

# NUEVOS EXTRACTOS

DE LA  
REAL SOCIEDAD BASCONGADA  
DE LOS  
AMIGOS DEL PAÍS



Suplemento nº 10 del Boletín de la R.S.B.A.P.

DONOSTIA - SAN SEBASTIÁN  
1998





NUEVOS  
EXTRACTOS

DE LA  
SOCIETAT BASCONGADA  
DE LOS  
ASINOS DEL PAIS



Lecciones de Ingreso como Amigos de Número  
de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País  
(Comisión de Gipuzkoa)

Conferencias pronunciadas con motivo del Acto de Ingreso de  
JUAN PLAZAOLA ARTOLA



# NUEVOS EXTRACTOS

DE LA  
REAL SOCIEDAD BASCONGADA  
DE LOS  
AMIGOS DEL PAÍS



Suplemento nº 10 del Boletín de la R.S.B.A.P.

DONOSTIA - SAN SEBASTIÁN  
1998



Edición patrocinada por el Ministerio de Cultura

DE LA  
REAL SOCIEDAD BASCONGADA  
DE LOS  
AMIGOS DEL PAIS



Depósito Legal: S.S. 1.611/98  
BIZKER, S.L. -Lasarte-Oria



## ÍNDICE

PRESENTACIÓN DEL ACTO	
Juan Antonio Garmendia Elósegui .....	7
LA IGLESIA Y LOS ARTISTAS	
Juan Plazaola Artola .....	11
RECUERDO Y HOMENAJE A D. JUAN PLAZAOLA ARTOLA	
Edorta Kortadi Olano .....	35
HOMENAJE AL PADRE JUAN PLAZAOLA CON OCASIÓN DE SU INGRESO EN LA R.S.B.A.P.	
Asunción Urzainki .....	39
PERSONALIDAD RELIGIOSA DEL P. PLAZAOLA	
Dionisio Aranzadi Telleria, S.J. ....	43





## PRESENTACIÓN DEL ACTO

por

**Juan Antonio Garmendia Elósegui**

Presidente de la Comisión de Gipuzkoa

Queridos profesores y amigos, JUAN PLAZAOLA, DIONISIO ARANZADI, ASUN URZAINKI y EDORTA KORTADI.

Jaun Andreak

Euskal Herriko Adiskideen Elkarteko Kide maiteak:

Gogo haundiz Euskal Herriko Adiskideen Elkarteak Ikastaroa Hasieran ekintza hau ospatzen dugu: Plazaola jauna, gure Elkarteko kidea izendatzea poza eta ohore handia da.

Gure ongi etorri beroena.

En primer lugar, hemos de pedir disculpas públicas al Dr. Plazaola por el retraso de 24 horas en la celebración de este acto, debido, como todos Vds. saben, a la coincidencia, ayer a la misma hora, de los funerales en Santa María por D. Ignacio M<sup>a</sup> Barriola, exdirector de nuestra RSBAP, figura señera de la medicina y nuestra cultura, modelo de señorío, caballerosidad y de las más nobles virtudes morales y humanas, y que tantas veces honró con su presencia actos como éste de hoy. Goian bego, Iñaki, eta eskerrik asko, beti. Nos cabe la satisfacción en nuestra RSBAP que su última aparición pública, digamos que oficial, presidiendo un acto cultural, fue, el pasado 29 de junio, en la Biblioteca Dr. Camino, acompañando al Dr. Luis S. Granjel en la presentación del libro de este último *Una vida de historiador*, editado por la Bascongada. Y tenemos también la satisfacción de que su último artículo publicado, *Viejos recuerdos*, vea la luz en el último número del Boletín de la RSBAP, que abre con tal texto sus páginas. Con todo lo que acabo de recordar tiene mucho que



ver la diligencia del Secretario de nuestra Comisión de Gipuzkoa, José M<sup>a</sup> Urkia, quien, como profesor e historiador de la medicina, tanto colaboró con el Dr. Barriola.

El aplazamiento al día de hoy de esta sesión ha hecho que la prevista presencia para ayer del Diputado General de Gipuzkoa, D. Román Sudupe, no pueda tener lugar hoy por imperativos ineludibles. Sabemos muy bien, porque tantas veces lo ha demostrado y manifestado, cuánto le hubiera gustado presidir esta acto de la RSBAP, en la que siempre le estamos agradecidos. También hemos de excusar, asimismo por similares compromisos, a la Diputada de Cultura de esta Casa, D<sup>a</sup> Koruko Aizarna.

Por las mismas razones, nuestro Director, Juan Antonio Zárate, que asimismo tenía ayer prevista su presencia aquí, hoy no puede realizarla. En los funerales de ayer, el Amigo Zárate nos insistía en lo mucho que lamentaba no estar presente ahora y así nos lo reitera en la carta que nos ha mandado. Y lo mismo nos lo decían anoche en Santa María, la exdirectora de la RSBAP, Prof<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Ángeles Larrea, de Bilbao y la Presidenta de la Comisión de Alava, Miren Sánchez Erauskin, de Vitoria.

Con permiso del P. Plazaola, y procurando no desviarme demasiado del estricto contenido del acto que hoy nos convoca, me van a permitir, porque esta sesión es también de apertura de nuestro curso, que haga obligada evocación de los nombres de unos excepcionales y entrañables Amigos del País guipuzcoanos, que están en la mente y corazón de todos nosotros, y cuyo fallecimiento es aún reciente.

MIGUEL PELAY OROZCO, que en este mismo Salón, el pasado 8 de mayo, fue solemnemente recordado en aquel acto de la RSBAP dedicado a su Amigo Colectivo, el Orfeón Donostiarra; sesión que fue presidida por el Diputado General de Gipuzkoa, Román Sudupe, con la participación de los Amigos José Ignacio Tellechea, Juan Ignacio de Uría, Javier Bello-Portu y Juan Antonio Zárate, además del Presidente del Orfeón, José M<sup>a</sup> Echarrí.

JOSÉ ANTONIO ZABALA, tantos años tesorero de la Comisión de Gipuzkoa y vocal de nuestra Junta Rectora, y a quien el próximo mes la Bascongada rendirá homenaje en este mismo Salón del Trono y en el Ayuntamiento de su villa natal, Bergara, con motivo de los 50 años de la revista euskérica *EGAN*, de nuestra Bascongada, y de la que José Antonio Zabala fue en los últimos tiempos su alma mater. Homenaje cuya preparación coordina nuestro Secretario, José M<sup>a</sup> Urkia, en colaboración con los actuales responsables de *EGAN*, Amigos Luis M<sup>a</sup> Mujika y Guillermo Etxeberria.

Y JAVIER AIZARNA, Diputado General que fue de esta Casa y presidente de las Juntas Generales, fallecido siendo vocal en activo de la Junta



Rectora de nuestra Comisión de Gipuzkoa y miembro siempre fiel y solidario, colaborador *txintxo* y eficaz de nuestra Bascongada, a cuyas sesiones no faltaba nunca.

Es nuestro deseo que todos ellos tengan en el seno de la Bascongada la sesión-homenaje que por tantos conceptos merecen. Al igual que otros ilustres escritores guipuzcoanos de la RSBAP, no hace mucho tiempo fallecidos, y cuyas sesiones necrológicas también tenemos previstas.

Permítanme finalmente que en este triste pero obligado recuerdo evoque también a los queridos Amigos de la Comisión de Vizcaya fallecidos en este reciente período: Jesús de Oleaga (muchos años Secretario de la Junta Rectora de Vizcaya), Dr. José Luis Goti (preclara figura de la medicina e historiografía), Begoña Orueta (tantos años secretaria de la Comisión de Vizcaya). Y por último, Gaizka Uriarte, fundador de la Asociación Cultural Vasco-Chilena "Alonso de Ercilla" y cuyo funeral se celebra a estas mismas horas en su pueblo natal, Bermeo. Verdaderamente, para la Bascongada en cuanto a ausencias ha sido un *annus horribilis*.

Pero gracias a Dios siguen entre nosotros personas que por sus méritos y personalidad, brillante trayectoria profesional y acreditado historial académico e intelectual, continúan, mantienen y potencian el prestigio cultural de Euskal Herria honrándonos a todos, aquí y mucho más allá de nuestras fronteras, con su trabajo bien hecho, con su modestia y sencillez admirables, con su espléndida producción científica y ejemplar disciplina de trabajo y dedicación.

Una de esas sobresalientes figuras que hoy está ya en la cúpula del prestigio cultural y artístico de Vasconia es el P. Plazaola: para quien les habla, en particular, persona enormemente querida, admirada y respetada desde hace tantos años. Tuvimos el honor de formar parte, en nombre de la RSBAP, del Jurado que el pasado 4 de junio otorgó el Premio Eusko Ikaskuntza – Caja Laboral 1998, a los Dres. Juan Plazaola y Jesús Altuna; este último, también, Premio Munibe, el año pasado en la convocatoria que anualmente realizan el Parlamento Vasco y nuestra Real Sdad. Bascongada. Todavía está muy reciente el recuerdo de la espléndida sesión celebrada en el Palacio de Miramar en homenaje a los profesores Plazaola y Altuna, con motivo de la concesión del citado premio de Eusko Ikaskuntza.

La decisión de este acto que celebramos aquí no es algo de hoy o de ayer. Hace bastante más de un año, el 25 de septiembre del año pasado, nuestra Junta Rectora de Gipuzkoa aprobaba el nombramiento del Dr. Plazaola para su ingreso en la RSBAP y decidía la celebración de una sesión-homenaje en



reconocimiento a la, por tantos conceptos, admirable figura del P. Plazaola. Hoy, felizmente, se hace realidad.

No quisiera turbar la sobriedad ignaciana y la austeridad del Dr. Plazaola insistiendo en el elogio y reconocimiento hacia su personalidad moral y humana, científica y académica, cultural y pedagógica. Lo harán, y mucho mejor, con la competencia, discreción y conocimiento que les caracterizan, los ponentes que a continuación van a intervenir: los antiguos amigos, profundamente queridos desde hace muchísimos años por quien les habla, profesores de la Universidad de Deusto en el Campus de San Sebastián, Dra. Asunción Urzainki (vocal de la Junta Rectora de Gipuzkoa de la RSBAP), Dr. Edorta Kortadi (Amigo de Número en nuestra Comisión de Gipuzkoa) y Dr. Dionisio Aranzadi (Vicerrector de Deusto en Donostia). Muchas gracias por su importante colaboración.

El año pasado celebrábamos también en este Salón nuestra sesión de Apertura de Curso con un acto dedicado a Xavier Zubiri en el centenario de su nacimiento, en San Sebastián, en el histórico 1898. Quisiera recordar y destacar ahora cómo nuestra Sociedad, a lo largo del presente año, ha conmemorado en sendos importantes ciclos las celebraciones de Zubiri y del 98.

Juan Plazaola, donostiarra también como Zubiri, como Pelay Orozco, como Iñaki Barriola (quien por cierto fue gran amigo y compañero del filósofo en los Marianistas), Plazaola, decía, nos acompaña hoy en esta sucesión de brillantes eslabones que a la cultura vasca y universal viene dando Guipúzcoa, conformando así nuestra personalidad cultural en este proceso de contribución a la memoria colectiva. Y ahora, además, desde esta RSBAP que, hace bastante más de dos siglos, creó aquella conciencia cultural y científica basada en el progreso e identidad de lo que los Caballeritos de Azkoitia, ya en el XVIII, llamaron la "Nación Bascongada".

Berriro, zorionak, Plazaola jaunari, bihotz bihotzez.



# **LA IGLESIA Y LOS ARTISTAS**

Lección de Ingreso en la R.S.B.A.P.

por

**JUAN PLAZAOLA ARTOLA**

Esta Lección de Ingreso fue presentada  
el día 5 de Noviembre de 1998  
en el Salón del Trono de la  
Excm. Diputación Foral de Gipuzkoa



Edorta Kortadi entrega al profesor Plazaola el Diploma de la Sociedad.





Salón del Trono de la Diputación Foral de Gipuzkoa (5-XI-98):

De izquierda a derecha:

Asunción Urzainki, Juan Plazaola, Juan Antonio Garmendia,  
Dionisio Aranzadi, Edorta Kortadi.





Sr. Presidente de la RSBAP  
Estimados Amigos de la Real Sociedad Bascongada  
Queridos amigos y amigos todos:

Al iniciar esta lección, considero mi primera e ineludible obligación expresar mi más profundo y sincero reconocimiento a la RSBAP, a su Director, don Juan Antonio Zárate Pérez de Arrilucea, al Presidente de la Comisión de Gipuzkoa y querido amigo, Juan Antonio Garmendia, y a cuantos han intervenido, sea como promotores de la idea, sea como asesores, consejeros o miembros de la Junta Rectora que dieron su conformidad, a mi recepción en la Real Sociedad, un hecho por el que me siento sumamente honrado, satisfecho y agradecido.

Quiero agradecer también a los que me han precedido en el uso de la palabra, amigos y colegas míos que, con tanta magnanimidad han recordado los largos años de mi vida y de mi trabajo en la Universidad de Deusto y han mostrado de todo ello una ponderación más inspirada por la amistad que conforme a la objetividad de mis méritos.

Tampoco quiero empezar mi lección sin dedicar un cariñoso recuerdo a la persona cuya desaparición lamentamos en estos días, el Dr. Iñaki Barriola, antiguo Director de la RSBAP. No es necesario que yo evoque o enumere aquí y ahora los insignes méritos que tiene para que la sociedad vasca, y la donostiarra en particular, conserve siempre vivo el recuerdo de este gran bienhechor de nuestro País. Espero que no faltará pronto una oportunidad para que esta misma Sociedad y el pueblo de Donostia lo haga de una manera más adecuada y justa de lo que yo podría hacerlo en estos instantes.

## LA IGLESIA Y LOS ARTISTAS

La historia del Arte Cristiano hasta el siglo XVIII casi se identifica con la historia del arte occidental. Esta constatación ha inducido justamente en muchos historiadores la convicción de que existe una especie de coherencia o armoniosa afinidad entre la Iglesia y el Arte. En contraste con otras religiones monoteístas, como el Judaísmo o el Islam, en las que su fundamental y exclusivo sentido de la trascendencia divina las ha llevado a prescindir del arte, al menos del arte iconográfico, el Evangelio de Jesús, en el que se funden immanencia y trascendencia, divinidad y encarnación, ha sido propicio a la creación artística.

Es verdad que no han faltado autores que han negado la existencia de una estética cristiana y han sostenido que solo en el Renacimiento “neopagano” del siglo XVI se logró en Europa devolver su legítimo valor a la sensibilidad



artística. En realidad, tales autores toman como principios dogmáticos del cristianismo lo que solo fueron posturas contingentes y parciales de la sociedad cristiana en épocas de crisis de crecimiento. Así ocurrió en los primeros siglos en los que tuvo que producirse un movimiento de reacción radical frente al ambiente de desenfreno sensual con el que agonizaba el mundo antiguo.

Pero no voy a hablar aquí de las relaciones entre la Iglesia y el Arte como entidades abstractas, sino que quiero exponeros asuntos rigurosamente humanos e históricos, es decir, quiero hablar de las relaciones que se han dado entre los hombres de Iglesia y los hombres del Arte, y no tomando éste en su más amplio abanico de todas las artes, ni siquiera de todas las artes plásticas, sino estrictamente en el campo de la iconografía artística, en el que se han ido produciendo en el curso de los siglos quizá los más agudos conflictos.

1. Mientras el arte cristiano fue realizado en un régimen de cristiandad en el que las obras artísticas nacían con espontaneidad, como fruto de una simbiosis entre el artista y la comunidad eclesial, es natural que no hubiera conflictos que exigieran resoluciones más o menos traumáticas. De hecho, en la Edad Media, las obras de arte nacían muchas veces del corazón y de las manos de monjes especialmente dotados para el ejercicio de las artes plásticas. Incluso la teoría estética era patrimonio de los *clerics*. El más notable tratado técnico del arte en el Medievo —la *Schedula diversarum artium*— fue obra del *monje Teófilo*.

Mientras duró esta simbiosis, que en cierta medida era incluso una identificación entre artistas y clero, es obvio que la historia no tenga que contar sobre este tema nada que revista un cierto interés dramático.

Esa historia solo se anima cuando los artistas, constituidos en gremios, se van haciendo conscientes de las exigencias intrínsecas a su tarea en cuanto mera actividad artística y van asumiendo una autonomía reconocida por la sociedad misma. Giotto, pintor florentino de supremo prestigio durante su vida, burgués propietario de varios apartamentos, anuncia un nuevo status de vida para los artistas cristianos. Pero debe considerarse aún como representante de la Edad Media, una época artística en la que aún no hay lugar a conflictos entre la Iglesia y los artistas, y que llega a su fin precisamente con sus discípulos en la segunda mitad del siglo XIV.

2. En el siglo XV y principios del XVI los documentos y decretos papales se orientan principalmente a la custodia y conservación de los monumentos



antiguos, para evitar depredaciones y vandalismos contra el patrimonio artístico de Roma.

Quizá la primera referencia escrita que conservamos de la recomendación de un Papa dirigida a un artista concreto es la carta que el cardenal Bembo, en nombre de León X, escribe el 27 de agosto de 1515, a Rafael de Urbino haciéndole responsable de la fábrica de San Pedro. En la carta le manifiesta las esperanzas que se han puesto en su talento y, al mismo tiempo, le recuerda “la dignidad y celebridad de aquel templo, el más grande y el más santo de toda la tierra”.

3. Las desviaciones de una iconografía medieval contaminada por leyendas y fuentes apócrifas que la misma Iglesia oficial mantenía o toleraba fácilmente sin ningún rigor histórico, y luego los excesos de mundanidad y liviandad en que cayeron muchos artistas del Renacimiento exigieron un enderezamiento que solo llegaría, con suficiente efectividad, en 1563 con el Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes.

Como es sabido, los papas del siglo XV, partícipes, en general, del común espíritu del Humanismo renacentista, se distinguieron por su tendencia a favorecer a los artistas y a fomentar 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 Fra Angélico, quien en su famoso “Testamento” intentó justificar los muchos dispendios hechos para embellecer la Urbe, capital del mundo; Pío II, Eneas Silvio Piccolomini (1468-1464), restaurador de Pienza, su ciudad natal, y mecenas de artistas del Primer Renacimiento como Mino da Fiésole y Paolo Mariano; Sixto IV (1571-84) que sembró de construcciones modernas a los Estados Pontificios; Inocencio VIII (1484-1492), que reclamó y financió magnánimamente los servicios de artistas como Pinturicchio y Mantegna; y ya en el siglo XVI, Alejandro VI (1492-1503), y sobre todo, Julio II (1503-1513) y León X (1513-1521), 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.



Una generación más tarde, la situación era más deplorable, y daba motivos a fervorosos cristianos como Savonarola y Erasmo de Rotterdam para criticar la excesiva tolerancia de la Iglesia en la representación de fábulas y leyendas que nada tenían que ver con la vida de Cristo y de la Virgen María, “para no hablar de los santos a quienes se representaba de manera indigna. Cuando un pintor quiere representar a la figura de la Virgen María o de santa Agueda - escribía 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 los artistas, sino también tolerando sus desvaríos con excesiva liberalidad.

Algo de esto puede 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 eclesiástica. 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. El 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 le odiaron y desprestigiaron con acerbas sátiras; pero su pontificado fue desgraciadamente muy breve. Más permisivo fue el siguiente papa, de la familia de los Médici, Clemente VII (1523-34), al que las calamidades de la época (el sacco de Roma entre otras) no le permitieron favorecer al 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 propio carácter), pues si procedió contra artistas que gravaban en cobre dibujos obscenos, permitió que en el castillo de Sant'Angelo Julio Romano decorara el dormitorio y cuarto de baño papales con representaciones mitológicas de la historia de Venus.

A Clemente VII le sucedió en octubre de 1534 con el nombre de Paulo III, Alejandro Farnese. Había tenido una profunda y 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 solio pontificio, manifestó un gran aprecio por los artistas. 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 tan magnánimo con los artistas como hubiera deseado. Con todo, puede decirse que fue un gran mecenas. De su tiempo data la fundación de la Academia de San Lucas, destinada a ayudar a los artistas a glorificar a Dios y a acrecentar el prestigio de la Iglesia Católica.

Algunos aposentos del Vaticano contiguos a la Sala Paulina se cubrieron con frescos alusivos a fábulas paganas poco decorosas, como la de Amor y Psique siguiendo la narración de Apuleyo. En la inspiración de tales temas, poco aptos 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 logró su colaboración nombrándole superior arquitecto, escultor y pintor del Vaticano. Por la ejecución del Juicio Final le asignó una renta vitalicia de 1.200 ducados. La célebre pintura pudo inaugurarse en octubre de 1541. Y en seguida surgieron las críticas acusando al artista de liviandad por razón de sus 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. Había también quien defendía al artista excusando los desnudos por razón de una necesaria simbolización de la desnudez del hombre ante el Divino Juez, y porque tales desnudeces nada tenían de sensualmente provocativo. Cuenta Vasari en sus *Vidas* que Paulo III quiso un día ver el *Juicio Final* antes de inaugurarse y fue a contemplarlo acompañado del maestro de ceremonias. Este, ante el artista, se permitió mostrar su desagrado por tanta figura desnuda; y Miguel Ángel se vengó luego pintando al maestro de ceremonias en el infierno en la figura del rey Minos entre una nube de diablos. Mientras vivió Paulo III nadie tocó aquellas pinturas; pero en los últimos meses del Concilio de Trento, entre 1561 y 1563 arreció la crítica contra la genial obra.

El Concilio de Trento que influyó sin duda en la deseada reforma de la Iglesia, llegó demasiado tarde, y no pudo impedir la dolorosa escisión de la Cristiandad. Fue en su última sesión, el 3 de Diciembre de 1563, cuando aprobó el famoso *Decreto sobre las Imágenes*. En él se proscribía 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 afán 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 en la depuración del arte de la Contrarreforma y en la proliferación de una iconografía cristiana de extraordinaria calidad estética y religiosa durante el Barroco es evidente. Pero, al mismo tiempo, provo-



có 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 sido inspirada por el humanismo renacentista.

Una de las obras que iba a experimentar los efectos del riguroso espíritu inquisitorial y reformista debía ser precisamente la que mayor impacto multitudinario había causado por su grandeza: el *Juicio Final* pintado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Un mes antes de que muriera el gran artista, la Congregación del Concilio, fundada para interpretar y promover la aplicación de los decretos conciliares, ordenó que se repintaran las desnudeces excesivas de aquella Capilla. Reinaba entonces Pío IV, y es posible que se iniciara en seguida esa labor. El hecho es que San Pío V, en 1566, ordenó nuevas veladuras. El trabajo se encomendó a un discípulo del maestro, Daniel de Volterra. Entre el público burlón de Roma esta rectificación moralizadora le valió a Volterra el apodo de "braghetone".

Como es natural, la obra depuradora por parte de los Papas postridentinos alcanzó también a la estatuaría. Y se empezó por las esculturas que adornaban los jardines y palacios del Vaticano. Se mandó que las estatuas antiguas poco decentes se retiraran de los lugares más visitados.

Si el estudio de la historia del arte cristiano conduce a alguna verdad al historiador creyente y avisado es que el dogma cristiano es de tan misteriosa profundidad que ningún artista ha sido ni será nunca capaz de encerrar, en las formas expresivas propias de una época, la enorme y variada riqueza de sus contenidos. Y esta visión del problema de la iconografía cristiana debieran asumirla muchos creyentes de nuestro tiempo cuando toman conciencia de las limitaciones que se hacen palpables en las obras de arte cristiano de la época actual. ¿No las tuvieron también, y gravísimas, las obras del Renacimiento que quizá contemplamos hoy con una admiración acrítica que tiene más de aturdimiento estético que de verdadera conciencia del misterio cristiano?

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 absoluto rigor, el hecho es que muy pronto, en casi todas las diócesis católicas, se notó el influjo del decreto. 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 de arte 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 muy frecuentes; pero, en general, se ejercieron sobre un tipo de iconografía grabada sobre papel, estampas de escaso o nulo valor estético, casi siempre de autor anónimo, en las que se pretendía descubrir, con excesiva suspicacia, una cierta connivencia con tesis heterodoxas.<sup>1</sup>

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 dos casos que se han hecho célebres en la historia del arte; los de Veronés y Caravaggio.

4. Para el refectorio del convento dominico de San Zanipolo de Venecia se le había encargado a Veronés un cuadro sobre la *Ultima Cena*. Denunciado ante la Inquisición, tuvo que responder en Julio de 1573 a un largo interrogatorio, cuyas actas se han conservado.

Después de hacerle algunas preguntas sobre su profesión y las obras realizadas, el juez le critica que, con tantas figuras secundarias como ha pintado en la escena, en lugar de una *Ultima Cena* parece haber pintado las *Bodas de Caná*. Y en ese punto el juez tenía mucha razón.

El interrogatorio resulta hoy bastante instructivo e interesante, y vale la pena reproducir algunos detalles textualmente.<sup>2</sup>

—¿Qué puede significar —le preguntan— ese personaje que sangra de la nariz?

—Bueno —responde el pintor— ése es un sirviente al que le ha podido ocurrir ese accidente.

—Y ¿qué significan esos hombres con armadura, vestidos a lo alemán, con la alabarda en la mano?

—Los he puesto porque siendo rico el señor de la casa podría tener tales oficiales a su servicio.

---

(1) Virgilio PINTO CRESPO, *La actividad de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665)*. "Hispania Sacra" 31 (1978-79), pp.285-322.

(2) Guido PIOVENE y Remigio MARINI, *L'Opera completa del Veronese*. Rizzoli, Milano 1968.



- Y ¿ese bufón con un papagayo en la mano?
- Ese está ahí de adorno, como se suele hacer.
- Y ¿quiénes son los que están a la mesa con el Señor?
- Los doce Apóstoles.
- Y ¿qué está haciendo San Pedro, que es el primero?
- Está trinchando el cordero para darlo al que preside la Cena.
- Y ¿qué hace el otro que está junto a él?
- Tiene un plato para recibir lo que le da San Pedro.
- Y ¿qué hace el otro que está junto a ése?
- Ese se está limpiando los dientes con un tenedor.
- Pero ¿quiénes creéis de verdad que son los que se hallaban en aquella Cena?
- Creo que se encontraban Cristo con sus doce Apóstoles; pero si en el lienzo sobra espacio, yo lo adorno con figuras de mi invención.

Desde luego, escriben con razón algunos comentaristas, siendo quince los personajes de la historia, era para extrañarse ver 35 figuras en el lienzo del Veronés. Y los jueces querían saber si alguno de los comitentes podía haber inspirado en ese detalle al artista.

- No, señores —replica Veronés— Pero el encargo era adorar el cuadro según mi parecer; y el lienzo es grande y caben muchas figuras.
- Pero —insisten los jueces— la costumbre es poner figuras proporcionadas y convenientes, no abandonarse a la fantasía sin discreción ni juicio.
- Yo hago los cuadros considerando lo que es más conveniente, según mi entendimiento puede comprender.
- Y ¿os parece conveniente en la Última Cena del Señor, pintar bufones, borrachos, alemanes, enanos y semejantes chocarrerías?
- No —responde el artista, que no quiere disgustar más a los jueces—.
- Pues, ¿entonces?..
- Lo he hecho porque presupongo que esos personajes están fuera del lugar donde se celebra la Cena.

Y aquí el tribunal manifiesta una de las razones que le obligan a llevar el interrogatorio al extremo.

- ¿No sabéis que, en Alemania y otros lugares inficionados por la herejía, con estas figuras ridículas y tales invenciones, suelen vituperar y escarnecer a la santa Madre Iglesia y enseñar falsa doctrina a las gentes ignorantes?



—Sí, señores, eso está mal. Pero yo sentía la obligación de imitar lo que han hecho mis mayores.

—¿Qué han hecho vuestros mayores? ¿algo semejante a esto?

—Miguel Ángel en Roma, dentro de la Capilla Pontificia, pintó a Jesucristo, a su madre, a san Juan, a san Pedro y a toda la corte celestial, y todas esas figuras, excepto la Virgen María, las presenta desnudas y en actitudes diversas, con poca reverencia”.

Veronés había visto sin duda el *Juicio Final* antes de los repintes del Braghetone.

Y entonces la réplica del Juez nos revela la autoridad y el prestigio de que gozaba en la Iglesia el Buonarroti.

—Al pintar el *Juicio Final* —arguyen— en el cual se presume que no habrá vestidos ni cosas semejantes, no cabe pintar figuras vestidas, y en tales personajes todo lo que hay es espiritual; allí no hay bufones, ni perros, ni armaduras, ni semejantes bufonadas.

El Veronés comprende que ha llegado el momento de recular discretamente.

—Señor Ilustrísimo: No quiero defender lo hecho, pero con ello yo pensaba obrar bien, y la verdad es que no consideré tantas cosas, pensando que no había en ello desorden ninguno, tanto más que esas figuras de bufones están fuera del lugar donde está nuestro Señor.

Se puede suponer que la sentencia tuvo que ser condenatoria, y, en efecto, se decretó “supradictum dominum Paulum teneri et obligandum esse ad corrigendam et emendam picturam...”

Los historiadores piensan que los nobles venecianos que asistían al proceso comprendieron que el cuadro no podía corregirse de manera que se salvase el tema de la *Ultima Cena* y aconsejaron ellos mismos que se transformase en otro asunto evangélico. Así fue cómo el famoso lienzo se convirtió en el *Convite en casa de Leví*, hoy en la Academia de Venecia.

Los estetas y críticos actuales consideran este proceso como el primer ejemplo de un artista que defiende el derecho a su propia autonomía como artista, sobre todo cuando dio a entender que el moro que había pintado al fondo de la escena lo necesitaba para ponerlo en contraste con la cabeza luminosa de Cristo.

5. Treinta años después, todavía en plena reacción postridentina, se produce en Roma un caso análogo. El de Caravaggio, Esta vez no fue la Inquisición la que intervino. La oposición vino de parte de los mismos comitentes de la obra.



En la iglesia de San Luis de los Franceses, el datario pontificio Matteo Contarelli, nombrado cardenal poco antes de morir, había dotado en 1565 una capilla que debía dedicarse a San Mateo. Pasaron años sin que se cumpliera la voluntad del donante, porque los diversos artistas a quienes se encomendó la obra estaban demasiado ocupados en otras. Hasta que hacia el año 1600, la familia patricia de los Crescenzi, que eran de avanzadas ideas artísticas, y se habían constituido en albaceas y responsables de la decoración de dicha capilla, contrataron para ella a su artista protegido, Michelangelo de Merisi, llamado el Caravaggio. Entre los que favorecían ya entonces al genial Caravaggio se contaba también el marqués Vincenzo Giustiniani (hermano del cardenal Giustiniani) que vino a ser el más ferviente coleccionista del pendenciero artista.

El contrato incluía tres pinturas sobre San Mateo: con estos temas: *San Mateo inspirado por el ángel* (en el medio), la *Vocación de San Mateo*, y el *Martirio*. Estas dos pinturas, sobre todo la *Vocación de San Mateo*, son famosas en la historia del arte. Menos conocido es el hecho de que el *San Mateo inspirado por el ángel* que hoy se ve en dicha capilla no es el primero que Caravaggio pintó sobre ese tema. El cuadro original, que solo conocemos por fotografías, es el que los historiadores llaman el *Primer San Mateo*.

Este cuadro no les pareció decoroso a los sacerdotes que regían la iglesia. No sabemos si, entre tales sacerdotes, había miembros de la familia Crescenzi que, por otra parte, eran los protectores del artista. La historia de este conflicto ha sido narrada por Giovanni Pietro Bellori en su *Vidas de Pintores modernos* publicada en 1672.<sup>3</sup>

Cuenta Bellori que los sacerdotes de la iglesia juzgaron que aquella pintura que representaba a San Mateo inspirado por un ángel, no era decorosa pues presentaba al apóstol “sentado con una pierna sobre otra, y los pies desnudos groseramente expuestos a la vista del pueblo”. “El Caravaggio —dice Bellori completando su historia— se desesperaba con tal agresión causada a su primera obra expuesta públicamente en una iglesia, cuando el Marqués Vincenzo Giustiniani se decidió a favorecerle y le liberó de esa pena; porque, interponiéndose con aquellos sacerdotes, tomó para sí el cuadro y le hizo hacer otro diferente, que es el que se ve ahora en el altar; y para honrar mayormente al anterior se lo llevó a su casa, y le hizo que estuviera acompañado con los otros tres evangelistas pintados de mano de Guido, del Domini-

---

(3) *Le Vite dei Pittori, Scultori et Architetti moderni*. Roma 1672, pp.205-206. Walter Friedländer duda de la absoluta autenticidad del relato de Bellori y quita mucho hierro al dramatismo de su narración. *Estudios sobre Caravaggio*. Alianza Ed. 1982, 138-139.



chino y del Albano, tres pintores que en aquel entonces gozaban en Roma del máximo prestigio”.

“El Caravaggio puso todo su esfuerzo para acertar en aquel segundo cuadro; y para acomodar más al natural la figura del Santo que está escribiendo el Evangelio, él lo dispuso con una rodilla doblada sobre un escabel, y con las manos sobre la mesita, mojando la pluma en el tintero sobre el libro. Entre tanto, vuelve el rostro del lado izquierdo hacia el Ángel, el cual, suspendido sobre sus alas en el aire, le habla y le enseña, tocando con la derecha el índice de su mano izquierda”.

Por su parte, la primera versión del tema, la criticada y desechada por los comitentes, acabó pasando al museo del Emperador Federico (Berlín) y fue destruida en la última guerra (1945).

El decreto tridentino que, como ya he dicho, causó indudable y benéfico impacto 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 célebre 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.

6. Mediado el siglo XVII, el papa Urbano VIII (en 1642) tuvo que promulgar un decreto para todo el clero secular y regular, en el que renovaba las amonestaciones del Tridentino para las imágenes de nueva factura, y en cuanto a las ya realizadas, ordenaba “no retener ni exponer a la vista pública ese género de imágenes con anterioridad esculpidas o pintadas, o de cualquier modo expresadas, ni vestir las con distinto hábito, o con diversa forma, o con el vestido particular de alguna Orden regular”. “Ordenamos además —decía— que las imágenes pintadas o esculpidas de modo diverso sean retiradas de las iglesias o destruidas, o bien reducidas o readaptadas al modo y a la forma acostumbrada en la Iglesia Católica y Apostólica desde la antigüedad, a fin de que aumente el culto y la veneración de tales imágenes, y lo que se propone a los ojos de los fieles no aparezca desordenado e insólito, sino fomente la devoción y la piedad”.



7. La autoridad papal siguió interviniendo en diversos casos, frecuentemente dando respuesta a preguntas sobre la manera de representar algunos misterios de la fe cristiana. Es lo que ocurrió, por ejemplo, ya mediado el siglo XVIII, con motivo de la representación del Espíritu Santo y de la Santísima Trinidad.

En mayo de 1744 llegó a Roma una nota referente a una cierta Hermana Crescencia, religiosa venerada como santa en Alemania y Suiza. Era una nota crítica en la que se informaba a la Santa Sede sobre la difusión incontrolada de estampas que representaban al Espíritu Santo como un joven, conforme a una visión que había tenido la citada Sor Crescencia. El obispo de Augsburgo había secuestrado tales imágenes y nombrado una comisión que entendiera sobre la legitimidad de tal representación del Espíritu Santo. El papa Benedicto XIV, tras estudiar el asunto desde el punto de vista bíblico y teológico, dictaminó, en su Breve *Sollicitudini Nostrae* (1º de octubre de 1758), que la representación del Espíritu Santo en forma humana y juvenil debía proscribirse pues la Sagrada Escritura no daba fundamento para ella. En cambio, la verdaderamente recomendable era la que se leía en el Evangelio: en forma de paloma o de lenguas de fuego. Es verdad que en la tradición icónica de la Iglesia se hallan, ya desde el siglo X, representaciones del Espíritu Santo en forma humana. Una de las más célebres es el icono de la *Hospitalidad de Abraham* por Andrei Ruvlov (siglo XV). Pero en esos casos el Espíritu Santo se representaba unido a las otras dos Personas divinas. Lo inaceptable era representar al Espíritu Santo, en forma humana, separada de las otras dos Personas de la Santa Trinidad.<sup>4</sup>

Casi dos siglos más tarde, la Santa Sede iba a ser más rigurosa, pues la Congregación del Santo Oficio, en marzo de 1925, con ocasión de un fresco pintado por Gino Severini para la iglesia de Semsales, en el cantón de Friburgo, lo condenó porque representaba a la Trinidad en forma de tres figuras humanas, adultas y sentadas, solo diferenciadas por sus correspondientes atributos. Las revistas de arte y liturgia de la época mantuvieron un largo y documentado debate sobre la decisión del Santo Oficio.

Al Papa Benedicto XIV pertenecen otros documentos referentes al arte, como el *Tra le sollecitudini*, de 1753, por el que se funda una 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 agosto 1802); el segundo es un quirógrafo del papa, de carácter administrativo (9 abril 1804).

---

(4) Véase el texto completo del Breve y su historia documentada en François BOES-PFLUG, *Dieu dans l'art*. Ed. du Cerf, Paris 1984.



8. 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 la distancia y el desconocimiento mutuo. Las dos instancias —Iglesia y arte renovador— parecen ignorarse mutuamente durante casi todo el siglo XIX. La tensión nace y se agudiza en los momentos en que el arte, por su propia vitalidad y energía, pretende abordar el misterio cristiano y entrar en el santuario. Esto ocurrió, por ejemplo, cuando la música profana se fue infiltrando en el templo. El Motu proprio *Tra le sollicitudini* de San Pío X (22 Noviembre 1903) está dedicado a la música religiosa. El pontífice quiere “alzar la voz para reprobador y condenar los abusos en lo referente al canto y a la música”, excesivamente influida entonces por “el arte profano y teatral”. Insiste, por otra parte, en la necesidad de “la *participación activa* de los fieles en los sacrosantos misterios y en la oración pública y solemne de la Iglesia”.

9. El papa Pío XI se mostró muy poco receptivo con el arte moderno. 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 y propia profanación. Se intenta 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 nos parece muy extraño que, pocos años después de la primera 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 construir las, a transformarlas y a decorarlas”.

10. El fin de la guerra mundial indujo sin duda a muchos espíritus clarividentes del pensamiento cristiano a una reflexión profunda sobre las causas de aquella hecatombe y a interrogarse sobre la necesidad de un acercamiento a la cultura moderna tal como se estaba configurando. En los discursos y documentos emanados durante el pontificado de Pío XII desaparece aquella nerviosa repulsa del arte moderno y se perciben ya posturas de acercamiento, aunque siempre con gran circunspección. Así en la encíclica *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 misterios 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". Tras este principio general viene una severa alerta contra las "depravaciones y deformaciones del verdadero arte y que a veces repugnan abiertamente al decoro, a la modestia y a la piedad cristiana y ofenden miserablemente al genuino sentimiento religioso". La misma recomendación de un equilibrio entre el realismo y el idealismo se repite, con inspirada forma literaria, en un discurso dirigido el año siguiente a los miembros de la Academia de Francia de la Villa Médicis de Roma.

Aunque, léidos con la perspectiva de varias décadas, los discursos de Pío XII nos parecen quizá 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 analizar con las debidas distinciones y matices la doctrina de "el arte por el arte". Pío XII mostró una extraordinaria sensibilidad poética al exponer los caracteres esenciales del arte creador: su esencia intuitiva, su dimensión social, su específica capacidad intelectual, su sustancial misión de armonía, de paz y gozo espiritual,<sup>5</sup> así como la universalidad de su lenguaje (9 noviembre 1953). Con motivo de la Cuatrienal Romana (9 nov. 1953), y especialmente en la inauguración de la exposición de Fra Angélico (20 abril 1955), al describir con una finísima sensibilidad las excelencias estéticas del pintor de Fiésole, Pío XII expresa con claridad la afinidad del arte con la religión: "Ciertamente, al arte como tal, no se le exige una explícita misión ética o religiosa. El arte, como expresión del espíritu humano, si lo refleja en su verdad íntegra o, al menos, no lo deforma positivamente, es de suyo cosa sagrada y religiosa en cuanto interpreta la obra de Dios; mas, si su contenido y su finalidad son los que Fra Angélico escogió para su arte, entonces su obra se eleva a la dignidad de ministro de Dios, reflejando un mayor número de perfecciones".

**11.** En la década de los 50 se produjeron situaciones conflictivas en diversos países europeos, cuando en sectores más progresistas del clero y la sociedad cristiana despertó la conciencia de que la Iglesia, si quería evangelizar la

---

(5) Discurso en el Congreso Internacional de Artistas Católicos, 3 setiembre 1950.



cultura contemporánea, debía hacer un nuevo esfuerzo de adaptación y acercamiento a la sensibilidad del mundo moderno, y recurrir a los grandes artistas del momento.

Algunas publicaciones periódicas, por ejemplo. la revista francesa *L'Art Sacré*, dirigida por religiosos dominicos (artistas algunos de ellos y amigos de eximios creadores del momento) se dedicaron a promover la colaboración de los más renombrados artistas contemporáneos. Tal fue el caso de la parroquia del Plateau d'Assy (Haute-Savoie) para la que el canónigo Devémy buscó y obtuvo la colaboración de pintores como George Rouault, Fernand Léger, Marc Chagall, George Braque, Jean Bazaine, etc. Para presidir el aula principal se puso un gran crucifijo, obra de Germaine Richier, que presenta una impresionante deformación de la anatomía humana. Parece más bien un cuerpo calcinado por el fuego. Los admiradores de la escultura francesa recordaron a este propósito, la profecía de Isaías sobre el Siervo de Yahvé: "Le vimos, y no tenía aspecto". La iglesia del Plateau d'Assy era un lugar de turismo; y la visión de aquel crucifijo causó indignación y escándalo en cierto sector conservador. En ocasiones, hubo grupos de integristas que, a la puerta del templo, repartían carteles calificando de profanación y blasfemia la exhibición de la pretendida imagen de Cristo Crucificado. Asediado por tales protestas, el obispo de Annecy ordenó retirar la escultura, que quedó desde entonces recluida en la sacristía, donde pudimos verla algunos curiosos visitantes. Pero esta prudente medida episcopal promovió, por otra parte, la protesta del sector progresista de Francia, y así surgió un debate en muchas revistas que, según su tendencia, tomaban actitudes de defensa o condenación, casi siempre más apasionadas que objetivas. Curiosamente, tres meses después de este suceso, el obispo de Niza inauguraba la capilla de las Dominicas de Vence decorada por Henri Matisse. Y esta obra se incorporó al debate como nuevo objeto de controversia. la discusión volvió a avivarse y se amplió abordando el tema de la posibilidad de la colaboración de artistas agnósticos con la Iglesia cristiana.

Un artículo de Mons. Celso Costantini (hermano y colaborador de Mons. Giovanni Costantini, presidente de la Comisión pontificia para el Arte Sacro en Italia) y que nunca vio el Cristo de Assy, vino a engrosar el grupo de los detractores, calificándolo de "caricatura e insulto a la majestad de Dios". Al artículo se le dio intencionadamente una enorme difusión. Era como echar nueva leña al fuego, y el debate prosiguió con intervenciones de escritores ilustres como François Mauriac, Gabriel Marcel, Stanislas Fumet, etc. en gran variedad de revistas y periódicos <sup>6</sup>.

12. Por los mismos años tuvimos en el País Vasco una experiencia análoga



cuyo recuerdo persiste muy vivo aún entre nosotros. Es el caso de las famosas esculturas de los *Apóstoles*, proyectadas por Jorge Oteiza para el frontis de la nueva basílica de Aránzazu, y de las pinturas de Néstor Basterrechea para la cripta. Voy a limitarme a resumir la polémica, que podría seguirse como un larguísimo drama en varios actos que la sociedad vasca vivió con apasionado interés y que costó al artista grandes sufrimientos.<sup>7</sup>

En mayo de 1952, los franciscanos se decidieron por el proyecto de Oteiza, que había sido recomendado por los arquitectos, frente al proyecto mucho más clásico de Joaquín Lucarini. Y el artista oriotarra inició su trabajo con su característico entusiasmo. Pero, según se fue haciendo y conociendo la obra, empezaron a llover sobre el obispado de San Sebastián las críticas y las protestas de muchas personas de cierto prestigio social pero de una sensibilidad claramente conservadora. El obispo Font Andreu pidió a los Franciscanos documentación y fotografías de la obra que se estaba esculpiendo. La respuesta oficial de la diócesis, inspirada sin duda por la Comisión Diocesana de Arte Sacro a cuya cabeza estaba el arquitecto Joaquín de Irizar, se hizo esperar 10 meses. El 6 de noviembre de 1954 el Obispo ordenaba la suspensión de las obras mientras no se tuviera la aprobación de la Pontificia Comisión Nacional de Arte Sacro.

En los meses siguientes, arreció en el País Vasco la oposición al proyecto, y mientras no llegó la respuesta de Roma, los *Apóstoles* de Oteiza tuvieron que esperar tirados en la cuneta de la carretera. Hubo protestas airadas por parte de los artistas, que atribuían a resentimientos malévolos una situación en la que probablemente solo había una actitud de la sensibilidad estética poco preparada para entender las nuevas formas del arte moderno. Para complicar más el asunto, toda la documentación enviada a Roma por mediación del Nuncio Antoniutti se extravió, y hubo que rehacer una copia, originándose una nueva dilación que contribuyó a enconar más el problema. Finalmente llegó de Roma una carta fechada el 6 de junio de 1955 y firmada por el cardenal Giovanni Costantini, presidente de la Pontificia Comisión Central de Arte sacro, y dirigida a Mons. Font Andreu, en la que se decía: "Esta Pontificia Comisión que cuida del decoro del Arte Sagrado según las directrices de la Santa Sede, tiene el dolor de no poder aprobar los proyectos presentados... No se discute las buenas intenciones de los proyectistas, pero se concluye que han sufrido extravío por la corriente modernista, que no tiene cuenta alguna de los

---

(6) V. el dossier de toda esta querrela en *L'Art Sacré*, mai-juin 1962.

(7) V. Isabel MONFORTE GARCÍA, *Arantzazu. Arquitectura para una vanguardia*. Diput. Foral de Gipuzkoa, 1994; v. también E. KORTADI OLANO, *Arantzazu. Tradición y Vanguardia*. Diput. Foral de Gipuzkoa 1993.



preceptos de la Santa Iglesia en materia de Arte Sagrado". La carta venía acompañada de una "explicación", no firmada, en la que se hacía una crítica muy dura, tanto de la iglesia ya construida (cuyo aspecto de fortaleza se censuraba) como, sobre todo, de las esculturas proyectadas. Vale la pena dejar constancia de uno de sus párrafos:

"El capricho en la invención, el abuso de esquemas extraídos de las más académicas teorías cubistas y surrealistas, el fingido barbarismo, la voluntad de chocar y desconcertar, no logran más que un ejercicio mecánico, una composición estereotipada, sin valor y sin vida, una idea asfixiante del espacio, un movimiento sin ritmo, una fraseología discontinua y fastidiosa. Las varias composiciones no presuponen un orden, una coherencia formal y funcional; se siguen unas a otras y se sobreponen en actitudes amaneradas, cuya única expresión es la insistencia, poco menos que violenta, de algo grotesco, entre espectral y macabro, que mal se compagina con la gracia de María Santísima"<sup>8</sup>. Ante el tono acre de esta crítica resulta difícil aceptar que haya sido formulada reflejando el espíritu sereno y equilibrado de un jurado de expertos romanos, y no más bien el destemplado acento de quienes estaban inmersos en el clima ardiente y polémico de los debates locales de nuestra misma tierra.

No es necesario relatar el fin de esta historia. Pocos años después, hacia 1962, se empezaron a oír en Gipuzkoa voces prestigiosas que reclamaban al nuevo Obispo, Lorenzo Bereciartúa, el replanteamiento del problema y la continuación de las obras de Aránzazu. Nuevas consultas a expertos lograron que se aprobara el proyecto y se firmaran, con muchas dificultades y dilaciones, los necesarios contratos. Pero en julio de 1964 los oponentes forzaron una nueva paralización de las obras. Y solo en el otoño de 1968 Oteiza pudo reanudar su trabajo y culminarlo al año siguiente.

**13.** Mientras en Gipuzkoa se ventilaba este largo y penoso asunto de Aránzazu, en el breve pontificado de Juan XXIII se acentuó el acercamiento de la Iglesia a los artistas mediante el fomento de las Semanas de Arte Sacro. Precisamente en su discurso con motivo de la IX Semana de Arte sacro (28 octubre 1961), el Papa Juan 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"; y, sobre todo, mostró una sensibilidad propia de los artistas de su tiempo al señalar con conceptos propios de la estética moderna, los caracteres esenciales del lengua-

---

(8) *Ecclesia*, 16 de Julio de 1955.



je 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.

14. En ese discurso Juan XXIII anunciaba ya los bienes que, a este respecto, debían esperarse del Concilio Universal que acababa de convocar. En efecto, la Constitución *Sacrosanctum Concilium*, dedicada a la Sagrada Liturgia, fue la primera constitución aprobada en aquella gran asamblea. Y en ella todo el capítulo VII está consagrado al arte religioso. Sus directrices no van más allá de las ya formuladas por Pío XII. Y en ese sentido, se ha observado justamente que la Constitución hubiera sido más explícita y valiente si sus cánones se hubieran formulado después de la aprobación de la *Gaudium et Spes* y de la *Lumen Gentium*. De todos modos, se declara que “la Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que, acomodándose al carácter y las condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo”. A los Obispos se les recomienda que favorezcan un arte auténticamente sacro, buscando “más una noble belleza que la mera suntuosidad”, procurando excluir de las iglesias “aquellas obras artísticas que repugnen a la fe, a las costumbres y a la piedad cristiana y ofendan el sentido auténticamente religioso, ya sea por la depravación de las formas, ya sea por la insuficiencia, la mediocridad o la falsedad del arte”. Por lo demás, debe mantenerse la práctica de “exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; pero que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa”. Pero, si se considera que los auténticos creadores siempre aportan algo “nuevo” ¿cómo lograr que la colaboración de los artistas no cause *extrañeza* entre los fieles siempre aferrados a las formas conocidas? Los Papas posteriores al Concilio, conscientes de esta pretensión paradójica, han sido más humildes y audaces en la búsqueda de soluciones.

15. En realidad, lo mismo Juan XXIII que Pablo VI no hicieron sino sancionar positivamente con su suprema autoridad normas y criterios que habían sido formulados ya, no por los dicasterios romanos, sino por las Conferencias Episcopales Nacionales, especialmente por la de Alemania, cuyas directrices (Fulda 1947) para la construcción de iglesias conservan aún hoy casi toda su validez, y por la Comisión Episcopal Francesa en 1952.

“¿Por qué nos ha abandonado la clase obrera?” se preguntaban hace un siglo algunos prelados de la Iglesia. Y no faltó la inmediata respuesta: “La clase obrera ha abandonado a la Iglesia porque antes la Iglesia ha abandonado



a la clase obrera". Quizá habría que decir algo parecido a propósito de los artistas. ¿Por qué tan poca resonancia de la religión cristiana en el arte contemporáneo? Después de formular sus críticas contra un arte moderno, separado de la verdad y de la belleza, incomprensible y babélico, el papa Pablo VI confesaba los fallos que, a su vez, había cometido la Iglesia con los artistas de este siglo: "También nosotros os hemos ocasionado algunas tribulaciones —se sinceraba ante un grupo de artistas italianos en 1964—. Os hemos turbado porque os hemos impuesto como canon principal la imitación, a vosotros que sois creadores, siempre vivos y fértiles en mil ideas y novedades... También nosotros os hemos abandonado. No os hemos explicado nuestras cosas... Y entonces hemos sentido la insatisfacción de esta expresión artística. Y —rezaremos el confiteor completo, al menos esta mañana aquí— os hemos tratado peor, hemos recurrido a los sustitutos, a la oleografía, a la obra de arte de poco precio y de pocos gastos, aunque, para nuestra disculpa, no teníamos medios para hacer cosas grandes, hermosas y nuevas, dignas de ser admiradas, y también nosotros hemos andado por callejas estrechas, donde el arte y la belleza y, lo que es peor para nosotros, el culto de Dios han quedado mal servidos".

16. A los treinta 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 contemporáneo. Si la contribución de los artistas a los objetivos de la Iglesia, mediante formas de arte religioso y sacro, no ha progresado mucho, la causa hay que buscarla en la secularización que se ha apoderado de la sociedad. Hay que aceptar, como un hecho, un cierto oscurecimiento de lo religioso y de lo cristiano en nuestra cultura. Pero, al mismo tiempo, la Iglesia debe tomar en serio el encargo papal de iniciar una "nueva evangelización" del mundo, dando a la palabra *nueva* un sentido muy específico: Nueva, no en el sentido de una *repetición* del antiguo kerigma, sino nueva por la novedad del método y de la actitud fundamental frente al mundo. Esta actitud, por lo que atañe al arte, requiere ante todo un esfuerzo por aceptar la novedad del lenguaje artístico actual, con sus ambigüedades. Si la Iglesia quiere de verdad, como dicen los últimos Papas, apreciar y servirse del "arte de hoy", debe asumir pacientemente esta "limitación" propia de esta época, como hizo con las limitaciones del arte en otras épocas. 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 música, 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 capaci-



dad para el amor. La paciencia con las imágenes y con textos difícilmente comprensibles hace que crezca y madure también la paciencia con el hombre; y de ahí que ésta no abunde mucho entre los hombres, ni siquiera entre los cristianos”. He ahí una clave para entender el sentido de una “nueva” evangelización.

“Abrid , abrid de par en par las puertas a Cristo! —decía el papa Juan Pablo II— ¡Abrid a su poder salvador los confines de los Estados, los sistemas económicos y políticos, los vastos campos de la cultura, de civilización y de desarrollo! ¡No tengáis miedo!”.

Con un nuevo espíritu de ecumenismo, de diálogo interreligioso y de fraternidad universal, la Iglesia debiera hoy abrir sus puertas y aceptar la colaboración de muchos hombres y mujeres que quizá se creen alejados de la Religión. No debiera cohibir a los creyentes ni retraerles de este espíritu de colaboración el hecho de que ellos se confiesen agnósticos o ateos. ¿Lo son de verdad o creen serlo?

Hace pocos años el papa Juan Pablo II exponía con claridad dónde la Iglesia y el arte podían y debían coincidir en un común ideal: la realización perfecta del hombre: “En el arte —decía Juan Pablo II a los artistas de Munich en noviembre de 1980— se trata del hombre, de la imagen del hombre, de la verdad del hombre. Aunque muchas veces las apariencias parezcan desmentirlo, estos profundos sentimientos y aspiraciones no son totalmente ajenos al arte actual... Una colaboración en el diálogo entre la Iglesia y el arte con la mirada puesta en el hombre consiste y se apoya en que ambos pretenden liberar al hombre de esclavitudes ajenas y conducirlo a si mismo. Ambos le abren un espacio de libertad, de exención de la violencia, del utilitarismo, de la producción a cualquier precio, de la efectividad, de la planificación, de la funcionalización...” “la Iglesia necesita del arte” —añade el Papa— y lo necesita en múltiples modos”. Pero —termina el Papa— “a pesar de las apariencias del arte actual, también el arte debería reconocer la necesidad de la Iglesia, si realmente acepta tener como punto de mira el hombre, la imagen del hombre y su verdad, ya que la fe cristiana ha inspirado al arte en sus más florecientes épocas”.



**RECUERDO Y HOMENAJE A  
D. JUAN PLAZAOLA ARTOLA**  
por  
**Edorta Kortadi Olano**

Mi primer encuentro con la obra del teórico e historiador del arte D. Juan Plazaola Artola se remonta al curso 1975-76 en la Facultad de Filosofía y letras, departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona donde yo cursaba mi último año de licenciatura. El Obispado de San Sebastián me había enviado tras mis estudios de Filosofía y Teología en el Seminario de San Sebastián a perfeccionar mis conocimientos de Historia del Arte a la modernista capital catalana. El profesor de Estética más progresista del Estado en aquel momento, recién llegado de Alemania, y tras la reforma impuesta por el Dr. Maravall, utilizaba en sus clases como manual y libro de texto, la *Introducción a la Estética, Historia, Teoría y Textos* de D. Juan Plazaola editado por la BAC el año 1973 y reeditado por la Universidad de Deusto en 1996. Recuerdo que el impacto causado en mi fue enorme, impacto que fue creciendo a medida que me sumergía en los vastos conocimientos de filosofía, estética, teoría e historia del arte demostrados por un investigador vasco al que sólo conocía de nombre a través de otra investigadora M<sup>a</sup> Asunción Arrázola. Plazaola planteaba los diversos temas de la Estética de una manera profunda, pero al mismo tiempo sugestiva y abierta. “El enfoque de los principales temas y problemas de la Estética, ha escrito la Dra. María Luisa Amigo, lo lleva a cabo este autor con el talento que le es propio: profundidad en el análisis y apertura a un horizonte de comprensión que huye de posturas cerradas. Se esfuerza por introducirnos en los temas conjugando diversos métodos, históricos, fenomenológicos, deductivo-rationales, etc. y con frecuencia, deja abiertas las cuestiones a ulteriores enfoques, invitándonos a los lectores a una



personal indagación. El análisis riguroso, en el que se compaginan las opiniones de los artistas y de los pensadores, se configuran en una obra abierta que nos incita a una toma de postura. Llama poderosamente la atención, por ser algo tan infrecuente en este tipo de textos, el espacio reservado a los artistas. Las ideas de cada capítulo quedan avaladas por testimonios de diversos artistas, lo que ayuda a comprender desde otra perspectiva el horizonte conceptual teóricamente expuesto”.

Pero ya con anterioridad a esta obra D. Juan Plazaola había publicado el año 1965 su primera obra *El Arte Sacro Actual. Teoría Panorama, Documentos*. En él se puede ya apreciar su talante abierto, dialogante e interrelacional, en este caso, entre artista, clero y pueblo. Los tres, deben conocerse, interrelacionarse e imbricarse a la hora de crear y hacer surgir una obra de arte sacro y religioso. El hombre contemporáneo debe crear obras de arte contemporáneo como hijo de su tiempo que es, ¿pero el hombre actual, tan desacralizado —se pregunta Plazaola— será capaz de crear una obra de arte sacro? Esta es también la pregunta que se hace en *Futuro del arte sacro*, publicada en 1973. Plazaola constata en los artistas contemporáneos una búsqueda sobre todo de valores como el esencialismo, la autenticidad y la economía de medios expresivos frente a los artistas de otras épocas y de otros períodos.

A mi vuelta a la capital donostiarra, y hallándome dando clases en la Escuela de Magisterio de la Iglesia, D. Juan Plazaola y el entonces decano D. Antón Artamendi me ofrecieron el año 1979 sustituir a D. Juan Plazaola en sus clases de Historia del Arte por haber sido éste nombrado Provincial de la Provincia jesuítica de Loyola y Vice-Canciller de la Universidad de Deusto. Ya con anterioridad, yo había tenido el honor de colaborar con él en un curso de Arte Vasco que cuajó en la publicación en euskera y castellano de la primera historia del arte del país vasco “Euskal Artea”, “Arte Vasco”, que va ya por su cuarta edición y en la que colaboraron Jesús Altuna, Manuel Lekuona, Asunción Arrázola, Juan Plazaola, Iñaki Galarraga y Edorta Kortadi. Se trata de dar de manera sintética y diacrónica “el arte de un pueblo, que como apunta Plazaola, se concilia mejor con el lenguaje de los signos que de las imágenes, pues la sensibilidad espiritual y estética del vasco es refractaria a la imagería. Quizá ello explique el arraigo del arte abstracto y las grandes figuras de escultores vascos universalmente reconocidos”. Lo cierto es que esta obra, pese a lo esquemático y esencial de sus planteamientos supuso un fuerte impacto y sirvió de acicate a otras obras que vinieron posteriormente.

En esta misma línea escribirá también Plazaola su monografía sobre el escultor Néstor Basterrechea el año 1975 y su estudio sobre La Pintura Vasca en el primer tercio del siglo, el año 1994. En ella Plazaola vuelve a demostrar su amor por el arte del país en el que nació y ha vivido gran parte de su vida y



al que ha dedicado muchas páginas llenas de perspicacia, de datos y de interpretaciones certeras. Plazaola no elude nunca cuestiones espinosas o consideradas por algunos como “demodé”, la existencia del arte vasco, sus constantes históricas, sus características, sus preguntas últimas. Se encara con ellas, las analiza y se compromete a darnos su visión personal y subjetiva.

Otro tanto ha hecho en su última obra editada el año 1997, a cerca de *Los Anchieta. El músico. El escultor. El santo*. Se trata de tres monografías sintéticas escritas en el momento de madurez y plenitud de uno de los teóricos e historiadores del arte más cualificados y significativos del país vasco y de España. El presente estudio de Juan Plazaola, viene a paliar ese gran vacío existente en la historiografía vasca e internacional, y a replantear los huecos todavía existentes en sus bio-historiografías, indicando las nuevas direcciones por donde pueden y deben avanzar las investigaciones en años venideros. Plazaola recoge y aporta todas las investigaciones precedentes, por pequeñas que sean, realiza felices síntesis y relecturas y se atreve a lanzar hipótesis y conexiones tanto con el Renacimiento como con el arte contemporáneo más avanzado. Sobriedad y concisión en el lenguaje, frases cortas y escasez de epítetos, a los que tan dados somos los que nos dedicamos a estas cosas, son las constantes utilizadas en su trabajo por Plazaola. ponderación, buen ojo y dominio documental hacen el resto en la estructuración de esta magnífica trimonografía.

Tampoco podemos pasar por alto su primera tesis doctoral defendida en francés en la Universidad de la Sorbona y editada con toda clase de lujo y sibaritismo en el año 1989 sobre *Le Baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*. En más de quinientas páginas Plazaola realiza un retrato apasionante de uno de los personajes más apasionantes y cultos del s. XIX francés. Arte, literatura e historia se mezclan y entrecruzan hasta realizar un friso de gran poder de sugestión y de belleza en tiempos del Romanticismo. Como tampoco podemos dejar de citar su *Iconografía de San Ignacio en Euskadi* editada en 1991, o su voluminosa y magistral obra. *Historia y sentido del Arte cristiano*, editada en la BAC el año 1996. A través de sus 1053 páginas este autor realiza un pormenorizado y recorrido histórico-cultural en su plasmación icónica hasta nuestros días. Plazaola defiende en esta obra la incorporación del arte y de los artistas contemporáneos al ámbito de la fe y lo religioso, y nos pide a los espectadores y a los receptores que abramos bien los ojos ante sus obras, para que podamos captar en ellas la dimensión sagrada del arte y los artistas.

Obras también importantes nos ha dejado D. Juan Plazaola en el campo de la Teoría del arte, como *El Arte y el hombre de hoy. Apuntes para una filosofía del arte contemporáneo*, editada en Valladolid el año 1978, obras



ambas sumamente vivas, abiertas y atractivas, tanto para los historiadores y estudiosos como para el público en general y para los propios artistas.

Pero lo importante es que además D. Juan Plazaola tiene obras en prensa, como *La Iglesia y el Arte*, que en breve va a alumbrar la prestigiosa editorial milanesa Jaca Book, o la que está escribiendo por encargo de la Conferencia Episcopal Española, de que es asesor y con la que colabora estrechamente.

Bukatzeko esan beharra daukagu Plazaola jauna, historialari esta estetikari bezala oso ona dala, eta maila oso altuan kontsideratuta dagoela bai Estatu eremuan baita Europa osoan ere. Hor daude bere hamasei liburu trinko eta potoloak eta ez dakit zenbait artikulu errebista espezializatuetan. Hor daude azkenengo sari eta dominak Euskal Herri mailan: San Telmoko Museoaren Adiskidearena. Elizbarrutiko Museo eta Hamabostaldi Musikalarena, Eusko Ikaskuntzako Humanitate eta Giza zientzietakoa, eta gaur jasotzen duen Euskal Herriaren Adiskideen Elkartearen Omenaldia. Ondo merezitako sariak. Plazaola, gizon fina, langile sutua eta jesuita leiala izan baita beti. Berarentzat gure ospe eta eskerronak. Zorionak eta gure artean urte askotan igaro dezala lanean.



## **HOMENAJE AL PADRE JUAN PLAZAOLA CON OCASIÓN DE SU INGRESO EN LA R.S.B.A.P.**

**por  
Asunción Urzainki**

Haría falta mucho tiempo y, sobre todo, más talento y finura de la que dispongo, para exponer con rigor la dimensión humana e intelectual del Padre Plazaola. Por ello ni siquiera intentaré esbozar un relato biográfico, por muchas razones ejemplar, aunque la ocasión de su ingreso en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, a la que honra en este momento con su presencia, pudiera justificarlo. Me limitaré a poner de manifiesto los trazos personales que creo entrever en el nuevo Amigo.

Una mirada atenta a algunos de los episodios que configuran su extensa biografía, o a su quehacer intelectual y religioso, permite descubrir en él una trayectoria sólidamente fundamentada en el compromiso personal; la historia de un hombre que supo desde muy temprano cómo dar pleno sentido a su vida.

Me atrevería a afirmar que en algún momento crucial de su existencia logró establecer sólidamente dos ejes fundamentales, dos coordenadas que encuadran coherentemente toda la arquitectura de su largo y fecundo itinerario: la religión, plasmada en el sacerdocio, el gran compromiso personal, y el universo artístico y estético en el que encuentra la trama argumental de su misión evangelizadora. Estas dos coordenadas, asumidas en plenitud y rigurosamente, definen el perfil más destacado del intelectual comprometido, su trayectoria vital.

Es muy joven todavía cuando ingresa en la Compañía de Jesús -en 1936-,



y en 1951 tiene lugar su ordenación sacerdotal. Juan Plazaola es, tal como se ha definido en alguna ocasión “por encima de todo, sacerdote, Jesuita”, y ello implica el compromiso, la entrega a una obra evangelizadora; al mismo tiempo todo su trabajo en torno al arte, la estética, la ética, resulta algo más que una inclinación intelectual, es su personal instrumento de evangelización. La búsqueda del significado, de la razón de ser del arte en el cristianismo, del sentido del arte cristiano (o del sentido cristiano del arte), tarea a la que ha dedicado gran parte de su experiencia intelectual constituye, desde mi punto de vista, el testimonio más evidente de la implicación personal.

Un hombre comprometido y un gran humanista. Estos dos ejes fundamentales, la religión y el arte, configuran los dos ámbitos más íntimamente ligados a la experiencia personal; y en ellos se proyecta Juan Plazaola como el gran humanista cuya mirada, crítica y emocionada al mismo tiempo, sabe leer en el fondo de la obra de arte, buscando en el trasfondo de la misma al creador de la obra, al ser humano y a la sociedad que da sentido al universo artístico.

Tal como él mismo ha señalado, el arte es una gigantesca enciclopedia acerca de la humanidad, un buen camino, en consecuencia, para llegar a las profundidades del ser humano. Y los dos milenios de la historia del arte cristiano, elemento central de su trabajo investigador, son también, para el investigador religioso, la historia misma de la Salvación. De ahí su búsqueda incansable del alma y de la sociedad cristiana de cada época.

No es sólo el intelectual centrado en la crítica del arte o en la estética. Toda su obra nace o se sustenta, como decimos, en el compromiso sacerdotal; esto explica también su talante y actitud ante el trabajo: investigador infatigable (ante la envergadura del proyecto no hay demoras, tampoco cabe la jubilación, y apenas un descanso obligado cuando la enfermedad le hace algún quiebro), austero, disciplinado y riguroso; un intelectual apasionado en la búsqueda permanente de la razón más profunda “de la complicidad esencial entre el arte y la religión”.

Su abundante obra escrita, una obra que trasciende los límites locales, tal como señalan quienes pueden opinar con mayores y mejores elementos de juicio sobre su aportación al universo artístico y estético, es un modo de ejercer el magisterio sacerdotal, una forma de apostolado; magisterio ejercido también en el Seminario de Veruela, tras haber obtenido el grado de Doctor en Letras por la Universidad de la Sorbona, en 1957, con una tesis sobre el Barón Taylor, o como profesor de Estética en la Universidad de Deusto, y más recientemente, desde el Instituto Ignacio de Loyola que él creó, o como profesor invitado en prestigiosas universidades americanas y españolas.

Desde esa misma faceta el Doctor Plazaola ha contribuido de forma



decisiva a la aparición de diversas publicaciones periódicas (Reseña, Mundaiz) mientras continúa colaborando en otras revistas ligadas al ámbito eclesiástico, a las ideas estéticas o al arte sacro; ámbitos en los que se inscribe una copiosa bibliografía y a la que se refiere con la profundidad que merece, el Doctor E. Kortadi en su intervención.

Y hay que aludir una vez más a su perfil de hombre comprometido para situarle asumiendo importantes tareas directivas: como Rector del centro de Humanidades de la Compañía de Jesús en Salamanca, Decano primero y Vicerrector más tarde del Campus de la Universidad de Deusto en Donostia, y con posterioridad, Vicecanciller de dicha Universidad en tanto que Superior provincial de la Provincia jesuítica de Loyola.

Semejante actividad de servicio viene precedida y sin dudar, marcada, por un largo itinerario de formación: Javier, Oña, Loyola, Salamanca, su doctorado en la Sorbona, Bélgica, Nicaragua.... una diversidad de espacios y circunstancias fundamentales también en el desarrollo del pensamiento cosmopolita del Padre Juan Plazaola.

Y de algún modo, esta excepcional trayectoria se estaba gestando ya en los primeros años de su vida transcurrida en el seno de una familia religiosa y trabajadora de la Donostia de los años veinte, una ciudad en progreso a pesar de los conflictos sociales y políticos que, en cualquier caso, proporcionó los estímulos adecuados para iniciar su odisea personal a un niño precoz, inquieto, que con apenas doce años había sido capaz de organizar un seminario de arte junto a sus amigos del Colegio de los Ángeles.

Este itinerario del hombre religioso, del intelectual comprometido, continúa trazándose y le mantiene en plena actividad, "a la búsqueda de Dios en la cultura y el hombre de hoy", asegurándose con ello la admiración y el respeto, desde el afecto, de sus discípulos y amigos.





## PERSONALIDAD RELIGIOSA DEL P. PLAZAOLA

por

Dionisio Aranzadi Telleria, S.J.

Queridos amigos:

En el reparto de intervenciones me toca destacar la personalidad religiosa del P. Plazaola. El P. Plazaola ha sido y es un luchador aguerrido, tenaz, fiel a su vocación religiosa en la Compañía de Jesús y a su vocación de investigador y escritor. Parece que no ha habido fuerza capaz de vencerle. ¿Cuál es su secreto?

—No ha podido con su capacidad de investigar y escribir la sumisión, por obediencia, a sus superiores religiosos que han cargado sus espaldas con responsabilidades graves de dirección y organización en Centros de Estudios Humanísticos y Universitarios, ni la más grave, aún, en gobernar la Provincia Jesuítica de Loyola.

—No han podido con su capacidad de investigar y escribir, los avatares de su salud corporal y de su energía física.

Dicho así, nos quedamos con ganas de conocer más íntimamente cómo vive la personalidad de Juan esta situación.

Sus cuarenta y cuatro años de actividad —(los cuento a partir del año 1954, año en el que Juan queda definitiva y solemnemente incorporado a la Compañía de Jesús, en la que había entrado el 9 de noviembre de 1936 y ordenado sacerdote el día 30 de Julio de 1951)— forman un árbol fecundo de actividad, en el cual se enrosca —como una hiedra que chupa su vitalidad— diecisiete años dedicados de una o de otra forma al gobierno y a la dirección de obras.

Su primera publicación es del año 1965 *El arte sacro actual. Teoría,*



*panorama, documentos*, Madrid, B.A.C. Juan tiene 46 años. Poco le va a durar su tranquilidad y sosiego que lo dedica a la investigación.

El año 1966 es nombrado Rector del Centro de Estudios Humanísticos de la Compañía de Jesús en la ciudad de Salamanca. Ya no se verá libre de responsabilidades de gobierno, exceptuados seis años que dedica a la estética como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Deusto.

Será un total de 17 años dedicados a los problemas de dirección y organización como Rector de Salamanca (1966-1968)<sup>1</sup>, Rector de los E.U.T.G., 1977/1979 y 1985/1989 y como Provincial de la Provincia de Loyola y al mismo tiempo Vice-Canciller de la Universidad de Deusto (1979/1985).

¡No importa! Todo ello no impedirá que publica 14 obras serias. Es decir: —cada dos años, una— que nos hablan de su imparable vocación de investigador y escritor. Sin olvidar que, dentro de su inquieta actividad, funda dos Revistas Culturales, RESEÑA, Madrid 1964 y MUNDAIZ, San Sebastián 1985. Y naturalmente no interrumpe su colaboración con otras ocho revistas de carácter religioso-filosófico, artístico, literario, etc.

No dudo que su actividad de gobierno en la Compañía pudo ser un serio estorbo para su vocación de investigador. Si hoy es admirado, honrado y consultado, me atrevo a pensar que su influjo internacional en el mundo del arte sería muy otro, sin sus diecisiete años de gobierno. Me hace pensar en ello la solemnísimas presentación de su obra "*Le Baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*" en París, en el año 1989.

Pensado en las múltiples relaciones personales —inevitables— con los miembros de su Provincia y de sus Centros de Estudios; en sus relaciones nacionales con sus compañeros de gobierno provincial de la Asistencia de España con las secuelas de trabajos y preocupaciones consiguientes. No podemos olvidar que en sus años de provincialato, la Compañía de Jesús celebra la 33 Congregación General, en la que es elegido como General de la Compañía el holandés Peter-Hans Kolvenbach, previa la renuncia del P. Pedro Arrupe. La preparación de la Congregación General y su participación en ella, precedida de una Congregación a nivel Provincial proporciona muchas horas de preocupación y entrega al trabajo. Y no puedo omitir las visitas canónicas que como superior de mayor categoría de la Provincia ha de realizar todos los años en las veintitantas casas y obras que mantienen los miembros de su Provincia Jesuítica. Como si todo ello no bastara se comprometió a la confección de un Proyecto de vida Religiosa en la Provincia de Loyola, que encarnará los nuevos ideales en la Congregación General 33 comprometiendo a toda la provincia en la labor.

---

(1) Como decano de Filosofía y Letras de los E.U.T.G. (1974-1976)



Cualquiera puede pensar que su afán investigador podría haber dormido el sueño de la paz. ¡No, señor! ¡No puede hacerlo!

¿De dónde saca Juan Plazaola la energía y la tenacidad para ser fiel a su vocación investigadora y editora? Porque, ni el tiempo libre, ni la salud han sido sus mejores aliados. Pero, su espíritu no cedió. Y hay que entrar en su pequeño despacho de Mundaiz. ¡No hay sitio! ¡Sólo se puede entrar y salir! Todo está ocupado por libros, revistas, papeles y su gran colaborador, su ordenador, testigo de horas y horas de reflexión y estudio, de correcciones, añadiduras, etc.

Juan Plazaola ha sabido coordinar sus fuerzas, sus descansos, sus relaciones personales y su afán de investigar y escribir. Su ordenador nos dirá qué está haciendo ahora mismo. ¡Incansable!

¿Cuál es su secreto?

Él nos lo tendrá que decir, si quiere. A mi personal entender, su vida encierra una luz y una fuerza vitalizadora: Dios, el padre de toda criatura humana, presentado por Jesús de Nazareth que da sentido y orientación a cuanto el corazón humano anhela. Vida, Verdad, Amor. Su relación personal con el Dios de la VIDA está en la raíz más profunda de la Fidelidad a su vocación.

Aquí radica también otra característica de Juan: Su fidelidad a la Iglesia. Y su fidelidad a la Compañía, a su espíritu y a la obediencia. Aunque le ha tocado ser Superior durante muchos años, conociéndole, no es un tópico decir, que sus cargos de gobierno fueron asumidos por obediencia. Y no es un tópico, porque todos sabemos que sus querencias profundas, nacidas de su vocación religiosa, eran el estudio y la investigación en un triple campo: el arte, el País Vasco, la espiritualidad. Diría que han sido sus grandes amores.

Si no hubiera sido por la profundidad y arraigo de esas llamadas de su alma, y si no hubiese sido por un incansable espíritu de trabajo y una disciplina férrea consigo mismo, no hubieran sido posibles unos frutos tan extraordinarios. Las menciones de sus obras nos hablan de esos querer.

Solamente quisiera añadir, que a pesar de sus años, en calidad de profesor emérito, sigue dirigiendo el Instituto San Ignacio de Loyola, organizando Congresos, publicaciones, etc., y planeando nuevos proyectos. Nuevos proyectos en el Instituto, y nuevos proyectos también en otros campos.

Cambiando el orden de las palabras de Jesús, podemos decir que su carne es flaca pero su espíritu fuerte.

¡Gracias Juan, por tu entrega a estas hondas llamadas de tu espíritu!













