

Entre el suelo y el cielo. Notas para una cartografía de la arquitectura y el arte sacro contemporáneo

Between ground and heaven. Notes
for a cartography regarding contemporary
and sacred architecture and art

EDUARDO DELGADO ORUSCO

Universidad Camilo José Cela (Madrid)

edelgado@ucjc.edu

RESUMEN • Este artículo pretende iluminar los derroteros recorridos por la arquitectura y el arte sacro durante el siglo XX y hasta nuestros días —sus orígenes, su contexto y su historia—, entendiendo todos estos aspectos como instrumentos para la comprensión del momento actual en este género y para el vislumbramiento de su futuro desarrollo. En lo personal, esta exploración responde a las inquietudes surgidas en el ámbito profesional del autor, arquitecto en ejercicio y autor de numerosos proyectos de carácter sacro, a la vez que ha conformado el núcleo de su investigación doctoral que mereció el Premio Extraordinario de la Universidad Politécnica de Madrid del año 2000.

Palabras clave: Iglesia, siglo XX, Gaudí

ABSTRACT • The objective of this essay is to shed light on the course followed by sacred art and architecture during the 20th century —its genesis, context and history— understanding these aspects as the necessary framework to discern its present state of affairs and its future development. The research undertaken responds to the professional interests of the author, practicing architect and designer of several religious buildings, which in turn have been the core of his PhD Dissertation, which won the Premio Extraordinario 2000 awarded by Universidad Politécnica de Madrid.

Key words: Church, XXth Century, Gaudí

INTRODUCCIÓN

La amable invitación de los editores de la revista *Aisthesis* para reflexionar sobre el estado de la arquitectura y el arte sacro en los albores de este tercer milenio, me ha permitido revisitar las que fueron mis principales preocupaciones no hace tantos años, cuando desarrollaba mis estudios doctorales en

el ámbito de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

Estas preocupaciones, surgidas a su vez de las dudas e inquietudes cosechadas en mi propio desarrollo profesional como arquitecto, me llevaron a trazar un mapa de la situación en la última década del siglo XX, al visitar todas aquellas obras que de uno u otro modo habían servido para definir el estado de la cuestión en aquel momento. Esas mismas dudas y preocupaciones me condujeron a entrevistarme con los que fueron protagonistas de aquellas artes en el ámbito español y europeo durante al menos la segunda mitad del siglo XX.

Hago esta breve acotación como necesaria introducción para el camino que pretendo recorrer: una cierta recapitulación de aquellos años de investigación sobre el arte sacro contemporáneo, examinado fundamentalmente desde la óptica de la arquitectura. No obstante reservo un último apartado en este artículo para una breve digresión en el terreno de las artes plásticas en el ámbito de lo sacro.

Por otra parte, y también a modo de introducción, si bien en un plano más teórico, querría recordar que hace ya tiempo que se apuntó que, en nuestro tiempo, lo que no aparece en los medios de comunicación no existe. Por este motivo, y ante el vacío creado en el contexto occidental alrededor de todo aquello que signifique trascendencia, podría llegarse a la conclusión de que no existe arte sacro en nuestro tiempo. Naturalmente una mirada más atenta negaría, al menos en parte, la anterior afirmación. Sin embargo, la relativa clandestinidad mediática de este arte habría llevado a una cierta merma del necesario debate que permitiría el natural desarrollo de las realizaciones contemporáneas.

En este sentido podría afirmarse que la atención a la verdadera creación en el ámbito del arte sacro ha sido sustituida, en el mejor de los casos, por la preocupación por el valioso patrimonio artístico heredado de otros tiempos y el recurso a artesanías repetitivas, alejadas del mundo de la cultura y que no son si no imitaciones de aquella verdadera creación. Esta postura supone un lamentable abandono de posiciones culturales que podría llevar al pensamiento de que nuestra época ha dejado de ser cristiana. Tal es la importancia de este debate.

Y aún más: como consecuencia de la actitud anteriormente descrita, los creadores que se sienten llamados a esta parcela del arte se sienten igualmente huérfanos, con lo que su valioso carisma corre el peligro de perderse. Y este extravío no es baladí. Los fieles contemporáneos carecerían así de manifestaciones artísticas acordes con su tiempo y su sensibilidad, con lo que el abandono llegaría en última instancia a todos los niveles.

LOS ORÍGENES

Como otros autores han señalado con frecuencia, y en parte como consecuencia del advenimiento de lo que hoy conocemos como modernidad, la Iglesia

entró en un período histórico de decadencia, manifestado con claridad en el devocionismo privado hacia el que derivó el culto litúrgico en el siglo XIX y su expresión arquitectónica. En efecto, la espacialidad del templo católico, que en el contexto europeo buscaba diferenciarse del modelo protestante, acentuó una cierta polarización sobre dos elementos nuevos: el tabernáculo, lugar simbólico de la presencia eucarística —en función del cual el altar pasaba a un segundo término—, y el púlpito —no el ambón— lugar de la predicación y de la enseñanza de la doctrina de la Iglesia.

En el siglo XIX se llegó a un olvido casi completo del concepto de participación de los fieles como consecuencia de la clericalización del culto. Mientras el celebrante, de espaldas a la asamblea, susurraba desde el altar la misa, los fieles se ocupaban en otros ejercicios de piedad individual independientes de la celebración litúrgica. Únicamente durante el Sanctus, la consagración y la comunión se prestaba atención al rito, recitando ciertas oraciones recomendadas.

El espacio de las iglesias manifestaba esta disociación entre la liturgia y el pueblo, tendiendo a acentuar la separación clero/fieles que se expresaba en el confinamiento del presbiterio en un ábside aislado por un comulgatorio y, también en altura, por gradas. El altar —convertido en un estrecho tablero en la base del retablo o de un tabernáculo empotrado en el fondo del ábside— era el lugar misterioso donde el celebrante oficiaba en secreto un rito cada vez más distante debido también a una lengua incomprensible y a una expresión física cada vez más empobrecida.

En la nave, transformada en lugar de espera, surgieron los bancos, cuya disposición en línea de batallón limitaba cualquier movimiento de participación, acentuando no sólo la separación clero/fieles, sino también la individualidad de cada fiel. Por el contrario, y en parte como consecuencia de la influencia de los templos erigidos por las órdenes religiosas, fueron cobrando mayor importancia los altares laterales convertidos además en puntos de devoción que tendían a dispersar la atención de los fieles con su retahíla de imágenes, velas, flores, reclinatorios, etcétera.

Esta situación generó un ambiente de inquietud que se manifestó en diversos estudios de renovación litúrgica en el contexto —precisamente— de algunas órdenes religiosas. En concreto, a mediados del siglo XIX aparecieron diversas aproximaciones en este sentido en los monasterios benedictinos de Solesmes en Francia, Beuron en Alemania y Maredsous en Bélgica.

En Solesmes fue sobre todo el benedictino Prosper Guéranger quien, por medio de sus publicaciones —particularmente con su comentario histórico y doctrinal del ciclo litúrgico y santoral en 15 volúmenes, titulado *L'Année liturgique*, aparecido en 1841— contribuyó a un redescubrimiento —todavía tocado de un cierto romanticismo— de la liturgia. A dos sacerdotes alemanes, discípulos de Guéranger, los hermanos Wolter, se debe la fundación benedictina de Beuron en 1863. Asimismo, a Beuron se deben dos fundaciones más de enorme importancia en el desarrollo del Movimiento Litúrgico: Maredsous y Mont-César, ambas en Bélgica.

De hecho, se considera a Lambert Beauduin el verdadero promotor y padre del Movimiento Litúrgico, reservándose a los anteriores la categoría de precursores. Beauduin expuso por primera vez sus ideas en público en el Congreso católico de Malinas, en septiembre de 1909, en donde justificó la necesidad de conceder la mayor atención a las asambleas litúrgicas dominicales. Inmediatamente publicó *La Vie liturgique*, y dos años más tarde su *Misal dominical* y el primer número de la revista *Les Questions liturgiques*, destinada preferentemente al clero, donde empezaba a desarrollar los principios del Movimiento Litúrgico tal y como hoy es conocido. También en Mont-César nació la tradición de las *Semanas de Estudios Litúrgicos* para el clero, que tuvieron gran importancia en la difusión del Movimiento.

A principios del siglo XX, la solicitud pastoral del Papa Pío X tradujo esta inquietud en tres decretos —correspondientes a los años 1903, 1905 y 1910— que significaron un fuerte espaldarazo a esta tendencia renovadora en el terreno de la liturgia, destacando el primero de ellos —el *Motu proprio Tra le sollecitudini*, de fecha 22 de noviembre de 1903— dedicado precisamente a alentar la participación de los fieles en la celebración de la Misa.

Alrededor de la Primera Guerra Mundial se produjo un nuevo impulso de los estudios litúrgicos —centrados inicialmente en el monasterio benedictino alemán de María-Laach, cuyo abad era Ildelfonso Herwegen— consistentes, por una parte, en un afán cada vez más intenso de documentación histórica y, por otra, en el deseo de profundizar en la instrucción de los fieles como necesario camino para una participación cada vez más activa en los misterios de la propia liturgia. Consciente de la altura que había alcanzado la teología protestante en Alemania, Herwegen quiso dotar de fundamentación científica al Movimiento Litúrgico, fundando una Academia de Estudios Patrísticos, unos Talleres de Arte Sacro y preparando numerosas publicaciones: un *Breviario*, un *Misal Cotidiano y Vespéral* y un *Misal Coral*. En cualquier caso, corresponde a Odo Casel (1886-1948) el papel del pensador más original y profundo del grupo de María-Laach, al menos en el terreno doctrinal, fundamento del desarrollo litúrgico.

En la década de los veinte, la pujanza del Movimiento se tradujo en una importante transmisión de sus principios, así como en una multiplicación de sus centros de difusión. Entre ellos, el más destacado pudo ser el del monasterio austríaco de canónigos regulares de Klosterneuburg, donde la figura más original y destacada fue Pius Parsch (1884-1954). Su *Calendario Litúrgico* o su *Misal Dominical* alcanzaron tiradas extraordinarias que manifestaban el interés popular que empezaban a alcanzar los principios del Movimiento Litúrgico. En el terreno de las aplicaciones arquitectónicas lo más destacado fue la publicación del libro *Neue Kirchenkunst im Geist der liturgie* (1939) en colaboración con el arquitecto Robert Kramreiter.

En este punto hay que destacar el trabajo del pensador alemán Romano Guardini, quien estudió las implicaciones de la liturgia con la antropología, la sociología, la filosofía y el arte. Guardini —primero en Maguncia, después en Berlín y finalmente en Munich— supo rodearse de un grupo de universitarios

en los que inculcó una particular preocupación por la liturgia como expresión de su fe. En este ambiente, y alrededor de las reuniones del grupo Quickborn, en 1928 tuvieron lugar las aludidas e interesantísimas propuestas de renovación del espacio sacro en la Sala de los Caballeros del castillo de Rothenfelds, colaboración del arquitecto Rudolf Schwarz con el propio Guardini.

Estas investigaciones tuvieron que esperar al fin de la Segunda Guerra Mundial para ser aplicadas de modo generalizado en la reconstrucción del dañado patrimonio eclesiástico alemán. En esta operación tuvieron un lugar destacado, además del propio Schwarz, los arquitectos Emil Steffan o Gisberth Hülsmann, entre otros, quienes con sus obras propusieron organizaciones de planta central, en las que el presbiterio ocupaba su centro y el ábside quedaba reservado para la sede.

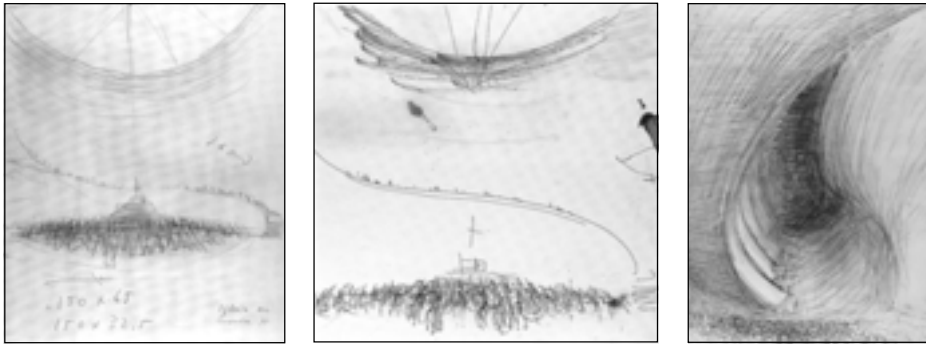
También tras la Segunda Guerra Mundial, y paralelamente, el papa Pío XII volvió a impulsar la renovación, esta vez mediante la promulgación de una gran Encíclica sobre la liturgia, la *Mediator Dei*, con fecha 20 de noviembre de 1947. No obstante, el paso fundamental para la incontenible renovación fue la aprobación de la reforma litúrgica de la Vigilia Pascual y de la Semana Santa.

Signo de la catolicidad que había alcanzado el Movimiento Litúrgico fue el Congreso Internacional de Asís en 1956, que se cerró con una locución del Papa que anunciaba nuevas reformas, preparando el camino de la *Sacrosanctum Concilium* —Constitución sobre la Sagrada Liturgia¹— primer documento promulgado por Pablo VI a propuesta de los padres conciliares del Vaticano II, con fecha 5 de diciembre de 1963.

En este sentido, cabe apuntar que esta corriente de renovación encarnaba acabadamente los criterios de la modernidad —entendida como superación de lo particular— en la medida en que pretendía erradicar lo que eran consideradas desviaciones —introducidas por las tradiciones y devociones locales— y devolver el sentido radical-absoluto-universal al culto. Esta tendencia se tradujo en una opción doctrinal y figurativamente cristocéntrica. De aquí la oposición genérica a la proliferación de las devociones populares, que tendían a presentarse como un problema. En España, esta opción fue la que llevó a una original solución en el concurso de anteproyectos para la iglesia de San Esteban Protomártir en Cuenca, de Alejandro de la Sota,² arquitecto plena-

¹ Los principios generales de la reforma contenidos en la Constitución sobre la Sagrada Liturgia-*Sacrosanctum Concilium*, se desarrollaban en la *Instrucción* —de la Sagrada Congregación de Ritos— *para aplicar debidamente la Constitución sobre la Sagrada Liturgia-Inter Oecumenici*, aparecida con fecha 26 de septiembre de 1964. Asimismo, la Santa Sede creó un órgano consultivo —el *Consilium Postconciliar*— presidido por el Cardenal Lercaro para orientar en la aplicación de las nuevas normas litúrgicas dictadas por el Concilio a las Iglesias locales.

² En comentario del siempre bien informado en esta materia Luis Moya Blanco: «el problema candente de la pululación de devociones particulares, que tanto daño hacen a la condición esencial de la unidad en el templo, tiene una solución muy original en la obra de Sota. En general no se ha prestado atención a este problema, que en las iglesias parroquiales es mucho más grave que en las conventuales, y es de temer que los grandes



Proyecto para el Concurso de la Iglesia Parroquial de San Esteban, en Cuenca.
Alejandro de la Sota, 1960.

mente moderno —en el sentido que venimos hablando— o en las soluciones formales de Miguel Fisac desde prácticamente el conjunto dominicano de Alcobendas.

Por lo anterior, y porque la historia que queremos contar es en gran medida la del período que marca el triunfo de la modernidad —así entendida— en la arquitectura, la creciente simplificación iconográfica y el cristocentrismo resultarán marchamo inequívoco de este proceso.

En este período y bajo el dominio de esta mentalidad desaparecieron con frecuencia devociones-capillas-ermitas dedicadas a santos o advocaciones locales. El mismo proceso sufrieron costumbres populares —como las procesiones— entendidas en algunos casos como signos de un pasado en vías de extinción. La reacción posmoderna de los últimos años ha venido recuperando algunas de estas costumbres y, en no pocos casos, ha significado también la transformación de espacios, que se formularon modernamente —aicónicos— hacia versiones más populares. Aunque ésta es una historia que, en buena medida, supera ya los límites fijados para este texto.

LA OPORTUNIDAD: LA RECONSTRUCCIÓN EUROPEA

Junto a esta historia de renovación programática-funcional que significó el Movimiento Litúrgico y que desembocó en las reformas institucionales apuntadas, hay que señalar, en el orden cultural, la distancia inicial entre el programa sacro y los valores intelectuales que prosperaron en las vanguardias arquitectónicas de principios de siglo a las que hubiera correspondido acom-

muros lisos de la gramática formal vigente en la arquitectura actual sean una tentación para que los fieles las llenen, a pesar del párroco y hasta del ordinario, de altarcitos, imágenes de Olot, estampas, etcétera. Quizá convendría a las autoridades eclesíásticas que en el programa de toda iglesia parroquial se incluyese, con carácter obligatorio, una gran capilla o cripta para alojar todas las devociones privadas, de modo que el templo quedase dedicado exclusivamente al culto comunitario de la parroquia» (1961: 22).

pañar al esfuerzo del Movimiento Litúrgico. Por ello, habría que contar una historia paralela sobre la asimilación real de la arquitectura sacra en el programa figurativo propuesto por el Movimiento Moderno. Esa historia vuelve a superar las ambiciones de este artículo y ha sido objeto de una tesis doctoral defendida por Paloma Gil en la Universidad de Valladolid (1997). En cualquier caso sí habría que apuntar algunas obras o tendencias por su influencia —más o menos directa— en la historia de la modernización de la arquitectura sacra.

La mejor oportunidad para aquella asimilación fue el proceso de reconstrucción de Europa tras la Segunda Guerra Mundial, particularmente en Alemania, cuya geografía había resultado arrasada y donde además ya existía un tímido precedente antes del conflicto.³ En efecto, frente al rancio modelo historicista adoptado en la posguerra española, en Alemania se aprovechó aquella circunstancia para desarrollar los nuevos modelos ya ensayados desde la década de los veinte.⁴ A ello contribuyó que en fecha tan temprana como 1947 la Comisión Litúrgica de la Conferencia Episcopal de Fulda, dictase unas Directrices para la construcción de iglesias según el Espíritu de la Liturgia Romana que sentaban doctrinalmente la voluntad de renovación en el terreno litúrgico-artístico-arquitectónico de la Iglesia alemana. Este esfuerzo de las autoridades eclesiásticas fue premiado en pocos años, particularmente en la diócesis de Colonia como señalaba Francisco Camprubí, con la mejor colección de templos católicos de toda Europa: «una veintena de iglesias surgieron rápidamente, todas ellas con unas características comunes y bien determinadas. Dos arquitectos de Colonia deben mencionarse especialmente: Dominikus Böhm y Rudolf Schwarz» (1957: 25-9).

³ Frenado el impulso de renovación de los templos en Alemania durante el régimen de Adolfo Hitler, Suiza pasó a protagonizar ese esfuerzo durante algunos años. Así, en estos años, resulta muy interesante el seguimiento de la serie de templos formada por la iglesia de San Antonio (1927) en Basilea, de Karl Moser, las iglesias de San Carlos (1933-34) en Lucerna, y de Nuestra Señora de Lourdes (1935), de Fritz Metzger, y la iglesia en Zurich-Altstetten (1941) de Werner M. Moser (hijo de Karl, que había trabajado con Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright).

⁴ En efecto, en Alemania —además de algunos modelos de carácter experimental que acompañaron los desarrollos teóricos de las *Vanguardias* como la *Iglesia de Mármol* (1919), de Max Taut, o la *Sternkirche* (1922), de Otto Bartning— empezaron a darse, más o menos a partir de 1925, una serie de ejemplos que incorporaban la corriente *expresionista* —en un principio como mera actualización del gótico— a la moderna tipología sacra. Ejemplos destacables en este sentido resultan las iglesias de San Juan Bautista, en Neu-Ulm (1926), la de Cristo Rey, en Mainz-Bischofsheim (1925-26) o la iglesia parroquial de Freilingsdorf (1926-27). Estas tres obras responden a proyectos del arquitecto Dominikus Böhm. Sólo tres años después, Böhm alcanzó el reconocimiento de una cierta madurez con la iglesia de St Engelbert, en Riehl (1930), proyecto basado en los mismos criterios. A pesar de ello, el mismo Böhm desarrolló otra serie de templos menos *expresionistas* y tal vez más monumentales, destacando la iglesia de San José, en Hindenburg —hoy Zabrze-Polonia— (1938). Otros ejemplos de esta corriente podrían ser la iglesia de St Adalbert, en Berlín (1931-33), de Clemens Holzmeister o las iglesias de St Elisabeth, en Colonia (1932) y St Engelbert, en Essen (1935), también de Dominikus Böhm.

En efecto, estos dos arquitectos protagonizaron esta modélica experiencia, basados ambos en su formación antes de la Guerra: Böhm, con la importante serie de templos ya señalada, y Schwarz, formado litúrgicamente junto a Romano Guardini, quien ya había publicado un texto básico en el desarrollo de la arquitectura sacra en Europa (Guardini, 1932).

Schwarz proyectó y construyó en pocos años una serie de templos en los que exploraba muy diferentes tipologías en planta —que ya había estudiado teóricamente en su mencionado libro— y que iban desde las formas parabólicas al cuadrado perfecto, pasando por otras formas y sus diferentes combinaciones. En esta serie destacaron las iglesias de St Michael, en Frankfurt (1954) —con la que inauguraba una pequeña colección de iglesias cuyas plantas se basaban en una elegante estilización de las características formas ovoidales del barroco alemán—, la iglesia de St Anna, en Düren (1956), la de la Santa Cruz, en Bottrop (1957), o la de María Königin, en Saarbrücken (1959).

Por su parte, la gran aportación de Dominikus Böhm en la posguerra fue la iglesia de María Königin, en Marianburg (1954), construida un año antes de su muerte, y que condensaba toda su madura experiencia en un espacio ya plenamente moderno en su versión ortodoxa de después de la Guerra. El hijo de Dominikus —Gottfried— supo hacer honor al nombre y a la obra de su padre, en proyectos como el de St Albert, en Saarbrücken (1955), donde desarrolló una de las tipologías a la que menos atención prestó su progenitor: la de planta circular. Atento también a los derroteros de la moderna arquitectura, Gottfried Böhm produjo también algunos templos de tendencia escultural como las iglesias de St Gertrude, en Colonia (1964-65), o la de Neviges (1966-68).

Junto a Schwarz y los Böhm, otro arquitecto destacado en la Alemania de posguerra fue Emil Steffann, con obras como la reconstrucción de la iglesia franciscana de Colonia, la iglesia de María in den Benden, en Düsseldorf (1956-58) o la iglesia de St Lawrence, en Munich (1955).

En Italia, que había sufrido igualmente los rigores de la guerra aunque en una medida infinitamente inferior, la personalidad más influyente en el panorama litúrgico de la posguerra fue el Cardenal Lercaro quien, como arzobispo de Bolonia y consciente del interés de atraer a los mejores al terreno sacro, contactó con Le Corbusier y con Alvar Aalto. El encargo al arquitecto suizo no llegó a cuajar, pero a la tenacidad del purpurado se debe la obra europea más meridional del arquitecto finlandés, la célebre iglesia parroquial de Riola (1966-68).

Otros capítulos destacables serían la obra de Giovanni Michelucci —con su personalísima iglesia de San Juan en la Autostrada del Sole (1960-63), cerca de Florencia, o la iglesia en Lungarone (1966-75)— la iglesia de San Antonio en Recoaro (comenzada en 1949), de Giuseppe Vaccaro, o las iglesias de Nuestra Señora de los Pobres (1952) —de Figini y Pollini— y de Baranzate (1958) —de Magiarotti y Morassuti— ambas en Milán.

En Francia, que ya había contado con la notable aportación de August Perret —y algunos de sus seguidores— antes de la Guerra, hay que destacar la presencia del dominico padre Alain Couturier, O.P., quien supo atraer desde su peculiar personalidad de monje-artista, a toda una generación de artistas

en Francia. De este dominico partieron encargos cruciales en el arte sacro del siglo XX, como la reconstrucción de la capilla de Ronchamp a Le Corbusier (1952-55), o la decoración de la iglesia de Notre-Dame-de-toute-Grace, en Assy, a Léger, Chagall, Braque, Rouault, Lurçat y Matisse, entre otros. Precisamente Henri Matisse protagonizó otro memorable capítulo de esta historia en la Capilla de las dominicanas de Vence, donde además intervino como consultor arquitectónico el mismo August Perret.

Indudablemente menor importancia objetiva tuvieron en el panorama internacional otras intervenciones destacadas en Francia, como la iglesia de Notre-Dame en Royan (1958), del arquitecto Guillaume Gillet con la colaboración del ingeniero Bernard Lafaille, o la célebre basílica subterránea de San Pío X en el Santuario de Lourdes, de Pierre Vago y Eugène Freyssinet.

Tipológicamente también hay que señalar una influencia teórica y, si se quiere, minoritaria de la escuela pauperista, surgida fundamentalmente en el contexto francés tras la Segunda Guerra Mundial, y cuyo impulso buscaba romper con el carácter monumental que había sido habitual en la arquitectura sacra tradicional, y que era considerado poco menos que escandaloso por esta corriente.

Más al norte, en los países nórdicos contaban desde principios de siglo con una de las mejores tradiciones arquitectónicas de carácter sacro en el panorama moderno, gracias a las obras de Asplund, Bryggman o el propio Alvar Aalto. Fue, no obstante, después de la Segunda Guerra Mundial cuando este autor realizó algunas de sus obras maestras en este terreno: la iglesia de Vuoksenniska (1956-59) o la de Seinajoki (1958-60). Aalto es otro de los indiscutibles padres del Movimiento Moderno, no obstante, su valoración de los caracteres locales, la adscripción a complejas geometrías o el aprecio de los materiales, introdujeron desde un principio factores correctores del racionalismo en su obra. La obra y personalidad de Aalto produjo una notable influencia en el medio escandinavo, como delatan las obras de Arno Ruusuvuori o de Magnus Poulsson.

Por otra parte, contemporáneo de Asplund si bien mucho más longevo, Sigurd Lewerentz llegó a la década de los sesenta para realizar algunas de las mejores arquitecturas sacras europeas del siglo XX. También del norte de Europa provienen las metafóricas aproximaciones de Reima Pietilä en su iglesia Kaleva de Tampere, o de Jørn Utzon en la iglesia del barrio Bagssværd de Copenhague.

Por lo que se refiere al contexto norteamericano, dos fenómenos específicos y difícilmente exportables marcaron su arquitectura —también la de carácter sacro—: la notable presencia de Frank Lloyd Wright y el desembarco de los maestros europeos del Movimiento Moderno alrededor de la década de los cuarenta.

Una última corriente significativa e influyente, cuando menos en el contexto español, fue la proveniente de Hispanoamérica. En muchos casos la voluntad de singularizar las edificaciones sacras junto al deseo de evitar el recurso a figuraciones arcaizantes, condujo al ensayo de estructuras espe-

ciales, como las cubiertas laminares construidas en México por Félix Candela.⁵ El hecho de que Candela —en compañía de Enrique de la Mora, José Ramón Azpiazu y José Antonio Torroja— construyese, ya entrada la década de los sesenta, la Basílica Hispanoamericana de Guadalupe en Madrid, para la litúrgicamente vanguardista congregación mexicana de los Misioneros del Espíritu Santo, contribuyó a afianzar esta corriente en España. A esta influencia no resultaba ajena una cierta tradición constructiva local relacionada con las bóvedas tabicadas, a la que el arquitecto Luis Moya Blanco aportó sus notables esfuerzos de divulgación teórica, así como el ejemplo de su propia obra.

No obstante, fue una obra concreta la que señaló un cambio de paradigma a mediados del siglo XX. Esa excepción fue la capilla de Notre-Dame-du-Haut, la sorprendente obra que el arquitecto suizo Le Corbusier construyó en Ronchamp-Francia. Como muestra del impacto producido por Ronchamp —obra cuya singularidad impedía su repetición— se pueden apuntar las contradictorias declaraciones de Antonio Moragas en el *Anuario de Arte Sacro* de Barcelona, publicado en 1957, en donde, después de caracterizar la arquitectura religiosa contemporánea por su sentido social, destacaba la capilla de Ronchamp como ejemplo de arquitectura religiosa actual.

En efecto, tras la Segunda Guerra Mundial, el llamado Movimiento Moderno había sufrido su primera gran crisis. De fondo, se trataba de una cierta incomodidad con la dictadura racionalista, lo que acabaría provocando, en un complejo proceso, la aceptación de otros factores en la creación del proyecto de arquitectura. Lo cierto es que la tipología sacra se mostró particularmente receptiva a este giro. No en vano su programa se encuentra esencialmente abierto a la trascendencia, realidad que no encaja y que por tanto resulta difícil de expresar en las categorías exclusivamente racionalistas. El éxito de algunas arquitecturas de los años cincuenta y sesenta, manifestado en su capacidad de evocación del misterio, servirían para señalar la salida a esa crisis de la modernidad arquitectónica. Y nadie mejor situado que los propios padres del Movimiento Moderno para acometer ese paso. En efecto, el emocionante encargo del dominico Padre Couturier a su amigo, agnóstico, pero tenido por el mejor arquitecto del momento, resulta un ejemplo del respeto y la consideración en las relaciones entre propiedad y creador para conseguir la excelencia en la obra de arte. Ronchamp ha quedado como un modelo de magnanimidad en el encargo, de compromiso en el proyecto y, no en vano, se ha erigido en una obra absolutamente clave en la historia de la arquitectura del siglo XX, una suerte de charnela entre el racionalismo radical de antes de la Guerra y su apertura a otras dimensiones del proceso creador en arquitectura.

⁵ También hubo en España —aunque siempre en menor medida— una cierta recepción de las arquitecturas de carácter *escultural* provenientes del ámbito brasileño, particularmente las obras de Oscar Niemeyer.

EL CASO ESPAÑOL 1: ANTONIO GAUDÍ

Por diversos motivos, que exceden las ambiciones de este artículo, el panorama cultural español se ha mantenido durante siglos relativamente aislado de su entorno europeo inmediato. Sin embargo, ese aislamiento endémico ha sido superado con frecuencia por autores ciertamente geniales. Es el caso del arquitecto catalán Antonio Gaudí, quien —como señaló hace ya mucho tiempo el crítico madrileño Carlos Flores— se anticipó a los movimientos modernistas que marcaron el paso del siglo XIX al XX —incluido el propio Modernisme catalán— y que recibieron diferentes denominaciones, según los países.⁶

Artesano e hijo de artesano, Antonio Gaudí tenía una profunda formación que le llevó a una arquitectura eminentemente artesanal y constructiva, que imponía una íntima relación entre construcción y forma. Su personalidad era creativa e imaginativa, lo cual también le condujo a un actitud peculiar que, si en sus comienzos pudo ser en cierta manera historicista, muy pronto derivó hacia una arquitectura personal, descomprometida de toda fidelidad clásica —o gótica— que aún está presente en algunas de sus obras como la de la fuente del Parque de la Ciudadela, Bellesguard, el Palacio Episcopal de Astorga, o incluso, en la Casa Botines de León; pero que nunca se tradujo en formalismos miméticos, sino en libres sugerencias de su personalidad creativa.

Ya en la capilla de la Colonia Güell, en el parque de su mismo nombre, o en el Palacio de la calle del Conde del Asalto, la Casa Milá, o la Casa Batlló, y muy especialmente en su máxima obra creativa de La Sagrada Familia, su imaginación rechazó cualquier modelo y su arquitectura no obedecía a otros cánones que no fuesen los que imponía día a día el propio desarrollo de las obras y su libérrima creatividad.

Otro tanto cabe señalar en el terreno de la arquitectura religiosa con respecto a lo que en Europa ha venido considerándose la vanguardia en esta materia: el Movimiento Litúrgico. Es el caso de sus originales trabajos en la Catedral de Palma de Mallorca, y especialmente en la capilla de la Colonia Güell, cuya espacialidad adelantó en muchos años —al menos intencionalmente— las célebres experiencias de Romano Guardini y Rudolf Schwarz en la Sala de los Caballeros del Castillo de Rothenfelds-an-der-Main, en Alemania, máxima expresión de la novedosa espacialidad preconizada por el mencionado Movimiento Litúrgico.

Como señala Alfonso Roig (1958: 28-9), tuvo que ser la amistad con el obispo de Astorga Juan Bautista Grau —de quien había recibido el encargo de su nuevo palacio episcopal— la que hizo no sólo que el arquitecto se afianzase en la fe, sino que durante los seis años que duró la construcción y que, en

⁶ El Art Nouveau, en Francia; la Libre Esthétique, en Bélgica; la Secesión, en Austria; el Jugendstile, en Alemania; el Estilo Liberty o Floreale, en Italia; el Movimiento Modern Style, heredero de los Arts & Crafts, en Gran Bretaña; o el propio Modernisme o Modernismo catalán, en España.

consecuencia, menudearan las estancias de Gaudí en Astorga, le comunicase su entusiasmo por la Liturgia. Juntos, señala Roig, hicieron estudios del Cere monial de los obispos y del Misal Romano, y de entonces data la afición de Gaudí a la lectura diaria de *L'Anné liturgique*, de Dom Gueranger, lectura que ya no abandonaría nunca. Libro éste, como es bien sabido, que preside e inicia el moderno Movimiento Litúrgico y que, no obstante, sólo recientemente ha sido traducido al castellano.

La obra sacra de Gaudí, y en particular la capilla de la Colonia Güell —a pesar de tratarse de un proyecto inconcluso⁷— tuvo una presencia y una influencia destacadas en los años cincuenta y sesenta, precisamente cuando se verificó el momento de mayor esplendor de la arquitectura sacra en España, coincidiendo con su modernización en general. Prueba del reconocimiento alcanzado por esta obra fue su publicación en el monográfico sacro de la revista *Arquitectura* aparecido en 1960. Tanto mayor resulta ese reconocimiento, en cuanto los ejemplos mostrados pretenden dibujar un panorama del momento, no mostrando ninguna otra obra retrospectiva.

En el mismo sentido cabe apuntar las siguientes declaraciones de Oriol Bohigas en el *Anuario de Arte Sacro* publicado en Barcelona en 1957, quien también precisaba las dificultades de intentar seguir el ejemplo de la obra gaudiana:

La obra de la Colonia Güell es, no sólo una creación extraordinaria del más extraordinario Gaudí, sino la obra religiosa más sorprendente, quizá más original, realizada en Europa desde el fin del gótico hasta la capilla de Ronchamp. Pero es, además, la muestra más importante de las limitaciones a que puede conducir el ejemplo de una genialidad desbordada, sin posibilidades de una inmediata continuación. No puede pensarse en un estilo «Colonia Güell» como quien piensa en un estilo gótico. Pero la obra, no obstante, señala un camino de innegable interés, el del puro y total expresionismo, tan ligado por otra parte a las formas artísticas en nuestro país (1957: 9-10).

Efectivamente este texto, que nos permite eludir otra adjetivación, apunta el carácter único de la capilla de la Colonia Güell. Calificada por el padre Fernández Arenas (1963: 27) como la iglesia más expresionista de todos los tiempos, esta obra marca un punto de innovación espacial y originalidad figurativa especialmente destacado. Se trataría de un *unicum* irrepetible, análogo al de la, también mencionada por Bohigas y ya tratada en este artículo, capilla de Notre-Dame-du-Haut —sin duda, la otra gran referencia de la arquitectura sacra del siglo XX— debida ésta al genio del arquitecto suizo Le Corbusier.

Puede señalarse no obstante con razón, que el eco despertado por la obra del arquitecto catalán no tiene comparación con el despertado por la del sui-

⁷ Para hacerse una idea —sólo muy aproximada— de las intenciones de Gaudí en esta obra puede acudir al pequeño templo de San Bartolomé en Vistabella, Tarragona, obra del mejor discípulo y colaborador de Gaudí, Josep María Jujol, que repite el tipo espacial de inspiración bizantina que sirvió a su maestro para solucionar el proyecto del templo de la Colonia Güell.

zo. Sin embargo, esta afirmación se fundamenta precisamente en la precocidad de Gaudí ya que, cuando Le Corbusier proyectó y construyó Ronchamp, el fenómeno de la modernidad en arquitectura se encontraba ya asentado y, en lo que a la tipología sacra se refiere, en un momento de búsqueda de nuevos caminos formales. Empleando una caracterización de origen evangélico podría señalarse que Ronchamp cayó en «tierra buena» mientras que la obra de Gaudí cayó «al borde del camino».

EL CASO ESPAÑOL 2: LA ARQUITECTURA SACRA COMO VANGUARDIA DE LA MODERNIZACIÓN

Ha transcurrido mucho tiempo desde que González Amezcua señaló que la arquitectura religiosa ocuparía un lugar de gran importancia cuando se escribiese la historia de «la lucha española de posguerra por la arquitectura moderna» (1965: 49). Esta afirmación ha venido confirmándose con la reciente aparición, tanto de guías de arquitectura como de textos críticos que se refieren a ese período.

Como hemos visto, la renovación litúrgica —en lo que a la arquitectura se refiere— venía planteándose en los países más desarrollados desde la segunda década del siglo XX, y basó la reforma en los mismos principios que consagró el propio Concilio en la década de los sesenta.

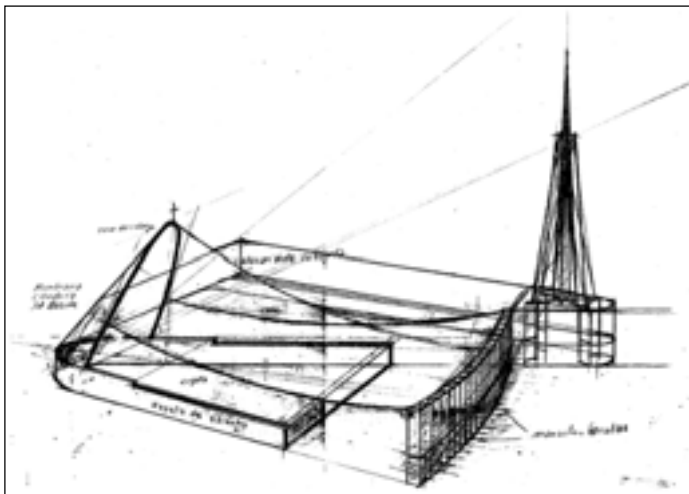
En el caso español, estos ejemplos fueron rubricados en su mayoría por profesionales de la generación que obtuvo su título de arquitecto y se formó después de la Guerra Civil.⁸ Se trata de los mismos autores que habrían de superar el período de aislamiento de los cuarenta, que había significado un divorcio cultural con su entorno geográfico y temporal durante casi quince años. Se trata también de la misma generación, algunos de cuyos edificios alcanzarían el valor de obras maestras durante los sesenta y setenta, y que consiguió la homologación de la arquitectura española con la mejor arquitectura europea. La obra de esta generación merece un estudio pormenorizado en cuanto recorre —de modo acelerado— el camino hacia la modernidad, en un entorno sembrado de desconfianzas y limitaciones. En esta historia late de fondo el esfuerzo para abrir nuevos modos de expresión realizado por aquellos arquitectos.

⁸ Se trata tanto de los que Carlos Flores (1989: 242 y 258) sitúa en la llamada «primera generación de arquitectos de posguerra» —integrada por los «Cabreró, Valls, Aburto, Coderch, Fisac, De la Sota, Moragas, Fernández del Amo, y Sostres, entre otros»— como de la «segunda generación» —la de los «Bohigas, Carvajal, Corrales, Correa, Cubillo, García de Paredes, La-Hoz, Martorell, Milá, Molezún, Ortiz-Echagüe, Romany, Sáenz de Oíza, Sierra, etcétera»—. El hecho de que prácticamente todos estos arquitectos —de una y otra generación— presenten una obra de carácter sacro de importancia, avala la tesis del decisivo papel jugado por esta tipología en la modernización de nuestra arquitectura, de la cual estos arquitectos fueron sus protagonistas absolutos en el período contemplado.

Las aportaciones de artistas —escultores, pintores, orfebres, vitralistas, mosaístas, etcétera— que compartían juventud e inquietudes con los arquitectos, contribuyó decididamente al desarrollo de los aludidos conjuntos.

También la formación o, al menos, la necesaria sensibilidad, traducida en respeto hacia los creadores, de la clase clerical responsable de los encargos tuvo su parte en la aparición de muchos de estos ejemplos. Es posible que el sustrato católico de nuestro país también facilitase el advenimiento de esas arquitecturas, aunque fue sobre todo la aparición de una serie de figuras de marcado carácter las que provocaron la generación de la que venimos hablando.

En efecto, con respecto a la década de los cuarenta, y en parte como consecuencia de la cristalización tipológica que significó la opción taxidérmica adoptada por los medios profesionales involucrados en la reconstrucción del patrimonio eclesiástico tras la Guerra Civil, la influencia extranjera podría cifrarse como mucho en algunas imágenes —meros íconos— de arquitecturas sacras casi exclusivamente europeas, provenientes del norte del continente, como en el caso de la obra de Eusa y Yárnoz en Pamplona,⁹ de Josep Domènec en Barcelona, o de Sáenz de Oíza y Laorga, en el Santuario vasco de Aránzazu y, en otros casos, de latitudes más meridionales como las influencias surrealistas italianas en la obra de Asís Cabrero, o las más clásicas del Quattrocento y Cincocento —también italianos— en la primera obra fisaquiana.



Proyecto de Catedral de San Salvador (El Salvador).
Arquitectos: Asís Cabrero y Rafael Aburto, 1951

⁹ Carlos Sambricio fue el primero en detectar las semejanzas de la arquitectura de Troost en el Monumento a los Caídos y el Templo votivo de Víctor Eusa y José Yárnoz, en Pamplona (1980: 68), o de la obra de Dominikus Böhm en la solución presentada al Concurso de la Basílica de Aránzazu de Sáenz de Oíza y Laorga (1976: 87).

Parte de las mencionadas influencias extranjeras sobrevinieron como consecuencia de la Exposición de Arte Sacro de Vitoria, celebrada en mayo de 1939, certamen al que acudieron representaciones de Alemania, Austria, Bélgica, Francia, Inglaterra, Portugal y Suiza, y al que prestaron su valiosa colaboración los centros más importantes de producción sacra en la Europa de antes de la Guerra: las abadías benedictinas de María-Laach en Alemania, Beuron en Francia, Maredsous y Saint André de Brujas, de Bélgica, y la española de Monserrat.

En Vitoria se expusieron planos y maquetas de templos, de los vieneses Clemens Holzmeister y Robert Kramreiter, los franceses Dom Bellot, Droz, August Perret, Rouviere, Tournon, y Vidal, el portugués Pardal y los suizos Metzger y Sartoris —entre otros— además de otros objetos muebles, altares, artes gráficas, cerámicas, dibujos y grabados, escultura, esmaltes y lacas, hierro forjado y fundiciones, mosaicos, ornamentos, orfebrería, pintura y vidrieras.

Lo cierto es que por esa circunstancia de una cierta involución cultural en el panorama cultural español, durante la década de los cuarenta los modelos extranjeros aplicados respondieron, aproximadamente, y en el mejor de los casos, al primer cuarto de siglo.

A finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, los síntomas de agotamiento de la vía historicista condujeron a diversos arquitectos a buscar nuevos modelos fuera de nuestro país. En ese período no se trataba tanto de buscar imágenes como nuevos caminos operativos. Así, resulta ya un lugar común la referencia al viaje de Miguel Fisac a los países nórdicos en 1949 que dio origen a la veta organicista en nuestro país, que en el terreno sacro significó el nacimiento de una serie de recursos espaciales, o a la estancia de Sáenz de Oíza en Estados Unidos, becado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que le permitió conocer una arquitectura cuyo componente tecnológico se manifestó a su regreso a España en proyectos como el de Una Capilla en el Camino de Santiago —junto a Oteiza y Romany— presentado al Premio Nacional de Arquitectura de 1954.

Así, la tipología sacra se constituyó en la excusa perfecta para la modernización de nuestra arquitectura. Las mejores expresiones del giro organicista se pueden encontrar en las investigaciones del espacio sacro de Miguel Fisac, en algunas de las iglesias de los poblados del Instituto Nacional de Colonización (INC), particularmente las proyectadas por José Luis Fernández del Amo o Alejandro de la Sota, o en el grupo de arquitectos ligados al padre Aguilar y su Movimiento de Arte Sacro (MAS).

La influencia real de la nueva arquitectura sacra europea resultó desigual y estuvo —en cualquier caso— sujeta a su difusión a través de las publicaciones nacionales especializadas, principalmente *Arquitectura e Informes de la Construcción*. Resulta más difícil medir la recepción que de estas arquitecturas se hizo a través de las publicaciones extranjeras, fenómeno cada vez más en alza en el panorama cultural y arquitectónico español de los cincuenta y los sesenta.

Ya en la década de los sesenta, el nacimiento de la revista *ARA* —cuyo primer número fue publicado en 1964, es decir, en pleno Concilio— y uno de

cuyos objetivos fue precisamente ofrecer ejemplos válidos para nuestros artistas y arquitectos, significó la definitiva difusión de ejemplos internacionales —muchos de ellos con carácter experimental— en España, lo que facilitó la multiplicación tipológica que caracterizó la arquitectura sacra española del posconcilio.

Así pues, lo que era una constante —el espacio basilical-rectangular-longitudinal— fue sustituido o cuando menos acompañado por todo un repertorio tipológico digno de estudio. Sintéticamente habría que señalar el empleo de algunos recursos espaciales con el fin de centrar la atención de los fieles en el altar-presbiterio, consistentes en provocar una cierta convergencia de los muros laterales del templo, efecto que, bien acompañado con el diseño de la cubierta y hasta del plano del suelo, resultaba ciertamente efectivo.

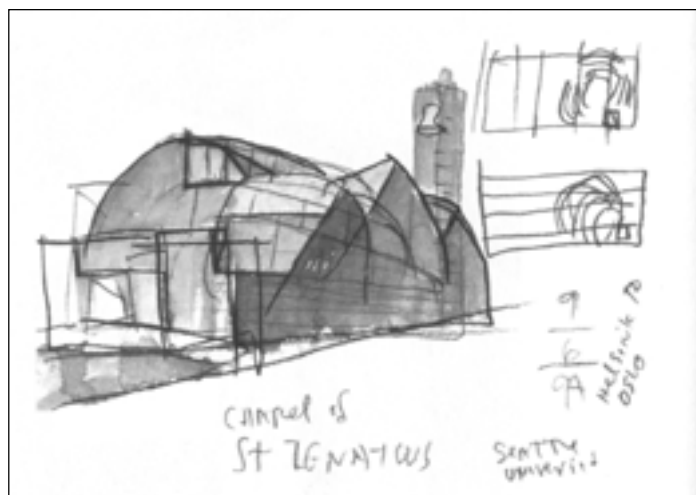
En este sentido también habría que señalar la recuperación del tipo central, ya fuera en su versión más elemental, circular o elíptica, o en la más elaborada de geometría cuadrangular. En determinados casos este recurso respondía a un planteamiento idealista-platónico, como en el caso de Luis Moya, y en otros resultaba un recurso espacial experimental, como en el caso de Alejandro de la Sota. Al ser una derivación del tipo anterior, y atendiendo al gusto moderno por las formas geométricas, no resultó infrecuente la aplicación de otras geometrías cónicas a la planta de los templos, como la parábola,¹⁰ o incluso la forma hiperbólica.¹¹ Hay que destacar en qué medida la aparición de estas plantas acompañaba siempre un cierto deseo de convergencia espacial, traducción arquitectónica de la voluntad de participación de los fieles.

EPÍLOGO 1: ARQUITECTURA

Más recientemente, y como se señalaba al principio del artículo, es la década de los noventa la que registra, después de un paréntesis de casi treinta años de relativo interés por parte de arquitectos y artistas, un renacimiento de esta tipología. Superados los años de resaca de la llamada tardomodernidad, vuelve a vislumbrarse una cierta presencia en el mundo cultural de la dimensión trascendente del hombre. Parece adivinarse una vuelta de nuestra época a la normalidad histórica en la que el arte sacro pueda seguir marcando o, cuando menos, acompañando las pautas de la creación artística y ayudando a definir los estilos dominantes.

¹⁰ Son ya célebres los dibujos con los que el arquitecto Rudolf Schwarz ilustró su libro (1932) en el que subrayaba el valor simbólico —entre otras— de la planta parabólica. En España su primera aplicación responde al utópico proyecto de Asís Cabrero y Rafael Aburto para una Catedral en Madrid (1950), presentado a la I Bienal Hispanoamericana de Arte.

¹¹ Paradigmática resulta en este sentido la planta de la iglesia del Teologado de Alcobendas para los Dominicos, proyectada en 1955 por el arquitecto Miguel Fisac como consecuencia de su preocupación por el mejor agrupamiento de los fieles alrededor del altar.



Capilla de San Ignacio.
Universidad de Seattle
(EEUU). Arquitecto: Steven
Holl, 1997.

En el origen de la renovada animación de una tipología históricamente ligada a la vanguardia de las artes, cabría situar la referencia al audaz programa del Vicariato de Roma, inmerso en una operación para la dotación de 50 Chiese per Roma 2000, como preparación para el Año Jubilar. El cartel de la operación fue el concurso internacional La Chiesa del 2000, ganado por Richard Meier, con una propuesta cuya geometría se inspira en el dogma de la Santísima Trinidad.

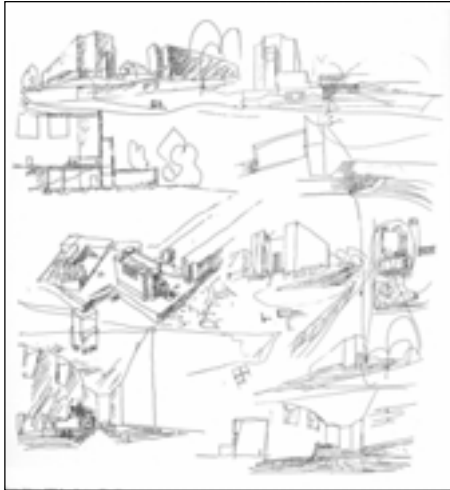
En efecto, en los últimos años el interés de la élite arquitectónica internacional por esta tipología es manifiesto, y recorre todos los tipos y tamaños posibles. Basta un sucinto repaso a las obras construidas o en marcha para demostrar esta afirmación: en catedrales, y después de la de Evry, en Francia, debida al suizo Mario Botta, o la de Managua, debida al Estudio Legorreta, Rafael Moneo ha terminado la de Los Ángeles, y a Santiago Calatrava se debe la propuesta para la terminación de la de San Juan el Divino en Nueva York.

Renzo Piano —el arquitecto del Centro Pompidou de París— trabaja para terminar el espectacular santuario del Padre Pío en San Giovanni Rotondo, en el sureste de Italia, con capacidad para 60 mil personas.

Las capillas, como la de San Ignacio en la Universidad de Seattle, de Steven Holl, la de Peter Zumthor —premio Calsberg de arquitectura— en Sumvig, las de Mario Botta en su Ticino natal o las del japonés Tadao Ando —con una poética inspirada en la obra de Kaija y Heikki Siren— muestran que lo sacro no está necesariamente ligado a lo monumental.

Pero es en la tipología parroquial —por otra parte la más común— donde se están produciendo los más interesantes ejemplos de arquitectura sacra en este inicio de siglo-milenio. En el ámbito ibérico alcanzan la excelencia el complejo parroquial de Marco de Canavezes, debido al portugués Álvaro Siza, y las nuevas parroquias de Villalba y Rivas Vaciamadrid de Ignacio Vicens.

El panorama resulta ciertamente esperanzador. Pero no hay que olvidar cuál es la receta para que cuajen los hermosos frutos anunciados. De un lado



Iglesia parroquial de Marco de Canavezes (Portugal). Arquitecto: Alvaro Siza, 1990-1996.

se hace imprescindible una cierta audacia, dictada por el compromiso con el propio tiempo, de la Jerarquía y sus pastores para pretender lo mejor que nuestra propia cultura es capaz de ofrecer, sin pactar con soluciones cuyo único argumento es un supuesto éxito en un tiempo que ya no es el nuestro.

De otra parte, es exigible el compromiso de los artistas en el mismo sentido. Si en cualquier obra se requiere la coherencia y la competencia, hay géneros para los que resulta imprescindible. Uno de ellos es el que nos ocupa. Se trataría de una suerte de madurez, aplicada en este caso a la capacidad de ideación. Eso que los antiguos llamaban Autoridad.

EPÍLOGO 2: LAS OTRAS ARTES PLÁSTICAS

Hace ya mucho tiempo que Huysmans¹² identificaba la fealdad de cierta iconografía cristiana —las imágenes dedicadas a la Virgen María— con una venganza del propio demonio que, consciente de su derrota, se hacía fuerte en el arte de carácter religioso. Así se dirigía el maligno a la Inmaculada:

Yo te sigo la pista; y donde quiera que Tú te detengas, allí me instalaré yo también... Y el arte, que es la única cosa limpia sobre la tierra después de la santidad, no solamente Tú no lo tendrás, sino que yo me arreglaré para que seas insultada sin descanso con la blasfemia continua de la fealdad (1906).

Con el recuerdo de este pasaje, más que identificar la maldición imaginada por el célebre converso francés con una serie determinada de obras, hay que repasar la controversia que el tema del arte, de la iconografía, ha suscitado

¹² Joris-Karl Huysmans (París 1848 - id. 1907). Novelista francés, próximo al naturalismo de Zola. En 1892 se convirtió al catolicismo, dedicando la mayor parte de su obra desde ese momento a la cuestión religiosa.

siempre en el seno de la Iglesia, interesada en incorporar lo más excelente producido por el genio humano al culto ofrecido a Dios y, a la vez, preocupada por la imagen ofrecida al pueblo de Dios.

No en vano el cardenal Ratzinger —hoy Benedicto XVI— insistiendo en las mismas ideas de Huysmans, recordaba no hace tanto tiempo, que:

la única apología verdadera del cristianismo puede reducirse a dos argumentos: los santos que la Iglesia ha elevado a los altares y el arte que ha surgido en su seno. El Señor se hace creíble por la grandeza sublime de la santidad y por la magnificencia del arte desplegadas en el interior de la comunidad creyente (Messori, 1985: 142).

En efecto, un repaso a la historia del arte revela un entendimiento multiseccular de la Iglesia con el arte y la creación. Es más, cada época histórica ha sabido crear un arte sacro específico, que ha contribuido a la configuración de la sociedad y cultura de su tiempo. En muchas ocasiones, ha sido precisamente el arte sacro el que ha marcado las pautas de creación artística y ha definido el estilo de las diversas ramas del saber y de la creatividad: la historia del arte es, en muchas ocasiones, la historia del arte sacro.

No obstante, en nuestros días, herederos de una cierta deriva de la modernidad, el problema de la aceptación del nuevo arte por las autoridades de la Iglesia dibuja una senda quebrada, surcada por encuentros y distancias.

También es cierto que las profundas transformaciones sociales y culturales de nuestro tiempo exigen una respuesta comprometida por parte del creador de los nuevos espacios y objetos sacros que deben servir a la sociedad en la que vive. Se hace preciso repensar cuestiones como la iconografía interior y exterior, las estructuras constructivas, la presencia urbana del templo, así como incorporar la traducción espacial e iconográfica de las reformas litúrgicas —puede que las más importantes de la historia— emanadas del espíritu y la letra del Concilio Vaticano II.

El siglo XIX asistió a la recuperación de los estilos históricos del pasado —los *revivals*, como el neogótico, el neorrománico, etcétera— como expresión de un cierto agotamiento creativo y de la incapacidad de asimilación del nuevo arte, despojado del sentido cristiano que había presentado en épocas anteriores. Esta distancia de partida provocó que las vanguardias artísticas de principios del XX prescindieran inicialmente, también en las artes plásticas, de la temática religiosa. No obstante, a la valiente actuación de algunos hombres de Iglesia se debe la participación de algunos de los mejores creadores del siglo en obras de carácter sacro. Es el caso del dominico padre Couturier (1897-1954), quien supo atraer a la iglesia de Notre Dame de Toute Grace, en Assy (1950) —entre otros— a Léger, Lurçat o Rouault; a la «iglesita» del Rosario para las dominicas de Vence (1950-54), a Matisse, que también había trabajado en Assy; y, como hemos visto más arriba, a la reconstrucción de la Capilla de Notre-Dame-du-Haut, en Ronchamp (1950-55), al propio Le Corbusier, en un renacimiento de las artes plásticas al servicio del ideal cató-

lico que sirvió indudablemente para preparar el camino de las nuevas disposiciones litúrgicas del Concilio Vaticano II.

Cabe abrir un paréntesis para señalar el compromiso de la orden dominicana con la incorporación del arte de vanguardia al arte sacro del siglo XX. Este esfuerzo ha sido premiado con lo que podríamos llamar una edad de plata de esta orden en el terreno artístico.

También es el caso del Cardenal Lercaro quien, desde su Sede de Bolonia, también quiso atraer a los mejores de su tiempo, y cuya actuación sirvió para que su Diócesis cuente con la única iglesia italiana de Alvar Aalto —la iglesia parroquial de Riola— o que el propio Le Corbusier proyectara otra iglesia, aunque ésta no llegase a ser construida.

En España, existieron personajes de análoga talla, aunque el aislamiento tras la Guerra Civil impidió una mayor proyección de sus actuaciones: es el caso del «omnipresente» dominico padre Aguilar (1912-1992), quien supo crear un entorno de trabajo y crítica, alrededor de una selección de universitarios y artistas, primero en la referida residencia del convento dominicano de Atocha y después en el Colegio Mayor Aquinas. Del mismo modo, el Padre Aguilar fue responsable del Movimiento de Arte Sacro (1955) —iniciativa dominicana para estímulo y orientación de artistas, en coloquios doctrinales, concursos, exposiciones y ensayos de realización— y fundador y director de la Revista *ARA* —acróstico de Arte Religioso Actual— (1964-1981), introductora y presentadora de los mejores ejemplos artísticos tras el Vaticano II. Con su desacomplejada actuación en los medios artísticos de la época —entre los años 50 y 80— supo despertar el interés de muchos para contribuir a un renacimiento que por entonces ya estaba en marcha en gran parte de Europa. Su amistad con pintores, escultores, arquitectos y artistas en general generó una corriente de interés por la tipología sacra que aún hoy pervive en la obra de muchos de ellos.

Y es que nuestro tiempo, que ha asistido al triunfo del pensamiento débil y al efervescente ascenso de una amorfa posmodernidad, ha seguido viviendo de los logros plásticos alcanzados hace ya muchos años y sólo muy recientemente parece estar en condiciones de volver a abrirse de nuevo al misterio de la creación.

Han sido los Henry Moore, Jacob Epstein, Manzú, o Alfred Manessier; o, en el ámbito español, los Jorge de Oteiza, Pablo Serrano, José Luis Sánchez, Amadeo Gabino, Cumellas, Paco Farreras, Joaquín Vaquero, José Luis Molezún, José María Labra, Villaseñor, Feito, Vela, Venancio Blanco —la lista debería ser mucho más larga— los que han conformado las tendencias de la mejor iconografía católica de la segunda mitad del siglo XX.

Como resulta razonable a pesar de las dificultades intrínsecas del género, las corrientes en la escultura sacra contemporánea recorre los mismos derroteros que las demás artes plásticas de su tiempo. Así, los mejores ejemplos de aquella plástica discurren en el vector que une obras que podríamos denominar de tendencia expresionista y otras composiciones de corte más purista.

La corriente del expresionismo revela la carga dramática contenida en la

historia de la Salvación, y con frecuencia se ha ligado a obras que tratan de reflejar tensión y sufrimiento. Con su obra de carácter sacro se adscriben a este movimiento Richier, Boeckl o Meistermann. Con frecuencia, estas obras anuncian la corriente no figurativa en la medida en que la carga expresionista contenida en ellas se aleja formalmente de la realidad convencional.

En la tendencia purista, por contra, se insiste más en la dignidad y la distancia debida en la representación de Dios. Esta idea conduce a obras de gran estilización formal, que en último extremo se estarían acercando a la expresividad románica. Es el caso de la serie de crucifijos de Pablo Serrano a los que Camón Aznar se refería calificándolos como «más dramáticos que los medievales».

En un registro diferente se enmarcan algunas obras que insisten en resaltar su «materialidad». Es la corriente conocida como informalismo y cuya más acabada, y seguramente más conocida, expresión en el contexto español podría ser el ábside de la basílica de Aránzazu del recientemente desaparecido Lucio Muñoz. Cercano a esta sensibilidad aunque en una clave personal se encuentran algunas de las últimas obras de Antoni Tàpies, como las empleadas para la ambientación de la sala de reflexión —capilla laica al estilo de la célebre capilla Rothko en Texas— de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, en colaboración con los arquitectos Garcés, Sòria y Benedito.

Con frecuencia los límites entre escultura, pintura y otras artes —incluso las aplicadas— no resulta tan preciso en la práctica como sobre el papel. Ello explica las incursiones de algunos artistas en el diseño de ornamentos o incluso de mobiliario litúrgico. Así son famosos los juegos de candelabros, puertas, vidrieras o vinajeras de Ewald Matare o los diseños de José Luis Sánchez, Alonso Coomonte o Javier Carvajal.

En cualquier caso, el gran debate de la segunda mitad del siglo XX ha sido la discusión entre la figuración y la abstracción. Frecuentemente ese debate se ha resuelto en esquemas que aceptaban una cierta figuración aunque muy tamizada por el individualismo, por la visión personal del artista.

En la actualidad española, la incorporación de las más jóvenes generaciones de artistas, salidos en muchos casos de las aulas de las escuelas universitarias de Bellas Artes, apunta un panorama prometedor, que en algunos casos ya ha empezado a concretarse. Es el caso del joven escultor Javier Martínez, quién, después de su estancia en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, ha obtenido el Premio Nacional de Escultura, y se encuentra trabajando actualmente en varios conjuntos de carácter sacro. O de Javier Viver quien, influido por la estética de Juan Muñoz y convencido de la sacralidad genérica inherente a cualquier obra de arte, trabaja en una línea de gran contenido simbólico, y prepara en la actualidad la ambientación escultórica de una parroquia en las afueras de Madrid.

Así ha de ser: hablar de arte sacro exige hablar de lo más excelente del arte de cada tiempo, que es apartado, ofrecido y empleado al servicio de Dios. Si se quiere un efectivo renacimiento del arte cristiano, y en esa misma medida de la Fe en nuestro tiempo, se hace preciso acudir a los artistas.

Este es el ejemplo del recientemente fallecido Papa Juan Pablo II cuando

para la Jornada de la Juventud de París (1997) pidió al diseñador de moda francés Jean Charles Castelbajac que diseñase los ornamentos que emplearían todos los asistentes a las Jornadas. O que, preparando el Jubileo Santo del Tercer Milenio, no dudó en autorizar la convocatoria de un concurso internacional de arquitectura para elegir la «Iglesia del 2000». El concurso fue ganado por el arquitecto Richard Meier, de religión judía, pero con un proyecto que quiere anunciar un nuevo renacimiento de la multisecular amistad entre la Iglesia y las Artes.

Hoy más que nunca la sociedad en la que vivimos necesita sentir la confianza en el hombre moderno, dotado, como en todas las épocas, de una religiosidad que nadie ha sido capaz de arrancarle, y así, con el plural aunque inequívoco lenguaje de este final de siglo-milenio, «unir nuestras voces al admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados» (*Sacrosanctum Concilium*, 1965: 123).

REFERENCIAS

- BOHIGAS, Oriol. (1957). La arquitectura religiosa en España. *Anuario de Arte Sacro*: 9-17.
- CAMPRUBÍ, Francisco. (1957). Las modernas iglesias de Colonia. *Anuario de Arte Sacro*: 25-29.
- FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. (1963). *Iglesias nuevas en España*. Barcelona: Polígrafa.
- FLORES, Carlos. (1989). *Arquitectura española contemporánea I, 1880-1950*. Madrid: Aguilar.
- GAUDÍ, Antonio. (1960). Iglesia de Santa Colomá de Cervelló en la Colonia Güell (Barcelona). Antonio Gaudí, arquitecto. *Arquitectura*, 17: 41-44.
- GIL GIMÉNEZ, Paloma. (1997). *La idea del Templo en la Arquitectura del siglo XX*. Tesis para optar al grado de Doctor en Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid.
- GONZÁLEZ AMEZQUETA, Adolfo. (1965). Las iglesias de Fisac. *Hogar y Arquitectura*, 57: 49-54.
- HEATHCOTE, Edwin y Iona SPENS. (1997). *Church Builders*. Londres: Academy Editions.
- HUYSMANS, Joris-Karl. (1906). *Las muchedumbres de Lourdes*. París.
- MESSORI, Vittorio. (1985). *Informe sobre la Fe*. Madrid: BAC Popular.
- MOYA BLANCO, Luis. (1961). Iglesia parroquial de San Esteban. *Arquitectura*, 25: 13-51.
- PARSCH, Pius y Robert KRAMREITER. (1939). *Neue Kirchenkunst im Geist der liturgie*. Viena: Klosterneuburg.
- PLAZAOLA, Juan. (1965). *El arte sacro actual*. Madrid: BAC.
- ROIG, Alfonso. (1958). Ante la nueva singladura de nuestro Arte Sacro. *Revista Nacional de Arquitectura*, 200: 28-29.
- SACROSANCTUM CONCILIIUM. (1963). Madrid: BAC.

- SAMBRICIO, Carlos. (1976). La arquitectura española 1939-1945: La alternativa falangista. *Arquitectura* 199: 77-88.
- . (1980). *La arquitectura de posguerra. Historia del Arte hispánico VI. El siglo XX*. Madrid: Alhambra.
- SCHWARZ, Rudolf. (1932). *Vom Bau der Kirche*. Heidelberg. L. Schneider.

RECEPCIÓN: 20 DE DICIEMBRE DE 2005

ACEPTACIÓN: 1 DE MARZO DE 2006