



**LA ADAPTACIÓN Y RENOVACIÓN ARTÍSTICA TRAS EL CONCILIO VATICANO II A TRAVÉS
DEL ESCULTOR MIGUEL FUENTES DEL OLMO**

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
2012

Guillermo Martínez Salazar
Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla

Tras la finalización del II Concilio Vaticano (1965) comienza lo que denominaremos –auténtica revolución – en el seno de la Iglesia Católica. Especialmente en la nueva concepción ornamental adaptada a los nuevos templos, a su vez, repercutiendo en la actualización de los antiguos.

Para acometer esta labor, el Santo Padre recibió a jóvenes arquitectos para comunicarles las nuevas premisas que la Iglesia había adoptado. De ese modo aportar una orientación a los encargados de construir ciudades y residencias acordes a su momento y tiempo. El Concilio tiene como misión levantar nuevos edificios que sirvan como modelo para su nueva etapa, muchos de ellos depositados sobre los cimientos de la propia historia. Usando para ello los medios divinos y humanos disponibles por la Iglesia.

Las recomendaciones establecidas en el Concilio sobre las nuevas edificaciones destacan que han de ser lugares agradables al hombre, donde su cuerpo y espíritu se abra a la alegría y la luz. Subraya también que la Iglesia piensa en la renovación a través de la contemplación de su existencia pasada a lo largo de la historia.

Finalizando sus palabras, *“Tal vez tengáis que construir, en el curso de vuestra carrera, un lugar dedicado a la oración, una casa de Dios. Entrad en el espíritu de la liturgia, y después animad vuestra mano a vuestro espíritu con una oración personal. Así han de ser las condiciones para llevar a cabo con todo éxito una obra tan importante”*¹.

Los nuevos templos comienzan a construirse como una realidad necesaria y material que no prescinde del contenido espiritual y la simbología que desprenden sus muros. Sobre esta reflexión giraron las ponencias de los 500 participantes en la sesión *del Centro de Pastoral Litúrgica de París*, sobre la construcción de las nuevas iglesias como edificio y lugar de celebraciones Litúrgica. Así mismo, el Padre J. M. Aguilar O.P. se reafirma con las palabras del Sto. Padre en la reunión mantenida con los jóvenes arquitectos del momento *“cuando queráis construir una Iglesia, buscad primero la calidad del artista. Y después que sea capaz de expresar los sentimientos del catolicismo”*².

Existen ciertos paralelismos entre las variaciones del otro texto similar pronunciado por Pio XII, en el que expone: *“que sea capaz de profesar la fe cristiana”*.

¹ Audiencia Pontificia a los Jóvenes arquitectos y urbanistas de Europa. Revista AR Arquitectura. Nº 52, año V. Abril 1963

² Moya, I.: Coloquios sobre Iglesias, Revista AR arquitectura. Nº 52, año V abril 1963

Actualmente este Concilio entiende la idea cómo, *“expresar los sentimientos del catolicismo”*³.

Los Dominicos, representados por el *Padre Louve O.P.*⁴, demostraron que nuestra Iglesia *“tienen papel funcional respecto a la asamblea, de la que depende el tamaño del templo y la forma de construirlo”*⁵. Así el Jesuita *P. Gelineau S.I.*⁶, incide en considerar su carácter y aspecto funcional con estas palabras *“Una iglesia puramente funcional, que no sirviera a otra más alta función que la material o puramente humana, quiere decir, sería una mala iglesia. Cada parte del santuario por tanto no sólo debe responder a la necesidad práctica, sino también significar el Misterio”*⁷.

No obstante si nos remontamos a la encíclica de Pio XII – *Mediator Dei* – lo expresaba de la siguiente manera: *“los artistas no deben tender tanto a satisfacer su impulso creativo cuanto a dar cumplimiento a las necesidades de la comunidad cristiana”*. Así desde los arquitectos y artistas intenta construir y decorar “su iglesia” particular. Es por lo que el Dominicano *P. Aguilar* reunía continuamente al grupo de artistas que colaboraban con él en la ornamentación de nuevos templos, e inculcando el desarrollo de la obra artística con un concepto de trabajo en equipo, aunando esfuerzos para transmitir la pastoral por medio de mensajes comprensible y al mismo tiempo, que resultara original dentro de la nueva estética plástica que se estaba gestando.

La representación de la divinidad plantea posturas enfrentadas, pues el arte basado en la figuración tradicional se ve alterado por la interpretación que incluso deforma hasta abstraer totalmente la figura. Como referente se toma como punto de partida la interpretación personal de cada individuo.

A nivel europeo es quizás donde los paralelismos más evidentes constituyen un referente para la producción nacional, además de la realizada en los poblados del INC. El Dr. Centellas Soler investiga sobre los templos de Fernández del Amo y como preámbulo cita ejemplos realizados en el norte de Europa, que datan con anterioridad al comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Entre éstos, destacan: *Asplund* y *Lewerntz*, en Alemania; *Dominikus Böhm* (1880-1955) o *Rudolf Schawrz* (1897-1961) todos condicionados por el influjo del teólogo Romano Guardini.⁸

Este último se encargó de publicar en 1938 la revista *“Vom Bau der Kirche”* sobre la construcción de nuevos templos, dando a conocer las novedades más significativas en los planteamientos constructivos y decorativos. Sin duda, serán una fuente de inspiración

³ *Ibidem.*

⁴ Orden de Predicadores

⁵ *Ibidem*

⁶ Jesuitas Padre Gelineau.

⁷ *Ibidem*

⁸ Nota: ROMANO GUARDINI; nace en Verona en 1885 y fallece en 1968. Hijo de padres italianos, vivió la mayor parte de su vida en Alemania, donde su padre ejerció roles en la diplomacia. Químico de profesión, se ordenó sacerdote de la Iglesia Católica y fue uno de los líderes de los movimientos espiritual e intelectual que desencadenaron después las reformas aprobadas el Concilio Vaticano II.

e influencia en los proyectos que posteriormente se realizarán en España en la segunda mitad del siglo XX.

Ejemplo de ello lo observamos en la realización de la Capilla del Colegio Mayor de la Ciudad Universitaria de Madrid, obra del arquitecto José Luis Fernández del Amo. En su concepto filosófico se postula por la defensa de la labor en equipo, coincidiendo con el Dominico Padre Aguilar cuando se refiere a la problemática de la integración del arte moderno en los nuevos templos postconciliares.

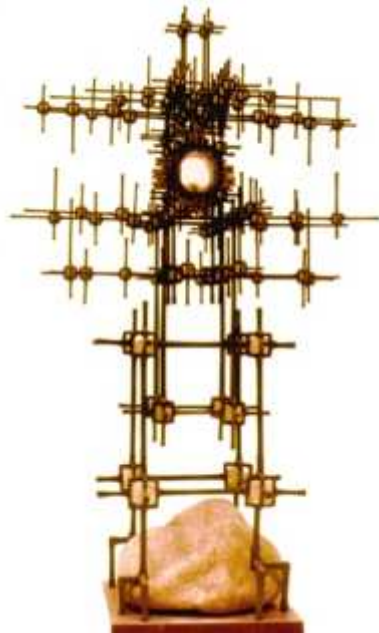
Todo este movimiento de nuevas construcciones suponen un campo de experimentación para los nuevos artistas y arquitectos, prueba de ello se evidencia en los templos construidos en los poblados de Colonización proyectados por Fernández del Amo. Elemento a destacar en estos proyectos es la compenetración al estilo artesano en el taller comunitario. Dadas las numerosas colaboraciones de los jóvenes artistas que trabajan en el taller de la Ciudad universitaria de Madrid, donde se culminó toda la producción ornamental – abarcando todas las disciplinas artísticas - destinadas a los templos para los poblados de nueva construcción y que sin duda, fueron precursores en la aplicación de la nueva estética plástica destinada al Arte Sacro Actual.

El vehículo aglutinador de las artes fue la arquitectura, supuso un avance en muchos sentidos como por ejemplo el empleo de nuevos materiales llegados al país por primera vez. La importancia que supone la inclusión de nuevos materiales repercutirá indudablemente en el resultado de las obras, para los artistas es un proceso experimental constante. Otro aspecto destacable es la aplicación de estos nuevos materiales en la realización de la obra religiosa, rompiendo así con las técnicas tradicionales que la historia ha legado hasta nuestros días. Entre la diversificación de materiales podemos destacar la resina de poliéster, la cerámica refractaria, vidrieras de hormigón armado, así como elementos complementarios en la edificación decorativa ya sea en hormigón visto, hierro forjado, aglomerado de corcho natural, piedra, madera vista, etc.

Es un aspecto que identifica este gusto por lo natural y primitivo, en los materiales tradicionales con vinculación a la representación de lo sagrado, encontramos enmascaramientos e imitaciones de materiales preciosos. Pero la nueva estética respeta la naturaleza del material y lo presenta desnudo, sin camuflaje, evitando ocultar su naturaleza material. La madera se presenta con su aspecto natural, donde las betas son elementos decorativos y su color la nota de unificación de la totalidad de la obra.

Es por ello que los nuevos materiales incorporados a la creación de la decoración de los Templos postconciliares, ocupan su lugar dado su significado espiritual a través de lo puramente plástico. Debido a ello se crean objetos de gran calidad artística, como es el caso del Ostensorio del escultor José Luis Sánchez, o Alonso Coomonte, que obtuvo el primer premio en la Exposición de Arte Sacro celebrado en la Bienal de Salzburgo. Ocasionando un clamor general de admiración por la modestia de la materia utilizada, en

este caso se trata del hierro forjado con apliques de piedras del lago de Sanabria y cuarzos cristalizados. Todo esto, en contraposición a los materiales llamados nobles, como el oro que ha sido especialmente utilizado para la construcción de custodias.



Custodia de Alonso Coomonte, realizada en hierro forjado

El espíritu del Concilio Vaticano II impregna la creación de los nuevos Templos, en la que observamos dos puntos importantes; por una parte los arquitectos se encargan de diseñar el espacio, distribuir las masas, la luz, todo bajo las premisas establecidas. Por otra parte los artistas, encargados de elaborar la decoración de dichos espacios y dar respuesta a la necesidad de su ornamentación, también ajustada a los criterios estéticos impuestos por la Iglesia.

Encontramos como fuentes de inspiración para los jóvenes artistas la asimilación y avances de los proyectos arquitectónicos como motor de empuje. Muchos de los casos son referentes de construcciones centro europeas – especialmente alemanes e italianos- también encontramos ejemplos llegados de América. Le Corbusier es otra influencia en lo que a la arquitectura sacra se refiere, sumándose al conjunto de proyectos arquitectónicos alemanes generados entre los años 1910 y 1940. Dichas construcciones se extendieron por toda Europa y su difusión llegó a España a través de publicaciones en revistas especializadas como *Wasmuths*, *Das Neue Berlin*, *Das Neue Frankfurt*, *Innen Dekoration*, *Bauen Whonen*, etc.

Volviendo al panorama nacional y centrándonos en el uno de los máximos exponentes, los proyectos realizados por Fernández del Amo, se establecen previamente el número de imágenes que ha de albergar el espacio tratado. Donde la apuesta se decanta por un lenguaje cercano al concepto que promueve el Movimiento Litúrgico. La atención de la comunidad religiosa se centra en lo que verdaderamente es significativo y elude todo tipo de ornamento que resta importancia al sentido más puro de la Fe.

Consciente y adaptado a su momento y contexto histórico, Del Amo, consigue explotar los pocos recursos materiales disponibles.

No obstante, no siempre se han conseguido los propósitos planteados en los proyectos, en algún caso, se han visto malogrados por el aburguesamiento de la comunidad o por la propia figura responsable del Templo y que no se ha visto reflejada en dichos proyectos. Este echo abarca tanto al área arquitectónica como a las artes plásticas encargadas de generar los elementos decorativos.

Suponen estas circunstancias una sumisión a la exigencia o el capricho de particulares por encima de la mayoría. En estos casos, están debidos a las influencias y herencias históricas en le modo de representar los sagrado, y que por su vinculación o influencia han terminando imponiendo su criterio estético por encima de la nueva estética. Ante estas circunstancias Del Amo se manifiesta diciendo: *"...pues hay quién prefiere vivir en otro siglo."*⁹

No es posible pasar página y obviar la repercusión que ha tenido y tiene la historia respecto a la arquitectura y al arte sacro. Ambas artes se han sumado generar un espacio y un arte que rinda culto a Dios. Por el contrario, no es justificable entender un estilo preconcebido como el único modo de representación de lo divino. En consecuencia, la renovación se materializa por vías como la arquitectura y las Bellas Artes, que suponen los medios indicados para hacer de vínculo entre lo material y lo espiritual, como así ha sido durante la historia.

El historiador y experto italiano en arte sacro actual Luigi Pareti, al acceder a un templo de reciente factura, se percibe una sensación de entrar en un lugar antiguo: *"un templo, católico debe resurgir como una cosa viva, hijo de la inspiración sagrada del día"*¹⁰.

Es por ello que la renovación y actualización del arte sacro actual son un impulso al que se aferra indudablemente las nuevas representaciones. No se concibe la idolatría a las imágenes como ha sucedido en tiempos pasados, otorgando el protagonismo de la imagen por encima su propio significado.

"...no con otro objeto se llenan las iglesias de imágenes, de insignias y estandartes en franca competencia y hasta alguna rivalidad de devociones en las diferentes comunidades (...) esto exalta la independencia y autonomía de las facultades humanas y aun las lleva a contrariarse radicalmente, cuando una síntesis de la verdad integral ha de consumarnos en la unidad orgánica, para que la inteligencia y

⁹ Op. Cit.

¹⁰ PARETI, L.: "Historia de la Humanidad. El mundo antiguo" Edit. Planeta. Vol.2. Barcelona 1979.

*la voluntad, la sensibilidad y el corazón del hombre entero, sin parciales entregas, se ofrenden a Dios.*¹¹

En el panorama nacional la decoración de los espacios sagrados es entendida por el Padre Aguilar del siguiente modo: *“He intentado hacer algo parecido a lo que se ha hecho en Francia, y he pedido la colaboración de artistas de primera categoría y se me han negado, diciéndome que les era totalmente imposible hacerlo. Que no estaban preparados. Que se sentían incapaces”*. Según los ambientes artísticos del momento, no le falta razón al decir estas palabras, pues sin duda, queda muy reducido el conjunto de artistas capacitados y dispuestos a colaborar en esta idea de ornamentar los nuevos templos siguiendo la nueva estética plástica del Arte Sacro.

La renovación plástica en materias de renovación de la estética destinada al objeto sagrado, provoca una gran problemática. Se trata de buscar una solución equilibrada donde se puedan intercalar en un mismo espacio conceptos de arte no figurativo con fines al culto sagrado. De este modo armonizar las diferentes disciplinas artísticas pictóricas y escultóricas en una fusión plena con la arquitectura racionalista del momento, obteniendo un tándem equilibrado. Por otra parte, se generaría una obra es la premisa de una constante búsqueda del lenguaje más idóneo para fusionar modernidad y culto a la imagen sagrada, basado en la expresión plástica y complaciente con la renovación artística en una interacción franca.

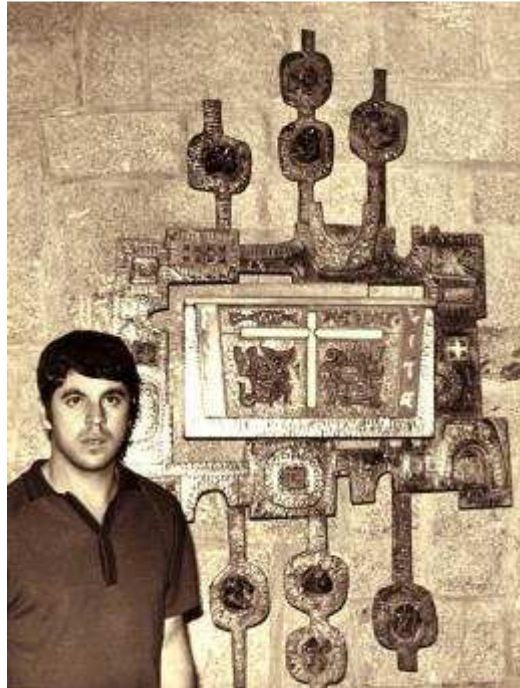
La problemática no se refiere solo a la estética, cabe señalar la repercusión que supuso la ostensible reducción de imágenes expuestas al culto dentro de los templos tras la celebración del Concilio Vaticano II. Dichas restricciones se refieren a las representaciones de Cristo, la Virgen María y en ocasiones muy puntuales la imagen del Santo Patrón que se corresponde con la advocación del propio Templo.

De este modo la imagen del Cristo Crucificado toma un valor esencial como fuente de representación en la imaginería sagrada actual. Imagen que adapta su iconografía a los nuevos lenguajes plásticos del arte. Es aquí donde la aportación que realiza el escultor y Catedrático de escultura Miguel Fuentes del Olmo ejemplifica de manera concisa ese espíritu renovador en la segunda mitad del siglo XX en España.

Del Olmo forma parte del Movimiento de Arte Sacro, en el que se integra y genera gran parte de su producción escultórica destinada a la decoración de Templos de nueva creación. Tal y como se ha señalado anteriormente, el Concilio II emanan los dictados de ejecución y guías de acción por parte de arquitectos y artistas vinculados al arte destinado al culto, la reducción en número de imágenes que han de tener los Templos, esto propicia que los artistas no solo se centren en la imaginería de bulto redondo, por el contrario, comienzan a incluirse murales y vitrales que aportan color y espiritualidad a los

¹¹ FERNÁNDEZ DEL AMO.: A Del Arte religioso, España en el Tiempo. Revista Alférez, nº 6 Madrid 1947 pp. 6.

espacios, la creación de ambientes propicios para la reflexión y la interiorización de la comunidad es la prioridad por encima de la estética al culto tradicional, de este modo, la luz toma un protagonismo esencial y simbólico.



Miguel Fuentes junto al Sagrario de la Iglesia de Pilas en 1967

Centrándonos en la obra sacra de Del Olmo como referente, partimos inicialmente de un análisis cronológico a través de la imagen de Cristo Crucificado. También subrayar que Del Olmo fue uno de los artistas más jóvenes que participaron en el grupo y eso nos permite observar avances y evolución que su obra va manifestando con el tiempo.

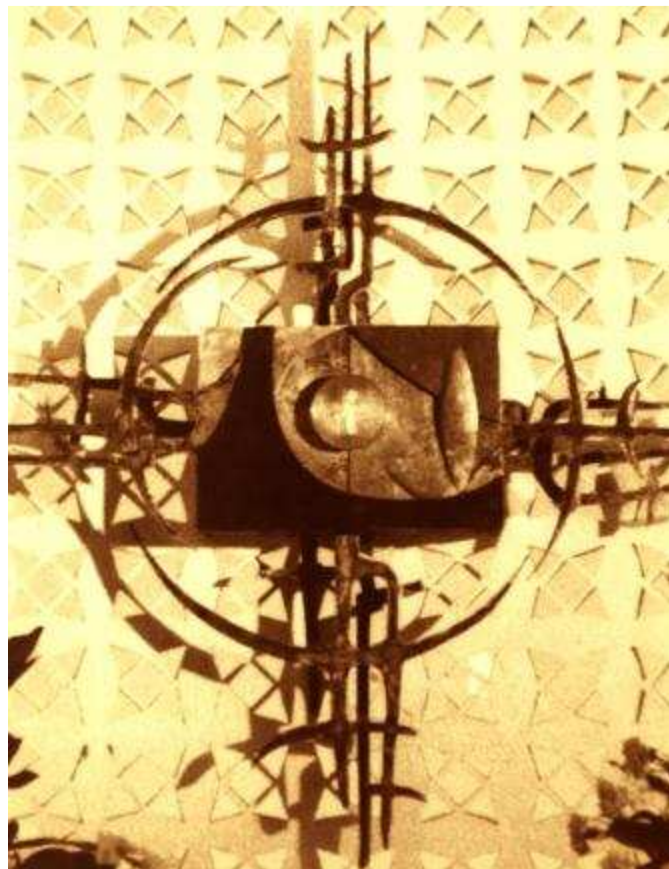
La reflexión a la que nos evoca la obra de del Olmo a través de sus crucificados es una prueba manifiesta de un periodo de constante ebullición y cambios, todo en pro de una renovación desde la plástica universal brindada a la comunidad cristiana.

El medio de expresión personal condiciona el resultado de la obra, tras muchos años de dedicación hasta lograr alcanzar una perfecta correlación entre religiosidad y belleza, han sido el objetivo a seguir sin caer en la pura forma artística como un mero objeto de culto. Ante la cual se han añadido aportaciones tan importantes como la fuerza y el dinamismo conseguido con la textura superficial que caracteriza la obra de Del Olmo en su modelado.

Para buscar un paralelismo entre la obra que estamos tratando y algún movimiento artístico que pueda definir su estilo, podríamos encuadrarlo en el informalismo abstracto o el expresionismo más cercano a la figuración con una tónica de cambiante envoltura. La fuerte presencia de elementos procedentes de la concepción estética más clásica cargada de contenidos y raíces religiosas que sobrepasan incluso el

horizonte de la cultura cristiana occidental, donde abarca otras formas de pensamiento religioso personal.

La evolución plástica de la escultura sufre una transformación lineal provocada por la propia búsqueda de resultados consecuentes con los objetivos propuestos por el artista. Este camino condiciona que se desechen todos los atributos que puedan recordar elementos plásticos cercanos a la figuración tradicional, su línea de investigación se adentra en la fusión de la abstracción implícita de su concepto personal y lo traduce en la transfiguración para aunar armónicamente el hieratismo de los Cristos evocadores del románico.



Sagrario Templo de los Salesianos en Granada 1968

Las prácticas en la escultura siguen un proceso como hemos señalado anteriormente, para ello, comienza a trabajar con obras de pequeño y mediano formato. Estas escalas son el campo de experimentación donde aprovecha elementos representativos del significado y estilo más personal de su época y que establecerán las líneas más significativas de su obra una vez alcanzada la madurez artística.

Como en todo proceso evolutivo los resultados han de ser coherentes y justificar la metodología empleada en cada caso, dichos resultados ciertamente ofrecen una riqueza de formas que se adaptan a su formato, comenzando con obras poco comprometidas hasta alcanzar formatos monumentales en muchos de los casos. En estos últimos, el dramatismo que trasmite el Crucificado se debe a la religiosidad que Del Olmo

plasma de forma natural en la obra realizada, en parte por su formación humanística y religiosa, emanada de aquellos colegios donde se formó de la Compañía de Jesús.

La aportación gráfica que acompañamos a este trabajo son fiel reflejo de lo que hemos expuesto, en las obras podemos observar la evolución desde los primeros ensayos hasta alcanzar la justa personalidad y depuración de estilo que define al artista como individuo dentro de un colectivo que trabaja con el mismo fin.

La evolución parte de interpretaciones más cercanas a la figuración tradicional donde emana un gusto por la simplificación de las formas, dichos trabajos irán transformándose y adaptándose a otros lenguajes que desembocarán en la plenitud de un modelado donde el volumen no se aparta de su contexto, pero que se decanta finalmente en una interpretación que se descompone hasta la abstracción.

Las dieciocho obras que se presentan complementan dicha evolución estética, el descubrimiento que supuso la experimentación da paso a la valoración de elementos aprovechables y que se repetirán en otra tipología de esculturas.

El encuentro de Del Olmo con el Padre Aguilar O.P., resulta definitiva en la evolución y trayectoria que toma este jienense de Andújar. Su escultura se nutre del espíritu renovador que está repercutiendo tras el II Concilio Vaticano hasta depurar su concepción escultórica personal en otros ámbitos de trabajo. El contacto permanente con el equipo que conforman el MAS, hacen que su actividad sea constante y la búsqueda de nuevas formas de expresión y empleo de nuevos materiales sea una realidad, donde investiga con la madera, el hierro forjado, la construcción de vitrales de hormigón, la resina de poliéster, el bronce, etc.

Esta etapa como colaborador del Mas y dad la juventud del artista, supuso para él un periodo de aprendizaje y formación muy enriquecedor. Tal es así que más adelante su obra más representativa se verá influenciada por todo lo aprendido en su obra de juventud. El momento en que Del Olmo se desvincula del grupo también es importante dada la gran demanda que existe en todo el país de obras escultóricas para decoración de Templos y Edificios de nueva construcción. La obra se consolida según pasa el tiempo y los encargos comienzan a dar sus frutos, donde Andalucía es el laboratorio para ir expandiendo los trabajos de encargo destacando principalmente la provincia de Málaga y toda su costa.

En cuanto a los Cristos de Del Olmo, comenzaremos con su análisis formal y evolución plástica en la que podemos observar una primera etapa:

En primer lugar Fig.1- Estudio de Cristo Crucificado para el Seminario Mayor de Astorga. Donde nos presenta una obra de carácter tradicional con una semi flexión de los brazos emulando el peso del cuerpo, la simetría es un elemento significativo en su descripción formal, donde el Cristo se fija a la cruz plana por tres clavos. En el sudario

podemos observar los primeros apuntes hacia la descomposición de las formas hacia la abstracción o simplificación formal de los volúmenes.

En la figura 2. Estudio de Cristo Crucificado para la Capilla de PP. O.P. de Zumarraga, (Guipúzcoa) nos presenta un Cristo asimétrico fijado por tres clavos y la simplificación del sudario corresponde a la disminución del tamaño y de las formas con la que es tratado. La interpretación anatómica irá en evolución a lo largo de las obras que veremos a continuación.



Fig.1



Fig.2

La imagen Fig.3- corresponde al estudio de Cristo Crucificado, Capilla de Santo Domingo de la Calzada, km 13 C. Valencia- Madrid. Donde observamos un Cristo simétrico con la disposición de los brazos completamente horizontales, de un suave modelado y simplificación anatómica destacando en el costado la herida producida por la lanzada como un elemento en relieve que contrasta con el tratamiento del resto de la anatomía. El sudario cubre hasta las rodillas la morfología de las extremidades inferiores, pero se entiende como una composición de planos que se superponen formando y traduciendo las propias arrugas de la tela tensada sobre el cuerpo.

Una interpretación mucho más personal la encontramos en la figura.4- Oratorio PP. O.P. Basílica de Atocha, Madrid. Donde la manera de tratar la carnadura y el resto de los elementos se fusionan formando un mismo lenguaje expresivo. Las deformaciones anatómicas dan paso a una nueva lectura de los elementos que representa, el torso deja de ser una caja cerrada y simétrica para dar paso a una forma plástica de entidad propia, donde su lectura se puede entender como una forma independiente de su propio contexto. El sudario pasa a ser otro elemento independiente, si hacemos una comparación con el anterior podemos observar como la concepción de los elementos es la misma, con una parte frontal tensada y un lateral que recoge la tela

anudada y dispuesta verticalmente, pero con la salvedad de la dureza con la que es tratada en la segunda versión. La cabeza en este caso aparece vertical recordándonos a los Cristos mayestáticos del románico.

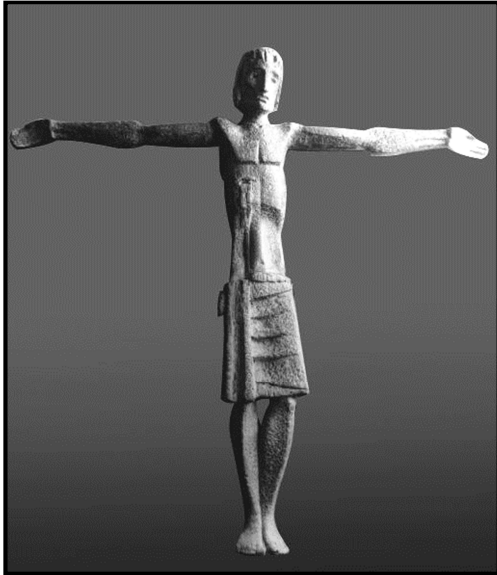


Fig.3



Fig.4

De igual forma se concibe la imagen Fig.5- Capilla Convento Madres Franciscanas, Autopista Barajas. Madrid. En la que observamos una obra adaptada a un plano frontal donde los elementos están dispuestos de forma ordenada y menos agresiva que la anterior. El modelado más suave no realiza fuertes contrastes volumétricos en la superficie, pero el esquema sigue siendo el mismo.

No obstante, ese modelado suave y con pretensiones más naturalistas o figurativas queda totalmente roto en la interpretación del paño de pureza o sudario, como podemos observar en la imagen Fig.6- Cristo Crucificado para el Seminario Mayor de Astorga (obra definitiva). Los elementos horadados ya la fusión de entrantes y salientes son una clara seña de identidad de la obra personal de Del Olmo. Estas formas plásticas suponen el hilo conductor de su concepción escultórica y que podemos estudiar en los numerosos murales monumentales como también en otras disciplinas como son, los vitrales, relieves, paramentos decorativos, dibujos o esculturas personales de diferentes formatos.

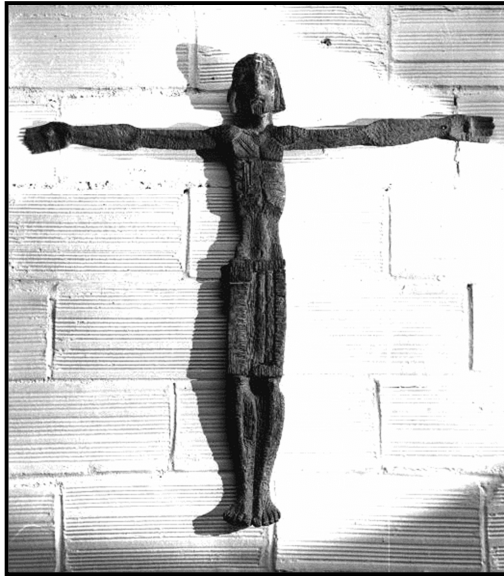


Fig.5

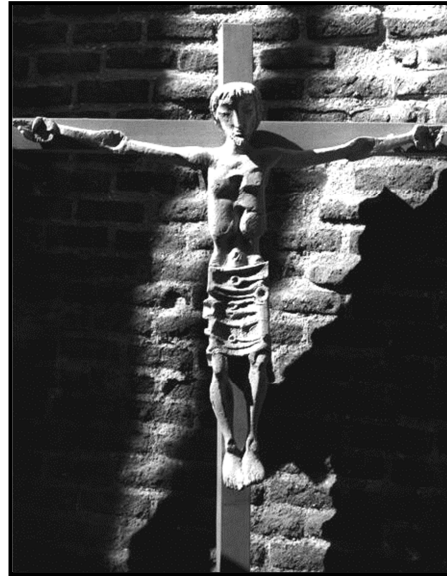


Fig.6

Comienza en este momento una diferenciación en la que podemos observar una ruptura con las formas plásticas más tradicionales. Es el momento de enfocarlo en una segunda etapa, etapa que se acerca más a la manipulación de las formas donde se imprime un carácter cercano al informalismo abstracto más evidente. Supone este momento una constante en el desarrollo de la producción personal. Por otra parte, los formatos cambian y toman proporciones monumentales, nos referimos a obras de gran responsabilidad, y son obras condicionadas fruto del encargo. Encargo que por lo general termina sometiendo en muchos casos la voluntad del autor, pero donde valoramos con especial significado la libertad con la que se expresa Del Olmo como profesional de la escultura.

Prueba de ello la podemos observar en la Fig.7- Cristo Crucificado, Parroquia de Parque Lagos, Madrid. Realizada en Bronce y con una dimensión total de 1,66m.

(1,65 m realizado en bronce) mantiene el mismo concepto formal que ha empleado en las obras de pequeño formato pero cambia el tratamiento dada la superficie disponible.

Caso contrario es la imagen Fig.8- Colegio Mayor de los Padres Salesianos, Córdoba. Fundida en aluminio pulimentado de 4,50m. Nos encontramos ante una obra monumental y concebida con un material que no se corresponde con los tradicionalmente aceptados en el mundo del arte y en especial en las obras destinadas al culto. Como análisis formal de la obra, decir que la simetría sigue siendo el factor o nexo de unión en la mayoría de sus versiones pero que la descomposición formal o la interpretación que realiza de la anatomía de los cuerpos se ve transfigurada hasta convertirse en una escultura independiente en cada una de sus partes. Quizás por la libertad que supone la composición de los elementos el sudario sea el elemento que mejor refleja esa transformación. En esta obra el paño toma un particular tratamiento

que se corresponde con el muro o paramento posterior que recibe al Cristo sin cruz. Los volúmenes del mural son un fiel reflejo de la concepción escultórica con la que es tratada la propia obra principal.

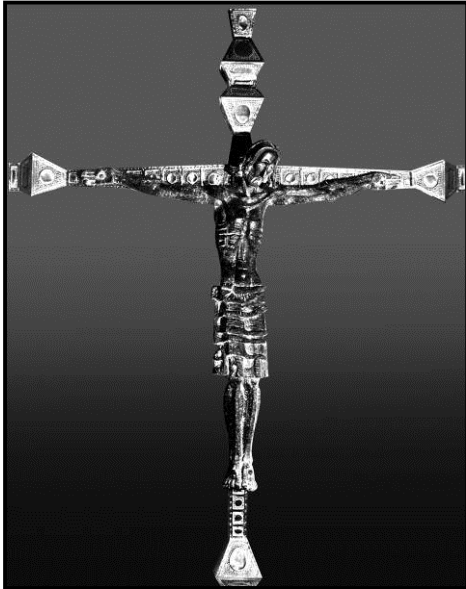


Fig.7



Fig.8

Del mismo carácter monumental encontramos la imagen Fig.9- Parroquia del Boquetillo, Fuengirola (Málaga). Realizada sobre una armadura metálica directamente modelando el hormigón, la obra alcanza una dimensión total de 5m. el dominio de la técnica del modelado queda más que evidenciado en el control y seguridad con la que maneja los volúmenes de la imagen. Los parámetros compositivos siguen manteniendo como eje vertebrador la simetría y disposición de los elementos que lo configuran. Alterando en este caso el material con el que se ha configurado la pieza al resultado final, los planos más suavizados pero con el particular tratamiento de texturas y marcas de las herramientas empleadas como parte intrínseca de la propia epidermis de la escultura.

Pero no siempre será el material el que determine su resultado, como podemos observar en la imagen Fig. 10- Parroquia Nueva Andalucía, Puerto Banús (Málaga). Encontramos otra pieza de formato monumental 3,50m. Realizada en hormigón armado, construida sobre una armadura interna de metal se ha modelado de forma directa el material, pero en este caso las formas si se adaptan al criterio estético de Del Olmo. La rotundidad de los volúmenes anatómicos se reinterpretan geoméricamente donde la cabeza rompe la simetría que manifiestan las demás obras, aportando un sentido más humano y dinámico a la obra.

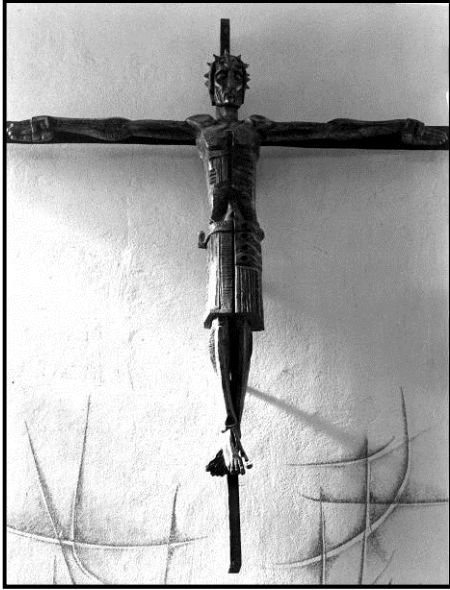


Fig.9



Fig.10

Dentro de la innovación con nuevos materiales y formatos, encontramos la única pieza realizada siguiendo un proceso tradicional como es la madera policromada. Nos referimos a la imagen Fig. 12- Parroquia el Calvario, Torremolinos (Málaga) de 2, 30m. aunque la configuración sea más tradicional no podemos olvidar al contemplarla obras precedentes como las realizadas por Capuz o los hermanos Vicent, o por lo general toda esa generación de escultores que trabajaron en la obra preconiliar y que tan representativa fue de ese momento histórico.

Volviendo al Crucificado de Del Olmo, decir que su simplificación por planos no rompe de manera determinante con la figuración, respeta los volúmenes del modelo y finaliza aplicando una policromía de enmascaración al uso. La técnica empleada para la realización de esta obra si tiene una metodología particular, en lugar de realizar el modelo previo en arcilla y posterior paso a un material estable mediante el moldeado, realiza la obra en talla directa sobre polietileno expandido – que por otra parte, es un material novedoso en ese momento – así es como consigue el modelo a reproducir en el material definitivo, que en este caso será la madera. La policromía también difiere de la tradicional por el material empleado, si concebimos las obras del siglo de oro como el ejemplo de la policromía, entenderemos que se utilizaba el óleo para proceder a aplicar las encarnaduras, Del Olmo policroma con acrílicos, pero no por ello desprecia las calidades y transparencias que otorga la técnica al óleo, consiguiendo resultados muy satisfactorios a la vez que innovadores.



Fig.12

A modo de conclusión decir que las obras presentadas como ejemplos de un momento de la historia reciente en España en cuanto a la evolución de la plástica en materia de arte sacro, las imágenes corresponden a diferentes etapas evolutivas y que podemos englobar entre las fechas de 1963 hasta 1979.

Por otra parte, subrayar la importancia que tiene la experiencia como profesional en cualquier disciplina artística en cuanto a la autocrítica con fines evolutivos. La formación con profesionales es otro factor determinante en la calidad que puede ofrecer un escultor de esta naturaleza y por último la sinceridad con la que se manifiesta en su obra.

Todo ello da paso a que el espectador realice una lectura completa ante cualquiera de las obras expuestas en este trabajo, y tomando prestadas unas palabras del autor decir de su trabajo:

Dada la experiencia de aquellos que se han acercado a mi Cristo, con la posibilidad de realizar un juicio crítico, les ha permitido ese hecho realizar una lectura personal puramente litúrgica y experimentando el sentido interior que he tratado de transmitir. Donde cada persona descubre su propio Cristo a través de lo que tiene delante.

Guillermo Martínez Salazar.

Bibliografía

- AGUILAR, J.M. FRAY.:** La imagen religiosa. Consideraciones para una visión de conjunto. ARA, nº 9, 1966.
- AGUILERA CERNI, V.:** "Panorama del nuevo arte español" Ed. Guadarrama, Madrid. 1966.
- ALOMAR, G.:** "La depuración religiosa y estética de nuestro arte Sagrado". RNA (Revista nacional de arquitectura) nº 201, septiembre 1958.
- ARNALDO, J.:** "España, 1950: La abstracción como vuelta al orden". Ed. La Balsa de la medusa, nº 55 y 56. 2000.
- AZCÁRATE, J.M.:** El arte al servicio de las devociones del pueblo cristiano, en arte sacro y Concilio Vaticano II. Junta Nacional de Asesora de Arte Sacro. León, 1963.
- BELLAVISTA, J.:** "Liturgia y arte después del Concilio Vaticano II." Ed. Phase, Centro de pastoral y liturgia. Barcelona 1980.
- DELGADO ORUSCO, E.:** "El concepto de la integración del a artes en la tipología sacra de Fernández del Amo." En Arte Sacro: un proyecto actual. Actas del Curso celebrado en Madrid, octubre 1999. Fundación Félix Granda, Madrid 2000.
- DIAZ QUIRÓS, G.:** "Arte sacro del siglo XX en España." X Jornadas de arte; Arte español del siglo XX, Su perspectiva al final del milenio. CSIC Madrid, 2001.
- EQUIPO 57.:** "Acerca de un panorama actual del arte en España" Ed. Acento Cultural, nº. 11, abril. Madrid 1961.
- FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L.:** "A del arte religioso, España en el tiempo." Revista Alférez, nº 6 Madrid 1947.
- FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L.:** ponencia "Presencia del Arte Abstracto", Actas del I Congreso de Arte Abstracto, Santander, 1 de agosto de 1953.
- FRUTIGER, A.:** "Signos, símbolos, marcas, señales". Ed. Gil. S.A. Colombia 1981
- GONZÁLEZ VICARIO, M.:** "Consideraciones en torno a la escultura religiosa contemporánea". Ed. Goya, 1986.
- HERNÁNDEZ LEÓN, J.M.:** "Abstracción y figuración en la obra de José Luis Fernández del Amo". Arquitectura, nº 245. 1983.
- LA FUENTE FERRARI.:** "Un templo madrileño y sus artífices". La iglesia del Espíritu Santo. Arte Español. 1947.
- MARTÍNEZ SALAZAR, G.:** "La imaginería sagrada: El despertar del arte sacro en los poblados de colonización" Revista Teodosio-5. Nº 88 Edita. Ilustre Colegio de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía, Sevilla 2008.
- ROIG, F.:** El problema de las imágenes. ARA, nº 9. 1966.
- TAMES ALARCÓN, J.:** "El arte y la arquitectura moderna". Edificio INC, RNA (Revista nacional de arquitectura) nº 178, octubre 1956.