

ARTE SACRO MODERNO

Jaime Loring S. I.



El arte sacro moderno ha llegado a hacerse problemático. Entre extremas alabanzas y extremas censuras es costoso buscar un camino medio que nos acerque a una solución imparcial. Si lográsemos trascender esta superficie alborotada de las discusiones, y captar en qué consiste, y cómo ha llegado a formarse la problematidad del arte sacro moderno, habríamos dado el paso capital para su solución.

Situación histórica del Arte Sacro

La herencia religiosa que nos dejó el siglo XIX a los hombres del XX fué verdaderamente pobre. De un lado la cultura de la época, filosofía, literatura, arte... con una concepción naturalista de la divinidad; desconectada de ella una vida religiosa desprovista de auténtica profundidad de pensamiento, y con formas endebles de expresión, tanto plásticas como literarias.

En el terreno propiamente artístico de la figuración plástica, nos encontramos con un arte romántico profano poderoso en expresión, que con Goya y Delacroix había descubierto el mundo de la forma y el color; más tarde el impre-

sionismo y las últimas tendencias no figurativas de la pintura, en el primer cuarto del siglo XX, habían hecho descubrimientos plásticos sensoriales. Frente a estas tendencias de la expresión artística que son las verdaderamente representativas de la historia del arte en esta época, se producía un arte religioso de bazar, vacío de cualquier significación profunda: esos Sagrados Corazones, Vírgenes de Lourdes, Milagrosas... construidos en serie, con colores de cromo, inaceptables, desde el punto de vista artístico, para un espíritu cultivado.

La dinámica espiritual del siglo XX se ha encontrado radicalmente incómoda con esta separación entre lo profundo humano y lo trascendental religioso. La tónica de nuestro tiempo — y es lo que nos da mayor esperanza mirando al futuro — es de autenticidad, de verdad. La Comisión Litúrgica alemana presidida por los Obispos de Fulda y Passau, daba en 1954 como tendencias de los cristianos de hoy día, entre otras: una verdadera vida sin artificio, un movimiento hacia lo profundo, evitando lo superficial (1). Tan intolerable resultaba el arte vacío de contenido religioso, como una idea religiosa encarnada en formas artísticas innobles. Así nos ha traído el sentido de autenticidad de nuestro tiempo a juntar las corrientes más representativas del arte con las ideas religiosas más profundas. El arte moderno que nació y se desarrolló en un ambiente y con temas profanos, ha sido incorporado en los últimos años al culto litúrgico.

No tendría que extrañarnos esta conjunción de arte actual y religión. Desde el nacimiento del arte cristiano en las catacumbas la expresión plástica de las ideas religiosas ha estado en la vanguardia del arte. La revolución estética que significa para el arte el Renacimiento o el Barroco, no tiene sus raíces en la religión, sino en la evolución de la forma artística. Pero fué, sin embargo, absorbida por una ideología religiosa que se sirvió entonces de las nuevas formas plásticas para expresar contenidos religiosos. La segregación entre el pensamiento religioso y el arte de vanguardia — secularización del arte por un lado, y por otro deformación artística de lo religioso — ocurrió por primera vez el siglo pasado.

(1) Cfr. Teología del cemento. Proyección, 1955, n. 4 p. 67.

En nuestro tiempo se está verificando un doble movimiento de ambos campos hacia un punto de conjunción. En lo religioso ha habido un resurgimiento intelectual, que tenía que rebelarse contra ese arte sacro producido en serie, vacío y empalagoso que puebla tantas de nuestras iglesias. Por otra parte, en las minorías artísticas se ha despertado un acercamiento a lo espiritual trascendente, que incluso a un intelectual ateo como Ortega y Gasset le hizo ver a Dios en el horizonte de nuestra cultura (2).

Origen histórico de la crisis

El llamado arte moderno, y entendemos por tal el que practica una acentuada estilización de la forma o procedimientos decididamente no figurativos, ha provocado desde su nacimiento una espesa nube de censuras. Sin embargo, su justificación estética fué siempre un problema reservado a los especialistas del arte. Siempre, hasta que el arte moderno invadió la esfera del culto católico. Al pasar del ámbito reducido de museos y colecciones privadas a las iglesias, la masa común de los fieles ha quedado obligada a contemplar tales obras de arte, y la jerarquía a aprobar o denegar su destinación al culto. Desde este momento las motivaciones y argumentos que se han empleado en la polémica ya no han sido solamente estéticos, sino teológicos, litúrgicos, e incluso pedagógicos. Naturalmente esta interferencia de diversas ciencias — creemos que la estética del arte es también una ciencia, aunque incipiente todavía — ha originado confusiones. La mejor manera de poder llegar a una solución, creo, será hacer un poco de luz en el planteamiento mismo de la problemática.

Se trata de ver si hay alguna posibilidad de adaptación entre el culto prestado a las imágenes y las formas artísticas que ha dado a la plástica el arte moderno. Lo mismo hay que extender a la arquitectura: adaptación de la nueva arquitectura de cemento armado a edificios con fines de culto. La consideración profunda de los dos términos nos hará ver, libres de prejuicios en uno u otro sentido, si tal adaptación es fructífera o al menos posible.

(2) Dios a la vista. El Espectador, T. VI.

Postulados del arte sacro (3)

El culto litúrgico precisa para su realización un ámbito para los movimientos, utensilios con que realizar las ceremonias, y una imagen que polarice la atención de los fieles. Así se han dado a lo largo de la historia tres tipos de arte sacro: arquitectura, orfebrería e iconografía, indiferentemente pintada o de bulto. La esencia estética de estos tres tipos de arte sacro es distinta, y por tanto es también distinto el sentido de su colaboración a la función del culto.

En primer lugar, la plástica con el culto de las imágenes es la prolongación de la metodología pedagógica de Jesús. Él vertía sus ideas en metáforas sensibles: la semilla sembrada a voleo, la red abierta sobre la playa, la vid con sus pámpanos fecundos... La plástica en el arte sacro ha estado dominada por la sensibilización de un contenido religioso-trascendente que es la imagen. La imagen esencialmente es una similitud de forma con un prototipo (4). El pensamiento dogmático de la Iglesia en este punto ha sido siempre que el honor tributado a la imagen se refiere al prototipo que en ella se representa (5). Así el pensamiento católico sobre el arte sacro figurativo viene dominado por este sentido de la imagen y tiene por tanto de ella un concepto de algo relativo al prototipo, sin valor en sí mismo de manera absoluta. La imagen sacra está destinada a producir en el fiel cristiano un efecto equivalente al que produciría el contacto personal con el prototipo. La imagen queda disuelta en pura relación.

Desde este punto de vista es natural que la función puramente artística de forma o de decoración haya quedado preterida. La decoración o forma artística no tiene valor en cuanto referidas a un prototipo, sino en sí mismas, por su calidad estética. Se ha dado, pues, la paradoja de que el culto litúrgico ha absorbido a lo largo

(3) No es lo mismo arte religioso que arte sacro. El primero es aquel que contiene algún asunto religioso. Su fin puede ser meramente decorativo o simple expresión de la vivencia del artista. No está limitado por una subordinación social al medio ambiente. En cambio el arte sacro es el que propiamente está dedicado al culto, y tiene por tanto un destino social que lo condiciona.

(4) Th. I, q. 35, a 1.

(5) Conc. Trid. sess. XXV, año 1563, Denzinger 986.

de la historia la vanguardia del arte en cada época, sin dar, en cambio, ningún valor a los problemas formales, que son los más fundamentales en la evolución artística.

Ampliación de la perspectiva

Cuando Santo Tomás explica (6) el por qué de colocarse imágenes en las iglesias — son los tiempos en que el gótico realiza una de las mayores conquistas estéticas que se han logrado en la historia de la humanidad (7) — se refiere únicamente a los contenidos de prototipos sagrados representados, para nada a sus valores formales estimables en sí mismos. El Concilio Tridentino repite exactamente las mismas ideas de Santo Tomás, aunque su expresión no es tan esquemática (8). También coincide esta declaración con el tiempo en que el Renacimiento logra sus mayores conquistas estéticas precisamente en arte sacro (9); sin embargo el Concilio no menciona que el arte sacro de imágenes tenga un fin decorativo o una belleza formal, que le prestaría un cierto valor absoluto.

Una declaración oficial de la Iglesia en 1952 representa una ampliación de la perspectiva en el sentido de que junto al sentido «imaginal», ya explicado, del arte sacro, tiene éste también un fin decorativo: «el arte sacro por la fuerza de su mismo nombre tiene el oficio y el deber de contribuir al ornamento de la Casa de Dios, y de fomentar la fe y piedad de los que se congregan en el templo» (10). Actualmente resulta ya incompleto discutir los problemas concernientes al arte sacro con un criterio puramente «imaginal».

(6) Comment. in Sent. I. III, dist 9, a 2, sol 2, ad 3.

(7) 1253-1255 se escribe el comentario a las sentencias. 1195-1220 Catedral de Chartres. Catedral de París: 1163, primera piedra; 1198-1208, fachada, 1257 fachada meridional del crucero. 1220-1288, Catedral de Amiens. 1211 y siguientes, Catedral de Reims.

(8) Conc. Trid. sess. XXV, año 1563, Denzinger, 987.

(9) Bramante, el primer arquitecto de San Pedro del Vaticano, vivió de 1444 a 1514. Las obras del actual San Pedro se empezaron en 1506 bajo su dirección. Miguel Ángel vivió de 1475 a 1564. El Juicio Final de la Sixtina se había terminado en 1541. Murió sin ver terminada la obra de San Pedro pero ésta ya admiraba a Roma entera.

(10) AAS 44 (1952) 542.

Arquitectura, arte abstracto

Pasando ahora a los otros dos tipos del arte sacro, la arquitectura y la orfebrería, el problema se plantea distintamente. Aquí ya no interviene para nada el sentido «imagineal»; no son artes figurativas, sino abstractas; pura armonía de formas con sentido estético. Un vaso litúrgico o una iglesia llegan a tener valor sacral, no por su contenido representado, sino por la armonía abstracta de sus líneas. Su contribución a la liturgia del culto consiste en que despiertan en el contemplador un impulso hacia lo sobrenatural trascendente.

Resumiendo podríamos decir que el sentido del arte sacro es: a) en la plástica figurativa de las imágenes el ofrecer al contemplador la semejanza del prototipo; y junto a esto un valor absoluto de belleza formal y decorativa. b) En la arquitectura y orfebrería, tal disposición de las formas abstractas que su impresión sea de espiritualidad. También debe estar encaminada a esta impresión de espiritualidad la belleza formal de las imágenes. Veamos ahora si el arte moderno puede integrarse en estas exigencias del arte sacro.

Sentido del arte moderno

El fenómeno más revolucionario de todo el arte moderno consiste en haber convertido la

pintura de figurativa en abstracta. El cuadro moderno no hay que tomarlo como pintura de un paisaje, o de un torso humano, sino simplemente como pintura: armonía de colores y formas. No hay que buscar en ella un contenido de realidad representada, sino la música del cuadro conseguida por la combinación rítmica de los elementos pictóricos.

Esta fórmula de arte procede del romanticismo, y consiste en suplantar la imitación literal de los objetos por una interpretación personal del autor. Un subjetivismo idealista se ha apoderado del arte. Los cánones tradicionales han perdido su vigencia, sobre todo en lo que se refiere a los efectos de luz y de perspectiva; y el espíritu de los artistas se ha desbordado en el seguimiento de lo nuevo. En ocasiones este apasionamiento por descubrir técnicas nuevas ha rozado la extravagancia. Después del idealismo el pensamiento moderno se ha desplazado hacia ideologías aún más disolventes siguiendo la lógica de la historia, una vez que se ha perdido la base de un Absoluto trascendente cognoscible (11). Esta estructura del pensamiento, consciente o inconsciente en el espíritu de los artistas, se ha manifestado en sus creaciones. Pero, dejando de lado esas manifestaciones desorientadas del movimiento artístico moderno, hay que reconocer una cierta madurez que se va consiguiendo hacia mediados del siglo XX, por ejemplo, en las pinturas de H. Matisse posteriores a la segun-

“Las imágenes modernas y las formas más adaptadas a la materia de la cual hoy día se construyen, no se han de rechazar de una manera general y con una opinión prejuizada de antemano; sino que compensando recta y equilibradamente los diversos estilos, de manera que ni caigan en una mera imitación de la realidad, ni en un exagerado simbolismo, como le llaman, y teniendo más en cuenta las necesidades de la comunidad cristiana, que el talento y habilidad particular de cada artista, conviene que el arte de nuestros días sirva con el debido honor y reverencia a los edificios y ritos sagrados; y de esta manera pueda unir su voz al admirable canto de gloria que en los siglos pasados han rendido a la fe católica los más grandes hombres“.

Pío XII, Encíclica “*Mediator Dei*”, AAS 39 (1947) 590

da guerra mundial. La razón de estos resultados fructíferos de la pintura nueva es que no ha sido simplemente el afán de novedades lo que ha determinado el movimiento, sino más fundamentalmente el estudio serio de las calidades del modelo y de los problemas de su expresión pictórica. De tal forma ha influido esta seriedad del estudio en la pintura moderna que ha hecho de ella pintura intelectual, fríamente conceptual. ¡Qué diferencia entre los lienzos esencializados de un Braque o un Kardinsky, y aquellos otros plenos de piadosa emoción de un Fra Angélico o un Van der Weyden! Frente a un producto científico de laboratorio, la emoción vital de lo complejamente humano.

Arte de minoría y arte esencial

Puestas estas premisas, el arte moderno tenía que ser un arte de minoría. En los cenáculos de los consagrados era donde se producía y se gustaba tal tipo de creaciones. Hoy se ha hecho del dominio público, y ha ocupado hasta las viñetas decorativas y el cartel de propaganda. Pero ha tenido que pasar medio siglo para que tenga lugar esta divulgación.

La revolución naturalmente no basta atribuir-la a un snobismo de singularización. Es una explicación demasiado simplista, grata a mentalidades planificadoras de los fenómenos humanos.

No se puede negar que en algunos pintores en concreto ha habido influjos de snobismo. Ya lo mencionábamos antes cuando hablábamos de la sugestión que ha ejercido *lo nuevo* en los espíritus. Pero al movimiento en su conjunto no se le puede dar esta calificación.

Ha sido más fundamentalmente un proceso de esencialización del arte. La tendencia de profundizar lo auténtico, dejando lo postizo, que ha regido todos los aspectos de la cultura de nuestro siglo, desde la novela hasta la espiritualidad y la liturgia, ha influido también en el arte. De la sinceridad del arte de algunos pintores no se puede dudar cuando precisamente abandonaron la seguridad económica de un bienestar burgués para seguir la ruta peligrosa pero atrayente del arte pictórico.

La arquitectura nueva

En la arquitectura los mismos principios han llevado a parecidos resultados. El sentido de autenticidad hizo que el hormigón armado no fuera tratado con las formas ideadas para la piedra o el ladrillo. Un nuevo material, con posibilidades inéditas, pedía nuevas técnicas y nuevas formas. Las nuevas condiciones sociales requirieron edificios como el cine, el stadium, el rascacielos cuyos problemas de estructura no ofrecían precedentes inmediatos en la tradición. La nueva

“El artista que no admite las verdades de la fe, o está alejado de Dios en su espíritu y en su forma de vida, no ponga jamás su mano en una obra de arte religioso; pues carece de ese ojo interior con el cual capte las exigencias de la Majestad y culto de Dios. Sus obras carentes de sentido religioso, aun cuando manifiesten conocimiento del arte y cierta habilidad externa, no se puede esperar que inspiren la piedad y la fe que convienen al templo santo de Dios, y sean suficientemente dignas como para que la Iglesia, custodia y árbitro de la vida religiosa, las admita en los edificios sagrados.”

Pío XII, Encíclica “*Musicae sacrae disciplina*”, AAS 48 (1956) 11.

arquitectura se encontró con objetivos distintos de los de las generaciones anteriormente próximas y con unas posibilidades técnicas hasta el momento desconocidas. Naturalmente la teoría arquitectónica se despegó de la tradición para adaptarse al nuevo planteamiento real de la situación. Así nació el funcionalismo. Esta nueva escuela de arquitectura nos interesa desde el momento en que no sólo construyó edificios de utilidad civil, sino que se aplicó a la edificación de iglesias.

Posibilidades de armonía

Antes de solucionar el problema particular de la adaptabilidad del arte de estos tiempos al culto litúrgico, hay que ver si en general es posible la evolución histórica de las formas del arte sacro. La Iglesia nunca se ha ligado con una forma determinada de expresión artística — antigua o moderna — ni rechaza alguna en particular (12). Sus directivas se refieren siempre al contenido dogmático o historiográfico de la representación, pero no a la forma plástica como puro problema de arte.

El canon 1.164 dice que en la construcción de iglesias se observan las formas aceptadas por la tradición cristiana; y el canon 1.279, que no se coloque en ellas ninguna imagen *insólita*. Pero ninguna de las dos prescripciones tiene un sentido estético-formal, como si la tradición fuera un archivo de formas aprobadas de las cuales no pudiera salirse el artista. Su objetivo es únicamente el contenido teológico por el peligro de suscitar en los fieles concepciones falsamente materialistas. Por ejemplo, la Trinidad en forma de hombre con tres caras, el Corazón de Jesús separado de la figura del Cuerpo entero del Señor (13).

La Iglesia admite en el arte sacro la evolución de la forma, y ve con satisfacción que los mismos contenidos tradicionales sean encarnados en expresiones nuevas, de acuerdo con la tónica de los tiempos. Si el arte moderno en el momento de su aplicación al culto ha de sufrir alguna li-

mitación, no será porque haga figuraciones del temario religioso que nunca se han visto hasta ahora — esto es normal que ocurra — sino porque tales figuraciones no se adaptan al sentido del arte sacro que expusimos más arriba.

Laicismo o religiosidad

La limitación que desde el punto de vista de la teología o de la liturgia se ha de aplicar al arte moderno, es doble; por una parte su origen laico. Incluso la dependencia, consciente o inconsciente, de filosofías desintegradoras de la jerarquía de valores en el hombre. Cuando el Pontífice prescribe que las obras de arte sacro se encomienden a artistas creyentes (14) no obedece a un prurito partidista. Hay algo que toca la médula misma de la creación estética. El valor religioso no puede añadirse a la obra de arte como un elemento postizo, es la misma concepción de la obra que ha de estar trascendida de unión sagrada. Esto requiere que el creador de arte sacro sea vital e ideológicamente creyente.

En arquitectura también ocurre a veces que las nuevas iglesias tienen un aspecto demasiado profano. Los edificios civiles fueron los que primero produjo el funcionalismo; y cuando se aplica a las iglesias no consigue, en ocasiones, revestirse de suficiente espiritualidad. Esto fué precisamente lo que señaló la crítica en la capilla de Ronchamp levantada por el máximo representante del funcionalismo francés Le Corbusier (15).

Sin embargo, algunas de las técnicas de la plástica moderna tienen una especial vocación para conseguir formas de potente sugerencia espiritual. Por ejemplo, la estilización. Las líneas esbeltas que sugieren una figura sin agotarla,

(11) M. F. SCIACCA, *Necesidad de lo absoluto*, Arbor, 20 (1951) 48-52.

(12) Dada la unidad vital que en toda obra de arte tienen el fondo y la forma, pudiera en algún caso una forma ser rechazada por sus trascendencias ideológicas. No es éste el caso a que nos referimos.

(13) Cn. 1164: Procurarán los Ordinarios, oyendo, si fuera menester, el parecer de los peritos, que en la edificación y reparación de las Iglesias se observen las formas aceptadas por la tradición cristiana y los cánones del arte sagrado. Cn. 1279: A nadie es lícito colocar o hacer que se coloquen en las iglesias, aunque sean exentas, o en otros lugares sagrados, ninguna imagen insólita a no ser que esté aprobada por el Ordinario local. (Trad. de la BAC). Cfr. HERBERTO JONE, O. F. M. *Cap. Commentarium in codicem Iuris Canonici*, Paderborn, 1954.

(14) AAS 48 (1956) 11-12; AAS 44 (1952) 545.

(15) PAUL DONCEUR, *Esthétique moderne et art sacré*. La chapelle de Ronchamp, *Études* 287 (1955) 89-97.

producen en el espíritu una abertura hacia el infinito. Este es el motivo de que algunos piensen que es en el temario religioso donde el arte no figurativo tiene que conseguir sus mayores éxitos. Un contenido espiritual coincidirá con una forma que no es naturalista. Para que además sea apta al culto, hace falta una segunda condición de que hablaremos enseguida. En arquitectura hay otros elementos con particular vocación a lo sagrado: la luz. Los grandes ventanales que admite el cemento armado, producen una luz plena, maciza, como no se había conseguido en el arte cristiano quizás desde las primitivas basílicas. El dinamismo especial se puede conseguir con un elemento casi inmaterial — la luz — más adaptado al efecto espiritual que la piedra.

Condicionamiento social del arte sacro

Estos valores religiosos del arte moderno van condicionados por la segunda limitación proveniente de la dificultad de comprensión que presenta a los espíritus no consagrados. El hermetismo se aumenta entre la masa del pueblo fiel. La mayoría de los cristianos no está habituada al lenguaje de la pintura no figurativa. Para ellos no tendrá ningún sentido un arte sacro que se atiene a estas tendencias. Pero la Iglesia está dedicada precisamente al servicio religioso de la masa popular; por lo tanto el sentido litúrgico exigirá que el artista se adapte al tipo medio de comprensión artística del ambiente. No pueden darse las mismas soluciones para una ermita rural, que para la capilla de una Facultad universitaria. Es precisamente la regla que da Pío XII: que se tenga más atención a las necesidades de la comunidad cristiana, que al gusto y talento peculiar del artista (16). En el arte sacro el artista está desempeñando una función social, y debe

sujetarse a las limitaciones que ésta le imponga.

Esta doble limitación no se debe entender en el sentido que rechazemos el arte moderno para los fines litúrgicos. El criterio de Pío XII en este punto es nítido: «las formas e imágenes recientes más adaptadas a los materiales de que se construyen, no han de ser rechazadas ni menospreciadas de una forma general y con una opinión prejuzgada de antemano», sino que por el contrario, supuestos los debidos condicionamientos ya explicados, «conviene que el arte de nuestra época tenga campo libre para servir con la debida reverencia y honor a los templos y a los ritos sagrados» (17).

Las perspectivas que aquí nos abre el Pontífice son magníficas. Si junto a esta sana amplitud de la dirección de la Jerarquía, podemos apreciar un renacimiento ferviente de la liturgia y de la vida espiritual y a la vez una madurez del arte moderno pasados ya los snobismos del primer momento, todo hace suponer que por fin el pensamiento religioso va a adquirir de nuevo formas de expresión artística verdaderamente enraizadas en la sensibilidad de la cultura contemporánea. El desconcierto que todavía parece dominar en las mentes, hay que considerarlo como fenómeno histórico natural de todos los períodos de cambio. Los cambios culturales siempre traen consigo una cierta violencia de crisis entre el estilo saliente y el entrante. Nuestra época, que hace diez años aparecía mucho más caótica que en la actualidad, va por fin alumbrando las estructuras nuevas de lo que será la segunda mitad del siglo XX. Si el tránsito no ha sido del todo pacífico, no hemos de pensar en una especial maldad de los hombres de nuestro tiempo ni de sus creaciones, sino admitir la historia en su evolución precisamente como es en la realidad de todos los momentos.

(16) AAS 39 (1947) 590.

(17) *Ibid.*