

Argüello en Zamora (1967-1970): reconsiderando los orígenes de una plástica personal

Argüello in Zamora (1967-1970):
reconsidering the origins of a personal style

María DIÉGUEZ MELO

Observatorio Iberoamericano de Arquitectura Religiosa A.C.

RESUMEN

Durante su periodo formativo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Kiko Argüello se ve abocado a una búsqueda de modelos estéticos que definieran un estilo particular. Desde unos referentes contemporáneos visibles en sus trabajos junto a Coomonte y Muñoz de Pablos en Gremio 62, fue orientándose en los años sesenta hacia un estilo más figurativo influido por la imagen paleocristiana y el icono oriental. En este camino de codificación de una estética propia, los contactos de Kiko Argüello con zamoranos motivaron su llegada a la parroquia de San Frontis en 1967, dejando en ella obras de especial importancia a la hora de considerar los orígenes de su plástica personal.

PALABRAS CLAVE: Kiko Argüello, arte sacro actual, pintura religiosa, iconografía, Zamora, San Frontis

ABSTRACT

During his training period at the Academy of Fine Arts of San Fernando, Kiko Argüello is led to a search for aesthetic models that define a particular style. From some contemporary references in his works alongside Coomonte and Muñoz de Pablos in Gremio 62, it was verging on the 1960s to a more figurative style influenced by early Christian images and Eastern icons. In this way encoding own aesthetic, the contacts of Kiko Argüello with people from Zamora motivated his arrival in the parish of San Frontis in 1967, leaving in it works of particular importance when considering the origins of his personal plastic.

KEYWORDS: Kiko Argüello, contemporary sacred art, religious painting, iconography, Zamora, San Frontis

Recibido: 11/06/2016
Revisado: 08/09/2016
Aceptado: 20/09/2016

0. INTRODUCCIÓN

Francisco José Gómez de Argüello Wirtz, conocido como Kiko Argüello, nace en León el día 9 de enero de 1939 trasladándose en su infancia a Madrid, ciudad en la que comienza sus estudios de pintura en la Academia Peña para ingresar a finales de los años cincuenta en la Academia de Bellas Artes de San Fernando donde realiza sus estudios artísticos. Su periplo vital y una crisis existencial que vive en los años cincuenta han sido fundamentales para su creación artística conformando una plástica muy personal que se afianza en la búsqueda de modelos artísticos para un nuevo arte sacro. Desde sus primeras obras de temática no religiosa que le llevan a obtener el premio extraordinario en el Primer Certamen Juvenil de Arte celebrado en 1959 con una obra titulada «La espera», Argüello avanza hacia la temática religiosa debido a un camino personal que encuentra su expresión en el plano artístico con obras que participan en la renovación del arte sacro que caracterizó los años anteriores al concilio.

Sus primeros trabajos de arte religioso inician a partir de 1960 gracias a sus contactos con el grupo de arquitectos y artistas que el padre José Manuel de Aguilar y Otermín había formado en la residencia de estudiantes que los dominicos tenían en Atocha. Además, llegó a viajar con este dominico por Europa para buscar puntos de coincidencia entre el arte protestante y el arte católico de cara al Concilio Vaticano II. Este viaje llevaba a la práctica algunas de las discusiones de los participantes en el grupo Movimiento de Arte Sacro fundado por el p. Aguilar en 1955, centradas en el debate teórico y la preocupación práctica respecto a los aspectos arquitectónicos y plásticos relacionados con el espacio celebrativo. Por ello, junto las consideraciones teológicas reformadoras, analizaron bajo nuevos paradigmas de participación litúrgica las diversas corrientes de la arquitectura moderna y las iglesias de Le Corbusier, Alvar Aalto y los arquitectos alemanes¹.

De vuelta de este viaje, Argüello retoma su labor artística con la idea de renovar el arte religioso. Para ello, funda el grupo de investigación y desarrollo del Arte Sacro «Gremio 62» junto al escultor José Luis Alonso Coomonte y el vidrierista Carlos Muñoz de Pablos a los que había conocido en la residencia de Atocha. El grupo buscaba renovar el arte religioso a través de un cambio en el templo tratando de solucionar la desarticulación que observaban en las arquitecturas realizadas en ese momento y proponiendo una nueva forma de arte sacro. Su propuesta fue mostrada mediante exposiciones conjuntas, sobre todo la celebrada en 1963 en la Dirección General de Bellas Artes y la realizada en la madrileña sala de exposiciones «Templo y altar» en 1964. En el ámbito internacional, junto a los trabajos realizados con Gremio 62, Argüello representa a España, nombrado por el Ministerio de Relaciones Culturales, en la Exposición Universal de Arte Sacro celebrada en 1962 en Royan (Francia) junto con el escultor Izurdiaga. Pocos años después, concretamente en el año 1965, Kiko Argüello expone algunas de sus obras junto con el grupo Gremio 62 en la Galería *Nouvelles Images* de La Haya (Holanda).

En torno a 1964-65 la vida de Argüello sufre el que a la postre será su giro más radical y trascendente. Aunque había comenzado un acercamiento a lo religioso que se expresa en obras con esta temática, en su participación en cursillos y en experiencias conventuales, el año 1964 supone un punto de inflexión en su vida que orienta su labor catequética posterior y el nacimiento del Camino Neocatecumenal. Nos referimos a su marcha al poblado de Palomeras Altas² en la periferia madrileña, lugar en el que se daría la síntesis kerigmático-catequética que asienta el Camino Neocatecumenal fundado por Argüello y Carmen Hernández³. Como consecuencia de lo vivido

¹ Este viaje es importante para la trayectoria artística posterior de Argüello en distintos aspectos. En el plano plástico, porque, como afirma Muñoz de Pablos, el interés de Kiko por los iconos nace tras este viaje por lo cual suponemos que en alguno de los países visitados se acercó, en el afán ecuménico que aparecía como sustrato al viaje, al arte ortodoxo descubriendo al mundo del icono y su plástica específica. De hecho Argüello reconoce que fue muy importante para él porque le puso en contacto con la renovación de arte litúrgico que se estaba realizando en Alemania con el funcionalismo litúrgico o la tradición francesa del padre Couturier, inspirador del grupo M.A.S. del también dominico Aguilar. Kiko recuerda además en su libro que en este viaje estudian a Le Corbusier, a Saarinen y Alvar Alto y contactan con la Iglesia ortodoxa y protestante (ARGÜELLO WIRTZ, Kiko. *El Kerigma. En las chabolas con los pobres*. Madrid: Buenas Letras, 2012, p. 29).

² Palomeras Altas era un poblado chabolista ubicado en la zona sur de Madrid. En esta zona de Vallecas vivían fundamentalmente emigrantes de distintas zonas rurales, especialmente Andalucía, Castilla y Extremadura. Este tipo de poblados más o menos informales proliferaron en la periferia madrileña cuando a finales de los años 50 se produjo un éxodo masivo desde el campo a la ciudad en busca de trabajo en las nuevas fábricas de la capital. Barrios como Palomeras Altas y Bajas o Los Huertos eran zonas de autoconstrucción sobre terrenos rústicos en los cuales los recién llegados a la capital se asentaban. El desarrollo de estas zonas se produjo de forma caótica y sin los servicios necesarios conformando así grandes zonas de infravivienda, algunas con construcciones de mejor calidad y otras realmente chabolas de tablas. A ellas acudían en los años sesenta algunos jóvenes universitarios que bien realizaban proyectos de ayuda o se quedaban a vivir en el barrio como un acto de rebeldía. En los años 80 la operación «Remodelación de Barrios» proyectó la edificación de casi 40000 viviendas que alojaran a las personas que vivían en estas infraviviendas, un proyecto calificado como bueno en el concurso de Buenas Prácticas de las Naciones Unidas en 1996. Sobre Palomeras se puede consultar el trabajo dirigido por María Carmen García-Nieto realizado en 1988 bajo el título *Palomeras: Un barrio obrero de Madrid durante el franquismo* (Disponibile en: www.vallecastodocultura.org).

³ Las décadas de los setenta y ochenta son el momento en los cuales el itinerario neocatecumenal, su corpus catequético y sus particularidades litúrgicas se van asentando y poco a poco son reconocidas por las entidades eclesiales, que examinan cuidadosamente sus contenidos, y por los pontífices, concluyendo con la elaboración y la aprobación *ad experimentum* de los Estatutos del Camino Neocatecumenal, la cual tuvo lugar el 29 de junio de 2002. Este asentamiento

en este entorno chabolista, la plástica de Argüello se transforma definitivamente orientándose a un arte sacro más figurativo influido por el primer arte cristiano, la tradición medieval y el icono oriental que ha finalizado con la codificación de programas pictóricos y la propuesta de ordenación del espacio litúrgico basada en la centralidad y la axialidad.

1. LA PLÁSTICA DE ARGÜELLO: INVESTIGACIÓN DE MODELOS PARA UNA NUEVA ESTÉTICA RELIGIOSA

Desde 1957 Argüello viaja en un proceso creativo que ha caminado hacia el arte sacro: desde la modernidad a la tradición, de la individualidad al trabajo coral, de la subjetividad a los esquemas iconográficos, de la pintura al arte integral. Al observar sus iconos, realización a la cual tiene consagrada su labor artística actual, podemos llegar a pensar en una obra arqueológica que recupera la tradición artística oriental. Sin embargo, estas mismas composiciones encierran señales de la modernidad artística en la cual inicia Argüello sus trabajos como pintor de obra religiosa. Su capacidad para incluir referencias a la vanguardia sin que éstas opaquen el canon ortodoxo y su interpretación de algunos de los iconos más relevantes de la tradición oriental nos hablan de sus capacidades como artista. Para llevar a cabo este trabajo se ha ido alejando progresivamente de la subjetividad y el individualismo para trabajar en la actualidad con un sentido grupal también presente en las obras de Marko Ivan Rupnik y el taller del Centro Aletti, confirmando así que hay una tendencia en la práctica del arte sacro que busca superar la creación individual y subjetiva para introducir en la plástica aspectos relacionales y de comunión más propios de la liturgia y la práctica cristiana, traduciendo en trabajo grupal el sentido de comunión que vive la Iglesia.

Las primeras obras de temática religiosa realizadas por Argüello se encuentran en relación con su trabajo en el «Gremio 62» donde los artistas investigaban las posibilidades de la vanguardia en relación al arte sacro. Es una obra que contrasta fuertemente con la Nueva Estética del Camino Neocatecumenal aunque ya se advierte en algunas representaciones el camino artístico que iba a seguir. Dentro de la experimentación que caracteriza este momento de juventud en el que no sólo se busca un estilo sino también la funcionalidad litúrgica, veremos obras que presentan rasgos de la tradición medieval combinados con la abstracción, aunque sin dejar nunca de lado una figuración en la que la línea predomina sobre el color, obteniendo composiciones planas que se reducen a las formas esenciales. Se trata de un arte muy expresivo que refleja la intuición de un artista que elige la representación simbólica, en ocasiones alegórica, sobre lo real. Prefiere el gran formato y realiza sus composiciones al óleo sobre tableros de madera de más de dos metros de largo por uno metro de alto. En todas ellas, a pesar de reflejar escenas y personajes diversos, se ve la linealidad, el uso de contornos gruesos y el hieratismo en figuras a caballo entre la tradición medieval y el icono. Parece como si Argüello, en su producción realizada entre 1962 y 1964, buscara las raíces figurativas en el arte medieval español presentando obras que en sus personajes ofrecen esta linealidad mientras que en los fondos son capaces de ofrecer una pincelada cargada que le agrega materialidad al soporte que en ocasiones queda a la vista como una poética de la materia.

Además de existir una búsqueda de estilo particular que es visible desde las obras de principios de los años sesenta, se observa en la producción de Argüello una investigación sobre la ordenación del espacio religioso. En este sentido, su preocupación juvenil por el aula celebrativa,

to por un periodo de cinco años fue ratificado el 10 de mayo de 2008 con la aprobación definitiva de los Estatutos del Camino Neocatecumenal, los cuales definen esta realidad como «una modalidad de realización diocesana de la iniciación cristiana y de la educación permanente de la fe, según las indicaciones del Concilio Vaticano II y del Magisterio de la Iglesia» (SCN, art. 1&1), mientras que el neocatecumenado se reconoce como uno de los bienes espirituales del Camino Neocatecumenal (SCN art. 1&3.1º) definiéndose como «un instrumento al servicio de los Obispos para el redescubrimiento de la iniciación cristiana de los adultos bautizados» (SCN, art. 5&1). Si se desea profundizar en su contenido así como en los aspectos jurídicos del mismo, ver: FAÜNDEZ ALLIER, Juan Pablo. *Hacia una definición de la naturaleza jurídica del Camino Neocatecumenal a la luz de la aprobación definitiva de sus Estatutos*. Barcelona: Ediciones STJ, 2009.

su distribución y elementos encuentra su primera expresión con la museografía empleada en «Gremio 62» ya que los tres artistas exponían sus obras creando una suerte de instalaciones litúrgicas o espacios celebrativos efímeros que permitía ver la obra a la par que visualizar su comportamiento en el lugar de culto. Desde los años 70, esta preocupación ha corrido paralela a la labor del Camino Neocatecumenal por lo cual las necesidades pastorales del mismo han sido fundamentales a la hora de proponer un diseño arquitectónico denominado por Argüello «Nueva Estética del Camino Neocatecumenal». Se trata de un proyecto integral que abarca todas las artes desde la pintura, el proyecto arquitectónico, las vidrieras y los signos y ornamentos litúrgicos, todo ello basándose en la convicción de que el espacio celebrativo es capaz de expresar el contenido de la fe convirtiéndose así en un signo para el hombre moderno.

Siguiendo esta nueva propuesta estética, Argüello, en colaboración con un grupo internacional de artistas, ha realizado distintas obras siempre relacionadas con las comunidades y parroquias que viven el itinerario neocatecumenal. A pesar de que existen algunas obras anteriores que avanzan un cambio en materia artística, la obra que podemos considerar generadora de este proyecto de Nueva Estética es la parroquia de San Bartolomeo in Tuto de Florencia, proyecto que se desarrolló en dos etapas que comprenden el templo y el complejo de salas celebrativas o *catecumenium* (1978-1982) y la realización del ciclo pictórico o corona misterica (1984-1998). Esta obra que supone el punto de partida para construcciones de nueva planta (Santa Catalina Labouré de Madrid, 2003; Nuestra Señora del Pilar en Valdemoro, 2011) y para renovación de templos (San Pedro el Real y Virgen de la Paloma en Madrid o San Frontis de Zamora). La construcción y remodelación de templos sirve a Argüello para proponer diversas tipologías pictóricas que sobrepasan sus obras de pequeño formato apareciendo, junto a las coronas mistericas ya mencionadas, y los murales «tipo retablo» (Santísima Trinidad en Piacenza, 2000; Santísima Trinidad de San Pedro del Pinatar, 2005; la parroquia de San Massimiliano Kolbe de Roma, 2005; capilla del Seminario Redemptoris Mater de Madrid, 2011) y murales de mediano formato orientados a salas celebrativas más pequeñas (Centro Neocatecumenal Diocesano de Madrid, 1979; iglesia y cripta de Santa Francesca Cabrini en Roma, 1984; San Frontis de Zamora, 1994;) o a espacios de transición (claustro del Seminario Redemptoris Mater de Roma, 2006).

En el ámbito arquitectónico, la propuesta pictórica se ordena dentro de un diseño que atiende todos los elementos del complejo parroquial resultando la estructura denominada *catecumenium* que toma como referencia sistemas múltiples de iglesias propios de la comunidad cristiana primitiva como los conservados en Aquilea, Treveris o Salona. Así, se desarrolla una suerte de parroquia atómica donde distintos espacios celebrativos de pequeñas dimensiones completan el espacio del templo parroquial, organizando todos los espacios celebrativos siguiendo un esquema que ordena los focos litúrgicos en un eje axial mientras que la asamblea se dispone en de forma centralizada.

Además de esta nueva distribución del espacio celebrativo que hereda los presupuestos de Guardini, la labor de Argüello ha cristalizado también en la aparición de una tipología arquitectónica nueva en los seminarios *Redemptoris Mater* para la Nueva Evangelización surgidos en el seno del Camino Neocatecumenal. Se trata del Santuario de la Palabra o Yeshiva, una sala para el estudio de la escritura y la oración en la cual también se coloca un tabernáculo que alberga el Santísimo y la Escritura. En este espacio de oración y contemplación, que existe por ejemplo en el centro internacional de Porto San Giorgio (Italia) y en la *Domus Galilaeae* (Israel), Argüello comienza a desarrollar sus diseños de vidrieras que acabarán por incluirse en otros proyectos. Los primeros vitrales realizados en el centro italiano representan una crucifixión que se completa con una representación de la Virgen María conocida como Virgen del Silencio. Más tarde se hace una serie de composiciones abstractas que representan la creación las cuales, con el paso del tiempo, se fueron extendiendo a otros espacios arquitectónicos, especialmente a la capilla del Santísimo. Podemos ver distintos ejemplos de estas representaciones de la creación en los Seminarios de Newark y Denver en EEUU, Roma y Macerata en Italia, Madrid o Pola (Croacia). Sin embargo, la figuración no se ha olvidado en las vidrieras diseñadas por Argüello, como podemos observar en sus vitrales más conocidos, los realizados para la Catedral de Nuestra Señora la Real de La Almudena

en las cuales se representa un resucitado y una serie de vidrieras epigráficas en las que se puede leer «Palabra» en distintos idiomas, como el hebreo, el latín y el griego, entre otros, las cuales también formaban parte de la decoración de algunos seminarios, como los Redemptoris Mater de Brasilia, Managua, Madrid o Roma.

Finalmente, para asistir a una suerte de resumen de la propuesta artística de Argüello hay que acercarse a la que consideramos su obra sintética ya que en ella se han recopilado sus murales pictóricos, las experiencias arquitectónicas anteriores, como el espacio celebrativo circular o el santuario de la Palabra, a la par que se han incluido elementos escultóricos novedosos. Se trata del Centro Internacional *Domus Galilaeae* situado en el Monte de las Bienaventuranzas en Israel, destinado al estudio, formación y retiro de seminaristas y hermanos del Camino Neocatecumenal. El proyecto de Argüello fue llevado a cabo por un equipo internacional de arquitectos (Antonio Ábalos, Guillermo Soler, Mattia Del Prete y Gottfried Klaiber) y junto con el equipo internacional de pintores se ha realizado en la capilla un gran fresco que ocupa toda la cabecera representando el Juicio Final.

En la actualidad, Argüello está centrado en su labor catequética como iniciador del Camino Neocatecumenal siendo el aspecto artístico un complemento de su evangelización que si bien es importante, de hecho nunca ha abandonado su labor pictórica, no puede considerarse prioritario ya que está centrado en labores catequéticas relacionadas con el itinerario neocatecumenal. Sin embargo, el proyecto de la Nueva Estética arquitectónica del Camino Neocatecumenal sigue extendiéndose a través de la labor de su equipo de colaboradores y es una constante estilística que, como sucede con la estética franciscana o cisterciense, sirve para identificar claramente el espíritu y vivencia litúrgica particular de este camino de iniciación cristiana.

2. ARGÜELLO EN ZAMORA

La llegada de Argüello a Zamora es la continuación de la invitación de arzobispo de Madrid, D. Casimiro Morcillo⁴, trasladar a la experiencia de Palomeras a las parroquias pasando primero por la parroquia de la Colonia Sandi hasta llegar a la parroquia de Cristo Rey del madrileño barrio de Argüelles, experiencias que permitieron también desarrollar el germen del espacio celebrativo que propone la Nueva Estética Neocatecumenal ya que se colocaban alrededor del altar para la celebración eucarística, algo que ya se había observado en Alemania en las celebraciones del grupo juvenil Quickborn liderado por Romano Guardini.

La expansión de esta experiencia a las parroquias se continúa fuera de Madrid llegando primero a la parroquia de Santiago de Ávila y más tarde a Zamora a principios de 1967 por mediación de José Martín, que había conocido a Argüello en Madrid hablándole al párroco de San Frontis de esta nueva realidad que un año más tarde llegaría a Roma por medio del padre Dino Torreggiani, al que conocen los iniciadores del Camino Neocatecumenal en su estancia en Ávila

⁴ Casimiro Morcillo González fue el primer arzobispo de Madrid. Nacido en Soto del Real en 1904, fue ordenado en diciembre de 1926 y en 1943 adquiere la dignidad episcopal siendo primero obispo auxiliar de Madrid y más tarde obispo de Bilbao y Zaragoza. En 1964 fue nombrado arzobispo de Madrid tras la muerte de Leopoldo Eijo y Garay. Participó en el Concilio Vaticano II, siendo uno de los miembros del *Coetus Internationalis Patrum*, un grupo internacional de obispos que durante el evento conciliar se organiza para contestar las propuestas más progresistas, especialmente las relacionadas con la libertad religiosa y los colegios episcopales. A pesar de que esta participación en este grupo sugiere su tradicionalismo en muchas posturas, fue muy abierto ante la renovación del arte sacro y ante la nueva realidad neocatecumenal naciente y su apoyo fue decisivo para su desarrollo posterior y su traslado a las parroquias madrileñas. En el campo de arte sacro D. Casimiro Morcillo tuvo gran repercusión a través de un texto titulado *Carta Magna del Arte Sacro en España. Hoy y mañana*, publicado en la Revista Nacional de Arquitectura (nº 200 [1958] VIII, p. 27) mediante la cual interviene en la polémica que se estaba produciendo en España entre partidarios de la tradición y partidarios de la participación de la vanguardia en el arte religioso, una querrela similar a la que el Cristo de Germaine Richier había provocado en Francia. En el año de publicación de este texto era arzobispo de Zaragoza y propició la celebración de la Exposición de Arte Sacro en esta ciudad, la cual se trasladó tras su clausura a Madrid, conteniendo 25 obras muy variadas de arquitectura, pintura, escultura, vidriera, mosaico, orfebrería y forja.

contactándoles con el cardenal Angelo Dell'Acqua y con responsables de algunas parroquias romanas hasta asentarse en la parroquia de Nuestra Señora del Santísimo Sacramento y de los Santos Mártires Canadienses gracias al presbítero sacramentino Guillermo Amadei.

En este proceso de expansión del germen neocatecumenal, Argüello llega a Zamora en febrero de 1967 invitado por el párroco de San Frontis, José Martín Escribano al cual le habían hablado de la nueva realidad eclesial que estaba naciendo en Madrid. La síntesis teológico-catequética que había surgido en las chabolas de Palomeras había mostrado en las parroquias madrileñas la necesidad de transformarse en un catecumenado que ayudara a los cristianos a redescubrir las riquezas del bautismo. La situación de la parroquia de San Frontis, ubicada en una zona periférica y casi rural, contrastaba fuertemente con la situación vivida en Palomeras y con la realidad de las parroquias urbanas madrileña. Sin embargo el 28 de febrero de 1967 se iniciaron en ella unas catequesis de adultos naciendo la que se ha convertido en la comunidad neocatecumenal más antigua del mundo, la cual ha cumplido ya más de cuarenta años⁵.

3. LAS OBRAS DE ARGÜELLO EN SAN FRONTIS: ORÍGENES DE UNA PLÁSTICA PERSONAL

En consonancia con lo sucedido a su llegada a Ávila, visita que supuso la realización de una obra en la parroquia de Santiago de aquella localidad, la invitación de Argüello a la parroquia de San Frontis de Zamora ha dejado un grupo considerable de obras de una etapa relacionada con las primeras evangelizaciones, creaciones que se han visto acrecentadas en los años noventa gracias a la cercanía de Argüello y el equipo iniciador del Camino Neocatecumenal con esta parroquia zamorana.

En el presente texto analizaremos las obras conservadas en el *catecumenium* de la parroquia de San Frontis, un complejo de salas celebrativas inspirado en la arquitectura paleocristiana que completa el espacio celebrativo de la iglesia parroquial en respuesta a una vivencia pastoral que entiende la parroquia como comunidad de comunidades⁶. El nombre dado a estas estructuras en la nueva estética neocatecumenal etimológicamente hace referencia al catecumenado, ya que *catecumenium* procede del verbo griego *κατεκεο*, que significa hacer resonar la fe, un nombre idóneo para lo que representa este tipo de proyecto arquitectónico ya que es un lugar donde tienen lugar las celebraciones litúrgicas y la catequesis⁷. Además actualizaría las estructuras paleocristianas dedicadas a la catequesis, existentes tanto en la etapa de clandestinidad como en los momentos

⁵ En febrero del año 2007 el equipo responsable del Camino Neocatecumenal celebró una eucaristía de acción de gracias en la parroquia de San Frontis presidida por el obispo de Zamora, Mons. Gregorio Martínez Sacristán junto a esta primera comunidad y sus catecúmenos tanto de esta parroquia como de otras localidades cercanas como Toro o Morales de Toro.

⁶ «Hay que encontrar nuevos métodos y nuevas estructuras para construir puentes entre las personas, de manera que se realice realmente la experiencia de acogida recíproca y de cercanía que la fraternidad cristiana requiere. Podría ser que esta experiencia y que la catequesis que debe acompañarla se realizan mejor en comunidades más reducidas, como es precisado en la Exhortación Postsinodal: «Una vía de renovación parroquial, especialmente urgente en las parroquias de las grandes ciudades, se puede encontrar considerando la parroquia como comunidad de comunidades» (*Ecclesia in América*, n. 41)», JUAN PABLO II, Discurso a los obispos católicos de Ontario, 5 de mayo de 1999. También en la IV Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, Juan Pablo II había propuesto este mismo sistema parroquial al indicar que «la parroquia, comunidad de comunidades y de movimientos, acoge las angustias y esperanzas de los hombres, anima y orienta para la comunión, la participación y la misión. No es prevalentemente una estructura, un territorio, un edificio; es más bien «la familia de Dios, como una hermandad animada por un espíritu de unidad» (LG n. 28) [...] La parroquia, comunión orgánica y misionera, se convierte así en una red de comunidades [...] Es urgente e indispensable dar respuesta a los interrogantes que se les presentan a las parroquias urbanas, con el fin de que estas puedan responder a los retos de la nueva evangelización» (Documento de Santo Domingo, 28 de octubre de 1992).

Si esta invitación es llevada a la práctica se hacen necesarios nuevos esquemas arquitectónicos que posibiliten la celebración en pequeñas comunidades, con lo cual se tienen que crear nuevas soluciones espaciales, siendo una de ellas el esquema de *catecumenium* al cual nos estamos refiriendo.

⁷ De hecho este es el nombre dado en el complejo teodoriano de Aquilea al aula norte destinada a la formación de catecúmenos. Véase: BRUSIN, Giovanni. *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado*. Editoriale Udine, 1957, p. 119-125.

posteriores al Edicto de Milán, en estructuras arquitectónicas como las presentes en Dura Europos (c. 230), el complejo teodoriano de Aquilea (s. IV), la catedral doble de Tréveris, el Apostolion de Milán, el Xenodokion de Pammachi en Ostia (398) o los conjuntos episcopales de Porec y Salona. En todos estos ejemplos se observa claramente que el lugar comunitario para la celebración eucarística estaba rodeado y complementado por espacios también considerados celebrativos que servían para la reunión de la comunidad cristiana respondiendo a la propia estructura del catecumenado primitivo hacía necesaria la separación entre los fieles y los catecúmenos en muchos momentos de la liturgia y la vida comunitaria.

En esta estructura parroquial propuesta por Argüello se organizan espacios celebrativos basados en la combinación de los principios de centralidad y axialidad donde la imagen religiosa tiene gran importancia como punto focal del espacio. Por ello, las obras realizadas por Argüello que se conservan en estas salas de la parroquia de San Frontis suponen un ejemplo privilegiado de los inicios de dicha estética neocatecumenal ya que corresponden a la época de búsqueda de una plástica personal por parte de este artista leonés.

En la plástica kikiana de los años setenta y ochenta se observa un camino entre la tradición y la modernidad que reinterpreta modelos paleocristianos, bizantinos y medievales aportando a los distintos temas iconográficos elementos propios del arte contemporáneo. La búsqueda de una renovación artística que había iniciado Argüello junto con el «Gremio 62» continúa en su época en solitario surcando un camino estético paralelo entre la tradición y la modernidad que aporta al arte sacro actual un camino figurativo en el que no se desdeña la tradición del arte cristiano sino que se hunden las raíces en la historia del arte sacro para poder vivificar la liturgia mediante una nueva plástica que atiende a todos los elementos del espacio celebrativo. La codificación definitiva de la Nueva Estética del Camino Neocatecumenal tiene lugar en la parroquia de San Bartolomeo in Tuto en Scandicci (Florenia) pero los más de veinte años que se tarda en finalizar este proyecto desde el inicio de los estudios arquitectónicos en 1974 hasta la finalización del ciclo pictórico en 1998 hacen posible que Argüello no sólo desarrolle un esquema arquitectónico centralizado con un marcado eje axial sino que, en su faceta como pintor, a lo largo de esos años realice una serie de obras de marcada influencia paleocristiana y oriental, manteniendo en otros casos la plenitud del lenguaje del arte contemporáneo en el uso expresionista del color.

Frente a las imágenes religiosas de su etapa de juventud, en esta época ya se toma partido claramente por la figuración teniendo en cuenta la necesaria objetividad del arte litúrgico. Aunque el expresionismo y la abstracción tienen gran fuerza simbólica y pueden expresar contenidos espirituales, Argüello toma en cuenta la objetividad del misterio a la hora de elegir un estilo que, basándose en el canon iconográfico y en la teología de la imagen, pueda expresar fielmente los contenidos de la fe cristiana⁸. Por ello, para poder comprender el profundo significado de los iconos contenidos en las coronas místicas y en los murales tipo retablo que hoy decoran los proyectos de Argüello es necesario mirar hacia la tradición del arte cristiano para rescatar los contenidos teológicos-catequéticos de éste y ofrecerlos a la comunidad celebrante de forma que las obras plásticas que acompañan la acción litúrgica sean una expresión de la espiritualidad de la comunidad celebrante.

Siguiendo su camino hacia lo figurativo, Argüello transita en su creación en tres vías distintas desde la segunda mitad de los años sesenta: la imagen-signo paleocristiana, la reinterpretación del icono oriental y el arte contemporáneo. En relación a las primeras, estas obras constituyen un referente para la obra de Argüello tras conocer las catacumbas en su primer viaje a Roma en año 68 porque estas obras no se orientan a la decoración del espacio sino que se trata de obras esquemáticas sencillas formalmente pero orientadas a expresar la fe en un ámbito litúrgico, incorporando en su producción el tema de la orante del Cubículo de la Velatio en las catacumbas de Priscila (s.

⁸ Esta opción figurativa también ha sido tomada por el jesuita Marko Ivan Rupnik que, a través del Taller de Arte Espiritual del Centro Aletti, recurre a los mismos modelos del mundo paleocristiano, oriental y medieval para realizar sus composiciones, partiendo de una plástica juvenil completamente integrada en las formas del arte actual.

III), el cordero (incorporado a los murales del Centro Neocatecumenal de Madrid o el mural en la cripta de la parroquia de Ntra. Sra. del Smo. Sacramento y los Santos Mártires Canadienses en Roma, 1975), el Buen Pastor (Siervo de Yahveh con cordero, 1982), Jonás y Noé (Centro Neocatecumenal Diocesano de Madrid, 1977) o el banquete eucarístico que toma la *Fractio Panis* como inspiración. En el caso de la influencia de la tradición oriental, es la más persistente desde su etapa de juventud contemplando la recuperación del icono como receptor de una tradición artística que se pone al servicio de la liturgia y la oración, como sucede en la Virgen del Camino (1973), la Trinidad (1973) o la Sagrada Familia (1997). Finalmente, también se mantiene una cierta influencia del arte contemporáneo, demostrando que las formas y experimentación que caracteriza su producción durante los años del «Gremio 62» se continúa tras la estancia en Palomeras Altas y el inicio del Camino Neocatecumenal, convirtiéndose en uno de los caminos que Argüello exploró en sus obras antes de la codificación de la Nueva Estética pretendida en relación al espacio celebrativo.

3.1. *Resucitado (1967)*

El origen de la primera obra conservada en San Frontis, un rostro de Cristo resucitado fechado en 1967, era servir de cartel o invitación a las primeras catequesis de adultos que iniciaban en la parroquia en relación con el catecumenado de adultos que estaba proponiendo Argüello tras su experiencia en Palomeras Altas. Se trata de un dibujo sencillo realizado sobre papel satinado con lápiz, bolígrafo y rotuladores, materiales que seguramente encontró en el despacho parroquial, en el cual se incluye la información necesaria para que esta imagen sirviera de cartel informativo. Como si se tratara de un cartel publicitario en la esquina inferior derecha se puede leer la siguiente leyenda: «San Frontis. / 28 de Febrero / Catequesis en la / parroquia. ¡VEN JESÚS!»⁹.

El dibujo sigue la misma tipología para trabajar el rostro que presenta el Cristo realizado en el acceso a los salones parroquiales de la iglesia de Santiago en Ávila. Esta obra, realizada también en 1967, tiene un aspecto rugoso y áspero que destaca la materialidad de la pintura debido a su carácter murario, presentando una imagen de Cristo que sigue los iconos del Siervo de Yahveh de tipo bizantino con un dibujo de trazo grueso que destaca sobre el color grisáceo de un fondo animado por un campo ligeramente esbozado por el que discurre un camino que serpentea hacia el horizonte, destacando una cruz que entronca con la expresión del carácter de Siervo de Yahveh que adquiere la figura de Cristo en esta obra.

Por su parte, el Resucitado de San Frontis presenta una factura que funde la tradición oriental con la iconografía medieval. Cristo mira de frente al espectador con facciones alargadas, barbado, con el cabello largo y la frente abombada aunque sin aureola. Los elementos de la cara están muy estilizados siguiendo la tradición bizantina que difiere del concepto occidental de la belleza y que se basa en una figura humana carente de realismo, pretendiendo hacer presente así el mensaje espiritual de los iconos, primando en ellos la belleza interior sobre la estética. La frente está abombada de una manera clara, marcada incluso con unas finas líneas que marcan esta prominencia. Esto es propio de los iconos del Niño Jesús o de algunos santos como San Nicolás o San Basilio cuyas cabezas son representadas de gran tamaño y con la frente abombada, significando que detentan una inteligencia superior y que ésta es asistida por el Espíritu Santo. Los ojos son muy grandes enmarcados con cejas rectas y su nariz es fina y alargada. La boca es fina y alargada y está enmarcada con la barba. Las orejas son grandes como una manera de indicar que está atento a la escucha de la voluntad divina. Para realizar el rostro marca el contorno exterior con un rotulador azul oscuro que da definición a la imagen, mientras las formas del rostro están realizadas con rotulador y bolígrafo rojo con pequeños trazos de amarillo en la zona exterior que, más allá de las diferencias

⁹ En la actualidad esta forma de invitar a las catequesis con una estampa en la cual aparezca un icono o dibujo obra de Argüello junto con los datos de la convocatoria se ha convertido en una costumbre muy extendida.

técnicas, imitan a la técnica del *assist* utilizada de la iconografía ortodoxa para señalar la presencia de la gloria de Dios en los personajes representados. Este recurso, que solía utilizarse en las vestiduras, se retoma en el cabello de Cristo para señalar su condición de resucitado.

Además de la evidente influencia oriental, Argüello incluye en su factura pequeños detalles que se adentran en la modernidad como el esquematismo a la hora de dibujar la oreja la cual presenta una síntesis o deconstrucción de la realidad que mezcla elementos simbólicos y la geometría cubista.



Fig. 1. Resucitado, 1967. Parroquia de San Frontis (Zamora)

Rodeando la imagen hay una serie de inscripciones que sirven para apoyar el sentido del cartel. En la parte izquierda de la imagen puede leerse «Yo he resucitado ¡Alegraos!» y en la parte derecha se indica «No temáis. Yo he resucitado», una llamada a la alegría pascual y a la escucha del anuncio de las catequesis iniciales. Es un tipo de imagen kerigmática que busca la relación con el espectador en la línea de las realizadas en las chabolas de Palomeras Altas, unas obras muy sencillas en comparación con el resto de su producción que nos ofrecen la posibilidad de asistir al germen de un estilo distinto que recupera la esteta figurativa alejándose de las vanguardias presentes en la época de Gremio 62 para ofrecer unas formas sencillas cercanas al muralismo medieval y al icono oriental. Gracias al registro fotográfico existente de la experiencia de Palomeras podemos saber que en este contexto Argüello realiza dos representaciones del rostro de Cristo acompañadas de texto bíblico, recordando la combinación de contenidos epigráficos y pictóricos que fue una constante en sus obras durante la década de los sesenta, incorporando textos bíblicos o pequeñas leyendas a un dibujo de líneas gruesas que se centra solamente en los contornos del rostro proponiendo una representación cristológica en rigurosa frontalidad.

Intentando responder al carácter sacro del espacio del templo, Argüello se prodiga especialmente en la representación del rostro de Cristo, una constante en toda su obra en la cual encontramos muchos ejemplos del Siervo de Yahveh, una representación en la cual el rostro de Cristo en majestad parece combinarse con el Cristo doliente de la pasión poniendo imagen a las profecías de Isaías en un modelo de representación de la figura cristológica que toma como referencia la iconografía común entre la tradición oriental y occidental para repetirlo en multitud de composiciones que pueden representar únicamente el rostro de Cristo (Siervo de Yahveh, 1962) o distintas

escenas de la pasión como el Beso de Judas (1962). En contraste con este detalle figurativo en los semblantes, los cuerpos quedan reducidos a pequeñas formas geométricas que parecen perderse en el borde de la escena, tal y como podemos ver en su representación de la Virgen María y de Cristo con San Juan o en la figura de Judas. Estos ejemplos centran la figuración en el rostro apartándose del naturalismo para los demás elementos de la composición que aparecen como un fondo de trazos firmes y expresionistas que combinan la línea y el cuerpo geométrico, rompiendo las formas mediante líneas gruesas que atraviesan toda la composición.

3.2. *Cristo (1969)*

A pesar de que las obras realizadas en la Ciudad Eterna en el verano de 1968 anuncian un uso más libre del color y un estilo más expresionista, la influencia del icono oriental sigue presente en la obra kikiana tal y como podremos ver en las tres obras realizadas a lo largo del año 1969 la iconografía oriental ejerció una fuerte influencia en la obra de Argüello desde que éste la conociera en su viaje por Europa junto al padre Aguilar. Un ejemplo claro de este camino artístico basado en la figuración icónica es la obra que titulamos «Me voy y vengo a vosotros» por la inscripción que aparece en la esquina superior derecha. Se trata de una representación del Cristo en primer plano vestido con una túnica rojiza con detalles dorados a lo largo del cuello y el pecho. Partiendo de un gusto por la línea que remarca el protagonismo del dibujo de una forma similar a las obras realizadas en las chabolas de Palomeras, desarrolla una composición cuyo precedente hay que situarlo en el Siervo de Yahveh de 1962 ya que podemos advertir similitudes en el uso de colores ocres, rojizos y dorados y el modelado del rostro de Cristo el cual es casi idéntico aunque pasa de mirar directamente al espectador para virar ligeramente a la derecha. A pesar de la sencillez en los colores de esta obra, es necesario señalar que en su producción de los años sesenta, especialmente en los trabajos aportados a las exposiciones de Gremio 62 se observa una paleta cromática bastante limitada que momento bascula entre el uso exclusivo del negro para los gruesos trazos de las figuras contrastando con el tono del soporte y la introducción de otros colores aunque siempre de forma muy tímida y con una paleta cromática bastante opaca en la que predominan los tonos ocres y rojizos mates que armonizan con el tono natural del tablero de madera sin preparación sobre el cual se realizan las pinturas.

Por influencia de la iconografía oriental acompaña a la figura por la primera y última letras del alfabeto griego que traen a la composición el texto del Apocalipsis en el cual, tras la visión de la Jerusalén celeste, el Hijo del hombre se revela como Alfa y Omega, el Primero y el Último, el Principio y el Fin de todas las cosas (22, 13). Estas cualidades de Dios que remiten a su nombre revelado en el Sinaí¹⁰ son aplicadas aquí a la segunda persona de la Trinidad por lo que el Cristo representado en esta escena se revela como el Hijo de Dios participe de la condición omnipotente y eterna del Padre lo cual se hace visible en el colorido elegido para la túnica, un tono rojizo símbolo de la naturaleza divina y de la presencia del Espíritu Santo que también remite a la sangre del sacrificio que derramará en la pasión. Esta relación con la muerte viene también indicada por la inscripción que acompaña la imagen poniendo en boca de Cristo el anuncio de la resurrección: «ME VOY Y VENGO A VOSOTROS» (Jn 14, 28). Tal y como vimos en la obra anterior se vuelve a tomar el discurso de despedida pronunciado por Jesús en la última cena como clave simbólica de la obra. Jesús les revela que le queda poco tiempo con ellos porque su glorificación está cercana, lo cual debió entristecer a los apóstoles a los que anima ante la cercana separación anunciándoles el envío del Paráclito y que El volverá tras preparar para ellos una morada en la casa del Padre. Apoyados en esta promesa, los primeros cristianos esperaban la última venida de Cristo participando de la enseñanza de los apóstoles, la comunión, la fracción del pan y la oración (*cf.* Hch 2, 42), una espera que permanece en la Iglesia y que en el Camino Neocatecumenal se apoya

¹⁰ Yahveh revela su nombre a Moisés diciéndole que «Yo soy el que soy», una definición de la omnipotencia de Dios que está presente en toda la historia: «Aquel que es, que era y que va a venir» (Ap 1, 8).

en el trípode formado por Palabra-Liturgia-Comunidad¹¹ como pilares de la iniciación cristiana y de la educación permanente de la fe (SCN, Art. 1 §2).



Fig. 2. Cristo (Me voy pero vengo a vosotros), 1969. Parroquia de San Frontis (Zamora)

En relación con la vivencia neocatecumenal es importante una inscripción que aparece en el borde izquierdo del cuadro la cual contiene una dedicatoria que se ha perdido con el paso del tiempo hasta quedar prácticamente invisible en el fondo dorado de la imagen. En ella se puede leer «Dedicado a las comunidades», una dedicatoria que se aplica necesariamente a la primera comunidad de la parroquia de San Frontis, la más antigua del mundo, pero puede hacerse extensiva a todas las demás, tanto a las que ya se habían formado en Madrid o Italia como a las que a lo largo de más de cuarenta años han surgido en todo el mundo, comunidades que viven en humildad, sencillez y alabanza¹² haciendo suya la tensión escatológica que expresa este cuadro. La falta de preparación de la tabla de conglomerado de madera que sirve de soporte a esta imagen ha

¹¹ En los Estatutos del Camino Neocatecumenal se indica lo siguiente: «Las catequesis iniciales y el itinerario neocatecumenal se basan en los tres elementos fundamentales («trípode») de la vida cristiana, resaltados por el Concilio Vaticano II: Palabra de Dios, Liturgia y Comunidad (Cap. III). En el centro de todo el recorrido neocatecumenal hay una síntesis de predicación kerigmática, cambio de vida moral y liturgia» (SCN, Art. 8 §2-3). Para un desarrollo mayor de estos tres elementos véase el Capítulo III de los Estatutos en el cual se atiende a lo específico de las celebraciones semanales de la Palabra, la celebración de los sacramentos y la dimensión comunitaria de la vida cristiana.

¹² El icono de la Virgen del Camino realizado por Argüello en 1973 contiene la revelación mariana que da origen al Camino Neocatecumenal. En el cuadro se puede leer lo siguiente: «Hay que hacer pequeñas comunidades cristianas como al Sagrada Familia de Nazaret que vivan en humildad, sencillez y alabanza. El otro es Cristo». Este icono se

provocado que parte de los pigmentos se hayan perdido con el paso de los años lo cual ha dejado a la vista el soporte claramente apreciable tras unos pigmentos poco densos y un color que la incidencia de la luz ha deslavado¹³. Esto ha hecho posible que bajo el tono dorado del fondo apreciemos con claridad el contorno de un dibujo previo de la figura que primeramente iba a ser algo más grande. Igualmente podemos ver que el alfa y al omega iba a estar escritos algo más arriba.

En este punto es necesario indicar que dentro del Camino Neocatecumenal este tipo de representaciones cristológicas se denominan comúnmente iconos del Siervo de Yahveh aceptando la interpretación individual del texto bíblico que lo vincula con la persona de Jesús¹⁴. Sin embargo en este estudio hemos optado por nombrar las obras atendiendo a los textos presentes en las mismas y a los contenidos iconográficos, no tanto para diversificar la producción kikianiana sino para adaptarnos a las claves interpretativas que estos elementos nos ofrecen. Si tenemos en cuenta los cuatro cánticos del Siervo presentes en la profecía de Isaías, esta denominación se refiere a un siervo elegido y sostenido por Dios que ha puesto su Espíritu sobre Él para llamar a conversión al mundo (cf. Is. 42, 1-5), un cordero humilde que no se resiste al mal (cf. 50, 5s), un hombre triturado por el sufrimiento que a pesar de mostrar un aspecto que no parece humano (52, 14) será la expresión de la gloria del Padre y salvación para todas las gentes (cf. 49, 3-6)¹⁵. Aunque en un principio pudiéramos pensar que este título podría estar referido a obras en las cuales el sufrimiento y la pasión de Cristo son más evidentes, la diversidad de aspectos cristológicos atendidos por el profeta Isaías la hacen extensible a todas las representaciones cristológicas.

A pesar de las múltiples citas a las profecías del Siervo que se advierten en la predicación primitiva, el arte no ha utilizado este término para referirse a una iconografía determinada ni en el caso del icono oriental ni en el arte cristiano occidental por lo que la fuente iconográfica de las obras kikianas que se han identificado tradicionalmente como Siervo de Yahveh hay que buscarla en los iconos del Salvador y las imágenes aquerópitas vinculadas con la tela de la Verónica o el *mandylion* de Turín. En los modelos que siguen esta tipología¹⁶ asistimos a la representación de la Santa Faz, el rostro del Salvador que es capaz de transmitir la fuerza del Dios como Señor del Mundo y juez de la historia pero también la paz y la misericordia de Dios encarnado. Una de las obras que transmite este concepto es el Cristo Salvador de Andrei Rublev que se conserva en la Galería Tretiakov de Moscú. Realizado hacia 1420, formaba parte de la deesis realizada para la catedral de la Dormición de Zvenigorod. Se trataba de un gran iconostasio del que solamente se han rescatado otras dos tablas que representan al arcángel San Miguel y a San Pablo. Siguiendo la línea de trabajo de Rublev que se mantienen fiel a la tradición bizantina en la iconografía aunque aportando un mayor movimiento, la composición coloca al personaje en una ligera torsión que sugiere un movimiento espiritual hacia quien lo contempla, un giro de Cristo que atiende misericordioso a aquel que lo invoca. El volumen convexo del cabello se convierte en la obra de Argüello en la aureola que rodea la cabeza mientras que el rostro mantiene las mismas líneas en el diseño definido de las cejas. La influencia del icono de Rublev es tal que se mantiene el mismo diseño

conserva en una capilla de la Catedral de Nuestra Señora la Real de la Almudena dentro de un tabernáculo de mármol blanco flanqueado por una escena de la anunciación pintada en la pared.

¹³ Esta técnica algo apresurada en la preparación de los soportes y en la precariedad de los materiales concuerda con el testimonio aportada por Carmen Martín Escribano, testigo de estos primeros años que describe cómo estas primeras obras conservadas en la parroquia de San Frontis obedecen a momentos de espera del transporte o tiempos muertos que Kiko aprovechada para pintar.

¹⁴ Frente a una interpretación personalista de corte hebraico que identificaría al siervo con figuras como Moisés, David, Jeremías o Job, la Iglesia cristiana primitiva relaciona pronto el Siervo de Yahveh con Jesús (véase: Hch 8, 32; Rm 15, 21 y 1P 2, 22). Sin embargo, la exégesis actual no presente un consenso a la hora de contar esta denominación entre los títulos cristológicos.

¹⁵ Estos textos han sido musicalizados por Argüello resaltando los distintos contenidos semánticos que Isaías aplica a Jesús: siervo, profeta, mártir, sacerdote y rey. De hecho el Cuarto Canto del Siervo es uno de los primeros textos bíblicos a los que Argüello pone música en Palomeras, siendo parte de la grabación editada por Pax en 1967. Para un análisis de la cristología cantada por Argüello en relación al Siervo de Yahveh, véase: CALLES GARZÓN, Juan José. *Resucitó. Fundamentos de una Teología cantada*, Salamanca: UPSA Publicaciones, 2012, pp. 449-474.

¹⁶ Sirvan de ejemplo las distintas imágenes de la Santa Faz o Salvador «Acheropita» conservados en la Galería Tretiakov, el Museo Ruso de San Petersburgo o el Museo Etnográfico de Ustiug.

para la barba de corte puntiagudo la cual parece nacer de un bigote que ya habíamos advertido en composiciones anteriores y que es signo de una voluntad decidida a la piedad y un juicio definitivo de amor sobre el mundo¹⁷.

Al atender a las fuentes iconográficas descubrimos que estas obras no representan a Cristo como un juez terrible sino como Salvador, el Spas dulce y misericordioso. Son un reflejo de la cristología que se da en el Neocatecumenado asentada en el carácter glorioso de la cruz y en la participación del Siervo doliente de la majestad de Dios. El Siervo de Yahveh es presentado en la catequesis como el elemento central de la revelación: Jesús como cordero sin mancha el cual fue llevado al matadero sin resistirse al mal entregando su vida al Padre por la salvación del mundo. Por ello, para el Camino Neocatecumenal «la figura del Siervo de Yahvéh es presentada como paradigma de lo que todo neocatecúmeno está llamado a ser, por obra y gracia del Espíritu Santo». Teniendo en cuenta la importancia que la cristología neocatecumenal otorga a las imágenes del Siervo, la dedicatoria presente en la composición y su inclusión en el espacio celebrativo es una llamada a observar el espejo en el cual el cristiano se debe mirar para poder llevar a la propia vida la imagen del hombre nuevo descrito en el Sermón de la Montaña, dotando a la composición de un claro carácter catequético que poco a poco va orientando la composición kikian a una fidelidad mayor a los modelos orientales aderezando el canon ortodoxo con la influencia de la vanguardia.

3.3. *Virgen María (c. 1969)*

La siguiente representación de la Virgen María se encuentra también en la sala principal del catecumenium de San Frontis la cual alberga todas las obras de Argüello conservadas en esta parroquia zamorana. Se trata de una obra realizada sobre el muro y puede observarse en una especie de edículo que originalmente no existía sino que se crea para preservar la superficie pictórica cuando la pared de la sala se cubre de un gotelé muy grueso que evoca el interior del útero para significar la Iglesia que gesta a sus hijos en la fe a través de la Palabra, la celebración de los sacramentos y la vida comunitaria, trípode sobre el que se sustenta el Neocatecumenado.

Se trata de un busto en el que se puede observar la parte superior de la túnica de la Virgen que aparece cubierta por un velo nos permite entrever la línea del cabello. Sobre un fondo blanco, desarrolla la composición a través de gruesas pinceladas rojizas que se difuminan para resaltar los contornos y los volúmenes del rostro y las vestiduras. El análisis del dibujo nos permite observar la rapidez del trazo que se redirige en distintas ocasiones para conformar los pliegues de la tela, llegando a apreciarse claramente la carga matérica de la pincelada y el paso del pincel por el soporte. La porosidad de la pared le permite además un gran detalle en el sombreado que acentúa con pequeñas líneas e inscripciones. Esta técnica de dibujo estará en la base de todos sus murales posteriores, tanto en el trazo de las figuras como en los colores de las mismas que se difuminan mediante el lijado de la capa pictórica para obtener un mayor sombreado y contraste cromático. De hecho esta obra, tanto en su contenido como en su estilo encuentra filiación con la Virgen con el niño conservada en la capilla del Santísimo de la parroquia de San Bartolomeo in tuto (Scandicci) realizada en el mismo año y obra que también es testimonio del proceso de catequización vinculado a las primeras comunidades neocatecumenales en Florencia.

El rostro, enmarcado por una aureola sencilla, mantiene una fisonomía propia de sus primeras obras en las cuales se alargan sobremanera las caras mediante el dibujo de un abombamiento en la frente sugerido por una línea cóncava, una nariz larga y delgada, una boca pequeña y el contorno pronunciado del mentón que transforma el perfil del rostro en un triángulo invertido. Este tipo de dibujo ya había aparecido en la Nueva Eva (1962) y en la Virgen María de 1963, además de la representación de la Virgen en cinta del Evangelio de los Miserables. Estas dos últimas composiciones presentan además a la Virgen en una actitud similar, contemplativa y orante, con los ojos

¹⁷ Cf. VVAA. *Iconos y santos de Oriente*. Barcelona: Electra, 2004 p. 247.



Fig. 3-4. Virgen María (c. 1969). Parroquia de San Frontis (Zamora)

cerrados y la cabeza ligeramente inclinada al lado derecho. Este recurso, que ayuda a Argüello a romper la rigidez total de la composición, es un signo de la aceptación de la voluntad divina por parte de la joven de Nazaret que está atenta, escuchando la Palabra y la voluntad de Dios, algo que queda patente por la gran oreja que destaca sobremanera al no estar cubierta por el velo. De un tamaño prominente, el pabellón auditivo se encuentra de frente al espectador como si se desplegara de su posición natural en una licencia que acentúa la importancia de la escucha, de la predicación como camino para la fe (cf. Rm 10, 17). No en vano la iconografía había hecho suya la postura de Tertuliano¹⁸, Teodoro de Ancira¹⁹ o san Juan Damasceno²⁰, entre otros, que desde los primeros siglos de la Iglesia habían sostenido que la Encarnación se produce en el momento del anuncio del ángel²¹. Para representar iconográficamente esta idea de la concepción de María a través del oído los artistas han optado por dirigir un fino rayo que baja del cielo hacia el oído de la Virgen

¹⁸ En el siglo III Tertuliano, en su obra titulada *La Carne de Cristo*, había relacionado a María y Eva diciendo lo siguiente: «Como la palabra del demonio, creadora de muerte, había entrado en Eva aún virgen, de modo análogo debía entrar en una virgen el Verbo de Dios, edificador de vida, para que lo que cayó en perdición fuese reconducido a la salvación por el mismo sexo; Eva había creído a la serpiente; María creyó en Gabriel: el pecado que Eva cometió creyendo, fue borrado por María creyendo también». Zenón de Verona retoma esta idea al afirmar que «el diablo, insinuándose en el oído con la seducción había herido y destruido a Eva. Cristo también, a través del oído ha penetrado en María y naciendo de la Virgen ha eliminado todos los vicios del corazón» (Tratado 1, 3, 19-20; PL 11, 352)

¹⁹ «María la Profetisa, a través del oído concibió al Dios viviente: pues el paso físico de las palabras es el oído», *Homilía IV sobre la Madre de Dios y Sermón*, PG 2, 77.

²⁰ «La concepción tuvo lugar a través del oído, mientras el nacimiento ocurrió por la salida usual... No era en efecto imposible salir por la puerta regular sin dañar los sellos de esta», *Exposición de la Fe ortodoxa 14*, PG 94, 1159.

²¹ Otros autores han señalado esta manera de concebir. Por ejemplo, Romano el Meloda presenta esta idea de la concepción a través de la escucha al poner en boca de María las siguientes palabras: «Ese saludo, dicho a mis oídos me hizo resplandecer, me hizo madre, sin haber perdido mi virginidad» (XII, 17). Sobre la concepción de Jesús, véase: ACTIS BRÚ, César Isidro. *María, la del oído fecundo. La concepción del Verbo de Dios. Entre Zenón de Verona y Efrén el Sirio*. Santa Fe: Universidad Católica de Santa Fe, 2009.

en un intento de resaltar la virginidad de la Virgen y la identificación de Cristo como el Logos de Dios: María escucha el anuncio y acoge la Palabra en su seno²². Argüello sintetiza mucho más esta composición al no estar representando una escena de la anunciación por lo que solamente deja entrever el hecho a través del resalte de la oreja muy habitual en su obra primera. Este recurso no es exclusivo de la Virgen María y es necesario relacionarlo con el anuncio de tipo kerigmático que está en la base de la vivencia neocatecumenal. Desde las catequesis iniciales, la predicación y el anuncio son la base de las distintas etapas del neocatecumenado siguiendo las palabras de Pablo que recuerda en su Epístola a los Romanos que para que se dé la fe, para poder creer, es necesario haber escuchado la predicación, el anuncio de la muerte y resurrección de Cristo que se ha entregado por amor a los hombres (*cf.* 10, 14).

CONCLUSIÓN

La obra zamorana de Argüello se muestra como una síntesis de su producción a finales de los años sesenta, una obra que ya se ha apartado de los temas no religiosos para centrarse en un trabajo que poco a poco va abandonando la expresividad de las obras realizadas en la época de «Gremio 62» para incorporar de una forma mucho más clara la influencia de la tradición bizantina y oriental a la que se le une una linealidad de raigambre gótica para concretar un estilo eminentemente figurativo que tiene como fin su inclusión en el espacio celebrativo abriendo un camino de búsqueda arquitectónica. La gran sinceridad compositiva y la radical economía de medios de las composiciones zamoranas de los años 60 contrasta con la culminación del estilo de Argüello en los años 90 con la codificación de una estética basada en la recuperación del icono oriental. Desde una obra sencilla basada en la linealidad y la figuración de tipo medieval y el apoyo textual a los contenidos de la imagen se avanza en la renovación del arte sacro en relación con la liturgia que conduce también a una experimentación arquitectónica con la ordenación de los focos litúrgicos en el espacio celebrativo que ha concluido en un esquema centralizado de marcado eje axial. En definitiva, en la obra plástica de Argüello, la producción zamorana ofrece un excelente caso de estudio a la hora de considerar los orígenes de la plástica personal kikiana presentando una gran diversidad de modelos que poco a poco van abandonando el expresionismo anterior para orientarse a formas cercanas al icono oriental.

²² En algunas ocasiones, desde el seno del propio Jesús niño viaja a través de ese rayo hasta el seno de la Virgen con evidentes alusiones a la Trinidad, también aludida en un rayo que finaliza en tres puntas con la intención de resaltar la presencia y participación de las tres personas en el hecho de la Anunciación.