

LA IGLESIA PROMOTORA DE LA CULTURA Y DEL ARTE.

Juan Plazaola Artola, S.I.*

Académico de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría

I. LA IGLESIA Y LA CULTURA

Como Introducción al tema, y puesto que las **Bellas artes** deben considerarse siempre como son - elementos y factores de **Cultura** - diré, o simplemente recordaré, algunas ideas generales sobre **La iglesia y la cultura**.

Hay que empezar por precisar conceptos distinguiendo la cultura en el *sentido humanista y clásico* y la cultura considerada como *estilo de vida* o como *antropología viviente*. Esta segunda significación, que podríamos denominar también “socio-histórica”, de la que apenas se hablaba hace algunos años , hoy ha resultado la más corriente.

En la *Declaración de México 1982*, aprobada por los 130 Estados participantes se dice: “Con la palabra *cultura*, en un sentido general, se entiende el conjunto de rasgos distintivos, tanto espirituales como materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan una sociedad o un grupo social. Abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (70)

* Catedrático de Historia del Arte.

Con este sentido los cristianos hablamos hoy de la “evangelización de las culturas” y de la “inculturación” de los pueblos por la labor de los misioneros de la Iglesia.

Aquí no tomo la Cultura en ese sentido moderno, sino con una significación más general que es lo que queremos decir cuando calificamos de “cultas” a determinadas personas o lamentamos la “falta de cultura” de otras.

Cultura es desarrollo humano, perfeccionamiento físico, moral, social y espiritual del hombre. *Cultura* es civilización, progreso, desarrollo y perfeccionamiento de las relaciones del hombre con los demás hombres, y de las sociedades entre sí.

El tema de “la Iglesia y la Cultura” lo podemos abordar con dos enfoques diversos: un enfoque que podríamos llamar *ideológico-intencional*, en cuanto se atiende a la esencia y fines de la entidad de que se trata (en nuestro caso, la *Iglesia*) y a las intenciones declaradas de los representantes de dicha entidad respecto a la cultura; y otro enfoque es el *histórico*, que implica el examen y juicio de la manera como, de hecho, se ha comportado la Iglesia respecto a la cultura.

A) Enfoque ideológico

Hasta el siglo XVIII era impensable que se dudase del valor y eficacia cultural de la Iglesia Católica. Solo a partir de la *Ilustración* la Iglesia ha sido criticada como retrógrada y medieval. Tales acusaciones la han obligado a revisar críticamente su historia, y ha tenido que convencerse ella misma de que en el Cristianismo nada debe verse que sea obstáculo y rémora para el desarrollo civilizador de la Humanidad.

Juan Pablo II creó, con ese fin, en mayo de 1982, el Consejo Pontificio para la Cultura.

Es evidente que, si atendemos a las declaraciones de los últimos Papas, la Iglesia se presenta en el mundo actual como una de las raras instancias capaces de asumir, con toda libertad y desinterés, la defensa y el progreso del ser humano como tal. De esta manera, de forma cada vez más clara, se revela una connaturalidad entre la Iglesia y la Cultura.

Ya León XIII, el Papa que dio un vigoroso impulso a la filosofía cristiana, apuntaba a la raíz del tema, cuando hablando del mundo de la ciencia,

afirmaba : “No puede darse contradicción entre la verdad que descubre la ciencia y las verdades reveladas, porque toda verdad procede de Dios”.

Las declaraciones de los tres últimos Pontífices son muy explícitas y reiterativas en este sentido. Y tan rotundas o más han sido a este respecto las formulaciones del Concilio Vaticano II, especialmente en la *Gaudium et Spes*.

“La Iglesia ha contribuido en gran medida al progreso de la cultura, pero, por razones históricas, no siempre ha sido fácil compaginar la cultura con la formación cristiana” (GS, 62)

Ha sido especialmente en nuestro tiempo, cuando la Iglesia se ha mostrado consciente y convencida de que todos debemos respetar “las categorías del saber”: La investigación metódica en todos los campos del saber, si está realizada de una forma auténticamente científica y conforme a las normas morales, nunca será en realidad contraria a la fe, “porque las realidades profanas y las de la fe tienen su origen en un mismo Dios”.

El Concilio critica ciertas actitudes que suponen no reconocer la legítima autonomía de la ciencia: “Son a este respecto de deplorar ciertas actitudes que, por no comprender bien el sentido de la legítima autonomía de la ciencia, no han faltado algunas veces entre los propios cristianos; actitudes que, seguidas de agrias polémicas, indujeron a muchos a establecer oposición entre la ciencia y la fe”

Hablando a académicos e investigadores, Juan Pablo II se ha referido a cuatro puntos principales: libertad de investigación, estudio continuo en común, apertura a lo universal, y el saber concebido como servicio al hombre integral.

Hoy podemos decir que los conflictos entre la ciencia y la fe han quedado superados, gracias a la fuerza de la persuasión de la ciencia, y gracias sobre todo al trabajo de una teología científica, que ha profundizado en la comprensión de la fe.

Por otra parte, las actitudes y reflexiones de los mismos representantes reconocidos de la ciencia y de la alta cultura, independientemente de su fe religiosa, han servido en los tiempos más recientes para suprimir distancias entre los que antes se consideraron frentes de oposición.

Este acercamiento ha sido favorecido también por un cierto humanismo que ha ido asimilándose en el mundo científico y filosófico. A ese alto ni-

vel del saber humano, hoy no es raro unir la profesión científica con el sentido del misterio, con las preguntas sobre el valor del hombre y con la honrada búsqueda de la verdad integral. Se empieza a reconocer que la ciencia “por sí sola no puede responder a la pregunta por el sentido”, se busca más paladinamente la verdad del hombre en su integridad. y la orientación unitaria del saber..

B) Enfoque histórico

Como he dicho, las críticas sobre una oposición *Iglesia-Cultura* van desapareciendo gracias a un mayor conocimiento de la historia; pues ésta, la Historia, no puede sino constatar que la Iglesia, si en ciertos momentos pudo situarse al margen del desarrollo cultural del hombre, durante largos siglos fue la única instancia que, en Occidente, luchó contra la ignorancia y la barbarie.

La cristianización, prácticamente universal, que se produjo en los siglos IV-V fue el medio providencial con el que se salvó, transformándose, la civilización occidental. Ante el hundimiento del Imperio Romano, los historiadores recogen las lamentaciones de los espíritus clarividentes de aquella época, muy sensibles al contraste entre las esperanzas que había suscitado aquella primavera que fue la difusión del Cristianismo y el espectáculo de unas hordas, muy ajenas a la cultura romana, que traspasaban las fronteras del Imperio.

Pero también hubo algunos grandes hombres que supieron remitirse a los planes misteriosos de la Providencia, actuar con sabiduría y alimentar la esperanza en una misteriosa regeneración. Poco antes, Lactancio había escrito: “Solo la Iglesia conserva y sostiene todo”.

Y así fue también en siglos posteriores. La Iglesia cristiana, con su eficaz organización, salvó juntamente la esperanza y el porvenir de la cultura.

En medio de aquel caos inicial se fue consumando la evangelización de los pueblos que dominaban en Occidente - francos y germanos - y providencialmente, cuando en Oriente los dominios del Imperio Bizantino iban cayendo en poder del Islam, la Iglesia en Occidente apoyaba la constitución y organización del Imperio Carolingio, de cuya administración tuvo que responsabilizarse en gran parte.

¿Quiénes fueron los líderes de la Escuela Palatina sino hombres de Iglesia?

Y, al romperse la unidad del Imperio y producirse aquel triste colapso de las Letras y las Artes ¿qué hizo la institución monástica, durante los llamados “siglos oscuros”, aparte su labor estrictamente religiosa y litúrgica, sino salvar en sus escritorios la cultura antigua? Y en el orden moral, ¿qué hicieron los príncipes de la Iglesia – obispos y abades – en aquella época de costumbres belicosas y brutales, sino crear y fomentar la cultura de la paz, del humanismo (siquiera elemental) y del perdón cristiano?

Evidentemente no faltan zonas sombrías en este cuadro. No se podrá negar la ignorancia y decadencia moral de gran parte del clero; ni la brutalidad de ciertas costumbres en el mundo laico; ni la codicia, la rapiña, la violencia en las relaciones sociales y políticas entre individuos y pueblos; ni las matanzas que ensangrentaron los tronos y las cortes de los príncipes; ni los bautismos forzados de las mesnadas sajonas; ni las expediciones de los Cruzados que, difícilmente podrían avenirse con el espíritu del Evangelio.

Podrá recordarse igualmente al dulce y melífluo san Bernardo, que se dejó convencer por los príncipes alemanes quienes, no queriendo enrolarse en las Cruzadas de Oriente, propusieron hacer su propia cruzada atacando a los “wendas” (eslavos paganos) que asediaban sus fronteras. De esta manera, el santo más popular e influyente del siglo XII se convirtió en propagandista de una mística de “guerra santa” con encendidas arengas que se han hecho célebres y que difícilmente podemos comprender con nuestra mentalidad actual: *“El caballero de Cristo mata en conciencia y muere tranquilo; muriendo actúa para sí mismo, y matando trabaja para Cristo”*

Pero habrá que decir aquí, como en otros asuntos históricos, que lo que cuenta, más que los hechos mismos y los resultados, son las intenciones y los medios de salvaguardia dados a unos valores esenciales, las tentativas y los esfuerzos por volver a encontrar una vida del espíritu, es decir, las futuras posibilidades de la luz.

El hecho notable fue que, tanto en las Letras como en las Artes, durante el Alto Medievo como luego en toda la Edad Media, toda la actividad del espíritu dependió de la Iglesia. Durante varios siglos nada importante hubo que no dependiera de ella. En lo que se puede llamar actividad literaria no se citará un solo nombre que no sea un eclesiástico: Obispo, sacerdote o monje.

Con toda razón se ha hablado del “Renacimiento cultural” que se produjo en las Escuelas catedrales del siglo XII, para luego madurar y florecer en las Universidades de los siglos XIII y XIV en las que durante siglos iba a brillar el genio de prebostes, monjes y santos de la Iglesia.

En medio de los debates sobre la reforma de la Iglesia, a la que un obligado sistema feudal había despojado de su antigua libertad y condicionado gravemente sus derechos, se profundizaron y esclarecieron las ideas de poder y de servicio, y las fronteras entre *Iglesia y Reino*.

Es evidente que, como he dicho, no faltan sombras en el cuadro de la dilatación conquistadora del Cristianismo. El crecimiento de bautizados no significaba el aumento del número de cristianos, si como ocurrió en diversos momentos los soldados seguían a su jefe en la recepción del agua del perdón y los bárbaros sajones se veían forzados al bautismo colectivo,

El progreso cultural, bajo la bendición de la Iglesia, se aceleró en el Bajo Medioevo, y de aquella maravillosa síntesis cultural que se ha llamado *la era románica*, se pasó al Siglo de la Escolástica cuyo análisis ha servido a un gran historiador del arte para establecer un paralelismo entre la *Summa* de Tomás de Aquino y la estructura de la catedral gótica.

El desarrollo de la cultura fue espectacular, y, no obstante los frenazos causados por el cisma de la Cristiandad y las epidemias que asolaron Europa, el siglo XV está marcado por una pléyade de figuras, casi todas eclesiásticas, de una eximia inteligencia que anuncian el Renacimiento, que prestigiaron las Universidades católicas y que animaron la actividad de los Concilios Nacionales. Así fue, compleja y admirable, la Edad Media y así fue de fecundo y enriquecedor para la cultura del hombre aquel Régimen de Cristiandad.

Con los albores de la Edad Moderna, el descubrimiento de la cultura antigua y de las letras helénicas, el entusiasmo de los Papas del Renacimiento, el estudio y cultivo del griego, el crecimiento demográfico y económico en el momento en que se constituían y consolidaban los grandes estados europeos, se creyó iniciar una nueva era. Y los juicios de los historiadores sobre la Europa cristiana de aquel entonces se tornan más positivos, y se reconoce la altura y calidad de la cultura en la Iglesia Cristiana.

Con todo, es el caso Galileo el que, como ha confesado el Papa Juan Pablo II en varios discursos, fue ocasión de “graves incomprensiones entre la

Iglesia y el mundo de la ciencia”. Del análisis crítico de este suceso - declara el Papa – “la Iglesia y la ciencia han sacado un gran provecho, al descubrir , por la reflexión y la experiencia, a veces dolorosa, cuáles son las vías que conducen a la verdad y al conocimiento objetivo”

Ese momento no había llegado aún cuando , a fines del siglo XVIII, se desencadenó el movimiento de la *Ilustración* y frente a los embates de los Filósofos y de la Enciclopedia y los nuevos principios ideológicos, sociales y políticos difundidos por la Revolución Francesa, la Iglesia oficial prefirió aferrarse a la esperanza de una restauración del Antiguo Régimen, ocasionando una ruptura de la Iglesia con la cultura y con el Arte, una escisión que prácticamente persistió hasta el siglo XX y no encontró su reparación hasta el Concilio Vaticano II.

II. LA IGLESIA Y LAS ARTES

A) Enfoque ideológico

La alusión a la ruptura de la Iglesia con el Arte desde la *Ilustración* nos abre la puerta para examinar el tema más propio de esta conferencia: La Iglesia y el Arte.

Empezando con el mismo enfoque ideológico que he adoptado para la relación **Iglesia-cultura**, hay que decir que, como parte integrante y principalísima de la cultura humana, el Arte tenía que ser , como ha sido, propiedad de la Iglesia durante largos siglos y es así como ha creado su inmenso y valiosísimo patrimonio artístico.

El arte es una de las expresiones más altas de la cultura humana. Los creadores de genio, los grandes escritores, los poetas y los artistas revelan al hombre mismo, tanto en su trágica fragilidad como en su aspiración a la inmortalidad. He aquí por qué las grandes obras pertenecen a la cultura universal y a toda la familia humana

“Todo gran arte es oración”, decía ya en el siglo pasado John Ruskin. Hoy son muchos los pensadores y estetas que piensan así y reconocen las convergencias entre Arte y Religión, entre el Arte y el Cristianismo. Son muchos los textos que pueden aportarse referentes a esta coincidencia, al menos parcial, de sus fines.

“La función del arte – decía Pío XII – es la de romper el estrecho recinto en que se siente encerrado el hombre, y abrir a su anhelante espíritu una ventana hacia el infinito”.

“Vosotros los artistas – decía Pablo VI - ¿no vais buscando ese mundo de lo inefable? ¿no encontráis que su patria, su sede, su fuente mejor de inspiración es todavía la fe, la oración, la religión?”

“Toda gran obra de arte es, en su inspiración, radicalmente religiosa” – ha dicho reiteradamente Juan Pablo II. “El arte lleva al hombre a tener conciencia de la inquietud que existe en el fondo de su ser y que ni la ciencia ni la técnica conseguirán satisfacer jamás”

Por eso, Pablo VI y Juan Pablo II han confesado que la Iglesia necesita de los artistas. “En esa operación que traspasa el mundo de lo invisible en fórmulas accesibles, vosotros sois maestros”. Y por eso – añadía Pablo VI – “tenemos que reconciliarnos, y volver a la antigua amistad”.

B) Análisis histórico

El tema de “la Iglesia promotora de las Artes” obliga por tanto a plantearse un problema histórico.

Es verdad que, a priori, puede parecer obvio que, dentro de los fines objetivos de la acción de la Iglesia, a pesar de sus esenciales fines sobrenaturales y ultraterrenos, y quizá por ellos mismos, el ejercicio de las Bellas Artes y el fomento de la actividad artística entran cómodamente en los planes de acción de la Iglesia. Sin embargo, la historia no muestra con inmediata evidencia este aserto.

La vida de la Iglesia en su relación con el Arte durante 20 siglos, si desde el punto de vista de sus frutos visibles ha sido de una espléndida fecundidad, también ha sido dramática y hasta trágica en algunos tiempos y lugares.

Estas dos palabras – *arte cristiano* – constituyen por sí mismas un problema si se considera que Jesús de Nazaret nada dijo sobre la creación artística. Tampoco su anuncio de la Buena Nueva tenía por qué inducir a sus seguidores hacia un culto que exigiera la contribución de eso que hoy llamamos las “artes plásticas”. Lo que Cristo anunció fue un culto “en espíritu y en verdad”, una adoración que podría rendirse al Padre en cualquier lugar. Y sin duda, como fiel israelita, Jesús compartió de aquel espíritu que se expresó tantas veces en la Ley mosaica: “No harás imágenes...”

El cristianismo heredó el espiritualismo trascendente de la religión judaica ; pero, al mismo tiempo, la Encarnación del Verbo dio al testimonio de

los sentidos un valor fundamental :”Felipe, quien me ve a Mi ve al Padre”. La justificación del arte no hay que buscarla tanto en lo que Cristo **dijo**, cuanto en lo que Cristo **es**, en su existencia misma.

Los conflictos que angustian la vida personal del cristiano se polarizan siempre en torno a esa tensión entre su sensibilidad y su razón, en torno a esa necesidad de legitimar la vida del sentido sin que el espíritu sea traicionado.

En consecuencia, la historia interna del cristianismo ha sido la historia de un drama provocado por el esfuerzo constante por unificar esa complejidad reconocida y salvaguardada por la Iglesia en momentos críticos

La negación de los derechos de la sensibilidad llevará al dualismo pesimista de los gnósticos y maniqueos, a las mutilaciones de los fundamentalistas de todas las épocas, a la devastación iconoclasta. Por el otro extremo, el halago y la exaltación de los valores sensibles, rescatados por un Redentor “nacido de mujer”, arrastrará a la superstición idolátrica, al pseudomisticismo sensualista y al estéril esteticismo.

Es obvio que el cristianismo , nacido , por un lado, en el seno de una religión que aborrecía las imágenes visuales de la divinidad y teniendo que abrirse, por otro lado, heroicos caminos en un mundo helenístico, corrompido por una liviandad de costumbres sostenida sobre una sensual mitología, reaccionara violentamente. Esa primera reacción anti-icónica y en cierta medida anti-esteticista, era signo profético de un porvenir fecundo en el que había de nacer y desarrollarse una cultura nueva, pletórica de salud y radiante de belleza.

Entre los primeros símbolos de los dogmas y sacramentos cristianos y la inmensa y espléndida imagería del Bajo Medievo, entre la mentalidad rigorista , rayana en la herejía, de un Tertuliano o un Orígenes, que afirmaron la fealdad física de Cristo, y los teólogos del siglo XIII, que hacen de Jesús el prototipo de toda hermosura, hay una maduración del *ethos* cristiano y el nacimiento de una teología de las realidades terrenas que hallará una clara expresión en el Vaticano II , con formulaciones que, esperamos , serán una “posesión para siempre” de la mentalidad cristiana,

Historia dramática - he dicho - la historia de las relaciones de la Iglesia con el arte. Tal vez habría que decir, con más precisión, de las relaciones históricas de la Iglesia Cristiana con el mundo de las imágenes.

Se comprende que los sermones apocalípticos de los Padres Apologetas favorecieran el austero lenguaje simbólico de los tres primeros siglos. Pero se comprende también que ante la torrencial difusión de la imaginaria de los siglos V y VI, fomentada desde el trono por la llamada “política de los iconos” y asumida y vivida por las masas populares con espíritu supersticioso, estallara finalmente en Oriente la persecución iconoclasta de León Isáurico, y que, en Occidente, el emperador Carlomagno, asesorado por su Escuela Palatina, se mostrara adverso a la veneración de las imágenes y nada proclive al fomento de su presencia en los templos. No olvidemos que, a excepción de los monasterios bizantinos, entre los siglos VI-IX, una actitud mental y afectiva adversa a las imágenes era bastante común entre los líderes de la comunidad cristiana. Nótese que en el Concilio de Frankfurt, convocado por Carlomagno, al que asistieron 300 obispos, se condenó el culto a las imágenes.

Las formas del prerrománico en la época siguiente corresponden a una recuperación del sentido que tiene la imagen sagrada dentro de la vida y la liturgia cristiana. Y esa recuperación progresó hasta alcanzar, en el siglo XI, esa espléndida madurez, esa síntesis entre lo sensible y lo mental, entre la carne y la geometría, entre la figura natural y la forma abstracta, que es el gran *arte románico*.

Pero esa esplendidez no impedirá que algunos pensadores y escritores místicos del siglo XII añoren la austeridad antigua y la reclamen como propia y legítima de una vida auténticamente evangélica. Y la Cristiandad europea, al mismo tiempo que se sentía vibrar por corrientes espiritualistas hasta extremos heterodoxos, veía en cientos de lugares agrestes y recoletos alzarse monasterios cistercienses, absolutamente desnudos de imaginaria y decoración, exhibiendo solo la desnudez de su estructura y la belleza apacible de su blanca luminosidad.

Fue una breve cuaresma que sirvió sin duda para suscitar, una vez más, una gozosa y agitada reacción que llevará hasta los esplendores icónicos del estilo gótico y del renacimiento; a la espera de que, de nuevo, los excesos de un humanismo que ha merecido el nombre de “neopagano” indujeran hacia un movimiento reformista que en algunas regiones se concretó en una triste, tremenda y lamentable iconoclasia, mientras en algunos recatados monasterios de Castilla constituía un exigente llamamiento a la austeridad mística y a la sobriedad icónica. No olvidemos que fue San Juan de la Cruz quien escribió: “La

persona devota de veras en lo invisible pone su corazón y de pocas imágenes usa, y de aquellas que más se conforman con lo divino que con lo humano”.

Pero la fidelidad al dogma cristiano frente al frenesí calvinista llevó a la Iglesia, demasiado tarde, al Concilio de Trento, y a su último decreto: el *Decreto sobre las imágenes*. Y en casi toda Europa se sintió la necesidad de ponerlo en práctica con la bulliciosa alegría de la Contrarreforma. Y el Barroco nació e inundó las iglesias católicas.

Tal inundación ha hallado sus barreras en el siglo XX mediante nuevas actitudes, ahora nacidas ya no tanto como reacción de una sensibilidad religiosa, cuanto como fruto de una revolución cultural en Occidente. El Siglo de la *Ilustración*, en el origen de la cultura moderna, ha pesado muchísimo sobre la sociedad cristiana. La Iglesia se ha abierto al mundo secular. Y las directrices de la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia* dadas por el Concilio Vaticano II hubieran causado estupor en el siglo de la Contrarreforma.

Este drama de la historia del arte en la Iglesia cristiana constituye su gloria. Otras civilizaciones monoteístas no han conocido esos disturbios intestinos porque su doctrina les permitió zanjar la cuestión con un radicalismo antihumanista. Ni al Judaísmo ni al Islam les interesó grandemente evitar imperativos religiosos demasiado fundamentalistas que limitaban o mutilaban las facultades creativas y artísticas del hombre. Les ha faltado la fe en un Salvador que ha redimido todo lo que es humano.

Si la historia de las relaciones de la Iglesia con el Arte fue dramática en cuanto al problema básico de la aceptación o rechazo de las imágenes, la historia no es menos dramática si atendemos al uso que del arte hizo o permitió la Iglesia en los diversos períodos de su historia.

Aquí habría que describir y ponderar la insigne belleza del arte cristiano y litúrgico durante casi toda su historia; pero también sus fallos y limitaciones. Habría que lamentar, por ejemplo, las desviaciones de una iconografía medieval contaminada por leyendas y fuentes apócrifas y por una excesiva y falsa devoción a pretendidas reliquias, y luego los excesos de mundanidad y liviandad en que cayeron muchos artistas del Renacimiento bajo una indulgente permisividad por parte de la autoridad eclesiástica.

Como es sabido, los Papas del siglo XV, partícipes, en general del común espíritu del Humanismo renaciente, se distinguieron por su tendencia a

favorecer a los artistas y fomentaron el engrandecimiento artístico de Roma. En esta empresa destacaron algunos Papas que habían tenido una educación particularmente humanista, tales como Nicolás V (1447-1455), el amigo de Fray Angelico, quien en su famoso testamento creyó necesario dar razones de los dispendios cometidos para el embellecimiento de la Ciudad; Pío II – Eneas Silvio Piccolomini (1458-1465) -, el restaurador de Pienza, su ciudad natal, y mecenas de artistas del Primer Renacimiento como Mino da Fiésole y Paolo Mariano; Sixto IV (1471-1484) que sembró de construcciones modernas a los Estados Pontificios; Inocencio VIII (1484-1492), que reclamó y financió magnánimamente los servicios de artistas como Pinturichio y Mantegna; y , ya en el siglo XVI, Alejandro VI (1492-1503) y sobre todo Julio II (1503-1513) a quienes correspondió patrocinar las obras de los grandes genios del Alto Renacimiento.

A mediados del siglo XV se había iniciado en la Europa cristiana una “secularización del arte” que pronto desembocaría en una especie de “paganización” de los temas sagrados del cristianismo para la que se encontró excusa en el concepto de simbolismo, pues la diosa Venus simbolizaba el ideal de Belleza y de “humanitas” que todos los artistas perseguían, y Marte podía significar las discordias bélicas de la época y Hércules el ejemplar modélico de la “virtù” superadora de los avatares de la fortuna, y Júpiter el poder supremo de la divinidad.

En la coyuntura de ambos siglos la situación era deplorable y daba motivos a fervorosos cristianos como Savonarola y Erasmo de Rotterdam para criticar a la Iglesia su excesiva tolerancia en la representación de fábulas y leyendas que nada tenían que ver con la verdad de Cristo y de la Virgen María, “para no hablar de los santos a quienes se les representaba de manera indigna”. “Cuando un pintor quiere representar a la figura de la Virgen María o de Santa Agueda – escribe Erasmo - elige a veces como modelo a una ramera lasciva , o para tallar la imagen de Cristo o de san Pablo, se contenta con el primer juerguista o cualquier pícaro que se le presenta”.

El arte cristiano del Alto Renacimiento demuestra que la Jerarquía eclesiástica no se ha equivocado en la historia solo impidiendo la libre expresión de algunos artistas, sino también tolerando sus desvaríos con excesiva liberalidad.

Algo de esto debe achacarse ya a **Julio II**, el gran promotor de la nueva basílica de San Pedro y del palacio vaticano, amigo y favorecedor de creadores geniales como Bramante, Rafael y Miguel Ángel, que debe pasar a la historia como el máximo impulsor de los grandes monumentos y obras artísticas del Renacimiento. No tendría tanta grandeza su sucesor, el papa **León X**, que iba a ser paciente testigo de la rebelión de Lutero, provocada en gran parte por la degeneración moral y religiosa de la jerarquía. Fue un gran amante de la poesía, y en cuanto al arte, sin tener la amplitud de miras y la munificencia de Julio II, promovió sobre todo las artes decorativas. Él fue quien encargó a Rafael los cartones para los célebres *arazzi* que fueron realizados por los tapiceros flamencos, y revolucionaron el arte del tapiz durante algunos decenios.

De muy diferente talante fue el austero **Adriano VI**, al que los literatos y artistas del neopaganismo renacentista odiaron y desacreditaron con acerbas sátiras; pero su pontificado fue desgraciadamente muy breve (1521-23). Más permisivo fue el siguiente pontífice, de la familia de los Medici, **Clemente VII** (1523-1534), al que las calamidades de la época (el sacco de Roma entre otras) no le permitieron favorecer el renacimiento artístico como él hubiera querido. Su comportamiento, en lo que se refiere a la pintura de fábulas paganas y lúbricas fue más bien dubitativo (como era su carácter), pues si procedió contra ciertos artistas que gravaban en cobre dibujos obscenos, permitió que en el Castillo Sant' Angelo, Julio Romano decorara el dormitorio y cuarto de baño papales con representaciones mitológicas de la historia de Venus.

Á Clemente VII le sucedió en 1534 Alejandro Farnese con el nombre de **Paulo III**. Había tenido una amplia formación humanista; dominaba el latín y el griego, y gozaba de buena erudición en otras disciplinas. Cuando, ya a los 66 años, fue elevado al trono pontificio, manifestó un gran aprecio por los artistas; pero las angustias pecuniarias en las que se vio envuelto con motivo de las guerras durante el imperio de Carlos V le impidieron, como al papa anterior, ser magnánimo con los artistas. Con todo, puede decirse que fue un gran mecenas. De su tiempo data la fundación de la Academia San Lucas, destinada a ayudar a los artistas a aumentar la gloria de Dios y el prestigio de la Iglesia Católica.

Algunos aposentos del Vaticano contiguos a la Sala Paulina se cubrieron con frescos alusivos a fábulas paganas indecorosas, como las de *Amor* y

Psique según la narración de Apuleyo. En la inspiración de tales temas, poco adecuados para un palacio pontificio, parece que influyó más el cardenal Tiberio Crispi que el mismo Paulo III.

Paulo III logró que vinieran a Roma artistas máximos como Tiziano y Miguel Angel. Honró especialmente al Buonarroti y consiguió su colaboración nombrándole superior arquitecto, escultor y pintor del Vaticano. Por la ejecución del *Juicio Final* en la Sixtina le asignó una renta vitalicia de 1000 ducados. La célebre pintura pudo inaugurarse en octubre de 1541. Y en seguida surgieron las críticas acusando al artista de liviandad por razón de algunas figuras desnudas. Algunas de esas críticas procedían de artistas y escritores envidiosos del genio florentino (como el licenciado Pietro Aretino), pero otras se debieron a cardenales del severo círculo reformista. Hubo también quien defendía al gran artista arguyendo con la simbolización de la desnudez del hombre ante el Divino Juez, y porque tales desnudeces nada tenían de sensualmente provocativo. Cuenta Vasari en su *Vidas* que Paulo III fue un día a ver el *Juicio Final* antes de su inauguración, acompañado por el maestro de ceremonias; éste, ante el artista se permitió expresar su desagrado por tanta figura desnuda; y que Miguel Angel se vengó luego pintando a dicho censor en el infierno, en la figura del rey Minos que aparece entre una nube de diablos.

En vida de Paulo III nadie tocó aquellas pinturas; pero con motivo de los decretos del Concilio de Trento, reinando ya **Pío IV** (1559-1566) arreciaron las críticas, y se ordenó que se repintaran las desnudeces excesivas. Y poco después, bajo la autoridad de **San Pío V**, se insistió en tal depuración que fue encomendada y ejecutada por manos de Daniel de Volterra (1566).

Acababa de concluirse el Concilio de Trento que influyó decisiva aunque tardíamente en la reforma de la Iglesia. En su última sesión, al tema del saneamiento moral de la actividad artística se consagró el famoso *Decreto de las Imágenes* (3 de diciembre de 1563): en él se prohíbe toda imagen que sea ocasión de error para los rudos, se ordena que se cuide de la fidelidad histórica, que se impida toda superstición y todo adán de lucro; y, sobre todo, que se evite “toda lascivia, de modo que no se pinten ni adornen las imágenes con procaz hermosura”.

El influjo de este Decreto es evidente en el arte de la Contrarreforma y en la proliferación de una iconografía cristiana de extraordinaria calidad estética y religiosa durante el período barroco. Pero, al mismo tiempo, provocó un

problema de difícil solución para las obras ya realizadas en toda la Cristiandad, y más especialmente en Roma, durante los años anteriores al Concilio, en los que la actividad artística había estado inspirada por el humanismo renacentista, sobre todo en la estatuaria. En este terreno se empezó por las esculturas que adornaban los jardines y palacios del Vaticano, ordenándose que las estatuas antiguas poco decentes se retiraran de los lugares más visitados.

Un criterio severamente reformista fue seguido, después del Concilio, por San Carlos Borromeo, quien junto con los Obispos reunidos en el Tercer Concilio de Milán, en 1573, hizo retirar las pinturas y esculturas provocativas de los jardines y casa de la iglesia y prohibió que en adelante se hicieran obras semejantes. Disposiciones análogas tomó el cardenal Granvela en el Concilio de Malinas para los Países Bajos (1570), con una normativa que repite casi textualmente los términos del decreto tridentino. Aunque tales órdenes no siempre fueron ejecutadas inmediatamente y con mucho rigor, el hecho es que muy pronto, en casi todas las diócesis católicas, se hizo palpable su influencia. Hubo obispos que llegaron a quemar y destruir todas las estatuas que les parecieron poco decorosas. Y en casi todos los Concilios provinciales la factura y colocación de obras artísticas fue sometida a la inspección de los obispos o de sus delegados. Se nombraron “veedores” al efecto, un nombramiento que en algunos sitios corrió a cargo de la Inquisición.

Las intervenciones de la Inquisición, concretamente de la española, fueron frecuentes; pero, en general, se ejercieron sobre un tipo de iconografía grabada sobre papel, estampas de escaso o nulo valor artístico, casi siempre de autor anónimo, en las que se pretendía descubrir, con excesiva suspicacia, una cierta connivencia con tesis heréticas.

En cuanto a las obras propiamente artísticas, la documentación conservada muestra que, comúnmente, más que en la eliminación de desnudeces, la censura recaía sobre la irreverencia con el tema sagrado o sobre la impropiedad e inexactitud histórica de la representación, que podía dar lugar a errores en el pueblo fiel. Así ocurrió en los dos casos que se han hecho célebres en la historia de la pintura: los de Veronés y Caravaggio. El primero fue llevado a la Inquisición (1573) porque en un gran lienzo sobre la *Ultima Cena* pintado para el refectorio del convento dominico de San Zanipolo (Venecia), había tenido la ocurrencia de introducir en la escena más personajes que los históri-

cos añadiendo detalles de chocarrería indignos del tema religioso. El artista se vio obligado a transformar la pintura cambiando su contenido temático y haciendo de él la *Cena en casa de Leví* que hoy posee la Academia de Venecia.

Treinta años después, un caso parecido se produjo cuando , de los tres cuadros sobre episodios de la vida de San Mateo (*Inspiración, Vocación y Martirio*), encargados al Caravaggio por la familia patricia de los Crescenzi (en Roma) para decorar la iglesia de San Luis de los Franceses , los sacerdotes de la iglesia rechazaron uno de ellos – *el ángel inspirando al santo evangelista* - que les pareció indecoroso por representar al santo con las piernas, una sobre otra, ambas desnudas y bien visibles. Caravaggio tuvo que pintar otro cuadro, mientras que el original, del que se conserva una fotografía, pasó a manos de un mecenas y terminó destruido en la última guerra mundial. (1945).

El decreto tridentino que, como he dicho, causó indudable y benéfico influjo en los últimos años del siglo XVI, empezó a interpretarse más liberalmente en el siglo siguiente, en aquel ambiente triunfalista de la Iglesia de la Contrarreforma. Se comprende que fuera así cuando se observa que, si se impidió la exhibición de indecencias y liviandades en las iglesias, no se evitó que algunos príncipes eclesiásticos siguieran todavía decorando sus residencias y jardines con cuadros y estatuas poco recomendables; como el cardenal Odoardo Farnese que mantenía en su palacio representaciones de fábulas mitológicas como *Baco y Ariadna*, el *Triunfo de Galatea*, etc., o el cardenal Escipión Borghese que no tuvo reparo en encargar a Bernini el grupo de *Apolo persiguiendo a Dánae*. De la Villa Borghese, comprada por el papa y accesible a todo el público, se sabe que se ordenó cerrarla porque un visitante flamenco se escandalizó ante una pintura lasciva. Se comprende así que en pleno siglo XVII (1643) el papa Urbano VIII tuviera que renovar las amonestaciones del Concilio Tridentino sobre las imágenes para el clero secular y regular.

En el siglo siguiente la autoridad papal tuvo que seguir interviniendo ; pero lo más frecuente era que tuviera que dar respuesta a cuestiones sobre la manera de representar algunos misterios de la fe cristiana. Es lo que ocurrió, por ejemplo, con motivo de la representación del Espíritu Santo (en forma humana) y de la Santísima Trinidad, un tema que dio lugar a un Breve del papa Benedicto XIV (1758).

Al mismo papa pertenecen otros documentos más positivos como el Breve por el que se funda (1753) la Academia de Pintura en el Capitolio. Otros dos documentos interesantes sobre la misma Academia capitolina de San Lucas son del pontificado de Pío VII: el primero es el nombramiento de Canova como inspector general de Bellas Artes (10 de agosto de 1802); el segundo es un quirógrafo del papa, de carácter administrativo (9 de abril de 1804).

Desde los primeros decenios del siglo XIX, iniciada una era conflictiva entre el Papado y los Estados europeos, y consumado el divorcio entre la Iglesia y un gran sector de los profesionales del arte, comienza también la época más difícil y dramática en las relaciones entre la Iglesia y los artistas. Al principio es el distanciamiento. Las dos instancias - Iglesia y arte renovador - parecen ignorarse mutuamente. La tensión nace y se agudiza cuando el arte, por su propia vitalidad y energía, y ya muy secularizado en su espíritu por influjo de la *Ilustración*, pretende penetrar en los templos y abordar el misterio cristiano. Esto ocurrió, por ejemplo, en cuanto a las artes plásticas, allí donde la propiedad de las iglesias y su decoración dependía de la autoridad civil, y en cuanto a la música, cuando en las iglesias se fue infiltrando y propagando una música instrumental secularizada. En el Motu Proprio *Tra le sollicitudini* (22 noviembre 1903) el papa Pío X alza la voz para reprobear y condenar los abusos en lo referente al canto y a la música, excesivamente influida entonces por “el arte profano y teatral”.

Se comprende que el papa Pío XI, a quien le tocó gobernar (1922-1939) en el período en que el arte moderno adoptaba las formas más vanguardistas (cubismo, expresionismo, surrealismo, abstracción), no se mostrara muy receptivo con la modernidad. En su discurso con motivo de la inauguración de la nueva pinacoteca vaticana (27 octubre 1932), tras evocar el gran arte cristiano del pasado, censura “ciertas sedicentes obras de arte sacro que no parecen invocar y hacer presente lo sacro sino porque lo desfiguran hasta la caricatura y muchas veces hasta una verdadera profanación. Se intenta dice el Papa - la difusión de tales obras en nombre de la búsqueda de lo nuevo y de la racionalidad de las obras. Pero lo nuevo no representa un verdadero progreso si no es, por lo menos, tan bello y tan bueno como lo antiguo, etc.” Hoy puede parecernos extraño que , pocos años después de la conflagración europea y en vísperas de la hecatombe de la Segunda Guerra mundial, un Papa manifestara tal incompreensión respecto al sentido que tenían las deformaciones

y metáforas del lenguaje expresionista, y que exigiera con todo rigor que “semejante arte no se admita en nuestras iglesias y que, con mucha mayor razón, no sea invitado a construirlas, a transformarlas y a decorarlas”.

Los desastres de la guerra, los horrores de los campos de concentración y la amenaza de la bomba atómica indujeron a muchos espíritus clarividentes del pensamiento cristiano a una reflexión profunda sobre las causas de aquella hecatombe, provocaron en ellos una apertura de la sensibilidad hacia un arte que solo era testimonio y protesta contra tales aberraciones, y les movieron a interrogarse sobre la necesidad de un acercamiento evangélico de la Iglesia a la cultura moderna tal como ésta se estaba configurando. En los discursos y documentos emanados durante el pontificado de Pío XII va desapareciendo aquella nerviosa repulsa del arte moderno y se perciben posturas de aproximación, aunque siempre con ciertas reticencias: Así en la *Mediator Dei* (1947): “No se deben despreciar y repudiar genéricamente y como criterio fijo las formas e imágenes recientes más adaptadas a los nuevos materiales con que hoy se confeccionan aquellas (obras plásticas); pero evitando con un prudente equilibrio el excesivo realismo por una parte y el exagerado simbolismo, por otra; y teniendo en cuenta las exigencias de la comunidad cristiana más bien que el juicio y el gusto personal de los artistas, es absolutamente necesario dar libre campo también al arte moderno siempre que sirva con la debida reverencia y el honor debido a los sagrados sacrificios y a los ritos sagrados, de forma que también él pueda unir su voz al admirable cántico de gloria que los genios han cantado en los siglos pasados a la fe católica”.

Aunque, leídos con la perspectiva de varias décadas, los discursos de Pío XII (reiterando una y otra vez los criterios expresados en la *Mediator Dei*) nos parecen excesivamente prudentes, no se le puede negar a aquel gran pontífice una particular sabiduría estética al exponer, por ejemplo, la relación del arte con la moral y al describir algunos rasgos esenciales del arte creador: su esencia intuitiva, su dimensión social, su específica capacidad intelectual, su sustancial misión de armonía, de paz y de gozo espiritual, así como la universalidad de su lenguaje (9 noviembre 1953).

En la década de los cincuenta se produjeron situaciones conflictivas en diversos países europeos con motivo de la apertura al público de ciertas obras de arte sacro realizadas por algunos artistas de gran prestigio pero frecuentemente agnósticos, Generalmente el conflicto surgía no tanto por una inter-

vención inmediata de la Jerarquía cuanto como resultado de un clamor de protesta y hasta de escándalo al nivel de una parte de la comunidad de los fieles. Tal ocurrió, por no citar más que un ejemplo, ante las obras de grandes artistas encomendadas y admitidas en la iglesia del Plateau d'Assy (Alta Saboya); más concretamente con el *Crucifijo* de la escultora Germaine Richier.

Por los mismos años, en España se suscitó un agrio debate a propósito de la arquitectura del nuevo santuario de Aránzazu (País Vasco) y de su decoración de pinturas y esculturas, asunto que, remitido por el obispo diocesano al veredicto de la Comisión romana de Arte Sacro, y habiendo merecido una sentencia negativa, provocó una prolongación del conflicto, que solo fue solucionado diez años más tarde.

No fueron éstos los únicos conflictos entre Iglesia y Arte Moderno en el siglo XX que podríamos relatar aquí. Pero debemos también señalar que en la segunda mitad del siglo se pudo observar un cambio de actitud en la suprema Jerarquía de la Iglesia; concretamente, en vísperas del Concilio, durante el breve pontificado de Juan XXIII. En su discurso con motivo de la IX Semana de Arte sacro (28 octubre 1961) exaltó la misión del arte cristiano que, según él, tiene un carácter cuasi-sacramental, “como vehículo e instrumento del que el Señor se sirve para disponer el ánimo a los prodigios de la gracia”; pero, sobre todo, mostró una sensibilidad propia de los artistas de nuestro tiempo al señalar con conceptos propios de la estética moderna, los rasgos esenciales del lenguaje artístico: “la *armonía de la estructura*, la *forma plástica*, la *magia de los colores*, son otros tantos medios que tratan de aproximar lo visible a lo invisible, lo sensible a lo sobrenatural”, expresiones que hubieran firmado gustosamente un Matisse o un Kandinski.

Los Padres del Concilio Vaticano II, en la Constitución *Sacrosanctum Concilium* para la Sagrada Liturgia, y sobre todo en la *Gaudium et Spes* y en la *Lumen Gentium*, mostraron la misma actitud de receptividad y apertura a las expresiones de la cultura moderna, aunque en la primera de ellas, en el capítulo dedicado al Arte Sacro predomina en exceso la prevención contra posibles errores. Con todo, puede decirse que en la era postconciliar se ha producido un cambio sustancial en el ámbito de relaciones *Arte e Iglesia*. En su célebre alocución a un grupo de artistas italianos (7 de mayo de 1961) el papa Pablo VI comentó las causas del distanciamiento que habían mantenido la Iglesia y el Arte en tiempos anteriores y, señalando algunas limitaciones del

arte moderno y confesando las propias culpas de la Iglesia y su responsabilidad, invitaba a los artistas a una “reconciliación”.

A los 30 años de aquella oferta del papa Pablo VI, sería injusto no reconocer que la Iglesia ha hecho un generoso esfuerzo de comprensión y aceptación del arte creador actual. Una muestra de ello fue ya la inauguración del Museo de Arte contemporáneo en el Vaticano. El papa actual, Juan Pablo II ha sido, en la senda del anterior, sumamente pródigo en declaraciones de apertura a la modernidad, y su larga *Carta a los Artistas* (del 4 de abril de 1999) demuestra una sabiduría estética, con la que no pueden menos de estar de acuerdo los auténticos artistas de nuestro tiempo.

Si la contribución de los artistas de hoy en el campo de lo sagrado cristiano no ha progresado mucho, la causa hay que buscarla en la secularización de la sociedad. Hay que aceptar como un hecho un cierto oscurecimiento de la fe cristiana en nuestra cultura, y sus consecuencias en la calidad del arte sacro y del simple arte en general. Pero, al mismo tiempo, hay que tener confianza en una mejora de las relaciones *Arte-Iglesia* si se adopta el principio del Juan Pablo II de la necesidad de una “nueva evangelización” y se da a esas palabras el sentido específico que hay que darles : *Nueva evangelización*, no en el sentido de una mera repetición del anuncio evangélico de tiempos pasados, sino *nueva* por la novedad del método y de la actitud fundamental de los cristianos frente al mundo.

Esta nueva actitud, esta nueva mentalidad, en este ámbito del arte, requiere ante todo un esfuerzo por aceptar la novedad del lenguaje artístico actual, con sus ambigüedades. Si la Iglesia quiere de verdad – como han dicho los últimos papas - apreciar y servirse del arte de hoy, debe admitir pacientemente las limitaciones propias del arte en esta época secularizada, como admitió las de otros tiempos. Debe , sobre todo, tener paciencia ante un arte cuyo lenguaje requiere un largo aprendizaje. Mons.Egon Kapellari, siendo obispo de Gurk-Klagenfurth (Austria), ha escrito: “Una Iglesia que, pretendiendo asimilar con rapidez el nuevo lenguaje de la plástica y la pintura, se muestra fuertemente reacia a aceptarlo, se cierra a uno de los dones del Espíritu Santo”. Y añade: “El que se muestra agresivo con imágenes cuyo lenguaje no comprende, muestra poca paciencia y poca capacidad para el amor. La paciencia con las imágenes y con textos difícilmente comprensibles, hace que crezca y madure también la paciencia con el hombre; de ahí que ésta no abun-

de mucho entre los hombres, ni siquiera entre los cristianos”. He ahí una clave para entender el sentido de una “nueva evangelización”.

Juan Plazaola Artola, S.I.