JAVIER VIAR OLLOQUI

Ex director del Museo de Bellas Artes de Bilbao y
Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes
de Santa Isabel de Hungría

Palabras de la Presidenta

JAVIER VIAR OLLOQUI.
DIRECTOR MUSEO BELLAS ARTES DE BILBAO

Es una alegría el ver otra vez unidas en esta Academia a Bilbao y Sevilla, dos ciudades que históricamente han estado siempre vinculadas. Hoy lo están de nuevo por medio de Javier Viar, Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que es Académico Correspondiente de esta Academia en Bilbao. Su conocimiento en materia de arte es admirable, y nos va a ilustrar hoy sobre un tema apasionante: La permanencia de lo sagrado aun en culturas laicistas. En nuestro tiempo tan lejano de todo lo que no sea lo técnico, lo material, lo palpable, es fascinante el oír de una autoridad como la de Javier Viar que la permanencia de Lo Sagrado es incuestionable. Por esto agradecemos las conferencias magistrales que Javier Viar viene a darnos desde su gran Museo de Bellas Artes de Bilbao. Su palabra nos iluminará y estrechará nuestros vínculos con la bella ciudad de Bilbao, tan querida desde Sevilla.

PRESENTACIÓN DE D. JAVIER VIAR OLLOQUI

por Fernando García Gutiérrez, S. J.

Hoy me toca de nuevo la alegría, y el honor, de presentar a mi buen amigo Javier Viar, después de mucho tiempo en que nos hemos conocido mejor y tratado más, en Bilbao y Sevilla. Javier es un hombre de un corazón muy grande, y allí sabemos que tenemos siempre la entrada abierta.

Nació en Bilbao en 1946, y es un bilbaíno de pro, abierto a las distintas corrientes artísticas que aparecen por su gran Museo de Bellas Artes de Bilbao. Enamorado de su ciudad, me la ha seguido enseñado varias veces hasta los más minuciosos detalles, haciéndome saborear todos los rincones del Bilbao viejo, o contemplándolo desde las montañas que lo rodean. Pero por la anchura de su corazón, no se queda sólo en admirar su tierra: conoce a Sevilla de veras, y sabe apreciar las bellezas también de esta tierra, hasta sus más típicas costumbres. Así tiene amigos en muchas partes, sobre todo en nuestra ciudad.

Decía que Javier es polifacético: Cuando lo presenté para su ingreso en nuestra Academia como Correspondiente en Bilbao, ya dije que se licenció en Farmacia en Madrid en 1969; y ha ejercido como crítico de arte desde 1972 en varias revistas y periódicos. Quizás fuera el detallismo de los análisis farmacéuticos lo que le hizo saber mirar

a fondo cada detalle de una obra de arte. Esto le llevó, en 2002, a ser elegido Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, en donde permanece hasta ahora. Comenzó publicando poesía, pero no se quedó sólo ahí: más tarde escribió unas novelas, y no creamos que de principiante: con ellas obtuvo el Premio Pío Baroja de Novela y el Premio Ciudad de Irún.

Su dedicación a la crítica de arte es permanente. Aunque ha tratado en sus escritos sobre las corrientes artísticas de todos los tiempos, su especialidad es el arte moderno y contemporáneo, y sobre todo del País Vasco. Por eso su presencia en esta Real Academia siempre es enormemente enriquecedora para abrirnos a aquellas escuelas artísticas que no nos son tan familiares. No puedo citar todas las obras de Javier Viar porque sería interminable: ya vimos el día de su ingreso que su currículum comprende 22 folios, en los que se detallan sus libros y artículos publicados; sus actividades en relación con el Museo de Bellas Artes de Bilbao, como la organización de exposiciones y actividades artísticas; su presencia en tribunales en que se concedían premios a obras de arte; las innumerables conferencias impartidas, etc. Hoy nos va a hablar de un tema tan interesante como la permanencia de lo sagrado en el arte, aun en tiempos del laicismo.

La personalidad de Javier Viar, como decía al principio, es altamente polifacética. Nos enriquece su presencia entre nosotros, y le agradecemos el haber aceptado el venir de nuevo a tenernos esta conferencia,

Bienvenido de nuevo, Javier, entre nosotros, porque ya sabes que vienes a tu casa!

CRISTIANISMO Y ARTE: HISTORIAS COMUNES

Javier Viar Olloqui

RESUMEN:

El cristianismo ha provisto al arte de gran abundancia de motivos iconográficos. Además, algunos de ellos y muchas de las ideas cristianas han condicionado significativos elementos estilísticos de la arquitectura y el arte. Así, se pueden rastrear en las manifestaciones estéticas de los diferentes períodos artísticos propuestas ideológicas del pensamiento cristiano. Del mismo modo, algunas imágenes procedentes de la antigüedad y algunos símbolos ancestrales, continuaron empleándose en el arte cristiano con significados nuevos, e incluso se han perpetuado en el arte contemporáneo, como últimos ecos de una religiosidad modificada.

Palabras clave: Cristianismo, arte, catedral, neoplatonismo, barroco, contemporáneo.

SUMMARY:

The Christian religion has provided art with an abundance of iconographic motives. Besides, some of them and many Christian ideas have conditioned significant aesthetic elements of architecture and art. Thus one can trace in aesthetic manifestation of the different artistic periods ideological proposals of Christian thought. In the same way some images coming from antiquity and some ancestral symbols, continued to be used in Christian art with new meanings, and have been perpetuated in contemporary art as the last echoes of a modified religiosity.

Key words: Christianity, art, cathedral, neoplatonisme, baroque, contemporary.

Sra. Presidenta, Sras. y Sres. Académicos, Sras. y Sres.:

Voy a hablar de las relaciones entre el pensamiento cristiano y el arte occidental. Éste, como Vds. comprenderán, es un tema difícil de sintetizar, por su enorme extensión, pero voy a intentar desarrollarlo a través de unos pocos ejemplos significativos.

Hablar de arte y de religión es hablar de una misma cosa a lo largo de varios milenios de la historia. La manera como podemos establecer que el hecho religioso vertebró el arte zoolátrico de la prehistoria, la civilización de los grandes imperios y de todos los pueblos que fueron configurando las diferentes organizaciones sociales y culturales que se desarrollaron en el mundo antiguo, y finalmente los dos grandes ciclos que tuvieron asiento en el mundo griego primero y luego en el romano, autoriza a conceder a la religión un lugar preponderante en la generación del arte. El arte nunca dejó de atender a la trascendencia ni al poder, al que sirvió puntualmente, muchas veces a través de la idea de la naturaleza divina del mismo, con lo cual quedaba sacralizado aquel que era de inicial intención política o histórica. Ni siquiera algo tan aparentemente civil como el retrato realista de la Roma republicana escapa a la impronta religiosa, pues su origen funerario remite a un pensamiento trascendente.

De manera reduccionista, aunque eficaz, puede decirse que en el arte occidental cristiano lo que no es religión es mitología, que, al fin y al cabo, también puede incluirse en el capítulo de la religión. Los otros géneros –la pintura de historia, el retrato, el bodegón, el paisaje–, y las efigies alegóricas del poder político, de la fama o de la ejemplaridad moral no alcanzan ni con mucho a equilibrar la balanza, algunos de ellos porque son géneros tardíos. Son también muy importantes, pero el gran acervo ideológico, narrativo e imagopoyético del arte occidental es religioso. Esto se corresponde con una realidad antecedente: que la religión es el sustrato de pensamiento más persistente y extenso de la historia de occidente. La impronta de la religión, de sus concepciones, de sus relatos y de sus imágenes es tan fuerte, que hasta en unos siglos tan pretendidamente desacralizados como los nuestros, el XX y el XXI, el arte sería difícilmente concebible sin la religión; el arte, todas las artes, y también la arquitectura. Nada como el pensamiento religioso es tan

proclive a modelar los territorios simbólicos y los paisajes del espíritu de los que el arte y la gran arquitectura se nutren.

La manera de relacionarse el hecho religioso con el hecho artístico es muy variada. En primer lugar están los motivos, las imágenes, las realizaciones manifiestas, que han perdurado hasta nuestros días por razón de su imposible ocultación y por su vigencia en el pensamiento colectivo, y que son incontestablemente religiosos y continúan siéndolo. La realidad artística más perdurable y evidente en este sentido es la de los templos. Los templos son los lugares donde reside Dios, donde se le frecuenta y se le adora, y su naturaleza simbólica excede en todo, como una gran summa ideológica, a lo que pueda tener de habitación práctica del ceremonial, de custodio de sagradas reliquias o de meta de peregrinación. La culminación de esta construcción grandiosa es la catedral gótica. Su desmesura sublime, sus proporciones, su riqueza luminosa y su complejidad estructural convierten a la catedral gótica en la elaboración suprema de la religión cristiana en lo que hace al arte. Si es cierto que en su concepción dinámica, y por tanto inestable, pueden leerse los signos de una espiritualidad angustiada y urgente, y también en su sofisticada esbeltez puede sentirse la huella de un aristocraticismo que pretende ignorar el pálpito de la carne, el carácter de obra total, de escenario de todas las artes, donde ocurre toda la belleza y toda la transcendencia, donde suceden todas las historias y penetra con el sol la policromía más sobrecogedora, como corresponde al lugar místico que representa, aparte de que sea capaz de acoger a centenares de peregrinos y hacerlos circular por sus anchos deambulatorios, naves y transeptos, la convierten en una construcción única y cimera.

Pero una vez atravesada la evidencia, hay que referirse a otras cuestiones que configuran aún más profundamente la naturaleza religiosa del templo, del templo gótico en el caso que nos ocupa, y que pertenecen al pensamiento religioso del siglo XII en que nació. Los dos elementos básicos que configuran la catedral gótica son la medida y la luz. El arquitecto gótico desarrollaba la planta y el alzado de la catedral, sobre la base de una dimensión dada, por medios estrictamente geométricos, usando como módulos algunos polígonos regulares, sobre todo el cuadrado y el triángulo. La importancia del número en la búsqueda de la belleza, de las proporciones perfectas, de la consonancia, derivaba en el pensamiento medieval capaz de concebir la catedral gótica de San Agustín y su incorporación de la mística pitagórica y neoplatónica del número a la cosmología cristiana. San Agustín creía en la aplicación de estos principios fundamentalmente en la música y la arquitectura y veía en la geometría y en la música una clara función anagógica, es decir, la capacidad

para trasladar la mente desde el mundo de las apariencias a la contemplación del orden divino. Veía a la arquitectura como hija del número y capaz de reflejar la armonía eterna. Al fondo de esta asimilación de Pitágoras y Platón, dotándola de autoridad dentro de las concepciones cristianas, estaría la afirmación contenida en el Libro de la Sabiduría de Salomón, que dice: "Has ordenado todas las cosas en medida, número y peso". La actualidad del pensamiento agustiniano en el siglo XII y en Francia, momento y lugar en que iba a nacer la catedral gótica, tenía su asiento en la Escuela platónica de Chartres y en los monasterios de Cîteaux y Claraval, dominados por las concepciones ascéticas de San Bernardo. En su profundo análisis del arte gótico, Otto von Simson afirma que sin estos dos focos ideológicos este arte no hubiera existido.

La Escuela de Chartres concedió tal importancia a las matemáticas que casi puede decirse que quiso transformar la teología en geometría. En ella se llegó a concebir a Dios como un arquitecto que construye el cosmos como un palacio según principios de consonancia musical, geométricos, o sea numéricos, y se le representó con un compás en la mano; y creían que no sólo la belleza, sino también la estabilidad del cosmos dependía de la proporción perfecta. Igualmente, en el caso de la catedral, se pensaba que la belleza y la estabilidad del edificio no respondían a leyes diferentes, sino que eran ambas consecuencia de la perfección geométrica. La catedral fue concebida como un modelo del cosmos, pero más con un sentido metafísico que como representación del cosmos visible, pues también se asimilaba a la Jerusalén Celestial del Apocalipsis, al Templo de Salomón, de inspiración divina, y al templo de la visión de Ezequiel, cuyas dimensiones tuvieron una lectura platónica por parte del pensamiento emanado de la Escuela de Chartres, ya que en los tres casos en la Biblia se describen sus medidas con precisión, sobre todo en el caso del templo de Ezequiel, pues San Juan hace más hincapié en la luminosidad y el fulgor de las gemas que recorrían los muros, que llega a describir como hechos de vidrio puro, y el Paralipómenos, al describir el de Salomón, se fija más también en el brillo del oro y las gemas. De todas maneras, las medidas y la luminosidad son características muy presentes en las tres descripciones.

San Bernardo, por su parte, al abominar en mayor o menor medida de las representaciones figurativas pictóricas y escultóricas del románico, y al imponer un estilo austero a la arquitectura cisterciense, obligando al arte religioso a armonizarse con la experiencia religiosa más despojada, contribuyó a poner punto final al estilo cluniacense. Por otra parte, elementos tan importantes de la construcción gótica como el arco apuntado y los

arbotantes, fueron introducidos por la arquitectura cisterciense. San Bernardo también estaba muy imbuido del pensamiento de San Agustín, sobre todo a través de la música, que amaba profundamente, y usó proporciones perfectas agustinianas para las construcciones eclesiásticas. El cuadrado y el cubo estuvieron también muy presentes en sus concepciones arquitectónicas de una gran pureza y perfección.

Es bien sabido que las posibilidades de perforar las paredes de la catedral propias de las construcciones góticas, para sustituir gran parte de su superficie por vidrieras, es una de las características más evidentes del nuevo estilo y quizá su gran hallazgo. La luminosidad de la catedral gótica frente a la oscuridad de la románica es una evidencia que todavía hoy podemos experimentar fácilmente. La capacidad de la luz de modular los muros y las columnas de la construcción gótica es esencial en su concepción. Las descripciones del Templo de Salomón y de la Jerusalén Celestial parecen acordarse con la intervención multicolor y enjoyada de las vidrieras. Pero la naturaleza de la luz en la catedral gótica, como en sus citados modelos bíblicos, no es solamente estética o sensorial, sino que responde a una idea mística. Si ya el Evangelio de San Juan se inicia con una exaltación de la luz como característica y esencia misma de la divinidad y símbolo o trasunto de su revelación, también en el platonismo medieval se veía la luz como el más noble y menos material de los fenómenos naturales, el que más próximo puede estar a la forma pura. Aunque en San Agustín ya aparecen ideas sobre este particular, fue el místico oriental Dionisio, llamado el Pseudo-Areopagita, quien unió el pensamiento platónico y el de San Juan para concluir, dentro de la idea de que todas las cosas creadas son manifestaciones de Dios, que de todas ellas, la luz es su manifestación más directa.

Si en la catedral románica el significado trascendente se obtenía con la representación pictórica del lugar celestial y diversos aspectos de la revelación en los muros del edificio, particularmente en los ábsides, la catedral gótica llevó la visión mística a la propia concepción estructural del edificio, trasladando a él las leyes que ponían orden en el cosmos y en el cielo. Los propios sistemas constructivos de la catedral se miraron en el simbolismo religioso. La nueva abadía de Saint-Denis reconstruida en el nuevo estilo por el abad Suger, a quien se concede el privilegio de representar con su obra el origen del arte gótico, implantó una nueva concepción estructural, iconográfica y simbólica en muchos de sus aspectos, desde la puerta, que tomó su modelo monumental de la puerta de las ciudades romanas, hasta las vidrieras del ábside y la nave, que dieron entrada a la luz que, como hemos visto ya, era la imagen de la luz

divina, siguiendo las concepciones de Dionisio Areopagita. Pero además utilizó doce columnas de apoyo en la girola y en la capilla mayor, en referencia a los apóstoles –estructura simbólica que ya había utilizado el arquitecto Zenobio en la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén en el siglo IV–, mientras que las bóvedas de crucería convergiendo en una clave saliente, se relacionaban con la metáfora de Jesucristo como clave, o piedra angular, lo que el propio Suger recoge en sus escritos. En la clave de muchas bóvedas góticas se representa a Jesucristo, para que quede más explícita la relación simbólica. Parece, pues, que el simbolismo religioso fue previo a la novedosa resolución constructiva.

No me resisto a hacer una mención al conocido equívoco que hizo entrar, aunque fuera colateralmente, al famoso y controvertido teólogo Pedro Abelardo en la trama ideológica de la construcción gótica de Saint-Denis. La abadía de Saint-Denis fue levantada para contener los restos de San Dionisio, obispo de París y protector de Francia, martirizado en el año 272, según algunos en la famosa colina de Montmartre –que significa Monte de los mártires–, y según otros en el lugar donde reposan sus restos. En ella se enterraban los reyes de Francia. Cuando Suger necesitó argumentar el programa teológico que debía sustentar su nueva construcción, atribuyó al San Dionisio obispo, cuya protección recaía también sobre la monarquía francesa y la dinastía de los Capetos, la teología de la luz, que en realidad pertenecía al otro San Dionisio, el Areopagita, que redactó su obra a finales del siglo IV o principios del V en Siria. La confusión entre los dos San Dionisios no era de Suger, porque venía de tiempos anteriores, pero quizá Suger debía de conocerla. En todo caso, Abelardo la conocía y la denunció. Pero entonces recibió un buen consejo, porque a su vez iba a ser denunciado al rey, no en vano el abad Suger era el principal consejero o primer ministro de Luis VI y llegó a ser regente de Francia durante la ausencia en las Cruzadas de Luis VII. El caso es que Pedro Abelardo, que ya había sufrido desagradables episodios en su vida anterior, huyó a la Champagne.

Pero la importancia de la catedral no reside sólo en sí misma, sino en la impronta que deja en su entorno. Igual que los ciudadanos se arraciman espiritualmente en torno a la trascendencia y buscan la protección religiosa para su vida y su muerte, las villas y las ciudades se comprimen en torno a ella, organizando su trazado en relación a su mole, y, por lo tanto, haciendo que extienda su simbolismo a toda la configuración de la comunidad. El templo gótico, incardinado en la trama urbanística de modo irreversible, marca la ciudad, pero marca también el paisaje, y con sus torres señala el centro simbólico del mundo y avisa en la distancia de la localización del lugar

protector y sagrado. Los campanarios, incluso sin ser catedralicios, hasta los más humildes, dan una vida metafísica al paisaje, crean lazos entre las comunidades en la distancia, y contienen además en las campanas la llamada que proporciona un nuevo significado al paisaje vacío. Bollnow dice que las campanas proporcionan una inusitada profundidad al paisaje. Cada torre participa del simbolismo del centro, del señalamiento simbólico del centro del universo, de ese ombligo de la Tierra donde se inició la creación. Cada torre participa de la naturaleza del árbol cósmico, situado en el centro del universo, que tiene múltiples variantes desde las religiones primitivas. "Todo lugar que manifiesta una inserción de lo sagrado en el espacio profano, se considera un centro", recuerda Mircea Eliade.

Territorios enteros están concebidos como una unidad relacional superior. Gracias a una secuencia de señalamientos religiosos llenos de arte poderoso, y mucho antes de que el abad Suger hubiese concebido en Saint-Denis el arte gótico, un episodio itinerante, con un lugar de partida y otro de llegada plenos de significado, impregnó la geografía de Europa de un sentido religioso que está en vigor desde hace doce siglos. El Camino de Santiago llenó de arte religioso y de contenido simbólico varios miles de kilómetros de paisaje europeo, estimulando la creación de bellísimos edificios, esculturas y pinturas, además de proporcionar una vía de comunicación cultural inapreciable. Y no sólo llenó de significado y de arte a la tierra, sino que el cielo también se llenó de un nuevo contenido, y una amorfa galaxia se convirtió en el indicador de una itinerancia religiosa. Se puede decir que el cielo nocturno, que estaba en manos de la mitología pagana, se cristianizó en parte al tomar la Vía Láctea el nombre de Camino de Santiago.

Otro ejemplo, éste nuevamente urbano, aunque de la extensa ciudad de Roma, pero también itinerante, da idea de cómo una intervención de naturaleza inicialmente religiosa, puede transformar una ciudad en aspectos urbanísticos y sus consecuentes. En 1585 el papa Sixto V inició una transformación urbana de Roma según un plan que se basaba en la unión de los principales centros religiosos de la ciudad por calles anchas y rectas para facilitar su visita por parte de los fieles, en aplicación de un concepto muy barroco como es la persuasión, que encontramos en sus manifestaciones ideológicas, religiosas y artísticas. San Carlos Borromeo lo llamó el "esplendor persuasivo". La transformación barroca de Roma tuvo, pues, un origen religioso. La ciudad adquirió así una unidad superior, ya que cada parte se sometía al diseño del todo mediante un trazado homogéneo, dinámico y abierto, cuyas líneas se extendían fuera de sus propias fronteras, que significaba a Roma como ciudad

capital del mundo católico. Al mismo tiempo se sacralizó en toda su extensión al convertir la trama urbana en una peregrinación entre monumentos religiosos. El desarrollo horizontal de las avenidas tenía su correspondencia vertical en las grandes cúpulas de las iglesias, que se veían insertadas, por muy grandiosa que fuera su apariencia, en el organismo completo, de manera que sus fachadas participaban también en la consecución de una continuidad espacial al facilitar la correspondencia entre el espacio exterior y el interior. Las plazas así mismo cumplieron una importante función como nudos de esta trama dinámica y complemento de las cúpulas. En ningún lugar como en la basílica de San Pedro se manifiesta la conjunción entre la cúpula y la plaza, unidas a la situación capital del propio edificio, de una manera tan ideologizada y ejerciendo ese concepto de la persuasión como en ella. La creación de la plaza de Bernini concedió al conjunto monumental de San Pedro un significado extraordinario, potenciando el significado de la cúpula de Miguel Ángel, y lo convirtió en la obra de arte culminante del pensamiento religioso católico de la época. Puede decirse que San Pedro es la respuesta a dos grandes problemas del catolicismo en el tránsito del siglo XVI al XVII. El primero de estos era la perturbación que las teorías heliocentristas desarrolladas por Kepler, Copérnico y, en el propio momento y por vía experimental, por Galileo, habían introducido en la centralidad cósmica de la Tierra, del hombre, y por lo tanto de la Encarnación de Cristo. El desplazamiento de la Tierra de su lugar central en el universo había introducido el mayor factor de incertidumbre en las concepciones cristianas al arrojar al hombre de su puesto de criatura central del cosmos. El arte manierista y luego el barroco estaban poniendo de manifiesto la angustia cósmica que Pascal expresaría en sus *Pensamientos*, e introducía el claroscuro, las composiciones diagonales, los hiperbólicos escorzos, las fugas espaciales o el excesivo y persuasivo ornato para hacer palpable el desconcierto, lo mismo que desde las consignas del Concilio de Trento estaba desarrollando una iconografía religiosa en la que preponderaban los santos arrepentidos –la Magdalena, San Pedro, San Sebastián– como una llamada a los réprobos luteranos. La cúpula de San Pedro sin duda fue un signo de centralidad y de referencia cósmica desde el momento de su erección en la primera mitad del siglo XVI, pero quizá no alcanzó todo su significado hasta la construcción de la columnata de Bernini con su explícito abrazo al orbe, y que era también una llamada a la grey que había abandonado la iglesia por causa de la Reforma, como el propio Bernini se encargó de explicar. La plaza de Bernini se convirtió en el gran abrazo contrarreformista, en la gran llamada a los desgajados, y la cúpula de Miguel Ángel en el gran símbolo de la

centralidad cósmica. Como en ninguna otra cúpula ni construcción vertical, de entre los elementos simbólicos creadores de un centro enumerados por Mircea Eliade, se siente como en la de San Pedro, en conjunción con el abrazo de la tenaza de Bernini, la manifestación perentoria de centralidad, que se concierta con su modelo, la bóveda celeste. Algo semejante ocurre en la iglesia del Gesù, en la que la interacción dinámica de la fachada, el eje principal acentuado por la naturaleza activa de aquélla y el eje vertical de la cúpula, que forma con el movimiento horizontal un contraste expresivo y persuasivo da, según Norberg-Schul, una nueva interpretación activa de dos motivos religiosos tradicionales: el camino de la redención y la bóveda celeste. En el templo cristiano el eje que va desde la puerta al altar es la proyección plana del eje que va del suelo a la cúpula, y simboliza la vía de la salvación. No olvidemos que en esa cúpula del Gesù Giovanni Bauttista Gaulli, Il Baciccio, realizó unos frescos entre 1676 y 1679 que representan en *trompe-l'oeil* el cielo, lugar central por excelencia de la escatología cristiana y por lo tanto de toda su concepción soteriológica. Y no lo representan ideográficamente, como ocurría en el arte románico, sino con un palmario ilusionismo de continuidad espacial, permitiendo que la cúpula abandone su naturaleza opaca y deje contemplar la visión trascendente y participar de ella en contigüidad sensorial.

He dicho que la culminación del templo cristiano es la catedral gótica, pero las primeras manifestaciones espléndidas del templo cristiano fueron las basílicas, entre ellas precisamente estas siete basílicas que sirvieron de excusa para crear la trama urbanística de la nueva Roma de Sixto V, encabezadas por San Juan de Letrán y San Pedro que construyó Constantino. La tendencia barroca a la construcción de iglesias de planta circular o elíptica chocó con la tradición de la construcción basilical y la planta de cruz. Dejamos hablar otra vez a San Carlos Borromeo. "Una iglesia, decía, deberá ser de planta en forma de cruz, de acuerdo con la tradición; las plantas circulares se usaban en tiempos de los ídolos paganos y raramente para las iglesia cristianas". Pero Bernini y Borromini no siguieron estas indicaciones. La planta de cruz había sido la tradicional de las iglesias cristianas, como decía el cardenal Borromeo, durante todo el medievo, y en el caso de la planta de cruz latina fue el resultado de implantar el símbolo cristiano de la cruz sobre la planta basilical romana, presente ya en la primitiva, la constantiniana basílica de San Pedro, con el enorme poder simbólico y emocional que podía tener para el cristianismo primitivo. Indudablemente, la necesidad congregacional de la nueva religión y por tanto de sus iglesias encontró en la basílica romana un extraordinario prototipo funcional. De todas maneras, es evidente el feliz desarrollo de la

planta de cruz en la historia de la arquitectura.

El poder transformador ejercido por la religión sobre creaciones artísticas de todo tipo ha sido muy grande, y podemos encontrar numerosos casos de implantación de significados religiosos en realizaciones arquitectónicas o en imágenes que antes podían representar conceptos diferentes. También ocurre lo contrario: que imágenes u otras elaboraciones plásticas de origen religioso, pierden su significado religioso o al menos éste se contamina con diferentes significados laicos. Hasta ahora me he referido a grandes construcciones religiosas en las que puede ser más evidente la encarnación de los conceptos trascendentes, pues era para lo que estaban hechas, aunque ya nos hemos asomado a algunos casos de trasvase de recursos expresivos, significados y concepciones filosóficas. Hemos visto cómo desde San Agustín los filósofos clásicos se manifiestan en el pensamiento cristiano y tratan de acordarse con los libros sagrados del cristianismo, fenómeno que atravesará la historia del pensamiento europeo hasta el barroco. Y el arte, como también hemos visto, seguirá muy de cerca esta peripecia intelectual. Ahora vamos a ver unos cuantos ejemplos significativos, pero puntuales, diseminados, de cómo a lo largo de la historia del cristianismo muchos signos e imágenes del arte se han nutrido de la religión al mismo tiempo que la religión se ha nutrido de una iconografía ajena.

Pocas imágenes cristianas son tan conocidas y tan antiguas como la del Buen Pastor, que representa a Jesucristo según la metáfora evangélica que lo considera pastor de un rebaño de almas y salvador de la oveja perdida, o sea, del alma descarriada, que es la que incorpora de nuevo a su rebaño llevándola en hombros. Ya en el Antiguo Testamento Dios era considerado metafóricamente como pastor. Esta imagen de un hombre joven con una oveja al hombro, la más representada del arte paleocristiano, se empezó a usar corrientemente como símbolo de Jesucristo en el siglo II, y alcanzó su momento culminante en el siglo IV para casi desaparecer a partir del VI. El primer arte cristiano fue un arte primordialmente funerario y las primeras imágenes del Buen Pastor se encuentran en pinturas de las catacumbas, como por ejemplo en las de San Calixto o Domitila, y en relieves de sarcófagos que continúan la tipología de los sarcófagos romanos, si bien renovando los motivos representados, aunque se conoce algún ejemplo de escultura de bulto redondo. Pero imágenes de un hombre portanto un cordero bien en brazos o bien al hombro se conocían ya en el arte romano como símbolo de un atributo moral, la filantropía, la *humanitas*, y antes que en Roma había aparecido ya en la Grecia arcaica, en el siglo VI a.C., la imagen votiva de un hombre llevando en hombros

un ternero, el *Moscóforo*, que está en el origen de las representaciones que estamos tratando. Pero atravesando los siglos, la imagen del Buen Pastor o de alguno de sus precedentes reaparece en el arte contemporáneo en una escultura de Picasso, titulada Hombre con oveja, de 1943, en la que el hombre lleva a la oveja en brazos, y más tarde en una escultura de Markus Lüpertz, llamada *Hirte*, o sea *Pastor,* y realizada en 1986, desprovista de sus antiguos y sucesivos significados, utilizada de manera metalingüística, como referencia endógena a la propia historia del arte. Creo que les resultará interesante conocer una curiosidad muy próxima. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se ha identificado recientemente por parte del profesor de arqueología Ramón Corzo, en la colección Palacio, una muy pequeña piedra elíptica del siglo IV con varios símbolos paleocristianos grabados en ella, entre otros el del Buen Pastor. La acumulación de elementos simbólicos –el crismón, el ancla, el pez, el alfa y omega, las aves y el árbol, que representan el *locus amoenus* o paraíso, una piqueta para excavar catacumbas, el altar del sacrificio de Isaac, y la laurea– lo convierte en un objeto de gran rareza que, por otra parte, puede relacionarse con la mención a símbolos cristianos en sortijas que hace San Clemente de Alejandría, que vivió entre los siglos II y III, pues se trata con toda probabilidad de un osculatorio, es decir, una sortija o un colgante criptocristiano que se daba a besar. No sólo la imagen del Buen Pastor tuvo un origen en el arte clásico. Otras imágenes cristianas, como la del orante, que procedía de una alegoría romana de la piedad, o la de Jesucristo como filósofo, que no tuvo continuidad, también lo tuvieron en él. Y en la dignidad de las primeras imágenes de Cristo entronizado, está muy presente el recuerdo de las representaciones semejantes del emperador.

Hemos visto ya la importante implantación urbanística realizada en San Pedro por Bernini. Pero ahora debemos añadir que, muy probablemente, aunque no esté documentado, Bernini se inspiró para su columnata en la forma del foro de la ciudad caravanera de Gerasa, situada al norte de Jordania, cerca de la frontera con Siria, que presenta una tenaza semejante que quizá pudo servir como estímulo a los paseantes para visitar el eje comercial de la ciudad. En grabados del siglo XVI, que muy bien podía conocer Bernini, había llegado a Europa la imagen de Gerasa. Y curiosamente también en el arte contemporáneo cercano encontramos reiteradamente este signo del abrazo que a veces se convierte en garra que ase dramáticamente el vacío, con un significado existencialista y metafísico, como símbolo de la angustia, que puede semejarse más a los aspectos profundo, más perturbadores y menos deudores de la *propaganda fide*, de la plaza de Bernini. En la escultura de

Eduardo Chillida podemos ver signos plásticos parecidos, sumas de abrazos angustiados y ábsides protectores. Hay esculturas suyas que parecen plantas de refugios espirituales, como iglesias sintetizadas para habitar con el pensamiento, o incluso físicamente, llenas de resonancias religiosas. En otras, esos brazos atenazantes se hacen parecidos a los espigones de los puertos, simbolismo que también puede caber en el diseño berniniano; los puertos como asideros existenciales frente a la inmensidad del mar, frente al misterio y frente a la muerte, en la frontera entre el arraigo y el caos exterior.

Otra importante influencia del mundo clásico en el pensamiento cristiano y en el arte tuvo lugar en la Florencia de finales del siglo XV a través, nuevamente, de la filosofía platónica. El neoplatonismo de la Academia Florentina alcanzó de lleno al pensamiento y las realizaciones de Miguel Ángel, a quien ya hemos visto incorporando su cúpula renacentista a la simbolización global de la basílica de San Pedro de Roma. Sus concepciones artísticas e incluso vitales, su perpetua insatisfacción existencial, encontraron en las ideas neoplatónicas, muy presentes en su Florencia natal, una manera de configurarse y de concebir los aspectos plásticos, iconográficos e ideológicos de algunos de sus proyectos mayores. Toda su obra está recorrida por un principio neoplatónico, por una profunda desafección entre la materia y la idea, tanto en los motivos y las imágenes como en la resolución artística. Las posturas imposibles, las torsiones dramáticas de las figuras migueangelescas se producen por la imposibilidad de las mismas de superar su inscripción en el bloque de mármol original y en la dependencia de las formas geométricas que las ordenan, de manera que la geometría controla impositivamente el desarrollo de los cuerpos orgánicos y obtiene de ellos la representación de un incurable desasosiego. Panofsky ve la confluencia en él de dos aspectos diferentes del neoplatonismo: por una parte la creencia de que el espíritu está presente en la materia, y, por otra, la idea de que la vida humana es una forma de existencia irreal, inauténtica y atormentada. El mundo de las ideas platónico era en los florentinos –en Cristoforo Landino, Marsilio Ficino o Pico de la Mirandola– el mundo del espíritu, el mundo divino, de donde procedía el alma y a donde el alma, llena de nostalgia, pugnaba por regresar abandonando la cárcel material del cuerpo.

Entre las obras de Miguel Ángel una de las que mejor refleja estas ideas es la tumba del papa Julio II, a pesar de que nunca fue realizada según los proyectos iniciales y quedó convertida en un pálido reflejo de lo que pudo ser. Pero los diseños y reconstrucciones del proyecto y algunas de sus esculturas realizadas sirven para establecer el pensamiento de Miguel Ángel. El segundo

proyecto de la tumba, de 1513, la concebía como un gran volumen adosado a la pared dividido en tres pisos: un cuerpo inferior, una plataforma sobre él y otro cuerpo superior retranqueado con respecto al primero la anchura de la plataforma, de modo que de perfil cobraba la forma de una gran L. En el piso primero aparecían alternándose los *Esclavos* y las *Victorias*, en la plataforma las representaciones de Moisés, San Pablo –considerados por los neoplatónicos florentinos como las dos figuras culminantes de la inmortalidad espiritual–, y dos figuras femeninas que serían alegorías de la vida contemplativa y de la vida activa, además del catafalco con el cuerpo del papa y cuatro ángeles llevándolo al cielo. El piso superior, la parte trascendente, contendría a la Virgen y cuatro santos. Una de las novedades iconográficas y estructurales de esta tumba con respecto a sus antecedentes medievales y del *Trecento* es que no contiene un marcado contraste entre la esfera terrestre y la celestial, sino que ambas, según concluyen autores como von Simson y Panofsky, se desarrollan gradualmente, más que como un tránsito milagroso o una resurrección, según el dogma cristiano, como una ascensión en el sentido neoplatónico. Aparte de la gran escultura de Moisés, que hoy ocupa el lugar central del primer piso de la tumba en San Pietro in Vincoli, que muestra un gesto repentinamente detenido por una "ansiedad sobrenatural" como dice Panofsky utilizando un lenguaje neoplatónico, que "arrebata el alma", son los Esclavos las esculturas más interesantes del conjunto por su significado y la manera como lo encarnan plásticamente. Las *Victorias*, que habrían alternado con ellos en el primer piso, significarían el triunfo del alma libre sobre las bajas pasiones. Y los Esclavos, de los que se conservan seis, más que ninguna otra de las figuras de Miguel Ángel, simbolizan la pelea del alma por escapar de su cárcel de materia. Sus torsiones y su delirante tormento, su propia naturaleza sometida por la esclavitud tienen ese significado. Pero incluso el inacabamiento de las esculturas, que dejan ver grandes superficies de mármol en bruto o apenas en el inicio de la obtención de la forma, es decir, del descubrimiento de la idea o del principio espiritual contenidos en él, más allá de ser la consecuencia de un proyecto abandonado, es también una reiteración, en la raíz del trabajo creador, del mismo concepto neoplatónico. De hecho, el *non finito* de Miguel Ángel es uno de los motivos estéticos más reveladores de su obra y que más influencia ha tenido en la estatuaria posterior como una convención estilística o incluso motivo decorativo. Pueden encontrarse muchos ejemplos de su utilización, pero voy a traer sólo el de Eduardo Chillida, muy conscientemente relacionado con Miguel Ángel por el escultor vasco, y que puede verse en una de sus esculturas realizada en alabastro, y que pone en evidencia la raíz

platónica de su espiritualismo y de su sentido animista de la materia.

Para seguir con este breve recorrido por las relaciones entre el pensamiento cristiano y el arte voy a referirme ahora a las peripecias de un elemento formal geométrico: el círculo inscrito en el cuadrado o en un rectángulo, que aparece constantemente en la historia del arte. El círculo y el cuadrado son dos formas geométricas elementales que han alcanzado siempre un gran valor simbólico, así como su aparición conjunta. Los platónicos tenían al círculo como la forma perfecta, y no es difícil entender, por su naturaleza, que se haya visto en él el símbolo de Dios, del infinito, del absoluto, y, en general, de lo celeste. Por su parte, el cuadrado, en oposición al círculo, designa lo terrestre y material. Según esto, la representación de un círculo inscrito en un cuadrado volvería a representar a través de dos abstracciones extremas la cautividad del espíritu en la materia. Sin embargo, la naturaleza de formas elementales y opuestas que ambos tienen, ha podido estimular su utilización plástica sin más significado que su rotunda presencia de opuestos. A través de unos cuantos ejemplos diferentes vamos a poder ver la deriva a la que este conjunto ha sido sometido, y su utilización a veces como elemento de resonancias religiosas. Donde más evidente se hace esta conjunción es en el rosetón de la catedral gótica. Suger lo implantó ya en la fachada de Saint-Denis, y fue utilizado en numerosa ocasiones, incluso antes que él en el arte románico, aunque sin la plenitud que alcanzó a partir del siglo XII. Sin embargo, su naturaleza de calado de piedra con multicolores vidrieras, o sea su enjoyado aspecto floral, rebasa su forma original y determina simbolismos secundarios, por ejemplo marianos, y funciones lumínicas que esconden su significado primordial. Pero por su situación tan evidente en la propia fachada del edificio gótico, debe de haber sido pensado, igual que las grandes puertas, como frontera entre el mundo sensible terrestre y el mundo de la trascendencia al que toda la organización catedralicia nos empuja. La naturaleza luminosa del círculo nos devuelve su simbolismo a las consideraciones neoplatónicas de San Dionisio Areopagita, mientras el cuadrado que lo atenaza permanece opaco y aherrojado a su materialidad. Es muy curioso encontrar esta misma conjunción en una pintura gótica que describe la Última Cena. Se trata de una tabla gótica también, del siglo XIII catalán, del Maestro de Soriguerola, llamada *Tabla de San Miguel*, en la que la representación de la mesa a la que se sientan Jesucristo y los apóstoles está dominada por el circulo de los platos que se conjuga con el ajedrezado del mantel. ¿Pura casualidad decorativa? ¿Referencia metafísica a la transubstanciación, señalando una vez más el paso de la materia al espíritu divino a través de los dos símbolos

geométricos? Dando un salto de siete siglos en el tiempo nos encontraremos otra vez con esta pareja de opuestos. Quien se haya adentrado algo por el arte contemporáneo de mediados del siglo XX tiene que recordar la obra del inglés Ben Nicholson, maestro del arte espacialista o de abstracción geométrica de los años cuarenta y cincuenta, al hablar del círculo inserto en el cuadrado, puesto que él, por su uso reiterado, lo convirtió en un verdadero estilema de su pintura fácilmente reconocible. Pero resulta sorprendente que el origen de esa abstracción no esté en una implantación geométrica directa, que podía haberlo sido sin más que partir de algunas soluciones de Malevich, por ejemplo, sino que proceda de la depuración formal de una imagen tan cotidiana como la de un bodegón con platos sobre un mantel. En esto se encuentra con el maestro catalán de la Última Cena. Pero al fin y al cabo, el Maestro de Soriguerola estaba representando un banquete fundacional para la religión cristiana, y los ecos simbólicos en el diseño del utillaje doméstico podían ser justificados, pero Nicholson siguió un proceso de abstracción puramente formal. Mondrian hizo algo semejante convirtiendo un árbol cada vez más esquemático en su severa geometría. Nicholson influiría muy fuertemente al arte geométrico posterior, y sin ir más lejos, una de las primeras obras de Eduardo Chillida tiene con él una gran deuda. En este caso, además, la obra recupera para las formas que tratamos un carácter religioso, pues se trata de las puertas de la basílica de Arantzazu, realizadas en 1954, en las que la utilización del círculo y el cuadrado vuelven a adquirir resonancias místicas. Pero sin salirnos del arte vasco, poco tiempo después, en 1959, Jorge Oteiza, admirador de Ben Nicholson, realizaría otra obra de carácter religioso, el *Homenaje al padre Donostia*, colocado al aire libre en contigüidad con varios cromlech, y haciendo hincapié en la naturaleza metafísica del espacio que según el escultor describen estas antiguas creaciones, levantó una escultura en piedra formada exclusivamente por un círculo horadado en la cara cuadrada de un paralelepípedo, señalando plenamente el carácter religioso de esa asociación formal. En el conjunto monumental hay también una pequeña capilla, que acaba por ratificar su naturaleza.

El arte contemporáneo ha sido desde el cubismo, y sobre todo desde el constructivismo ruso, muy importantemente abstracto. Esto significa que ha impuesto un mundo de ideas, de elaboraciones mentales, al mundo sensorial, a la naturaleza, que ha dejado de interesarle, y que ha abandonado como referencia para sus imágenes. Por una parte la geometría, la llamada abstracción fría, queriendo aportar leyes universales, armonías macrocósmicas, y por otra el arte informal, el expresionismo abstracto, con la intención de bucear en el

inconsciente, en los sustratos más escondidos de la psique, han desarrollado las dos vías más originales del arte del siglo XX, y ambas basadas en una clamorosa negación del mundo sensible. Pero en el origen de la abstracción, en ambos casos, hay un fuerte componente espiritualista. El proceso de depuración formal que llevó a Nicholson a convertir un bodegón en signos abstractos y a Mondrian a hacer lo mismo con un árbol, estaba alimentado por un impulso espiritual, que en dos de los artistas más importantes de cada movimiento ha tenido una explícita intención religiosa. Tanto Kandinsky al crear la abstracción expresionista eliminando las referencias naturalistas en sus acuarelas de 1914, como Mondrian en el proceso que ya hemos visto, trataron de llevar al arte sus convicciones teosóficas. En el caso de Kandinsky llegó a exponerse su obra en el primitivo Guggenheim de Nueva York anterior al edificio de Frank Lloyd Wright en una habitación en penumbra, con los cuadros colgados sobre cortinones de terciopelo y con pebeteros donde se quemaba continuamente incienso, para dar marco al carácter místico de su pintura.

Pero la propia religión cristiana ha facilitado el desarrollo del arte y la arquitectura contemporáneos aportando edificios, pinturas y esculturas de singular relevancia. Recordemos algunos ejemplos, como la famosa iglesia de Ronchamp, obra maestra de Le Corbusier, las decoraciones de Matisse en la capilla del Rosario de Vence, y las de Rothko en Houston; las vidrieras de Matisse, Manessier y Rouault, con muchas obras de este último, como su famoso *Miserere*. Otros ejemplos internacionales serían las esculturas de Giacomo Manzù para el Vaticano, o las intervenciones de Carlo Sacarpa en el cementerio de San Vito d'Altivole en Treviso y de Aldo Rossi en el de San Cataldo en Módena. En el arte peninsular del franquismo hubiera sido muy difícil hacer entrar a los lenguajes modernos si no hubiera sido por realizaciones religiosas, iglesias, murales y esculturas. El arte religioso fue el que primero recogió el desarrollo experimental de la arquitectura y al arte de nuestra postguerra, porque su propia naturaleza espiritual se prestaba mejor que el arte civil a la aceptación de los espacios metafísicos que la plástica moderna trataba de instaurar. Templos como los de Fisac o Sáenz de Oiza fueron episodios importantes entre las propuestas arquitectónicas de los años cincuenta. Recientemente, ya en el siglo XXI, puede citarse la iglesia de Iesu de San Sebastián de Rafael Moneo como un edificio valioso, y que además tiene la peculiaridad de contener en la configuración de su espacio interior referencias evidentes de las cajas metafísicas de Oteiza y de los homenajes a la arquitectura de Chillida, recuperando para una construcción religiosa el

carácter metafísico de la obra de los dos escultores. El carácter platónico de la obra de Chillida, con una dramática comparecencia de la oposición entre la forma-idea y las imposiciones de la materia, que le da su gran belleza, introduce también un elemento muy presente en el pensamiento cristiano. Pero habría más cosas que decir de la naturaleza transcendente del trabajo de estos escultores. El esencialismo de la obra de ambos, con un tratamiento despojado y medular de la forma y el espacio, también relacionado con los problemas identitarios que en los años cuarenta y cincuenta, cuando estos escultores iniciaban su camino, acosaban a nuestro país, tiene una clara condición espiritual. En lo que hace a sus particulares y concretas creencias, las de Chillida fueron católicas siempre, de católico practicante, y llegó a donar dos esculturas de alabastro en forma de cruz algo heterodoxa a las iglesias de Santa María de lo Viejo y a la catedral del Buen Pastor de su ciudad natal, San Sebastián. Una tercera cruz se sitúa en Chillida-Leku sobre el lugar donde reposan sus cenizas. Pero también donó a la colección de arte contemporáneo del Vaticano una obra asimismo en alabastro, de 1969, que se llama *Proyecto para un monumento* y cuya configuración en tres elementos se refiere a la unión de las iglesias.

El arte vasco tiene un ejemplo evidente en este sentido. Uno de los episodios más importantes en el origen de nuestro arte de postguerra fue la construcción de la basílica de Arantzazu, en la que convergieron arquitectos, escultores y pintores para realizar un ambicioso proyecto según pautas estéticas de vanguardia. De allí emanó sobre todo la influencia de ideas de Jorge Oteiza, muy importantes en la estimulación de los artistas vascos. Más cerca aún, en esta propia Diócesis tenemos el ejemplo de la escultura de Vicente Larrea, cuyos comienzos estuvieron vinculados al arte religioso, y que empezó a desarrollar los primeros pasos de su estilo original sobre estructuras de la estatuaria románica. Luego más tarde, con su peculiar estilo barroco, volvió a realizar esculturas religiosas en las que sin duda hay una cita a la escultura barroca católica, como podría decir Arnold Hauser, caracterizada por el movimiento, por la expresividad y por el vaciamiento.

Antes me he referido a la variación de significados de diferentes imágenes, de cómo la religión a veces ha dado un nuevo contenido simbólico a imágenes preexistentes, y también ha aportado imágenes que han sido realizadas luego con diferente significado. Para terminar este recorrido voy a traer el ejemplo de la crucifixión, que ha sido empleada con enorme expresividad por artistas cuyo agnosticismo priva a la imagen de su original significado sagrado. Es el caso de Lucio Muñoz y su *Gólgota*, y de las varias crucifixiones realizadas

por Antonio Saura, que han servido para levantar una imagen doliente del hombre, sometido por dramáticas circunstancias históricas y en el contexto de un pensamiento existencialista y reivindicativo.

Volviendo a la arquitectura, otro ejemplo muy cercano que se puede interpretar con parámetros religiosos, al menos tipológicamente catedralicios, es el edificio del Museo Guggenheim Bilbao, del arquitecto Frank Gehry. Por una parte, se implanta en la ciudad como una construcción icónica con un poder de significación que desborda cualquier uso practico, incluso el de acogida de fieles o visitantes. Este edificio, como las catedrales, tiene el poder de representar a la ciudad entera. Sus dimensiones son comparables a la de una gran catedral gótica; conserva en su interior obras de arte, como las catedrales, y como ellas con una preponderancia de sus volúmenes, sobre todo en algunos de sus espacios, que excede con creces también en este aspecto el carácter utilitario para convertirse en un extraordinario espectáculo espacial, que si bien no tiene la pertinencia simbólica de una catedral, sí tiene un carácter totalizador, el de un edificio-cosmos, y conceptualmente muchos de los recursos estructurales y espaciales que la componen, la recuerdan: el atrio, la nave, la torre, las capillas laterales y la tribuna que recorre su perímetro en la altura. Puede decirse de este museo en muchos aspectos que es realmente una catedral deconstruida, y como las catedrales alberga una numerosa representación de obras de arte. Quizá sea mera casualidad que entre los elementos artísticos estables que contiene existan laberintos. La implantación de las esculturas de Richard Serra se justifica por su mera belleza y por un juego espacial en la sala donde se exponen que sorprende y estimula por su adecuación. Pero las esculturas de Serra, que pueden verse fácilmente como laberintos, pueden cobrar también otro significado en el contexto catedralicio del museo. Efectivamente, pueden verse como un trasunto de los laberintos medievales que decoraban el suelo de las catedrales y contenían el secreto de los constructores. Aunque esta implantación no sea voluntaria o consciente, la experiencia estético-espacial puede leerse de una manera semejante, y aunque la finalidad concreta sea diferente, el estímulo espiritual que induce al visitante a una experiencia íntimamente misteriosa, puede producirse de manera no muy distinta. Hay que tener en cuenta que la obra de Serra pertenece a un pensamiento escultórico en el que la presencia física de las piezas en el espacio es fundamental, de modo que deben intervenir de manera determinante en el espacio y transformarlo mediante una experiencia física. Los laberintos medievales estaban insertos en el suelo para ser experimentados físicamente, no sólo para ser contemplados. Después de haber recibido el

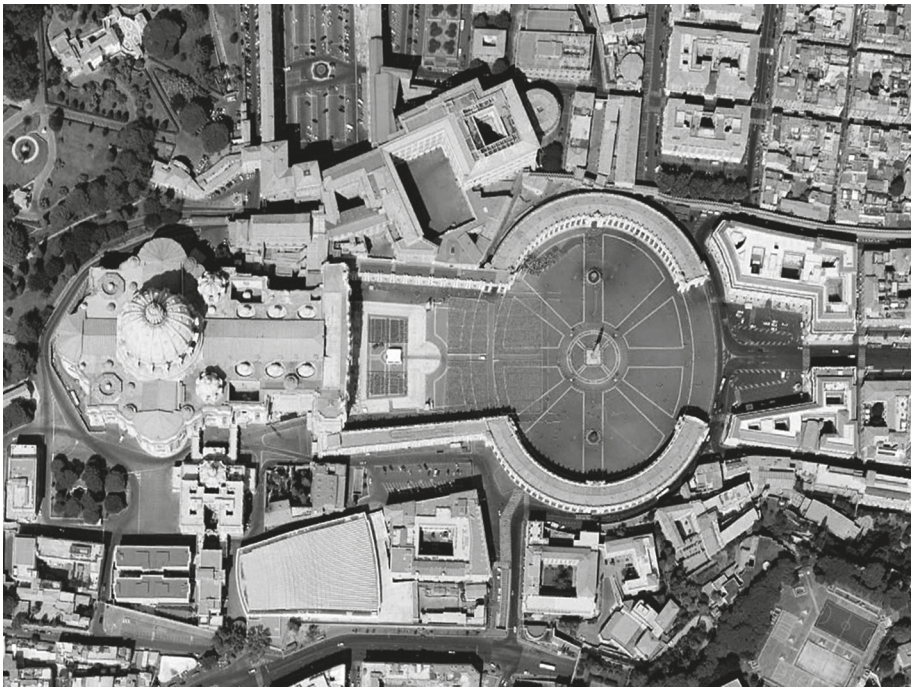
abrazo de los grades espacios colectivos y grandiosamente extrahumanos, el laberinto obliga a penetrar en un lugar en que se produce una intensificación perceptiva del espacio, pero en un espacio más circunscrito que procura una experiencia individual ; un espacio que cada uno debe saber recorrer solo en busca de una experiencia paramística, que en las catedrales de la Edad Media sustituía simbólicamente al viaje a Jerusalén, pero que, en cualquier caso, forma el esquema de un camino iniciático. Sería un caso más de apropiación de estructuras experimentadas por al arte religioso, que permanecen arraigadas en unas intenciones creadoras que no lo son.

Existen innumerables otros ejemplos que enriquecerían lo que aquí he comentado, pero creo que los que he propuesto pueden servir de pequeña aproximación a este tema de la vigencia de concretos aspectos transcendentes en la expresión plástica contemporánea, que la han condicionado muy esencialmente, así como de trasferencias estructurales y formales, y sobre todo tratándose de ejemplos cercanos, para señalar la amplia difusión de estas correspondencias.

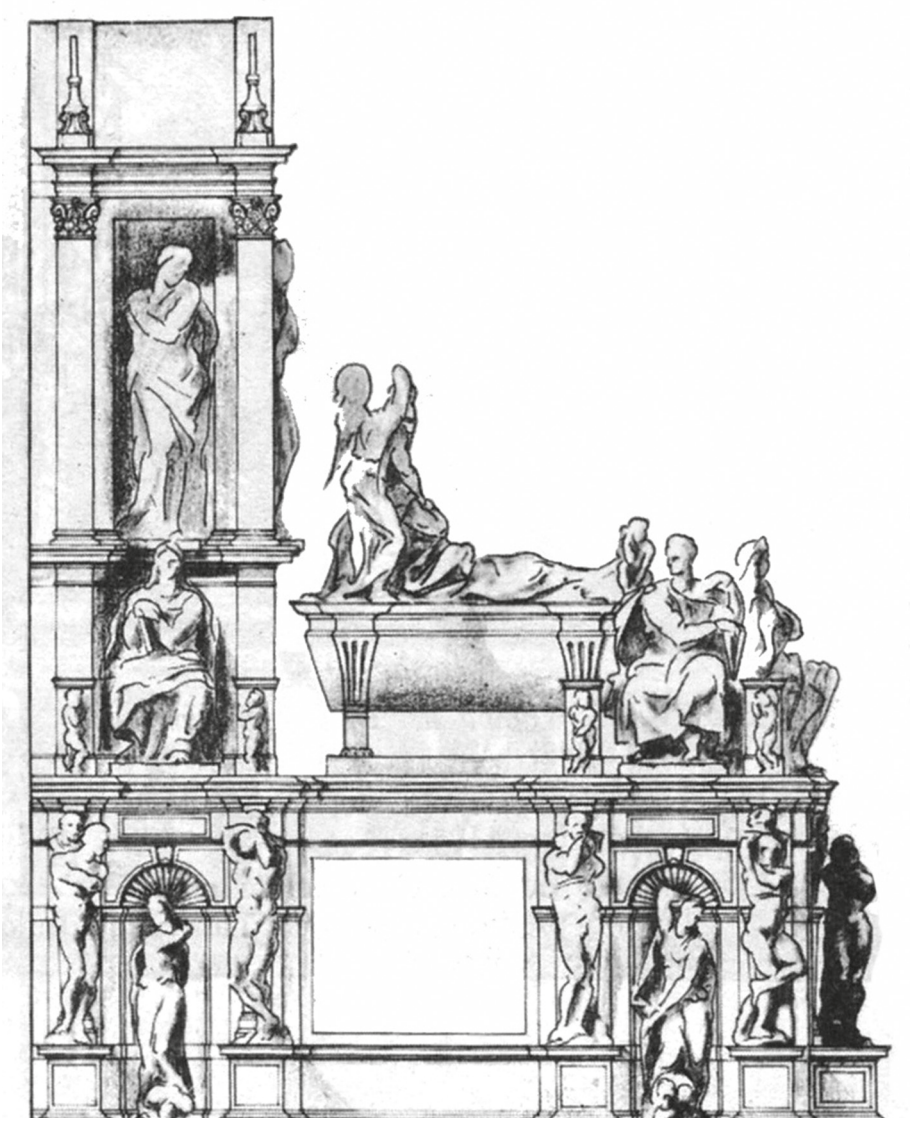
Muchas gracias.

Basílica de Saint-Denis, París

Bourges, Francia

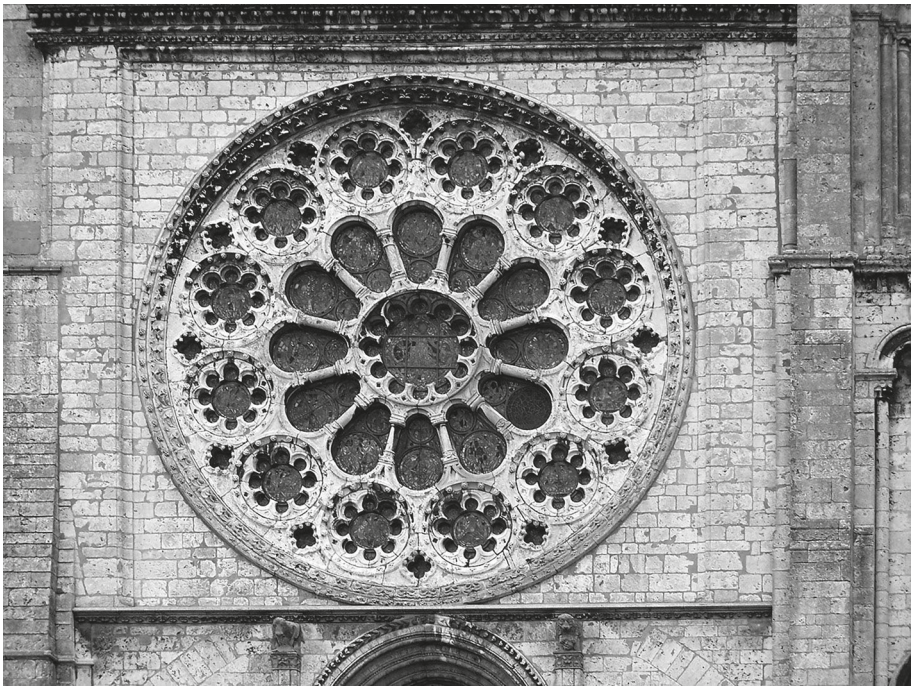


Basílica y plaza de San Pedro, Roma

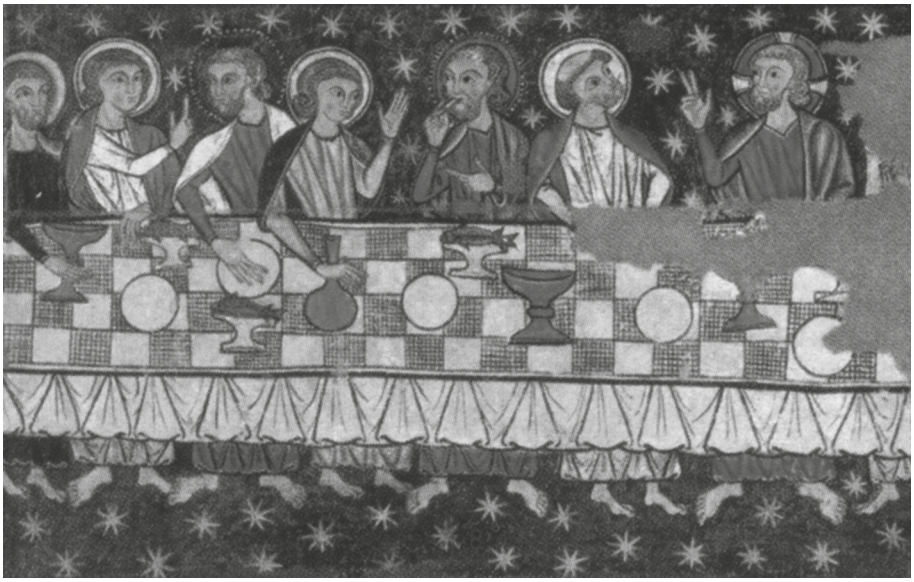


Miguel Ángel Buonarroti, *Tumba de Julio II,* 1513. Segundo proyecto - Alzado lateral

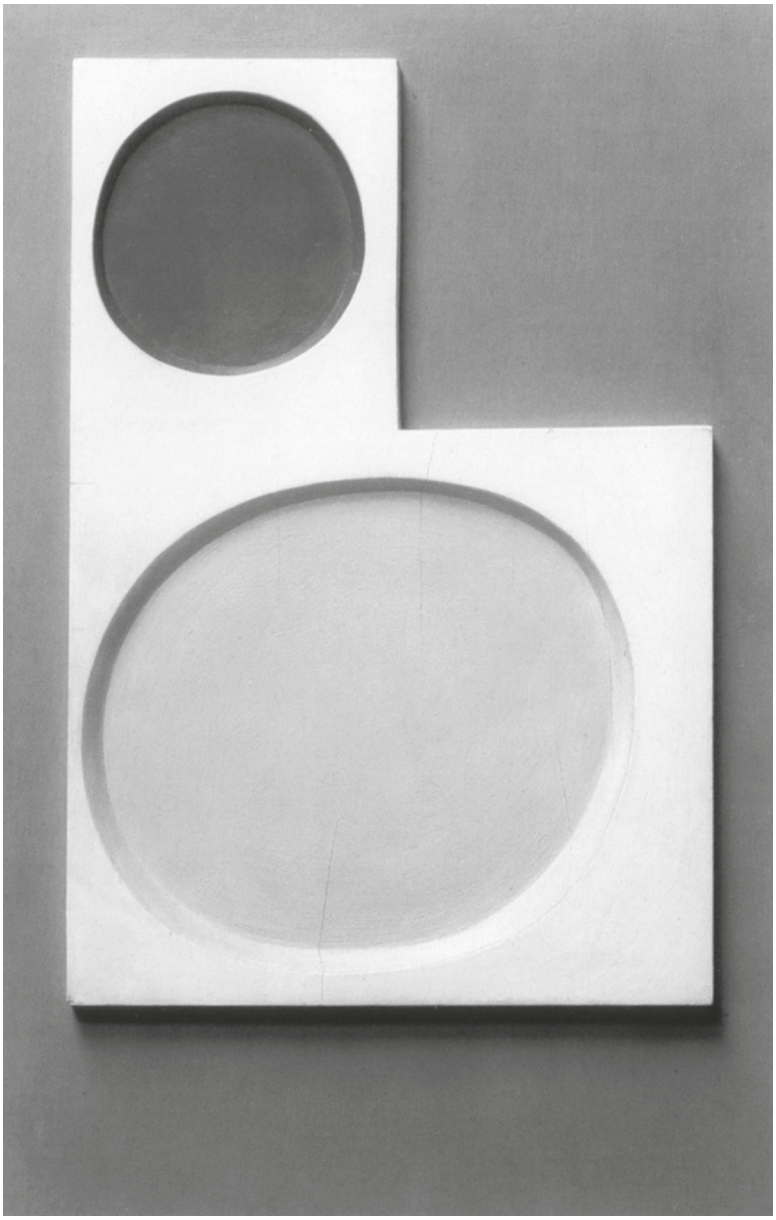
Miguel Ángel Buonarroti, *Esclavo despertándose*, 1513, 1519-1935
Galería de la Academia de Florencia



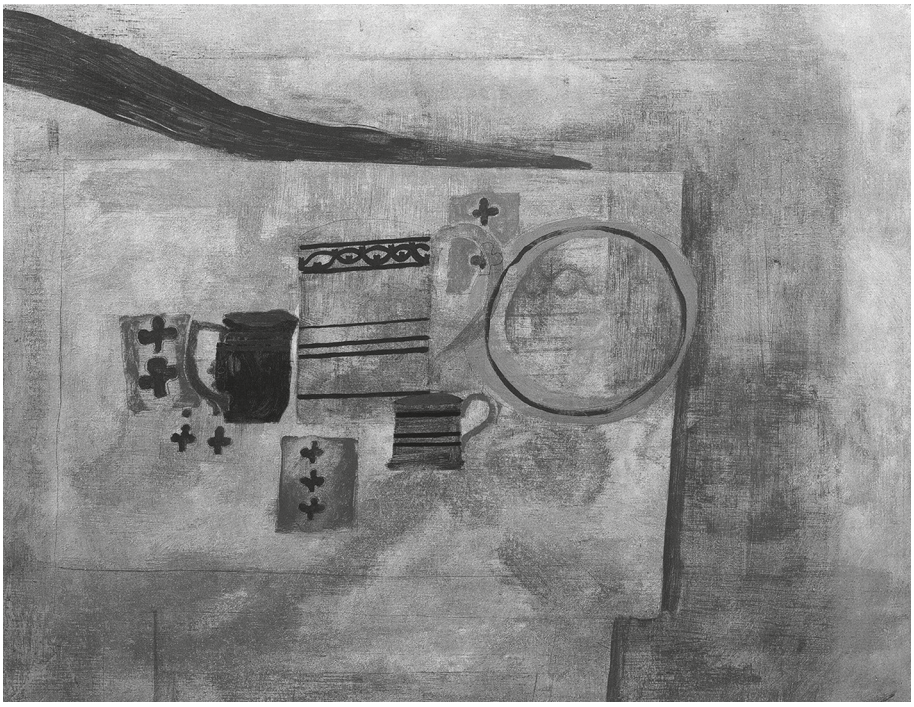
Catedral de Chartres, Rosetón



Maestro de Soriguerola, *Tabla de San Miguel,* último tercio, s. XIII. MNAC



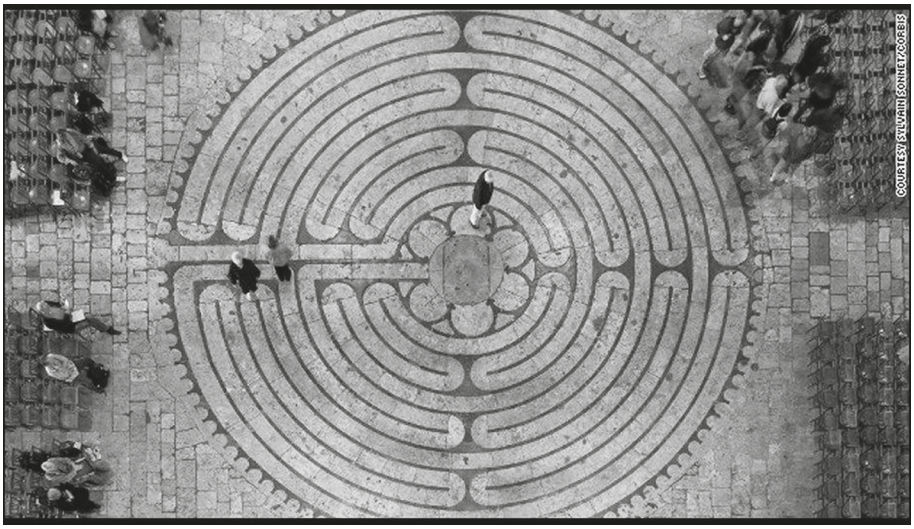
Ben Nicholson, *Relieve pintado,* 1933. Colección particular.



Ben Nicholson, *Naturaleza muerta, jarra y baraje,* 1929. Colección particular.

Museo Guggenheim Bilbao

Museo Guggenheim Bilbao



Laberinto de la Catedral de Chartres