

LA NORMATIVA DE ARTE SAGRADO DURANTE EL PONTIFICADO DE PÍO XII (1939-1958)

VÍCTOR MARÍN NAVARRO

Introducción

El pontificado de Pío XII (1939-1958) fue un período crucial en la evolución del arte cristiano contemporáneo. Eugenio Pacelli fue capaz de preparar un terreno favorable para el desarrollo de una arquitectura e iconografía sacra comprometidas con las aportaciones artísticas vanguardistas. El papa hizo posible un mayor acercamiento por parte de la jerarquía eclesiástica hacia las creaciones de arte religioso realizadas con el lenguaje propio del mundo contemporáneo. El estudio de la normativa sobre arte sagrado creada y amparada por Pío XII resulta, por tanto, un elemento imprescindible para comprender la evolución del arte cristiano del siglo XX. Como consecuencia de los textos concebidos por el pontífice, por una parte fueron creadas una serie de obras arquitectónicas y visuales de gran trascendencia y repercusión internacional, que terminaron consolidando la validez de las formas contemporáneas en el terreno del arte sagrado. Y por otra parte, el pontificado de Pío XII tuvo una relevancia decisiva para la definitiva aceptación del arte sagrado contemporáneo por parte de la Iglesia, en el Concilio Vaticano II.

En el presente estudio analizaremos la normativa eclesiástica vigente sobre arte sacro a principios del siglo XX, el magisterio pontificio de Pío XII, los documentos episcopales de alcance diocesano y las publicaciones realizadas durante su mandato sobre la materia. Finalmente, esbozaremos cuál fue la influencia de esta labor en las disposiciones del Vaticano II.

1. *La normativa eclesiástica sobre arte sacro a comienzos del siglo XX.*

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se había extendido en la jerarquía eclesiástica un rechazo hacia determinadas formas políticas, socioeconómicas y culturales de la contemporaneidad, concretado en procesos como el ultramontanismo, la implantación de la teología neoescolástica, y el mantenimiento de una formación del clero y ambiente devocional tradicionales. Semejante reacción ante la cultura contemporánea conllevaba una veneración de propuestas artísticas de carácter historicista, que impregnaba la teoría artística del arte cristiano. Los lenguajes artísticos ajenos a la tradición cristiana eran considerados como el reflejo de un mundo amenazante para la pervivencia del secular privilegio del estamento eclesiástico y de la cosmovisión teocéntrica de la realidad.

En consecuencia, a comienzos del siglo XX, en el terreno arquitectónico todavía tenían plena vigencia los decretos sobre los lugares sagrados derivados del Concilio de Trento. En líneas generales, toda la literatura rubricista contrarreformista sobre la construcción y decoración de templos condicionaba la construcción de iglesias. Quizá el texto más seguido eran las *Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesiasticae* de San Carlos Borromeo, publicadas en 1577. Los movimientos de recuperación de los historicismos en el s. XIX revitalizaron enormemente la teoría del arte relacionada con la estética recuperada. De este modo, la teoría del arte medieval, con sus valores e ideas, fue rescatada por teóricos como Pugin, Viollet-le-Duc y otros. Además, hay que dejar claro que la Iglesia, en el Derecho Canónico, todavía seguía defendiendo la tradición como la fuente de la que debía manar la apariencia de las iglesias. El Código de Derecho Canónico aprobado por Benedicto XV en 1917 resulta concreto al respecto en su canon 1164.1: «Procurarán los ordinarios [...] que en la edificación y reparación de las iglesias se observen las formas aceptadas por la tradición cristiana y los cánones del arte sagrado»¹. Por tanto, la Iglesia reivindicaba un «hasta aquí» en la evolución estética de sus templos, y buscaba en el pasado el sentido para las iglesias del presente.

Si en arquitectura la reacción ante la cultura contemporánea se canalizaba con una recuperación de las formas del pasado, en pintura y escultura ocurría un fenómeno similar. La entrada de imágenes en el templo estaba regulada, en primer lugar, por el *Decreto sobre las sagradas imágenes* del

¹ Véase AA. VV.: *Código de Derecho Canónico y legislación complementaria. Texto latino y versión castellana con jurisprudencia y comentarios*, Madrid, BAC, 1978.

Concilio de Trento, plenamente vigente a comienzos del XX. Además de cumplir con los requisitos tridentinos (naturalismo, claridad compositiva, y fomento de la devoción en el fiel), la jerarquía manifestó en dilatadas ocasiones su animadversión expresa hacia las imágenes contemporáneas, carentes de la belleza, dignidad y decoro exigibles para ingresar en las iglesias. El canon 1279 del código de 1917 no prohíbe de forma expresa la entrada de imágenes modernas, pues se limita a ordenar los requisitos habituales formulados en la tradición cristiana sobre las sagradas imágenes: las imágenes deben estar consentidas por el ordinario local, deben estar en armonía con el uso admitido por la Iglesia (de acuerdo con los principios de Trento), deben no prestarse a la confusión dogmática, ser decentes, honestas y claras. En el discurso de la inauguración de la nueva Pinacoteca Vaticana, pronunciado por Pío XI el 27 de octubre de 1932, podemos rastrear una cierta predisposición negativa del pontífice hacia las imágenes sagradas modernas y los valores que encarnan. Pío XI alaba las obras indiscutibles y perennemente bellas que se pueden contemplar en la recién inaugurada pinacoteca, y a continuación arremete contra «ciertas otras sedicentes obras de arte sacro que no parecen invocar y hacer presente lo sacro, sino que lo desfiguran hasta la caricatura y muchas veces hasta una verdadera y propia profanación». ¿A qué tipo de obras se refiere el pontífice? Las palabras que pronunció a continuación de las anteriores despejan la duda: «Se intenta la difusión de tales obras en nombre de la búsqueda de lo nuevo y de la racionalidad de las obras. Pero lo nuevo no representa un verdadero progreso si no es, por lo menos, tan bello y tan bueno como lo antiguo; y con demasiada frecuencia estas pretendidas obras nuevas son sinceramente, cuando no lo son incluso vergonzosamente, feas, y revelan sólo la incapacidad o la falta de aquella preparación de cultura general, de dibujo —de éste sobre todo—, de aquel hábito de trabajo paciente y concienzudo, cuya falta y ausencia abre luego paso a figuraciones o, para decirlo con más verdad, a deformaciones, en las que viene a caer la misma tan rebuscada novedad». Parece que las deformaciones sociales que la Iglesia encuentra en el nuevo mundo que la rodea, también las encuentra en el arte que este mundo crea. A continuación Pío XI es más conciso y habla acerca de la entrada de dicho arte en las iglesias. «Las pocas y fundamentales ideas que hemos indicado [...] dan a entender con suficiente claridad nuestro juicio práctico acerca del así llamado «nuevo arte sacro». Por lo demás, lo hemos manifestado ya muchas veces a los artistas y a los sagrados pastores: nuestra esperanza, nuestro ardiente deseo, nuestra voluntad no puede ser otra sino que se obedezca a las leyes canónicas, claramente formuladas y aun sancionadas

en el Código de Derecho Canónico, a saber: que semejante arte no se admita en nuestras iglesias y que, con mucha mayor razón, no sea invitado a construir las, a transformarlas, a decorarlas». Por tanto, si la arquitectura (existe una mención expresa a este arte en las últimas palabras del Papa) y el arte acorde con la sensibilidad del presente no pueden ser admitidos en los templos, ¿qué imágenes decorarán las iglesias contemporáneas? Pío XI sitúa la respuesta, una vez más, en el pasado: «abrimos las puertas de par en par y damos la más sincera bienvenida a todo desarrollo sano y progresivo de las buenas y veneradas tradiciones que en tantos siglos de vida cristiana, en tanta diversidad de ambientes y condiciones sociales y étnicas, han dado tantas pruebas de su inexhaustible capacidad para inspirar formas nuevas y hermosas»².

2. El magisterio pontificio de Pío XII y el estímulo del arte sagrado contemporáneo

La relación que mantuvo Pío XII con el movimiento litúrgico supuso el camino más firme de acercamiento entre la Iglesia y el arte sagrado contemporáneo. Eugenio Pacelli, debido a su prolongada estancia en Alemania antes de ser nombrado papa, conocía perfectamente los planteamientos más importantes del movimiento litúrgico benedictino. Mientras que las reformas de Pío X habían fomentado el movimiento litúrgico, a partir de 1940, lo que Pío XII ratificó fue el movimiento de pastoral litúrgica, conectándolo con las ideas de Pío X y actualizándolo a las nuevas condiciones. El movimiento de pastoral litúrgica que fomentó Pío XII se diferencia del promovido por Pío X en un aspecto fundamental: mientras Pío X pretendía incrementar la participación de los fieles en la celebración y revivir la ortodoxia de la liturgia tradicional romana, la pastoral litúrgica pretenderá, principalmente, poner la renovación litúrgica emprendida al alcance del pueblo, emprender una reforma profunda de los ritos con el fin de que se adecuasen en mayor medida a las nuevas necesidades, e introducir parcialmente la lengua vernácula en la celebración³. Durante la Segunda Guerra Mundial, se creó en París en 1943 con el apoyo de dom Lambert Beauduin, el Centro de Pastoral Litúrgica, que

² Pío XI: «Discurso en la inauguración de la nueva pinacoteca vaticana», en *Acta Apostolicae Sedis* 24, Roma, 1932, 355-357.

³ MARTIMORT, A. G.: *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona, Herder, 1995, 103-104.

fundó en 1945 una revista con gran repercusión en Francia y en el resto de Europa: *La Maison Dieu*. El Centro de Pastoral Litúrgica se convirtió en el primer referente, a través de sus sesiones organizadas para sacerdotes y sus congresos, de pastoral litúrgica. El Centro desarrolló sus actividades tanto en el campo científico de la investigación especializada como en el directamente pastoral y práctico, a través de sus congresos y publicaciones. En Alemania se fundó en 1947 un equivalente del C. P. L., el Liturgisches Institut, que publicaba con una periodicidad trimestral la revista *Liturgisches Jahrbuch*. En colaboración con el C. P. L. organizó diversos congresos litúrgicos nacionales e internacionales, que contribuyeron a la difusión de las ideas del movimiento litúrgico⁴.

El movimiento litúrgico no tardó en ser respaldado por Pío XII, y en recibir sus directrices⁵. A partir de 1947, y debido al impulso dado desde el Vaticano, dicho movimiento se desarrolló en mayor o en menor grado en todos los países. Los obispos se convirtieron en sus promotores y en sus guías, e inculcaban al clero diocesano las ideas de la renovación litúrgica. En 1947, Pío XII instituyó en el seno de la Congregación de ritos una comisión encargada de preparar una reforma general de la liturgia, y publicó el 20 de noviembre de dicho año, la encíclica *Mediator Dei, Sobre la Sagrada Liturgia*⁶. En su encíclica *Mediator Dei*, Pío XII ofreció una noción genuina de la liturgia en la perspectiva de la obra redentora de Cristo, al mismo tiempo que abrió los horizontes de la celebración eucarística a nuevas situaciones, afirmando el principio de la mutabilidad de la liturgia en sus motivos accesorios, y reconociendo el valor del uso de la lengua vulgar en la liturgia⁷. El movimiento litúrgico subrayaba, en mayor medida que la liturgia inmediatamente anterior, la importancia de la Palabra de Dios en la celebración. Sin embargo, para que la totalidad de los fieles pudiesen participar de un modo más activo en la celebración, gracias a la comprensión

⁴ FRANQUESA, Adalberto (O. S. B.): «La constitución en su contexto histórico: coronación de un proceso. Historia del movimiento litúrgico en función de la reforma conciliar», en AA. VV.: *Concilio Vaticano II. Comentarios a la constitución sobre la sagrada liturgia*, Madrid, BAC, 1965, 74-78.

⁵ Un texto valioso para conocer las implicaciones de las reformas litúrgicas de Pío XII es AA. VV.: *Pío XII y la liturgia pastoral. Estudios del I Congreso Internacional de Liturgia Pastoral: Asís-Roma (18-septiembre 1956)*, Toledo, 1957.

⁶ MARTIMORT, A. G.: *La Iglesia en oración*, 104.

⁷ OÑATIBIA, Ignacio: «La reforma litúrgica desde san Pío X hasta el Vaticano II», en AA. VV.: *Concilio Vaticano II. Comentarios a la constitución sobre la sagrada liturgia*. Madrid, 1965, 87.

de la Palabra, era necesario que ésta pudiese ser finalmente proclamada en la lengua del pueblo. Eugenio Pacelli consideró que la cuestión no estaba lo suficientemente madura como para aprobar una iniciativa general, y por ello se limitó a conceder una serie de autorizaciones parciales para leer la epístola y el evangelio en lengua vulgar tras su lectura en latín⁸. De este modo, gracias a la difusión de la pastoral litúrgica y al apoyo prestado por Pío XII a los principios del movimiento, nos hallamos que durante su pontificado, las ideas de renovación litúrgica, se encontraban difundidas por la mayor parte del catolicismo. Por tanto, el espíritu del movimiento litúrgico, que pretendía actualizar el culto cristiano a las nuevas necesidades del pueblo con el fin de que éste pudiese participar mejor de los sagrados oficios, conllevó un espíritu de apertura que permitió la entrada del arte cristiano contemporáneo a las iglesias, con la misma finalidad.

En la encíclica *Mediator Dei*, Pío XII abrió por fin las puertas de la Iglesia al arte sagrado contemporáneo, de un modo explícito y jubiloso. Eugenio Pacelli fue el papa que permitió la entrada del «arte cristiano del presente» en los templos; el pontífice que consiguió que los contextos concretos y reducidos en los que se movían los ensayos de arte sacro contemporáneo con las formas del presente fuesen difundidos y reconocidos por la mayor parte de la Iglesia. Pío XII, imbuido del espíritu de actualización impulsado por el movimiento litúrgico, reconoció en multitud de sus escritos la conveniencia de que el arte sacro con las formas del presente entrase en el templo. El pontífice era consciente de que el arte cristiano con las formas del presente, a pesar de ser hijo de una cultura que había dañado a la Iglesia, merecía entrar en los templos, con el mismo derecho que el resto de expresiones artísticas de la tradición cristiana. E igual que el resto de tradiciones, debería entrar en el templo sin perturbar los principios que había formulado el Concilio de Trento sobre la naturaleza y el uso de las sagradas imágenes.

En la encíclica Pío XII, tras imponer que el decoro debe ser el principio que debe guiar la apariencia de la casa de Dios, y tras exponer los principios de la música sagrada que debe resonar en sus muros, afirma lo siguiente sobre el arte sagrado: «No se deben despreciar y repudiar genéricamente y como criterio fijo las formas e imágenes recientes más adaptadas a los nuevos materiales con los que hoy se confeccionan aquellas, pero evitando con un prudente equilibrio el excesivo realismo, por una parte, y el exagerado idealismo, por otra, y teniendo en cuenta las exigencias de la

⁸ MARTIMORT, A. G.: *La Iglesia en oración* 104-105.

comunidad cristiana más bien que el juicio y gusto personal de los artistas, es absolutamente necesario dar libre campo al arte moderno siempre que sirva con la debida reverencia y el honor debido a los sagrados sacrificios y a los ritos sagrados; de forma que también ella pueda unir su voz al admirable cántico de gloria que los genios han cantado en los siglos pasados a la fe católica»⁹. Con esta declaración tan lejana en espíritu de las palabras de Pío XI recogidas más arriba, las formas del presente hacen su entrada en el templo cristiano, reconocida por la jerarquía eclesiástica, pero eso sí, siempre que cumplan dos requisitos: en primer lugar, apartándose de un excesivo realismo e idealismo, que podríamos identificar con determinadas deformaciones expresionistas y con ciertas composiciones abstractas, que desvirtuarían la imagen sagrada; y en segundo lugar, siempre que cumplan los requisitos dispuestos por la Iglesia sobre las imágenes sagradas, a fin de que se adapten mejor a las necesidades de la asamblea cristiana. En adelante, la subjetividad del artista será sacrificada en aras de un acuerdo entre Iglesia, artistas y pueblo, como requisito indispensable para que su obra entrase en el templo cristiano.

Además, el pontífice era consciente de la importancia que tendría el empleo del arte sagrado contemporáneo en la reconstrucción de numerosas iglesias que habían sido destruidas durante la Segunda Guerra Mundial. Debido al menor coste de sus materiales, y a la enorme tarea que tenía ante sí la clientela eclesiástica, Pío XII advertía del siguiente modo a sus obispos y sacerdotes: «Ateniéndoos a las normas y a los decretos de los Pontífices, procurad diligentemente, Venerables Hermanos, iluminar y dirigir la mente y el alma de los artistas, a los cuales se confie la misión de restaurar y reconstruir tantas iglesias arruinadas o destruidas por la violencia de la guerra; ojalá que puedan y quieran, inspirándose en la religión, encontrar los motivos más dignos y adecuados a las exigencias del culto; así sucederá que las artes humanas, casi venidas del cielo, resplandezcan con una luz serena, promuevan grandemente la civilización humana y contribuyan a la gloria de Dios y a la santificación de las almas. Porque las artes están verdaderamente conformes con la religión cuando sirven “como nobilísimas esclavas al culto divino”»¹⁰.

⁹ Pío XII: *Mediator Dei*, IV, II, 239. El texto íntegro de las encíclicas de Pío XII citadas en el artículo procede de una consulta realizada a fecha de 25 de octubre de 2010 en la página web oficial del Vaticano, con dirección www.vatican.va.

¹⁰ *Ibid.*, IV, II, 241.

3. *Documentos episcopales de alcance diocesano*

El magisterio de Pío XII tuvo una repercusión inmediata sobre los episcopados europeos más avezados. La labor de los episcopados en cuanto a la difusión de los principios del movimiento litúrgico y sus consecuencias en la arquitectura y el arte, tuvo una tremenda importancia. Con esta labor, la reconciliación entre la jerarquía eclesiástica y el arte sacro contemporáneo llegaba al estadio concreto del encargo artístico.

Alemania fue uno de los escenarios en los que con mayor intensidad se renovó la arquitectura cristiana. Precisamente, un elemento influyente en el renacer arquitectónico alemán fue la publicación de un decisivo documento que influyó notablemente en la construcción de iglesias en Alemania desde 1947 hasta los decretos del Concilio Vaticano II. Se trata de un documento pionero en el ambiente episcopal europeo, cuyo eco resonará con gran potencia en las reuniones de numerosas comisiones litúrgicas por todo el mundo. Nos referimos a las *Directrices para la construcción de iglesias según el espíritu de la liturgia romana*, redactadas en 1947 por la Comisión litúrgica de la Conferencia Episcopal Alemana, reunida en Fulda¹¹.

El texto comienza definiendo la iglesia cristiana como un edificio rebosante de la presencia de Dios y en el cual su pueblo se reúne con el fin principal de celebrar la renovación del sacrificio redentor de Cristo, es decir, la Eucaristía. Sin embargo, dentro de la iglesia deben tener lugar también otras prácticas como la administración del resto de los Sacramentos, la escucha de la Palabra de Dios, el ofrecimiento de homenajes de la comunidad a Cristo presente en el Pan y en último lugar, la entrega de la comunidad a devociones extralitúrgicas. En consecuencia, la iglesia cristiana es entendida como una tipología compleja debido a la multiplicidad de las funciones a las que debe dar cabida sin abandonar bajo ningún concepto la dignidad formal inmanente a su naturaleza.

Inmediatamente, las *Directrices* abordan la cuestión de si en esa manifestada dignidad ineludible para el templo cristiano, tienen o no cabida las formas y materiales del presente arquitectónico. La Comisión litúrgica alemana, basándose en el principio de que la iglesia debe servir al pueblo de Dios del presente, defiende un lenguaje arquitectónico que satisfaga plenamente las necesidades más profundas del hombre actual. Y entre estas nece-

¹¹ COMISIÓN LITÚRGICA DE LA CONFERENCIA EPISCOPAL ALEMANA: «Directrices para la construcción de iglesias según el espíritu de la liturgia romana», en *Das Münster* 9/10, 1954, 314-317.

sidades, no se enumeran ya principios dogmáticos intensamente doctrinales y de raigambre tridentina, sino que se propone como ideal una nueva piedad basada en los principios sencillos y cercanos al hombre moderno:

- 1) Participación en experiencias comunitarias que liberen al hombre del competitivo individualismo de la sociedad occidental.
- 2) Deseo de verdad, de autenticidad, de experiencia esencial frente al carácter superficial, transitorio e intrascendente de la comunicación contemporánea.
- 3) Exigencia de claridad, transparencia y lucidez frente a la multiplicidad de relatos que aturden con frecuencia al hombre actual.
- 4) Satisfacción de la nostalgia de paz, calor y seguridad para el ser humano, en un mundo que en ocasiones se manifiesta como terriblemente violento, inseguro y cruel¹².

De acuerdo con esta nueva espiritualidad, el episcopado alemán fomentó la construcción de iglesias modernas con un lenguaje actual, ya que la finalidad esencial de esta empresa debía ser cristianizar al hombre de hoy, descubriendo y saciando su sed más íntima de trascendencia y felicidad.

A continuación, el documento critica usos y prácticas habituales en las iglesias y que recuerdan a la praxis litúrgica derivada de la devoción y de los cánones tridentinos. Por ejemplo, planificar el espacio interior del templo no en función del altar mayor sino del culto al Santísimo Sacramento; ubicar el altar alejado de la comunidad adosándolo al muro del presbiterio u «ocultarlo» excesivamente bajo el tabernáculo, la cruz, relicarios, retablos y estatuas. Otras prácticas habituales denostadas por la jerarquía germana son una decoración excesiva del presbiterio que pudiese impedir una percepción limpia y nítida del altar, a la vez que la temática de la iconografía de la capilla mayor no guarde relación con la Eucaristía ni corresponda adecuadamente al ciclo del año litúrgico. El interior de los templos no debe estructurarse rompiendo el carácter unitario de la asamblea, como ocurría

¹² En un aspecto tan capital de nuestro discurso no podemos evitar una cita literal del documento: «La iglesia debe servir al pueblo de Dios de nuestros días. Por eso debe construirse en tal forma, que responda a las aspiraciones de los hombres del presente. Las tendencias más nobles del hombre actual deben encontrar aquí su plena satisfacción: el afán de la comunidad, el deseo de verdad y autenticidad, el anhelo de pasar de lo superficial a lo esencial, la exigencia de claridad, de transparencia y de lucidez, la nostalgia de silencio y de paz, de calor y de seguridad». *Ibid.*, I, 6.

en numerosas iglesias tradicionales que multiplicaban el número de capillas devocionales y funerarias. Por otra parte, el documento rechaza la ubicación del púlpito en un lateral en mitad de la nave principal, la ubicación de la *schola* en una tribuna en la parte posterior de la iglesia y el descuido y anonimato en que se halla la pila bautismal de numerosos templos.

Acto seguido, las *Directrices* corrigen los aspectos criticados describiendo un modelo de iglesia ideal basado en los principios de la renovación litúrgica. Este modelo ejerció una poderosa influencia sobre la arquitectura litúrgico-funcional alemana en las décadas de 1940 y 1950. La disposición de la iglesia ideal propuesta por el documento se resume en las siguientes premisas:

- 1) Los diferentes núcleos de la comunidad parroquial (iglesia, escuela, salón de reuniones, etc.) deben reunirse en un centro comunitario, identificado con la *domus ecclesiae* paleocristiana.
- 2) La iglesia no debe encontrarse contiguamente con la calle, sino que es necesario atravesar previamente a la entrada en la misma, un espacio donde habite la paz y el silencio. Un atrio o jardín podría servir de este modo, de lugar de transición entre el ruido de la calle y el silencio exigido en el interior del templo cristiano. El pórtico central de la iglesia, por su parte, debe recuperar su dignidad y recordar a los fieles el paralelo que existe entre la entrada de la iglesia y las puertas del cielo.
- 3) El tamaño de la iglesia no debe ser el máximo permitido por el solar, sino que surge de dos factores determinantes: la relación armónica entre todas las partes de la misma y la permisión de una adecuada distribución de los fieles de manera que puedan presenciar el altar prescindiendo de medios de reproducción mecánica a la vez que la distribución de la Eucaristía no suponga un entorpecimiento o interrupción de la celebración.
- 4) La apariencia arquitectónica de la iglesia no debería asemejarse en exceso a las construcciones profanas de la época o a los edificios que la rodean. Por otra parte, tampoco debe llamar la atención excesivamente mediante formas extravagantes. El exterior y por extensión el interior de la iglesia, deben expresar con una elocuente dignidad la presencia de Dios, pero formando parte de manera armónica con el conjunto de edificios circundantes. La Comisión litúrgica realiza una llamada en aras de la sobriedad, pues «es equivocado disponer y adornar la iglesia en tal manera que imite la comodidad de una casa burguesa». Sin embargo, la pureza y la austeridad no deben ser confundidos con una excesiva tosquedad, ya que «sería igualmente un error

adaptar intencionadamente la disposición y decoración de la iglesia a la indigencia de un hogar de proletarios»¹³. El templo, por tanto, ha de ser sobrio, sencillo y puro a la vez que espejo de la invulnerable sacralidad de la que ha de gozar la casa de Dios. Concretamente, debe reflejar la sublimidad divina y transmitir el calor de la «bondad de nuestro Salvador para con todos los hombres» (Tit 3, 4).

- 5) El interior de la iglesia debe disponerse en función del protagonismo absoluto del altar durante la Eucaristía. El altar es la mesa sagrada del sacrificio y del banquete del Pueblo de Dios, el lugar de la manifestación eucarística de Dios entre los hombres. Su dignidad requiere una posición aislada en la iglesia y discretamente elevada, un material noble acorde con su naturaleza sacramental, la dirección de las líneas visuales del interior y la iluminación más rica y significativa entre todo el mobiliario litúrgico. Por otra parte, el altar debe estar cercano a los fieles, que se pueden agrupar en torno a él siempre que se reserve un espacio al frente de la celebración al sacerdote¹⁴. La diferente posición jerárquica existente en la liturgia entre el sacerdote y la asamblea debe estar nítidamente fijada en la iglesia por la posición del altar. El presbiterio no debe estar excesivamente decorado mediante pinturas o vidrieras que perturben la contemplación del altar, por lo que la Comisión litúrgica alemana recomendaba que arquitectura y artes plásticas fuesen diseñadas de un modo unitario y con un programa iconográfico coherente con la importancia del sacrificio eucarístico. La decoración artística de la iglesia ha de realizarse de un modo riguroso desde el punto de vista teológico y pedagógico, concibiéndose mediante un plan íntegro y con la debida jerarquía iconográfica¹⁵. El documento, por otra parte,

¹³ *Ibid.*, II, 17.

¹⁴ Es interesante anotar que este texto de 1947 ya intuye que en el futuro de la celebración litúrgica, el sacerdote no va a oficiar de espaldas a la comunidad sino frente a ella y ubicado tras el altar: «Existen numerosos indicios que nos hacen creer que en las iglesias del futuro el sacerdote estará detrás del altar, como lo estaba antiguamente, y celebrará cara al pueblo, como acontece aún hoy día en las antiguas basílicas romanas; el deseo por todas partes perceptible de expresar más claramente la comunidad en el banquete eucarístico parece requerir esta solución». *Ibid.*, II, 8.

¹⁵ De esta manera es más fácil evitar situaciones extendidas en el panorama eclesiástico postridentino como: «Es erróneo dejar al gusto del párroco, del donador o al azar el adorno pictórico del santuario, del altar, de la pila bautismal y del púlpito, como ha sucedido la mayor parte de las veces en los últimos años», *Ibid.*, II, 18.

recomienda construir una iglesia de «dos cuerpos» en la que la nave y el presbiterio (de forma circular, semicircular o poligonal) se configurasen como dos núcleos independientes aunque relacionados, y la nave principal debería también estar limpia de altares secundarios, confesionarios o candelabros que quebrantasen la mirada de los fieles hacia el santuario¹⁶.

- 6) La sacristía debería situarse cerca del altar, pero convendría que ésta tuviese una comunicación directa con la entrada del templo para realizar convenientemente las procesiones solemnes del *introito*, con las que el clero atraviesa la iglesia pasando entre los fieles.
- 7) El sermón ha de pronunciarse desde un ambón colocado en el presbiterio.
- 8) La *schola cantorum* debería estar situada en un espacio reservado próximo a los fieles, pues su misión es guiar a la comunidad en la oración.
- 9) La pila bautismal tiene que disponer de un recinto especial, situado cerca de la entrada de la iglesia. La pila podría tener forma de fuente y conviene que el recinto dedicado a ella respete la disposición centrada (forma circular o poligonal) que la tradición cristiana dispuso para ella.

El texto acaba llamando a la responsabilidad a las autoridades encargadas de construir una iglesia, ya que del «éxito de su obra depende que generaciones de creyentes amen o no a su iglesia, asistan a gusto o a disgusto a los diferentes oficios. Por eso nunca será demasiado el esfuerzo que se dedique a la planificación científica y fundamental de una nueva iglesia»¹⁷. Plazaola define al episcopado alemán, autor del documento, como «un episcopado clarividente sobre la trascendencia del momento, que supo reconocer la validez de un mundo de formas y estructuras nuevas que entonces amanecía y que supo también abrirse un porvenir con objetividad y valentía, sin dejarse hipnotizar por el señuelo de un pasado glorioso de catedrales y abadías que estaba definitivamente muerto»¹⁸.

Al igual que en arquitectura, en las artes plásticas se estaba preparando el terreno para el acercamiento definitivo entre la Iglesia y el lenguaje artístico del presente, que consolidaría finalmente el Concilio Vaticano II.

¹⁶ «Deben desecharse todos los accesos superfluos [...] Lo que quede en la nave central debe disponerse de tal modo que no corte el movimiento tranquilo de todo el espacio hacia el altar». *Ibid.*, II, 12.

¹⁷ *Ibid.*, II, 21.

¹⁸ PLAZAOLA, Juan: *Arte sacro actual*, 941.

Tras el paréntesis creativo impuesto por la Segunda Guerra Mundial, el panorama artístico sagrado vio cómo se construía un ardoroso debate acerca de la conveniencia o no de la introducción de las imágenes contemporáneas en los templos cristianos. La querrela fue especialmente intensa en Francia, capital del arte europeo del momento.

La disputa se entabló entre los tradicionalistas o conservadores, autores que negaban la valía del arte contemporáneo en materia sacra, y los innovadores o avanzados, partidarios ciegos de que el lenguaje del presente conquistase la escultura y la pintura sacra. Entre los tradicionalistas se cuentan numerosos miembros de la jerarquía eclesiástica, entre los que destacaba el cardenal Celso Costantini, mientras que en el lado de los innovadores, en un primer momento se encuentran los dominicos franceses de la revista *L'Art Sacré* con el Padre Couturier y el Padre Régamey al frente. La querrela¹⁹ se entabló en torno a dos cuestiones esenciales:

1) ¿Es acorde el arte contemporáneo a los principios tradicionales de la imagen cristiana? Los tradicionalistas defendían que el arte cristiano debía responder a las ideas que el Concilio de Trento había fijado en su *Decreto sobre las imágenes* (1561), y que habían supuesto la referencia más firme durante cuatro siglos para la producción de imágenes sagradas. El arte cristiano debía satisfacer el triple objetivo tridentino de naturalismo, claridad y devoción. Naturalismo para que el fiel pueda identificar y reconocer la narración propuesta en la imagen y alcanzar de ese modo la catarsis mediante la ignaciana «composición del lugar». Claridad que eliminase del mensaje icónico los elementos superfluos, paganos o incomprensibles para el espectador, pues la imagen debía basarse en la fidelidad absoluta al relato sagrado. Naturalismo y claridad proporcionaban al fiel el camino necesario para estimular su devoción, fin último del arte sagrado. Una vez expuestos sus argumentos, los tradicionalistas lanzaban la siguiente pregunta: ¿cómo se pueden respetar los principios tradicionales del arte cristiano a través de fórmulas estéticas como el expresionismo, la abstracción o el surrealismo? Los innovadores replicaron argumentando que, en su deseo de elogiar la tradición, la Iglesia había perpetuado en sus templos un lenguaje artístico desfasado, mediocre, que se limitaba a explotar vulgarmente el sentimentalismo de los fieles, con realizaciones como las que salían en serie de los Talleres de Saint-Sulpice, por ejemplo.

¿Cuándo la Iglesia había dado la espalda en su dilatada historia a las creaciones de los más grandes artistas del momento? Los innovadores

¹⁹ OCHSÉ, Madeleine: *Nouvelle querelle des images*, París, Le Centurion, 1952.

intentaron zanjar el debate argumentando que la Iglesia ha recibido en numerosos momentos de su historia las influencias artísticas del momento presente, independientemente de las connotaciones paganas que pudiese presentar. La historia del arte cristiano es una historia de asimilación de influencias y de intercambios entre corrientes dispares y a veces hasta enfrentadas. El ejemplo que se usó al respecto para ilustrar estas ideas tenía un gran valor desde el punto de vista de la nueva Iglesia de *domus ecclesiae* que se deseaba construir: la creación de la iconografía cristiana a través de la estética, de las tipologías y del lenguaje del arte romano pagano.

2) ¿Pueden artistas no cristianos crear un arte sacro válido? Los tradicionalistas criticaban que los artistas contemporáneos, al carecer de una fe sincera, sólo podrían crear obras de arte religioso superficiales, innovadoras desde un punto de vista estético o de resonancia publicitaria, pero nunca transmisoras del misterio de lo sagrado. Esta postura había sido respaldada explícitamente desde la Santa Sede, pues, a pesar de que Pío XII había manifestado en su *Mediator Dei* la conveniencia de que el arte contemporáneo se introdujese en el templo cristiano, en su encíclica *Musicae Sacrae* asegura que «el artista que no profesa las verdades de la fe o se halla lejos de Dios en su modo de pensar y de obrar, de ninguna manera puede ejercer el arte sagrado»²⁰. El Padre Régamey defiende que los artistas no cristianos suplen las lagunas de sus creencias con las «suplicias imaginativas de la fe», es decir, que poseen una sensibilidad y una profundidad creativa que les capacita para engendrar un arte imbuido de lo sacro. Los defensores de esta postura argumentan que, por sí sola, la fe no es un ingrediente que conlleve necesariamente una producción artística de calidad, pues con frecuencia puede ser sinónimo de rígida dogmática aprendida que frena la espontaneidad imaginativa. Por otro lado, numerosos artistas contemporáneos han desarrollado en su obra temas de denuncia social, de acercamiento a los más desfavorecidos, crítica a los poderosos, protesta contra la hipocresía moral, entre otros, que son bastante afines a la sensibilidad cristiana. Por tanto, el artista no cristiano podría, según los casos concretos, desempeñar un papel satisfactorio en la creación de arte sagrado²¹.

²⁰ Pío XII: *Musicae Sacrae*, II.

²¹ En los meses de mayo-junio de 1952, tras la aprobación de las Directrices del Episcopado francés sobre el arte sagrado, la revista *L'Art Sacré* realizó un balance de la querrela de las imágenes, en el que se pueden seguir los testimonios de sus protagonistas directos y los argumentos que intervinieron en el mismo.

En mitad de esta turbulenta crisis, amaneció la iglesia de Notre-Dame de Toute Grâce en Plateau d'Assy, la obra que impulsó la renovación del panorama artístico cristiano. Bajo el impulso de los padres Régamey y Couturier, artistas como F. Léger, G. Rouault, G. Richier o M. Chagall, entre otros, trabajaron en la obra, que quiso convertirse en un paradigma del renacer del arte sacro en la contemporaneidad. «Los responsables, que eran absolutamente ajenos a la preocupación de ser «avanzados», quisieron honrar a Dios ofreciéndole lo mejor que tiene el arte vivo, es decir, obras debidas a algunos de sus mejores artistas. Pensaron que, haciendo esto, servirían del mejor modo posible al pueblo fiel, porque hay que esperar de las intuiciones de los «genios» más vivos en sus creaciones, las obras que alcancen a las almas en vida más profunda y resplandeciente»²².

A pesar del proyecto, esta vocación renovadora estaba lejos de ser aceptada por la mayor parte de la jerarquía eclesiástica. En 1950 se celebró una Exposición Internacional de Arte Sagrado en Roma, en la que predominaba abrumadoramente el peso de la tradición. De hecho, una Instrucción del Santo Oficio sobre el arte sagrado promulgada el 30 de junio de 1952, sancionaba: «Últimamente aún, la Santa Sede ha condenado las formas extravagantes de arte sagrado y reprobado las desviaciones. No tiene ninguna importancia la objeción de algunos de que es preciso adaptar el arte sagrado a las necesidades y a las condiciones de los tiempos nuevos»²³. El documento aparece firmado por el secretario de la Congregación, José Pizzardo, y por el asesor en la materia, Alfredo Ottaviani. El texto argumentaba que, si bien Pío XII había abierto las ventanas a la entrada del arte contemporáneo en los templos, por otra parte había advertido que sólo aquellas manifestaciones que fuesen acordes al fin supremo y a la tradición del arte sacro, serían bienvenidas. Evidentemente, esta aseveración era cierta. Pero la Instrucción retoma un fragmento del discurso pronunciado por Pío XI con motivo de la inauguración de la Pinacoteca Vaticana, que, como se vio anteriormente, era abiertamente hostil a la entrada de la contemporaneidad

²² El fragmento recogido es una parte de la réplica que el Padre Régamey dirigió mediante una carta abierta a Victor-Henri Debidour, crítico mesurado del Plateau d'Assy. El texto ha sido recogido parcialmente en OCHSÉ, Madeleine: *El arte sagrado*, 83.

²³ SAGRADA CONGREGACIÓN DEL SANTO OFICIO: «Instrucción sobre el arte sagrado», en *Ecclesia*, 1952, 93-95. La publicación de este documento conllevó la aparición de textos como ROVELLA, G.: «Commento a commenti circa l'Instruzioni del Sant'Ufficio sull'Arte Sacra», en *Civiltà Cattolica*, 104, 1953; STREIGNART, J.: «Aisdessus d'une querelle. Deux documents ecclésiastiques en matière d'art religieux», en *Nouvelle Revue Théologique*, 74, 1952, 944-959.

en las iglesias. Por todo ello, a pesar de la impecable ortodoxia del documento, su lectura en conjunto ofrece quizá una revisión conservadora y estricta del magisterio pontificio, que dificulta la penetración de las formas vanguardistas en el terreno del arte sacro.

Entre los defensores de un arte cristiano contemporáneo basado en la norma y la forma de la tradición, destaca el cardenal Celso Costantini, arzobispo de Colossos. Educado en un ambiente italiano de gran tradición clásica, no adaptó en su ancianidad su gusto artístico a los nuevos repertorios formales contemporáneos. Ocupó en los años cincuenta un puesto de especial relieve en la discusión sobre el arte sagrado, ya que publicó numerosos libros acerca de temas como la iconografía, la misión del arte y el artista cristiano, entre otros. Costantini difundió sus ideas también a través de conferencias y artículos, que proliferaron a partir de la publicación de la Instrucción del Santo Oficio sobre el arte sagrado. En su artículo *Modernidad y tradición* de 1952, rechazaba un concepto extravagante de la modernidad artística, que implicaba un cierto alejamiento de propuestas como el arte abstracto: «Jóvenes [...] No confundáis la modernidad con las tendencias y posturas polémicas, o estudios que no sabéis cómo llamar y tituláis *composiciones*»²⁴. El arte cristiano debía fusionar los elementos novedosos con la tradición cristiana, sabiendo discernir de ella su esencia, tal y como en su día realizaron artistas novedosos que supieron, a juicio de Costantini, ser fieles a la tradición cristiana: Giotto, Fra Angelico o Masaccio, serían algunos ejemplos. El cardenal redactó una circular enviada a los obispos italianos en la que difundía las ideas de la Instrucción del Santo Oficio de 1952. En otros textos, Costantini ensalza la tradición clasicista del arte sagrado, con la que se identificaba plenamente, y critica duramente a la estética expresionista y al resto de corrientes del arte contemporáneo²⁵.

Un documento fundamental en la aceptación de la imagen sagrada en el templo cristiano fue *Directrices de la Comisión Episcopal Francesa para la Pastoral, la Liturgia y el Arte Sagrado*, publicado el 28 de abril de 1952. La Comisión reconoció, como primer principio, que el arte sagrado es «vivo» y que debe responder tanto al espíritu de su tiempo, como a las técnicas y

²⁴ COSTANTINI, Celso: «Modernidad y tradición», en *L'Osservatore Romano*, 27 de julio de 1952.

²⁵ ÍD.: *L'istruzione del S. Offizio sull'Arte Sacra*, Roma, Pontif. Comis. De Arte Sacra, 1952; ÍD.: *Fede e Arte. Manuale per gli artisti*, Roma, Pontif. Commis. C. per l'Arte Sacra, 3 vols., 1954-1959.

materiales propios de la época. En el texto se proclama la alegría que siente la Iglesia ante el hecho de que artistas contemporáneos de prestigio sean invitados a trabajar en los templos y de que acepten dichos encargos. En las *Directrices* existe un rechazo velado a las producciones artísticas en serie de los talleres, que rebosaban en las iglesias de mediados del siglo XX. Concretamente, el documento afirma que «la Comisión reconoce claramente que toda producción ñoña, con falta de vida y de nobleza, debe ser apartada cada vez más de nuestros templos, de los cuales es demasiado a menudo su vergüenza»²⁶. A pesar de ello, no debe regir la libertad absoluta en la creación de obras de arte sacro, sino que existen unos límites que no se pueden rebasar: en primer lugar, presentar deformaciones que sorprendan al conjunto de los fieles ni que incluso alarmen a aquellos que no lo son; en segundo lugar, la Iglesia vuelve a insistir en el tradicional principio de claridad narrativa, impuesto por la finalidad didáctica de la imagen. Por este motivo, el objetivo del arte sacro es la edificación y la instrucción del alma de los fieles, que deben asimilar sus propuestas «sin que sea preciso darles largas y sabias explicaciones»²⁷. El documento advierte que el arte nuevo no podrá ser juzgado sino con el distanciamiento proporcionado por el paso del tiempo, y realiza un llamamiento a la responsabilidad de los obispos en la coordinación de la construcción, restauración y reconstrucción de los templos.

Tras la promulgación de las *Directrices*, en Francia se llevaron a cabo importantes programas de arte sacro liderados por artistas contemporáneos prestigiosos, que contribuyeron, sin duda, a la divulgación y a un aumento del prestigio de las nuevas formas. Las ideas de este documento fueron calando poco a poco en algunas mentes de la jerarquía eclesiástica. Usaremos como ejemplo para ilustrar esta idea las reflexiones del cardenal Giacomo Lercaro, acerca de las posibilidades expresivas de los nuevos lenguajes en materia de arte sacro:

«¿Es posible aún un arte auténticamente sacro?

No dudo en responder afirmativamente. Una escultura italiana en la última Bienal de Salzburgo –comprada por un museo neoyorquino– abordaba un tema singular: la catedral sobrevive a la guerra.

²⁶ *Directrices de la Comisión Episcopal Francesa para la Pastoral, la Liturgia y el Arte Sagrado*, X, publicado en *La Documentation Catholique* 49, 1952, 1498-1499.

²⁷ *Ibid.*, V.

La expresividad y el ímpetu de aquella forma abstracta, tendiendo a afirmar con fuerza sugestiva la indestructibilidad sustancial de aquellos que fueron y son los monumentos de la civilización y de la fe, afirmaban la supervivencia de los más profundos contenidos espirituales, que tienen su origen en la idea cristiana. Sobre los escombros de las catedrales destruidas por la guerra, no ha crecido realmente la hierba del abandono, sino que ha florecido la voluntad del renacimiento»²⁸. El aperturismo de ciertos miembros de la jerarquía eclesiástica hacia el lenguaje contemporáneo dio importantes frutos durante el pontificado de Pío XII.

4. El auge de las publicaciones sobre arte sagrado

El auge de las nuevas ideas eclesiásticas sobre el arte y la liturgia estuvo acompañado por la proliferación de numerosas revistas de investigación que pretendieron indagar y difundir los nuevos planteamientos. El esfuerzo realizado por Pío XII, el episcopado y los centros de pastoral litúrgica desembocó en la creación de revistas especializadas de arte sacro, que difundieron en sus páginas las obras de arte contemporáneo más valoradas e interesantes, a la vez que crearon una vasta teoría artística sobre la ordenación de los templos y de sus imágenes en función de los presupuestos del movimiento litúrgico, que habría de determinar vivamente la ordenación de las nuevas iglesias y de su iconografía. La labor de difusión y de creación de una teoría del arte sacro con las formas del presente que llevaron a cabo estas publicaciones fue esencial para la definitiva valoración del arte religioso contemporáneo, e influyó notablemente en la redacción de los documentos episcopales e incluso en las posteriores normativas sobre el arte sagrado que formuló el Concilio Vaticano II. Quizá la revista más paradigmática, y también la de mayor difusión en Europa, fue *L'Art Sacré*, fundada en 1935 en París por los padres dominicos G. Mollard, J. Pichard y L. Salavin, y que era publicada con una periodicidad bimestral. No obstante, su época de mayor difusión e interés la alcanzó entre 1937 y 1954, cuando estuvo dirigida por dos grandes teóricos del arte sagrado contemporáneo, los padres Régamey y Couturier. Sus ideas contribuyeron decisivamente en la creación de una conciencia en el seno de la Iglesia, mediante la cual, las nuevas formas artísticas penetraron en

²⁸ LERCARO, Giacomo: «Arquitectura y liturgia. Discurso al inaugurarse en Colonia la Exposición de Arquitectura Religiosa Contemporánea de Italia», en *Chiesa e Quartiere*, 1959, 8.

el templo. Revistas similares a la anterior fueron difundidas por todo el continente europeo y por Norteamérica. Algunas de las más influyentes fueron las siguientes²⁹:

- *Art Chrétien. Revue française des Chantiers de l'Église. Revista fundada en Francia por J. Pichard, especializada en la arquitectura religiosa moderna francesa.*
- *Jahrbuch für christliche Kunst. Publicación de periodicidad anual fundada en 1951 por la Sociedad Alemana de Arte Cristiano, y que fue dirigida en sus inicios por H. Denkhöfer. En ella trabajaron los más competentes especialistas de Alemania.*
- *Kunst und Kirche. A pesar de pertenecer al protestantismo alemán, es una de las revistas de mayor interés sobre el arte religioso contemporáneo, debido a sus excelentes trabajos de investigación, y a los debates suscitados en sus páginas.*
- *Das Münster. Fue fundada en 1948 en Munich, y aparecía con periodicidad bimestral. Fue dirigida por Hugo Schnell. Contiene estudios de arte sacro contemporáneo, con un criterio más informativo que científico. Era una revista con gran cantidad de noticias sobre exposiciones, concursos, inauguraciones, etc.*
- *Fede e Arte. Fue una revista fundada en 1951 por la Comisión Pontificia de Arte Sacro, y dirigida por C. Costantini, al que sucedió monseñor G. Fallan. A pesar de su inicial carácter conservador, se fue abriendo de modo progresivo a las tendencias más actuales del arte cristiano contemporáneo.*
- *Art d'Église. Iniciada en 1927 en la abadía de San Andrés de Brujas, con una periodicidad trimestral. La publicación contaba con artículos sobre liturgia y arte sagrado de un gran prestigio, y estaba especializada principalmente en ornamentos litúrgicos.*
- *Christliche Kunstblätter. Revista fundada en 1860 por la diócesis de Kunstverein en Austria, y vivió sin interrupción hasta 1944-46. Desde 1947, mejoró su formato y dedicó una mayor atención al arte sacro contemporáneo, gracias sobre todo a la dirección de Günter Rombold.*
- *Liturgical Arts. Creada en 1931 por la Liturgical Arts Society en Nueva York, y dirigida en sus momentos iniciales por M. Lavanoux. Constituye una fuente indispensable para conocer el panorama del*

²⁹ PLAZAOLA, Juan: *El arte sacro actual*, 736-739.

arte sacro contemporáneo en Norteamérica, y destaca por sus artículos sobre liturgia, pastoral y arte sacro.

- *Arte Religioso Actual. Supuso una referencia clave en el estudio español sobre la renovación del arte sacro. Con carácter trimestral inició su andadura en 1964 bajo la influencia del Movimiento de Arte Sacro, dirigida por fray José Manuel de Aguilar desde el convento de Atocha en Madrid. Se dedicó preferentemente a formar criterios objetivos sobre el arte sacro contemporáneo y a difundir sus creaciones más relevantes.*

Diversos autores colaboraron en las páginas de estas revistas, y además, protagonizaron la publicación de una ingente bibliografía que trató la materia del arte sagrado. Entre sus objetivos fundamentales destacamos, por una parte, participar directamente en la renovación litúrgica y del arte cristiano mediante la reflexión y la investigación, y por otra, dar a conocer a los miembros del clero, artistas y fieles, las obras de arte a su juicio más logradas y meritorias, con el fin de conseguir la renovación del arte cristiano contemporáneo.

5. Repercusiones posteriores en el Concilio Vaticano II

El Concilio Vaticano II (1962-1965) y su legislación sobre liturgia y arte sacro recogió, en buena medida, las aportaciones realizadas por miembros de la jerarquía eclesiástica y por diversos artistas cristianos hasta el momento. Por ello, los textos conciliares significaron la aceptación en el dogma cristiano, de los esfuerzos realizados en épocas anteriores, y sobre todo, de los logros cosechados en tiempos de Pío XII. En este sentido, la preparación de las sesiones conciliares por parte de Juan XXIII y de Pablo VI, recogió la necesidad de diálogo entre la Iglesia y la cultura contemporánea, así como con sus formas de expresión, entre las que se incluiría evidentemente el arte. Los textos conciliares que permitieron y defendieron la entrada del arte contemporáneo en las iglesias fueron el capítulo VII de la Constitución *Sacrosanctum Concilium* y la instrucción *Inter Oecumenici*. En el primer documento, se recoge expresamente la necesidad de que el arte contemporáneo contribuya activamente, como una propuesta más, al desarrollo de la arquitectura y la imagen sagrada. En el segundo, impulsa una ordenación del templo cristiano y sus partes, que como se ha intentado reflejar en este trabajo, presenta vínculos directos con la labor normativa realizada en tiempos del papa Pío XII.