

«Las nuevas expresiones artísticas y el lenguaje de la fe. Diálogo con los artistas actuales»

SEVILLA, 26 – 29 de junio de 2006

El tema de nuestra intervención, ***El padre Aguilar y su tiempo. El reto de los artistas actuales y la Iglesia hoy*** se relaciona con la recuperación de la figura del dominico José Manuel de Aguilar (Madrid, 1912-1992) como modelo implicado en la creación de contextos donde tiene lugar la vida de la Iglesia, así como su importante papel de impulsor del arte religioso -en su sentido más amplio-, labor que muchos pensamos no ha sido todavía suficientemente reconocida.

Hombre polifacético, doctor en Derecho Civil, lector en Teología y Filosofía, diplomado en Periodismo, escritor, fundador y director de una revista, ... lo que le hace particularmente interesante para estas jornadas es su vinculación con las artes ya que, conjugada con su vocación apostólica -característica de la Orden de Predicadores- le llevó a implicarse en iniciativas artísticas de toda índole que sirvieron a la renovación y florecimiento del arte sacro español -en su vertiente más específica del arte religioso al servicio del culto- en las décadas de los cincuenta, sesenta y todavía entrados los años setenta.

Así, abarcando desde la promoción de nuevos templos y conventos, a la restauración y conservación del Patrimonio Artístico de la Iglesia; la celebración de cursos, congresos, exposiciones de arte; publicaciones, etc., siempre contó con la participación de valiosos especialistas, técnicos y artistas comprometidos con su labor y que configuraron un interesante elenco de aportaciones al debate del arte religioso en aquellos agitados momentos de cambios litúrgicos, políticos y sociales.

El trato cercano y amistoso con todos -solían llamarle *el pater*-, unido a su afán por conocer y curiosidad infinita, fue la clave del hallazgo de nuevos valores y de muchas relaciones profesionales establecidas a través de él. En cierto modo, fue su persona un punto de encuentro donde confluyeron arquitectos, artistas y artesanos, posibilitando una búsqueda integración de las artes en los espacios sacros de aquellas décadas.

Su apabullante biografía revela un hombre extraordinario y que, sin embargo, puede proponerse como modelo asequible para todos aquellos que se encuentren en una situación análoga. Esto es, responsables de los encargos que atañen al futuro del Arte en la vida de la Iglesia.

No obstante, como en cualquier historia humana, junto a las luces se producen sombras, y quizás sería pertinente añadir por qué aquellos años fructíferos no tuvieron continuidad y se diluyeron muchos de sus aciertos. Entre las posibles causas podemos aducir como la más inmediata que la secularización creciente de la sociedad no ayudó a que el tema religioso cobrara relevancia, tendencia que se mantiene en nuestros días. Por otro lado, el conjunto de iniciativas encabezadas por el padre Aguilar dependieron excesivamente de su voluntad individual. Hay personas dotadas con capacidad de liderazgo que creen en lo que hacen, se entregan plenamente y saben contagiar a quienes les rodean. El problema es que se convierten en piezas clave que cuando desaparecen, la estructura restante no se sostiene.

Algunos señalan su carácter absorbente y poco dado a delegar pero también es cierto que estuvo muy solo en su empeño. Aunque muchos colaboraron puntualmente y el aprecio hacia su persona fue común denominador, técnicos y artistas fueron implicándose en otros derroteros profesionales y además él tampoco supo crear escuela y preparar un sucesor. Ciertamente, alguien con sus mismas características era complicado que se repitiera, pero siempre pueden potenciarse combinaciones de personas capacitadas -religiosas y seglares- que trabajando en equipo produzcan resultados equivalentes.

Por todo ello, traemos a colación el ejemplo del padre Aguilar, con la esperanza de que de sus aciertos y también, cómo no, de sus equivocaciones, sepamos extraer unas conclusiones que nos permitan volver a establecer futuras pautas de actuación.

Para reflejar los valores que encarnó el padre Aguilar, lo más indicado parece empezar por un resumen de su biografía.

BIOGRAFÍA

José Manuel de Aguilar Otermin nació en Madrid el 21 de mayo de 1912 en el seno de una numerosa familia de doce hermanos.

Sus primeros años de juventud, enfrascado en sus estudios y amistades, no apuntaron al sacerdocio, sino más bien iban encaminados a un futuro profesional prometedor como abogado, dando sus primeros pasos al terminar la carrera como ayudante de cátedra en el CEU y asesor jurídico en el Banco Español de Crédito. Sin embargo, contra todo pronóstico, después de un viaje a Roma, a la edad de 22 años, decidió cambiar de rumbo y hacerse dominico.

La noticia fue acogida con gran sorpresa por su familia, pero tras la impresión inicial le apoyaron incondicionalmente y le acompañaron a Salamanca para ingresar en la Orden. Ese mismo verano de 1934, inició el noviciado en el Convento de San Esteban de Salamanca. Un año después, emitió sus votos de profesión simple y, a continuación, inició sus estudios de filosofía y teología en San Esteban, los cuales vio interrumpidos por el levantamiento militar de 1936. Tras varios meses, reanudó sus estudios en Salamanca, culminándolos con el título de Lector en Sagrada Teología, con el número uno de su promoción. Aún en plena contienda – 1938- celebró sus votos de profesión perpetua y un par de años después, con 28 años, fue ordenado sacerdote.

Durante sus primeros años de vida sacerdotal se vinculó al apostolado universitario, principalmente mediante la dirección espiritual de jóvenes, bien en los conventos en los que vivió como el de Virgen de Atocha (1947-1956), bien en colegios mayores como el “Aquinas” (1957-1959), en institutos como el Ramiro de Maeztu (1942-43) o en colegios como el Santa María de los Rosales (1950-69). En ellos sembró a su vez unas cuantas vocaciones religiosas, seguramente muy influenciadas por su carisma de hombre vital y cultivado.

Como dato digno de mención, fue también profesor de religión y capellán del Príncipe Juan Carlos siendo éste un adolescente, estableciendo una relación de confianza con nuestro actual monarca que se prolongó a lo largo de su vida, con visitas regulares al Palacio de la Zarzuela.

Pero, independientemente de sus méritos académicos y sacerdotales, por lo que aquí le traemos como referente es por su vinculación con el arte religioso, materia en la que se formó de manera autodidacta y a la que se dedicó con gran empeño.

Resultado de su preocupación por el estado de dicho arte en la España del momento, fundó en 1955 el *Movimiento Arte Sacro* (M.A.S.), siendo entonces Prior del Convento de Nuestra Señora de Atocha y director de su residencia universitaria, circunstancia que aprovechó para interesar en el tema a jóvenes alumnos de Arquitectura y Bellas Artes que acabarían siendo primeras figuras del panorama artístico posterior.

Su actividad como director del M.A.S., en un primer momento despertó recelos entre los sectores menos predispuestos al cambio, pero poco a poco, su labor puntera se fue perfilando, involucrándose en multitud de proyectos artísticos que abarcaron desde la promoción de nuevos templos, a la restauración de obras de arte del Patrimonio Artístico de la Iglesia.

El siguiente fragmento de los estatutos del M.A.S., resulta revelador del ideario propuesto por el P. Aguilar a través de este movimiento: «...*podiera resumirse en una iniciativa pastoral para fomentar el Arte Religioso, tratando de actuar en la formación religiosa y litúrgica de artistas y artesanos, así como también en la formación artística y estética del clero; promover las*

vocaciones artísticas para el arte religioso y estimular la calidad estética en cuantas manifestaciones pueda alcanzar el arte al servicio del ideal religioso»

La Fundación Benéfico – Docente adscrita al M.A.S., creada con su parte de la herencia paterna, repartió un buen número de becas a arquitectos y artistas jóvenes, en su compromiso con el mecenazgo del arte de su tiempo. No es de extrañar que luego recibiera a cambio la colaboración y el asesoramiento desinteresados de muchos de ellos en otras batallas.

Entre los años 1956 y 1964 desarrolló una intensa actividad organizando concursos y exposiciones de arte sacro; en concreto, fue el organizador de la Primera Exposición de Arte Sacro en la Seo de Zaragoza en 1956 y, con unos diseños suyos, el M.A.S. obtuvo Medalla de Oro en orfebrería religiosa y paramentaria litúrgica en la III Bienal de Arte Sacro de Salzburgo (1962). No menos significativa fue su intervención en la I y II Semana Nacional de Arte Sacro, en cuyas ediciones de agosto de 1958 y 1964 –la primera abriendo camino a muchos aspectos que luego se ratificarían en la segunda, ya inmediata a la Constitución de Sagrada Liturgia- celebradas ambas en León, participó de modo activo¹.

Otra iniciativa destacada en la que participó fue en la creación de la galería *Templo y Altar*, a principios de los sesenta, patrocinada por Tapicerías Gancedo, en el interior de cuyo amplio local en el barrio de Salamanca se instaló un interesante espacio de exposiciones –obra del arquitecto Francisco de Inza- donde podían exponer obra religiosa artistas jóvenes con pocos recursos.

Fruto de su dedicación al arte, desarrolló la vertiente docente en la Escuela Superior de Bellas Artes donde impartió clases de iconografía cristiana desde 1969 hasta 1982, año en que, al jubilarse, le concedieron la Medalla de Oro de Bellas Artes, distinción del Ministerio de Cultura.

Otro aspecto fundamental en su andadura fue su implicación en la promoción de arquitectura religiosa acorde a los postulados renovadores del Concilio. En este campo me van a permitir que deje un paréntesis abierto a la siguiente intervención de Eduardo Delgado Orusco, quien les acompañará por el recorrido de las obras más relevantes en las que intervino, así como el contexto en que éstas tuvieron lugar.

Permítanme que retome su biografía al hilo de su inquietud pastoral y didáctica que le llevó a publicar la revista ARA en el año 1964 hasta 1981, quizás su labor más conocida pero todavía no suficientemente investigada, vacío que pretendo cubrir con mi tesis doctoral en elaboración. Asumió en ella las funciones de dirección, gran parte de la redacción e incluso el diseño y la maquetación. Un trabajo ímprobo que compaginó con los estudios de Periodismo, carrera que emprendió en 1965 para poder dirigir la revista y finalizó en 1969².

Los fundamentos ideológicos de ARA quedaron claros desde su primer editorial en el que presentaron sus intenciones. Adoptaron, desde una perspectiva posconciliar, cuyo principal objetivo era conseguir un cristianismo más vivo y comunitario, una triple misión formativa, informativa y crítica, abierta a todo aquellos involucrados en el quehacer del arte religioso – clero, artistas, técnicos y fieles-, promoviendo su estrecha colaboración.

En la vertiente formativa, su labor consistió en divulgar los contenidos teológicos, litúrgicos, sociológicos, estéticos y técnicos sintetizados en la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*³, tratando de establecer criterios objetivos y profundos, para abrir después los caminos de las realizaciones prácticas.

Fue revista de pequeña tirada, entorno a 2.000 ejemplares que se distribuyeron exclusivamente por suscripción a todas las comisiones diocesanas de arte sacro, varios seminarios, conventos, museos, algunos artistas, numerosos arquitectos y colegios de arquitectos de toda España, particulares, etc. Subsistió siempre deficitaria gracias a las aportaciones voluntarias de simpatizantes y bienhechores, muy relacionados con el entorno directo del padre Aguilar.

A lo largo de sus diecisiete años de publicación, mantuvo una periodicidad trimestral durante quince años, salvo un par de números puntuales⁴. Los últimos cuatro números de la colección (63/64-69/70) se concibieron como edición doble cada seis meses, respondiendo a un cambio

de criterio editorial para dotar de mayor entidad a la revista, al tiempo que economizase medios y permitiese un desarrollo más amplio de los temas.

La calidad de sus contenidos puso de relevancia las aportaciones que en materia de arquitectura religiosa y demás artes plásticas se produjeron desde los años cincuenta hasta finales de los setenta tanto en nuestro país como fuera de nuestras fronteras, aunque haciendo hincapié en la producción nacional, con ejemplos notables como los tratados en su *Síntesis Informativa* del primer número, auténtica instantánea del estado de la cuestión previo y excelente punto de partida.

A través de los casi 300 exponentes arquitectónicos reflejados en sus páginas⁵, se detecta la multiplicación tipológica del templo en los años posconciliares, resultado de la evolución desde esquemas tradicionales en forma basilical a distribuciones más envolventes entorno al altar para favorecer la participación activa de la asamblea.

La escultura y la pintura se difundieron también con ahínco, intercalando en ocasiones breves semblanzas personales de los artistas, que ayudaban a la mejor comprensión de sus obras. Igualmente variado fue el conjunto de técnicas y materias escogidas, abarcando un surtido considerable. En pintura: acuarelas, azulejos, óleos, frescos, iconos, grabados, xilografías, dibujos, etc. En la escultura: la piedra, el metal o la madera, plasmaron el cambio de sensibilidad hacia los materiales, ennoblecidos en función de su capacidad expresiva y no por su coste económico. La reacción depuradora del Concilio contribuyó a desprenderse del exceso de imaginería y a ordenar el lugar de las imágenes en el templo para así reforzar su inteligibilidad. Con ello, se querían transmitir mensajes de austeridad, humildad y autenticidad, más acordes a los tiempos.

ARA se convirtió en imprescindible para quien quisiera estar informado de lo que acontecía entorno al arte religioso en aquellos años. Iniciativa demasiado personal del padre Aguilar, cuando él ya no pudo continuar al frente, dejó de editarse irremediabilmente en julio de 1981, quedando un total de setenta números, que forman ocho volúmenes, más uno de índices.

No fue ARA su única actividad editorial, aunque es evidente que sí la de más envergadura. En 1967 publicó el libro "Casa de Oración", síntesis de los temas principales tratados en ARA hasta entonces sobre la arquitectura del templo y la imagen religiosa. También publicó tres folletos con anterioridad: "Pío XII y los artistas"(1957), "El Beato Angélico" (1957) y "Liturgia, Pastoral y Arte Sacro" (1958), además de un estudio dedicado al arte religioso en España en la revista de los benedictinos belgas *Art d'Eglise* en 1963, previo al lanzamiento de ARA⁶. Más breves y esporádicas fueron sus colaboraciones en otras publicaciones como la *Revista Nacional de Arquitectura* y en el diario *YA*.

Con el tiempo, sus intereses se fueron volcando hacia temas de restauración y conservación del patrimonio, coincidiendo con la puesta en marcha –en 1975- de los Cursos de Iniciación para la Conservación y Restauración de Obras de Arte Antiguo, labor que desembocaría en la creación de la Escuela - Taller de Arte Religioso en el año 76, de la cual fue nombrado Director⁷. A partir de entonces, sus esfuerzos se dirigieron a este campo en el que detectó graves carencias de medios y profesionales competentes así como la necesidad de mentalizar sobre su importancia y contribuir al establecimiento de acuerdos de colaboración entre Iglesia y Estado. Su tarea sería reconocida por la jerarquía eclesiástica, nombrándole Jefe del Departamento Nacional de Arte Sacro dentro del Secretariado Nacional de Liturgia. En su etapa al frente de la Escuela-Taller, promovió y subvencionó trabajos de restauración de obras de arte antiguo en Madrid, Valladolid, Cuenca, Soria y un largo etcétera.

Otro pequeño apartado de particular interés fue su asesoramiento en la composición de la sección española dentro de la Colección Vaticana de Arte Religioso Moderno, inaugurada en junio de 1973 por S. S. Pablo VI.

Por todo ello, puede afirmarse que el movimiento litúrgico posconciliar y en especial el desarrollo del arte sacro en nuestro país debe mucho a la incesante tarea divulgadora y formativa del padre Aguilar. Su tenaz carácter emprendedor, unido a su especial sensibilidad, le condujeron a volcarse en la renovación litúrgica y estética que con tanta fuerza venía imponiéndose desde Centroeuropa, contribuyendo a situarnos a la altura de otros países, en primera línea de acción.

Su amplitud de miras y visión adelantada para su época, casaron de un modo natural con su profunda vocación religiosa, que compartió por la vía de la amistad en ámbitos muy diversos.

Falleció el día 5 de febrero de 1992 tras una larga enfermedad degenerativa que consumió sus cuatro últimos años de vida, en el convento de Santo Domingo el Real de Madrid, a los 79 años de edad, acompañado por toda la Comunidad y su numerosa familia.

Con motivo de su fallecimiento, la revista *Ecclesia* publicó una colaboración⁸ del arquitecto y académico José Luis Fernández del Amo que ilustra emotivamente la semblanza de su persona:

«El padre Aguilar nos falta. Lo dirán unos cuantos de los mejores de nuestro tiempo. Lo diremos los que le conocíamos. Puede, claro está, ser un desconocido de muchas gentes, pero del padre Aguilar –así le llamábamos todos- sabíamos muchos de los que anduvimos por los entresijos del arte. (...)

(...) El padre Aguilar tuvo acceso a este mundo difícil y atrabiliario, llegando al corazón de cada cual, persona a persona, entregándose a la causa de todos ellos en la defensa de un arte que no se abría paso.

(...)

No venía cargado de razones, ni con pretensiones apologéticas: en el mundo del arte sólo se entra con curiosidad, con los sentidos abiertos, reclamados por el espíritu, en la sensibilidad que acredita su poder de revelación.

Debía saberlo y a él se le abrían las puertas con confianza, con simpatía que el artista no otorga sino a quien le reconoce una autoridad fundada en la propia convivencia.(...) Su mejor condición: la de no ser extraño.

Con vocación entusiasta fundó talleres experimentales. Fomentó cuanto fuera en ayuda de los que cultivaban el arte. Visitaba los estudios, reunía artistas. Editó la revista ARA y publicaciones y actividades anejas. Hizo realmente una labor admirable en la promoción del arte sacro asumiendo las consecuencias del que se producía en su tiempo; arriesgando la aventura de la invención de cada día.

(...)

Al final, en sus últimos años puso todo su gran empeño en los trabajos de restauración. (...) tuvo el valor de acometer los problemas de la especialidad con la misma pasión que antes pusiera en las batallas de las innovaciones.(...) Pastor de almas sin notarse, pasó sin hacer ruido por las encrucijadas de un arte en discordia. Digámoslo ya en su ausencia para siempre: pasó por entre nosotros como una bendición.

Toda su gran tarea pública, (...) tiene sus raíces en esta relación personal a la que llegaba buceando, para penetrar las capas superficiales de esta sociedad en la que nos había tocado habitar. No haré balance de méritos ni de obras realizadas. Era la figura señera que visitaba los talleres donde el arte se creaba, como sombra benéfica que hacía trascender toda obra.

Creo en verdad que ésta es la razón escondida, la médula oculta de los mecanismos que el padre Aguilar pusiera en acción con la fe que movía sus pasos de una a otra parte, derramándose por los cauces de su gran humanidad. Así ejerció su ministerio, magisterio, dulcemente, por la vía ancha de la amistad en la que tenía el corazón repartido.»

El tiempo del padre Aguilar se sitúa en los difíciles años de la posguerra española pero también los emocionantes años, antes y después, del concilio Vaticano II. Desde su contrastada inteligencia y su fina intuición entendió la necesidad de la Iglesia de vincularse a los “mejores”. Arquitectos, escultores, pintores, orfebres, *vitalistas*, *mosaístas*, etcétera— con los que

compartía juventud e inquietudes y que contribuyeron todos ellos al desarrollo de una época de esplendor en lo que a la arquitectura y el arte sacro se refiere. Sirva el siguiente listado, facilitado por uno de los arquitectos participantes en esta historia, —Javier Carvajal— como apresurado homenaje a estos artistas: «*Jorge de Oteiza; Pablo Serrano; Jose Luis Sánchez; Amadeo Gabino; Cumellas; Paco Farreras; Joaquín Vaquero; Jose Luis Molezún; José María Labra; Villaseñor ; Feito; Vela; y tantos y tantos otros con los que unimos nuestras fuerzas en un colectivo esfuerzo*»⁹.

En el terreno de la arquitectura habría que citar, tanto de los que Carlos Flores sitúa en la llamada «*primera generación de arquitectos de posguerra*» —integrada por los «*Cabrero, 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*»¹⁰—. El hecho de que prácticamente todos estos arquitectos —de una y otra *generación*— presenten al menos una obra de carácter sacro de importancia, avala la tesis del decisivo papel jugado por esta tipología en la modernización de la arquitectura de esa época.

Así, y volviendo al papel del padre Aguilar, podemos decir que encarnó con fidelidad un modelo operativo de aglutinante de recursos humanos, pues supo emplear sus relaciones personales para acercar a los encargos a los mejores artistas del momento, de tal manera que muchas de aquellas obras en las que él intervino, han quedado como jalones imprescindibles del arte religioso del siglo XX en España.

Y ello aprovechando cuantas oportunidades se le ofrecieron a lo largo de su vida. Desde su vinculación a conventos y residencias universitarias a sus relaciones personales o familiares.

Posiblemente el primer ejemplo reseñable en este sentido fue su papel en el Convento de Atocha, donde actuó como Superior de la Comunidad y Director de la residencia de estudiantes. Allí se configuró lo que hemos llamado el “núcleo de Atocha”.

Bajo este nombre se agrupa una *comunidad* de personajes —artistas y religiosos— formada aproximadamente a principios de la década de los cincuenta, empeñada en la renovación del arte sacro y, por ende, del arte y la arquitectura en general en nuestro país. Como se ha señalado con frecuencia en el terreno de las artes, el acuerdo —expresión de entendimiento— entre artistas y clientes ha demostrado ser la mejor garantía del éxito en los proyectos acometidos. Aquella *comunidad* se formó al calor del convento dominicano que atendía la basílica de Nuestra Señora de Atocha y de su anexa residencia universitaria.

Pero antes de adentrarnos en el análisis del ambiente y las obras de este núcleo en la década de los cincuenta, hagamos una breve historia de su contexto..¹¹

La actual basílica data de finales del siglo pasado, cuando la Reina María Cristina ordenó el derribo de la antigua por acusar ruina y levantar otra que custodiase la imagen. El autor del proyecto fue el arquitecto Fernando Arbós y Tremanti. La nueva basílica, proyectada según el gusto neobizantino del momento, tardó en edificarse debido a la falta de recursos. Los dominicos solicitaron ayuda a Alfonso XIII en 1924 que, concedida, significó la casi inmediata inauguración del templo en noviembre de 1926.

En julio de 1936 la basílica y el convento fueron asaltados, como tantos otros en España. La imagen de la Virgen fue salvada pero no así el resto de los objetos litúrgicos y obras de arte albergadas en el conjunto. Tras la contienda la Dirección General de Regiones Devastadas acometió el plan para su restauración, incluyendo las obras en los presupuestos de 1946 y 1948. Los arquitectos encargados fueron Francisco Bellosillo y Luis García de la Rasilla, quienes aplicaron el habitual criterio conservador e historicista de Regiones Devastadas. El conjunto fue inaugurado a finales de 1951.

Pero el interés de la basílica de Atocha no reside en la citada restauración, si no en el plan de ornamentación y decoración que, auspiciado por la orden dominicana, tuvo lugar durante los inmediatos años a la inauguración y ligado a la residencia universitaria dirigida por los propios frailes.

En este punto cabe abrir un paréntesis para insistir en 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. Así lo demuestra la mera enumeración de obras como la Capilla del Rosario para las dominicanas, en Vence (1950-54) —del arquitecto August Perret, con pinturas, vidrieras, cerámicas y textiles de Henri Matisse—; la iglesia de Notre-Dame-de-Toute-Grace, en Assy (1950) —de los arquitectos Maurice Novarina y Edouard Malot con la participación de otros artistas como Fernad Legér, Jean Lurcat, Henri Matisse, Paul Bonnard, George Rouault, Jean Bazaine, Paul Bercot, Paul Bony, Maurice Brianchon, Adeline Herbert-Stevens, el propio Pierre Marie-Alain Couturier, George Braque, Theodore Stravinski, Constant Demaison, Jacques Lipchitz y Marc Chagall—, o la Capilla de Notre-Dame-du-Haut, en Ronchamp (1950-55) y el convento dominicano de Ste Marie-de-la-Tourette, del arquitecto suizo Le Corbusier, obras todas ellas en Francia y con la participación, más o menos directa, del dominico Pierre Marie-Alain Couturier (1897-1954).

En la comunidad dominicana de España, una figura relativamente análoga a la del padre Couturier, que aún ha de ser convenientemente valorada y para lo que contribuirá en no pequeña medida el extraordinario trabajo de Elena García Crespo, fue la del padre José Manuel de Aguilar (1912-1992), quien supo crear un entorno de trabajo y de crítica alrededor de una selección de universitarios y artistas, primero en la mencionada residencia del Convento dominicano de Atocha y después en el Colegio Mayor *Aquinas*.

En esta somerísima relación de artistas y arquitectos vinculada a la orden dominicana en España habrían de señalarse con toda justicia otros nombres como el del padre Francisco Coello de Portugal, autor, entre otras obras, del influyente Santuario de la Virgen del Camino (1961). Otras aportaciones como las obras de Miguel Fisac —Arcas Reales (1952) o el propio conjunto de Alcobendas (1955) para la *Provincia dominicana de Filipinas*— terminan de señalar a la orden de Santo Domingo como una de las comunidades más sensibles a las nuevas corrientes del arte sacro en el siglo XX.

En Atocha, la autoridad cultural, intelectual y artística del padre Aguilar produjo un foco de inquietud ligado a una juventud preocupada por la renovación del arte sacro. Otros nombres ligados a esta experiencia son los Rafael de La-Hoz, Félix Frutos, Ramón y José Lapayese, Benjamín Mustieles, Manuel S. Villaseñor, Juan Antonio Morales, Ramón Vázquez Molezún, Pablo Remacha o el *forjador* Espinós.

En su momento, probablemente el autor más maduro —a pesar de su juventud— era Carlos Pascual de Lara quien ya había trabajado en la temática religiosa para la parroquia de Nuestra Señora del Rosario en el madrileño barrio del Batán (1948) de Luis Laorga, y con quien seguiría en contacto al ganar el concurso convocado para el monumental ábside del Santuario de Aránzazu (1953).

En Atocha, además del autor del mural que cubre el gran frente de la escalera conventual, Carlos Pascual de Lara fue la pieza de introducción del padre Aguilar en el ambiente artístico de los cincuenta. A él se deben no pocas de las inquietudes despertadas entonces. A los diez años de su fallecimiento, el padre Aguilar dedicó un número de la revista ARA a su memoria. El listado de los colaboradores¹² y los recuerdos vertidos abocetan el ambiente del momento y la importancia del pintor, que queda sintetizada en las siguientes palabras del propio padre Aguilar: «*Los que vivimos aquel renacer artístico del medio siglo sentimos la emoción y la alegría de ver acercarse otra vez el arte al tema religioso, con renovada sensibilidad, con valiente sentido actual, con atractivo, fresca e inteligibilidad para el pueblo. Y tenemos que afirmar rotundamente que fue Carlos Pascual Lara el gran artista del momento y del tema. La nueva estética aplicada al tema religioso le debe a él un gran impulso, un acierto difícil que abrió puertas y caminos para su generación y las que le siguen*».

Además de Carlos Pascual de Lara, otros jóvenes artistas trabajaron en la basílica: las vidrieras de los cinco grandes ventanales sobre los misterios del Rosario fueron dibujadas por el arquitecto Rafael de La-Hoz. El fresco del Buen Pastor, en la bóveda de la capilla del Sagrario, es obra de Manuel S. Villaseñor. La importante escultura de Santo Domingo de Guzmán, es talla en madera de Ramón Lapayese. De menor importancia material, pero de gran sensibilidad, son las valiosas aportaciones de Ramón Vázquez Molezún y Pablo Remacha, que consiguieron dar a la forja de hierro una aplicación, delicada y fuerte a la vez, en

los candeleros, rejería y otros motivos ornamentales que completan la recoleta capilla del Sagrario.

Otras colaboraciones menores fueron recogidas en el Anuario de Arte Sacro editado en Barcelona en 1957: «*Debemos recordar también al pintor Juan Antonio Morales, al escultor Benjamín Mustieles, al decorador Jesús Zamorano, al forjador Espinós y al ebanista Miguel Alcázar, que han dejado en sus obras una prueba de acierto en ese noble intento de poner su arte al servicio de un tema y un ideal religioso*».

La valoración del conjunto es buena, en cuanto en un marco de inspiración tradicional y académica, se dio un paso hacia la integración de un arte joven y actual. No obstante, la falta de unidad del conjunto y de madurez en algunas de las aportaciones dieron como resultado una obra de calidad desigual y marcado carácter experimental.

Lo más destacado de lo que hemos llamado «*el núcleo de Atocha*» fue el impulso dado a una joven generación de arquitectos y artistas preocupados por la renovación del arte sacro. La consecuencia material inmediata más valiosa fue la capilla del Aquinas (1953), de José María García de Paredes y Rafael de La-Hoz, cuyo programa iconográfico —vidrieras y retablo— fue proyectado y supervisado por Carlos Pascual de Lara.

Pero es que además, el Aquinas —el Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino, proyecto de Rafael de La-Hoz y José María García de Paredes en la Ciudad Universitaria de Madrid, proyecto de 1953 y Premio Nacional de Arquitectura 1956— se convirtió en referencia obligada en el panorama de la arquitectura en general en nuestro país, en la medida en que representa hasta qué punto el lenguaje del Estilo Internacional había sido asumido, en su versión actualizada de aquellos años cincuenta, por los arquitectos españoles. En el terreno que nos ocupa, el de la arquitectura religiosa, el *Aquinas* aportaba, además, una especial calidad en el tratamiento del espacio religioso en su Capilla un volumen dentado y convergente, en el que planos ciegos de ladrillo alternan con rasgados ventanales que dirigen la luz hacia adelante sin producir deslumbramiento.

El boceto de Carlos Pascual de Lara para el retablo de la capilla del Aquinas fue aprobado en 1955, pero el autor en un ejercicio de enorme generosidad e inteligencia, que tan a menudo van de la mano, renunció a su ejecución optando —en una línea de depuración formal y sencilla abstracción— por situar un frontal de madera de nogal tras la pequeña talla de la Virgen, del siglo XV.

En este proyecto querríamos detenernos en algún aspecto destacable: la enorme juventud de los autores que no fue óbice para su probada competencia. Puede decirse que los participantes en el proyecto fueron fruto del celo apostólico del padre Aguilar y de su capacidad para asumir el riesgo que suponía ese encargo. Más fácil hubiera sido buscar a Luis Moya o Luis Gutiérrez Soto, por citar dos ejemplos seguramente bien conocidos, y que nadie hubiera discutido. Pero el entendimiento de que la juventud supliría con esfuerzo, dedicación e ilusión sus posibles carencias se demostró como la mejor apuesta.

Pero volviendo a la actividad del padre Aguilar habría que señalar su participación en algunos otros frentes como la reanudación de los trabajos de escultura y pintura para la Basílica de Aranzazu, obra consecuencia de un concurso ganado por los arquitectos Saénz de Oiza y Luis Laorga, interrumpidos como consecuencia de una serie de malos entendidos o, puede, que de una proposición que en su día resultó excesivamente vanguardista pero que, con la ventaja del paso de los años, entendemos como algunas de las más valiosas de su tiempo.

Una situación análoga se produjo en aquellos años en la vecina Francia. Algunos religiosos dominicos, verdaderos abanderados de la incorporación del arte moderno a la temática sacra, consiguieron la participación de pintores como George Rouault, Fernand Léger, Marc Chagall, George Braque, Jean Bazaine y otros en la parroquia de Plateau d'Assy en la Alta Saboya. Para presidir el aula principal se puso un gran crucifijo, obra de Germaine Richier, que presentaba una impresionante deformación de la anatomía humana, insistiendo así en el extraordinario padecimiento del crucificado. La obra produjo un importante movimiento de reacción que pretendía la retirada del crucifijo. Ante el cariz que tomaban los acontecimientos, el obispo de Annecy ordenó retirar la escultura. Pero esta decisión produjo una no menos violenta reacción del sector progresista en Francia. En medio del debate el obispo de Niza

inauguraba la capilla de las dominicas de Vence, decorada por Henri Matisse, incorporándose esta obra a la discusión. El debate, que aún hoy no ha sido formalmente cerrado, prosiguió con intervenciones de intelectuales como François Mauriac, Gabriel Marcel, Stanislas Fumet, etcétera.¹³

En nuestro país, la historia fue como sigue: en mayo de 1952 los franciscanos habían optado por el proyecto de Oteiza, que había sido recomendado por Sáenz de Oíza y Laorga, frente al proyecto —mucho más académico— de Joaquín Lucarini. Según se fueron conociendo públicamente los diseños y los criterios de Oteiza empezaron a levantarse opiniones adversas respecto al proyecto. Las críticas llegaban al purpurado de San Sebastián Font Andreu, quien para intentar acallarlas pidió informes y fotografías a los franciscanos. La Comisión Diocesana de Arte Sacro ordenó la suspensión de las obras remitiendo el asunto al mejor criterio de la Pontificia Comisión Central de Arte Sacro.

Mientras llegaba la contestación de Roma, y para mayor dramatismo de la situación, los *Apóstoles* de Oteiza esperaban literalmente *tirados* en la cuneta de acceso al Santuario. En medio de un agrio cruce de acusaciones entre diferentes sectores de la sociedad vasca, con participación de otras voces de fuera del País Vasco, la documentación enviada a Roma se extravió, obligando a rehacer el envío. Finalmente llegó de Roma la temida contestación —firmada por el mismo cardenal Constantini— prohibiendo definitivamente el proyecto: «*Esta Pontificia Comisión que cuida del decoro del Arte Sagrado según las directrices de la Santa Sede, tiene el dolor de no poder aprobar los proyectos presentados (...) No se discute las buenas intenciones de los proyectistas, pero se concluye que han sufrido extravío por la corriente modernista, que no tiene cuenta alguna de los preceptos de la Santa Iglesia en materia de Arte Sagrado*». La carta venía acompañada de un informe anónimo —supuestamente *experto*— donde se criticaba duramente, tanto el proyecto prohibido de escultura y pintura, como las recientes obras del Santuario por su «*aspecto de fortaleza*».

Pocos años más tarde, en 1962 nuevas voces reclamaron del recién nombrado obispo Lorenzo Bereciartúa una solución a la situación creada —las esculturas de Oteiza seguían lamentablemente abandonadas a las puertas del Santuario—. Entre 1962 y 1968 hubo sucesivas aprobaciones y prohibiciones pero el nuevo clima abierto tras el Concilio Vaticano II favoreció que en el otoño de 1968 Oteiza pudiera reanudar su trabajo y finalizarlo al año siguiente. Como se ha señalado, alejado de la polémica suscitada tras la prohibición, Basterrechea volvió finalmente a Aránzazu mediada la década de los ochenta para culminar un nuevo proyecto iconográfico para la cripta.

En cualquier caso, será en su realidad finalmente construida —pintada y esculpida— de un cierto naturalismo abstracto y, por encima de todo, en su intemporal espacio interior —poética evocación de la montaña vasca— donde se haga la apuesta por el futuro, manteniendo deudas más o menos explícitas con algunas de las mejores arquitecturas europeas del momento.

Otros capítulos ocuparon al padre Aguilar en aquella etapa de notable debate y propicia para la definición de los criterios que pocos años más tarde serían recogidos en la Sacrosanctum Concilium.

Probablemente uno de los más ejemplares y que nos servirá para señalar otra de las notas que nos gustaría destacar en la biografía del padre Aguilar, fue su vinculación con la llamada “experiencia de Vitoria”.

La diócesis de Vitoria ya se había señalado como una de las más sensibles al problema de la edificación de nuevos templos en la posguerra, dictando, en una fecha tan temprana como 1947, unas normas orientativas para los responsables de dichas edificaciones.

En su estancia romana, becado en la Academia Española de Bellas Artes, Javier Carvajal había conocido y tratado con su apasionante discurso a un joven sacerdote, residente en el Colegio de España: «*El proyecto de la Parroquia de Vitoria, enlaza con el interés que animó a muchos de los arquitectos —que terminamos la carrera a finales de los años cuarenta y comienzo de los cincuenta— a plantearnos la necesidad de una renovación profunda de la Arquitectura en general, apoyándonos en el movimiento moderno de anteguerra, enlazando con una actitud renovadora de todo el amplio marco de todas las artes y también del diseño industrial, interés que, tal vez, marcó nuestra vocación de arquitectos*».

Allí están, para siempre, los nombre precursores de Blanco Soler; de Coderch; de Alejandro de la Sota; Asís Cabrero; Aburto; Fisac y Sáenz de Oíza, maestros, algunos casi de nuestra misma edad, y los de la nueva generación de Molezún, Corrales, Paredes, yo mismo y tantos otros; con Bohigas; Correa; Milá; Moragas y el acompañamiento de prometedores nombres de Barcelona; y otros lugares de España que harían ese recuento abrumador.

(...) Armado con todas estas armas, y animado de todas estas certezas llegué a la Academia de España en Roma, y conocí en esa maravillosa ciudad, en el Colegio de España, a un sacerdote que fue objeto de mi catequesis arquitectónica renovadora, y que con el tiempo llegó a obispo de Vitoria mientras yo seguía siendo un arquitecto entusiasta.

Y que cuando se hizo cargo de su diócesis, se acordó del arquitecto catequista para encargarle los proyectos de cinco nuevas parroquias, que a mí me parecieron muchas, pero pocas para mis deseos de renovación arquitectónica, por lo cuál le propuse los nombres de cinco arquitectos para dar forma a su deseo: García de Paredes, Molezún, Corrales, Fisac, Sota, y yo mismo.

Pero como no había dinero para abordar simultáneamente las cinco parroquias, y como no todos los arquitectos quisieron trabajar emparejados, los encargos se formalizaron tan sólo en cuatro proyectos, de los cuales sólo dos, llegaron a construirse: el de Fisac y el nuestro.

Porque, además, el obispo tuvo que sucumbir ante el rechazo de los párrocos y los parroquianos frente a la arquitectura nueva que se les ofrecía.

Sin duda esas propuestas —concluye Carvajal— llegaron antes de tiempo».¹⁴

Como señala el arquitecto catalán, con el tiempo, el joven sacerdote que conoció en Roma alcanzó la mitra episcopal; su nombre, monseñor Francisco Peralta Ballabriga. La diócesis tenía su sede en la ciudad de Vitoria, población en crecimiento y, en consecuencia, necesitada de la correspondiente nueva dotación parroquial. El obispo volvió a contactar con su vehemente amigo-arquitecto para encargarle cinco conjuntos parroquiales.

Carvajal, generoso e inteligente, le propuso repartir los encargos entre los mejores arquitectos de su generación. De esta manera Vitoria iba a contar con un muestrario de las mejores arquitecturas renovadoras, constituyéndose así, en modelo para otras diócesis españolas. Se formaron los equipos, atendiendo a asociaciones profesionales anteriores o a afinidades personales: Fisac y Sota; Corrales y Molezún; Sáenz de Oíza y Romany; y el mismo Carvajal, en compañía de su amigo y compañero en la Academia de Roma, García de Paredes. Las dificultades de la empresa —económicas y de comprensión—, motivaron que sólo dos conjuntos llegaran a edificarse: el de Fisac, quien compitió amistosamente con Alejandro de la Sota, su compañero de equipo —incapaces de armonizar un proyecto conjunto—, y el de Carvajal y García de Paredes. Habían de ser las parroquias de la Coronación de Nuestra Señora (1957) y Nuestra Señora de los Ángeles (1957).

Por su interés modélico reproduzco a continuación algunas de las intenciones del obispo Peralta Ballabriga, señaladas en la introducción a la correspondiente *Sesión de Crítica de Arquitectura* organizada en Madrid por Carlos de Miguel, a la que acudió —personalmente— el prelado:

«Condiciones que pone el cliente: la primera es la modernidad, entiéndase bien no el modernismo banal y a la moda, sino actualidad de los proyectos. Esta fue una condición decididamente buscada. La Vitoria nueva, creación y resultado de una época, debe acoger unas parroquias en las que ya, inicialmente se rinda a Dios el homenaje del arte de nuestro tiempo, el testimonio de una época, en frase del Cardenal Lercaro.¹⁵

En segundo lugar el templo de hoy debe responder a las exigencias de la vida religiosa moderna, informada por la Teología del Cuerpo Místico. Es decir la iglesia tiene que responder a este funcionalismo litúrgico que exige el espacio amplio y libre para que todos sean actores de la acción religiosa, que los fieles no se queden emboscados en la penumbra, como meros espectadores que no toman parte ni tienen interés en lo que allí acontece.

Hay que recrear la perdida vida en comunidad de los fieles. Y a conseguir ésto ha de ayudar en gran medida la acertada disposición del ámbito de la iglesia, de la ordenación de los edificios parroquiales y de los espacios libres que enlazan entre sí y aíslan del exterior el conjunto parroquial. Hay que buscar con estas nuevas parroquias el que el hombre no se pierda ni se distraiga, sino que entre, con todos sus hermanos, en la vida de la comunidad.

Finalmente estos edificios deben ser austeros y sinceros. Austeros como corresponde a la fe católica y que tan bien se acompasa con nuestras posibilidades económicas, y sinceros, llenos de autenticidad, en la expresión de la verdad religiosa servida por el arte al hombre moderno.

Para desarrollar estos planos, y como primer esbozo, ofrecimos varios solares, ciertamente no exentos de dificultades, pero son los que se han podido poner al alcance de nuestras posibilidades».

De esta experiencia yo me quedaría con el comentario del Arquitecto, Catedrático y Académico Antonio Fernández Alba quien señalaba en la correspondiente Sesión de Crítica de Arquitectura organizada por la revista Arquitectura que *«si estos croquis (...) se hubieran tomado como punto de partida en el año 40, hoy es muy probable que Ronchamp estuviera en Santa María de la Cabeza o en el Cerro de los Ángeles, los que pudo haber sido y no fue...».*

Para nosotros resulta muy destacable que todas las obras mencionadas son hoy consideradas ejemplares no ya solo en el contexto del arte y la arquitectura sacra, si no en el panorama general de la cultura española del siglo XX. Y en todas ellas hubo riesgo, emoción y compromiso. Desde aquí yo reclamo estas componentes para el ejercicio que nos toca celebrar, cada uno desde su personal situación, a todos los aquí presentes.

CONCLUSIÓN

No obstante, pensamos que el interés de nuestra intervención se relaciona con el valor del Padre Aguilar como modelo, como ejemplo. En efecto la creación de los contextos donde tiene lugar la vida de la Iglesia es un proceso complejo que atañe a los carismas que el Espíritu Santo ha querido hacer presentes en su Iglesia.

En efecto, como en su día señalaba el cardenal Ratzinger —hoy Benedicto XVI— no hace tanto tiempo, *"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 —continuaba el Prelado— 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).

Esta afirmación apunta la enorme valencia de esta actividad en el seno de la Iglesia. Como decía más arriba, esta actividad pone en juego los carismas queridos por el Espíritu Santo y que son enunciados por San Pablo. Como explica el Apóstol, ese reparto alude a la propia configuración de la Iglesia y tiene que ver con el carácter orgánico de la misma, imagen del cuerpo de Cristo. Dice el Apóstol que la mano no puede ser cabeza ni el pie corazón... Pues así, aunque hay quien tienen asignado el papel de encargar las obras o de administrar sus recursos, esta función debe entenderse como un servicio y no como un poder. Un servicio a la comunidad, al pueblo de Dios. Y un servicio con carácter sacrificial: es nuestro deber, siguiendo el ejemplo de Abel, ofrecer lo mejor que nuestro tiempo pueda ofrecer. Lo más excelente. Así, el ejemplo del padre Couturier, del Cardenal Lercaro o del padre Aguilar, que supieron emplear sus amistades y relaciones para acercar a los encargos a los mejores artistas de su tiempo, sabiendo que no era el camino más corto ni el más barato pero sí, posiblemente, el más agradable a los ojos de Dios.

Naturalmente, por su parte también los artistas implicados en estos encargos deben ser conscientes de su responsabilidad, bien por su propia vocación, bien como consecuencia de un

proceso apostólico, de acercamiento por parte de las autoridades que hacen los encargos. En este punto parece oportuno recordar el hermoso coloquio entre Le Corbusier y el padre Couturier¹⁶, cuando este quiso encargar la reconstrucción de la capilla de Ronchamp, destruida durante la segunda guerra mundial, en acción de gracias por su término; el religioso llamó a Le Corbusier y le dijo poco más o menos: *mi querido amigo, quiero hacer una iglesia en honor de la Virgen María y, quiero que sea usted quien la proyecte. Sé que usted no es católico, pero también sé que es usted el mejor arquitecto del mundo en este momento.* Y el arquitecto suizo le contestó algo realmente emocionante y a la vez ejemplar: *tiene usted razón, yo soy agnóstico; pero usted es católico y yo sé el valor que para usted tiene la Virgen María; yo procuraré hacer la más bella iglesia que yo sea capaz en su honor.*

Y la iglesia se construyó y hoy es un ejemplo para todo el mundo; un ejemplo de un templo construido desde la emoción, muy lejos del racionalismo del momento que el propio Le Corbusier había ayudado a dar vida en no pequeña medida.

La catedral de Tokio la construyó Kenzo Tange, y la catedral de Brasilia Óscar Niemeyer; y finalmente la basílica conmemorativa del Tercer Milenio en Roma, consecuencia de un concurso fue encargada a Richard Meier. Ninguno de ellos era —ni es— cristiano.

Todo un camino, toda una esperanza: ofrecer a Dios el esfuerzo de todos los hombres de buena voluntad, a los que ama el Señor.

Elena García Crespo, Arquitecta por la E.T.S.A.M.

Tesis doctoral en elaboración: «*La Revista ARA: Arte Religioso Actual y el Movimiento Arte Sacro*» dirigida por Eduardo Delgado Orusco

Socia fundadora de la Asociación Cultural *Restaurar y Vivir*

Profesora de Historia del Arte en ESNE curso 2005

Ejercicio libre de la profesión de Arquitecto

Eduardo Delgado Orusco, Doctor Arquitecto

Premio Extraordinario de Doctorado (E.T.S.A.M. – U.P.M., 2.000)

Beca Oriol – Urquijo

Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Coordinador del Área de Proyectos en la Universidad Camilo José Cela

Profesor visitante en varias universidades europeas y americanas

Autor de varias monografías y artículos en revistas relacionadas con la Arquitectura

Ejercicio libre de la profesión de Arquitecto