

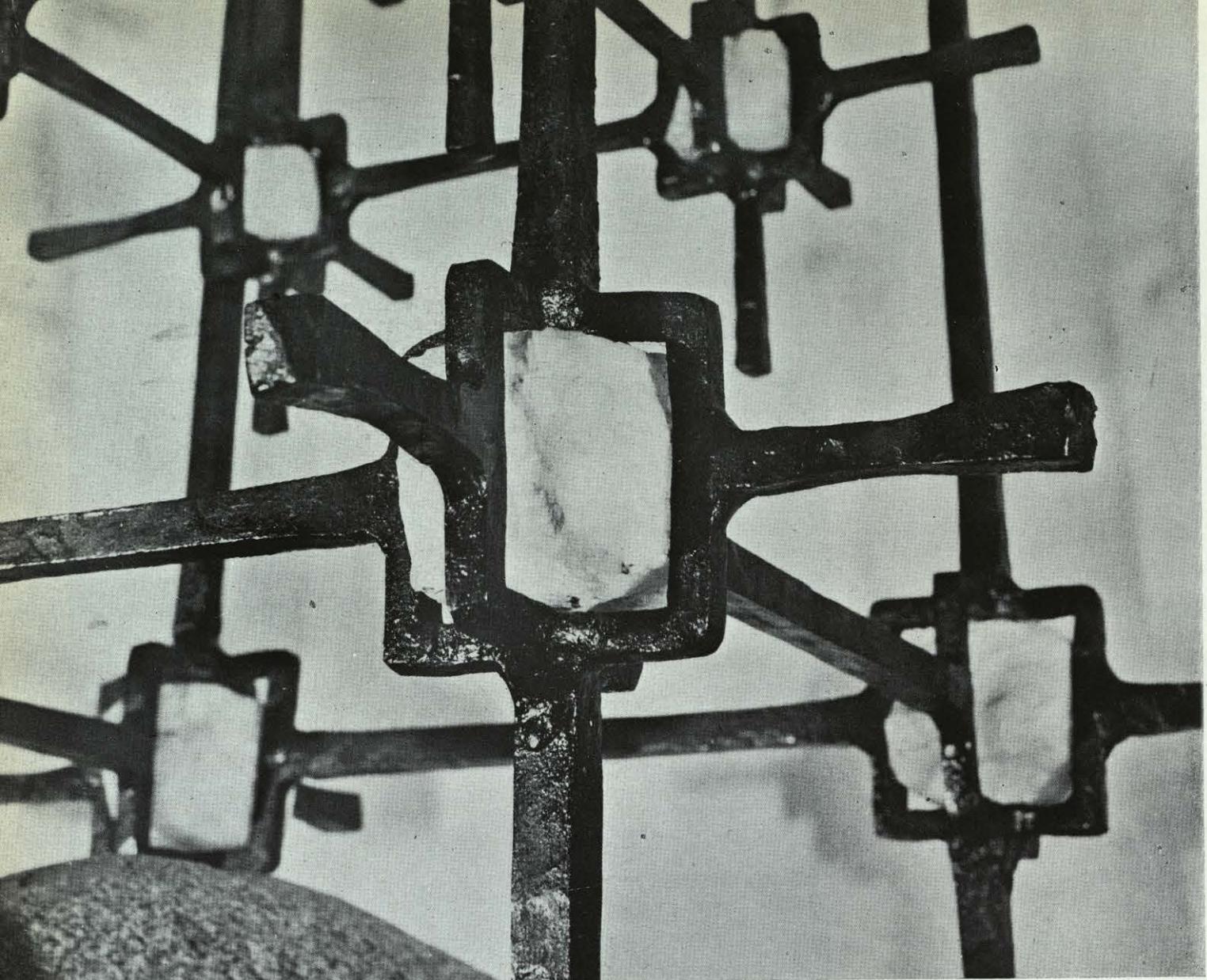
Ostensorio

El que un artista haga un desarrollo explicativo de su obra, lo veo un tanto normal, siempre que éste no divague o filosofe, pues la verdadera obra de arte se expresa y valora por sí sola.

La ejecución de mi obra Ostensorio, fué motivada por la necesidad de un momento artístico: la II Bienal de Arte Cristiano de Salzburgo.

Esta Bienal se propuso dedicarla a la Eucaristía. España concurre a ella, y, por iniciación de don Luis González Robles, se determina el montaje de una Capilla Eucarística. Para ésta fuimos seleccionados tres artistas españoles: Jesús González con una mesa de altar cerámica, Jesús Núñez con dos tapices, y yo con una Custodia u Ostensorio.

En esta obra yo me propuse una renovación y adaptación a lo tradicional español en el campo de la orfebrería. Para ello, habría de tomar tres valores fundamentales: Arquitectura, Escultura y Orfebrería. Tracé mi plan en que esta Custodia fuera exactamente del tamaño de 1,50 metros, igual a la de Arce, de Toledo. Fundí dos épocas en lo esencial de dos momentos artísticos: el gótico y el románico, y basándome en el tratado de Nicolás de Cusa: "La docta ignorancia", en el que teoriza que la línea recta es la única línea abso-



luta, y la curva, la única concreta. Busqué humildes materiales, hierro y piedra, porque son dos nobles materiales asequibles a nuestro momento y tienen indiscutible belleza.

Después de varios estudios, decidí la realización de lo que sería un desarrollo histórico de la cruz; fundí la latina y la griega, y la verticalidad del gótico con la horizontalidad del románico. Como base o cimentación un canto rodado para simbolizar las palabras de Cristo a Pedro: "Tu es Petrus et super han petram aedificabo Ecclesiam meam."

La verticalidad del gótico va desde la base hasta pasar el viril, donde se efectúa con las horizontales del románico una impresión de explosión en el espacio. El banco de las piedras de cuarzo engarzadas al hierro, le dan un sentido flotante. En toda la obra, excepto en el viril y la piedra de la base, domina la recta en formas de estructuras de cubos y con una desigualdad regulada. Dentro de la simetría de esta obra, existe una asimetría oculta, en la que al descentrar las horizontales se complica en más espacios con una simplificación de cosas. La base está modelada por las curvas naturales de la propia roca, y en el viril la circunferencia se hace concreta, formándose en él una cruz latina metálica y vidriada, que centra más la vista a lo esencial de la obra, que es el lugar de exposición y estancia de Dios.

José Luis Alonso Coomonte

C o l o q u i o

P. AGUILAR, O. P. No voy a hacer una presentación, porque aquí todos somos amigos, y muchos compañeros. Quiero solamente agradecerles la bondad que han tenido al romper marcha en esta serie de amistosas tertulias de inquietud artística que han de tener por escenario este ambiente acogedor y renovador que hace hoy su presentación al público. Queremos sea una Galería viva que represente un movimiento, un espíritu, y esto tiene que hacerse a fuerza de diálogo, a fuerza de cambio de impresiones y a fuerza de colaboración de los arquitectos. Por eso hoy, en esta ocasión, hemos dado a ellos una preferencia inicial para que ellos sean quizás los que más nos orienten al comenzar, y los que luego, con la colaboración de todos los demás artistas, vayan ayudándonos en esta obra que emprendemos.

Por tanto, mi gratitud a Luis Felipe, mi gratitud a todos los que tan amablemente se han ofrecido a intervenir en el coloquio, y mi gratitud a todos, porque realmente no creo deba ya restar un solo minuto al tiempo que precisamente vamos a dedicar al diálogo que ha suscitado esta obra de nuestro querido José Luis Coomonte, que hoy presentan personalidades tan selectas.

Cedamos la palabra a Luis Felipe para que comience el diálogo.

LUIS FELIPE VIVANCO. José Luis Coomonte ha nacido en Benavente (provincia de Zamora) hace treinta años; a los veintiocho obtiene en Salzburgo la Medalla de Oro de Escultura, y la obtiene con la Custodia u Otensorio que aquí se expone.

Esta tarde nos reunimos alrededor de ella para tomarla como punto de partida, y seguramente para hablar de otras muchas cosas relacionadas con la Arquitectura y con el Arte Religioso.

Primero voy a decir yo, en las menos palabras posibles, lo que me parece esta Custodia como utensilio u objeto de Arte Sacro por un lado, y como escultura, como obra libre de imaginación, por otro.

Después, con la colaboración del P. Aguilar y de mis compañeros arquitectos, con la colaboración también de aquellas otras personas del público que lo deseen, en primer lugar los críticos de Arte, espero que mi aportación personal sólo haya servido de preámbulo para la discusión de otras aportaciones más valiosas.

Recordemos en primer lugar ante esta obra de arte que hoy nos reúne aquí, que toda forma de arte ha sido resuelta por la imaginación libre del artista; pero esta imaginación yo creo es siempre una imaginación específica. Quiero decir que cada arte tiene la suya, que no es lo mismo la imaginación de un escultor que la de un pintor o la de un paeta. Velázquez, como pintor, tiene

tanta imaginación como el Dante; sin embargo, desde un punto de vista poético, no podríamos decir que Velázquez fuera un visionario, un imaginativo tan importante como el Dante. En cambio, sí podemos decir que su pintura tiene tanta pujanza de mundo pictórico dentro, tanta pujanza en el color como la poesía del Dante pujanza del mundo poético en la palabra. Tal vez con este ejemplo se explique un poco lo que quiero decir con la imaginación específica; me interesaba decirlo aquí para añadir que yo creo que lo que hace que cada artista tenga esta imaginación específica no es ninguna aptitud especial suya, sino la índole misma o algo que arranca de la índole misma del material con el que cada arte trabaja.

Hoy día, en el caso de la escultura, este material, estos materiales, pueden ser muy variados; se han redimido, se han rescatado para la escultura hasta los materiales más humildes, hasta los materiales menos materiales en un cierto sentido; y cada material no es algo inestable o indiferente, sino algo que tiene sus intenciones propias. Para un escultor no son lo mismo las intenciones que hay dentro del hierro que las de la piedra o el cemento. El escultor tiene que resolver su forma artística teniendo en cuenta las intenciones de la materia con la que trabaja, y potenciándolas o sacando el máximo partido de ellas, es decir, tiene que llegar a ser un escultor confiando en lo que podríamos llamar, ya, la escultura.

Empezaba diciendo que toda forma de arte ha sido resuelta por una imaginación libre, y ahora podemos precisar que esta imaginación libre consiste precisamente en atenerse exclusivamente a las intenciones mismas de la materia, sin dejar que otras intenciones bastardas, que pueden ser pedagógicas, que pueden ser incluso religiosas, en lo que la religión tiene de adjetivo, se interpongan entre el creador y su materia. La intuición genial del artista consiste precisamente en adivinarle sus intenciones a la materia.

Este local en que estamos reunidos se llama Templo y Altar; para aludir toda amplitud al problema central del arte religioso, le faltaría, creo yo, una palabra; tendría que llamarse: Templo, Imagen y Altar. Ya sé que la imagen, hasta cierto punto, queda incorporada al templo, y el templo es el edificio, es la arquitectura a la cual se han de subordinar las otras artes: Pintura, escultura, vidriera, mosaico, etc. El altar, dentro del arte católico, es el ara del Sacrificio de la Misa, y por tanto, esta palabra sí que resume en sí todos los objetos de culto; todos los objetos de culto están relacionados de una manera o de otra con el altar.

Pero entre los objetos de culto hay uno que ya no es propiamente un utensilio, que ya no sirve para nada,

como un copón, como una casulla, como un ostensorio, sino que sólo sirve para rezar ante él; la imagen que, por otra parte, es característica del catolicismo, del arte católico, ya que en otras ramas del cristianismo no hay imágenes, ni en otras religiones tampoco; en muchos estilos está subordinada completamente al templo; pero en otros no, ha llegado a independizarse por completo como obra de arte. Yo no sé si esto es una ventaja o un gran mal; pero de hecho es algo que se hereda en el siglo XX, y de lo que hay que partir para resolver el problema de la imagen dentro del templo. Sin embargo, esta tarde no vamos a hablar de ninguna imagen, sino de una custodia que es utensilio de culto. Vamos a dejar el problema de la imagen, después de haber aludido a él como el más importante.

La palabra utensilio que vengo empleando, la emplea el Diccionario de la Academia en la definición que da de Custodia; dice que la Custodia es un utensilio de oro, plata u otro metal, en que se expone el Sacramento de la Eucaristía. Confieso que eso de que en la Custodia se expone el Sacramento de la Eucaristía a la pública veneración, es una cosa que no acabo de entender; me figuro que como el Diccionario de la Academia está redactado por grandes gramáticos, es una figura de dicción, una metonimia y quiere decir que lo que se expone es la forma consagrada en el Sacramento de la Eucaristía. Pero más que la palabra Custodia, me gusta la palabra Ostensorio, aunque no venga en el Diccionario y sea un galicismo. Y la voy a emplear en adelante porque me parece más apropiada para designar la obra de Coomonte.

Ahora ya me atrevo a decir que en esta obra de Coomonte, el utensilio de culto, al ser resuelto por una imaginación de escultor y no de orfebre, ha quedado reducido a su mínima expresión. Lo difícil era, creo yo, llegar a una escultura que siguiera teniendo dentro de ella un mínimo de objeto de culto, y esto no sólo según una dimensión material, es decir, según esta dimensión material en que en el centro de esta estructura metálica hay un recinto también metálico, el viril, donde se puede contener la Sagrada Forma, sino, sobre todo, en un sentido espiritual y formal. Es decir, que todo su sentido de escultura, consistiera en ser al mismo tiempo Custodia. Por eso, lo paradójico y fecundo en este caso, es que se trataba de conseguir una escultura cuya forma libremente resuelta por la imaginación del escultor, siguiera siendo forma de Custodia u Ostensorio.

Lo que es una Custodia, lo que es un Ostensorio, lo que venían siendo tradicionalmente, es decir, un objeto de culto que sirve para un uso determinado, ¿se podía convertir, aprovechando los planteamientos del arte abstracto en una mera escultura sin otra transcen-

cia artística que la de ser escultura? Yo, sinceramente, creo que no. Yo creo que lo que aquí ha hecho el artista ha sido admitir un límite a su imaginación creadora, un límite puesto por el hecho del objeto de culto que tenía que resolver como escultor, pero una vez aceptado este límite, el escultor, y aquí está su talento, se ha movido con absoluta libertad estética. El límite que aceptaba era de orden sacro, de orden litúrgico y también, en cierto sentido, de orden práctico; y después de dejarlo reducido a su mínima expresión, no ha querido aceptar ninguna herencia de formas tradicionales y se ha entregado con absoluta confianza a su imaginación específica.

Por eso nos encontramos no sólo ante una obra interesante y hasta importante, sino ante una obra emocionante. La emoción que hay en esta Custodia no consiste en algo superpuesto a ella, sino al contrario, en lo más intrínseco de ella; consiste en haberle dado categoría de escultura a lo que tradicionalmente ha sido obra de orfebrería; consiste en esa lucha en que la Custodia no puede dejar de serlo por un lado, pero, por otro, el escultor no podía renunciar a ninguna de las exigencias de su planteamiento.

Yo creo que esta emoción de orden humano, al mismo tiempo que de orden estético, la ha tenido muy en cuenta a la hora del fallo el Jurado de Salzburgo que le dió la medalla.

Decía antes que cada artista cuenta con las intenciones de la materia que trabaja. Esto no quiere decir que el artista no tenga las suyas; en este caso las intenciones de Coomonte, lo que podríamos llamar su idea previa, están bien claras, y más claras aún en los croquis preparatorios que están aquí expuestos y que han precedido a la realización de su obra de escultor. Sus intenciones han sido exponer a la pública adoración la Forma Consagrada o, puesto que la Academia nos lo autoriza, el Sacramento de la Eucaristía, a través de una forma elemental de doble cruz latina, tomada, según confesión propia, de las plantas de catedrales románicas.

Efectivamente, estas plantas, en los libros de Historia de la Arquitectura o del Arte, tienen no sólo claridad y belleza que podríamos hoy calificar de funcional, sino gran cantidad de sugerencias plásticas, y el escultor Coomonte, para resolver su Ostensorio, ha escuchado estas sugerencias y se ha dejado llevar de la mano por ellas. Después ha escogido como materiales el hierro forjado, y más concretamente lo que podríamos llamar el cuadradillo, y la piedra del arroyo, la piedra del campo, casi el canto rodado. En esta elección también se nos revelan las intenciones del escultor, de acuerdo con esa gran corriente del arte contemporáneo, que consiste en el respeto y la admis-

ración, en la valoración máxima de los materiales más humildes. Pero llega el momento en que en la obra realizada terminan las intenciones del escultor y comienzan las de la obra misma, es decir, las de los materiales con que está hecha. En el grado de fusión de unas y otras intenciones se revela, creo yo, el talento y el genio de un artista.

El cuadradillo de hierro forjado ha recibido de manos de Coomonte lo que podríamos llamar su exaltación como cuadradillo. Este Ostensorio, realizado con hierro redondo, y no digamos con chapa u otra forma metálica cualquiera, tendría que ser otra cosa muy distinta de lo que es. Además de la sección cuadrada del hierro, tenemos la estructura cuadriculada del conjunto; aunque visiblemente hay muy pocas cuadrículas, hay muchas más invisibles, en este sentido abierto que tiene todo el conjunto; y, además, este predominio de la cuadrícula ha recibido el refuerzo cúbico de esos nudos en que los hierros se encuentran, estos nudos que forman una especie de jaula donde luego se van a albergar las piedras del campo.

Así vemos cómo las intenciones o valores plásticos de esa clase de hierro, y no de otra, no sólo han sido respetadas, sino potenciadas por el talento del escultor. Por su parte, el gran valor de la piedra, lo mismo la que sirve de base, que las otras más pequeñas enjauladas en el hierro, es sólo el de ser piedra natural, casi informe y casi sin trabajar por el escultor.

El hierro se monumentaliza a través de la holgura de su osatura metálica, donde el aire y el espacio aluden a los grandes espacios siderales de la Creación. La piedra, en cambio, se convierte en criatura humanizada, hasta tal punto que podríamos decir que en ella reside cierta posibilidad de simbolismo, y desde luego, de simbolismo cristiano, ajena a mi parecer al resto de la obra.

El mismo escultor, en una explicación que dió de su obra, decía que si ésta, en su estructura metálica, quiere ser una planta de iglesia de doble cruz latina, puesta de pie, la piedra sobre la cual se basa es la piedra sobre la que Cristo ha fundado su Iglesia, y las otras piedras, tan pequeñas, encerradas en sus jaulas aéreas, podríamos ser precisamente nosotros, las criaturas que tenemos que hacernos tan humildes como piedras para acercarnos al Sacramento de la Eucaristía. Es posible esta interpretación simbólica, es posible y está de acuerdo con el arte y el simbolismo de la Iglesia. Pero yo prefiero que el hierro sea simplemente hierro, y las piedras recogidas del suelo sean sólo eso, piedras del suelo. Lo importante desde el punto de vista de la imaginación creadora, es que un Ostensorio tan abierto de tamaño, pues resulta mayor del que tiene, haya sido resuelto con una clase de hierro deter-

minado, el cuadradillo, sacando todas las posibilidades que había en él; y que las piedras de diferentes tamaños recogidas del suelo, sean dignas de figurar junto al hierro, favoreciendo lo que antes llamaba la dimensión emocional o emocionante de la obra.

Por eso, felicito a Coomonte por esta obra tan lograda; le deseo que siga acertando en sus obras futuras y manteniendo, sobre todo, esta valentía de resolverlas con su libre imaginación de escultor; felicito al Padre Aguilar, al arquitecto Inza y a los demás colaboradores de esta empresa tan necesaria y oportuna, y les dejo la palabra a mis coloquios, a los demás que van a intervenir en el coloquio, y me sumaré a ellos para intervenir también en él.

P. AGUILAR. Suele ser muy corriente que en la contemplación de una obra influya mucho el conocimiento del artista. Cuando un artista ha conseguido un nombre, una fama, casi siempre vamos a ver la obra suya en una situación especial. Digo esto porque a mí con José Luis Coomonte me pasó todo lo contrario: no conocía ni de nombre—confieso mi ignorancia—a José Luis, cuando vine a caer en Salzburgo en la Exposición Bienal de Arte Sacro; no pude dejar de decir que tuve una enorme alegría al conocer su triunfo, y al contemplar la obra una gran emoción.

Me quedó un poco de inquietud y hasta de sospecha; no conocía a Alonso Coomonte, y con vergüenza tengo que decir que hasta temí si habría "sonado la flauta por casualidad". Tuve la curiosidad de desplazarme hasta su propio ambiente nada más llegar a España, a Zamora y a Benavente. Después de haber conocido la obra necesitaba conocer al artista, para ver si aquella obra respondía a una autenticidad, que es una de mis mayores preocupaciones en las obras de arte. Y tengo que decir que la autenticidad es absoluta y completa, no solamente a través de esta obra, sino a través de su ambiente, de su modo de trabajar, de su modo de concebir; quedé realmente conquistado por la obra, por el temperamento y puje artístico de José Luis.

Con respecto a este Ostensorio ha dicho ya tantas cosas Luis Felipe, que ya me quedan muy pocas que decir. En cuanto a la materia ya se han cantado y se han dicho las excelencias de haber conseguido dignificar al hierro y a la piedra natural de tal modo, que han sido digno Ostensorio de Jesús Sacramentado.

Simplemente quisiera decir una cosa dentro del simbolismo, y vamos a comenzar citando a Santo Tomás, hablando del Sacramento de la Eucaristía con aquellas palabras: *Recollitur memoriam passionis eius*. La Eucaristía es un recuerdo de la Pasión.

A mí, quizás por orientaciones recibidas de maestros como el padre Pegamey, siempre me ha dado mucho

escrúpulo profanar la cruz con una profusión de cruces, como muchas veces suelen prodigarse en las cosas sagras, como para querer subrayar artificial y postizamente su carácter religioso. Siempre he tenido el criterio de que la cruz quedase reservada para lo que es esencial.

Cuando vi este Ostensorio, y cada vez que lo veo más, me parece una siembra de cruces; están sembradas las cruces no solamente en cuanto a la silueta total en sus varias dimensiones y perspectivas, sino en cuanto que un elemento tan sencillo como la cruz ha ido gradualmente desenvolviéndose hasta crear una forma arquitectónica que es verdaderamente crucial y en medio, en el sitio crucial, el Santísimo Sacramento, que es el recuerdo de la Pasión de Cristo. Este simbolismo es para mí muy interesante, muy importante en este Ostensorio del Santísimo.

Para poner algún defecto no quiero decir más que una palabra: que desde el punto de vista funcional quizás no esté resuelto el Ostensorio. Sé por el mismo José Luis que no tuvo tiempo de resolver este aspecto, puesto que la obra tuvo que salir quizás precipitadamente hacia la Exposición Internacional. Su belleza esculptórica—pues es verdaderamente una escultura religiosa—quizás estorbe un poco a la funcionalidad. Puede tener soluciones que en el día en que se dedique a su uso las encontrará el mismo autor.

ALEJANDRO DE LA SOTA. Lo más importante en cualquier obra de arte y en la misma vida es separar lo fundamental de lo accesorio; y en un problema como el de una custodia, para mí, al gran milagro de la Sagrada Forma, me gustaría añadir un pequeño milagro más, y es que se pudiera sostener en el espacio. La mejor custodia, y realmente la más emocionante, es cuando el sacerdote levanta la Sagrada Forma; si se pudiera sostener allí, ésta sería la custodia actual. Esta cosa que todos sentimos de luchar contra el arte, es decir, que la desaparición del arte creemos que es el arte más puro, quedaría flotando en el aire la Sagrada Forma. Esto es lo que yo encuentro muy justo en esta obra de Coomonte, verdaderamente acertada.

Todo hombre es hijo de su tiempo; en efecto, las impresiones que Coomonte haya podido tener, no sabemos cuáles son. Sin embargo, en su obra existe una cosa de actualidad seria: el parecido de esta custodia, de este ostensorio, con el "Mundus". El "Mundus" es una estructura provisional, la cimbra es una estructura provisional; nos encantan las cimbras y nos encantan los "Mundus". Muchas fachadas actualmente nos agrandan mucho más en el momento de su limpieza o de su reforma que después; tenemos cariño a estas cosas. Hay una influencia de "Mundus", pero idealizada aquí.

"Mundus" que además es telescopico: yo no entiendo cómo, ni quise penetrar, cómo Coomonte consiguió esta suspensión, este sentido aéreo de cruces pesadas. Realmente es telescopico, es decir, es un ostensorio que podría ser más grande, que podría estirarse en todos los sentidos; efectivamente, la cruz tiene una base firme, con una simetría recia, dura, que está bien cimentada; luego ya viene la segunda, la intermedia, que yo no sé cómo está sostenida y que tampoco he querido saberlo, y a las demás les pasa exactamente igual. De esta simetría recia baja, se pasa a la parte alta, donde es imposible descubrir el orden que la dirige; éste es un orden muy agradable, es un orden podría decirse político, que es ordenar individualidades, pero dentro de un conjunto previo. Ahí cada cruz puede ser igual, pero no lo son; unas tienen los brazos largos en horizontal, otras en vertical. Es imposible saber el número de ellas; hay un dos tres, un tres dos..., no se sabe; pero hay un orden superior. ¿Es esto política? Yo creo que sí: individualidades, pero, sin embargo, un fin.

Está sostenido el viril en su sitio, pero provisionalmente; para mí, flota. Efectivamente, parece que esperamos el momento en que lleguen los obreros, los operarios, y deshagan estos nudos. No es un nudo patentado, son desiguales, hay arte en ellos; que los deshagan, y efectivamente quede, por sí solo y fijado en el aire, en su sitio, el viril.

Lewis Kahn, el arquitecto que más nos preocupa, habla en su último artículo, muy emocionante, de "la verdad de existir", es decir, que la voluntad es previa, que las cosas tienen que ser antes de que aparezcan. En este sentido aquí hay un sueño; yo quiero descubrirle, como le decía el otro día a Coomonte, y como decía don Antonio Palacios: "Los artistas hacen las obras y los críticos se las explican." Pues esto es, un poco más o menos, lo que aquí ocurre: lo del "Mundus" tal vez valga, pero como estructura provisional, aquí "la voluntad de existir" es la Sagrada Forma en el aire; luego, lo demás, se compone para darle esta reciedad y esta cosa de posible desaparición; para mí tiene otro valor, es el de la extraña perfección, que no lo es, pues esto podría ser perfecto mecánicamente y no lo es. Hoy esta custodia podría hacerse con esta misma estructura, con tubulares, perfecta. Coomonte ha buscado piedras y ha encontrado una; sobre esa cimentó, y efectivamente empezó a trabajar. Estamos llegando a un arte un poco más atrás; de esto creo hemos hablado ya Vivanco y yo alguna vez, del acierto de Le Corbusier, que en cada obra consigue definitivos aciertos con los estados intermedios de la obra anterior; la perfección de la siguiente es el estado amorfo de la precedente. Es un hombre que tal vez ante para atrás, un constructor amigo de la construcción y de ella hace Arquitectura.

Hay una cosa aquí que es la tercera dimensión introducida. Las custodias eran planas; aquí aparece la tercera dimensión, que está resuelta de maravillosa forma. Esta custodia me recuerda, ya es poesía, las aves de paso; hay momentos en que las migratorias, en su conjunto, son una masa compacta, negra, y al poco rato desaparecen. Si esta custodia fuera un poco más ligera podría moverse, y entonces podría verse esta cosa de los cuadriláteros cambiantes; son órdenes, pero momentáneos, y según el punto de vista del espectador.

Me gustaría que Coomonte consiguiese en la siguiente obra menos romanticismo; veríamos lo que salía. Esto es una opinión particular que se la pude haber expuesto también a él privadamente. Me gustaría, digo, que hiciera una obra como yo creo que nos corresponde. Todos los arquitectos, los artistas, somos un tanto románticos—Curro no se diga—; aquí está con su obra, que, efectivamente, es perfecta, pero es una obra en este sentido también de romanticismo, que yo creo que tenemos que superar y que las artes hoy tienen una mecánica muy rígida.

Tal vez Coomonte si hiciera un ensayo para que ésta no fuera tan romántica creo la actualizaría plenamente.

LUIS MOYA. Supongo que ya en Salzburgo algún profesor alemán habrá dicho a Coomonte que su Custodia se parece algo a un cubo cuatridimensional proyectado en un universo plano de tres dimensiones. Si no se lo ha dicho, será porque no habrá allí ningún geométrico que se interesase por el arte moderno.

Tampoco creo que esto lo supiese Coomonte cuando hizo su obra. Todo ello confirma, una vez más, la opinión corrientemente admitida de que el artista verdadero posee, mediante su intuición, un instrumento de conocimiento científico tan seguro y tan eficaz como cualquier aparato de observación de laboratorio, o como cualquier razonamiento matemático.

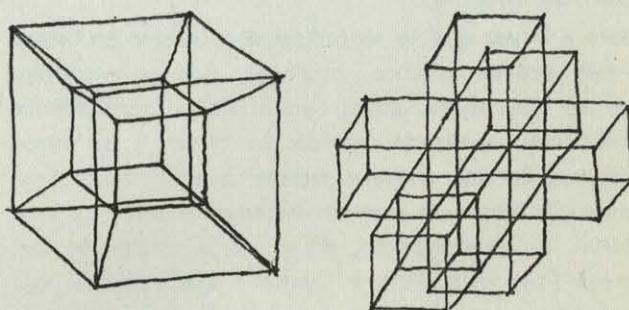
No sé en qué consiste la intuición del artista, ese saber las cosas desde dentro sin el proceso normal del aprendizaje. Como aquí está el padre Aguilar, podríamos saber por él lo que sobre el asunto han escrito Santo Tomás y otros filósofos.

Sea como sea, lo que aquí se ha producido es una forma que sólo en nuestros tiempos puede aparecer, y ser entendida doblemente, como Arte y como Geometría. Pues si el estilo de una época se manifiesta, como quería Eugenio d'Ors, en todos los quehaceres típicos de ella—lo mismo en una poesía que en la forma de organizar una batalla, o en la de hacer Arte o Matemáticas—aparece claro que esta Custodia, obra de escultura, participa del mundo formal de la matemática de hoy.

Las Custodias normales son figuras planas, o poco menos. Su relieve es poco importante. Como ha hecho notar Alejandro de la Sota, ésta es la primera vez que vemos una de tres dimensiones. El arte del dibujo consiste generalmente en representar objetos de tres dimensiones en un plano; es decir, emplea un universo bidimensional para representar cosas tridimensionales. Sabemos que estas cosas no pueden ser representadas y definidas totalmente con un solo esquema plano. Son necesarios varios: planta, alzados, secciones. Así que, al trasponer este proceso a un grado superior, puede inducirse que será también necesario hacer varios esquemas tridimensionales para definir un objeto de cuatro dimensiones, en este caso un hipercubo. Uno de estos esquemas puede ser, aproximadamente, la Custodia de Coomonte, pero podrían hacerse otros diferentes tomando distintas direcciones de proyección en el universo cuatridimensional.

Lo malo es que, aunque tuviésemos suficiente número de estas proyecciones tridimensionales para definir el hipercubo en todas sus medidas, nunca podríamos llegar a comprender de verdad su forma, que reside en un universo superior al nuestro, inaccesible a nuestros sentidos y a nuestra razón. En este sentido aparecería la Custodia como un símbolo o un recuerdo del Misterio de la Eucaristía, que tampoco se explica desde este mundo nuestro ni por los sentidos ni por la razón.

La intuición de Coomonte, ¿puede haber sido una simple casualidad? Lo sería si algo parecido se hubiese hecho en otros tiempos. Pero creo que ésta es la primera aparición de este tema, precisamente ahora, y coincidiendo con una corriente de la geometría de hoy. Es, por tanto, una expresión del estilo de nuestro tiempo, que así, al modo d'Orsiano, resulta un verdadero estilo, por encima de las modas fugaces.



Dos representaciones bidimensionales de dos imágenes tridimensionales de un hipercubo, que debe constar de 8 cubos, 24 caras, 32 aristas y 16 vértices. La figura de la izquierda cumple estos números, pero deforma los ángulos rectos, en tanto que la otra figura conserva los ángulos, pero se excede en el número de éstos, y también en los vértices y aristas. No hay imagen tridimensional que conserve, a la vez, la ortogonalidad y el número de elementos de hipercubo.

FERNANDO CHUECA. Es difícil opinar ante una obra que acabo de conocer. Me pasa lo mismo que a Luis Moya. Más difícil todavía ante una obra que ofrece tantas sugerencias, como han demostrado todas las intervenciones anteriores. Para mí esto es la mejor constatación de su valor; esta serie de impresiones que la obra despierta instantáneamente, por su simbolismo, sus ideas plásticas, sus cualidades materiales, etc. La obra está llena de un contenido real, evidente en tres, en cuatro o en N dimensiones.

Me ha parecido excelente la observación de Luis Felipe Vivanco sobre las intenciones del material, es decir, sobre las posibilidades y también las coacciones que dependen de la estructura intrínseca de la materia. Estas coacciones nunca son obstáculo para un artista de raza, pues buscando apoyo en ellas se logra una expresividad mayor.

La forja era antiguamente tarea de artesanía y los forjadores realizaban rejas, balcones, veletas y otros elementos supeditados a la arquitectura, que no obstante alcanzaron en algunas ocasiones cualidades excepcionales. Por ejemplo no tienen paralelo en otras latitudes las magníficas rejas españolas que enriquecen tantas catedrales, iglesias y capillas en nuestro país. Sin embargo, en tiempos relativamente modernos, se opera una curiosa traslación en lo que al uso del hierro como material artístico se refiere. De ser un material subalterno pasa a ser un material esencial en la expresión escultórica de nuestros días. El que el hierro y la forja alcancen esta priamcia, se debe, creamos nosotros, a los españoles, y podríamos precisar que este cambio se produce entre Gaudí y los escultores Julio González y Pablo Gargallo. Se puede decir que Gaudí es el último gran forjador que inventa y realiza rejas que empiezan a convertirse en verdaderas esculturas, y en cambio, Gargallo y González comienzan a hacer esculturas que todavía saben a rejas. En esto reside el poder fijar el momento de la traslación a que nos referimos.

Pero a la vez que se va utilizando el hierro en tareas de más alcance artístico, a la vez que va entrando, como se dice ahora, en el campo de la problemática estética más avanzada, pierde su primacía en otros territorios. En una palabra, parece que al hacerse esculturas de hierro no pueden hacerse ya rejas de este material. En este aspecto, en el de la exaltación del hierro a fines más altos, la Custodia que estamos contemplando es un excelente ejemplo. El hierro no solo se eleva aquí a una altura artística muy destacada, sino a una expresión religiosa hasta convertirse en vehículo de un sentimiento sacro.

Precisamente una de las cualidades que a mi juicio valoran más esta obra de arte es su profundo sentido

religioso. Su sentido religioso se basa en muchas de sus características, en muchos motivos, algunos de los cuales se han expuesto aquí con muy trascendentales razonamientos. Yo apuntaría también, descendiendo a un plano más modesto, que ese sentido religioso reside también en cierto bizantinismo, que voluntaria o involuntariamente aparece en la obra de Coomonte. Para mí precisamente el arte bizantino es uno de los que alcanzan en la historia de las formas un grado más alto en la expresión del sentimiento religioso. El arte bizantino cala muy hondo en el patetismo religioso y en el mundo mágico de lo sobrenatural. Aparte de que Coomonte se haya inspirado en las plantas de las iglesias románicas o en algunas plantas en doble cruz de las catedrales inglesas, no cabe duda de que existen muchas obras bizantinas que podrían tomarse por un precedente más directo. Son muchas las cruces patriarcales que no sólo se desarrollan en un plano, sino que alcanzan un desarrollo tridimensional, que es lo que reiterativamente ha producido el esquema coomontiano.

También arguye cierto bizantinismo la elección de los materiales, el hierro por un lado y las modestas piedras de río por el otro. Esto le da a la obra un carácter de joya, ya que el hierro se convierte en la montura o engarce y la piedra, aunque sea el modesto canto rodado de río, adquiere así engarzada una calidad de piedra preciosa. Esto nos recuerda, por ejemplo, joyas visigóticas—y por ende, bizantinas—como las coronas votivas de Guarrazar. No importa la riqueza del material, importa la manera de tratarlo. El hecho de que una obra se convierta en una joya no radica sólo en el material precioso con que está realizada, sino en un sentimiento especial que pudiéramos llamar sentimiento de lo refinado. Un sentimiento que participa de algo que equivale a ofrenda, oblación, sacrificio y que Ruskin consideraba como una de las condiciones que deben adornar a toda obra de arte digna de tal nombre.

Ese sentimiento de sacrificio y de oblación puede obtenerse, y de hecho se obtiene, con materiales humildes como en este caso lo ha obtenido Coomonte con el hierro rudamente forjado y con las piedras de río. Otra prueba es que las joyas más modernas se están haciendo en la actualidad con materiales puramente primitivos, naturales y ásperos y no pierden por eso el carácter de joya que las distingue. Este sentimiento de sacrificio y oblación son inherentes al arte religioso y por eso no es de extrañar que en toda la historia hayan sido muchas las obras de este tipo, lujoso y refinado, que ha producido el arte sacro. Cuando se hacían las grandes Custodias como las de Arfe, no era solo por un prurito de ostentación, ni para demo-

trar el virtuosismo de los artífices, sino para servir a un sentimiento del tipo que venimos enunciando. Tenía que ser el expositor de un misterio sagrado, cuya mejor manifestación era el carácter de verdadera joya que estas maravillosas creaciones llevaban consigo. Si se utilizaban materiales de gran riqueza, era porque se reforzaba este sentimiento, pero los artistas de hoy nos demuestran que el sentimiento puede ser el mismo con materiales ásperos, secos, rudos y naturales. Estos materiales, a pesar de su rudeza y quizás por ella misma, han sido capaces de alcanzar, manejados por Coomonte, un grado de espiritualidad tal, que han hecho plausible la bella metáfora de Alejandro de la Sota comparando la Custodia con una bandada de pájaros.

JOSE LUIS FERNANDEZ DEL AMO. Yo quiero pedir excusas por dos motivos: uno por traer unas cuartillas que parece un propósito deliberado de no escuchar a los demás; sin embargo, creo que significa, aparte de la timidez, el no incurrir en la improvisación, con el fin de aportar alguna idea que creo debe ser el objetivo de este coloquio. Otra excusa es porque quizás pueda parecer superficialmente una digresión esta intervención mía, aunque el verdadero propósito sea ahondar en aspectos que me parece son los generadores del arte que ha producido esta Custodia.

Permítaseme la pequeña vanidad de aludir a mi modesta historia. Si lo hago es porque con ella se citan pasos de los que parecen olvidados en las horas de triunfo de los demás. Hace ya bastantes años, allá por el cuarenta y tantos, ensayaba yo una mística del arte, precisamente fundada en las premisas del arte actual. Andaba yo por los talleres de los que vivían el ansia y la zozobra de una nueva expresión. Ese hacer lo tengo a mi favor, ya que no lo debo a los libros. Pues bien, yo podría constatar, paso a paso en su esfuerzo, que todo aquello que les estorbaba para aquilatar, para extremar, para apurar la tensión álgida, para dar vigencia plástica e intencionada al color y a la forma, era exactamente lo que a mí me estorbaba para que el arte ejerciese su virtualidad religiosa. La perspectiva, el claroscuro, los convencionalismos del renacimiento, las exaltaciones realistas del barroco ya no nos daban lección de altura a nuestro espíritu. El arte había de hacerse inmaterial con la materia dominada. Esa es nuestra mística. El color se hacía símbolo y la forma ya era un dictado superior. La Naturaleza toda se ofrecía como material irredento.

Hay dos aspectos, mejor diría, dos valores del arte actual que considero muy importantes de considerar con referencia al arte sacro: la revelación del interés plástico de los objetos usuales y de los materiales ordi-

narios, de los fragmentos de Naturaleza. Es una puesta en valor de las cosas humildes, ocultas, por las que habitualmente pasamos distraídos sin darnos cuenta. Desde aquel "No busco, sino encuentro", de Picasso, hasta los ensayos sobre la Percepción de Hüsley, hemos alcanzado la hipersensibilidad.

Yo pienso que incluso la impresión de realidad que la inteligencia sentiente de Zubiri percibe en las cosas contribuye a semejante efecto. Hemos visto cómo la obra de Chillida nos descubrió la belleza de una herramienta. Hemos visto en la casa de Ferrant el canto rodado, la rama tronchada. Un hombre de campo, montaraz por su iniciativa, trajo a casa el tronco de un mimbral y el tallo de una cepa vieja.

Otro de los valores que nos importa ahora es el de situar al espectador en el centro del cuadro: el acto de observar y la cosa observada son una misma cosa en el arte actual; forman un complejo de recíproca influencia. La obra de arte acaba de hacerse en aquel que la contempla.

Este valor objetivo de la obra de arte en sí, que nos revela la conciencia de nuestro propio espíritu, es el que nos descubre nuestra superioridad, el que nos trae memoria de nuestra ascendencia divina. La obra de creación ha sido hecha por el hombre a su imagen y semejanza. Ha tomado la materia en sus manos y la materia ha sido transfigurada por el arte. Yo quiero insistir en constatar aquí la virtualidad de ambos actos, por los que el hombre asciende y hace ascender las cosas consigo. Como un nuevo Cristo, asume su redención; y es teología de San Pablo que la Naturaleza como con dolores de parto está clamando por ser redimida.

Este gesto del artista de hoy, que ha vuelto la avidez de su mirada hacia las cosas menospreciadas, hacia ese mundo prodigioso que el prejuicio burgués de los materiales nobles tenía despreciado; de ese mundo del que ahora se hace oblación al Señor en forma de Ostensoorio, manifestador en el que Dios hecho Pan, cosa humilde, se manifiesta entre las cosas humildes redimidas, transfiguradas como en gracia por obra del arte. En el acto de tomar el artista Coomonte la piedra y ponerla entre las garras del hierro en la composición escultórica, se ha consumado la obación de la Naturaleza como en un sacramento. Creo que así lo intuyó Zurbarán al ubicar el limón y la jarra en su espacio plástico.

En un área como la del A B C, como para espectadores de fútbol, en la que en primera plana y de manera obstinada, por una firma de autoridad, se aprovecha toda ocasión de aferrarse a la idea, se ha sostenido que el arte y la arquitectura actuales están incapacitados para la versión religiosa. Aquí, en este área como de Cenáculo, entre los que viven en la fe, en la

verdad y en la realidad de nuestro arte, quiero hacer profesión explícita de que sólo con el arte actual y en su virtualidad estricta se puede servir y alimentar el espíritu religioso, se puede dar estímulo a la piedad de hoy; y digo más, creo que para ser legítima, sincera, auténtica la piedad de hoy ha de tener su atmósfera idónea en la arquitectura que sirve rigurosamente a la liturgia, que consagró la pobreza de los materiales con el estricto ascetismo cristiano que dió a la luz oficio de mística servidumbre, que es iconoclasta, por seguir a San Juan de la Cruz por el Monte Carmelo.

Tengo datos de mi experiencia profesional y religiosa de que es así. Hay deformaciones de la piedad que son correlativas con las manifestaciones artísticas. No creo ya en el espíritu religioso de quien necesita el ambiente místico de la oscuridad o la lumbrerada de los oros del barroco, del sentimiento expresado en los ojos en blanco o del tinglado de tramoya de nuestros retablos. Es el espíritu religioso el que ha cambiado al par del arte y la arquitectura, con un sentido cristiano que ve a Dios en la pared desnuda y en la piedra ensalzada. Había, por tanto, que revisar el espíritu religioso de quienes se declaran incompatibles con las virtudes del arte y de la arquitectura sacros de hoy. A este efecto permitidme que aluda a un caso reciente que ha ocurrido con una obra mía; el padre Aguilar es testigo a medias del caso. He hecho una Casa de Ejercicios para una Comunidad de religiosas; esta obra ha producido casi un cisma entre las jóvenes con respecto al resto de la comunidad. Con ocasión de bendecirse la Capilla asistió la Comunidad en pleno, y a la salida una de las jóvenes me dijo que se había producido un milagro: la conversión de la Comunidad a la nueva arquitectura. Yo le contesté que el caso me parecía mucho más grave y mucho más importante; que a mí no me interesaba esa conversión a la nueva arquitectura: que creía que lo que pasaba era nada menos que la Comunidad se había convertido a un nuevo estilo de vida religiosa y a un nuevo sentido de la piedad.

Al supuesto piadoso que dice que no se halla en el interior de una iglesia actual o que no acepta la versión actual del arte sacro, yo le diría sencillamente que es imprescindible convertirse al cristianismo.

LUIS FELIPE VIVANCO. Me parece muy acertada esta intervención de Fernández del Amo, que abre tantas perspectivas a este coloquio, perspectivas ya muy polémicas. Yo, desde luego, como estoy completamente de acuerdo con su punto de vista, no podría polemizar con él.

Ahora, yo quisiera que este coloquio se abriera un poco y que todas aquellas personas que quisieran intervenir en él, como alguno de los otros arquitectos

aquí presentes, García de Paredes o nuestro decano Luis Blanco-Soler. No sé si hay algún otro crítico de Arte que Sánchez Camargo; pero, en fin, por lo menos tenemos aquí a Manuel Sánchez Camargo, que creo que aunque esté un poco griposo...

JOSE LUIS PICARDO. Creo que esta obra está completamente dentro de la custodia clásica española. Porque la intención de todas ha sido siempre el mantener, como quería Sota, la Sagrada Forma en el aire. Ya lo dijo el poeta,

en que convidando a orar
la luna, como Hostia Santa
lentamente se levanta
sobre las olas del mar

y por eso no se sostenía de escultura pesada, sino en todo caso por ángeles, símbolos aéreos, y sobre todo por elementos menudos y pequeños, estatuillas y columnitas, con los que la orfebrería pretendía diluirse en el aire e incluso casi se pretendía que se movieran algo como campanillas y colgantes para que diera la sensación de estar flotando, y otro elemento clásico de sustentación son los rayos, verdadera idealización del aire y la luz.

Y esta custodia recoge exactamente estas ideas permanentes, pues está, como los rayos, irradiándose en tensiones en varias direcciones y su estructura está formada por una idealizada estructura atómica del aire, máxima abstracción subconsciente del artista.

JOSE LUIS A. COOMONTE. En este Ostensorio he tenido un poco de ilusión, o sea, un poco de amor a los materiales. Creo que ha sido esto lo más importante que me ha llevado en esta obra: la emoción a los materiales.

El hierro es ya casi un material, podíamos decir, de moda; y yo no he querido llevarlo como material de moda. O sea, hubiera utilizado otro material si hubiera sido preciso para esta obra; pero creo que ha sido el material que necesitaba para hacerla.

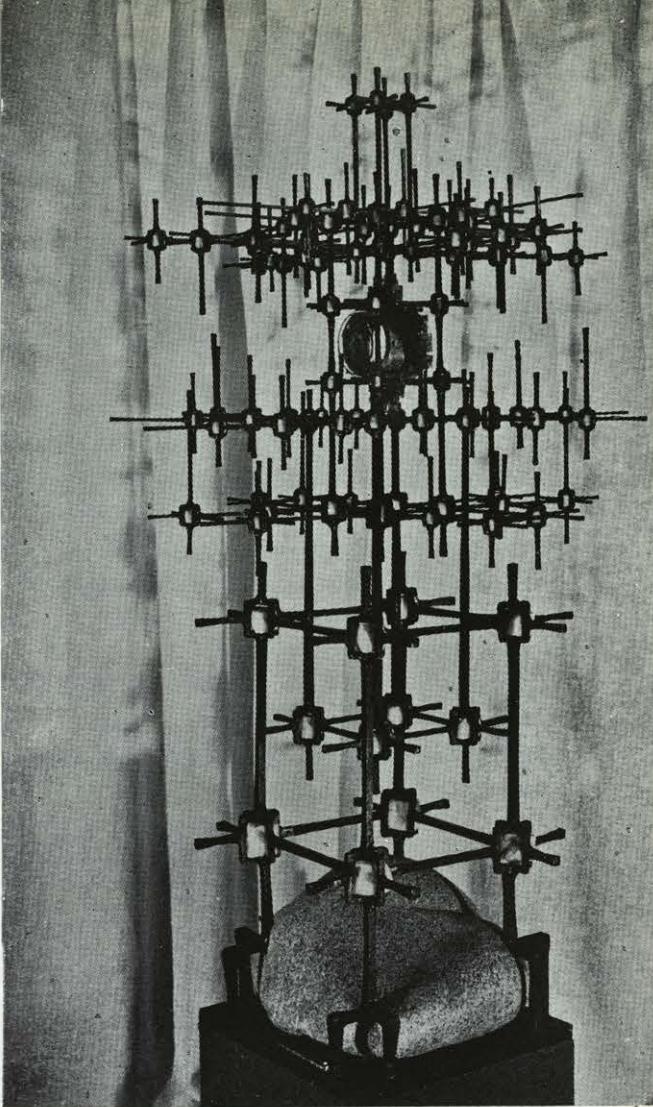
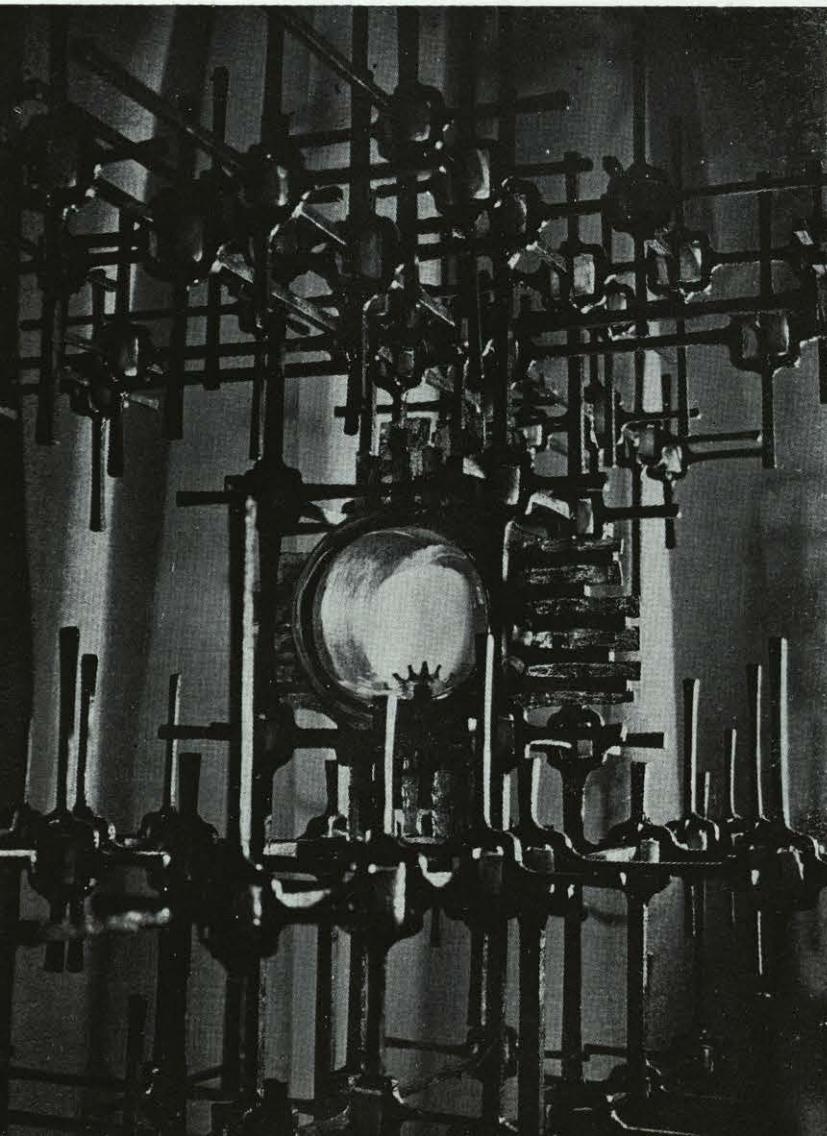
He buscado todas estas cosas de pretextos de cruces, o desarrollo histórico de la cruz latina y griega, y el estudio del románico y el gótico, que en esta obra he unido un poco estas dos épocas del arte contrarrestadas.

Lo que me preocupó mucho y me dió mucho trabajo, fué el viril. El viril creo que no ha sido nada acertado; este viril todavía se ha quedado en muy poco. No tiene mucha solución de manejo, podíamos decir, práctico. No tiene solución. En fin, yo la encontré, pero en esta obra y por las urgencias de la Bienal, no pude desarrollarla.

En cuanto a todos los comentarios que se han he-

cho de esta obra, los encuentro muy acertados. De muchas cosas posiblemente no me había enterado yo. Casi seguro que no me había enterado. He tenido mucha discusión sobre esta obra y cosas muy interesantes; hasta he tenido amigos, como uno que en un momento me llegó a decir algo importante. Me dijo que contara todas las piedras que había empleado en el Ostensorio; yo conté hasta 102 que tiene; y él me empezó a sacar relaciones con el Antiguo Testamento y otras muchas cosas. Me emocionó mucho todo esto que me dijo, porque, claro, también me dijo que no sabía lo que había hecho. Frase ésta que alguno más también me ha dicho.

Realmente fué un poco también de locura; pero fué mi oportunidad de poder hacer algo mío dentro de este campo. Me asusté mucho cuando la vi acabada, porque ya no sabía si en realidad esto había sido una monstruosidad mía o no; pero sí me sentí muy emocionado cuando la acabé.



De esta obra, la parte de la piedra de la base, que es una piedra de río redonda, yo al principio luché mucho por hacerla desaparecer. Creo que ha sido más acertado el haberla mantenido ahí, porque no quería buscarle simbolismos. Buscaba, sobre todo, esta explosión y el mantenimiento del viril en el aire.

No sé; ahora yo quisiera plantearme un problema, y era, por ejemplo, la renovación de este mismo Ostensorio. Hacer algo que superara a éste. Me he planteado el problema de hacer otro que supere a éste. No es que lo encuentre difícil, es cuestión de estudio.

En cuanto a la obra, en fin, yo creo que todo se ha dicho; se ha dicho mucho y muy importante. O sea, que yo me he limitado a menos, no he pensado en tanto. Así que agradecido a todos.