

ROMANO GUARDINI Y MARIE-ALAIN COUTURIER

Los orígenes de la arquitectura y del arte para la liturgia católica en el siglo XX
Maria Antonietta Crippa

INTRODUCCIÓN

Con esta comunicación, en cuyo centro están dos personalidades religiosas de gran prestigio, intento contribuir a la maduración de la conciencia histórica de cuanto ha sucedido en el área católica en la primera mitad del siglo XX, en torno al tema del arte y de la arquitectura directamente relacionados con la liturgia, conectadas por lo tanto con la amplia renovación teológica, litúrgica y cultural que ha atravesado el mundo católico y que ha desembocado, entre 1962 y 1965, en el Concilio Vaticano II. El espacio temporal al que aquí me refiero comprende el periodo entre las dos guerras mundiales y algún acontecimiento del primer decenio siguiente a la segunda.

Asimismo, en la brevedad de las reflexiones que este congreso permite, mi contribución se ha estructurado a partir del empeño, ya improporcionado, de dar paso a la historicización de un proceso todavía demasiado poco conocido, que a menudo ha sido recuperado sólo en términos de alineamiento militante, a favor o en contra de sus características y de las contingencias del momento histórico, circunstancias y opciones en medio de las que ha visto la luz. En mi opinión, antes de afirmar una linealidad y secuencialidad entre las opciones de entonces y las de hoy, o incluso antes de oponerse a las mismas, son todavía indispensables profundas investigaciones.

Por consiguiente intento proponer ahora, en síntesis y en términos muy delimitados, una reconstrucción histórico-crítica de lo que las dos personalidades de Romano Guardini (1885-1968) y el padre Marie-Alain Couturier (1897-1954) han propuesto y activado. He pretendido también cederles la palabra, aunque sea brevemente, sobre cuestiones cruciales y fácilmente equívocas. Además, me he debido atener a la identificación solamente de los factores fundamentales de su propuesta cultural en relación con el tema que aquí se debate, propuesta que, en cambio, requeriría también la identificación del contexto contemporáneo, de los movimientos y personalidades con los que estuvieron en contacto.

Un estudio histórico no elimina, sin embargo —si se lleva a cabo con seriedad—, la complejidad de los fenómenos y contradicciones internas de los mismos. Sobre la base de los datos concretos y verificables, provoca en cambio una renovada atención, que exige normalmente una verdadera y natural catarsis del mismo subconsciente psicológico, en el cual indaga y en el cual lee y escucha. Dicho en otros términos, propone una lucidez de valoración tranquilamente dispuesta a poner en discusión los prejuicios y a abrir nuevas búsquedas. En esta dirección se mueven las reflexiones que presento ahora.

Guardini y Couturier se hallan en el origen de un movimiento de arte y arquitectura de excepcional envergadura en el transcurso del siglo XX: el primero sobre todo en cuanto a teólogo y pedagogo, el segundo en cuanto a artista y crítico militante. Ambos son sacerdotes; el segundo, además, es dominico. El primero vive y trabaja dentro del horizonte europeo, en Alemania; el segundo entre Europa y América, teniendo a París como centro de referencia. Ambos son llamados, dentro de la vocación

propia de su estado religioso, a tareas específicas a las que se dedican sin reserva alguna; su aventura humana maduraría los discursos fundamentales de dicha tarea en el periodo trágico que aconteció entre las dos guerras mundiales.

En ambos resultan excepcionales la intensidad de carácter, la fuerza moral, la lúcida energía al exponerse al riesgo, la humildad y el reconocimiento de la primacía —hecho que no ha sido suficientemente valorado— de su propio enraizamiento en la catolicidad de la Iglesia. Se pueden considerar, con razón, como dos polos incandescentes de la cultura católica interesada en el arte y en el ornato litúrgico, comprometida en la primera mitad del siglo XX —según la célebre fórmula del teólogo suizo Hans Urs von Balthasar— en *derribar los baluartes* dentro de los que la institución eclesiástica se había recluido al final del siglo XVIII. En ellos se halla el primer germen de una compleja renovación que, si bien madurada sobre el esquema de los principios del Concilio Vaticano II, todavía hoy se encuentra inconclusa en sus aspectos ejecutivos.

El transvase de su experiencia dentro del amplio horizonte eclesial —que aquí me es imposible examinar—, no puede ser entendido, pienso, en el sentido de una transposición automática o mecánica. Si se hiciese así, se deslizaría hacia aquel determinismo historicista que debilita, hasta anularlo, todo sentido crítico.

Por razones de espacio y de tiempo, debo limitar la comunicación a unos pocos temas teológico-litúrgicos y artísticos, omitiendo por completo la actual profundización histórica del movimiento del arte y arquitectura abiertos, incluso, a los temas del arte sacro coetáneos de Guardini y Couturier. De cualquier manera, es necesario tener siempre presente que cuanto se pensó y se hizo en la primera mitad del siglo XX, tenía como trasfondo dos guerras mundiales y una revolución —la soviética de 1917—, que perturbaron profundamente la conciencia de los hombres. Ellos vivirían la coerción y verían la victoria de los aplastantes totalitarismos ideológicos, sin parangón en la historia del mundo, a mi juicio.

En esta primera mitad del siglo XX, pues, se suceden hechos que han incidido profundamente en el sentido de la noción de modernidad, en el significado del sentirse o del querer ser moderno. Tampoco me es posible debatir aquí sobre esta enorme temática. Que sin embargo se destaca, puesto que como bien ha comprendido y señalado Guardini en *Das Ende Der Neuzeit* de 1951¹, la primera mitad del siglo XX es fase de clausura de una época, o su ocaso.

ROMANO GUARDINI: LA APERTURA DEL MOVIMIENTO PARA LA REFORMA LITÚRGICA CATÓLICA AL ÁMBITO DIOCESANO Y PARROQUIAL

Normalmente, en las sesiones sobre la reforma litúrgica, el debate se concentra en torno al proceso innovador de una reforma iniciada en el ámbito monástico benedictino y trasvasada a la más amplia realidad social a través del polo cultural que lleva a cabo la experiencia del teólogo Romano Guardini. En la importante biografía de Hanna Barbara Gerl, Romano Guardini es presentado en primer lugar como sacerdote, por profesión y por vocación, que concibió su pertenencia a la Iglesia como a *la patria*, en cuanto a libertad y obediencia. Fue sacerdote en la proclamación y en la predicación, en la formación para la liturgia que él ha querido hacer comprender, en la esencia y en la acción. Fue un sacerdote educador, promotor de una corporeidad capaz de ser expresiva a través de la espiritualidad humana, ante todo juvenil; fue

¹ Traducción española: «El ocaso de la Edad Moderna», Guadarrama, Madrid, 1958

un docente que entendía el propio servicio como *actividad teórica de esclarecer, iluminar, hacer evidente*. Desde la cátedra de *Weltanschauung* católica, primero en Berlín y a continuación en Tübinga y en Munich, ha transmitido una interpretación de la *visión católica del mundo* que le ha valido el reconocimiento del papa Juan Pablo II, en 1980 en Altötting, de gran teólogo de la Iglesia, próximo a Alberto Magno, Nicolás de Cusa, J. Adam Möhler, Matthias Scheeben y Erich Przywara.

Rechazó las proposiciones de participar en el Concilio Vaticano II por razones de edad, y la del cardenalato, ofrecido por el papa Pablo VI en 1965. Manteniéndose distante de muchos honores y aclamaciones en los últimos años de su vida, miró a la muerte como «última prueba de valor (...), el reverso, vuelto hacia nosotros, de todo aquello de lo cual el privilegio se llama resurrección»².

De los años veinte del siglo pasado son algunos pequeños libros sobre la liturgia que apuntan los términos de su compromiso con los jóvenes del grupo *Quickborn*, no establecido por ellos sino orientado según postulados completamente nuevos bajo su dirección. *El espíritu de la liturgia*³, de 1918, *Los signos sagrados*⁴, de 1927, *Formación litúrgica*⁵, de 1923 –fechas de sus primeras ediciones en alemán– son escritos sencillos pero profundos, no carentes de apertura hacia cuestiones complejas, como el primado del logos respecto al *ethos* o la relación entre religión y cultura en la liturgia.

En estos escritos se abordan: la atención al concepto de forma, que lleva al reconocimiento de la unidad orgánica de los fenómenos humanos, antes y por encima de su dimensión estética; la articulación clara entre liturgia y oración; la importancia atribuida a la capacidad simbólica de la experiencia humana para reconstruir integralmente, quizá perdida desde el final de la Edad Media. Subraya con decisión la primacía de la dimensión comunitaria en la vida de la Iglesia, en todo caso considerada siempre como Cuerpo Místico, una dimensión comunitaria no reducible a un romanticismo espiritual o a un sociologismo, sino entendida como factor esencial de una realidad ontológica y eclesial.

El compromiso con el grupo de jóvenes en el periodo de entreguerras, tuvo para Guardini una importancia enorme: fue una aventura ejemplar en su vida, en la cual es importante recordar la observación de los que lo conocían, de que logró forzar a «una juventud salvajemente contestataria a un yugo profundamente indeseado de obediencia»⁶.

Logró, apoyándose en la liturgia, llevar a cabo la formación de unos jóvenes cuyos caracteres tenía bien claros. Escribió, en efecto: «¿Qué entendemos hoy por *formación*? *Formado* para nosotros es quien, más allá de su propia especialización, tiene ojos también para el resto de la realidad; quien es estimulado por el afán del saber examinar, sentir, juzgar. Por lo tanto, un razonamiento, un dominio enraizado en el conocimiento, es racionalismo; mientras que la formación auténtica tiene un signifi-

² Hanna Barbara Gerl, «Romano Guardini. La vita e l'opera», Morcelliana, Brescia, 1985, pág. 426

³ «Vom Geist der Liturgie», Herder, Freiburg, 1919; ed. italiana: Morcelliana, Brescia, 1930 (2ª ed. 1931; 3ª ed. 1980)

⁴ «Von heilige Zeichen», Grunewald, Mainz, 1927; ed. italiana: Morcelliana, Brescia, 1930 (2ª ed. 1931; 3ª ed. 1980; 4ª ed. 2000)

⁵ «Liturgische Bildung», Deutsches Quickbornhaus, 1923; en: Romano Guardini, «Liturgie und Liturgische Bildung», Grunewald, Mainz, 1992, pág. 9-110; ed. italiana: «Formazione liturgica», OR, Milano, 1988. En la actualidad, la editorial Morcelliana está publicando la obra completa de Guardini en italiano; sin embargo, todavía no ha aparecido el volumen sobre la liturgia.

⁶ Hans Urs von Balthasar, «L'inizio», Jaca Book, Milán, 1970, pág. 36

cado bien distinto (...) Formado, en sentido exacto, es un hombre que se ha modelado en el ser, en el pensar, en el actuar según un modelo natural interior; lo es si está integrado en una comunidad, cuando vive en un ambiente de trabajo que pone de manifiesto su formación, porque nadie puede estar formado sólo para sí mismo (...) En Occidente, la Edad Media ha sido la última época en tener una concepción de la formación profunda, rica y unívoca. A partir del Renacimiento, esta concepción ha ido deshaciéndose (...) Hoy, nosotros habremos de perseverar, presentir, explorar, preparar caminos entre los horrores de la barbarie sin ver la conclusión de nuestros esfuerzos»⁷.

La gran forma litúrgica es por él preservada, hecha conocer y explorar por los jóvenes como vía principal —gran y solemne juego— para la formación de su personalidad cristiana, camino para insertarlos en una experiencia de escucha y espera, ya que, según escribió: «La liturgia alberga en sí algo que hace pensar en las estrellas, en su trayectoria eternamente igual, en sus leyes inviolables, en su profundo silencio, en la amplitud infinita en la que se encuentran. Parece, sin embargo, que de este modo la liturgia se preocupa poco de los hechos, de las aspiraciones y de la condición moral de los hombres. Porque en realidad ella sabe proveerlos muy bien: quien, en efecto, vive realmente en ella, se asegura la verdad, la salud y la paz en lo más íntimo de su ser»⁸.

Cargado de consecuencias está el hecho de que, habitualmente, se olvida examinar la relación entre la estructuración global de las reflexiones de Guardini y la realización práctica asumida por él en la educación del grupo juvenil *Quickborn*, entre 1920 y 1939. En resumen, merecen ser al menos recordadas, con respecto a las reflexiones teológicas, filosóficas y culturales del sacerdote italo-germano, dos importantes acentos evidenciados por Von Balthasar.

En primer lugar, el teólogo suizo ha señalado la compatibilidad, carente casi por completo de evolución o de modificación en el tiempo, del pensamiento guardiniano, amarrado, casi con obstinación, a la *experiencia religiosa* o sentido religioso vivido, objeto específico de la *Weltanschauung* católica. En segundo lugar, Von Balthasar ha caracterizado la singularidad de la idea de reforma de Guardini, que afirma: «Para fundamentar la propia visión se hacía mostrar, desde el gran arte, un trecho de camino donde emerge de modo creativo, con la vida que se crea, la forma válida. Insuperable. Los orígenes son también la forma originaria»⁹.

En el corazón del pensamiento y de la acción de Guardini estaban, pues, la exigencia obstinada de una concreción viviente, experimentada, del sentido religioso, que conducía hacia Cristo y al *sentire cum Ecclesia*, y la urgencia de una renovación, es decir, de una reforma intensa; no como datos surgidos todavía sin forma, sino como descubrimiento *ex novo* de lo originario, de lo esencial, en lo que ya ha obtenido forma grandiosa, perfecta, como sucede en el caso de la liturgia católica. El corazón de la renovación litúrgica, se podría parafrasear, ha sido para Guardini el impulso del redescubrimiento de las grandes formas de la liturgia, de la apertura a todos —y ante todo a los jóvenes— de dicha experiencia, que él ha llamado formación litúrgica.

⁷ Romano Guardini, «Formazione liturgica», OR, Milán, 1970, pág. 32-33

⁸ Idem, «Lo spirito della liturgia», Morcelliana, Brescia, 2000, pág. 119

⁹ Hans Urs von Balthasar, cit. pág. 37 y 17

El gran arte —el de Agustín, Dante, Rilke y muchos otros largo tiempo explorados por él— le ha llevado a comprender que *los orígenes son también las formas originarias*: fórmula balthasariana que ha inspirado eficazmente, en la unión entre vida y forma, el valor de la segunda para proporcionar razones de la verdad y la veracidad de la primera. Se puede intuir entonces la importancia del fin práctico de la formación litúrgica que Guardini asumió con los jóvenes del castillo de Rothenfels: «aprender a vivir el hecho religioso como 'hombres'» se correspondía, para él y para sus jóvenes, con dejarse involucrar por aquello que ya tiene forma, la liturgia, es decir, «tener capacidad de simbolismo», en la recuperación de una conciencia corpórea que permitiese «expresar la interioridad hacia el exterior» y «captar la interioridad ajena a través del exterior»¹⁰. Se había activado una *percepción de la forma* litúrgica, para recuperar el vértice de la condición humana, su religiosidad, como condición comunitaria y personal.

Me parece que hasta ahora, en los contextos que se han interesado por la reforma litúrgica y por la aportación de Guardini a la misma, además de los éxitos artísticos y arquitectónicos, no se ha comprendido de modo adecuado dicha contribución, simultáneamente teológico-filosófica y experimental. En consecuencia, se ha olvidado evidenciar la razón de la primacía atribuida a la formación litúrgica por Guardini en Rothenfels. Con todo, él mismo lo ha señalado claramente.

Después de haber recordado que el Movimiento Litúrgico no fue *fabricado*, sino que nació de modo necesario de la difusa voluntad —un despertar general— de un *comportamiento existencial católico*, ha manifestado la urgencia de individualizar *para que pueda renacer una verdadera vida litúrgica*, no sólo en una abadía benedictina, sino también *en el día a día de una comunidad parroquial*.

Dicha urgencia estaba motivada, en su opinión, por la existencia de un peligro dentro del pueblo, de la gente común, de los laicos, si se quiere usar este término: el peligro existente era el de debatirse, en aquellos años veinte del siglo pasado, en una trágica alternativa entre cristianismo y paganismo¹¹.

Con la trama de esta extraordinaria lucidez en la valoración, el método formativo orientado hacia los jóvenes y la estructuración global de la *Weltanschauung* de Guardini necesitan compararse, creo yo —si se quiere aprehender el sentido de su método y el valor profético de cuanto se logró en el movimiento juvenil guiado por él—, sobre todo con la incidencia de sus enseñanzas en las opciones vitales de sus amigos o jóvenes discípulos, famosos en varios ámbitos hasta el día de hoy. Dicho entramado hace evidente cómo su contribución al movimiento de la reforma litúrgica resulta estructurado según una única matriz —de pensamiento y de acción—, orientada hacia futuros desarrollos en el día a día de la comunidad parroquial, pero en términos totalmente experimentales y sin aspiraciones definitivas. A mi parecer, esta matriz es muy poco evidente, en concreto, para los artistas y arquitectos que trabajan en el campo del arte y la arquitectura para la liturgia.

Por otro lado, no se puede ocultar que la misma idea ha promovido —al menos hasta ahora y hasta donde yo sé— la primera experiencia importante de reforma litúrgica en la que es posible evidenciar un método formativo de la persona y de la comunidad, en el cual son factores fundamentales el espacio y el tiempo, el lugar y los ritmos temporales del culto y del año litúrgico, desarrollados en todo caso dentro de pecu-

¹⁰ Romano Guardini, «Formazione liturgica», cit., pág. 38-39

¹¹ *Ibidem*, en diversos lugares.

liares contingencias históricas, como la condición juvenil y la situación histórica de la Alemania de los años veinte y treinta del siglo pasado.

La capacidad de Romano Guardini para mantenerse en el ámbito teológico y formativo apropiado –dialogando con jóvenes, artistas y arquitectos– debe ser tenida en cuenta. Es fundamental, en concreto, distinguir cuidadosamente el impulso dado por él a los hitos alcanzados en el campo de la construcción de iglesias por parte de arquitectos que le son próximos.

Creo que, en efecto, se debiera partir de la síntesis, para cada arquitecto, entre la formación litúrgica guardiniana y las tendencias arquitectónicas personales, para expresar una valoración del recorrido proyectual individual. Rudolf Schwarz, Emil Steffann, Ludwig Mies van der Rohe –por no nombrar sino a los arquitectos más famosos influenciados por el pensamiento del teólogo italo-alemán– han sido, en efecto, proyectistas caracterizados por una amplia autonomía conceptual y de acción; de cada uno de ellos se pueden, ciertamente, hacer emerger los contactos con Guardini y con su teología, pero también las variantes individuales de cultura y profesionalidad específicas.

Operaba en todos el fermento del tema *princeps*, la centralidad *espacialmente centradora* del altar en la celebración litúrgica, cuestión *princeps* más en clave simbólica que geométrica o arqueológica, cuestión además que no anulaba –y este no es un hecho secundario– la orientación axial y procesional, a menudo cambiada, que lleva desde el umbral de la iglesia hasta el altar, un recuerdo –ahora trasladado desde la dimensión cósmica a la experiencia psicológica de la orientación hacia el este– al sol que surge, a Cristo.

Desde este punto de vista, son de gran importancia los vínculos de dependencia y de discontinuidad entre las posiciones de Romano Guardini y las de Rudolf Schwarz, considerado por el primero el más genial de los jóvenes de Rothenfels, respetado, no obstante, hasta el final en sus decisiones y en sus reflexiones, como recuerdan Barbara Gerl y Wolfgang Pehnt¹² los numerosísimos encuentros no sólo a propósito de soluciones arquitectónicas, sino también mirando hacia opciones fundamentales del movimiento *Quickborn*. Guardini, por lo demás, era consciente de que en la interpretación de la arquitectura solo poseía «una simple afición»¹³.

Los estudiosos que han reconstruido la personalidad y el trabajo de Rudolf Schwarz (1897-1961) han expuesto claramente a la luz la autonomía de su recorrido en la arquitectura –también en lo referente al arte sacro– respecto a Romano Guardini. Discípulo de Poelzig, con sólida formación histórica y técnica y aptitud expresionista –como atestiguan las acuarelas que interpretan los momentos cruciales de la celebración de la misa –, Schwarz trabajó en la coordinación del castillo de Rothenfels para la comunidad *Quickborn* con enorme dedicación. Necesitó seis meses para diseñar el cáliz que él consideraba la síntesis figurativa de toda la celebración eucarística. Son famosas las sistematizaciones de la Sala de los Caballeros y de la Capilla, para la cual realizó también el altar, la custodia eucarística y el lampadario en formas modernas y esenciales, no sin vivos desencuentros con Guardini.

En 1925 obtiene una plaza de profesor en el Instituto profesional (Escuela de Artes Aplicadas y Escuela de Arquitectura) de Offenbach, con el apoyo del importante y célebre constructor de iglesias Dominikus Böhm (1880-1955), del cual llega a ser

¹² Wolfgang Pehnt y Hilde Strohl, «Rudolf Schwarz 1897-1961», Electa, Milán, 1997

¹³ Hanna Barbara Gerl, cit., pág. 253

amigo y colaborador. Proyectó durante este periodo algunas iglesias con Böhm, pero expresaría muy pronto orientaciones muy diferentes. Mientras que el primero tenía predilección hacia las iglesias con grandes vanos, de planta central y volumetrías externas sencillas pero plásticas, con formas cónicas y cilíndricas —como en la célebre *Messopferkirche* de 1922, llamada *Circumstantes*—, Schwarz —como atestigua el proyecto para la *Frauenfriedenkirche* de Colonia en 1923— prefería la planimetría alargada, en la cual los fieles se disponían al modo tradicional, en batería, en la forma que él llamaba *Opfergang*, es decir, *Camino sacrificial*. El volumen total es unitario y prismático, sin distinción entre el presbiterio y la zona de los fieles, señalado tan solo por la sobre-elevación del primero en planta. La fachada es asimétrica y no faltan motivos decorativos de influencia románica.

En 1927 Schwarz se convierte en director de la *Kunstgewerbeschule* en Aquisgrán (Escuela Artesanal de Artes Aplicadas), donde experimentó formas compactas de iglesias con alumnos y docentes. Llamó a colaborar a personalidades de relieve; como Gropius en la Bauhaus, también él involucra a sus colegas en sus propios encargos profesionales, en un espíritu de colaboración colectiva. Desde la escuela llegaron algunos trabajos artesanales a Rothenfels, con implicación de Guardini en la discusión sobre el valor de las obras.

Su realización más importante, en la cual trabajó a lo largo de 1922 elaborando diversas soluciones, y que hace seguir con extrema precisión de detalles, es la iglesia de *Fronleichnam* en Aquisgrán de 1929/30, a la cual siempre guardó mucho afecto considerándola una *declaración de poesía religiosa*. El volumen exterior extremadamente sencillo, casi fabril, no entusiasmó a Romano Guardini.

Con el advenimiento del nazismo en 1933, Schwarz debe de abandonar la dirección de la Escuela de Aquisgrán, retirándose primero a Rothenfels y después a Offenbach. De este año, 1931 o 1932, es una pequeña iglesia en Leversbach, con muros de arenisca roja revocados en el interior y una cubierta de madera. En el interior, el altar quedaba inundado por la luz. La población local no aceptó tanta sencillez y esa fría desnudez; para Schwarz fue una valiosa lección, que lo habría impulsado a la investigación de formas espaciales, grandes, para las iglesias construidas en la segunda posguerra.

Habiendo reflexionado —junto con amigos con los que trabajaba en estos temas— sobre el valor de las formas tradicionales de las iglesias, más apreciadas por la gente, vislumbra la posibilidad de conjugar esquemas tradicionales con los nuevos órdenes litúrgicos. De repente, ve claro que no construirá en el futuro otra *Fronleichnamkirche*. Sus iglesias de la segunda posguerra van a ser grandiosas y esenciales, pero nunca desnudas por completo.

El *baumeister* Schwarz, constructor y teórico, ha dejado un texto, *Vom Bau der Kirche*, elaborado en los años de marginación de la profesión derivados de la llegada del nazismo al poder y publicado en 1938, en su primera edición, en Alemania, en donde emerge la elaboración autónoma del pensamiento, tanto en sus elecciones de fondo como por referencias a fuentes de estudio y a espacios de contigüidad con todo lo que fue posterior a Guardini.

El largo trato con éste último —de 1920 a 1939— le había llevado al convencimiento de que «el sentido profundo del acto litúrgico se ha vuelto a reavivar para noso-

tros»¹⁴. Por la misma madurez de su investigación —a la cual se le ha reconocido la calidad de «modernidad alternativa»¹⁵ respecto a la del funcionalismo y racionalismo arquitectónico internacional—, él se convence de que una arquitectura absolutamente nueva —y no solamente de iglesias— no se produce por «el matrimonio entre el impulso ciego y las ideas claras», desde el momento en que «una nueva vida surge en la vida más antigua (...) Las cosas deberían cambiar completamente según sus posibilidades, para volver a crecer y engrandecerse como nuevas realidades. Ante todo, deben introducirse en profundidad en la corriente hereditaria que va discurriendo bajo la historia. Pero lo que en ella acaba germinando son las cosas destinadas a contenerse en forma de semilla»¹⁶.

Schwarz intentaba hablar de tradición, de búsqueda no esquemáticamente imitativa de las cosas del pasado, sino de algo capaz de aglutinar *partes de cosas o tipos*; una tradición en la cual «la vida ejemplar es, con certeza y en última instancia, el único canon fecundo»¹⁷. Con un lenguaje nada fácil, por el nivel de abstracción al que conduce y por el continuo retorno desde extremos opuestos por su significado, él introducía en el tema una tensión extrema entre arquitectura y vida, entre la iglesia-monumento y la liturgia, señalando coincidencias y diferencias en varios niveles. La autonomía y la heteronimia de la arquitectura de una iglesia son denominadas con razón polos irrenunciables entre la decisión —en sentido cristiano— del proyectista y el arte de construir, sin concesiones a las *opiniones estéticas*: le interesaba dar forma a una vida, no la exaltación del formalismo.

En el texto declaró además el propio rechazo al historicismo, utilizó una imposición fenomenológica del proyecto, tanto en la valoración de los órganos de la vista y del tacto —del ojo y de la mano— como en las individualizaciones de los *tipos o gérmenes de cosas*. Se opone al funcionalismo litúrgico; con sus arquetipos construyó un repertorio de imágenes, sobre cuya base habría trabajado en los múltiples encargos de proyectos de iglesias que realizó desde 1945. En adelante, siempre preferirá la iglesia de planta longitudinal en sus múltiples variantes, buscará grandes desarrollos en altura y destacará el altar mediante una sabia iluminación.

Discípulo de Guardini en el rechazo del formalismo, destacó tanto por la elaboración de una reflexión sobre la arquitectura a partir de fuentes propias como por una consideración positiva de la técnica y de sus potencialidades en la construcción de un paisaje de vida artificial. A él podrían haber sido dirigidas las *Cartas del lago de Como* (1927), de Guardini. Suyos son por completo —y merecedores de profundización— tanto el tema de la luz/estrella/visión como cuestión central del proyecto de arquitectura, como —creo yo— la conciencia de que el dar una completa o acertada forma arquitectónica a una iglesia es un don de la gracia, que exige un *sacro 'no hacer'*, no exactamente coincidente con la renuncia a poner a punto «un método para concluir una obra de calidad»¹⁸.

Se puede pensar que la celeberrima solución de la Sala de los Caballeros en el castillo de Rothenfels no constituyó una referencia significativa para los proyectos de iglesias parroquiales que posteriormente desarrollaría. Esta sala había sido — ante todo— el germen ideal de una conciencia religiosa en formación, que se medía

¹⁴ Rudolf Schwarz, «Costruire la chiesa», *Morcelliana*, Brescia, 1999, pág. 217

¹⁵ Roberto Masiero, «Rudolf Schwarz: l'altra modernità», *Casabella*, 640/641 (1996/97), pág. 28-33

¹⁶ Rudolf Schwarz, cit., pág. 243-234

¹⁷ Loc. cit.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 246

con el espacio y con el tiempo. La *modernidad* vanguardista solamente lo rozó; en los años cincuenta, volvería a aflorar la feroz polémica en sus debates con la Bauhaus y con sus maestros, a los que —con la excepción de su último director, Ludwig Mies van der Rohe, con el que siempre le unió una gran amistad— acusó de «traición a una concepción de la modernidad libremente entendida»¹⁹. El momento era muy prematuro para que se realizase lo que, con tan cáustica polémica, esperaba él obtener: una revisión de la modernidad. Eran los mismos años en los que Guardini escribía —y el hecho no es ciertamente casual— *El fin de la época moderna*.

Las pocas notas que se ofrecen dan razón de una aventura cristiana insertada en un proceso de modernización del primer *Novecento*, de orientación no vanguardista. Es el nexo entre origen y forma, es el tema de las formas originarias bien concretado por Von Balthasar, creo yo, lo que fermenta el discurso y el trabajo de Schwarz en su búsqueda de *semillas de cosas* o *tipos* para poder *crear* —con el propio arte de construir *formas vivas*— iglesias que no fuesen sólo cajas de muros sino, en conjunto, «edificio y pueblo, cuerpo y alma, las personas y Cristo, un universo espiritual; un universo para la mayoría, que debe ser siempre llevado a cabo de nuevo»²⁰.

Schwarz asumió para sí el desafío —lanzado en 1923 por Romano Guardini— de llevar el Movimiento Litúrgico fuera del espacio monástico, y desarrolló su propio intento en escritos y realizaciones de iglesias y de adecuaciones litúrgicas hasta el final de los años sesenta del siglo pasado. He visitado muchas de sus iglesias: no han dejado en mí una sensación gélida o de un vacío de naturaleza no icónica, como a veces se afirma. A menudo, en ellas la protagonista es la luz, la luz sabiamente articulada en torno al altar y/o difundida sin contrastes en el gran vacío, acotado con pocos pero significativos signos. El altar emerge siempre —pese a sus modestas dimensiones— como una señal de *presencia*, como umbral hacia un mundo otro.

La sensibilidad que evocan estos interiores es de tipo nórdico: una contenida incandescencia espiritual completamente distinta a la emotividad mediterránea. No es efusiva ni locuaz. No se trata del sentimiento *inefable* lecorbusieriano, es decir, de un lirismo emocional que, en cuanto tal, intenta evocar lo sacro; antes bien, Schwarz dispone, en continua tensión recíproca, el espacio comunitario —la nave de los fieles, en sentido tradicional— y el espacio del altar y de los polos litúrgicos —el espacio del presbiterio—, en la búsqueda de un ordenamiento que no resulte solo esquemáticamente jerárquico, sino también vehículo de la unidad de la Iglesia que actúa en el lugar. En ella, el altar es umbral de lo invisible que se hace *Presencia* en la celebración eucarística; el altar es explícitamente umbral, tanto para Guardini como para Schwarz.

Los acontecimientos acaecidos desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta el Concilio Vaticano II y la activación de la reforma litúrgica promovida por éste último, han cambiado radicalmente el marco de referencia. Es un grave error —además de estar cargado de penosas consecuencias— el recrear a Guardini y a Schwarz extrapoliándolos del contexto en el cual trabajaron, no teniendo en cuenta la notable componente experimental, de explicación —acompañada de una excepcional base moral— de su búsqueda, más allá de un futuro inmediato que se les manifestaba como muy oscuro.

Con Guardini y Schwarz, la dinámica del Movimiento Litúrgico ha comenzado a verterse —metódica y no casualmente— en la vida religiosa del pueblo agrupado en parro-

¹⁹ Wolfgang Pehnt y Hilde Strohl, cit., pág. 156

²⁰ Rudolf Schwarz, cit., pág. 230

quias. Se trata de una dinámica explosiva por su propia naturaleza, difícilmente controlable. Es clara la aspiración de Schwarz a concebir la iglesia como síntesis de edificio y de pueblo, de arquitectura y liturgia, algo parecido a lo que el monasterio testimonia –incluso hoy– en la singular identificación entre forma arquitectónica y forma de vida, fácilmente perceptible para quienes lo visitan y bien ejemplificado por las ideas recientes –en auge en los años ochenta y noventa del pasado siglo– del arquitecto y monje benedictino Hans van der Laan.

LA MARAVILLOSA PRIMAVERA SIN ESTÍO DE COUTURIER

En Francia, la experiencia en torno a *L'Art Sacré* ha abierto temas muy distintos a los que acabo de tratar; protagonista absoluto de todo ello ha sido el padre Couturier .

Pierre Charles Marie Couturier nace en 1897 en Montebrison, en el Loira. De familia burguesa, frágil, sensible y asmático desde la infancia, encontró pronto su propia vocación artística. Involucrado en los célebres *Ateliers d'Art Sacré* fundados por Maurice Denis y Georges Desvallières para la renovación del arte a través de la liturgia, estuvo muy activo entre 1919 y 1925 .

El arte fue el vehículo para profundizar en su conciencia religiosa; oblato benedictino desde 1924, al año siguiente ingresó en el noviciado de la orden de los dominicos, una orden a la cual han pertenecido y todavía pertenecen hoy muchas artistas, a los que se les deja libertad de acción, pero pidiéndoles a la vez obediencia a la comunidad a la que pertenecen y, a través de ésta, a la Iglesia.

En esta dirección se inscribe la propia vida de Couturier, que en el convento toma el nombre de Marie-Alain. Siguió ocupándose del arte, también mediante tareas a él confiadas por su propia orden religiosa, sin descuidar los servicios pastorales y educativos . Encontró pronto grandes dificultades entre la jerarquía, en concreto, en Roma. Su acérrimo adversario fue Celso Constantini, presidente de la Comisión Pontificia para el Arte Sacro.

Maduró, sin embargo, una inflexible determinación de proseguir en la intuición de revalorizar a los artistas contemporáneos, conociéndolos a fondo, porque los creía capaces de una cualidad de belleza tan alta como para poder alcanzar y revelar la dimensión espiritual del hombre, su profundo e ineludible sentido religioso.

Enviado por su orden a América en 1940 como predicador de la comunidad francesa, desarrollaría además, hasta 1947, una intensa actividad como conferenciante sobre temas artísticos en varias ciudades de los Estados Unidos y de Canadá . Conoció y trató allí a Maritain, Chagall, Julien Green, Stravinski, Simone Weil y Focillon –la relación entre su militancia artística y los principios del autor del célebre *La vie des formes* debería ser analizada– y muchos otros artistas y hombres de la cultura.

En 1948 vuelve definitivamente a Francia y retoma con Régamey la dirección de la revista *L'Art Sacré*. Se empeña, sobre todo, en conseguir que los artistas que conocía, cualquiera que fuese su posición religiosa, pudiesen trabajar en iglesias católicas. En 1948 participó con Léger en el proyecto de la basílica subterránea en Sainte-Baume, de Le Corbusier, que finalmente no se realizó.

En 1950 se consagra la iglesia de Assy, donde Couturier había invitado a trabajar a muchos artistas. En 1951 estalla una fuerte polémica, *una querelle de l'art sacré*, que pone en cuestión lo realizado por Couturier, sobre todo a causa de la escultura

del Cristo de Richier, en formas abstractas y con un rostro de rasgos no identificables. En 1951 se consagra también la capilla de Vence, con las obras de Matisse, y se inaugura la iglesia de Audincourt, para la que había pedido unas vidrieras a Léger y un monumental mosaico en fachada a Bazaine. En esa época, encargó a Le Corbusier primero la capilla de Ronchamp y después el convento dominicano de La Tourette, próximo a Lyon. En estos mismos años se agota por causa de sus dolencias e ingresa a menudo en hospitales por causa de una miastenia que lo paralizaba. El 9 de febrero de 1954, asistido por Régamey, murió en paz.

El número de *L'Art Sacré* de 1954, dedicado a M.-A. Couturier, tiene la estructura de un diario por capítulos, con testimonios suyos y de amigos, en el cual se entretajan las vicisitudes humanas de su breve vida, su militancia en pro del arte moderno y de los maestros de su tiempo y sus más íntimas confesiones. Los dominicos, que lo conocían bien, y su compañero de aventura editorial en *L'Art Sacré*, el padre Pie-Raymond Régamey, intentaron señalar enseguida que la vida de Couturier era necesario observarla bajo una clave unitaria y, a la vez, paradójicamente oculta, una especie de *corriente nacida del sentimiento y del pensamiento*. Advertían, de este modo, que se necesitaban una especial atención y capacidad de discernimiento para comprender la herencia de Marie-Alain. El fascículo concluía con un emotivo testimonio del padre Régamey, sincero, leal, como toda la revista, en el cual su mayor preocupación era desvelar los verdaderos rasgos de un hombre singular, artista y crítico militante, sacerdote y dominico hasta la médula, fiel a su propia vocación religiosa y a la Iglesia.

Régamey —como Couturier— era consciente de que en el siglo XX, la realización de una revista como *L'Art Sacré* era un drama. Si esto podía estar menos claro para ambos en el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales, entre 1936 y 1939, en la fase de reconstrucción de finales de los años cuarenta y en los años cincuenta, el dramatismo de la vida de la fe cristiana en el mundo, con el del arte sacro, fue evidente para ellos. Ambos tomaron conciencia de ello, pero mientras Régamey apostó por comenzar un paciente trabajo educativo del gusto estético, prestando particular atención al clero, Couturier se mostraba impaciente en sus discusiones sobre una fase de mediación. Comprendía las razones de su compañero de trabajo, pero sufría por cada uno de sus más pequeños «errores» de selección en la elaboración de la revista. Se esforzaba en participar, por momentos se mostraba activo, y entre 1950 y 1953 supervisó también por completo algunos números de la misma.

En 1952 escribía a Régamey: «Es urgente realizar la obra de síntesis en la cual trabajas: la Iglesia la necesita absolutamente. Yo no soy más que un francotirador tras un árbol (alguna vez bien situado, pero eso es todo)»²¹. Su conocimiento dramático —que en el fondo Régamey compartía— se apoyaba en la convicción de que el divorcio entre la fe y el poder de la imaginación y la sensibilidad cristiana que en 1910 ya había denunciado Paul Claudel como causa de la decadencia del arte sacro, se estaba agrandando cada vez más²².

En medio de tal drama, para construir un itinerario de salvación del arte cristiano era necesario —según el parecer de Couturier— dar espacio a la sensibilidad

²¹ «Temoignage du P. Regamey», *L'Art Sacré* 9-10 (1954), pág. 40; número especial dedicado al padre Couturier.

²² Paul Claudel, «Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré», en: «Positions et Propositions» (t. II), Gallimard, París, 1934, pág. 223-228. Actualmente se puede encontrar en: Paul Claudel et Charles-Albert Cingria, «Correspondance générale» (t. IV), *L'Âge d'Homme*, Lausanne-París, 1979.

artística, la más alta de la época, llevándola íntegramente hasta la Iglesia. Se trataba de una elección radical, de una opción paradójica, exigida en razón de la degradación espiritual de la sociedad materialista, en la cual escaseaban los artistas; no solo los grandes, sino también los modestos. A esta postura suya no le faltaban razones también históricas —francesas en concreto— no afrontadas todavía por él en el plano intelectual; dichas razones las tratará con amplitud Régamey en el volumen *Art Sacré au XX siècle?*, de 1952.

Las polémicas, surgidas una y otra vez en el ámbito eclesiástico, obligan a Régamey a recoger y a publicar en un volumen titulado *L'Évangile est à l'extrême*, de 1970, los escritos de Couturier en *L'Art Sacré* desde 1950 a 1953, prologándolos con una apasionada defensa de las intenciones y de la finalidad de su colega²³: el artista dominico estaba empeñado en *disloquer les structures mentales dans l'Église*, es decir, en abrir un espacio más amplio a la verdad y a la vida. Había preparado, de este modo —según escribía Régamey—, un *merveilleux printemps qui n'a pas un été* (una maravillosa primavera sin estío, ndt.) .

Couturier no era un contestatario: era un hombre de fe límpida y de obediencia total. Veía una debilitación espiritual que emergía dentro del drama de la pobreza artística difundida también en la Iglesia, y creía que no se podía suplir con fáciles optimismos o panaceas, sino que se necesitaba pensar, sentir, ver de modo diferente. El arte sacro era para él el lugar donde la crisis contemporánea se mostraba en toda su evidencia. Quería ser un extremista porque consideraba el evangelio como un extremismo.

Es mi deber señalar que eso ha sido luego mal interpretado por personas próximas a él. En 1983, Dominique de Menil y Pier Duployé publicaban en Houston (Estados Unidos) la misma colección de números de *L'Art Sacré* integralmente concebidos y compaginados por Couturier, con prólogo de Dominique de Menil y Marcel Billot. La primera, recordando «las posiciones libertadoras que él [Couturier] asumió» entre 1950 y 1953, maduras a su gusto y alimentadas por la cercanía de artistas, exposiciones y museos, advertía que estaban ahora de plena actualidad por la comprensión del arte contemporáneo como factor espiritual, por el rechazo de todo conformismo y por el ansia de lo absoluto. Billot señalaba, por su parte —forzando la realidad de los hechos hasta desnaturalizarla—, una oposición de conceptos entre Régamey y Couturier. Recordaba una puntualización, en 1949, del segundo al primero: «Usted conoce el afecto que le tengo y mi repulsa a contradecirle. Pero hay cosas sobre las que no puedo sino ser intransigente. Por ejemplo, considero que la poesía debería prevalecer sobre la pedagogía. (...) En todos los casos, por una vez sucederá lo contrario: la pedagogía será vencida por la poesía. La finalidad de la revista debe ser, sobre todo, la reconstitución del gusto de la gente, y más en concreto, de su sentido poético. El resto es academia espiritual. Para esta reconstitución lo sacrificaré todo. (...) El mejor servicio que puedo prestar es el de ir hasta el fondo de aquello en lo que creo. También, si es posible, sin polemizar con nadie: ya es duro llegar a estar de acuerdo con uno mismo»²⁴.

También Régamey —ya lo hemos visto— había señalado desavenencias entre él y Couturier, pero por un espíritu diferente, no añadiendo a las afirmaciones o desviando

²³ Marie-Alain Couturier, «L'Évangile est à l'extrême: disloquer les structures mentales dans l'Église», Cerf, París, 1970; prefacio y presentación de Pie-Raymond Régamey.

²⁴ Marcel Billot, «Note liminaire», en: Marie-Alain Couturier, «Art sacré. Textes choisis par Dominique de Menil et Pie Duployé», Menil Foundation/Herscher, Houston, 1983, pág. 10-13

las intenciones de Couturier como Billot, que había escrito: «Desde entonces [es decir, desde los escritos de Couturier entre 1950 y 1953] nada separa al Cristo-religioso de Perpignan de una escultura africana, la cruz de un cruce de carreteras de una Crucifixión de Matisse. En este discurso de la visión reconstituida, el modesto instrumento de la casa aldeana de Lozière, el cuerpo ornamentado de un danzante africano, como la curva alabeada de un muelle o la pura y fresca de un capitel de Sénanque, afirman, en comparación con la basílica de Lisieux, que sólo la belleza abre el corazón a lo inefable»²⁵. La posición de frontera asumida por Couturier estaba aquí equivocada, en una condena que incluía al empeño de Régamey hacia *L'Art Sacré*, afirmando una ocultación que homologaba los valores de los signos y del arte producidos en las culturas más diversas, erradicadas por completo de sus contextos específicos. La denuncia del drama del arte contemporáneo, conocida existencialmente por Couturier y compartida por Régamey, se convertía de este modo en la victoria –según De Menil y Billot– de una estética que se fundamentaba en tres factores de carácter perceptivo no orientados a unir lo visible y lo invisible, necesidad específica desde siempre del arte de contexto cristiano. El equívoco inducido por estas afirmaciones es total, no sólo sobre el plano artístico, sino también en relación con el significado del arte *tout court*, a su dimensión espiritual.

Couturier, en cambio, se había puesto al frente de una denuncia radical de la crisis del arte al servicio de la liturgia de los dos últimos siglos; la finalidad de su trabajo era el arte sacro. En efecto, afirmo con extrema claridad entre 1952 y 1953: «No existe arte sacro donde simplemente no existe arte. Existe menos arte sacro donde existe menos arte. El valor religioso no se identifica con el valor artístico, pero ambos varían conjuntamente. No hay arte sacro donde no hay actitud esencial del hombre ante la realidad sacra. A esta actitud religiosa como tal se la encuentra –si no en su estado más puro, al menos en estado más eficaz (artísticamente)– en la mentalidad de los pueblos más primitivos (...) porque el sentimiento religioso penetra sin obstáculos en todos los sentidos del hombre, como psicología creadora. Las almas sencillas son, por definición, almas únicas, en las que las facultades no trabajan cada una por su propia cuenta, sino que cada una lo hace en toda su integridad a través del hombre, que se compromete por entero en la acción de cada una de sus facultades. Este es el estado ideal de la creación artística, es el estado ideal de la vida religiosa y de la creación religiosa. Esto indica que existe una actitud del artista moderno ante su obra, que está muy próxima a la actitud religiosa»²⁶.

Couturier creía en el hombre y en el artista porque creía en Dios; consideraba a la sociedad moderna como desordenada, caótica y materialista; advertía que el drama de esta sociedad inhumana podía convertirse en tragedia; se exponía, con sufrimiento y no sin lacerantes angustias interiores, al riesgo de confiar en los artistas que encontraba, pues reconocía en ellos –aún cuando no fuesen creyentes– «el instinto de lo sacro», porque encontraba en ellos «una actitud moral y espiritual (...) hecha de «humildad» personal en el trabajo y de respeto incondicional hacia la realidad sobrenatural». Como ellos, Couturier tenía «horror hacia los profesionales del arte sacro. Esto no puede ser un oficio»²⁷.

²⁵ Loc. cit.

²⁶ Marie-Alain Couturier, «La vérité blessée», Cerf, París 1994, pág. 418-419

²⁷ *Ibidem*, 421-422

A la luz de esta actitud de fondo es necesario leer sus reflexiones, incluso las más conciliadoras. En paralelo a la exploración que he llevado a cabo previamente sobre la relación entre Guardini y Schwarz, debería desarrollar ahora una comparación análoga entre Couturier, como comitente, y Le Corbusier, Bazaine, Léger u otros artistas. Por el contrario, me ha parecido más importante en este congreso dar más espacio al pensamiento de Couturier, por ser demasiado oscuro y desconocido. En el clima actual, por una parte menos hostil, en general —o al menos en múltiples estratos culturales e incluso eclesiásticos—, a los debates de arte contemporáneo, y por otro lado profundamente marcado por una problemática que aplasta toda diferencia a favor de un relativismo que todo lo invade, la posición de Couturier puede sacudir las conciencias y plantear importantes interrogantes.

En efecto, no son las evasiones en forma de arte del pasado o de otras áreas histórico-geográficas como las orientales; no es el historicismo plano o el refugio en la iconografía de los iconos lo que garantiza que el sentido religioso auténtico llegue a ser expresado y testimoniado hoy en las obras realizadas para la liturgia católica en nuestros países occidentales. Se requiere que alguien —y si es posible, muchos— en la cultura europea y en los diversos países, reencuentren el sentido cristiano de la propia identidad y lo renueven, incluso en el arte, meditando sobre el camino que ha recorrido la investigación artística, en medio de múltiples contradicciones, en el curso del pasado siglo. Es necesario el renovado esfuerzo de los teólogos, críticos de arte e historiadores del arte y de la arquitectura, arquitectos y artistas, ya sean éstos laicos o religiosos. Con el Concilio Vaticano II se ha abierto ciertamente un diálogo entre la fe y el arte, pero el territorio de esta zona de libertad está otra vez arado a fondo.

En primer lugar, retomo un fragmento del *manifiesto* con el cual Couturier abrió el número de la revista supervisado por él en 1950: «El objetivo asumido por *L'Art Sacré* en la tentativa de un renacimiento del arte cristiano en Francia —escribía él— debe ser doble: reforma de las ideas y restauración de la sensibilidad visual. Alrededor del primer punto, parece que la partida está casi ganada, al menos entre *l'élite* del clero. La experiencia demuestra que con esto no basta: con ideas justas, con principios verdaderos y reconocidos como tales, si se enturbia el gusto, las inclinaciones íntimas que, ante las obras, inspiran las preferencias y elecciones finales, quedan viciadas. La claridad conceptual de los principios acaba por encubrir los peores equívocos. Se necesita tener presente y reiterar que en el arte no es la inteligencia la que juzga y discierne, sino los sentidos. Más exactamente la intuición sensitiva, y no el raciocinio. De hecho, en el arte no se juzga como se piensa, sino como se siente. Es por ello por lo que esto es así. Ahora es necesario admitir que durante un siglo la sensibilidad visual en Occidente se ha pervertido progresivamente (...) Actualmente se ha de reconocer que todos, o casi todos, tenemos la vista desenfocada, desenfocada exactamente en el sentido en el que se entiende que un hombre tiene la voz desafinada o el oído desafinado. (...) Esta reeducación parece que debiera implicar dos cosas: una *purificación* y una *liberación*.

»*Purificación*: a través de la visión de formas extremadamente puras. Pureza formal, belleza de las formas en cuanto tales, es decir, más allá de los objetos o de las ideas. Belleza que deberíamos aprobar por lo que es: en el arte, el único medio legítimo (...) es la primacía de la belleza de la forma, como tal, (...) independiente. Independiente, es decir, sin ninguna concesión a fines morales, sociales o apostólicos exteriores a la obra. En efecto, cuando estas concesiones intervienen,

confunden el propio campo con el de la propaganda, donde los métodos son esencialmente provisionales (efímeros) (...) Porque la belleza, en sí y por sí, es ya un verdadero bien: *diffusivum sui* (se comunica por sí misma). Nada como las formas puras que permanecen ante nuestros ojos, que poco a poco se *afinan* (como se afina un piano) en su belleza. Como una música, imponen secretamente sus medidas y sus ritmos (...).

»En segundo lugar *Liberación*. Siempre durante este último siglo –y también por causa del imperialismo académico en las Escuelas de Arte y en los ambientes oficiales– los hábitos visuales del público no sólo han estado viciados, sino también falseados, aprisionados en conformismos con pretensiones de nobleza, donde no ha sido admitida más que una porción muy reducida de la belleza múltiple y viva de la realidad»²⁸.

Se deben hacer dos observaciones fundamentales. ¿Es exacto afirmar sin más que, en el arte y en la arquitectura resulten del todo diferentes idea y sensibilidad? ¿Y que, por tanto, se pueda afirmar sin más que *en el arte no es la inteligencia la que juzga y discierne, sino los sentidos*? ¿No se trata más bien de una afirmación sólo en parte verdadera?

El gran compromiso de Couturier y de Régamey, ha escrito recientemente Débuyst, el compromiso artístico más grandioso del siglo XX en el contexto católico, no ha profundizado suficientemente en las propias raíces del mensaje evangélico de las bienaventuranzas²⁹. Al revés, personalmente creo que esto sí que ha sucedido, pero que la aventura vivida en *L'Art Sacré* ha coincidido con una fase cultural en todo el Occidente, tras las dos guerras mundiales, de una renovada y a menudo superficial esperanza de una nueva vida fácil y placentera, por así decir, al alcance de la mano. *L'Art Sacré* ha señalado que, al contrario, estaba en curso un drama y que se requería un trabajo de clarificación y una experimentación arriesgada. El mayor impulso para aclarar tal situación lo dio Couturier, que no vivió jamás superficial o distraídamente su propia experiencia de comitente. A él y de distinta forma a Régamey, les correspondió la tarea de remover el primer terrón de una árida parcela; a nosotros nos toca realizar una valoración respetuosa pero también objetiva de su trabajo, en la cual podamos rendir conjuntamente cuenta de la herencia que nos han dejado.

Otro fragmento de Couturier, cuyo altisonante título es *A los grandes hombres los grandes encargos*, debe ser recordado aquí: «¿Es posible recurrir a los grandes artistas modernos? ¿En qué condiciones, dado lo que son ellos y lo que somos nosotros, este recurso será beneficioso? (...) Aparecen aquí las objeciones: *Esto va a costar mucho*. Falso pretexto: se obtienen de los fieles sumas enormes que luego son engullidas (en todos los países) por las peores mediocridades: Lisieux, Madrid, Fátima (...). *No harán lo que se pretende* (...) ¡Gracias a Dios! Porque a menudo *lo que se pretende*, lo que se quiere es, con mucho, inferior a lo que ellos harían, incluso dejados a su única inspiración. *No tienen fe* (...). Ante todo, no sabemos lo que sucede en el interior de los corazones, ni qué otras expresiones pueden manifestar repentinamente las intuiciones del genio. El genio no proporciona la fe, pero entre la inspiración mística y la de los héroes y de los grandes artistas existe una analogía muy fuerte, porque por instinto no les llega la predisposición favorable. *Es*

²⁸ Marie-Alain Couturier, «Pour les yeux», *L'Art Sacré* I-II (1950), pág. 3-4

²⁹ Frederick Débuyst, «Préface» en: Sabine de Lavergne, «Art sacré et modernité. Les grandes années de la revue 'Art Sacré'», Lessius, Namur, 1992, pág. 7-9

siempre necesario apostar por el genio, decía Delacroix (...). Pero, con todo, es preciso recordar que, también entre los más famosos, no se trata en absoluto de recurrir a uno cualquiera. Para aquel tipo de trabajo, Rouault estará más indicado que Matisse, para este otro, Matisse lo estará más que Picasso, o Chagall más que Léger (...) O a la inversa (...) No se le exigirá a Perret lo que se puede esperar de Le Corbusier. Y, finalmente, también en relación con el genio, el sacerdote no debe sino recordar que tiene, en principio, una estricta obligación y un papel de inspirador: proporcionarles ideas y temas. Los más grandes maestros desean proyectos absolutamente claros y no temen de ninguna manera la exigencia rigurosa de las normas litúrgicas. Nadie puede, pues, dispensar al sacerdote de proponer ideas, e ideas bien precisas. A estas ideas el artista —y solo él— *les dará forma*. Y es conveniente que en esta *elaboración de formas* no debamos entrometernos por ninguna razón»³⁰.

Este fragmento merecería por sí sólo un largo análisis; es preciso afrontarlo punto por punto: la historia del arte del siglo XX, la apertura de la Iglesia con el Concilio Vaticano II y las diferentes aplicaciones en los diversos países a consecuencia del mismo, el contexto cultural contemporáneo en dinámica ebullición, esto y mucho más debería cotejarse con las afirmaciones de Couturier, revelando la trama de compromisos fecundos, por un lado, y de explosivas y parciales afirmaciones por el otro. ¿Podemos decir, por ejemplo, con serenidad, que hoy es fácil identificar a *los grandes hombres*? ¿Que también sea suficiente su necesario talento, incluso esperado, sobre todo con vistas al éxito?

Por supuesto, la vía maestra transcurre por los avatares de las relaciones entre arquitectos, artistas, clero y teólogos, una vía maestra que Guardini, Couturier y Régamey han abierto de maneras diferentes a un alto precio, camino en el que mucho se ha hecho y mucho queda todavía por hacer.

CONCLUSIONES

En más ocasiones me ha tocado señalar cómo el sentido de la expresión *arte sacro* ha cambiado en el transcurso del siglo XX. Desde Couturier y Régamey, a partir de su época más activa a mediados de siglo y de la *querelle de l'art sacré*, esta expresión se ha reorientado hasta llegar a coincidir con el arte marcado por el sentido religioso del artista que lo produce, alejándose del arte sacro en cuanto manifestación del sentido sacro de los pueblos, conservado en los ritos y en los mitos.

La articulación entre lo sacro y lo religioso es, hasta hoy, un poderoso obstáculo, desde el momento en el que el arte no puede ser considerado sacro merced a la extrínseca motivación del tema o del destino para edificio cultural, o de realización de metáforas espirituales independientemente de una cualidad formal específica.

La expresión *arte religioso* viene ratificada en todo por una expresividad subjetiva, que excluye temas específicos y significados de religiones positivas, entrando en el territorio del arte por el arte, haciendo, por tanto, desaparecer toda posibilidad de *comunicación*, más precisamente por analogía que por ataduras visibles e invisibles, en razón de un dato formal totalmente autorreferencial.

Lo sacro constituye un tema que recientemente ha vuelto a tener gran relevancia, pero también, un tema muy polémico. Un trayecto bien identificado, en cuya estela me

³⁰ Marie-Alain Couturier, «Aux grands hommes, les grandes choses», *L'Art Sacré* V-VI (1950), sp. Publicado también en: Idem., «L'Évangile est à l'extrême», cit., pág. 30

incluyo, que conecta la interpretación elaborada por Mircea Eliade con el contexto cristiano en las reflexiones de Julien Ries³¹. Este último afirma que, tanto para el hombre religioso cristiano como para el hombre primitivo, el espacio no es percibido como homogéneo; parece, en cambio, marcado por fracturas, lugares de emergencia privilegiada de una conexión humano-divina, identificada como *realidad* ontológica.

La fractura percibida por el hombre primitivo es de naturaleza mágica; la discriminación espacial y creativa entre espacio sacro y espacio profano tiene la cualidad de un signo de salvación, intelectualmente elaborado, pero también es percibido sensiblemente por el cristiano. La epifanía de lo sacro tiene lugar entonces en términos diferenciados entre las dos condiciones humanas.

Pero, ¿cómo es posible conciliar la individualidad expresiva y el sentido sacro del pueblo bajo el único código de una belleza comprendida, asumida, hecha propia?

La liturgia y la formación litúrgica son las cuestiones centrales —desde el punto de vista que aquí nos interesa— para Romano Guardini, cuestiones que han alimentado a los más diversos talentos de arquitectos y de artistas en Europa. Ayudar a los hombres a reconocerse como pertenecientes al pueblo cristiano —como ha hecho Guardini— ha sido también un camino para la liberación de talentos individuales dentro de este pueblo. Ha demostrado que también el arte tiene necesidad del pueblo y de guías que sepan desvelar en la conciencia, a nivel individual y colectivo, el sentido de una auténtica belleza, haciendo florecer al mismo tiempo los talentos individuales.

Esta carencia es quizá el límite más evidente de la posición heroica de Couturier, el cual sin embargo —y no puedo honradamente sino reconocerlo— ha roto el hechizo de una evidente mediocridad en la forma y en la ornamentación de los edificios para el culto cristiano. Además, ha señalado que el mundo eclesiástico tiene una enorme responsabilidad: lo ha hecho con dureza y con dulzura al mismo tiempo. Personalmente, desearía que fuese más escuchado y considerado incluso hoy.

³¹ Julien Ries, «Il senso del sacro. Nelle culture e nelle religioni», Jaca Book, Milano, 2006