocación poco frecuentes.

De la personalidad artística de Julio López Hernández ya tuvieron noticia nuestros lectores cuando le presentábamos como medallista, con ocasión de comentar una exposición de rango internacional del año 68. **ARA**, en su número 19 —enero-marzo 1969—, sintetizaba los comentarios que nos hiciera don Fernando Gimeno, director entonces del curioso museo de medallas, instalado en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. El comentario de la medalla «Passio Christi», de Julio L. Hernández, puede servirnos de introducción muy actual, después de su exposición en 1980:

«La atención, el cuidado que presta a la forma Julio L. Hernández, le hace lógicamente traspasar las fronteras de lo real. Pero, de un modo extraño, también lo real se ha transformado en él: una realidad esencial, molecular, de la que no sabríamos decir si será cósmica o telúrica. En este aspecto de su evolución se revela la personalidad de Julio, que abre un nuevo e interesante camino a la medalla en España.»

Ya entonces surgió también —en quien hoy comenta— una esperanza que no ha sido frustrada. Quien había sabido vencer la doble dificultad medallística, la reducción de espacio y fijación de la forma para una temática normalmente muy concreta; cuando la gran calidad escultórica, tan delicadamente matizada en el dibujo y relieve, se podía lograr en el miniespacio, no dudamos que aquella maestría podría aplicarse a realizaciones de mayor empeño y muy especialmente al arte religioso.



Pag. izda: Detalle del alcalde, la gran escultura en bronce, de cuerpo entero, obra extraordinariamente expresiva y evocadora.—Sobre estas líneas, el «Niño agachado modelando barro».



La exposición

Todo esto ha vuelto a patentizarse plenamente y con sorprendente fuerza expresiva y evocadora en el impresionante desfile de aquellas ochenta y dos esculturas —muchas de ellas de tamaño natural— y en la colección de cuarenta y cinco medallas, en que la maestría técnica nunca eclipsaba la auténtica y delicada sensibilidad. Hasta tuve la suerte de poder visitar el luminoso salón del Palacio de Cristal, en óptimas condiciones de luz mañanera y en soledad silenciosa, al adelantarme casi una hora a la que es habitual en las visitas matutinas. Aquellas grandes figuras erectas o caminantes destacaban con una luz más caliente que la acostumbrada y que lateralmente mataban la perfección realista de su modelado.

No se me planteó para nada la problemática estética del naturalismo realista o del hiperrealismo bien patente, ni la antítesis de figuración frente a informalismo; estábamos muy lejos de la crítica, de la docencia universitaria o de la catalogación estilística.

Imposible transcribir en el texto de un comentario, ni reproducir en ilustraciones fotográficas, aquella sensibilización que provocaban las esculturas perfectamente colocadas en el Palacio de Cristal, y que sigue latente en el desordenado ambiente del estudio-taller, almacenaje que parece forzar a un nuevo silencio y soledad, a creaciones nacidas para una comunicación e irradiación públicas.



Para introducir al lector en ese mundo tan misterioso en su contenido, nos permitimos seleccionar diversas obras, por temáticas afines, que nos permitirá abreviar nuestro comentario y que sean las obras las que dialoguen.

Sólo sentía las figuras espectantes y deseosas de entablar un diálogo misterioso —pero auténtico— con el visitante sensibilizado y curioso. Parecía —lo que no es muy frecuente en las salas de exposición— que había autenticidad y veracidad en las esculturas, tan asequibles y dialogantes como si esperasen nuestro coloquio; el que la sensibilidad imaginativa y evocadora hacía traspasar el nivel de las escondidas realidades de cada historial. Fue larga y provechosa la visita, que nos dio pena tener que terminar.

El escultor había hecho buen uso de su libertad creadora, traspasando fronteras de simple representación plástica. Supo convertir las formas mudas en seres dialogantes, que provocaron primero la evocación del artista y siguen siendo capaces de transmitir al visitante un mensaje secreto, a veces mas allá de la intención creadora, pero que arrastran en quien se acerque humanamente a contemplar. No es una búsqueda de lo pasado, sino más bien nueva visión de problemática trascendente, que se nos traduce —a veces más nítidamente— en la creación artística insospechada, que en la vulgar consideración del prosaísmo de la misma existencia. «De las realidades materiales trascendiendo a las inmateriales», sean religiosas o humanas.





El tema religioso alcanza gran nobleza humana y evocación trascendente en este Cristo Crucificado —talla en madera, en tamaño algo mayor que el natural— que tan dignamente preside un conjunto de obras al servicio del culto público con inteligibilidad y devoción (1967).

Obras de tema religioso

No son ni las más numerosas ni las más recientes. Son sintomáticas a la vez que esperanzadoras. Sintomáticas, porque reviven en Julio L. Hernández una aceptación —sin prejuicios— de la obra con temática religiosa, bien para el culto público o privado, bien para ilustración o ambientación. Esperanzadoras, en momentos en que la Iglesia insiste en la calidad, permanencia y ordenación. Se reafirma un uso tradicional de imágenes para el culto, con las condiciones antedichas, y queda amplio margen de imágenes de devoción privada o pública.

Quien inició su vida profesional con imágenes de este tema, sigue en su dedicación actual deseoso de volver a abordarlo, aportando su arte y expresión al culto divino.

Nuestra conversación en el estudio hizo bien patente no sólo la posibilidad, sino también el deseo del artista. «Siempre que se crea, se está haciendo algo religioso que nos acerca a Dios.» Si el tema ayuda y compromete, tanto mejor.

Las exigencias de calidad y expresividad están bien patentes en toda la obra presentada; las condiciones de comunicabilidad y de evocación también se traslucen en obras de diferentes temas, pero que trascienden a una realidad puramente representativa.

Pero nunca debe pedirse al artista, en una obra de destino litúrgico o pastoral, más de lo que él puede dar, que es la calidad, la dignidad, la veracidad, inteligibilidad, asequibilidad, la comunicabilidad. Los valores de evocación religiosa son más complejos y en

SAN FRANCISCO DE ASIS.—Madera tallada y patinada, 1,30 de altura.—Pieza única (1955), colección García Diego.—EL BUEN PASTOR.—Madera, 56 cm altura (1957).



ellos se mezclan diversos factores religiosos, culturales, tradicionales, etc. Conocida la delicada vivencia por Julio de los valores humanos, que trascienden en su obra, y por su apertura al tema religioso, no nos chocará que de su trabajo artístico vuelvan a surgir obras de madurez en el tema religioso.

En esta materia no debe forzarse la aceptación del artista, sino simplemente dejarle sólo en el tema, afrontando las dificultades del mismo. Materia y forma llenarán su papel de apoyatura material, que canaliza y perpetúa esa misión creadora del artista. Las obras de Julio L. Hernández abundan en un tratamiento exquisitamente cuidado de esa apoyatura material, como exponente fluido y comprometedor de realidades trascendentes, que provocan la reacción profunda de comprensión, de compadecimiento, de evocación. No soslaya la dificultad de conseguir expresión de sentimientos espirituales o religiosos, con la forzada limitación de medios plásticos. Sigue, sin duda, métodos tradicionales de modelado en barro, de talla en madera, labra de piedra, fundición en bronce, etc., pero también aporta la aplicación de materiales nuevos, que permiten conjuntar con resinas de poliéster, el polvo de pizarra, mármoles, piedra de Colmenar, etcétera, que, sin duda, obligan a un tratamiento esmerado y a una terminación muy matizada. De todo ello había preciosas realizaciones en la exposición.

Dentro de esta temática religiosa quedan varios Cristos crucificados (1958-67), Buen Pastor (1957), Oración del Huerto (1969), San Francisco (1955), San Cristóbal (1955), etc.



Detalle de otro crucifijo realizado en bronce y en madera tallada. Ciudad de los Muchachos, en Madrid, y colección particular, Santander (1958).—Abajo: Esperancita, a tamaño natural; aluminio y mármol aglomerado en poliéster. Pieza única, colección Antonio Saura.



Los valores humanos

La tónica de la exposición no la daban principalmente las obras de tema religioso; dominan en la atención del público un amplio capítulo de realizaciones que pudieran —ligeramente— considerarse como un «género chico», por cuanto tienen de popular y asequible, pero que adquieren y están potenciadas íntimamente con fuertes dosis de valores humanos, que palpita en su entorno la vida de la calle. Son las mujeres del Metro, la embarazada, la castañera, la mujer de la tienda, el triste destino de Ursula buscando clientela, la mujer que limpia el suelo, el muchacho haciendo cerámica, la mujer que huye con niño (en diversas versiones). Larga sería la relación y difícil precisar preferencias selectivas en estas realizaciones escultóricas que, junto a su perfección representativa y técnica, llevan un mensaje palpable, que en cierto modo conciencian y responsabilizan al contemplador. Tampoco se piense en una disimulada —pero agria— censura a la sociedad, que nos presenta diariamente en la calle el espectáculo triste de tantos contrastes vividos ante la atonía indiferente de quienes «lo ven y pasan»... La

obra de Julio destila gran comprensión, reacción profundamente cristiana y humana, que nos acerca a los valores latentes tras el dolor, la pobreza, la ancianidad, etc. Diríamos, en lenguaje evangélico, que Julio ha sabido «descubrir» al prójimo tan de cerca, que le afecta muy sensiblemente, y tan adentro, que nunca puede evadirse indiferente.

Alguien pudiera pensar que la temática e intencionalidad de estas obras es puro «socialerismo». Pero la penetración del artista, con mirada iluminada por la fe y caldeada por el amor fraterno, acierta a situar aquella triste problemática en un plano auténticamente cristiano que dignifica al exponente dolorido y compromete al espectador. Por eso entendemos que estas obras, agrupadas como «valores humanos», están impregnadas de una intencionalidad eminentemente compasiva con el dolor y sufrimiento, que de modo diferente a las de «temas religiosos», llevan un mensaje acuciante y digno. Muchas veces los valores de temática humana pueden llegar a trascender —incluso en religiosidad— a otros planteamientos en que la temática religiosa es un puro pretexto de creación artística. Los límites fronterizos entre las calidades religiosas y estéticas son muchas veces difíciles de calibrar; la actitud íntima del artista creador y sus vivencias son las que determinarán la intencionalidad dominante en su obra.

En el caso que nos ocupa —la obra de Julio L. Hernández—, conociendo su intencionalidad y tras-mundo, estamos seguros de que intervienen unos y otros factores. La calidad estética y sensibilidad religiosa alcanzan una equilibrada confluencia, grandemente expresiva y profundamente evocadora.



Escenas del Metro.—Mujer sentada, en bronce (1964), y línea Tetuán-Vallecas, en bronce, 49 x 102 x 10 cm (1970).





ESPERANZA.—Mármol aglomerado, 168 x 65 x 50 (1977-78).
Hija del artista, en actitud dinámica y sentido de concentración psicológica.

La nueva versión del retrato

Bien merece subrayarse cierto aspecto novedoso en varios de sus más recientes ensayos de retrato. No se trata de lograr la reproducción física, la representación fiel de una fisonomía que queda inmovilizada para siempre en la obra. El protagonista —hombre o mujer, niño o anciana— provoca en el artista una complejidad íntima de vivencias y reacciones, que tienen que dar al retrato su especial dinámica. La que nunca puede dar una mera reproducción fotográfica. Siempre se trasluce una reacción de cariño o ternura, de comprensión o de amistad correspondida, de añoranza dolorida, de gratitud generacional.

Pudiéramos emparejar de momento dos obras de gran empeño y de especial emotividad. Es el grupo entrañable de los padres del artista, en recia composición de fuerte imprevisibilidad, en la que fuerza y cariño se entremezclan, y con sorprendente realismo proclaman una larga cooperación humana en la problemática del hogar y en secreta compenetración artesana en el trabajo. Tienen aquellos seres no sólo la atracción personal del cariño, sino la huella imborrable de una honradez vigorosa y de perseverante laboriosidad. Hay ternura de amor, hay eficaz perseverancia en la entrega, hay una admiración compartida, que a todo espectador consciente delatan secretos inconfundibles de una misión cumplida, de una trayectoria ejemplar.

Vinculada queda a muchos recuerdos la captada personalidad del señor alcalde de Oliva de Plasencia, en 1933, cuyo retrato en escultura a tamaño natural ha quedado como testimonio tardío —de 1973— de un tipo humano de vigorosa estampa. Retirado de la política y del pueblo, el señor Andrés vive en Madrid y sus rasgos vigorosos siguen delatando entereza y dotes de mando. Tratamiento suelto y espontáneo que cobra fuerza y permanencia al pasar al bronce, y sigue acusando en manos y rostro toda la reciedumbre de un alcalde calderoniano.

El desfile de otros retratos comienza con «Esperanza» —1963—, a tamaño natural, en pieza única en aluminio y mármol aglomerado con poliéster. La ternura infantil cambia en nueva versión de 1977-78. Es ya la «Esperanza» que estudia y se nos presenta, con libros y cuadernos, con cierto dinamismo de impaciencia y preocupación por el porvenir. Pieza en mármol aglomerado, con previsión de ejemplares en madera y bronce. Volverá a aparecer Esperanza en otros retratos plurales —«Esperanza y yo en el cristal»—, o en singular, como el bellissimo «Reflejo», en que desaparece la cabeza y los rasgos del rostro se reflejan sutilmente en la mesa, alternando con otros objetos reales —tazas y platos de servir el desayuno.

Esta simplificación exquisita e intrigante, que prescinde de cabeza y rostro, concentrando en la sutil expresión de las manos toda la fuerza evocadora, ha

creado una serie original de esculturas fragmentadas: «El tesoro de Marcela», «El manuscrito», «La empleada», «Las manos de Blanca», «Angeles en la compra. La jubilada», «Esperanza y ella en el libro», «Las manos del fumador».

Por su singular delicadeza en el tratamiento del rostro femenino en etapa de plenitud, ya sea un bulto —«Parte de su familia I y II»—, ya sea de finísimo bajorrelieve —«Relieve para un aniversario»—, la finura y exquisitez se extreman, como parte del homenaje a los modelos.

Al terminar nuestra descripción quedan los trabajos —siempre a tamaño natural— sobre dos modelos masculinos, que constituyen en su conjunto las obras de mayor empeño y contenido de toda la exposición. Jacobo I (1974-75), Jacobo II (1976) y las que dedica a su amigo Luis, al fotógrafo (1976), a Luis, caído (1978-79), Regreso y la Espalda (1979), Homenaje a Luis (1979).

Los dos retratos de Jacobo con sólo dos años de distancia —y a tamaño natural—, uno de medio cuerpo y otro de cuerpo entero, traslucen el misterio de una plenitud que se abre a la vida llena de interrogantes, con cierto deje de añoranza; enigmas íntimos y tal vez un rictus de soledad. Hay algo de misterio en la sencillez, que hace especialmente valioso al primero de los dos.

Las esculturas dedicadas a su amigo Luis tienen un trasfondo de tragedia humana, a la que sólo puede llegarse por un historial de vida en trance de perderse, y la trayectoria paralela de una buena amistad. Especialmente expresivas aparecen las fotografías del Luis fotógrafo, erguido con firmeza recuperada, ante el Luis caído y desnudo, físicamente disminuido des-



PAREJA DE ARTESANOS.—Retrato de los padres del artista, en tamaño natural, rodeados de su propio ambiente de trabajo.—Realizado en pizarra aglomerada con resina de poliéster. Colección Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.

pués de una desgraciada y grave pirueta deportiva. Luis herido y con el trágico embalaje de inmovilidad que pudo salvar su vida y hacer posible su recuperación —regreso y espalda—, dos emotivos bajorrelieves que rezuman dolorosa esperanza y agudísimo presente de dolor. Son media docena de esculturas en el plazo de cinco años, bien diferenciadas y expresivas, que exigieron un frecuente y paciente trato de amistad al que tanto deben la nobleza y dignidad de sus obras.

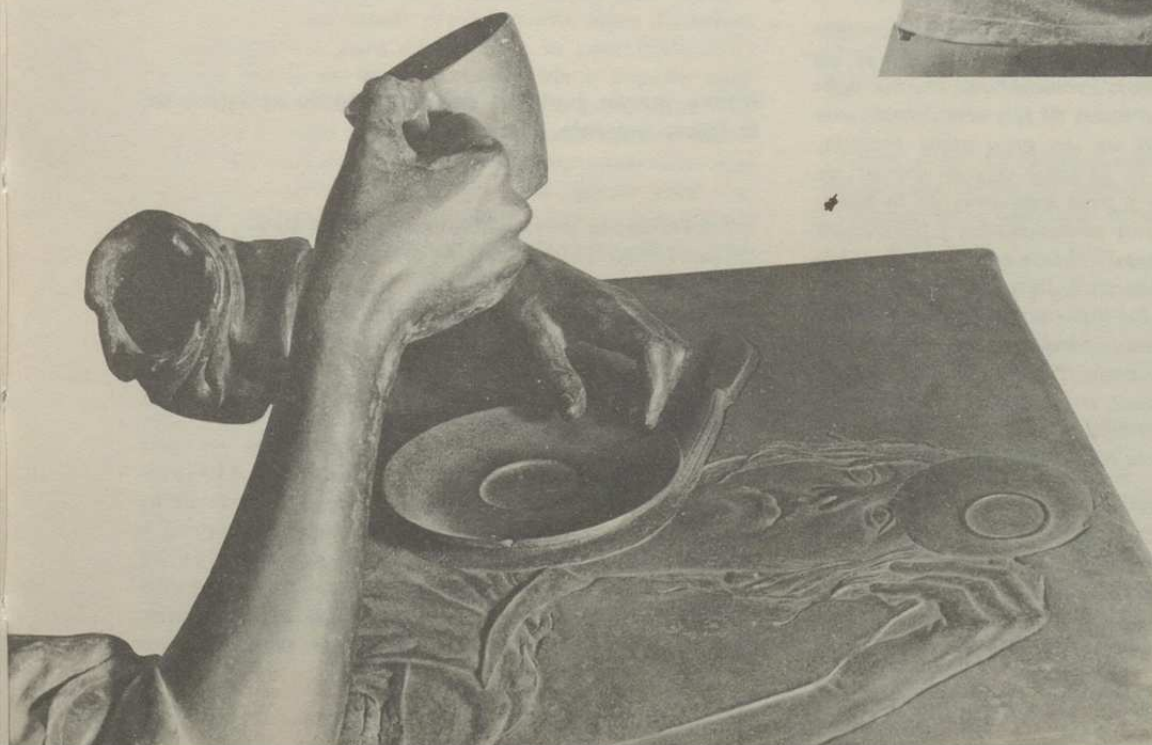
Hay algo mucho más valioso que la plenitud corporal recibida; la difícilmente recuperada, tras una quiebra casi total. Impronta que queda en el trasfondo psicológico del paciente y que en este caso, con gran delicadeza y profunda amistad, queda ligada a estas esculturas que sin duda se hicieron con un mensaje de dolor y de esperanza.



Doble fotografía y doble creación escultórica, de gran naturalismo y expresividad. Su explicación y sentido se desarrolla en el texto.

Abajo.—Expresivas manos y brazos en el dinamismo sencillo de levantar una taza, cuyo reflejo en el cristal de la mesa descubre lo ausente del rostro, «la búsqueda de la presencia por la ausencia», Esperanza, la hija del artista.—Bronce, 54 x 45 cm (1978-79).

A la derecha.—JACOBO I, bronce de 80 x 55 x 55 cm (1974-75). La expresión de soledad o nostalgia dan vida e intimidad a este retrato de medio cuerpo, del que más tarde haría la versión de cuerpo entero. Algún trasfondo de misterio y de valores humanos dignifican y embellecen esta excelente escultura.



CATALOGACION DEL PATRIMONIO ARTISTICO DE LA IGLESIA

ANOTACIONES A UNA INICIATIVA

Mosén JOSÉ M. MARTÍ BONET

**El catálogo del arte sacro
de la Iglesia española. Urgencia**

Con demasiada frecuencia, por los medios de comunicación social nos enteramos de robos y deterioros perpetrados contra iglesias y objetos de arte religioso. Tales hechos desencadenan graves acusaciones de negligencia e incompetencia contra la Iglesia española. Estas acusaciones son, en general, injustas, ya que difícilmente encontraríamos una institución —como es la Iglesia— que a través de la historia haya cuidado, con más esmero, de su patrimonio. Prueba de ello son los libros de fábrica, de obras, inventarios, decretos de visitas pastorales y el gran cúmulo de leyes existentes en la legislación canónica. Pero nuevas circunstancias, de todos conocidas, exigen un nuevo planteamiento que solucione la custodia eficaz y el estudio profundo del patrimonio artístico e histórico de la Iglesia.

La herencia artística del pasado se encuentra no sólo en las ciudades, sino también en las humildes aldeas, en sus templos y en sus ermitas. Precisamente el gran peligro de esta herencia —testimonio de fe y arte de nuestros pueblos— consiste en que es, en gran parte todavía, recóndita e ignorada. Y es lo triste que lo que es un misterio para los eruditos y para amantes de lo bello, no lo es para el comercio de antigüedades y traficantes sin escrúpulos. El gran riesgo del arte en España y sobre todo del arte religioso, está en la falta de catalogación. Es muy difícil un robo en los museos del Estado o en los palacios del Real Patrimonio, porque todo está inventariado y todo ha sido divulgado. En cambio, de una ermita rural puede desaparecer un maravilloso retablo gótico o incluso capiteles románicos sin que nadie se dé cuenta, porque su existencia era totalmente desconocida.

Las razones de la elaboración de un catálogo son obvias. Es preciso conservar con todo cuidado la herencia de nuestros antepasados. Estos sobreviven en sus manifestaciones de arte y de fe. Pues las obras que se hallan custodiadas en nuestras iglesias y en nuestros museos son testimonios vivos de la profunda creencia de

nuestro pueblo y a éste revierten, en el transcurso del tiempo, como reflejos elocuentes de su alma. Pero el gran respeto que se merece este pueblo y su fe requiere no sólo presentar un elenco de obras de arte, sino también magnificarlas en una dimensión objetiva e histórica. Y creemos que la clave y la explicación válida del arte sagrado y de sus creadores se hallan en la descripción sencilla del hecho artístico-religioso y de sus motivaciones. Para ello es necesario consultar los archivos que nos hablan de los objetos de arte o edificios que se catalogan. En la descripción de éstos y en la letra aparentemente muerta de los documentos —estamos convencidos— se halla la llama siempre viva del testimonio del arte y de nuestra fe.

Nuevo marco jurídico del patrimonio artístico de la Iglesia española. Sus dificultades

Sin entrar, en profundidad, en la problemática jurídica del patrimonio eclesiástico del arte sagrado, es necesario tener presente dos hechos que señalan un nuevo panorama legislativo y cultural del tratamiento de la custodia de objetos y monumentos de arte: nos referimos al artículo XV del acuerdo III sobre enseñanza y asuntos culturales, firmado por la Santa Sede y España, y al moderno concepto de bien cultural.

«La Iglesia —afirma el mencionado artículo XV— reitera su voluntad de continuar poniendo al servicio de la sociedad su patrimonio artístico histórico y documental y concertará con el Estado las bases para hacer efectivos el interés común y la colaboración de ambas partes con el fin de preservar, dar a conocer y catalogar este patrimonio cultural en posesión de la Iglesia, de facilitar su



Catálogo Monumental del Arzobispado de Barcelona, volumen I.—Clave de San Lorenzo.

contemplación y estudio, de lograr la mejor conservación e impedir cualquier clase de pérdidas en el marco del artículo 46 de la Constitución.»

«A estos efectos —termina— y a cualesquiera otros relacionados con dicho patrimonio se creará una comisión mixta en el plazo máximo de un año a partir de la fecha de la entrada en vigor en España del presente acuerdo.»

Según el texto que acabamos de señalar: 1. «La Iglesia pondrá al servicio de la sociedad su patrimonio.» 2. Pactará con el Estado el preservarlo, darlo a conocer y catalogarlo; 3. para así facilitar su contemplación y estudio, lograr su mejor conservación e impedir cualquier clase de pérdida. En este artículo no se trata de la «propiedad»; sólo se afirma «patrimonio cultural en posesión de la Iglesia». Sin embargo, esta «posesión» está —podríamos decir— condicionada: la Iglesia debe «impedir cualquier clase de pérdidas, debe preservarlo de cualquier clase de deterioro y conservarlo». Debe «ponerlo al servicio de la sociedad y facilitar su contemplación y estudio». Como objetivo base, prioritario, la Iglesia, con la colaboración del Estado, si es preciso, debe catalogar su patrimonio. Es lógico que antes de la conservación y del restauro, incluso para dictaminar un elenco de prioridades, se debe saber qué hay en nuestras diócesis, iglesias (inclusive religiosos), ermitas, archivos, bibliotecas, museos... Posteriormente deberá establecerse, en orden a la conservación, una clara distinción y diferenciados tratamientos entre los objetos y monumentos del patrimonio eclesiástico: así, por ejemplo, las bibliotecas eclesiásticas, que están en función de la investigación de las facultades teológicas, deberán tener una normativa diversa a la de los museos diocesanos. Tam-

bién se requerirá diversificación de tratamiento entre los objetos que están en función del culto, de aquellos que ya no lo están y se custodian en los museos.

La formulación del artículo antes aludido y someramente estudiado, coincide con el concepto moderno de bien cultural, que a partir de una mayor sensibilidad por los temas artísticos, acentúa el carácter funcional, de difusión y más amplias posibilidades de acceso, sobre el de la mera conservación y dominio patrimonial. Antes se acentuaba, al hablar del patrimonio, el concepto de dominio. Así, se definía que la propiedad significaba el derecho a comprar, vender e incluso destruir el objeto «propio». Ahora se acentúa el concepto funcional de difusión y de derecho de acceso en orden al estudio, difusión y contemplación.

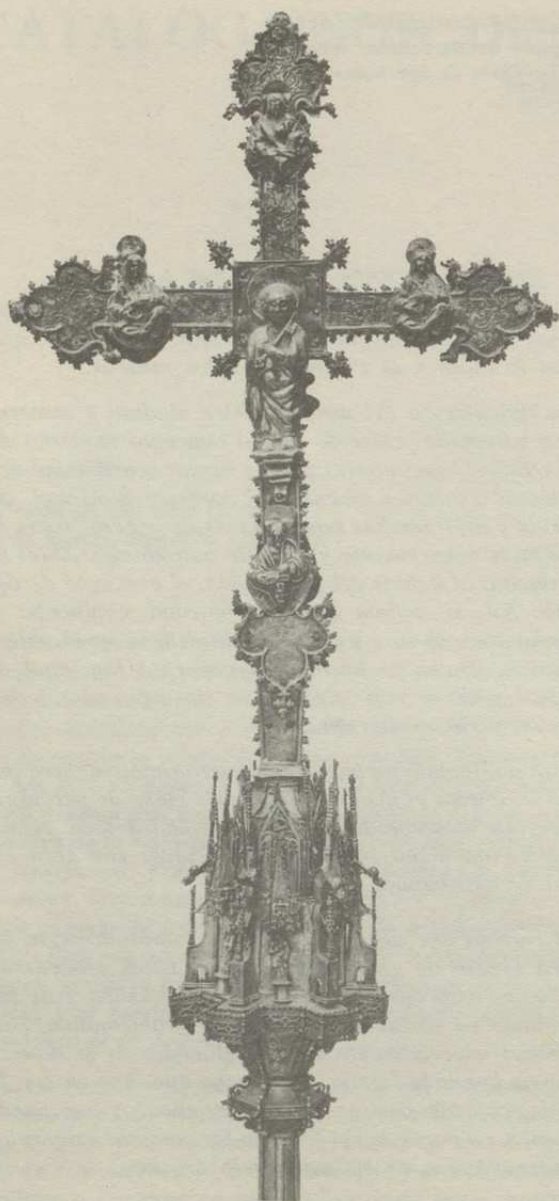
Este patrimonio no puede ser deteriorado; «deberá impedirse, afirma el acuerdo, cualquier clase de pérdida». Desde este momento la Iglesia española (obispos, sacerdotes y comunidad cristiana) debe cuidar con gran esmero su patrimonio.

El camino que deberá recorrer la comisión mixta no estará exento de graves dificultades. Estas procederán del mismo concepto de propiedad eclesiástica y de las objeciones ya típicas en esta clase de problemática. Nos referimos especialmente al antitestimonio de la riqueza acumulada por la Iglesia, o al hecho que, hoy en día, la Iglesia, con los escasos medios económicos que puede disponer, no puede hacer frente a las mínimas exigencias de conservación de su patrimonio artístico.

Todas estas dificultades podrían ser tema de sendos estudios que ahora no podemos explicar. Pero sí cabe señalar como prenotando lo siguiente:

1. Al indicar que el patrimonio de la Iglesia tenía una función de difusión y que todos, sin exclusión, tenían el derecho de acceso a dicho patrimonio, llevaba como contrapartida que toda la sociedad debía contribuir a las exigencias de custodia, restauro y catalogación de este patrimonio. Es la misma sociedad que debe colaborar con la Iglesia para que este patrimonio cumpla sus fines.

2. No puede afirmarse en este nuevo marco del concepto de patrimonio que éste sea un antitestimonio evangélico. Todo lo contrario, la Iglesia pone a disposición (estudio y contemplación) de la sociedad humana todo este tesoro artístico. No es un antitestimonio: al revés, es un testimonio evangélico, ya que no lo utiliza exclusivamente para sí, sino que está generosamente a disposición



Catálogo Monumental.—Cruz Procesional Mayor de la Parroquia de San Pedro de Bigues.

de todos. Sin embargo, no puede la Iglesia renunciar a la función propia de dar testimonio de la fe. O sea, en otras palabras, tanto el objeto del patrimonio como su misma difusión tendrán siempre el carácter primitivo o de origen según el cual fueron creados. Y este carácter es fundamentalmente religioso. La Iglesia no puede presentar objetos, aunque no estén en las iglesias, de arte neutro. Ni puede presentar un catálogo neutro. Nunca en los objetos y edificios de arte sagrado y en su difusión se podrá renunciar a su peculiar característica de «sacro». El objeto sagrado procede de la fe y va encaminado a la fe. Ante la urgencia de la conservación y la penuria económica de la Iglesia en nuestro país, han intentado

algunos obispos, erróneamente, sacudir su propia responsabilidad entregando museos y archivos a la administración del Estado. Así renuncian lamentablemente a un importante instrumento pedagógico de la fe y, lo que es más grave, a unos ineludibles deberes de custodia e interpretación de la historia local de la comunidad creyente.

No se puede admitir una absorción del patrimonio eclesial por parte de la Administración. La Iglesia debe dirigir sus museos, gestionar el acceso a los mismos, a sus archivos y bibliotecas. El Estado colaborará, sin embargo, activamente con la Iglesia en esta función típicamente educadora y beneficida para toda la comunidad.

El catálogo monumental del Arzobispado de Barcelona. Método seguido en su elaboración

El catálogo de Barcelona —cuyo primer volumen «Vallés Oriental» se ha publicado en el mes de enero del presente año— es un exponente de la labor cultural que vienen realizando dos instituciones de la Iglesia de Barcelona: el Archivo Diocesano y la Biblioteca Pública Episcopal. Los objetivos que prioritariamente se han propuesto conseguir tanto el señor cardenal como los dos centros mencionados son, en primer lugar, la catalogación y custodia del patrimonio artístico documental de la archidiócesis y, al mismo tiempo, el fácil acceso de los estudiosos al mismo, tanto en lo que se refiere a la consulta de fondos archivísticos y del importante número de volúmenes de la Biblioteca Episcopal y asociadas, como de cuanto se refiere al inventario de monumentos y obras de arte.

El catálogo no es un simple elenco de edificios y objetos de arte, sino que pretende ser una obra científica. Describimos en él todas las pertenencias artísticas de la Iglesia, fundamentándonos sobre los abundantes datos documentales de los archivos parroquiales, diocesanos y de protocolos notariales, gracias a los cuales se descubren la motivación de su construcción, su evolución, sus artífices, etc. Tan amplio programa se realiza en ocho volúmenes divididos según las comarcas de la archidiócesis. El promedio de páginas sobrepasa el millar y cada volumen tiene más de 700 fotografías, así como planos y gran número de grabados. Tiene un gran aparato crítico: unas 1.200 notas a pie de página y casi 10.000 referencias archivísticas y bibliográficas.

En el primer volumen han colaborado más de 20 personas: archiveros, fotógrafos, arquitectos, delineantes, dibujantes... en estrecha colaboración con los impresores y diseñadores de la presentación artística del catálogo maqueta.

El método utilizado ha sido el siguiente: primero se ha realizado un estudio previo archivístico que incluye una pequeña nota geográfica: situación de la parroquia o ermitas: habitantes, municipio al que pertenece... En este estudio previo se hace especial hincapié a las características históricas de la parroquia o ermita: origen de la iglesia, acta de consagración de la misma, evolución histórica. La historia de sus beneficios, altares y objetos de arte forman también parte fundamental del estudio previo. Los archiveros preparan, en esta fase introductoria, un elenco de citas extraídas de los registros de «visitas», «gracias», «comuniones», «colaciones», «libros de fábrica», «inventarios», etc., en los cuales se puede constatar de modo exhaustivo todos los datos que integran la base histórica sobre la cual, después, se podrá elaborar el catálogo. Utilizamos unos sencillos formularios (o módulos), que facilitan enormemente el trabajo del archivero y redactor de la obra. Hay seis formularios: 1. notas generales de la historia de la Iglesia (consagración, licencias de construcción, permisos especiales, etc.); 2. fábrica de la Iglesia (construcción de la misma, destrucciones, reparaciones del tejado, del ábside, de la torre o espadaña; nave, pavimentación...); 3. altar mayor, altares o capillas laterales (construcción, reformas, fundación de beneficios, obtentores y patronos, etc.); 4. retablos e imágenes, lienzos y frescos (actas notariales de contratos de los obreros y el artífice, precio, características, inicio y fin de la obra o de la reconstrucción); 5. objetos de orfebrería (contratos, características, artistas, reformas, inicio y fin de la obra...), y 6. otros objetos de relevante valor artístico (pila bautismal, púlpito, coro, sagrarios, etc., muebles, casullas...).

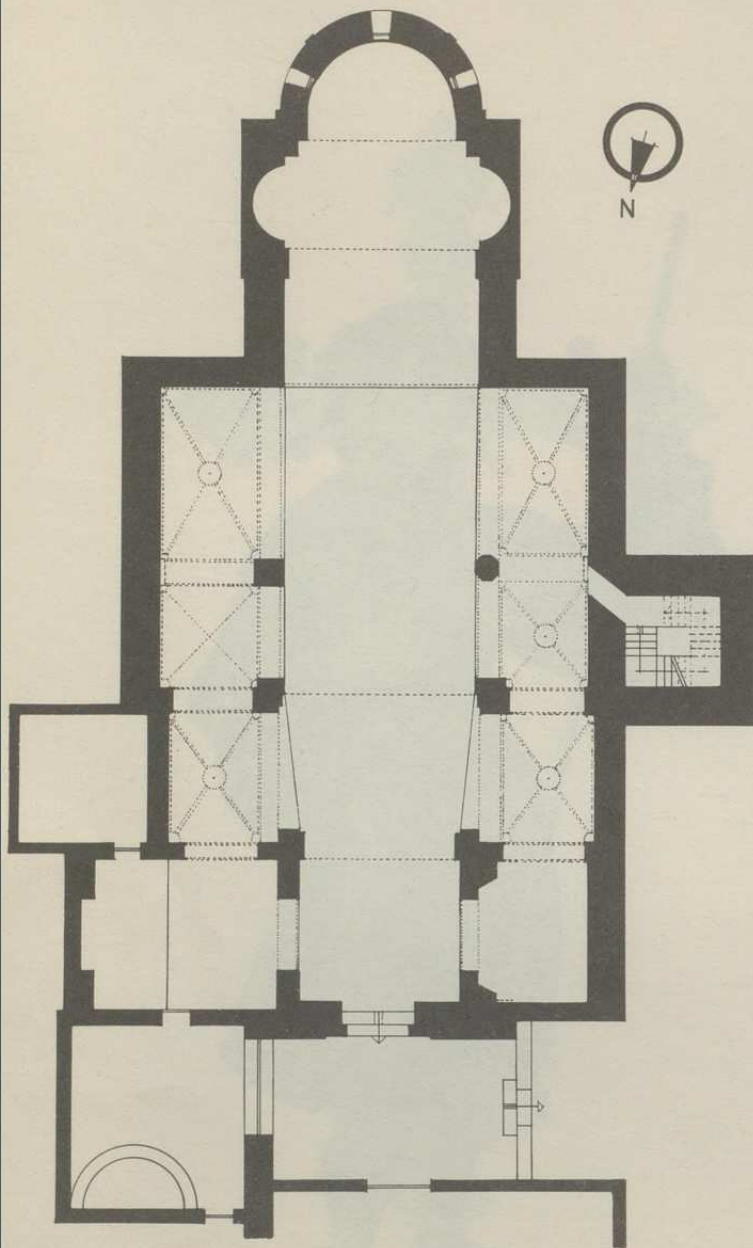
En todos los formularios se indica, al principio, la Iglesia a la que pertenecen y, en sendas columnas, la fecha, el lugar de la cita y el texto (en latín, castellano o catalán) íntegro o un fragmento suficiente. No sólo se estudian los objetos y edificios que en la actualidad existen y son propiedad de la Iglesia, sino que también aquellos que después de 1936 o después de la guerra napoleónica desaparecieron o fueron quemados. Aunque de éstos sólo se señale una breve anotación.

A estos formularios se adjunta una breve noticia bibliográfica, especialmente de los autores que más han estudiado anteriormente tales temas: doctor Mateo Campillo (del siglo XVIII), doctor Trens, doctor Aineaud...

Una vez elaborado este dossier de la parroquia o ermita, esas se visitan «in situ». Cada día se realiza un promedio de cinco visitas. Previamente se ha mandado al párroco o encargado de la parroquia o iglesia copia del íntegro dossier. El método utilizado en esta primera visita es: dibujar la planta del templo (croquis muy somero pero suficiente que facilita la descripción posterior del templo). Es muy conveniente indicar la orientación del templo (norte, este...).



Catálogo Monumental.—Figura en plata repujada de San Isidro Labrador.



La descripción del templo se realiza primero señalando las características de la parte exterior (portada, torre o espadaña, comunidor, tejado, muros exteriores, ventanas, ornamentaciones arquitectónicas...) y después se describe la parte interior (presbiterio, naves, capillas laterales, coro, pila bautismal...). Los retablos, lienzos e imágenes se describen no aparte, sino integrados dentro del lugar que ocupan.

La descripción de la orfebrería y otros objetos de interés artístico se realizan aparte y se tiene presente además del material utilizado (oro, plata dorada, metal plateado...), el estilo, siglo (o data), dimensiones, marca del orfebre, posibles inscripciones. Poseemos unos módulos para la descripción de cruces procesionales y de los retablos.

En la primera visita también realizamos un somero reportaje fotográfico que, siguiendo el riguroso orden de las descripciones, sirva para la posterior redacción. Especial interés tienen estas fotografías, puesto que al ser tan numeroso el cúmulo de objetos de las diversas iglesias facilitan el recuerdo de las mismas y evitan posibles confusiones.

«In situ» también después de esta primera descripción, con el párroco, se coteja lo que hay en el templo y lo que consta en el estudio previo archivístico.

Se realizan otras dos visitas: una con el arquitecto o un delineante (cuando el templo es de menor importancia) y la otra con los fotógrafos. En la primera se dibujan la planta y las secciones de mayor interés y en la de los fotógrafos se precisa las fotografías que deben hacerse y las características de las mismas. Siempre se ha de tener presente que el objetivo que se intenta en el catálogo no es tanto la fotografía en su contexto ambiental (nubes, primeros planos de árboles...), sino el carácter predominantemente documental y artístico.

Especial dificultad puede ofrecer la señalización de las marcas de los orfebres. Es un elemento muy importante, ya que nos indica el orfebre o por lo menos la época de la construcción del objeto.

Una vez realizados todos los planos y fotografías, conviene, con todo el material elaborado y con la redacción casi definitiva del texto del libro, volver a visitar «in situ» todos los monumentos. Visita que la realizamos con el equipo de arquitectos, delineantes, fotógrafos y responsables de la maqueta e impresión del libro. En la misma visita se comprueban cada una de las fotografías, de los planos, de los dibujos, etc., así como la redacción o descripción del templo y objetos.

Es útil enumerar las fotos y planos; número que coincidirá con el texto. Además de esta identificación numérica de todo el material fotográfico, el director del catálogo señala otra numeración indicativa de la importancia que debe darse a las fotografías. Así de una escala convencional que va del uno al cinco, según el relieve que quiere darse, el uno se refiere a una fotografía de color, a toda página y en lugar destacadísimo. En cambio, el cinco significa sólo un mero documento fotográfico, o de localización, del objeto o del monumento.

Catálogo Monumental, vol I.—En varias tomas —fotográficas o planimétricas— se va complementando la planta, exterior e interior, de la iglesia de San Vicente de Gualba. Consideramos muy acertado e imitable el orden analítico tan perfecto con que queda catalogada esta iglesia.

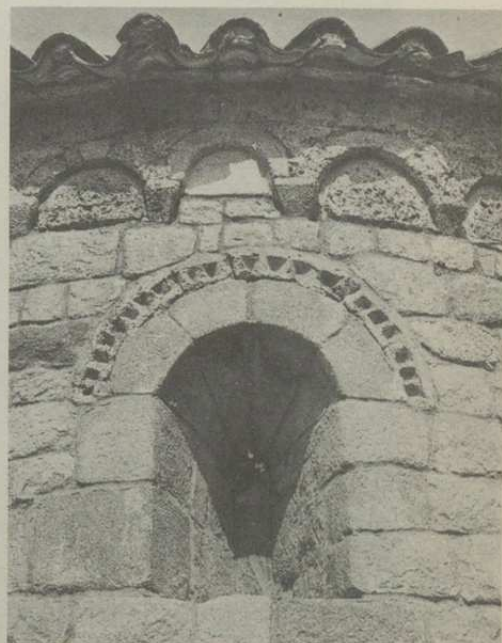
El catálogo del Arzobispado de Barcelona está dividido —como hemos indicado— en ocho volúmenes. El primero ya está publicado. De los ocho volúmenes, cinco están dedicados a los edificios y otros objetos de arte religioso ubicados fuera de la ciudad de Barcelona. Tomo I.—Vallés Oriental. Zona pastoral número 11: seis arciprestazgos y 64 parroquias. Tomo II.—Vallés Occidental. Zonas pastorales números 5, 9 y 10: seis arciprestazgos y 56 parroquias. Tomo III.—Maresme. Zonas pastorales números 6 y 12: cinco arciprestazgos y 54 parroquias. Tomo IV.—Llobregat-Martorell. Zonas pastorales números 7 y 8: cinco arciprestazgos y 71 parroquias. Tomo V.—Garraf-Penedés. Zonas pastorales números 13 y 14: tres arciprestazgos y 50 parroquias.

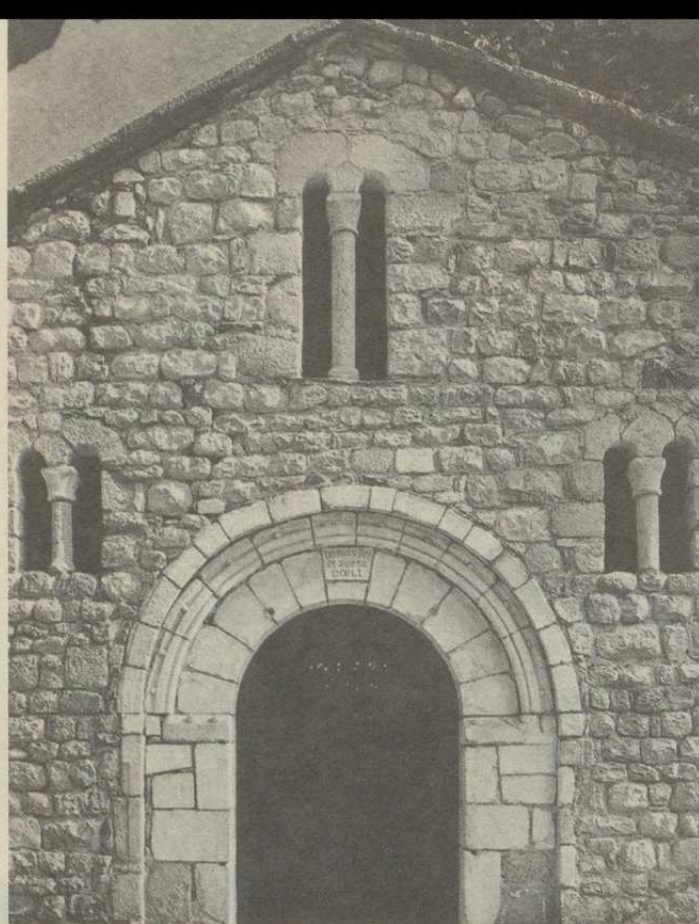
Los tres tomos restantes, dedicados a la ciudad de Barcelona y localidades de su entorno suroeste, estarán divididos según las zonas pastorales y por épocas: románico y gótico, renacimiento y barroco y, el tercero, dedicado al siglo actual.

Finalidades del catálogo

Uno de los fines que pretendemos conseguir con la elaboración del Catálogo Monumental del Arzobispado de Barcelona es la conservación del patrimonio artístico de la diócesis.

Existen trabajos y estudios en torno al arte en Cataluña, y particularmente al de Barcelona, bien en obras de carácter general o bien en monografías, debidas a excelentes investigadores y competentes profesores de esta materia. Existe también un catálogo realizado bajo los auspicios del Estado, ya hace tiempo. No faltan otros catálogos, algunos inéditos, que son merecedores de la mayor estima. Por lo que se refiere al arte eclesiástico, se encuentran en el Archivo Diocesano un catálogo manuscrito, muy resumido, de las pertenencias artísticas de la entonces Diócesis de Barcelona, debido al interés y reconocimiento del doctor Trens en el año 1926. Del siglo XVIII es el «Speculum titulum Ecclesiasticorum», del archivero Antonio Campillo, en el que recoge datos sobre la fundación de todas las capillas, orato-





rios, etc., de la Diócesis de Barcelona, los títulos de los beneficios, notas históricas y bibliográficas, de gran interés. De otro lado tienen una importancia capital, debido a que una buena parte de los archivos parroquiales sufrirán graves daños, los inventarios eclesiásticos, que van del siglo XIV al XX, custodiados en el Archivo Diocesano.

Pero a nuestro modo de ver, faltaba una obra de conjunto que, recogiendo todos los datos anteriores, y especialmente ocupándose de revisar todas las fuentes en los archivos, dé razón no sólo de todas las obras de arte existentes hoy en día en la Archidiócesis de Barcelona, sino también descubra aquella pléyade de artistas y artesanos que, con su trabajo y saber, nos legaron esta herencia que es menester valorar en su justa medida para conservarla con devoción.

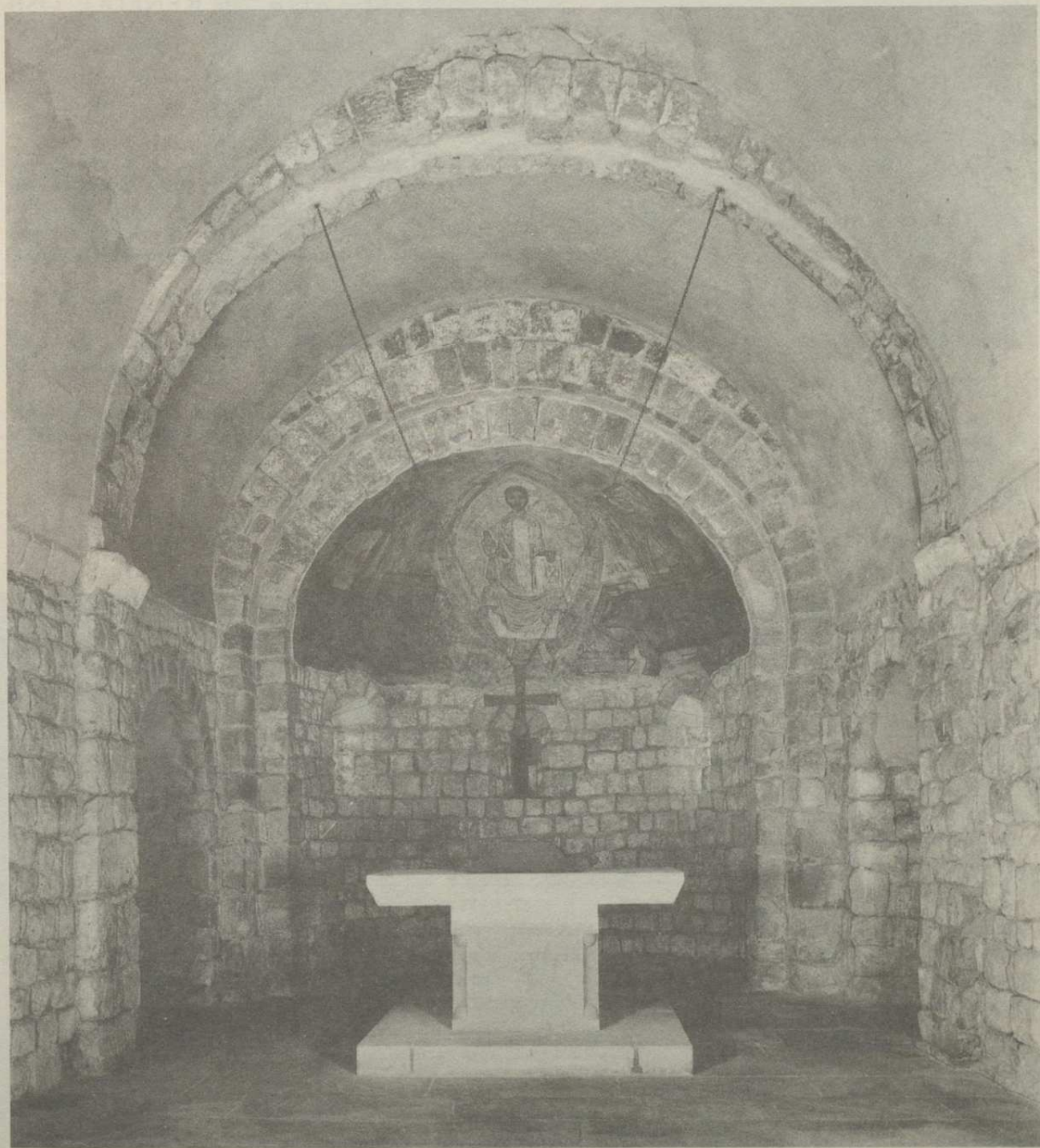
En cierto modo y con tristeza, hay que decirlo, llegamos un poco tarde. Un catálogo, como el que estamos realizando, es necesario siempre. Pero hubiera sido más provechoso que en estos tiempos —cuando el aprecio por los objetos artísticos va creciendo— haberlo realizado antes de la época 1936-1939, cuando concretamente, a la Diócesis de Barcelona, y debido a circunstancias de todos conocidas, desapareció un inmenso tesoro. No sólo fueron quemadas y destruidas algunas iglesias, destruidos muchos retablos e imágenes, altares, etc., sino que,

en más de una ocasión, fueron quemados los archivos parroquiales, donde se hubiesen podido encontrar ahora todas las particularidades, los detalles de la ejecución de la mayoría de los objetos artísticos que actualmente, y con retraso, nos interesan.

Tratamos, por tanto, de llevar a feliz término la publicación íntegra de un catálogo monumental, que recoja no sólo lo que aún existe, sino también nos recuerde lo que ha perecido. Así contribuiremos, en la medida de lo posible, ha hacer estimar este patrimonio de todos, que todos hemos de procurar salvar. Un catálogo monumental de la Archidiócesis de Barcelona, por cuanto nace a merced del interés suscitado, a raíz de los trabajos emprendidos en la remodelación del Archivo Diocesano en diversos estamentos eclesiásticos barceloneses, en particular en el eminentísimo señor cardenal-arzobispo, en relación con la catalogación de las diversas pertenencias archidiocesanas, parece que el Archivo Diocesano sea la entidad que se ha de dedicar no solamente a la conservación de los fondos bibliográficos, sino además a realizar la digna catalogación de todos los objetos artísticos de la Archidiócesis barcelonesa. De otro lado, en el Archivo Diocesano se encuentra la mayor parte de las fuentes que nos servirán para datar y clasificar con toda exactitud los objetos, por la desaparición de gran parte de libros de fábricas de muchas parroquias.

Otras finalidades conseguimos en la elaboración del mencionado catálogo. Nos referimos especialmente —aunque mal se le puede llamar finalidad— al gran placer de la contemplación de lo bello, de la historia y del más elocuente testimonio de la fe de nuestro pueblo. Fe plasmada elocuentemente en las magníficas —y, en otras, más humildes— obras custodiadas en nuestras iglesias. Esta es la máxima recompensa que nos depara nuestro trabajo.

Catálogo Monumental.—Detalle de la fachada principal y, en la página siguiente, conjunto del presbiterio saturado de ambiente y religiosidad.



LA IMAGEN DE SAN BENITO A TRAVES DEL ARTE

Autenticidad y procesos de transformación

BENEDICTO TAPIA DE RENEDO, OSB

En la conmemoración del XV centenario del nacimiento de San Benito se ha evocado —a escala internacional— su espiritualidad y la influencia decisiva de su Orden en la formación cristiana y social de Europa. Pero hay una faceta de la presencia de San Benito en la historia de la cultura que se ha silenciado, al menos en España, y que encierra un mensaje de honda espiritualidad. Es la huella indeleble que ha dejado en el arte la interpretación de su figura, fuente de inspiración de los artistas más geniales.

Es comprensible este silencio. Lamentablemente, la iconografía de San Benito está por descubrir y estudiar.

Personalmente he querido llenar este vacío de silencios con un estudio sobre la iconografía benedictina que presenté en la XVI Semana Española de Estudios Monásticos, celebrada del 7 al 10 de junio en la Abadía de Santa Cruz del Valle de los Caídos.

Ante la amable invitación del padre José Manuel de Aguilar, presento a los lectores de ARA el ideario de este estudio, confiado en que contribuirá a trazar caminos de investigación sobre la iconografía benedictina a los estudiosos del arte español.

Posible «vera imago» de San Benito

La primera representación de San Benito se remonta al siglo VIII. Fue descubierta en 1940 en el ábside de la basílica cementerial de San Hermes, en las catacumbas de la Vía Salaria. Aparece de pie, con la cabeza encapuchada y circundada de un nimbo. Lleva túnica talar blanca y, sobre ella, el *cucullion* negro: una especie de escapulario semejante al del actual hábito benedictino. Aparece al lado de la Virgen —que sostiene al Niño en su regazo— entre San Juan Evangelista y San Hermes.

Semejante a esta representación es la del siglo IX, que se encuentra en la basílica del monasterio de San Pedro del Monte Civate, no lejos del lago Lecco. Su rostro senil aparece imberbe, a la romana.

En el mismo Monte Civate y en otra capilla dedicada a San Benito de la misma época, aparece en uno de los ábsides laterales de pie, con ligera barba. En la mano izquierda tiene abierto el libro de la Regla con esta inscripción: *Ego sum Benedictus*.

Otra de las representaciones más antiguas, del siglo X, se encuentra en uno de los frescos de la cripta de San Crisóstomo, en el Trastévere, Roma. Escenifica el salvamento de San Plácido por San Mauro, gracias a la intervención milagrosa de San Benito. En el rostro del santo —encuadrado en una capucha negra en forma de gorro frigio— se perfilan los rasgos enérgicos de su personalidad y la unción de su espíritu.

Todos estos frescos romanos del siglo VIII al X presentan las mismas características fisonómicas, y nos preguntamos: ¿responden a la *vera imago* de San Benito o únicamente a una tradición monástica? Estas efigies históricas o tradicionales, ¿nos dan un canon de rasgos físicos que son expresión verídica de su personalidad y espiritualidad?

En cuanto a la supuesta autenticidad de los rasgos fisonómicos de los frescos romanos primitivos, creemos que responden a una fidelidad, si no exacta,



La vida de San Benito es tema fecundo en la inspiración de los artistas italianos del «trecento» y «cuatrocento». Recordamos la versión de Signorelli —terminada por el Sodoma— en el gran claustro de la abadía benedictina de Monte Olivetti Maggiore (Siena) y la de San Miniato del Monte, en Florencia, de la que reproducimos dos escenas: la liberación de un endemoniado y la resurrección de un monje aplastado por un muro. Todo el encanto y delicadeza de esta pintura prerrenacentista saturan aquella preciosa sacristía.





Retablo de San Benito: «San Mauro sacando del agua a San Plácido por mediación de San Benito». —Altorrelieve en madera policromada, de Alonso de Berruguete. Museo Nacional de Escultura Policromada (Valladolid).

al menos aproximativa de su retrato. Los decoradores de estos frescos no fueron artistas, sino artesanos o meros aficionados, dada su técnica y estilo. Realizaban un arte popular, un género de pintura de uso monástico. Y lo único que pretendían era captar y reproducir la realidad. No les interesaba hermosear el modelo. Todo su trabajo se centraba en copiar fielmente lo que consideraban esencial, es decir, lo real y la idea que tenían del personaje por conocimiento directo o a través de testigos presenciales. En el caso de San Benito, es lógico pensar en los discípulos de sus discípulos.

Un típico ejemplo de esta fidelidad es el fresco de San Agustín, pintado hacia el año 600, dos siglos después de su muerte (430), en la antigua Biblioteca Lateranense de Roma, y en el que todos los críticos encuentran reproducidos los auténticos rasgos fisonómicos del santo.

En cuanto al segundo interrogante, personalmente he llegado a la conclusión de que la figura de San Benito de estos frescos romanos del alto medioevo, transparente —dentro de su estilo esquemático e ingenuo de inspiración bizantina— al hombre, al monje y al santo, tal como nos le describe San Gregorio en el *Libro II de los Diálogos* y se perfila en la *Regla Benedictina*. Estatura alta y bien proporcionada. Rostro alargado y ascético. Frente amplia y tersa. Nariz aguileña. Cejas finas y bien enmarcadas. Ojos rasgados, profundos y serenos con destellos de bondad. Labios finos y plegados en un gesto de reflexión apacible, a los que parece aflorar una sonrisa paternal. Mentón ligeramente alargado. Cuello vigoroso, bien torneado y proporcionado a su busto. Sus actitudes hieráticas y sus gestos sobrios y graves denotan, con gran realismo, energía, nobleza, gravedad y bondad.

Humanización de la figura de San Benito

Este canon primitivo de la figura de San Benito presenta ciertos signos de humanización en los códices miniados casinenses de inspiración tipológica (915-934), actualmente en la Biblioteca Vaticana (*Cod. Lat. Vatic.*, 1202).

A partir del siglo XIII, la iconografía benedictina, aislada en los escritores monásticos, entra triunfal en las manifestaciones artísticas del arte romano medieval y, sobre todo, en la Escuela de Umbría, con el maestro Cónxolus, que más tarde tendrá su máximo representante en Pietro Cavallini.

Del maestro Cónxolus son la mayor parte de las pinturas de la iglesia inferior de Subiaco. Se inspira en los frescos primitivos romanos y en los códices casinenses que le sirven de modelo, pero les revitaliza con una especie de luz primaveral. Y al humanizar la figura de San Benito, la hace casi tangible en expresividad y calidad, en espiritualidad.

Esta misma expresividad de caracterización observamos en las pinturas del monje camaldulense Lorenzo Monaco (1370-1425) y en Spinello Areatino (1318-1410) en los dieciséis frescos sobre la vida de San Benito, pintados en la sacristía de la iglesia de San Mniato del Monte, en Florencia.

También Fray Angélico (1387-1445) sublima con unción mística los rasgos fisonómicos de San Benito. En el fresco de San Marcos de Florencia aparece entre San Francisco y San Bernardo en actitud plácida y meditativa. Sostiene en la mano derecha —con gesto hierático— la Regla y en la izquierda el manjo de baras, símbolo medieval de la dignidad abacial. Su rostro viril y noble, encuadrado en una barba bífica y ligeramente ondulada, se transfigura con esa quietud tan soñadora, tan arrobada entre esas luces de cielo que iluminan siempre los cuadros de Fray Angélico.



San Benito descubriendo al falso Totila, por Alonso Berruguete. Relieve tallado en madera policromada (Valladolid). Los modos, rasgos y expresión sitúan plenamente en el Renacimiento las estructuras y tableros de este gran retablo.

Idealización de la figura de San Benito

A finales del siglo XIV se inicia una transformación en la iconografía benedictina que se acentuará en el renacimiento y se extralimitará en el barroco. Hay excepciones tanto en la pintura como en la escultura que, liberándose del culto al humanismo renacentista y del vacío espiritual del barroco, crean una figura de San Benito profundamente caracterizada y espiritualizada, pero convencional en cuanto a sus rasgos fisonómicos.

Dentro de la Escuela flamenca, la creación más inspirada de San Benito es la de Hans Memling (1430-1494), hoy en la Galería de los Uffizi, Florencia. Los rasgos del rostro son enérgicos, severos, pero transfunden serenidad en la caída de los ojos y en la comisura de los labios, que esbozan una tenue sonrisa. Los trazos étnicos son marcadamente germánicos. Podría pensarse que Memling ignoraba el ori-

gen romano de San Benito. Una reminiscencia de la moda flamenca que solía colocar en sus pinturas —como figura principal— el retrato de un noble cliente.

La cabeza de San Benito está aureolada de un nimbo de cabellos grises y ondulados que realzan la severidad de sus facciones. Le surcan el rostro, bien afeitado, algunas arrugas como pinceladas de ascetismo. La mirada se recoge serena, devota, en un libro inidentificable, que sostiene con ambas manos. Su frente amplia parece transparentar con leves surcos el bullir de los pensamientos que le sugiere la lectura. Viste cogulla negra con amplio capuchón que le cae vertical sobre la espalda para realzar la robustez enérgica de su cuello. Apoya entre el brazo izquierdo un báculo gótico de labrado suntuoso, quizá copia fiel de algunos de los báculos que usaban los magníficos príncipes de la iglesia flamenca.



Retablo de San Benito: El Santo hace brotar una fuente en el monte de Subiaco. La línea estética se acusa con vigor en estos relieves de Alonso Berruguete, que han conservado su frescura y lozanía, sobre todo que han prestigiado universalmente una técnica y plástica religiosa de incomprables posibilidades de comprensión y fuerza expresiva.

En la página 223: En solemne soledad y rasgos incomparables de madurez humana y religiosa, esta creación de Alonso de Berruguete ha alcanzado cotas múltiples de calidad y atracción. Tal vez de las más completas y bellas de su copiosa iconografía.



Y entramos en pleno renacimiento. Surge en la Italia de los siglos XV y XVI y se extiende por toda Europa, marcando nuevos rumbos a la vida política, cultural y artística. Su representante más genuino es Rafael (1483-1520). Como genial plasmador de estilos, crea un San Benito que es el ideal de la belleza viril espiritualizada. Le presenta al lado de Cristo, bajo un trono de nubes crepusculares, que iluminan su perfil poderosamente erecto y su barba grisácea, que se desborda sobre los pliegues armoniosos de la cogulla. Sus cejas, muy pobladas, sombrean misteriosamente sus ojos —brasas de luz en ocaso— y envuelven sus facciones en un claroscuro de melancolía.

Sublimación del barroco en el arte italiano y español

Pero, afortunadamente, también en el barroco se observa el mismo fenómeno religioso que hemos subrayado al tratar del renacimiento. Hay pintores y escultores, sobre todo en la escuela italiana y en la escuela española, que a pesar de llevar implícito en su estilo los gérmenes formales y expresivos del barroco de los siglos XVI y XVII, ponen en el culto de la forma un idealismo místico. Concretamente, sus creaciones sobre San Benito, aunque dudosas en cuanto a los rasgos fisonómicos tradicionales, expresan con autenticidad y unción su personalidad y espiritualidad.

En la Escuela italiana se destacan, por su inspiración benedictina, Ambrosio Borgognone en los cuadros pintados en Ancona de San Benedetto, y Sodoma (1477-1549), que completó los frescos de Signorelli (1505) sobre la vida de San Benito, en el claustro de Monte Oliveto Maggiore (1508).

En el período español clásico y barroco son numerosos los tallistas, escultores y pintores que han creado obras geniales y únicas dentro de la iconografía benedictina. Muchos se han ocultado en el anonimato. Otros nos han dejado sus nombres como los imagineros Pereira (1604-1667), en la talla de las benedictinas de San Plácido de Madrid, y Berruguete (1489-1561), en el retablo de San Benito de Valladolid. Ambos artistas ponen en la figura de San Benito lo más característico de su estilo: un realismo de raigambre castellana.

Entre los pintores —también hay muchos anónimos— los que mejor han sabido captar los rasgos esenciales de San Benito están: J. Rizzi (1489-1561), el Divino Morales (1509-1596) y Claudio Coello (1630-1693). Analizar las aportaciones de estos pintores a la iconografía benedictina, exigiría un estudio profundo. Únicamente me detendré en el Greco

(1541-1614) y en Alonso Cano (1601-1667). Estos dos pintores plasman con genial inspiración, dentro de cánones diversos, la frase lapidaria con la que San Gregorio define a San Benito como hombre y como santo: *Erat vir Dei*, «era un hombre de Dios».

El cuadro de Alonso Cano es una expresión plástica de la espiritualidad benedictina, extralimitada por el Greco hasta el angelismo. San Benito es un místico humanizado. La santidad sublima su naturaleza, pero no la destruye. En él se identifican el hombre y el santo. Alonso Cano escenifica la visión extraterrestre de San Benito que San Gregorio resume en esta frase: «Apareció ante sus ojos todo el mundo como recogido en un rayo de sol» (*Diálogos*, XXXV).

En la parte superior del lienzo aparece la Santísima Trinidad en un trono de nubes con fulgores de gloria



En un punto de equilibrio, de sobriedad mística y fuerte humanidad, estas creaciones del Greco, en su primer retablo toledano de Santo Domingo el Antiguo, pudieran considerarse como una cota de superación de todo naturalismo por la fuerza mística de la expresión, la simplicidad de la composición y la austeridad de su colorido.

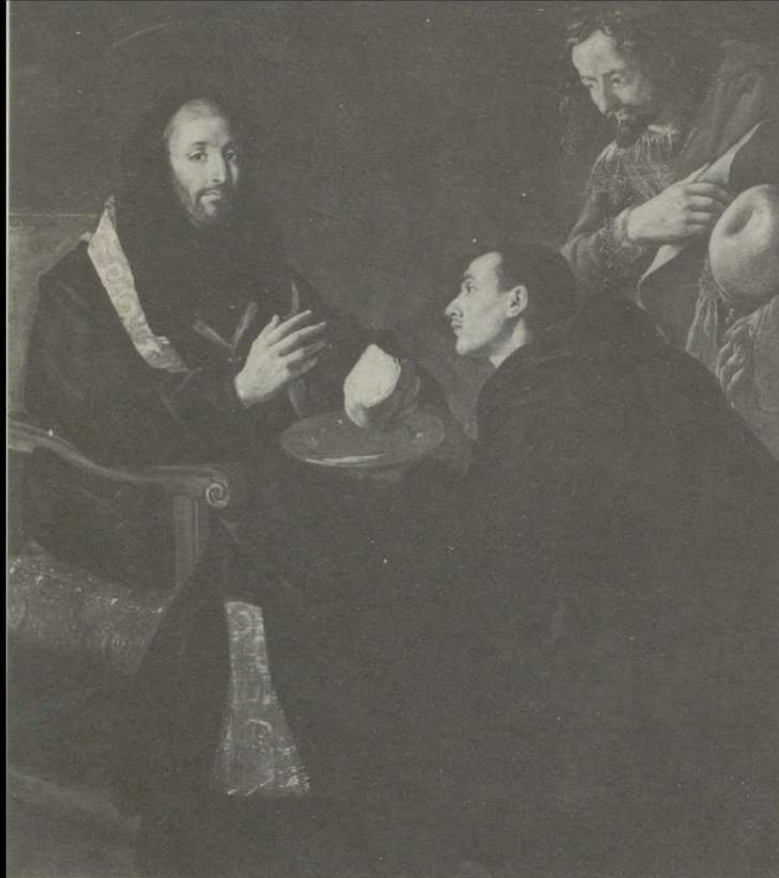
En fuerte contraste con el arrobado piadoso de la creación de Alonso Cano, sitúan la noble figura del Santo en distintas fronteras de espiritualidad, que tal vez encontrarán más fácil acogida en lo que está ya anunciando el barroquismo.



y, como en un milagro de gravitación, tres ángeles niños sostienen, ante el arrobado de San Benito, un mundo abreviado que ha descendido sobre el fondo de un mundo real.

El Greco —intérprete genial del misticismo español— crea un San Benito todo espíritu, encarnado en una naturaleza que por un impulso interior se hace ascética, se espiritualiza hasta la sublimación. Es una evocación del santo en los últimos años de su vida. Tan intensa es la fuerza del espíritu que reverbera en su mirada y tan recóndita la unción de sus facciones que trascienden las formas corpóreas. Su figura, de osamenta alta y estrecha, adquiere proporciones exa-

geradas al destacarse sobre un fondo de sobriedad desnuda y patética. Se alarga hacia lo trascendental con la cabeza reducida, los miembros descarnados, sólo nervios vibrantes. En sus facciones imberbes y enjutas fulguran luces místicas de ascetismo. Sus manos, finas, casi transparentes. La izquierda se abre en un signo de religiosa humildad. La derecha sostiene un báculo labrado en plata y oro. Es el único símbolo terrenal. Sus ojos recónditos, con mirada profunda en escorzo, transfunden la «sublime tristeza española» de los grandes místicos. Su hábito se destaca sobre un cielo tempestuoso, magistralmente contrastado con pinceladas ocre y llameantes.



También Fray Juan Rizzi —y otros conventos madrileños, con Claudio Coello— prosiguen la trayectoria propia del momento estético y social con dignidad, donosura y cierto empaque, tal vez más fieles a las exigencias del momento que a los bellos y fuertes rasgos del que fue gran monje y menos señor.

La composición se ambienta en esplendores esotéricos de éxtasis. La figura de San Benito es todo un poema de humanidad sublimada. Surge en primer plano, paternalmente austera, con la mirada flotando en fulgores místicos. Destacan sobre el conjunto sus manos ancianas pero delicadas, apretadas contra el pecho, como abrazando la felicidad sobrenatural. La barba patriarcal, nívea y torrencial, suaviza la gravedad austera de sus facciones donde se perfilan los rasgos enérgicos y vigorosos del romano.

La figura de San Benito en el arte moderno

También en el arte moderno encontramos esta especie de oasis de sublimación en tres escuelas: Beuron, María Laach y Maredret.

La escuela de Beuron, inspiradora de María Laach y Maredret, introduce en la iconografía benedictina nuevos cánones de inspiración y caracterización. Idealiza los rasgos esenciales —históricos y tradicionales— de la figura de San Benito, dentro de un estilo simétrico, donde la proporción de las formas, la delicadeza del colorido y la simplicidad de la ornamentación dan al conjunto un hálito inefable de reposo dentro de la estética del movimiento.

El padre Desiderio Lenz, fundador de la escuela de Beuron, nos ha dejado en la cripta de Montecasino —milagrosamente salvada durante el bombardeo del

15 de febrero de 1944— lo más sublime de su arte y lo más profundamente enraizado en la piedad benedictina. Escribe el cardenal Schuster: «El arte de Beuron es un poema de fe. La escuela beuronense, dentro de la ortodoxia de su rigorismo estético, representa hoy día la mejor inspiración artística de la primitiva espiritualidad benedictina.»

En el arte moderno actual, la iconografía benedictina es de un pluralismo polifacético. Las representaciones de San Benito responden a modalidades determinadas de la vida benedictina o al medio ambiente religioso, social y cultural en que se desenvuelve cada monasterio. Hay obras de arte que reflejan la interioridad de la personalidad de San Benito a través de una exterioridad modernista, pero son las menos.

Con frecuencia se ha marcado la figura de San Benito con lo que hoy llamamos «signos de los tiempos», sometiéndole al impacto de todo tipo de contrastes y fuerzas desorientadoras. Y todo por una actitud inconformista o hipercrítica ante la tradición benedictina, o por un desconocimiento seglar de las auténticas fuentes de inspiración que deben suscitar en todo artista el impulso creador.

Sólo una fidelidad ecléctica a las fuentes de la tradición artística pueden darnos la auténtica dimensión de San Benito, del hombre concreto en su circunstancia histórica y de las vivencias de su espíritu.

MONASTERIO DE CLARISAS DE AGUILAR DE CAMPOO

RESTAURACION DE SU IGLESIA CONVENTUAL

ANGEL SANCHO



A la vez austero y solemne se abre el portón de acceso al Monasterio de Clarisas de Aguilar de Campoo. El fuerte cerramiento exterior del perímetro monacal adquiere una benevolente acogida que preside la grácil hornacina de la Madre Santa Clara.



La renovación arquitectónica ha sabido respetar la línea grave y oportuna, una fuerte mampostería pétrea bien ordenada vertical y horizontalmente con las líneas severas de la rejería.

Situación del Monasterio

Forma parte de la villa de Aguilar de Campoo (Palencia), de cuyo casco urbano le separa el curso del río Pisuerga, que baña y protege el lado sur de la población y las tapias del Monasterio. Aguilar tiene hoy una industriosa y activa población, situada al norte de la provincia palentina, rodeada de altas montañas, cargada de historia y declarada Conjunto Histórico-Artístico de carácter nacional. Conserva numerosos y magníficos monumentos, como el antiguo monasterio cisterciense de Santa María la Real, la Colegiata de San Miguel, el templo románico de Santa Cecilia, casas y palacios con escudos, calles porticadas, el castillo, la muralla, su plaza mayor, etc. En este marco histórico y vivo a la vez, se sitúa nuestro convento de Santa Clara.

Algunos datos históricos

Esta comunidad de clarisas se instala por primera vez en el año 1473, en Camesa de Aguilar, por fundación de doña Catalina Enriquez. Pocos años después, en 1485, se trasladan al actual Convento, a petición del marqués de Aguilar, don García Manríquez, según bula de Sixto IV. Hasta ese momento el Convento estaba ocupado por frailes franciscanos, que le ceden a las clarisas, y ellos marchan a Herrera de Pisuerga. A partir de esa fecha, en medio de importantes avatares, como un incendio en 1812 y dos breves exclaustaciones en 1837 y 1870, siempre residieron en él las clarisas.

Estado de la iglesia conventual

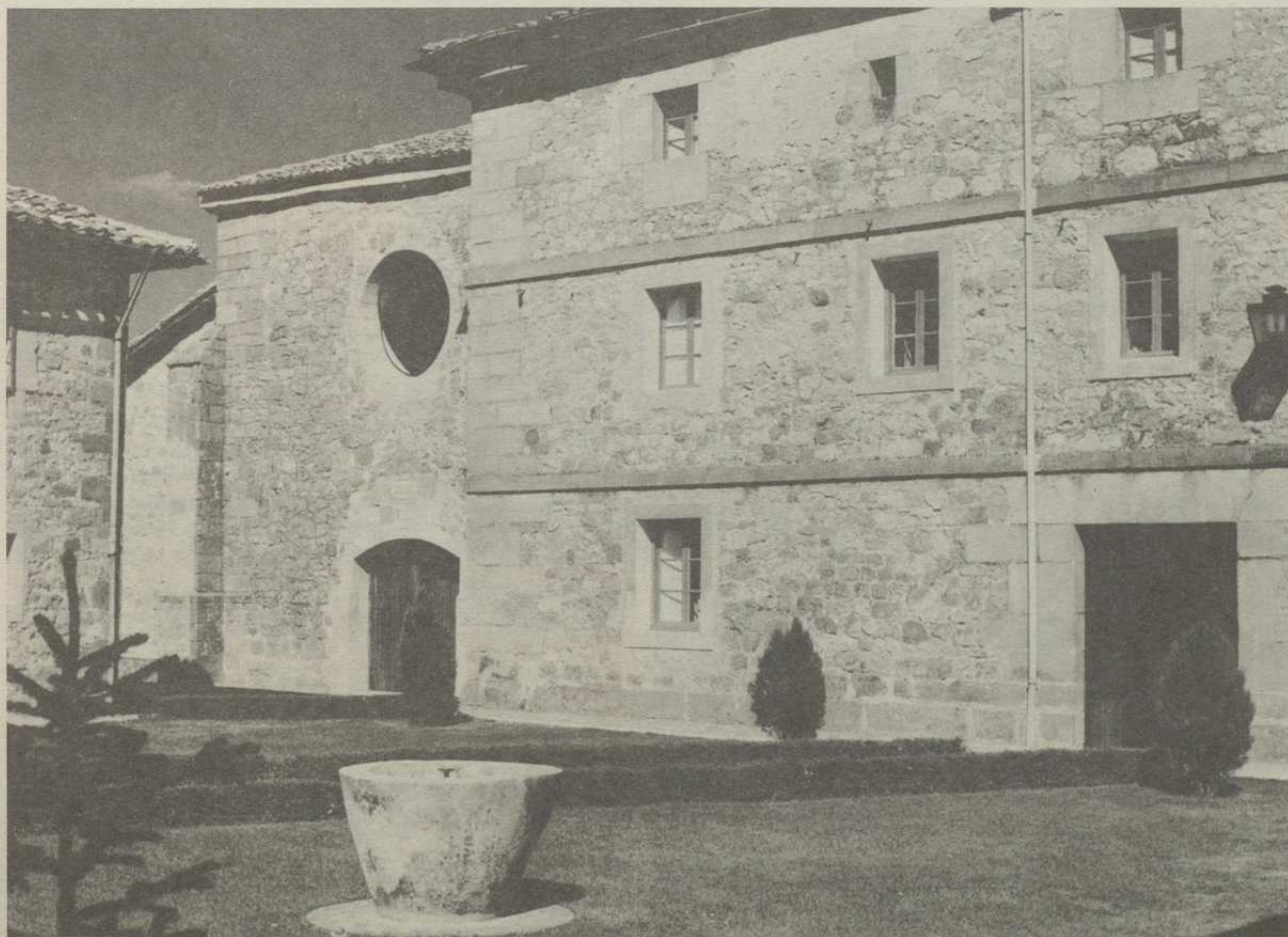
El Monasterio, inicialmente de franciscanos y después de clarisas, no surgió como una edificación bien definida en su estilo y arquitectura, sino que fue reformándose, ampliándose y acomodándose, según iban surgiendo las necesidades. Por otra parte, se nota la huella y desorden causado en las edificaciones por las exclaustaciones y altibajos en el número de miembros de la comunidad al paso del tiempo. La misma iglesia conventual, a pesar de ser el espacio más cuidado, participaba también del desorden y caos arquitectónico y funcional de todo el conjunto.

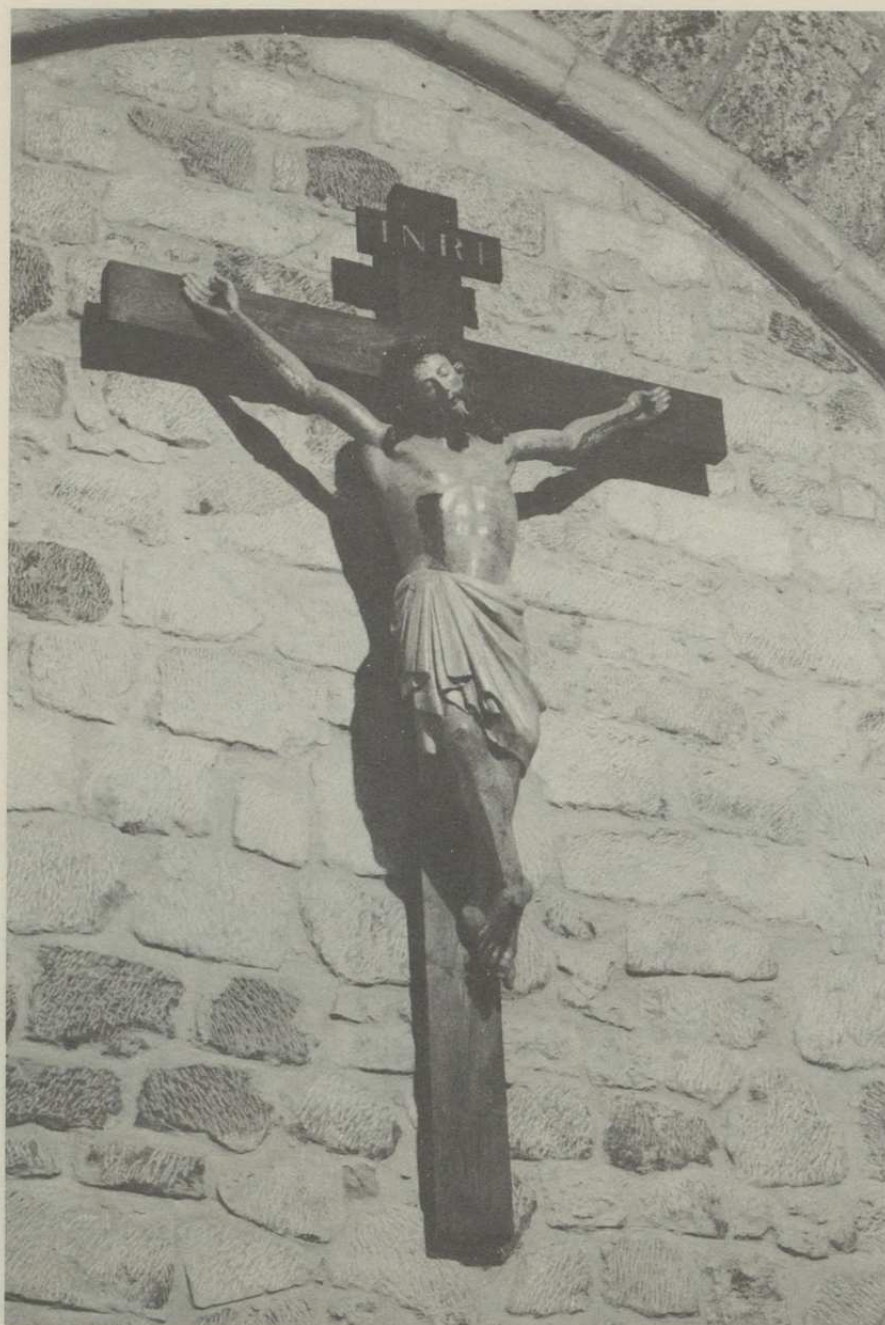
El templo es gótico de una sola nave, muy larga y bastante baja. La comunidad ocupaba más de medio templo, hacia los pies, dividido en coro alto y coro bajo. Especialmente el coro bajo resultaba incómodo e inadecuado. Incómodo por su bajo techo, por la humedad del suelo lleno de enterramientos y por tener sólo una pequeña ventana de iluminación y ventilación. Inadecuado por estar muy lejos del altar, por no poder verle apenas, y por no poder participar dignamente en la liturgia.

La actual comunidad de clarisas

Se trata de una comunidad numerosa, compuesta por más de cincuenta monjas. Es, además, una comunidad bastante joven. Por otra parte, además de su fin primario que es el propio de la vida contemplativa, desarrolla una gran actividad laboral y de servicios. Al hacer, pues, una reforma debía tenerse muy presente esta realidad. Así se hizo para la adaptación de su iglesia y así lo estamos haciendo ahora para la ordenación y restauración del resto del Monasterio.

Un amplio patio, con ambiente jovial y austero, da la primera acogida y encamina suavemente al ingreso al templo conventual.





En todo momento atrae y polariza la atención una hermosa talla gótica de Cristo que destaca sobriamente sobre un potente muro absidal de vigorosa mampostería pétrea, rescatada de viejos encalados.

Adaptación y reforma

Al plantearnos la adaptación y reforma de la iglesia conventual tuvimos presente la realidad y circunstancias actuales de esta comunidad y las normas y deseos de la Iglesia, manifestados en la reforma litúrgica y documentos del Concilio Vaticano II.

De acuerdo con este planteamiento y, como puede verse mejor por la documentación fotográfica que adjuntamos, dimos los siguientes pasos:

1.º Se responsabilizó la Delegación Diocesana de Arte Sacro y sus servicios técnicos de dirigir la reforma. (Véase **ARA**, núm. 44, págs. 73 y ss., y núm. 63, págs. 156 y ss.)

2.º El templo, construido en piedra de sillería, estaba recubierto de yeso y cal. Fue picado y limpiado. Esta obra fue realizada en su mayor parte por la comunidad. Posteriormente fue rejuntado y terminado por especialistas.



3.º Se cambió el acceso al templo. Los fieles lo hacían por una puerta adosada a la nave, lado del Evangelio. Ahora lo hacen por la primitiva puerta, situada a los pies. La comunidad lo hace ahora por una primitiva puerta, adosada a la nave, lado de la Epístola, comunicándose con el claustro.

4.º La comunidad ocupa ahora la cabecera del templo, separada de los fieles por una reja artística de hierro forjado, en la zona más visible y mejor iluminada, con una magnífica sillería coral y espacio para el coro de cantores, lectores, etc.

5.º El altar se situó en el centro del templo. Es cuadrado. Con posibilidad y comodidad de participación, tanto de la comunidad religiosa, como de los fieles. También se colocó allí el Sagrario.

6.º Se cambió el piso, se dotó de iluminación bien estudiada y se instaló calefacción por aire, dado el clima de alta montaña, muy duro en los inviernos.

Altar exento, bifrontal a la comunidad y al pueblo fiel, que subraya la línea gotizante de casi todos los elementos estructurales del templo. Epitafios y laudas sepulcrales o conmemorativas han sido rescatadas en la reciente operación «limpieza».





7.º Se conservaron y respetaron todos los testigos y hallazgos de interés histórico-artístico.

8.º El confesionario, empotrado en la pared común a la iglesia y al claustro, y sirviendo para la comunidad y los fieles, y de acuerdo con las nuevas normas.

9.º También se cuidaron los accesos y entorno del templo como algo muy importante para el desarrollo y participación en la liturgia y en la oración.

Resultados

La comunidad se encuentra feliz con esta adaptación y reforma a la hora de vivir su vida de contemplación. Los fieles acuden y participan en número creciente. Parece que se ha logrado un espacio especialmente apto y apropiado. Además, al usar los servicios técnicos propios, no se han hecho inversiones desafortunadas. En estos momentos se lleva a cabo la reforma de todo el Convento con estos mismos criterios.





COMENTARIO

No es la primera vez que **ARA** se ocupa del tema artístico proyectado hacia comunidades religiosas de clausura. Desfilieron por sus páginas nuevos monasterios o adaptaciones de monasterios añosos que han sido renovados con arreglo a los criterios litúrgicos posconciliares; pensemos en varias iglesias de las reparadoras, en San Sebastián, en Vitoria o en Barcelona, las benedictinas de Gerona, etc., y el contacto que vamos teniendo con las monjas de distintas órdenes y monasterios que acuden a nuestros cursos o cursillos. Aun comprendiendo las dificultades, queremos el gran beneficio que sería para la Iglesia, para las comunidades y para las mismas religiosas conseguir formarlas e instruir las convenientemente en cuanto atañe al arte sacro y a las diversas técnicas artísticas en las que tan diestras han sido, sobre todo en otros tiempos.

Hemos tenido alumnas de varios monasterios de clárisas, de varias diócesis, y los resultados han sido muy de tenerse como una lección. Creemos que las tareas de conservación y restauración en diversas técnicas artísticas es tarea muy apropiada dentro del trabajo de las monjas y del recogimiento, paciencia y profundo sentido religioso de estas comunidades a las que bien quisiéramos ayudar en este terreno. Aprovechamos la publicación de este trabajo en el que



gran parte de la mano de obra ha sido puesta por la comunidad y dirigida por un sacerdote competente y experto, para hacer una llamada de colaboración por conseguir, en varias zonas del país, centros tan prestigiados y meritorios como el Taller y Museo Diocesano de arte popular, que llevan las clarisas de Santillana del Mar.

ARA



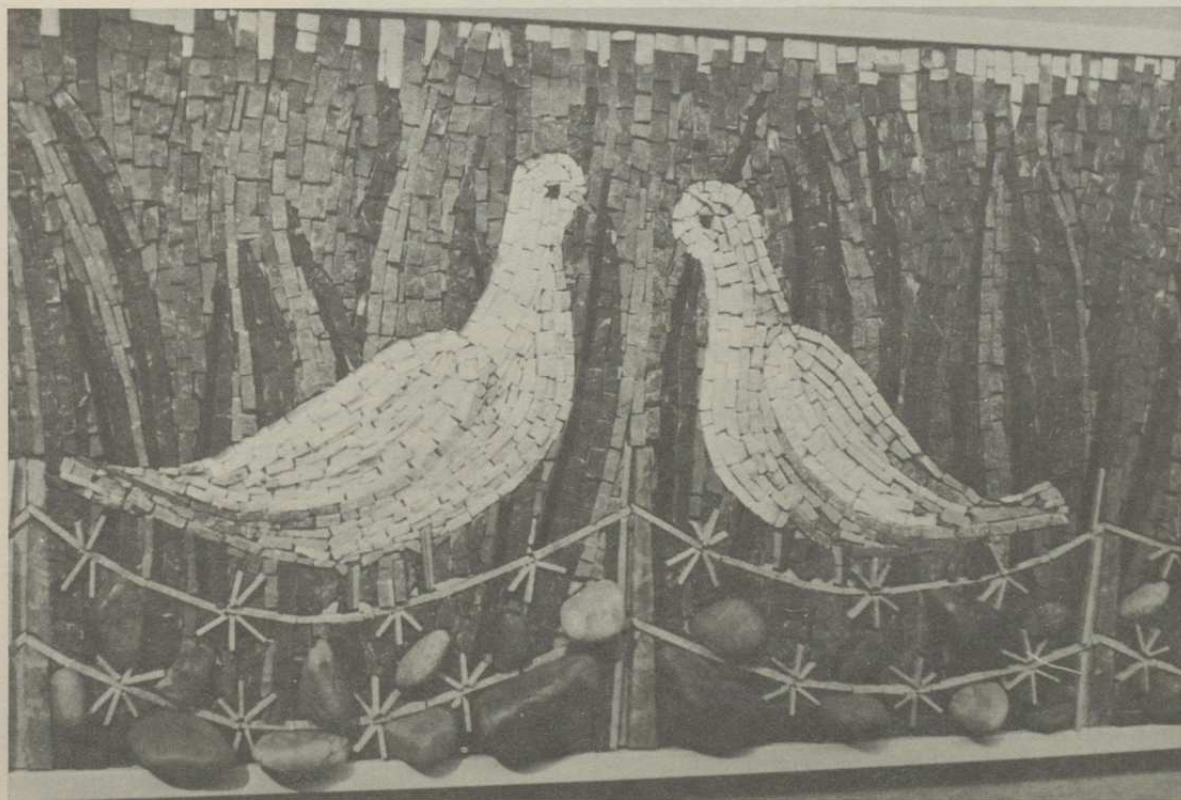
MOSAICOS DE ITURGAIZ

Siempre me he sentido personalmente atraído por la opinión de algunos maestros de Estética para quienes el concepto de belleza artística descansa sobre un criterio económico: el arte supremo consistiría en lograr el máximo de efecto con el mínimo de medios; la emoción estética surgiría de la percepción intuitiva (aunque quizá inconsciente) de esa desproporción entre los medios empleados y la saturación psíquico-espiritual lograda en el contemplador.

No puedo menos de acordarme de estos conceptos ante los mosaicos de Domingo Iturgaiz. Le conocí hace quince años como decorador de grandes superficies parietales en el templo cristiano. No olvido la impresión recibida por aquel arte austero que me hizo escribir entonces: «Los hombres de hoy podrán decir que hasta que vieron los mosaicos de Karl Knappe o de Domingo Iturgaiz no comprendieron que pudiera haber tanta belleza en la rocalla silícea y en el pedrejón calcáreo que pisamos por los caminos.»

Desde entonces Iturgaiz ha profundizado su investigación, acentuando su preferencia por la piedra vulgar y milenaria. Entre la enorme variedad de tendencias actuales, yo calificaría el arte musivario de Iturgaiz como uno de los más característicos de nuestra cultura antípoda del neoplatonismo, como expresión típica de esta cultura secularizada que ha tomado partido por la tierra y por la materia y las ha asumido para integrarlas en una gran aventura de civilización. Iturgaiz asume también la Tierra en lo que ésta tiene de más fundamental, invariable y geológico: la piedra.

Este artista, que probablemente procede de la pintura tradicional —del ejercicio risueño de los pinceles, los lienzos y los pigmentos cromáticos—, ha aceptado el reto de la piedra muda, situándose en un terreno tan marginal a las formas tradicionales de hacer «pintura», que uno no sabe cómo denominar a este artesano cuasineolítico en cuyo taller sólo se encuentran lajas de piedra, cantos rodados e instrumentos mecánicos para cortarlos.





Detalle de un mosaico sobre la Venida del Espíritu Santo, en el que Iturgaiz aprovecha formas naturales de piedras rodadas, con teselas con distintos cortes y pulimentación. El conjunto alcanza muy bella policromía y fuerza expresiva.

Hace quince años escribía yo a propósito de Iturgaiz: «Quizá el artista esté sintiendo ya la tentación de ciertos materiales halagadores: el nácar, el jaspé, el cristal cromático. Ante los logros obtenidos, yo diría que su registro esencial debería seguir siendo todavía la gravedad de la piedra.» Afortunadamente, esta exposición de 1980 atestigua que Iturgaiz se ha mantenido fiel a su camino de austeridad y ha profundizado en él. Su mérito principal es haber aceptado el reto de la piedra respetando sus calidades físicas, y haberle sabido arrancar una extraña semanticidad. Si la «poesía» del arte consiste en que un objeto material se convierta en símbolo intuitivo de un ser o un aconte-

cimiento espiritual, no puede menos de fascinarnos esta valiente artesanía por la que un racimo de asperón y guijarros se anima convirtiéndose en manojo de girasoles, en campo castellano, en celeste madonna o en mística Cena.

Lejos del arte ilusionista, la «sagrada cena» o el «pentecostés eucarístico» expuesto ahora son de una sorprendente potencia evocadora. ¿Puede un canto rodado —dejado en su limpia desnudez, sólo bautizada por la corriente del río— hacerse imagen de una figura mística? Maravillosa complicidad entre la piedra y el espíritu la que consigue este recoleto artesano que es Domingo Iturgaiz.

Hace tiempo que la pintura figurativa de Occidente dejó de distinguir entre temas nobles y temas plebeyos. Hace tiempo que los arquitectos abandonaron la distinción entre materiales nobles y materiales pobres. Iturgaiz ha ido más allá; él ha hecho su opción contra los mármoles esmaltados y bruñidos del arte bizantino. Su opción por la piedra vulgar, abandonada en las canteras y en las márgenes de los ríos, limita enormemente sus posibilidades. Ya no podrá contar con el verde esmeralda, ni con el amarillo topacio, ni con el rojo del rubí, ni con el azul del zafiro. Su gama andará

siempre, entre el blanco y el negro, con amarillos exangües, azules plomizos, grises y ocre de varios tonos.

Pero junto a ese estrecho abanico de timbres y tonos, Iturgaiz sabe poner en juego el tamaño de sus piedras, sus formas, sus volúmenes, la calidad lisa o abrupta de sus superficies, su veteado, su ordenamiento en relación con los ejes espaciales, los intersticios entre piedra y piedra que hacen vibrar la luz y la convierten en cómplice del conjunto. Iturgaiz no se extravía nunca en la manipulación de toda esa morfología.



La variedad de niveles temáticos en esta exposición revela a un artista consciente de que el milagro del arte lo transfigura y valoriza todo. Temas caseros, motivos banales —canastillas, botijos, jarrones— no desdican al lado de paisajes o de temas místicos. Los efectos de luz —esa luz transfiguradora de las cosas— han tentado al artista precisamente por el contraste entre la gravedad de la piedra dejada en su natural tosquedad y la ingravidez aérea de la luz. ¿Pueden lograrse «esfumatos» lumínicos mediante el simple ajuste de piedras desnudas? La respuesta del artista se mueve aquí entre la técnica y la inspiración. Hay composiciones en que la representación de las distancias espaciales alcanzan extremos peligrosos —objetos que

parecen salirse del marco, dinamismos cinéticos que sorprenden la retina del espectador con efectos propios del op-art—, pero ahí está siempre, para evitar la destrucción de la unidad de la obra, el poderoso aglutinante de la realidad física de la piedra, que puede palpase con las manos y está invitando a ello.

Maravillosa tectónica de pedrezuelas simples, reunidas para ser vistas y palpadas: he ahí la originalidad de esta austera y poética artesanía de Domingo Iturgaiz.

JUAN PLAZAOLA

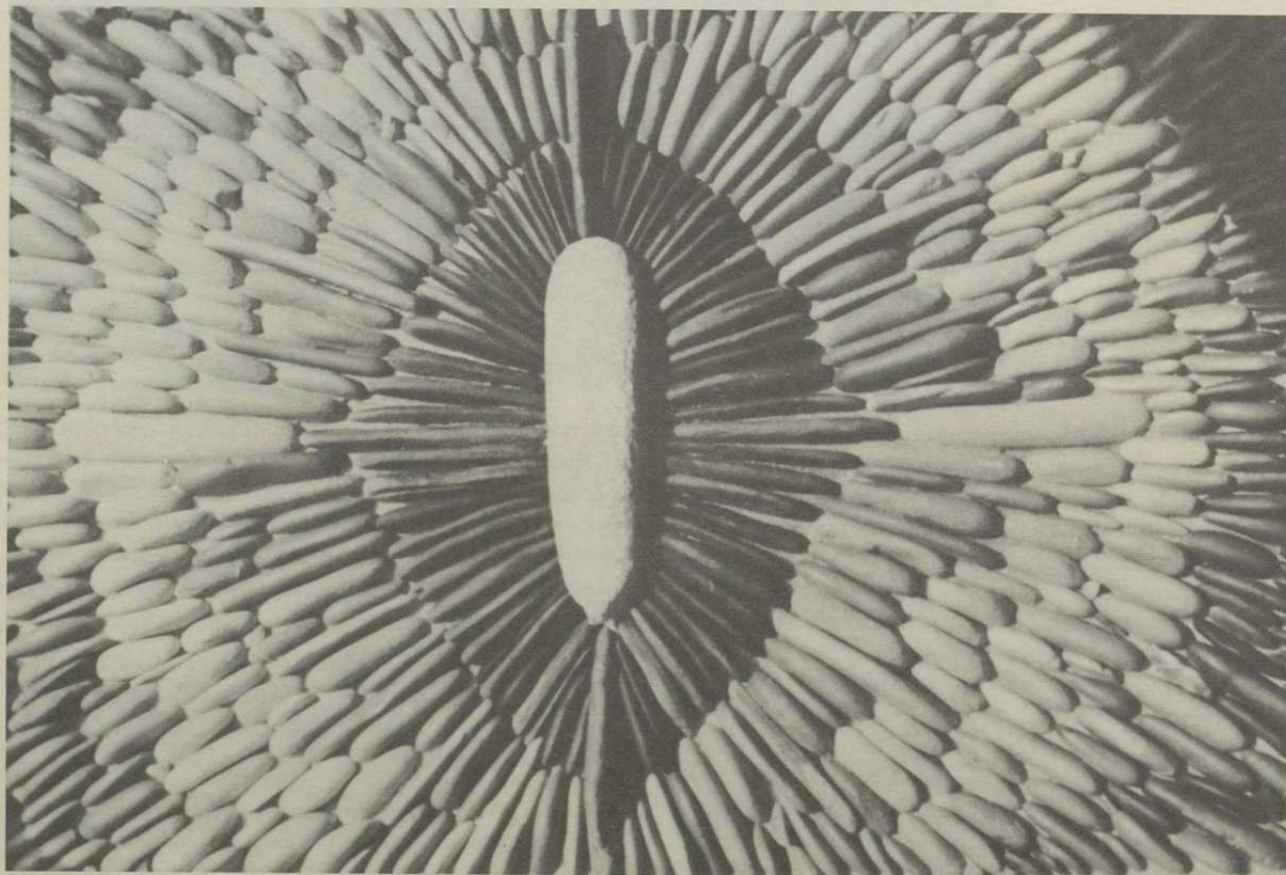
J. M. DE AGUILAR, O. P.

En sucesivos comentarios publicados en **ARA** hemos seguido con admiración la trayectoria evolutiva en tarea tan personal, como es la producción musiva de Domingo Iturgaiz.

Dominaron, en una etapa inicial, las realizaciones murales en gran tamaño y en técnicas muy sencillas. Una participación espontánea y casual de elementos diferenciados aunque afines. Eran los mosaicos vigorosos de León, suspendidos en amplios paneles murales; eran también sus grandes vidrieras en pequeñas y recoletas capillas que con su fuerte coloración plana acertaban a crear ambiente interior propicio al recogimiento y oración. Primaban en todas ellas una intención pastoral, por caminos nuevos en técnica y materiales.

A partir del año setenta aparecen madurados trabajos que señalan una evolución hacia lo decorativo. Sin invadir el espacio arquitectónico, dejaban resonancias cálidas en el ambiente de colores vivos, ensayando nuevas aplicaciones de su técnica fuerte y de sus materiales en su rústica esponta-

Proyecto para frontal de altar o puerta de Sagrario, compuesto tan sólo a base de cantos rodados de distintas entonaciones.





Al juego de formas, texturas y colores, añade Iturgaiz un misterioso simbolismo que permite a veces hasta identificar los personajes de la composición, que sentimos mucho no poder publicarla en su total desarrollo.

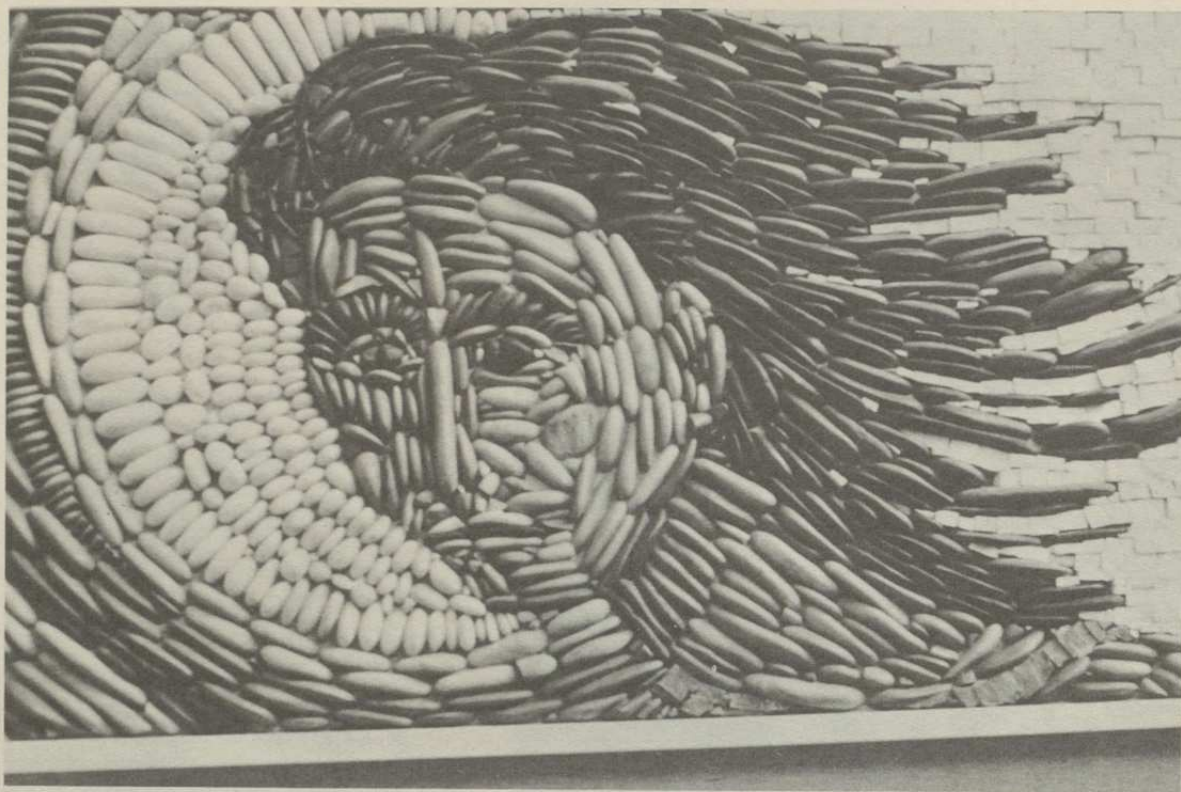
neidad, con mayor complejidad de transparencias vítreas o de menuda y brillante pulimentación.

Nuevo paso el de su exposición de 1980 en la Galería Kreisler, de Madrid. Parecen preocuparle menos los efectos secundarios de coloración, incorporando con gran respeto los colores y formas naturales de los guijarros pulidos y de los cantos rodados. Es un nuevo lenguaje armonioso en su policromía y sencillo en su planteamiento plástico, con respeto a una técnica en la que avanza mucho —con valiente aplicación—, dejando al espectador mayor libertad de interpretación y más fácil descubrimiento de su mensaje.

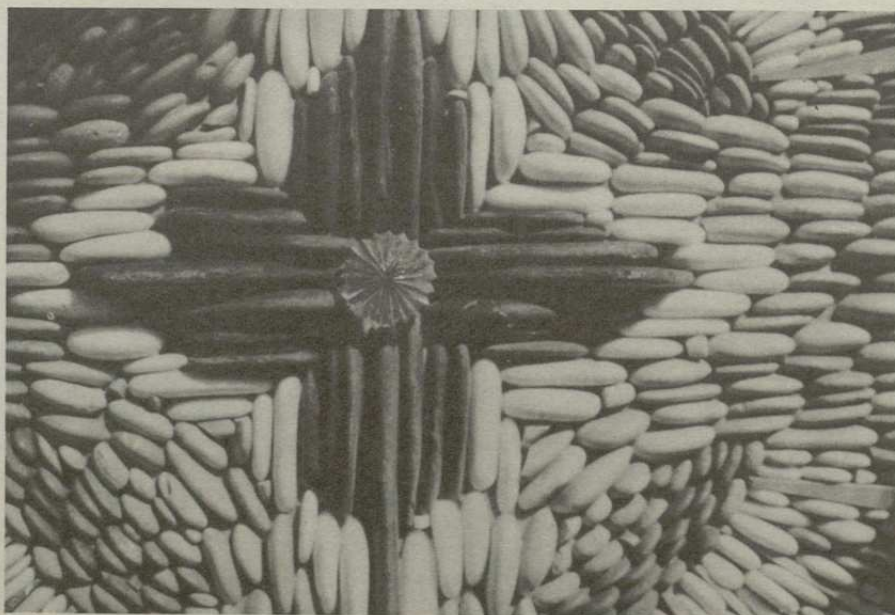
Son tres momentos de prudente y madura evolución. Esperamos que siga cultivando esta técnica renovada del mosaico, al que muy pocos llegan con tanta pulcritud y delicadeza.

Son casi cuarenta obras con amplia gama temática y con irreprochable justeza técnica que favorece el entendimiento y comprensión general.

A veces sigue renovando sus aplicaciones litúrgicas, especialmente en puertas de Sagrarios, siempre respetuosas y correctas. Otras veces se aproxima a cierto impresionismo que recuerda los atrevimientos plásticos de los mosaicistas de Ravena o de Santa María la Mayor (Roma) en la primera edad de oro del bizantinismo occidental. Así la técnica en el aprovechamiento delicado de formas naturales no cae en monotonía y la temática abraza desde el figurativo paisaje o bodegón, hasta la invitación evocadora de lo trascendente para el espectador capaz.



Una ojeada al catálogo de los mosaicos de Iturgaiz, presentados en la exposición que comentamos, nos da idea no sólo del gran esfuerzo de creación artística, sino también de las múltiples aplicaciones de una técnica que parece poco dúctil y adaptable. Hay paisajes y bodegones, temas religiosos y profanos, aplicaciones decorativas o funcionales, detalles de puertas o ventanas, animales con o sin carácter religioso, etc. Es decir, gran apertura de posibilidades expresivas.



RESTAURACION DE UN CRISTO MEDIEVAL

Dirección: RAIMUNDO CRUZ SOLÍS

Realización: CARMEN IRIARTE Y MERCEDES RESINES

Se trata de un Cristo gótico, del siglo XIV, tallado en madera de peral y ahuecado por la parte de atrás. En la cabeza tiene clavos de forja, cuadrados, sustituyendo a la corona de espinas; le faltan los clavos de la parte frontal. Mide 1,65 metros de altura y 1,27 metros de ancho (de mano a mano).

Estado en que llegó al taller

Repintado de azul, con la sangre de color rojo vivo, salpicada por todo el cuerpo y las piernas. El estado en que se encuentra la madera es bueno, por lo que no ha sido necesaria ni desinfección ni consolidación. El dedo corazón de la mano izquierda estaba sustituido por otro más delgado y casi sin forma. La mano derecha estaba rajada y sujeta con un clavo de forja y una espiga de madera. Los brazos estaban sujetos con espigas de pino, pero tenían mucho movimiento, sobre todo el izquierdo.

Se pudo averiguar que los muslos y gran parte de las piernas habían sido retallados, el paño de pureza, que debería llegar hasta las rodillas, ha sido recortado, y las piernas y los pies en parte adelgazados, conservando sólo su policromía original en la parte delantera. La preparación de estos muslos era muy áspera. En esta restauración es cuando fue ahuecado.

A través de las calas que se le hicieron se pudo averiguar que tenía dos capas de repinte, la primera al temple, de color azul, y debajo otra, de óleo, de color blanco, con la sangre en tono siena tostada. Debajo de esta capa blanca se encuentra la pintura original, hecha al temple, de color ocre oscuro, con veladuras verde-azuladas y las piernas de un tono más verdoso; la sangre original es de un rojo oscuro con diversas tonalidades y algo de relieve; debajo está ya la preparación que tiene un color amarillento.



El paño de pureza llegó pintado de blanco, con rayas y alguna flor (muy perdida) azules, y los bordes de oro al barniz. En las calas se averiguó que debajo estaba dorado. Este dorado debe ser posterior al siglo XIV, pues en esta época no se empleaba todavía, lo que confirma la posibilidad de un retallado posterior.

Proceso de restauración

1.º Como el estado de la madera era bueno, no ha sido necesario ni desinfección ni consolidación.

2.º Se empezó por sentar el color en las partes que lo requerían (paño y parte posterior de los brazos).

3.º A continuación se empezó a levantar el repinte azul, para descubrir el blanco, a medida que se trabajaba se descubrió la tercera capa, que resultó ser la original, entonces se levantaron al tiempo las dos falsas. Para quitar los repintes se utilizó el bisturí, en la mayor parte y, como ayuda, el decapán. En las piernas, donde no había nada de pintura original, se empleó una mezcla de decapán con ácido acético (a partes iguales), para hacerlo con más rapidez. El paño se levantó totalmente con decapán, al hacerlo se descubrió el dorado y el bol, de un color rojo oscuro, existente en la parte interior de los pliegues.

Había una tela de lona que cubría el paño y reforzaba el modelado de los muslos, se quitó la parte de la tela que cubría el paño y se dejó la tela en los muslos, la cual cubrió los cortes de la gubia en la madera.



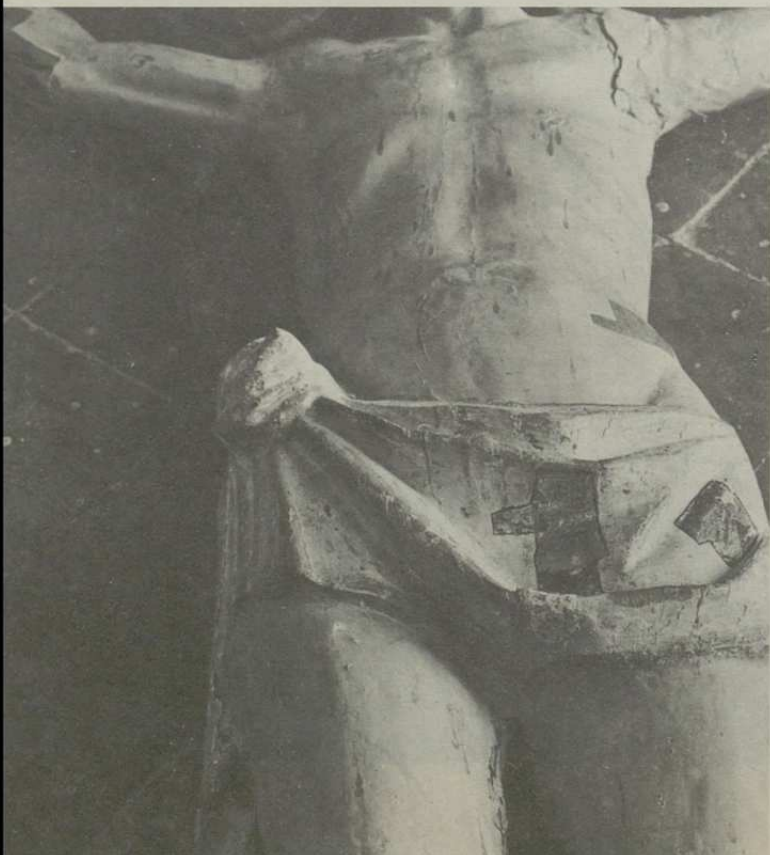
La capa blanca tenía unos relieves de estuco imitando llagas que no corresponden al original, por lo que se han eliminado; en el pecho estas llagas tapaban tres clavos de forja que atraviesan el cuerpo y tienen la misión de sujetar las espigas de los brazos.

4.º Después de levantado todo el repinte, se le sentó el color por completo para fijar la pintura original.

5.º Carpintería: El dedo de la mano izquierda se rehizo sobre el que tenía con Araldit madera, y la mano derecha se unió con dos espigas de madera y también con Araldit.

Para sujetar el brazo izquierdo se le pusieron dos espigas de madera, sustituyendo a la anterior, encoladas con cola blanca y se rellenaron los huecos con Araldit madera.

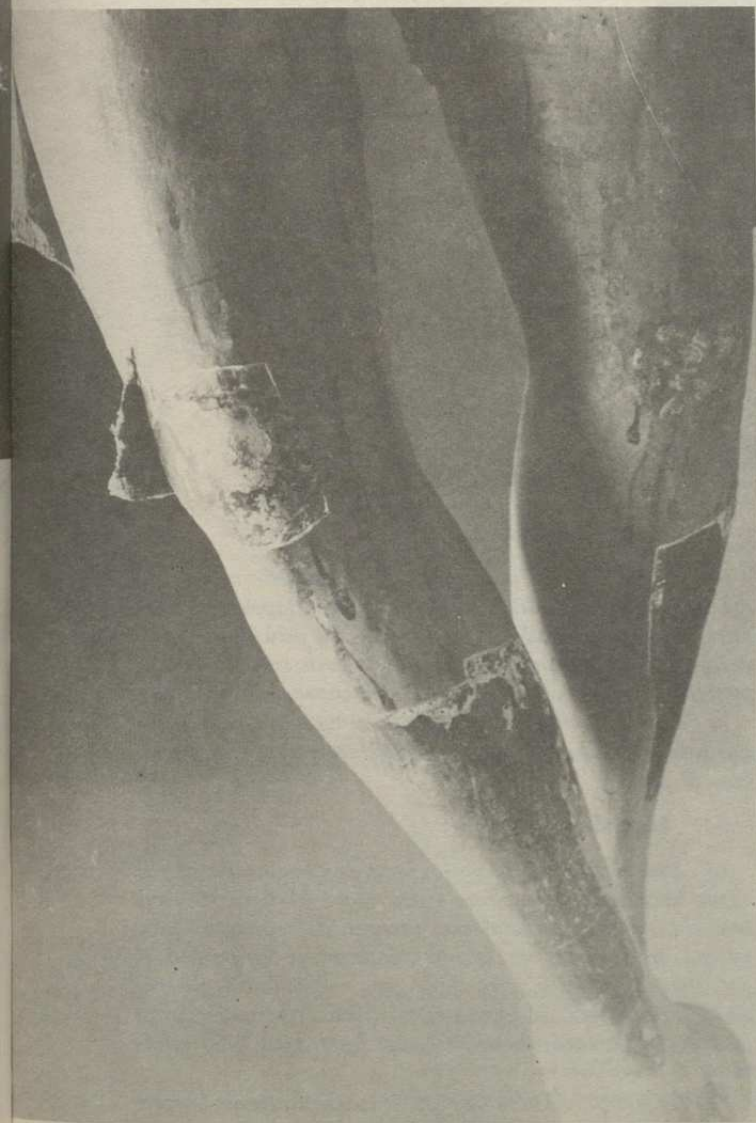
En el brazo derecho se inyectó cola blanca para fijarlo y sujetar la tela de refuerzo. En la parte posterior de los hombros se encolaron los dos trozos de madera, ya existentes, que les dan forma, y los huecos se rellenaron con Araldit.



6.º El estucado se hizo principalmente sobre los trozos nuevos y las grietas, así como el paso entre el original y los restos del estuco antiguo. Sin embargo, se respetó la idea de no reconstruir o hacerlo sólo en las partes más a la vista. En el paño fueron estucadas las partes salientes de los pliegues para luego dar una entonación al bol, pero sin dorar nada más que lo necesario.

Por la parte de atrás, en el estucado de los hombros, hubo que reconstruir bastante, porque las maderas que disimulaban las espigas habían perdido casi toda la policromía, sobre todo en el lado derecho. También fue necesario tapar todas las partes nuevas de Araldit.

En el hueco de las piernas, por la parte de atrás, y para reforzar la tela que tenía, se puso Araldit, que además valía para darle mejor la forma redondeada. Por la parte delantera, aunque se estucó, se ha querido conservar al máximo el cuarteado del estuco ya existente.



7.º El proceso para el estucado y desestucado ha sido el usual. Después de pulido el estuco se le dio otra mano de estuco más claro y con pigmento ocre que le da color amarillo a toda la figura; se empleó con doble finalidad: a) para quitar el aspecto tan liso del estuco nuevo y darle una aspereza que no imita el cuarteado, pero lo entona, y b) al mismo tiempo le da una base de color necesaria para el retoque.

8.º En el paño se le dio bol rojo (Lefranc), pero, para que entonara mejor, se añadió un poco de pigmento negro que oscurece y se parece más al original.

Restauración de la pintura.

1.º Paño.

a) Para lavar el bol se hizo una mezcla de una parte de cola de conejo, seis partes de agua y dos partes de alcohol.

b) El oro fino se pegó con aguacola en la proporción de una parte de cola de conejo, diez partes de agua y dos partes de alcohol. Una vez seco, se bruñó.

c) Para envejecer el oro se fue desgastando con un hisopo empapado en alcohol de 96º, por la parte saliente de los pliegues y la unión de los bordes del nuevo pan de oro.

d) En las zonas de oro nuevo se siguió las rayas que tenía el antiguo estofado, totalmente desaparecido. Se hicieron con un punzón de hueso, rayando en la misma dirección que las existentes.

e) A continuación, para entonar mejor el color del oro, se le dio una mano, muy ligera, de pigmento amarillo disuelto en alcohol.

2.º Cuerpo.

a) Para empezar a pintar se dio goma laca al cuerpo, para resaltar el color original.

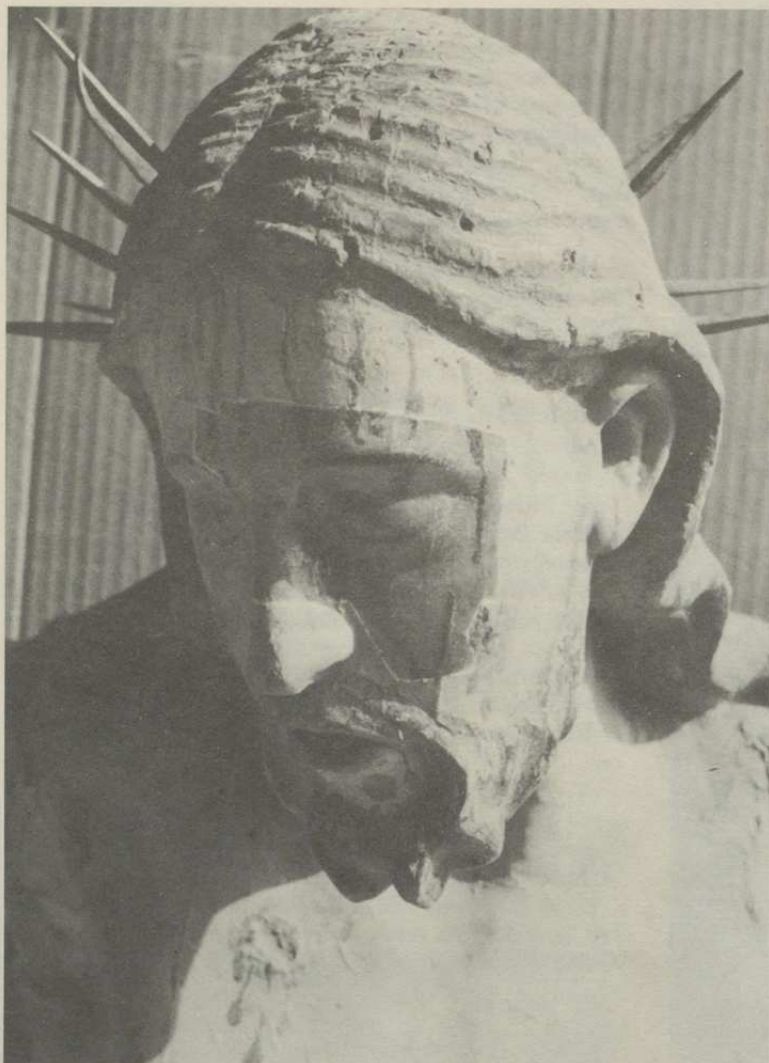
b) Con pigmentos mezclados con huevo se hizo un tono base que sirviera tanto para brazos y cuerpo como para piernas. En éstas se tapó toda la parte retallada y en el cuerpo se fueron tapando aquellos trozos que más molestaban a la vista o rompían el conjunto, dejando puntos que se fueron descascarillando, con el fin de no reconstruir tanto que quedara totalmente nuevo.

c) Para igualar el tono base se dio goma laca, y en las piernas se pulió frotando con estopa, así como se hace con el bol.

d) Se creyó conveniente dar una veladura de tono amarillo muy claro y, cuando estaba húmeda, se pasó un trapo para quitarle uniformidad.

e) En el pelo y la barba se retocó solamente el estuco original que estaba visible, empleando ténpera mate. En el resto del pelo, donde la madera era visible, no se le retocó.

f) Al tono base se le dio una veladura general más clara para que entonara mejor. Esta veladura se repitió más veces en las piernas para que no hubiera diferencia de color con el cuerpo. La veladura fue preparada con ténpera mate.



g) En la cara, manos y alguna parte de los brazos y del cuerpo se le dieron veladuras de diferentes tonos donde se requería más uniformidad de color. La veladura se dio con acuarela muy aclarada con agua.

h) Una vez dadas todas las veladuras, se dio una mano de goma laca para proteger la pintura y resaltar los colores.

3.º Sangre.

a) La sangre de todo el cuerpo se retocó antes que las veladuras, para dar más claridad al retoque. Se hizo el primer color muy transparente con témperas mate.

b) Para conseguir el mismo tipo de relieve de la sangre original se le dieron pigmentos, disueltos en cola de conejo rebajada con agua, de color rojo oscuro.

c) La sangre quedó acabada con una veladura de tono bermellón, hecha con témpera mate, sólo en algunas partes, sobre todo de la frente.

d) En las rodillas, donde no había apenas ningún resto de sangre, fue casi totalmente reconstruida con los tres tonos de color rojos.

4. Clavos de la cabeza.

a) Los clavos de la cabeza se completaron con otros del mismo tipo, de hierro forjado. Para respetar al máximo la autenticidad; los de la parte de atrás se desclavaron y se colocaron delante y los nuevos son los que se pusieron atrás, completando así la corona de espinas.

b) Estos clavos se pintaron con témpera mate para quitarles el tono oxidado y así quedaron más entonados con el pelo.

5.º Acabado.

a) Después de dar la goma laca, se dio una pátina al agua hecha con témperas mate (ocre blanco, sombra tostada, sombra natural con esencia de espliego). Esta pátina, muy clara, casi como veladura, se dio para quitar algo de brillo y para darle una entonación general que quita viveza a algunas veladuras. Después de la pátina se dio otra mano de goma laca, pero muy rebajada.

b) Con la goma laca ya seca se dio una mano de cera

disuelta en aguarrás y con algo de color sombra tostada, a esto se le añadió barniz mate para quitar brillo. Se dio muy extendido y se dejó secar.

c) Por último, se dio polvos de talco teñidos con pigmentos sombra tostada que eliminaron el brillo, matizando el que pudo quedar después de dada la cera. Incluso para su total eliminación, se pasó en la cara y cuerpo un hisopo humedecido en acetona.

Cruz de Cristo

Se encontró una cruz que, por sus dimensiones, era adecuada para este Cristo; es de madera de castaño. Mide 2,59 metros de largo y 1,61 metros de ancho y 7 centímetros de alto.

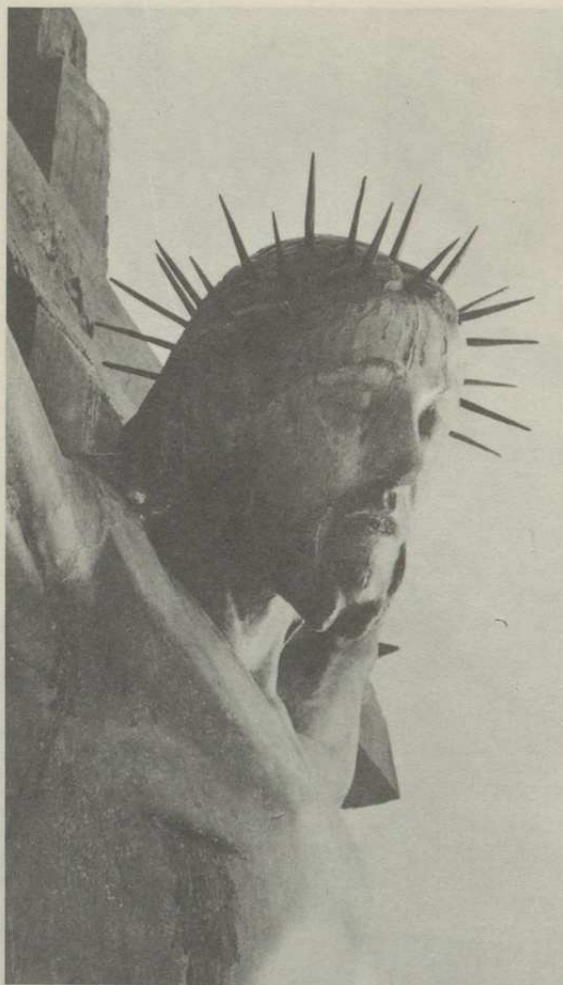
Proceso de restauración

Aunque su estado era bueno, se creyó conveniente desinfectar con Xilamón fondo y se metió en una bolsa vulcanizada durante tres meses. El proceso siguiente fue encolar las dos partes con cola blanca de carpintero y engatillarlas.

Se consolidó con Paraloid, dándole con brocha varias manos. Después de consolidar, se dio cera disuelta en aguarrás con pátina, que al tiempo que consolidaba, servía de acabado. Primero se eliminó el exceso de cera con estopa y aplicando calor, y después, con un paño. Cuando la cera todavía estaba mordiente, se le dieron polvos para envejecer que, pasando un paño, se quedaron solamente en las vetas y en las hendiduras de las grietas.

Contraste acentuado entre una y otra toma fotográfica de la cabeza del Crucificado en distintas etapas del levantado de varios repintes que desfiguraban la dulce expresión devota de la imagen terminada su restauración.



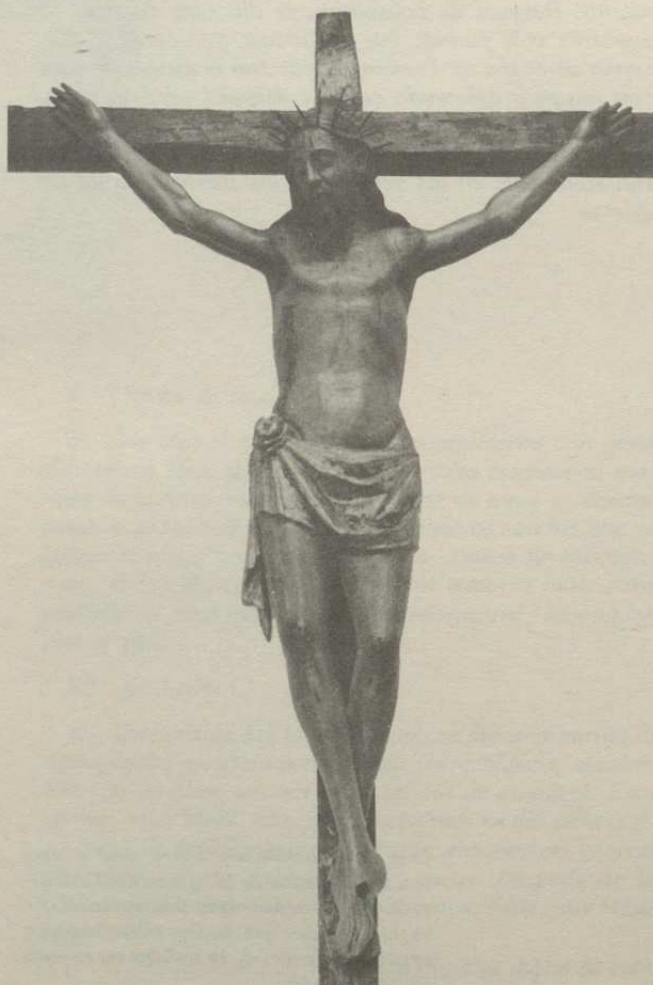


Clavos de sujeción a la cruz

Para clavar las manos y los pies a la cruz se hicieron tres clavos de madera dura de boj, imitando su cabeza a la de los de hierro, en forma piramidal, con un pico muy pronunciado. Al ser esta madera muy clara interesó teñirla con nogalina para que diera un color más parecido a la cruz y destacara del cuerpo.

Unión del Cristo a la cruz

Por la parte de atrás del Cristo se puso una hembrilla y de ella se colgó en la cruz para que sostuviera el peso de su mayor parte, además de los clavos de las manos y los pies.



La operación estética abre paso a un retorno al servicio del culto de una imagen lamentablemente maltratada y que merece los cuidados de conservación que deben mantener su vigencia devocional o litúrgica.

JUAN CAYETANO POLO

UN CERRAJERO EXTREMEÑO DEL SIGLO XVIII

GREGORIO CARRASCO MONTERO

Hay en este país o estado un oeste tan lejano como desconocido. Oeste extremeño. Y en estas lejanías —por otra parte totalmente romanizadas, tierra de paso, privilegio de la Mesta, marginación multiseccular, apta para que oradores foráneos, y algunos de casa, utilicen los archiconocidos latiguillos de descubridores, conquistadores y dioses extremeños— hubo hace siglos una Orden Militar de Caballería. Se llamó primero de S. Julián del Periro. Allí, en tierras lusas, estuvo afincada su sede. Años después se trasladó a Alcántara, la del puente, la de S. Pedro, y fue ese nombre el que le dio carné de identidad y circulación en el mundo de la historia. Aunque en su multiplicada heráldica muchas veces siga apareciendo el pereiro portugués, el peral español.





La gran reliquia del puente romano de Alcántara sobre las aguas del Tajo es todo un símbolo de abolengo, una impronta mayestática, que imprime rasgos comunes a muchos seculares monumentos, que casi entran en el campo de la Arqueología.

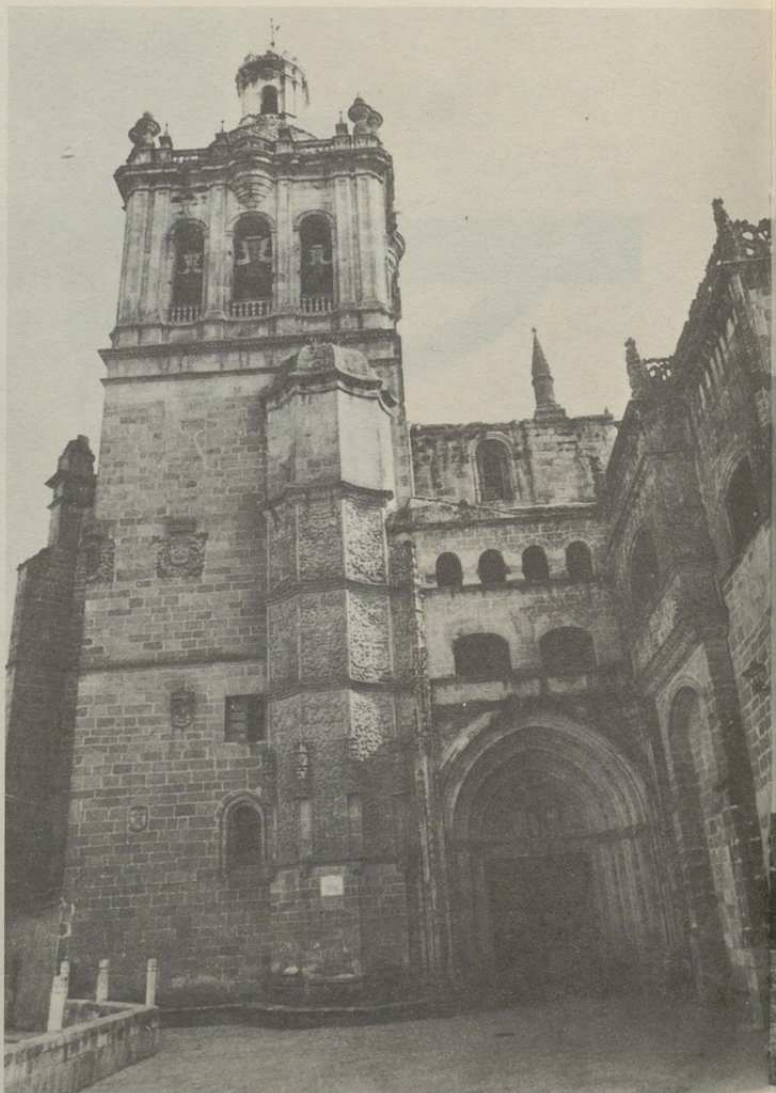
Entre las muchas connotaciones históricas o artísticas, positivas o negativas, que ha tenido la Orden de Alcántara, está la espléndida arquitectura religiosa, en el ámbito de sus dominios, con todo lo que llevó consigo de otras artes y artesanías: pintura, cerrajería, talla, etc.

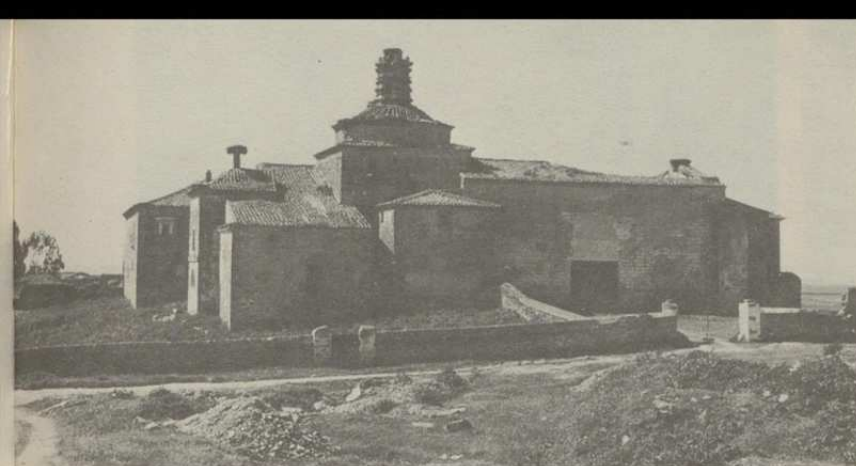
En el marco geográfico-militar y político-religioso de sus dominios destacó una población, Encomienda Mayor de la Orden, hoy simplemente Villa de Brozas, que universalizara su hijo humanista Francisco Sánchez, el Brocense.

En esta villa, no cabe duda que con la protección de los comendadores mayores, muchos de ellos después máxima autoridad de la orden siendo Grandes Maestres, se desarrollaron en sumo grado distintos ramos de la artesanía, hoy desaparecidos o rondando la extinción. Los gremios debieron tener una enorme fuerza y vitalidad. Se conservan aún, después de tanto quita y pon, muchos de sus nombres: Calle Hornos, Ollerías, Fraguas, etc.

A este último perteneció un brocense, al que nos referimos en este trabajo. Se trata de un rejero que algunos consideran como paso entre los que martillearon la severa forja castellana y los de la floreada forja andaluza. Decimos su nombre: Juan Cayetano Polo. Trabajó en el siglo XVIII.

Torre y entrada lateral de la Catedral de Coria (Cáceres), hermosa en su conjunto, pero muy necesitada de trabajos restauradores. La traza gótica de su portada queda un tanto encajonada por diversos añadidos funcionales, con un alarde de plateresca decoración. La torre juega entre el neoclásico y primicias barrocas. La puerta de pie de nave se adorna con un bello juego de lacerias y cruzamientos de arcos.





Estampa evocadora de un bello convento franciscano al que la desamortización hizo pasar a otras manos y otros menesteres. Aparece como centinela mayor en una Guardia de estaciones del Viacrucis que peregrina hasta el interior de Brozas.

El deán de la catedral placentina, anteriormente arcipreste de la cauriense y correspondiente de la R. A. de la Historia, ilustrísimo don Eugenio Escobar Prieto, escribió en las postrimerías del siglo pasado un libro titulado: *Hijos ilustres de la villa de Brozas*. En la sección VII, dedicada a los cerrajeros, dice: «*La perfección con que dominaron su arte los dos rejeros de quienes vamos a ocuparnos, hace suponer la existencia en Brozas de otros maestros de igual o mayor destreza que Vinagre o Polo.*» (Se ha hablado de una escuela de forja en esta villa desde los siglos XV y XVI. No hemos encontrado datos de ello.) Continúa: «*Como los que han escrito de bellas artes apenas se han detenido en Extremadura, carecemos de antecedentes en este punto.*»

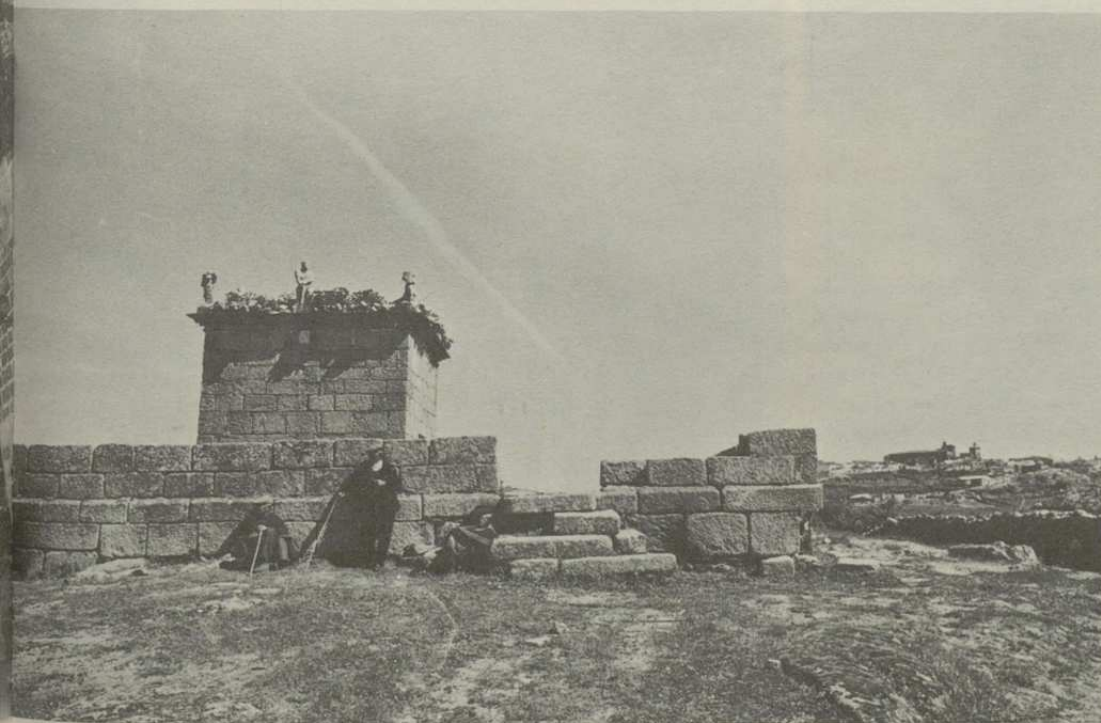
Ya que hemos copiado estos párrafos, diremos que Escobar Prieto, en cuanto a Mauricio Vinagre, se limita a las referencias que hace otro gran extremeño, Francisco de Salas, que en sus *Elogios poéticos* lo cita como natural de Brozas, lo llama famoso Mauricio Vinagre y lo califica de insigne cerrajero de su majestad.

Juan Cayetano Polo es el rejero brocense, totalmente desconocido, que descubre con sus investigaciones Escobar Prieto en sus tiempos de arcipreste de la Catedral de Coria. El desconocimiento de Cayetano Polo no sólo era hacia fuera, también en la misma Extremadura. Nos aporta una serie de datos que pueden dar pie a una ulterior investigación.

Cerca de cuarenta años trabaja en la catedral cauriense. Entre otras obras dejó allí la reja de la capilla mayor de la catedral. Igualmente la balaustrada que une dicha capilla con el coro catedralicio. También los colgantes o pescantes de las lámparas del presbiterio.

Apostilla Escobar Prieto: «*De haber ejecutado en otra parte las obras que aquí nos dejó, no estaría seguramente tan olvidado como en la actualidad.*»

Como hiciera el ilustre humanista de la universidad charra, también este cerrajero firma añadiendo el nombre de su pueblo, J. Cayetano Polo, de las Brozas.



Estación penitencial de corte casi romano, con remates vigorosos en cornisa y techumbre. Al pie aparece un grupo de pastores y labriegos, y al fondo la silueta de la villa de Brozas, con la gran nave de su iglesia parroquial.



Gran portada a pie del templo, cuyo análisis estético arroja una notable variedad de estilos en armoniosa mezcla.

Además de las citadas forjas, no podía haber pasado su vida sin dejar muestras de su arte en su propio pueblo, más concretamente en su parroquia de Santa María la Mayor de la Asunción, ya que según tradición su casa estaba a muy pocos metros del mejor templo parroquial de la provincia cacereña. En este templo tiene una reja, la de la Capilla del Rosario o de los condes de la Encina. Está fechada en 1730.

Lo mismo que en la catedral de la diócesis, dejó dos colgantes o palomillas de una gran belleza. Una de ellas llevada a la gran exposición internacional de Barcelona y valorada, en la década de los años veinte, en 25.000 pesetas de entonces.

Con relación a estos pescantes existe la siguiente leyenda. Yo se la he oído a dos hermanos supervivientes

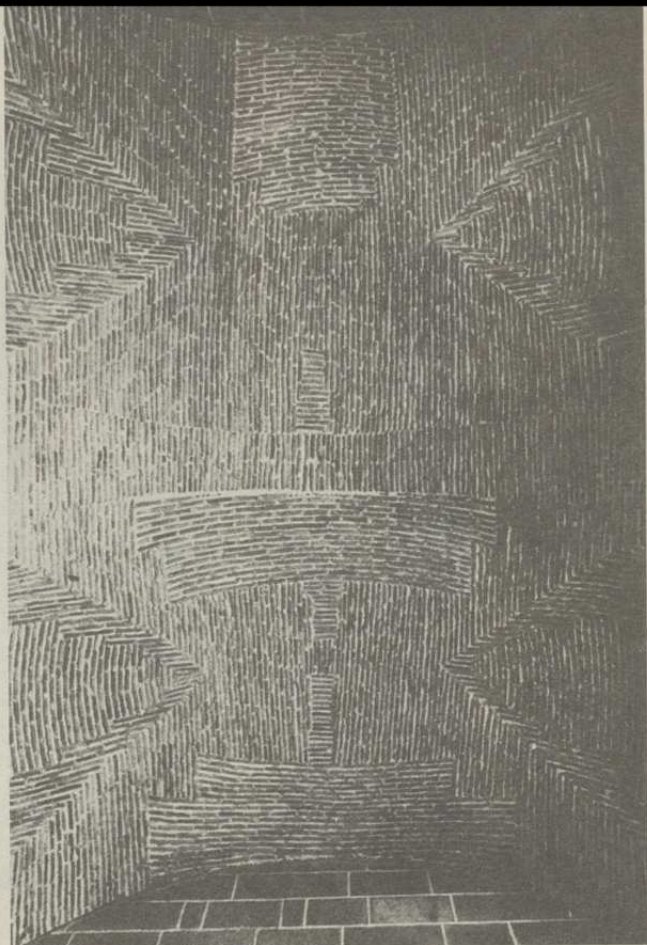
de la gran tradición de forja que ha habido en este pueblo. Uno de ellos, el que en estos momentos aún vive, rozando los noventa años.

Leyenda: Se cuenta de este gran rejero extremeño que era un hombre de carácter fuerte y agrio. Un día uno de sus oficiales ha terminado la obra que le hubiera encomendado. Se acerca al maestro para preguntarle qué hace. Como siempre, con un humor extemporáneo ante una sencilla y justificada pregunta, le contesta: Haz un demonio.

El oficial toma al pie de la letra la respuesta. Trabaja y realiza un dragón alado, de muy buena factura. Es el que hoy está en el lado derecho del arco triunfal del presbiterio. Con él terminado se presenta a Cayetano Polo y seguramente con otra pregunta. Una vez más ha terminado la obra indicada.

Dos muestras —exterior e interior— de la forja del hierro que se hizo tradicional en muchos edificios de Brozas, comenzando por su templo parroquial.



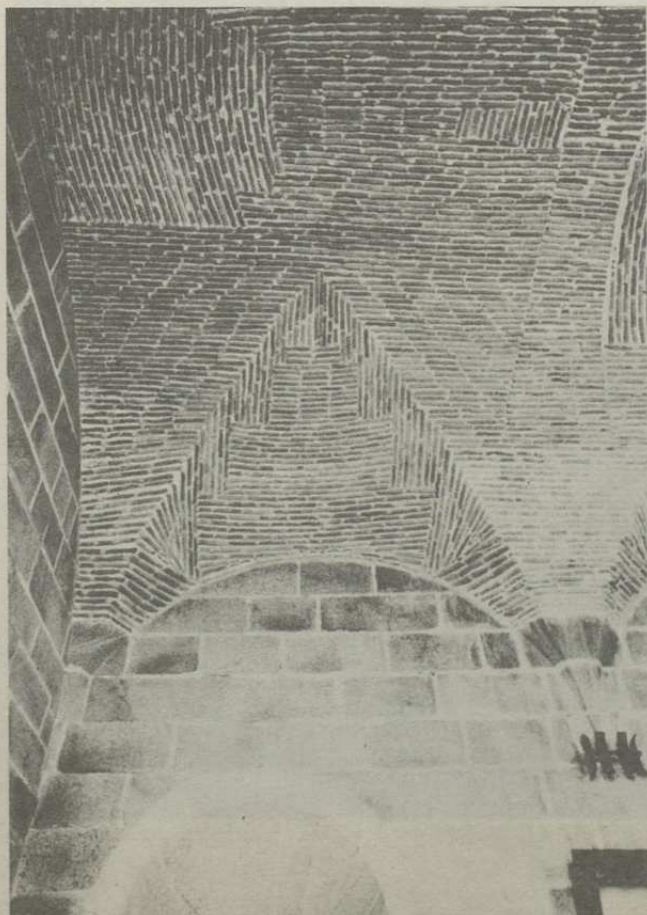


Corrido y en silencio, el maestro comprende que ha sido la adecuada respuesta a su manera agria de responder. La buena obra del oficial le pica el amor propio. Replica, tiempo después, con otro dragón alado, un poco más pequeño, aunque más proporcionado y de forja finísima. Está actualmente en la parte izquierda del mismo arco que da paso a la capilla mayor. Los rejeros antes aludidos me han dicho también cómo entendidos de fuera han pedido escaleras para escalar hasta la altura donde se encuentra y poder contemplar de cerca el dragón de Cayetano Polo.

Existe una preciosa veleta de muy fina forja en la ermita del Humilladero de esta misma villa.

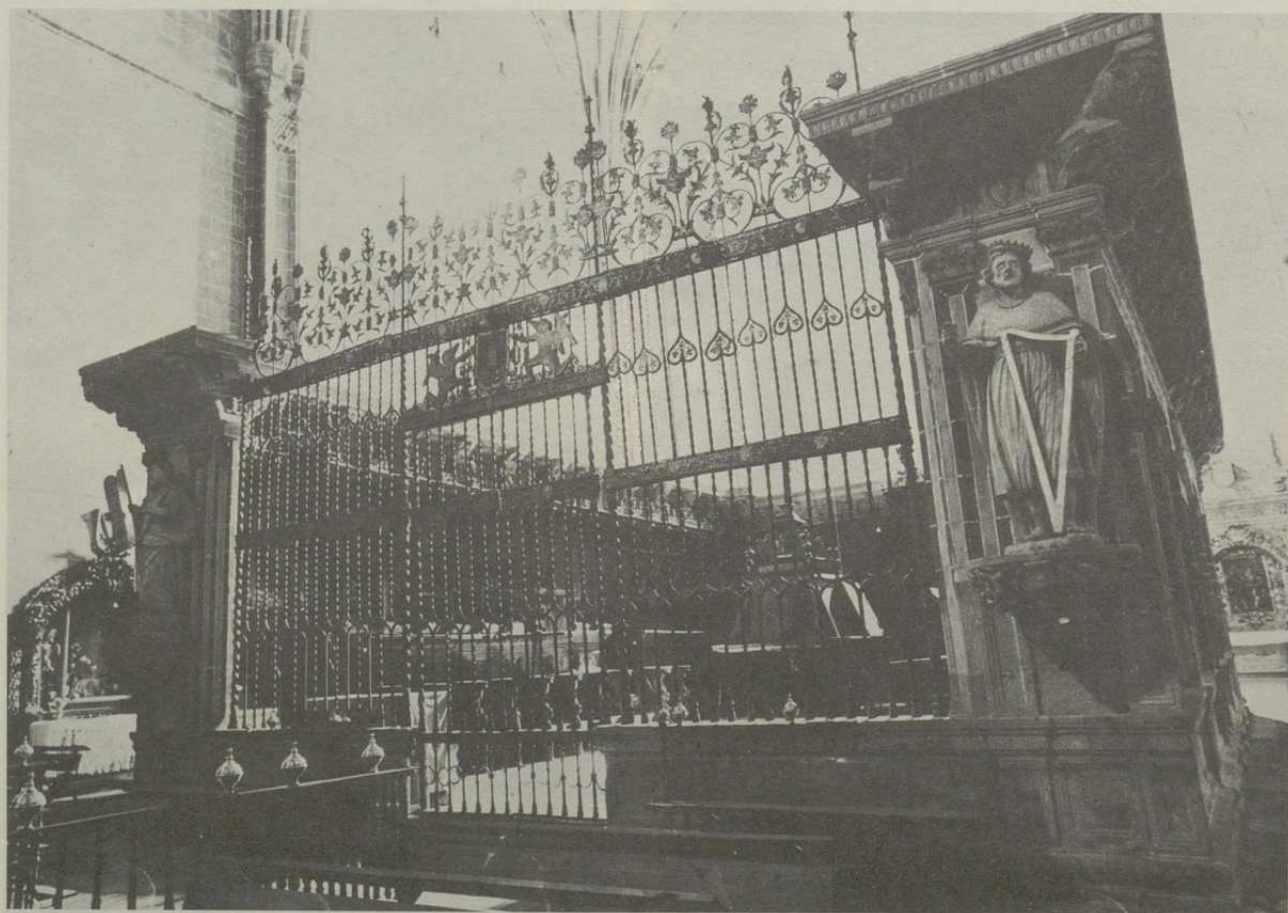
Seguro estoy que en innumerables ventanales y balconadas de muchas casas solariegas y en fachadas de nobles mansiones tiene forjas este destacado cerrajero brocense.

Las bóvedas de arista o medio cañón, construidas con ladrillo a testa, muy abundantes en la región, lucen su elegancia y suave colorido en las dos fotos de la Sacristía parroquial.

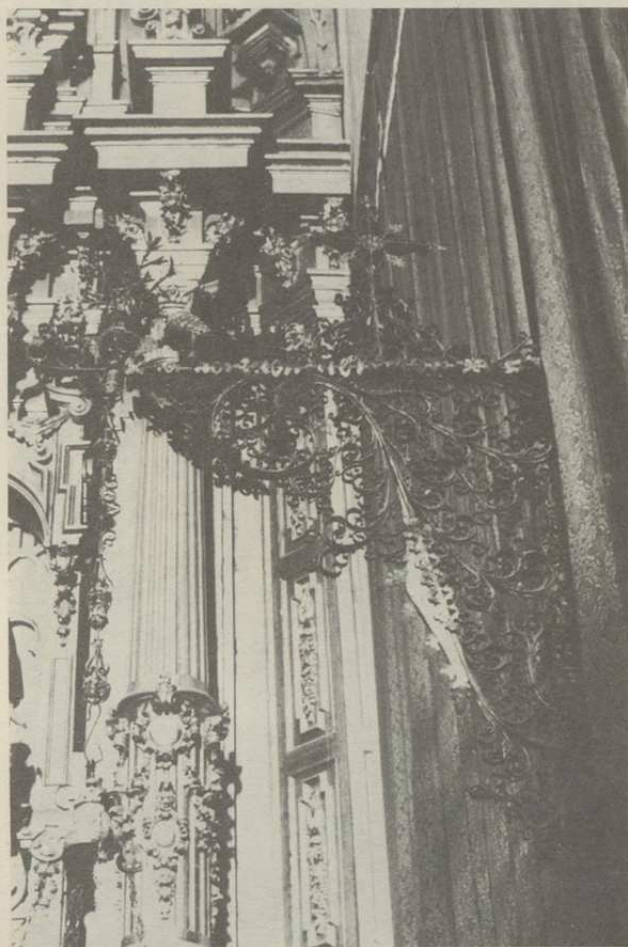




Bellas esculturas —de sabor— renacentistas, con doseletes y repisas muy a juego, flanquean los muros laterales del coro en la Catedral de Coria, cuyas rejas de separación son bellísimas realizaciones, una de Juan Cayetano Polo, y la otra posiblemente de Juan Francés.



Otra obra de Juan Cayetano es la gran palomilla de hierro, florida-mente ornamentada, y que por el fondo barroco del retablo no destaca bastante la fotografía.



Capitel medieval —entre visigodo y mo-
zárabe— que ha sido instalado como pila
de agua bendita. Es un ejemplar valioso y
de original diseño y delicada labra or-
namental.



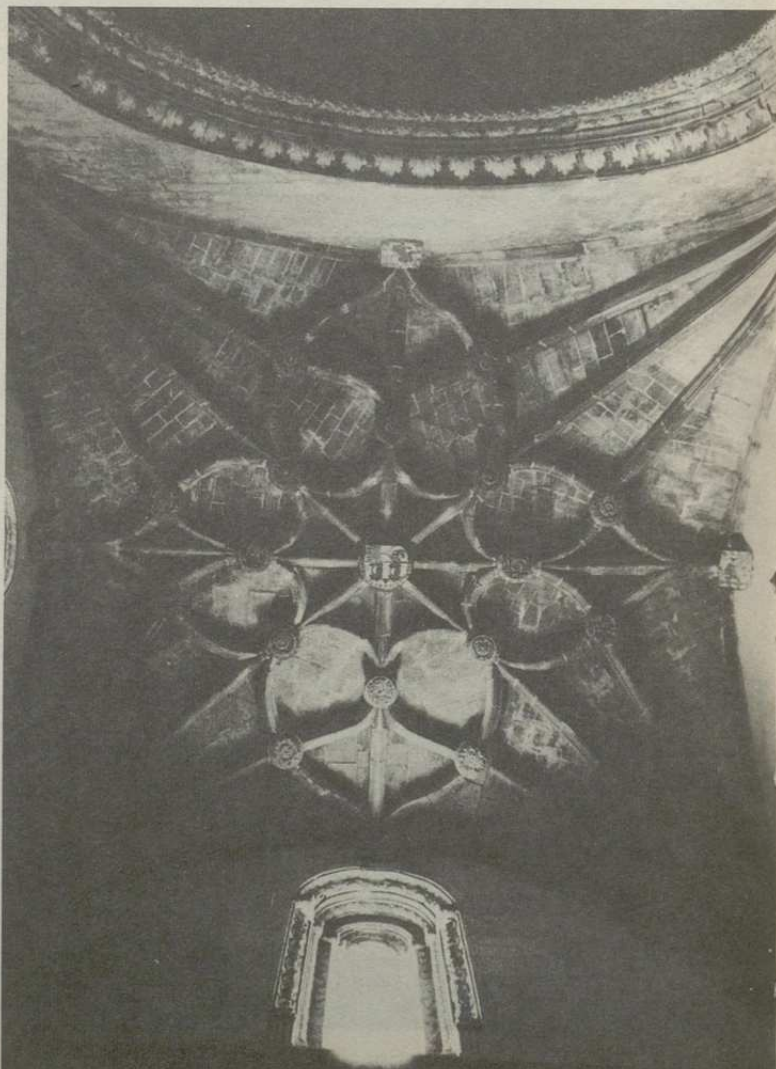
En la parroquia de la Asunción de Arroyo de la Luz, en la que se encuentra el famoso retablo del Divino Morales, hay también una buena palomilla de este rejero de Brozas.

De él afirma el tan repetido Escobar Prieto que sus obras de la catedral de Coria pueden competir con obras maestras de los siglos XIV y XV. Que más de un inteligente las ha tenido por obras de esos siglos. Pudo ver, estando en esa catedral, que muchos entendidos de antigüedades se resisten a aceptar que sean obras de un cerrajero del XVIII.

Terminamos con otro párrafo del deán: *«Al contemplar en detalle y en conjunto la menuda filigrana y fastuosidad del follaje, así como también los aéreos y serpenteantes tallos, que decoran la obra y sus labores tan caprichosas como delicadas, comprendemos que los anticuarios se resistan a creer que Cayetano Polo viviera en el siglo XVIII.»*

Sí, son causa de admiración tales pescantes y lo mismo los de Brozas en su maravilloso templo parroquial, *«muestras valiosas del plateresco»*, que crearon el talento y el trabajo y el martillo de Juan Cayetano Polo.

Vista de conjunto del magnífico retablo barroco que llena el ábside central del gran templo de Brozas, como término visual de una serie de bellísimas crucerías neogóticas que ennoblecen sus bóvedas.



PUBLICACIONES DEL MOVIMIENTO
DE ARTE SACRO

TOMO VIII, 1979-1980
Núms. LIX-LXVI

INDICES

Núm. 59. Enero-marzo 1979	Págs.	Núm. 61. Julio-septiembre 1979	Págs.
EDITORIAL: Abriendo cauces	1	EDITORIAL: Por dónde empezar	65
ARTICULOS		ARTICULOS	
Centro comunitario de Froidemond, Bélgica. <i>Arq. Lucien Kroll</i> . Comenta: <i>Frederic Debuyst, O. S. B.</i>	4	Servicio pastoral del arte sacro. <i>Mons. Damián Igua-cén</i>	68
Fontanesi. <i>Carmen Castro</i>	11	Tribaldos: Proyectos arquitectónicos. <i>Arq. Joaquín Lo-raque de Lahoz</i>	73
Imágenes de culto (II). <i>J. M. Zunzunegui</i>	15	Anchieta: Glosas. Fotografías-dibujos. <i>Miguel Angel Sainz</i>	81
Ntra. Sra. de Zaragoza la Vieja. Informe Técnico: <i>Joaquín Cruz Solís</i> . Informe Pastoral: <i>José María Sanz</i>	20	Azulejos de Talavera. Tema religioso. <i>María Victori Moro</i>	86
Museu del Monestir-San Joan de les Abadesses. <i>Josep Esteve</i>	25	Experiencias de un curso. <i>Estudio Taller de Conserva-ción y Restauración de Arte Religioso</i>	92
ORFEBRERIA		Sí y No. <i>Comentario de ARA</i>	96
Cáliz y Copón renacentista. Tribaldos (Cuenca). <i>Silvio Navalón</i>	31		
Núm. 60. Abril-junio 1979		Núm. 62. Octubre-diciembre 1979	
EDITORIAL: El testamento de Pablo VI	33	EDITORIAL: ¿Hasta cuándo?	99
ARTICULOS		ARTICULOS	
De un Papa a otro. <i>Comentario de ARA</i>	34	Navidad: Esculturas de <i>Fr. Miguel Ibertegui, O. P.</i> ..	101
Devoción en Arte: Actualidad de Santa María, actua-lidad de Fray Angélico. <i>Fr. J. M. de Aguilar, O. P.</i> ..	38	El Patrimonio Artístico en los Acuerdos parciales. <i>José Arranz Arranz</i>	105
Ruinas visigodas poco conocidas. <i>Eduardo Matamoro</i> ..	44	Archivo Histórico Diocesano de Jaén. <i>José Melgares Raya</i>	109
Doce imágenes para el recuerdo: Exposición de San Sebastián. <i>Fr. José Manuel de A., O. P.</i>	50	Stanley Roseman y la vida monástica. <i>Fr. J. M. de Aguilar, O. P.</i>	116
Retablo de San Blas de Anento. <i>Eduardo Torra de Arana</i>	56	La conservación de obras de arte religioso. <i>Leocadio Melchor</i>	120
NOTAS BIBLIOGRAFICAS		Los frescos de San Esteban de Viguera (Rioja). <i>J. M. de Lachaga</i>	125
El ambiente lumínico en el espacio arquitectónico, de <i>José M. Casal</i>	59	Experiencias de un curso (II)	128
Barayo. <i>Efrén García Fernández y Carmen Fernández Bernaldo de Quirós</i>	62		

Núms. 63/64. Enero-junio 1980

Págs.

EDITORIAL: Paz duradera	131
ARTICULOS	
Benjamín Palencia († 10-I-80). <i>Fr. J. M. de Aguilar</i> ..	135
Iglesias románicas de ladrillo: Cuéllar. <i>Alfonso Montero Pascual</i>	139
La Capilla del Obispo y su retablo. <i>María Luisa Cruz López</i>	145
Pasos de Pasión: Soliloquio ante un retablo. <i>Miguel Angel Sainz</i>	150
Experiencias de una diócesis (Palencia) sobre el patrimonio artístico. <i>Angel Sancho</i>	156
Grupo escultórico de Santa Ana-Aguilar de Campoo: Experiencia de restauración. <i>Domingo Subías Armengol</i>	163
Antonio Correa, artista franciscano. <i>Fr. Antonio Moreno Elosegui, O. P.</i>	168

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Hórreos, paneras y cabazos asturianos, de <i>Efrén García Fernández, Arq.</i> Comentarios de <i>Andrés Barriales</i> ..	175
Catedral de Girona, de <i>Josep Calzada i Olivares</i>	178



Núms. 65/66. Julio-diciembre 1980

Págs.

EDITORIAL: Frutos de una actitud	179
ARTICULOS	
El tapiz de la Creación (Gerona): I.—Descripción temática, <i>J. M. Taberner</i> ; II.—Análisis técnico, <i>M. Angeles González Mena</i> ; III.—Faceta pastoral, <i>J. M. de Aguilar, O. P.</i>	182
Centro parroquial de Riola (Bologna). Proyecto de <i>Alvar Aalto</i> . Realización de <i>Glauco Gresleri</i> . Comentario de <i>J. Loraque de Lahoz</i>	190
Julio López Hernández, escultor. Comentario de <i>J. M. de Aguilar, O. P.</i>	198
Catalogación del Patrimonio Artístico de la Iglesia. Anotaciones a una iniciativa: Catálogo Monumental del Arzobispado de Barcelona. <i>Mosén José M. Martí Bonet</i>	210
Imagen de San Benito, a través del arte. <i>Benedicto Tapia de Renedo, O. S. B.</i>	218
Clarisas de Aguilar de Campoo: Adaptación y restauración del templo. <i>Angel Sancho</i>	227
Mosaicos de Fr. Domingo Iturgaiz. Comentarios de <i>Plazaola-Aguilar</i>	235
Restauración de un Cristo medieval. Dirección de <i>Raimundo Cruz Solís</i>	241
Juan Cayetano Polo, cerrajero extremeño (s. XVIII). <i>Gregorio Carrasco Montero</i>	247
Índices correspondientes al volumen VIII de <i>ARA</i> , núms. LIX-LXVI, 1979-1980	255



Nueva estructuración de ARA

Los cambios que anunciábamos en el último número de ARA han cuajado ya en este ejemplar de ochenta páginas, dos veces y media el volumen de un número normal. Nuestro propósito ha sido siempre mantener sus directrices ideológicas y la calidad de su presentación.

No vamos a pormenorizar las gestiones y ensayos que nos han llevado a esta solución, sobre la base de mantener el número de páginas anuales —ciento veintiocho—, pero haciendo su entrega en dos ediciones dobles de sesenta y cuatro páginas cada una.

La revista ganará en entidad y presencia. Permitirá a los colaboradores más amplio desarrollo de sus temas, evitando la partición de un texto unitario que siempre hace más difícil su asimilación y aprovechamiento.

Habrá posibilidad de dar más espacio a temas que lo merezcan y dosificar mejor el reparto de los mismos. Mantendremos la acostumbrada proporción entre texto e ilustraciones, todo lo cual contribuirá a hacer más fácil su lectura, manteniendo el interés y prestigio de la revista.

Todos apreciarán el esfuerzo en estos tiempos para sostener una publicación cuidadosamente presentada, dejando sus precios a las aportaciones libres y generosas de sus amigos y bienhechores.

Apreciamos mucho la comunicación con quienes nos comentan, o nos sugieren, o nos ayudan a la difusión de este servicio formativo y educador, que viene ofreciendo ARA, y agradecemos las múltiples colaboraciones que nos prestan.

ARA



Detalle del Tapiz de la Creación: El sol y la luna.

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.

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

Imprime: Unión Gráfica, Gregorio Vacas, 4. Madrid.

Esta revista se publica con aprobación y censura eclesiástica.

Depósito legal: M. 9.801-1964.



CATEDRAL DE GERONA

Detalles del Tapiz de la Creación. En la portada, el círculo central del Tapiz: Jesucristo como Pantocrátor y Cosmocrátor. En esta página, simbologías del Espíritu Santo y de los vientos.