

El pensamiento artístico en Juan Pablo II

(Música y pintura)

José Ramos Domingo*

No podríamos abordar de manera ajustada el pensamiento de Juan Pablo II si no nos remitimos como punto de partida a sus raíces natalicias que, no cabe duda, desde su espacio físico y geográfico, preñado de avatares y convulsiones histórico-políticas, terminaron por configurar tanto su personalidad como su constructo humano y vital. Diríamos, pues, que la personalidad de Juan Pablo II no podría comprenderse en su máxima amplitud si no extendemos la mirada hacia la historia pasada y presente del pueblo del que fue hijo; historia que le conformó y, también, en cierta medida, le condicionó y le hizo.

En efecto, durante el siglo XIX, como en casi ningún otro país europeo, el arte polaco fue fiel reflejo de la situación política, erigiéndose y constituyéndose como manifestación y enclave de la libertad perdida. En cierto sentido, se ha llegado a decir, y no sin razón, que en Polonia la pintura del XIX, con su lenguaje específico de símbolos relacionado con la tradición natal y la historia, supo dar con su contenido e invención argumental la permanente remembranza de la raíz moral de la nación, registrándose en ella los principales valores que, a pesar de la lacerante situación de la patria, debían mantener la identidad y la consolidación de la nación. Álgido momento de esta tarea y, en este instante, fue la llamada pintura histórica de Jan Matejko (1838-1893).

El espíritu nacionalista se deja constatar de igual manera en la estética creativa que Polonia supo dar de manera particular a la música. En este sentido, conviene recordar cómo ya a finales del siglo XVIII, siguiendo el canon estructural de las óperas alemanas, comienzan a componerse las primeras óperas polacas de la mano de Farol Kurpinski, siguiéndole posteriormente en su didáctica compositiva de ensoñación nacionalista Józef Elsner y, ya más tarde Stanislaw Moniuszko; inspiración dramática de remembranza patria que en su espíritu será recogido y llevado hasta sus cimas más altas por el subyugador mundo sonoro de los conciertos *para piano y orquesta* de Chopin. Después del creador de los *nocturnos*, semejante preocupación por el nacionalismo volverá a dejarse notar en los llamados compositores neorrománticos, sobre todo, en el llamado grupo *Joven Polonia*, reunido alrededor del carismático Karol Szymanowski.

El mismo papel jugado por la pintura y la música puede igualmente atribuirse al romanticismo poético. Y aquí, en semejante expresión literaria y, primeramente, se considera a Adam Mickiewicz como al mayor exponente y símbolo nacional, siendo *Pan Tadeusz* (1834) su obra más influyente y significativa. Cyprian Norwid, defensor no violento de las libertades, aparejará con Mickiewicz la máxima representación de una lírica literatura que supo traducir la desgracia de su patria en textos como *Rapsodia fúnebre a la memoria de Bem* (1850) y *Las Siberias* (1865). Dentro del campo literario

* Universidad Pontificia de Salamanca.

también han de ser recordados Juliusz Slowacki y Zygmunt Krasicki. Ya, mas cercana al tiempo de Juan Pablo II será la llamada generación del periodo de entreguerras, espacio en el que tuvieron su protagonismo los poetas J. Tuwin, K. Wierzynski y A. Stonimski, agrupados todos alrededor de la revista *Skamander*.

No sin razón se ha llegado a afirmar que fruto de todo este pasado y de aquí, le vendrá dado a Juan Pablo II toda esa concepción dramática de la existencia que, sobre todo, caracterizó su pensamiento y que según George Weigel alude claramente a la huella dejada por el romanticismo polaco en su formación¹. En efecto, todo este rico mundo de remembranza patria hecho expresiva en lo artístico y literario, unido a la pasión por la filología, el teatro y la historia, no cabe duda que ayudaron a fraguar la enriquecedora personalidad y la visión artístico y estética del papa Juan Pablo II.

No podríamos poner punto y a parte a la formación de Juan Pablo II sin aludir y reseñar los fundamentos que configuraron su preparación teológica. Y en ello, hemos de decir, que su acervo intelectual se circunscribe y ahorma en la imbricación de tres culturas que de manera natural se conjugan y asientan en todo su sistema mental, a saber: la española, la germana y la francófona. Tres culturas y tres escuelas que desde sus correspondientes maestros de lucidez echan y aposentán sosegadamente las raíces de sus fundamentos teológicos. De dichas escuelas, como nos ha ejemplificado Olegario González de Cardedal, arrancarían la sustancia y configuración de su pluritonal sistema mental que, quedaría fijado esencialmente en sus elementos místico, metafísico y estético. Nombres para recordar y aludidos maestros de lucidez que moldearon el pensamiento teológico de Juan Pablo II serían, entonces, y sobre todo, Juan de la Cruz, Max Scheler, Henri de Lubac y Hans Urs von Balthasar:

Si yo tuviese que elegir tres nombres decisivos de su forma mental, enumeraría a san Juan de la Cruz, del que se nutrió como texto de vida y de oración en su casa, sobre el que hace la tesis doctoral luego en Roma, y que le acompañará siempre como testigo vivo del Dios viviente (elemento místico). El segundo nombre es Max Scheler, con la fenomenología y el personalismo, que supone el paso de la preocupación lógica por el funcionamiento de los conceptos a la ejercitación metafísica y encuentro con lo real, dejando a la realidad ser, decirse, revelarse y a las formas de existencia ejercitarse (elemento metafísico y ético). El tercer nombre será doble, dos teólogos: Henri de Lubac y Hans Urs von Balthasar. De ellos recibe el sentido de la catolicidad, de la misión, de la verdad humilde pero sobrehumana, de una vida de Iglesia arraigada en sus fundamentos cristológicos y pneumatológicos. Y sobre todo el sentido de la Belleza, la que está en el meollo de la realidad, la que hace del teatro de la existencia el esplendor de la libertad, la que refleja la gratuidad absoluta de Dios, que se da entero y personal, que nada exige y todo lo hace posible (elemento estético)².

¹ WEIGEL, George, *Biografía de Juan Pablo II. Testigo de la Esperanza*, Plaza Janés, Barcelona 1999, 246.

² GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario, *Ratzinger y Juan Pablo II*, Sígueme, Salamanca 2005, 125-126.

Pues bien, señalados todos estos referentes nutricios, es nuestra intención perfilar una de las facetas que, a nuestro entender, más se han significado a lo largo de todo el rico pontificado de Juan Pablo II. Y aquí, nos referiremos a su constante intento por comprender y entablar un solícito y fecundo diálogo con el discurso y el ambiente cultural y artístico de su tiempo. Y en este diálogo mutuo y respetuoso hablaremos, sobre todo, del magisterio de Juan Pablo II que se ciñó y ocupó en torno a aquellas manifestaciones que llevaron y llevan al hombre a expresar en originalidad inventiva la traducción de su potencia creadora que se patentiza en objetivación plástica y auditiva. Así, pues, y en esencia, este trabajo se inclinará en intentar abordar el pensamiento artístico de Juan Pablo II en relación al mundo de las artes y, de entre ellas, significaremos especialmente la música y la pintura. Expresiones ambas que a lo largo de la historia tuteló y utilizó la Iglesia como mediaciones idóneas tanto para su pedagogía de instrucción catequética como de alabanza y expresión litúrgica. Fijado nuestro propósito y, sin más dilación, empecemos ya.

Para Juan Pablo II la inspiración musical, mucho más que las palabras, es capaz de expresar, en toda su hondura, los sentimientos más profundos que laten en el fondo de la entraña del ser humano; como si solo ella, por medio de su poder expresivo y su textura sonora, fueran capaces de alzarse y llegar, *allí*, donde por sí sola no es capaz de subir y arribar la palabra. La música, pues, nos habla y nos hace sentir mejor que cualquier otra expresión artística los estados anímicos del hombre que se manifiestan y hacen patentes tanto en la alegría como en la tristeza, el amor y el dolor, la angustia o la duda³, siendo por lo tanto, ésta, capaz de trastocar y conmover las zonas más íntimas de nuestro siquismo.

Semejante capacidad de poder de conmoción que encierra en sí misma el lenguaje musical ha sido expresado bellamente por uno de nuestros mejores directores de orquesta contemporáneo, Bruno Walter, que, a refrendo de lo que asertamos ha llegado a decir:

La música proviene de unas fuentes ocultas que no se hallan en este mundo. Siempre he percibido a través de la vivencia musical la resonancia de un misterioso más allá que me conmueve profundamente el corazón y con fuerza convincente, me sugiere un contenido de trascendencia⁴.

A tenor de estas palabras de Bruno Walter, cómo no poder entender, entonces, aquella experiencia del santo de Hipona, San Agustín, cuando participando en las celebraciones litúrgicas de Milán presididas por San Ambrosio, nos describe con emotiva remembranza y admiración profunda los efectos que el canto y la música produjeron en lo más hondo de su espíritu y corazón:

¡Cómo lloré con tus himnos y cánticos, profundamente conmovido por las voces de tu iglesia, cantando suavemente! Las voces penetraban en mi oído y con su corriente iba goteando la verdad en mi corazón. Se despertó el sentimiento de Dios. Se me caían las lágrimas y me sentía plenamente feliz⁵.

³ JUAN PABLO II, A la Asociación Santa Cecilia, 1985, 2.

⁴ WALTER, Bruno, *Von der Musik und vom Musizieren*, Ulm 1986, 17; citado en MALDONADO, Luis, *Liturgia, Arte, Belleza*, San Pablo, Madrid 2002, 129.

⁵ *Confesiones IX*, 6, 14.

Siglos más tarde, en el renacimiento italiano, parecida transformación emotiva sentirá en la capilla musical de su *Oratorio* San Felipe Neri, cuando resonaban en sus oídos las acordes voces de las misas de Palestrina⁶, música polifónica que siempre gustaba el santo, en su audición y contemplación, de acompañar con el refrendo y apoyo visual de una pintura de la Virgen o su Hijo.

Ya, en el siglo XX, dicha experiencia conmovedora del poder embargador de la música que se instala en el alma y el corazón, y no se olvida, volverá a ser recordado, aún en lugares y circunstancias dramáticas, en el *epistolario* del gran teólogo luterano Dietrich Bonhoeffer, cuando desde la prisión y en su celda nos relata y describe la conmovedora experiencia que supuso para él el escuchar por primera vez los estremecedores y arrebatadores Kyries de la *Misa en si menor* de Juan Sebastián Bach:

*...en aquél instante se inició el Kyrie eleison y al mismo tiempo todo lo demás desapareció para mí. Fue una impresión indescriptible. Hoy la misa revive trozo a trozo en mi recuerdo*⁷.

Todo este poder de conmoción que encierra y lleva consigo el lenguaje musical termina por ser considerado por Juan Pablo II como ideal medio expresivo de alabanza del hombre respecto a su Creador y Señor⁸; aún más, el arte musical, además de constituirse *como elemento de glorificación*⁹, también, y a la par, es capaz de acercar mejor que ningún otro lenguaje estético el ser humano a Dios¹⁰; por tanto, y como consecuencia, para Juan Pablo II, la música *siempre ha sido y siempre será parte esencial de la liturgia*¹¹.

⁶ Cfr. BLUNT, Anthony, *La teoría de las Artes en Italia (1450-1600)*, Cátedra, Madrid 1985, 140.

⁷ BONHOEFFER, Dietrich, *Resistencia y sumisión*, Ariel, Barcelona 1971, 71. De la sublimidad y conmoción que aún sigue produciendo la escucha de la música del cantor de Leipzig, valga aquí traer como ejemplo y en este instante la impresión producida en el actual papa Ratzinger ante la audición de una cantata bachiana: *Para mí es inolvidable el concierto de Bach que Leonard Bernstein dirigió en Munich, tras la repentina muerte de Kart Richter. Yo estaba sentado al lado del obispo luterano Hanselmann. Cuando la última nota de una de las grandes cantatas del gran cantor de la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig se extinguió triunfalmente, nos miramos de modo espontáneo y nos dijimos con gran sencillez unos a otros: el que ha escuchado esto sabe que la fe es verdad. En esta obra musical se percibió la fuerza inaudita de una realidad tan actual, que sabíamos –no ya por deducción lógica sino por la profunda emoción que nos embargaba– que esta obra no había podido venir de la nada, sino que había nacido gracias al poder de la verdad que se hace presente en la inspiración del compositor: RATZINGER, Joseph, *Caminos hacia Jesucristo*, Cristiandad, Madrid 2004, 38.*

⁸ JUAN PABLO II, *Año Europeo de la Música*, 1985, 1. Cfr. *Summa Theologica* II-II, q.91. a.1 ad 2. *Utrum cantus sint assumendi ad laudem divinam*.

⁹ Id., *¿Cómo no recordar que Johann Sebastian Bach marcaba todas sus obras con la sigla: S.D.G.: “Soli Deo Gloria”?*

¹⁰ JUAN PABLO II, *Mensaje a los participantes del forum romano UNIV*, 21 de marzo de 2005.

¹¹ JUAN PABLO II, *Al coro “Harmonici Cantores”*, 23 de diciembre de 1988. Conviene señalar aquí la especial relevancia que alcanzó y tuvo la música en los dorados tiempos de la liturgia antigua, y no solo como elemento estético, sino, también, como contrapunto y lenguaje expresivo que ayudó a configurar el desarrollo inicial de la cristología, en su hermosa fusión

Elemento congregante y configurador de la primitiva Iglesia antigua fue el canto litúrgico¹², mostrándose éste como claro exponente visible de la unidad y comunión entre todos los creyentes. En efecto, tanto el epistolario como la primera gran catequesis patrística siempre se mostró recurrente y precisa a la hora de describirnos los signos que identificaban dicha unidad y concordia en aquella aún todavía joven Iglesia post-apostólica. Y en ello, nada mejor que recurrir a la convocatoria de imágenes musicales de San Ignacio de Antioquia para ejemplificarnos la *ecclesia* que armoniosamente, cual si de cuerdas de cítara se tratase, había de estar conjuntamente unida a su presbiterio y a su obispo:

*Vuestro presbiterio venerable, verdaderamente digno de Dios, está armoniosamente concertado con su obispo, como las cuerdas con la cítara; así en el acorde de vuestros sentimientos y la armonía de vuestro acorde, tomando el tono de Dios en la unidad, cantéis a una sola voz por Jesucristo al Padre*¹³.

Más tarde, San Basilio, refrendará al canto en común como una de las manifestaciones que, además de la comunión, también posibilitaba y potenciaba de igual manera la amistad, la reconciliación y la concordia, procurando en su ejercicio, como consecuencia, el mayor de los bienes: la unidad y la caridad:

*El canto del salmo rehace las amistades, reúne a los que estaban separados entre sí, convierte en amigos a los que estaban mutuamente enemistados. Pues, ¿quién es capaz de considerar todavía como enemigo a aquél con quien ha elevado una misma voz hacia Dios? Por tanto, el canto de los salmos nos procura el mayor de los bienes, la caridad, ya que él encuentra algún pensamiento o algún vínculo para realizar la concordia, y reúne al pueblo en la sinfonía de un mismo coro*¹⁴.

San Juan Crisóstomo, al igual que San Basilio, también loa y alaba al canto en común como convocante manifestación que crea comunidad; pero para el consumado predicador y santo capadocio el canto, además de conjugar la unidad melódica de todas las distintas voces de la asamblea, también es capaz de representar y realizar la igualdad de todos los miembros que cantan; es decir, por la unidad de voces que se juntan y entrelazan en un mismo coro quedan igualados estatus y diferencias:

Habla el profeta y todos nosotros respondemos, todos mezclamos nuestra voz a la suya. Aquí no hay esclavo, ni libre, ni rico, ni pobre, ni príncipe, ni súbdito; lejos de nosotros estas desigualdades sociales, formamos todos un

entre teología, poesía y música. Cfr. RATZINGER, Joseph, *Un canto nuevo para el Señor*, Sígueme, Salamanca 1999, 131.

¹² *A través del orbe del universo, en todas las iglesias de Dios, tanto en medio de las ciudades como en los pueblos y en la campiña, los pueblos de Cristo, reunidos de todas las gentes, cantan himnos y salmos... al único Dios anunciado por los profetas, a alta voz, de tal forma que el sonido del canto puede ser escuchado hasta por aquellos que están fuera del templo.* EUSEBIO DE CESAREA, *Commentarium in Ps.* 65, 7-9.

¹³ *Ad. Ephes.* 4, 1-2.

¹⁴ *Homilía in Ps.* 1, 2.

*solo coro, todos tomamos parte igualmente en los santos cánticos, y la tierra imita al cielo*¹⁵.

De manera fidedigna y casi calcado en su dictado, el Concilio Vaticano II trasladará posteriormente a la Instrucción *Musicam Sacram* todo este ideario patristico de la concordia *ecclesia* que se patentiza como feliz imagen en la unión de las voces y que en un mismo canto es capaz de unificar la asamblea litúrgica, quitando y relegando de ella toda distinción excluyente o desigualdad, procedente tanto de la edad, condición, estatus o posición social y, haciéndose como consecuencia efectiva y tangible la unidad y unión de todos los corazones¹⁶

Dentro aún del espíritu conciliarista, semejante percepción, vuelve a reflejarse en los escritos y ensayos de muchos teólogos pastoralistas. En efecto, la misma concepción del poder de unidad que en sí conlleva la unificación de existencias y voces que se aúnan en una misma melodía, deviniendo con su canto en un todo unificado y concordante es expresado por J. Gelineau por medio de este bello ejemplo de distintas voces que se juntan para formar una sola música, una sola historia y una sola voz:

*Aquél que se entrega y se pierde cantando, espera encontrarse a sí mismo en la voz de aquellos que se han puesto al unísono con él. Por medio del ritmo, todas esas existencias individuales entran en un devenir unificado para vivir una historia común; todas esas palabras múltiples se ordenan en un solo grito de deseo o de admiración. Por la melodía, todas esas voces discordantes se armonizan y consonan hasta que no hay más que una sola música*¹⁷.

En cuanto a todo este poder unitario y congregante que de la música se refiere, hemos de decir, que el pensamiento de Juan Pablo II sigue fidedignamente y se hace amplio eco de todo este rico discurso dictado y recibido a lo largo de los siglos haciéndolo propio y natural para la lección de su magisterio:

*El arte musical se ha mostrado como un eficaz medio de unidad... La música tiene un lenguaje universal, en cuyos sonidos los espíritus concuerdan y se fundan en fraternidad de mentes y corazones*¹⁸.

Pero aún más, para Juan Pablo II, el valor unificador de la música es extensible no solo a sus manifestaciones puramente religiosas o litúrgicas sino que su capacidad transformadora de valores y sentimientos también se hace extensible cuando trata de exaltar la palabra del hombre, posibilitando con ello la comprensión de los auténticos valores humanos y, siendo igualmente, instrumento de verdadera fraternidad y armonía que ayuda en comunión universal a superar discriminaciones y fronteras:

Tanto si exalta la palabra del hombre como si da forma melódica a la Palabra que Dios ha revelado a los hombres, como si se difunde sin palabras, la música, como voz del corazón, suscita ideales de belleza, la

¹⁵ Homilía 5, 2. De studio praesentium.

¹⁶ Instrucción *Musicam Sacram*, 1967, 5.

¹⁷ *Canto y Música en el Culto Cristiano*, J. Flors, Barcelona 1967, 11.

¹⁸ JUAN PABLO II, *Año Europeo de la Música*, op. cit., 3 y 4.

*aspiración a una perfecta armonía que no turban pasiones humanas y el sueño de una comunión universal*¹⁹.

Así, pues, por su poder de conmoción, emotividad y expresión sublime para congregarse y unir a los hombres, la música queda constituida como medio ideal para concertar y aunar corazones en la alabanza del acontecer litúrgico. Con ello, la música, se convierte en parte integrante de la misma liturgia, siendo ésta ya no un mero revestimiento de la palabra, sino su plenitud.

Pero para que la música cumpla adecuadamente su doble función para la que principalmente es convocada y llamada, sobre todo en su aspecto sacramental y ministerial, ha de relacionarse estrechamente con la liturgia (*arctissime cum liturgia conectitur*), no siendo extraña ni ajena a su acción, incorporándose de manera natural en su proceso e insertándose en el corazón del acontecimiento litúrgico y potenciando por encima de todo la suave expresión de la plegaria.

Diríamos, entonces, que la música litúrgica, para poder definirse como tal ha de responder a las demandas que le vienen definidas y marcadas por el rito celebrativo; demandas y requisitos que en la preceptiva de Juan Pablo II se engloban y resumen, esencialmente, a tres principios a tener en cuenta: *adhesión plena a los textos que presenta, consonancia con el tiempo y el momento litúrgico a los que está destinada y adecuada correspondencia a los gestos que el rito propone*²⁰.

Semejante preceptiva está ampliamente elaborada y dictada en su *Quirógrafo* que, en su esencia, a imitación del *Motu proprio Trae le sollecitudini* de San Pio X, también quiere ser lección magisterial para que ayude a *mantener y fomentar el decoro de la Casa de Dios*²¹. Y en dicho deseo, Juan Pablo II, afirma que el decoro en la celebración debe atenderse y discernirse por la calidad que en sí han de encerrar tanto la elección de textos como músicas. Es decir, en la liturgia no caben ni deben tener entrada ni aposento los textos faltos de inspiración literaria y estética, como, igualmente, las músicas que en sus formas no se avienen tanto a la debida perfección como a su requerido nivel artístico; al igual que la mala conjunción entre ambas. O sea, en esta preceptiva papal de su *Quirógrafo* se deja leer en su fondo la crítica a la contrariedad rítmica entre lo que dice el texto y expresa la música; elecciones e incorporaciones, pues, desafortunadas, privadas de elevación y faltas de creatividad, penosas acomodaciones impropias de textos sin nervio literario a melodías y músicas sin calidad estética que, ni proclaman ni

¹⁹ Id., 2. Cfr. *Canto y Música en la celebración*, Directorio Litúrgico-pastoral. Secretariado Nacional de Liturgia, Madrid 1992, 26.

²⁰ JUAN PABLO II, *Quirógrafo*, 2003. 5. Cfr. Nota de la Comisión Episcopal de Liturgia sobre los cantos del ordinario de la Misa, 4 de septiembre de 1987.

²¹ Ibid., 1: *...mi antecesor San Pío X promulgaba hace cien años el Motu proprio "Trae le sollecitudini", dedicado a la renovación de la música sacra en las funciones del culto. Con él pretendía ofrecer a la Iglesia indicaciones concretas en tan vital sector litúrgico, presentándolas "como una suerte de código jurídico de la música sacra..." La efeméride centenaria de aquel documento me brinda la ocasión de recordar la importante función de la música sacra, que San Pío X presenta como medio de elevación del espíritu a Dios y como valiosa ayuda a los fieles en la "participación activa en los sacrosantos misterios y en la oración pública y solemne de la Iglesia".*

acentúan la suprema gravedad de la celebración litúrgica. Todo este apunte papal queda expresado en su *Quirógrafo*, a modo de aviso, con estas palabras:

*he recordado y he subrayado la necesidad de purificar el culto, de impropiedades de estilo, de formas de expresión descuidadas, de músicas y textos desaliñados y poco acordes con la grandeza del acto que se celebra para asegurar dignidad y bondad de formas a la música litúrgica*²².

¿Pero cuales son entonces las formas musicales y los repertorios que pueden entrar en la celebración sin violar el espíritu y las normas litúrgicas?²³ Para Juan Pablo II no todas las formas musicales pueden considerarse adecuadas y en sintonía con el espíritu de la celebración litúrgica²⁴. En efecto, amén de aquellas que habría que excluir por su falta de santidad y belleza, también serían inaceptables y ajenas a la liturgia, aquellas que se muestran en su expresión como meras innovaciones de taller²⁵, ahormadas en lenguajes incomprensibles, que montan su expresión musical en formas que hacen imposible responder por su elitismo a la necesaria implicación de toda la asamblea en el proceso celebrativo²⁶. Es decir, experimentaciones y prácticas compositivas²⁷ ajenas a la cultura musical de la asamblea que, desde su lenguaje atonal, dodecafónico o disonante, nunca podrán adaptarse a la sensibilidad melódica del pueblo.

Pero que no se acepten todos estos repertorios musicales de lenguajes formales elitistas no quiere decir que la Iglesia esté cerrada a otros tipos de expresiones musicales²⁸; se admiten, pues, en las celebraciones las expresiones modernas y, sobre todo, el canto popular²⁹, pero eso sí, *siempre y cuando éstas respeten tanto el espíritu litúrgico como los valores auténticos del arte*³⁰, arte que, igualmente, también debe expresar la fe y la esperanza de la Iglesia³¹.

Dentro de estas exigencias esto no significa tanto la imposición de un determinado estilo ni tampoco la de una poética o forma musical particular³². Aún así, y con todo,

²² Ibid., 3. Cfr. Audiencia general del 26 de febrero de 2003.

²³ Ibid., 4.

²⁴ Ibid., 5.

²⁵ Cfr. Instrucción *Musicam Sacram*, 1967, 60: *Se debe evitar que bajo el pretexto de ensayar, se realicen en las iglesias cosas que desdigan la santidad del lugar, la dignidad de la acción litúrgica y la piedad de los fieles.*

²⁶ JUAN PABLO II, *Quirógrafo*, op. cit., 6.

²⁷ Ibid., *El sagrado ámbito de la celebración litúrgica jamás debe convertirse en taller de experimentaciones o de prácticas compositivas y ejecutivas introducidas sin una atenta comprobación.*

²⁸ JUAN PABLO II, *A la Asociación Santa Cecilia*, op. cit., 4.

²⁹ JUAN PABLO II, Discurso al Congreso Internacional de *Música Sacra* (27 de enero de 2001), 4: *Insegnamenti XXIV/1 (2001), 239-240: El canto popular constituye un vínculo de unidad y una expresión de alegría de la comunidad en oración, fomenta la proclamación de la única fe y da a las grandes asambleas litúrgicas una solemnidad incomparable y sobria.*

³⁰ JUAN PABLO II, *Quirógrafo*, op. cit., 10.

³¹ Cfr. JUAN PABLO II, *Duodecimum saeculum*, nº 11.

³² Cfr. CONCILIO VATICANO II, *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*, Cap. VII, nº 123: *La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que, acomodándose*

para Juan Pablo II la música litúrgica por excelencia sigue siendo el canto gregoriano, canto, según él, propio de la liturgia romana³³, y al que la música sacra nueva, como canon inspirado, debe ir a buscar en él tanto la propiedad de lo que es sagrado como el hondo sentimiento de la melodía religiosa³⁴. Es decir, en el pensamiento de Juan Pablo las nuevas formas musicales han de estar en concordancia con la tradición musical que a lo largo de los siglos la Iglesia en su liturgia siempre utilizó y se sirvió como excelente medio de enunciación sacra³⁵.

Advertidos y señalados todos estos aspectos a tener en cuenta, nota preponderante del *Quirógrafo* de Juan Pablo II será la llamada a la responsabilidad de toda la comunidad que canta y que celebra; lo que, como consecuencia, supone el no abandonar el aspecto musical de la liturgia a la improvisación o al libre albedrío individual. Por lo tanto, la celebración bien *concertada* supone previamente orden y preparación, ya que *de la buena coordinación de todos –celebrante y diácono, acólitos, comentadores, lectores, salmista, schola cantorum, músicos, cantor, asamblea– surge el justo clima espiritual que hace que el momento litúrgico sea realmente intenso, participativo y fructífero*³⁶.

Finalmente, el *Quirógrafo*, al igual que ya había sido considerado por la Constitución *Sacrosanctum Concilium* y por la Instrucción *Musicam Sacram*, se ocupa de los instrumentos musicales, subrayando por encima de todos la dignidad y nobleza del órgano de tubos y, señalando, que la incorporación de otros instrumentos con distintos timbres y registros musicales diversos deberán ser *adecuados al uso sagrado, convenientes a la dignidad del templo, capaces de sostener el canto de los fieles y, sobre todo, favorecer la edificación de éstos*³⁷.

al carácter y a las condiciones de los pueblos y a las necesidades de los distintos ritos, aceptó las formas de cada tiempo.

³³ JUAN PABLO II, *Quirógrafo*, op. cit., 7. Cfr. Const. sobre La Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium*, n° 116.

³⁴ JUAN PABLO II, Discurso al Congreso Internacional de *Música Sacra*, op. cit.

³⁵ JUAN PABLO II, *Quirógrafo*, op. cit., 12. De esta vuelta y mirada hacia el canto gregoriano, como prototipo ideal de música sacra en la liturgia, manifestada por Juan Pablo II en su *Quirógrafo*, y aún hecha la matización papal de que *no se trata de copiar el canto gregoriano* sino de dejarse penetrar *por el mismo espíritu que suscitó y fue forjado en aquel canto*, ha suscitado en algunos pastoralistas y expertos musicales ciertos ajustes y comentarios en relación a la posible vuelta de dicho canto monacal a la liturgia actual: *¿Puede retornar el gregoriano? Mi respuesta es, sin ningún género de dudas, negativa. Pienso que no va a volver, que no debería volver y si me apura un poco, creo que nunca estuvo en la Iglesia, fuera de las comunidades religiosas. El gregoriano no fue nunca una música del pueblo. Se intentó que algunas piezas sencillas pasaran al pueblo y se podrían contar con los dedos de la mano las que fueron medianamente asimiladas. Por supuesto, las piezas de pueblo. Recordemos aquellas lamentables interpretaciones de la Misa «De Angelis», que parecían vocalizaciones entrecortadas y que espero que nadie echará hoy de menos. Por otra parte, si no va a volver el latín a las celebraciones, tampoco puede volver el gregoriano, del que es totalmente inseparable.* Cfr. PALAZÓN MARTÍNEZ, Francisco, *La música sagrada en la actualidad*, en *Congreso Internacional Arte y Fe*, Publicaciones UPSA, Salamanca 1995, 513.

³⁶ *Ibid.*, 8.

³⁷ *Ibid.*, 14. Cfr. Constitución *Sacrosanctum Concilium*, Cap. VI, n° 120 e Instrucción *Musicam Sacram* nos. 62 y 63.

Pieza maestra del pensamiento artístico de Juan Pablo II es la *Carta a los Artistas*. Pequeño libro montado en tono epistolar en el que el papa pareciera describir, casi pintar, un grandioso fresco cuyo escenario presidiría como escena principal la creación del mundo que alcanza su máxima plenitud y belleza en la Pascua de Resurrección. Pero, en su fondo, la argumentación de la Carta, además de escucharse la invitación a los artistas para volver a retomar el diálogo entre la Iglesia y el mundo del arte, viene esencialmente demandada por una realidad: la fractura entre el reino de la materia, y el espíritu, o lo que es lo mismo, la materia, y el espíritu alejados entre sí; divorcio y separación que ha tenido su efecto en la crisis del lenguaje artístico y que, esencialmente, ha tenido su causa en una forma de humanismo caracterizado por la ausencia de Dios y con frecuencia por la oposición de Él³⁸. Así pues, para Juan Pablo II toda esta desvinculación y desinterés de los artistas por los temas religiosos no ha hecho más que agravar y extender progresivamente el muro de la separación entre el mundo del arte y el de la fe³⁹.

Partiendo del asombro de Dios ante la Creación y, señalando posteriormente la dimensión contemplativa y de admiración del Gran Artista ante su Obra, Juan Pablo II, relaciona todo este destello creacional con el dominio creativo que el hombre ejerce sobre el universo que le rodea, haciendo de esta manera que su propia creación e inventiva artística sea también una participación de la capacidad creadora de Dios⁴⁰. Es decir, la obra de arte humana como vestigio siempre renovado del primer *fiat* emanado de la primera fuente divina. Diríamos, entonces, que el artista, en cierta manera, imita a Dios, sigue las huellas de la *poiesis* como acto creador, realizando así, y de un modo cualificado, su ser imagen de Dios:

En la creación artística el hombre se revela más que nunca imagen de Dios” y lleva a cabo esta tarea ante todo plasmando la estupenda “materia” de la propia humanidad y, después, ejerciendo un dominio creativo sobre el universo que le rodea. El Artista divino, con admirable condescendencia, transmite al artista humano un destello de su sabiduría trascendente, llamándolo a compartir su potencia creadora⁴¹.

Pero aun, y con todo, para Juan Pablo II la especial vocación del artista, y a la que auténticamente es llamado y requerido, es principalmente a realizar la mejor obra de arte, que no es ni más ni menos que la propia vida. O sea, la vida como tarea, como obra y cuadro inacabado que debe realizar y realizarse en el drama de su existencia. Es decir, a cada hombre se le confía la tarea de ser artífice de la propia vida, porque la historia de cada uno debe ser un constante y continuo hacerse y realizarse para llegar a ser un día, también, obra acabada y definida⁴².

³⁸ JUAN PABLO II, *Carta a los Artistas*, 4 de abril de 1999, 10.

³⁹ Para constatar toda esta crisis del lenguaje artístico y religioso ver: LICHT, Fred, *Momentos de desorientación. Aspiraciones y fracasos del arte religioso contemporáneo, en Experiencia y transmisión de lo sagrado*, II Curso de Arte Sacro Fundación Félix Granda, encuentro, Madrid 2001.

⁴⁰ JUAN PABLO II, *Carta a los Artistas*, op. cit., 1. Cfr. “Catecismo de la Iglesia Católica”, n° 2051: *por encima de la satisfacción de las necesidades vitales, común a todas las criaturas vivas (...) es una sobreabundancia gratuita de la riqueza interior del ser humano. Este brota de un talento concedido por el Creador y del esfuerzo del hombre*. Ver, también, PIEPER, J., *Contemplación terrenal, en La fe ante el reto de la cultura contemporánea*, Madrid, Rialp 1980, 146-147.

⁴¹ *Ibid.*,

⁴² *Ibid.*, 2.

Dos capítulos dedica la Carta al tema de la belleza, el tercero y el décimo sexto. En ambos, Juan Pablo II, sirviéndose de dos referencias literarias en las que se afirma que *La belleza sirve para entusiasmar en el trabajo* (Norwid) y, también, *para salvar al mundo* (Dostoievski), monta uno de los pasajes discursivos más bellos y líricos de toda la carta. En el fondo de todo su desarrollo suena la contestación a la deshumanización del arte (Ortega) contemporáneo; exponente, a la vez, de la deshumanización del hombre de hoy y, por ende, del mundo que él mismo ha creado⁴³. Urge, pues, redescubrir *el asombro religioso ante la fascinación de la belleza*⁴⁴ que nos entusiasma, que nos saca de nosotros mismos y nos hace asomar a ese abismo insondable de luz en el que se intuye y alumbrá la unidad misteriosa de las cosas. Sólo la belleza, entonces, nos puede redimir de la desesperanza⁴⁵, de la atonía, de la vulgar prosa de la vida⁴⁶, y, solo ella, también, pareciera prefigurar la misteriosa salvación de la materia del mundo⁴⁷. Pero aun siendo la belleza, en cierto sentido, *expresión visible del bien*⁴⁸, ésta, no podrá saciar del todo sino termina finalmente por suscitar el encuentro definitivo con la auténtica y suma belleza que es Dios. En efecto, toda la belleza que buscamos, palpamos y descubrimos en el mundo y en nosotros mismos no deja de ser un reflejo o esplendor (*Splendor veritatis*) de la auténtica metáfora divina. Como subraya Juan Pablo II, pocos como San Agustín, han sabido describir y reflejar el encuentro definitivo con la auténtica y única hermosura; belleza siempre buscada y, al final, arcana nostalgia que habitaba en él:

*Tarde te he conocido, ¡Oh hermosura siempre
antigua y siempre nueva!
Tarde te he amado. Y he aquí que tú estabas
en mi interior mientras yo te buscaba fuera, en el exterior.
De una manera desafortunada me fui sumergiendo
en las cosas bellas que Tú creaste.
Tú estabas conmigo y yo no estaba contigo.
Las cosas hermosas me tuvieron apartado de Ti
a pesar de que si no existían en Ti carecían de toda existencia.
Tú llamaste y gritaste en voz alta y acabaste con mi sordera.
Te mostraste radiante y resplandeciente
y ahuyentaste mi ceguera.
Percibí tu perfume y tomé aliento.
Ahora suspiro por Ti.
Te probé y siento hambre y sed de Ti.
Me tocaste y estoy ardiendo por alcanzar
esa paz que es Tuya⁴⁹.*

⁴³ Cfr. VON BALTHASAR, H. U., *Preocupación por el hombre*, Cristiandad, Madrid 1965, 296-298.

⁴⁴ JUAN PABLO II, *Mensaje a los participantes a la II Asamblea Plenaria de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia*, 25 de septiembre de 1997, n° 4.

⁴⁵ Cfr. Los Padres Conciliares: *Mensaje a los artistas*, 8 de diciembre de 1965, 13.

⁴⁶ JUAN PABLO II, *Mensaje a los participantes del forum romano UNIV*, 21 de marzo de 2004: *Es misión muy nuestra transformar la prosa de esta vida en endecasílabos, en poesía heroica*.

⁴⁷ JUAN PABLO II, *Carta a los Artistas*, op. cit., 16: Que vuestro arte contribuya a la consolidación de una auténtica belleza que, casi como un destello del Espíritu de Dios, transfigure la materia, abriendo las almas al sentido de lo eterno.

⁴⁸ *Ibid.*, 3.

⁴⁹ *Confesiones XX*, 27, BAC, Madrid 1994, 424.

En los sucesivos capítulos de la Carta confluyen y se interseccionan un sinfín de enriquecedores matices e ideas. Señalemos, primeramente el dedicado a *El artista y el bien común* que, con su creación artística, además de enriquecer el patrimonio cultural, presta con sus obras *un servicio social cualificado en beneficio del bien común*⁵⁰. Y aquí, en este sentido, meritoria labor tienen todos aquellos artistas que son capaces de asumir, en concreta *mediación catequética*⁵¹, la fascinante tarea de hacer imagen tangible la palabra bíblica, posibilitando que su vocabulario y expresión artística, además de constituirse en intrínseca fuerza evangelizadora⁵², termine siendo igualmente *punte tendido hacia la experiencia religiosa*⁵³. Es decir, el arte, aquí, como desvelamiento, como gramática y lenguaje sin igual para expresar y decir lo indecible o, como diría una vez más San Agustín, para *narrar la historia de Dios con los hombres*⁵⁴. Por eso, y así lo afirma Juan Pablo II, la Iglesia sigue teniendo necesidad del arte para, desde su acento policrómico y expresión creadora, *hacer perceptible el mundo del espíritu, de lo invisible, de Dios*⁵⁵; porque casi mejor que ninguna otra manifestación o mediación, la obra de arte, gracias a la significatividad y emoción de la fuerza de su lenguaje, nos descubre la realidad última de las cosas en sus aspectos más íntimos y positivos⁵⁶, representando con gran fuerza los *misterios de la fe y la verdad trascendente*⁵⁷. Nada, pues, como la visión artística para dar forma al Misterio, haciéndolo *logos*, pentagrama audible y perceptible, familiar, cercano, amable y conscientemente compartido⁵⁸. O sea, la pedagogía de la fe que es capaz de seguir hablando ininterrumpidamente, de manera singular y diversificada, a lo largo de los tiempos, encarnándose, creando su expresión propia a la altura de la conciencia artística contemporánea, no siendo su vocabulario y gramática expresiva mera ilustración estética sino verdadero *lugar teológico*⁵⁹ donde el evangelio queda configurado en

⁵⁰ JUAN PABLO II, *Carta a los Artistas*, op. cit., 4.

⁵¹ Ibid., Respecto a la mediación catequética y a la utilización de las imágenes como medio y vehículo para adoctrinar en los misterios de la fe, ver: SAN GREGORIO MAGNO, *Epistulae IX*, 209: CCL 140 A, 1714.

⁵² JUAN PABLO II, *Motu Proprio Inde a Pontificatus Nostri initio*, 25 de marzo de 1993, Proemio (*L'Osservatore Romano*, 5 de mayo de 1993, p. 1 y 5).

⁵³ JUAN PABLO II, *Carta a los Artistas*, op. cit., 10.

⁵⁴ SAN AGUSTÍN, *De cathechizandis rudibus*, 4, 8, en *Obras completas XXXIX*, BAC, Madrid 1988, 459.

⁵⁵ JUAN PABLO II, *Carta a los Artistas*, op. cit., 12; ver también *Discurso a la comisión para los bienes culturales de la Iglesia*, 2 de octubre de 1995. En este sentido, *La Carta a los Artistas* de Juan Pablo II pareciera reflejar y transcribir la misma idea y definición que ya anteriormente había expresado Pablo VI, *A los artistas, el 7 de marzo de 1964: Nosotros (Iglesia) tenemos necesidad de vosotros (artistas); nuestro ministerio tiene necesidad de vuestra colaboración. Porque nuestro ministerio es el de predicar y hacer accesible y comprensible, más aun, conmovedor, el mundo del espíritu, de lo invisible, de Dios. Y en esa acción de presentar el mundo invisible en formas accesibles, inteligibles, vosotros sois maestros.*

⁵⁶ Cfr. MALDONADO, Luis, *Liturgia, Arte, Belleza. Teología y estética*, San Pablo, Madrid 2002, 13.

⁵⁷ JUAN PABLO II, *Al Consejo Pontificio para las Comunicaciones sociales*, 4 de marzo de 1994, nº 3. Cfr. COLOMER FERRANDIZ, Fernando, *La Mujer vestida de sol. Reflexiones sobre el cristianismo y el arte*, Encuentro, Madrid 1992, 53.

⁵⁸ Cfr. CRIPPA, María Antonieta, *Arte y mensaje cristianos, hoy: La emersión de lo Sacro, en Experiencia y transmisión de lo sagrado*. II Curso de Arte Sacro Fundación Félix Granda, op. cit., 70.

⁵⁹ JUAN PABLO II, *Carta a los Artistas*, op. cit., 11. Cfr. DOMINIQUE CHENU, Marie, *La teología nel XII secolo*, Jaca Book, Milán 1992, 9.

*modelo de humanidad, forjando a la vez una cultura, una estética, una ética y una utopía*⁶⁰.

Nada dice y habla la Carta a los Artistas de su predilección a la hora de inclinarse por una forma o corriente artística definida ya que, suponemos, que el pensamiento de Juan Pablo II asume y acepta que el mensaje evangélico en su traducción icónica jamás puede agotarse en unas formas concretas porque las trasciende a todas y, por ende, si las formas son auténticas, en todas se puede y debe inculturar; además, la Iglesia, como ya afirmó el Concilio Vaticano II, no está esencialmente vinculada a ninguna cultura y, por lo tanto, no consideró ni considera como propio ningún estilo artístico⁶¹. Diríamos, pues, que la Iglesia, desde *Pentecostés* habla y recibe todas las múltiples y variadas lenguas en las que se manifiestan las distintas realizaciones culturales con sus correspondientes valores y concepciones humanas; pero eso sí, centrándolas todas en el anuncio del acontecimiento pascual de Jesucristo muerto y resucitado para ofrecerlas a todas como alabanza de gloria al Padre del cielo⁶². Pero aun más, quedar por lo tanto clavada la mirada en un arte del pasado que ya fue y no admitir el lenguaje artístico y la gramática plástica del nuevo arte de las vanguardias sería no aceptar la exhortación del Concilio⁶³. ¿Quién puede negar ya, por ejemplo, que autores entonces tan criticados por estrechos restauracionistas, que el lenguaje de la tradición icónica en su hondura místico-religiosa ya apareció y se dejó notar en autores como Paul Gauguin, Van Gogh, Matisse, Emile Nolde, Jawlensky, Chagall, Rouault, Kokoscka, Picasso y Dalí? Ahora, eso sí, el arte, para Juan Pablo II, para poder constituirse como idóneo medio expresivo dentro de la didáctica de la fe *ha de distinguirse por su capacidad de expresar adecuadamente el Misterio*⁶⁴ o, lo que es lo mismo, el arte sacro para ser considerado como tal ha de saber dar respuestas *adecuadas a las exigencias propias de la comunidad cristiana*⁶⁵. La respuesta que G. Rouault dio cuando le preguntaron sobre las condiciones que debía poseer el arte para entrar en la iglesia podría muy bien definir y servirnos para lo que hasta ahora venimos diciendo: *de rodillas y en silencio*⁶⁶.

Entraríamos ya, aquí y en este instante, en lo que se dio en llamar siglos atrás la teoría del rigor, propiedad y decoro, celosa preceptiva que tuvo el punto álgido de su tratadística y normativa a raíz de la sesión XXV del Concilio Tridentino, extendiéndose su voz hasta bien entrado el siglo XX⁶⁷. En síntesis, semejante preceptiva, a la hora de aceptar e incorporar tanto pintura como imagen de bulto para el culto, éstas, debían en

⁶⁰ GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario, *Ratzinger y Juan Pablo II*, Sígueme, Salamanca 2005, 143. Ver también del mismo autor: *Destino histórico, experiencia religiosa y creación artística*, en *Congreso Internacional Arte y fe*, op. cit., 425.

⁶¹ Cfr. Constitución *Sacrosanctum concilium*, cap. VII, n° 123.

⁶² Cfr. JUAN PABLO II, *Slavorum apostoli*, nos. 11, 13, 17 y 19.

⁶³ Así queda registrado en la Constitución *Gaudium et Spes*, n° 62: *Hay que esforzarse para que los artistas se sientan comprendidos por la Iglesia en sus actividades y, gozando de una ordenada libertad, establezcan contactos más fáciles con la comunidad cristiana. También las nuevas formas artísticas, que convienen a nuestros contemporáneos, según la índole de cada nación o región, han de ser reconocidas por la Iglesia.*

⁶⁴ JUAN PABLO II, *Ecclesia de Eucharistia*, Cap. V, 50.

⁶⁵ JUAN PABLO II, *Carta a los Artistas*, op. cit., 10.

⁶⁶ Citado en ROIG IZQUIERDO, A., *Art viu del nostre temps*, Diputació Provincial de Valencia, Valencia 1982, 201.

⁶⁷ Cfr. RAMOS DOMINGO, José, *Arte y preceptiva: "Del rigor, la propiedad y el decoro en la iconografía de la Trinidad"*. Estudios Trinitarios, Vol. XXXVIII, n° 3, Salamanca 2004, 371-399.

primer lugar mover a devoción por parte de aquellos que las miraran o contemplaran; en segundo lugar, en su representación, no debían de causar escándalo; en tercer lugar, tenían que ser en su lectura plástico-iconográfica legibles y claras y, finalmente, en su narración interna no podían mover a error doctrinal. Si leemos atentamente la *Sacrosanctum Concilium* comprobamos que el espíritu de dicha normativa aun se sigue leyendo en esta Constitución del concilio Vaticano II:

*... que sean exclusivas de los templos y demás lugares sagrados aquellas obras artísticas que repugnen a la fe, 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..., a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa*⁶⁸.

Pero la *Sacrosanctum Concilium* no detiene su reflexión ni extiende sus comentarios en lo que se refiere a uno de los aspectos que tiempo atrás más se señalaron de dicha preceptiva. Nos referimos al asunto de la decencia, mas recordado y señalado como teoría del decoro. Para todos los historiadores del arte es conocido el acalorado debate que mantuvo la tratadística postconciliar tridentina por la cuestión del desnudo. Y en este asunto, famosas fueron las aportaciones de los cardenales Borromeo y Paleotti, desarrollando una preceptiva que incidía en la idea de que el desnudo, por indecente, debía evitarse no solamente en las iglesias, sino también en las decoraciones de las casas particulares. Años más tarde Gilio da Fabriano volverá a ocuparse detalladamente por la cuestión de la decencia indicando que las figuras humanas que el artista ha de pintar desnudas, éste, en sus partes íntimas debía proveerlas de paños. Otro cardenal, Molanus, se sorprenderá ante todos aquellos osados pintores que incluso se atrevían a representar al Niño Jesús desnudo y, el famoso tratadista Possevino se quedará estupefacto y horrorizado ante la osada idea de que pudiera aparecer un inconveniente e inapropiado desnudo en cualquier lugar de una pintura. Pero dentro de todas estas controversias sobre la decencia será el *Juicio Final* de Miguel Ángel el que sufriera los ataques más furibundos y violentos. De todos es conocido las críticas que recibieron los famosos frescos por parte de Biagio da Cesena, maestro de ceremonias de Paulo III, salvándose milagrosamente por las eruditas súplicas de la Academia de San Lucas, aunque no impidiendo la posterior intervención de Daniel de Volterra pintando ropajes y paños de pureza en las partes íntimas de muchos de los personajes del *Juicio*⁶⁹.

Toda esta teórica y extensa discusión que se mantuvo a lo largo de los siglos en torno al desnudo vuelve a hacerse eco en el pensamiento artístico de Juan Pablo II que, partiendo precisamente de la referencia del *Juicio Final* de Miguel Ángel, nos estructura y monta una auténtica catequesis sobre la teología del cuerpo, y éste, desnudo; consideración teológica hasta la fecha nunca escrita ni oída en preceptiva pictórica sacra, y que ya, previamente, había sido apuntada mucho antes de la redacción de la Carta a los Artistas. En efecto, partiendo del texto Gn 2, 25: *Estaban ambos desnudos, pero no se avergonzaban uno del otro*, Juan Pablo II, digamos, regula y redefine la antaño visión desenfocada de la belleza del hombre en la tangible realidad de la

⁶⁸ Constitución *Sacrosanctum Concilium*, Cap. VII, nos. 124-125.

⁶⁹ Cfr. BLUNT, Antony, *La teoría de las Artes en Italia*, Cátedra, Madrid 1985, 115-141.

desnudez de su propio cuerpo⁷⁰. Pero aún más, Juan Pablo II nos adentra en la auténtica valoración del cuerpo humano, en la *castitas* de su desnudez que, al igual que cualquier desnudo del arte clásico, éste, ante la mirada del que lo escruta y lo contempla, y en la manifestación ostensoria de todas sus turgencias fisionómicas, nunca deja de estar auxiliado por la compostura y el decoro:

En las diversas épocas, empezando por la antigüedad y la cultura clásica, hay obras de arte cuyo tema es el cuerpo humano en su desnudez, y su contemplación nos permite concentrarnos sobre la verdad total de hombre, la dignidad y la belleza “suprasensual” de su masculinidad y feminidad. Estas obras tienen, como escondido, un elemento de “sublimación” que lleva al espectador a descubrir a través del cuerpo, todo el misterio personal del hombre. En contacto con esas obras de arte, el espectador no se siente llevado a “mirar para desear”, sino que aprende ese significado esponsalicio del cuerpo, que corresponde a la pureza del corazón⁷¹.

Fuera ya del marco de los dictados de la preceptiva, y si tuviéramos que inclinarnos a continuación por una de las grandes facetas de Juan Pablo II en cuanto a su magisterio artístico se refiere, no cabe duda que ésta sería la de perito comentarista en el acertado arte de la lectura de programas iconográficos, y, de entre ellos, una vez más, la *Capilla Sixtina* de Miguel Ángel volverá a ser ejemplo para demostrarnos su consumado bien hacer en el difícil ejercicio de escudriñar en el hondo significado de la invención de la obra, con ajustada precisión y no menos hábil descripción:

Desde aquí habla Miguel Ángel, que en la Capilla Sixtina, desde la Creación al Juicio Final, ha recogido en cierto modo el drama y el misterio del mundo, dando rostro a Dios Padre, a Cristo juez y al hombre en su fatigoso camino desde los orígenes hasta el final de la historia⁷².

Después, posando su mirada sobre el instante en el que Miguel Ángel ha resuelto en línea precisa y segura el rostro del Padre eterno, que en su representación quedará definido y fijado como imagen canónica a seguir e imitar para la posteridad, Juan Pablo II, nos precisa y regala simultáneamente a nuestros ojos y oídos una bella descripción iconográfica que en su dictado y lectura termina por constituirse en una auténtica lección teológica. En su traducción pareciera escucharse de fondo el eco del segundo Concilio de Nicea, en el que se rechaza la doctrina de las tesis iconoclastas, confirmando a la postre la pedagógica legitimidad de la costumbre de expresar la fe mediante figuraciones artísticas. Quedan refrendadas igualmente aquí las voces más calificadas de la gran patrística, especialmente los discursos de san Juan Damasceno y San Gregorio Magno:

¿No sacó también Miguel Ángel conclusiones precisas de las palabras de Cristo: “El que me ha visto a mí, ha visto al Padre”? Miguel Ángel tuvo el valor de admirar con sus propios ojos a este Padre en el momento en que

⁷⁰ JUAN PABLO II, *Homilía de la Eucaristía al inaugurarse la restauración de los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina*, 8 de abril de 1994.

⁷¹ JUAN PABLO II, *El arte, expresión del misterio personal humano*, catequesis del 6 de mayo de 1981.

⁷² JUAN PABLO II, *Carta a los Artistas*, op. cit., 9.

pronuncia el “fiat” creador y llama a la existencia al primer hombre. Adán fue creado a imagen y semejanza de Dios (Cf. Gn 1,26). Mientras el Verbo eterno es la imagen invisible del Padre, el hombre-Adán es su imagen visible, Miguel Ángel trata de devolver esa visibilidad a Adán, a su corporeidad, los rasgos de la antigua belleza. Más aún, con gran audacia, transmite esa belleza visible y corpórea al mismo creador invisible. Probablemente nos hallamos ante una insólita osadía del arte, pues al Dios invisible no se le puede imponer la visibilidad propia del hombre. ¿No será una blasfemia? Ahora bien, es difícil no reconocer en el Creador visible y humanizado al Dios revestido de majestad infinita. Es más, en la medida en que lo permite la imagen con sus límites intrínsecos, aquí se ha expresado todo lo que se podía expresar⁷³.

Sí, ciertamente estamos aquí y en este instante ante uno de los mejores textos de lección iconográfica de Juan Pablo II y, nosotros, al volverle a escuchar y dejarnos guiar por su mano que didácticamente nos apunta y dirige hacia el centro del retablo fresco de la *Sixtina*, también:

quedamos deslumbrados por el esplendor y el miedo, admirando por un lado, los cuerpos glorificados y, por otro, los sometidos a eterna condena; comprendemos entonces que toda la escena está profundamente penetrada por una única luz y una única lógica artística: la luz y la lógica de la fe que la iglesia proclama, confesando: “Creo en un solo Dios (...) creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible⁷⁴”.

Decíamos al principio que el pensamiento de Juan Pablo II es claro deudor del entorno y lugar que le vio nacer. Y volviendo la mirada hacia atrás, sin abandonar los ecos estéticos de las configuraciones eslavo-bizantinas, Polonia, sobre todo a partir del periodo gótico nos transmitirá un particular sello de expresión artística con la producción original de la escuela de Cracovia en la que se dejará notar una bella asociación de realismo y espiritualidad bajo una peculiar forma de estilización y sentimiento. Hablamos del icono, expresión querida y venerada por el papa Juan Pablo, representación que encuentra su auténtico significado en el espacio sagrado de la representación litúrgica; creación que procede de la oración y conduce a la oración⁷⁵; también, frontal mirada que nos mira y se posa sobre nosotros iluminando nuestra vida, haciendo emerger la dimensión del Misterio⁷⁶ en la sin igual representación estática del rostro del Verbo encarnado, dejando de ser meramente una obra de arte pictórico. Diríamos, pues, que el valor principal del icono se fundamenta en la Teología de la Presencia. Es decir, el icono es signo de presencia, no es mero instrumento de ornamentación, de ilustración. Podemos decir, entonces, con Juan Pablo II, que el icono, en cierto sentido, es también:

⁷³ JUAN PABLO II, *Homilía de la Eucaristía al inaugurarse la restauración de los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina*, op. cit.

⁷⁴ *Ibid.*,

⁷⁵ Cfr. RATZINGER, Joseph, *El Espíritu de la Liturgia. Una introducción*, Cristiandad, Madrid 2002, 143.

⁷⁶ Cfr. STEINER, Georg, *Presencias reales*, Destino, Barcelona 1991.

como un sacramento de la vida cristiana, pues en él se hace presente el misterio de la Encarnación. En él se refleja de modo siempre nuevo el misterio del Verbo encarnado y el hombre –autor y, al mismo tiempo partícipe– se alegra de la visibilidad del Invisible⁷⁷.

Terminemos ya. Como hemos venido subrayando, y en cuanto al pensamiento artístico se refiere, al pontificado de Juan Pablo II le debemos la gratitud de habernos legado dos documentos excepcionales que bien podríamos englobarlos y relacionarlos en orden a enriquecer el actual discurso de la llamada teología práctica; nos referimos, una vez más, al *Quirógrafo* y a la *Carta a los Artistas*, obras de las que fundamentalmente, parafraseándolas en muchos instantes, y como fuente recurrente, nos hemos servido para ahondar en este estudio que presentamos. Del breve repaso que hemos hecho somos conscientes que habrán quedado por definir detalles, contextos, acicalamientos y mixturas; apuntamientos todos que por parte del lector avezado aceptamos para, posteriormente y en otro rato, mejor enriquecer y comprender el don del magisterio de este papa que un día *llegó del Este*.

Mientras, para seguir trabajando y caminando en la ejemplificación y traducción de la noticia del *Reino*, aquí nos queda todo este patrimonio abierto⁷⁸, para contemplarlo y gozarlo, en esa mediación que se ha hecho belleza, feliz instrumento de pastoral y memoria sensible de la evangelización. De ahora en adelante, de nosotros depende el celoso compromiso de restaurarlo y conservarlo⁷⁹; porque como muy bien dijo Juan Pablo II, a tenor de los bienes culturales de la Iglesia, éstos, *no son depósitos de obras inanimadas, sino viveros perennes, en los que se transmiten en el tiempo el genio y la espiritualidad de la comunidad de los creyentes*⁸⁰.

José Ramos Domingo

⁷⁷ JUAN PABLO II, *Homilía de la Eucaristía al inaugurarse la restauración de los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina*, op. cit.; Cfr. *Carta a los Artistas*, op. cit., 8 y *Duodecimum saeculum*, nº 11. Para el tema de los iconos, ver el estudio de GIRAUD, Marie-Francoise, *Aproximaciones a los iconos*, Paulinas, Madrid 1990.

⁷⁸ JUAN PABLO II, Constitución Apostólica *Pastor Bonus*, 28 de junio de 1988, art. 102.

⁷⁹ JUAN PABLO II, *Discurso a los participantes a la I Asamblea Plenaria de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia*, 12 de Octubre de 1995, nº 4 (“*L’Osservatore Romano*”, Edición en Español, 20 de octubre de 1995, 12).

⁸⁰ JUAN PABLO II, *Mensaje a los participantes a la II Asamblea Plenaria de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia*, 25 de septiembre de 1997, nº 2.