

## MONTERREY Y LA RENOVACIÓN DE LAS ARTES SAGRADAS EN MÉXICO

Alfonso Rubio y Rubio

La década 1940-1950 tiene una gran importancia en la historia del desarrollo económico, social y cultural de Monterrey. Durante ella, en efecto, se superó la depresión experimentada en la ciudad hacia el final de los años treinta y se inició una expansión industrial extraordinaria debida, sobre todo, al espíritu empresarial regiomontano, cuya filosofía social y sentido de las oportunidades eran ya desde entonces famosos en nuestro país. Fue en esta década que se consolidaron y diversificaron las empresas anteriormente existentes y surgieron otras nuevas. Juntas dieron lugar posteriormente a algunos de los principales consorcios empresariales de la actualidad. En sólo cinco años, los que median entre 1942 y 1947, el número de industrias pasó de 551 a 650 y se duplicó el capital invertido.

Por otra parte, en el año de 1943, el gobierno del Estado recreó la Universidad de Nuevo León, fundada en 1933 y cerrada un año después, y, a iniciativa de un grupo de connotados empresarios, se fundó el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Ambas instituciones serán en los años subsiguientes los polos cardinales sobre los cuales girará no sólo la educación universitaria profesional sino la cultura de Monterrey en su totalidad.

Uno y otro crecimiento –el económico y el cultural- constituyeron valiosos apoyos para la renovación de las artes sagradas, movimiento que también se inició en los primeros años de la misma década, reconociendo como su motor decisivo al VII Arzobispo de Monterrey, el Excelentísimo Señor Don Guillermo Tritschler y Córdova.

En lo económico, el apoyo de las empresas fue canalizado a través de los “comités de construcción”, formados básicamente por empresarios de gran dinamismo y ascendiente social, cuya función esencial era conseguir los recursos requeridos para la realización de cada proyecto específico. En lo cultural, el apoyo de las instituciones universitarias se manifestó en dos líneas igualmente importantes: la educación del gusto de los pastores y de los fieles, y la formación de los creadores de futuras obras: los arquitectos y los artistas.

Por razones del tiempo asignado a mi intervención en este Primer Simposio Internacional de Arte Sacro con el tema “El Arte Sacro en Monterrey”, y tratando de evitar el riesgo de lo incompleto y superficial, he optado por reducir mi tema al recuerdo de las circunstancias en que se dio en Monterrey la renovación de las Artes Sagradas, los principios que la guiaron y sus consecuencias más visibles.

Como ya ha quedado dicho, los inicios de la renovación de las artes sagradas en Monterrey se remontan al año de 1942 y se relacionan con las dos tareas edificatorias que emprendió Monseñor Tritschler poco después de asumir el gobierno de la Arquidiócesis de Monterrey. Estas fueron; la dignificación del Presbiterio de la Catedral y la construcción del nuevo templo parroquial

de la Purísima, esta última conforme al proyecto presentado en 1940 por el Arquitecto Enrique de la Mora, mismo en cuya defensa había intervenido providencialmente siendo todavía obispo de San Luis Potosí. En ambas tareas los pasos dados por Monseñor Tritschler constituyeron una ruptura con la concepción y la actitud tradicionales y generalizadas en el episcopado mexicano respecto a las artes sagradas.

El proyecto para la dignificación del presbiterio de la catedral comprendía entre otras cosas el decorado del ábside, la bóveda y los muros laterales. Monseñor Tritschler recomendó la realización de este proyecto a Ángel Zárraga, pintor mexicano de gran prestigio que después de una larga residencia en Europa –Bélgica, España, Italia, Francia- acababa de retornar a México. Participante en París en las diversas corrientes pictóricas de las primeras décadas de nuestro siglo, contertulio y amigo de sus principales representantes, tenía una gran experiencia lo mismo en la pintura de caballete que en la pintura mural de cuyo valor era un gran apologista. Se definía a sí mismo como un pintor independiente, dueño de un estilo propio, católico practicante, con ideas y valores humanos bien definidos. Era además poeta, crítico y pensador preocupado por el lamentable estado en que había caído el arte religioso en el mundo.

A reserva de exponer los puntos de vista de Monseñor Tritschler, la encomienda a Zárraga de la decoración mural catedralicia revela el total acuerdo entre ambos respecto a la necesidad de la renovación del arte sacro. Interesa consignar aquí algunas de las ideas que Zárraga expone sobre el tema en un breve ensayo intitolado “Arte Religioso notas de un pintor”, publicado en 1943, bajo el signo de la revista “Ábside” –dirigida entonces por el gran humanista Don Gabriel Méndez Plancarte- y dedicado justamente a Monseñor Tritschler y al filósofo católico Jacques Maritain. Tras lamentar el “miserable estado en que yace” el arte religioso en el mundo, Zárraga comenta: “Abandonados los artistas por los eclesiásticos..., abandonada la iglesia por los artistas, que en otro tiempo fueron su galardón suntuario, el campo quedó libre para los fabricantes de “buendioserías”. Y trae a propósito las palabras del padre Couturier relativas a la situación del arte cristiano en el Canadá, pero válidamente extensible a México: “El arte cristiano está ahí totalmente en manos del clero y éstas en las de los mercaderes... Los pocos artistas que viven en el país no lo toman en ello parte alguna”. En su ensayo Zárraga proclama su optimismo respecto al futuro de las artes sagradas, precisamente por la situación límite que vivía el hombre a causa de la Segunda Guerra Mundial. Reitera, sin embargo, que en el estado presente del arte religioso nos encontramos “en un terreno lleno de ruinas y de escombros”. “Ardua tarea –dice- eclesiásticos y artistas, sin tener para llevarla a cabo más que en nuestra buena voluntad y, querría poder añadir, nuestra humildad”. Al final de su ensayo, Zárraga vuelve a poner de relieve los principales obstáculos que impiden la renovación: “1.- El distanciamiento y en ocasiones la oposición doctrinal entre los mejores agentes de realización y el clero. 2.- La impreparación artística del clero. 3.- El acaparamiento casi total del arte religioso por los mercachifles que fabrican objetos para el culto y cuya única mira es la logrería sin escrúpulos a base de encallamiento y bastardía de la buena voluntad evidente de eclesiásticos y fieles”.

Las pinturas de Ángel Zárraga en el presbiterio de la catedral de Monterrey rompían ciertamente con la tradición: hacía visibles la calidad de un buen pintor que, utilizando la

reencontrada técnica de la pintura mural al fresco, al mismo tiempo que lograba en la simetría de sus composiciones la solidez constructiva de las formas unida a un geometrismo que las eleva al plano de lo ideal y a un armonioso uso del color, volvía a dignificar el arte sagrado respetando el epicentro de éste: el drama del Hombre y su participación Gozosa en los misterios de Dios.

La decoración del presbiterio de la catedral de Monterrey con los frescos de Ángel Zárraga constituyó un paso importante dado por Monseñor Tritschler en la renovación de las artes sagradas.

De mayor trascendencia fue la edificación del nuevo templo parroquial de la Purísima, cuyo proyecto rompía abiertamente con la tradición arquitectónica religiosa católica, del mundo occidental. Tal proyecto había sido presentado por su autor el Arquitecto Enrique de la Mora desde mediados de 1940, al Comité de Construcción, provocando en algunos de los integrantes de éste y en la generalidad de los clérigos y fieles a quienes se iba dando a conocer, un rechazo absoluto, por considerar que su forma y los materiales pensados para su construcción ofendían la venerable tradición de cuatro siglos de arquitectura religiosa en México.

Monseñor Aureliano Tapia, a cuyo cargo está la actual basílica de la Purísima, en el hermoso libro que dedica a la imagen y al templo, describe así la maqueta del proyecto: "Un templo de sencilla planta en forma de cruz latina con cañón y cruceros parabólicos. En el perfil de la nave los ocho ventanales a los lados y los cañones transversales forman intersecciones también parabólicas. Con tres amplísimos vitrales, uno al frente y los otros en los cruceros, el proyecto presentaba una secuencia de líneas sencillas, letanía de parábolas, con ritmo de salmodia, en sus genuflexiones respectivas". (Hasta aquí Monseñor Tapia).

En el conjunto, la torre grácil y gallarda, separada del templo, contrastaba su forma cúbica rectilínea y su altura con los juegos parabólicos del templo.

En el mes de febrero de 1941 celebrar las bodas de oro sacerdotales del Arzobispo de Monterrey, Dr. D. José Guadalupe Ortiz y López, que había renunciado a la sede regiomontana, Monterrey llevó a cabo su I Congreso Eucarístico al que asistió la mayoría de los obispos y arzobispos de México entre los cuales se encontraban los Excmos. señores, Don Luis María Martínez, Arzobispo de México, y el obispo de la diócesis de San Luis Potosí, D. Guillermo Tritschler. El Comité de construcción, presidido por el dinámico y talentoso empresario Don Antonio L. Rodríguez, entusiasta promotor de la realización del proyecto, quiso aprovechar esta reunión en la ciudad para hacerles conocer el proyecto y pedirles su opinión sobre el mismo. La condenación por parte de los obispos, con base a los mismos argumentos de desacato y ofensa a la tradición de la arquitectura religiosa nacional, fue casi unánime. Por un momento pareció que esto sellaba la suerte del proyecto. Pero, antes de dar por terminada la reunión Don Luis María Martínez preguntó si alguien, después de haber oído las opiniones en contra, quería salir en su defensa. Se trataba en realidad de una invitación para que tomase la palabra Monseñor Tritschler y Córdova, ya que ambos prelados sabían que el nombramiento del nuevo Arzobispo de Monterrey había ya recaído en éste.

Monseñor Tapia en su libro ya citado, resume los argumentos con los que Don Guillermo Tritschler hizo la defensa del proyecto del arquitecto Enrique de la Mora.

“...Defendió el proyecto –escribe- diciendo que estaba a la altura de Monterrey una ciudad de pujante proyección y dijo que todos los estilos habían sido modernos en su inicio, y que el templo sería un canto nuevo, con voces nuevas en la liturgia católica. Terminó argumentando la necesidad de abrir caminos nuevos en el arte religioso, y alabó la audacia del proyecto del arquitecto de la Mora y Palomar, asentando que sería la mejor expresión de fe de la ciudad de Monterrey, utilizando los elementos más significativos de su industria: fierro, concreto y cristal...”.

Sorpresivamente, al salir de aquella reunión, el Comité de Construcción tuvo la gratísima noticia de que Don Guillermo Tritschler era ya prácticamente el Arzobispo de Monterrey, lo que significaba la salvación del proyecto.

Monseñor Tritschler –según ha quedado dicho- accedió a su nueva sede en el mes de junio del mismo año. Formalizó de inmediato la aprobación de la construcción del nuevo templo y autorizó la demolición del antiguo. Las obras se llevaron a cabo con tal celeridad que a mediados del año siguiente se inauguró la cripta poniéndose al servicio de culto parroquial, y el nuevo templo se consagró el martes 14 de febrero de 1946.

Con interés creciente y dedicación ejemplar, siguió Monseñor Tritschler el avance de la construcción. No hubo día que no visitara la obra, dialogando con el constructor o el arquitecto, sobre los detalles de la misma, ilustrándose mutuamente en los puntos en que era indiscutible la autoridad de cada uno de ellos. Él mismo fue quien sugirió los nombres de los artistas –pintores y escultores- invitados a colaborar en los terminados del templo. Tal ocurrió con los pintores Jorge González Camarena, Jesús Guerrero Galván, Federico Cantú y Benjamín molina, y del escultor alemán Adolfo Laubner, todos ellos de prestigio indiscutible por la calidad, la honestidad y la verdad de su obra. Fue él también quien aprobó sin objeciones la encomienda al escultor judío alemán Herbert Hofmann Isenburg del cristo crucificado monumental y del apostolado de la portada principal de la Iglesia.

Cuando el día de la solemne consagración, eclesiásticos y fieles ingresaron al templo se encontraron con un insólito tratamiento del espacio: éste, sin el fraccionamiento que imponían, a los antiguos, los arcos o columnas que separaban las naves, era dominado inmediatamente en su totalidad por la mirada; experimentaron con plenitud desconocida una doble tensión: la vertical, hacia lo alto determinada por las formas parabólicas del cañón, y la horizontal, que imperaba el avance hacia el altar en el centro del crucero frente al ábside, ritmando por el juego de los grandes arcos parabólicos y las trabes que formaban parte de la estructura del cañón; experimentaron además un tratamiento insólito de la luz filtrada por los enormes claros de las vidrieras de la portada principal y las portadas laterales del crucero y de la franja parabólica sobre la gran concha del ábside. Vieron presidiendo el espacioso y armónico ámbito la cruz suspendida de la parábola del ábside, en que González Camarena representaba, pintando con cárdenas entonaciones y modelado excepcional el cuerpo exangüe del Dios crucificado; asimismo, en los austeros altares laterales las imágenes de la Virgen de Guadalupe y del Santo Cura de Ars con la pequeña Santa

Filomena, tratadas con los ritmos estremecidos, el color y las luces características de Federico Cantú; la imagen de Santa Teresita del Niño Jesús pintada por Guerrero Galván en diálogo con el Niño, formas sólidas separadas, pero inmersas en la misma luz transfigurante y sobrenatural y la imagen del protomártir mexicano San Felipe de Jesús, a quien González Camarena representa en el mismo momento de su martirio puesto en la cruz, atravesado su cuerpo por las lanzas y con un tratamiento revelador de la misma sabiduría del artista en el manejo de las sordas y dramáticas entonaciones y del vigoroso modelado.

La ceremonia de consagración de la Purísima fue acompañada el mismo día 14 de febrero y los subsiguientes 15 y 16 de un ciclo de conferencias sobre Arte Sacro que, sustentadas por prestigiados intelectuales católicos, tenían como finalidad ponderar el valor arquitectónico, artístico y religioso del nuevo templo. Uno de tales conferenciantes, el respetable crítico e historiador del arte moderno en México, Justino Fernández, hizo en su conferencia el elogio de Monterrey por haber “construido algo que lo ennoblece y ennoblecerá siempre, no sólo desde el punto de vista religioso sino artístico... algo que aunque en un mañana no lejano se haga de otra moda, será siempre una expresión única del arte arquitectónico de ésta época”.

Pero sin duda la conferencia más orientadora fue la del maestro José Vasconcelos. En ella, en efecto, después de hacer referencia a la torre “valiente, ancha, sobria, desnuda” que “al conjuro del arte adopta la verticalidad para levantar al cielo... la imagen de la Purísima”, y a la fachada del templo “moderna y atrevida”, se refiere al interior, “levantado y augusto”. Dice textualmente: “resplandece aquí el espacio con nobleza, levantado por curvas atrevidas, parábolas largas que en lo alto enlazan sus nervaduras poderosas y simples... No sé que en los últimos 100 años se haya hecho en nuestro país templo más importante. Y todo el que lo ve tendrá que decir que [no] sólo está a la cabeza de la industria mexicana, lo está también en lo que hace al arte religioso...”.

Confirmando los juicios anteriores, el arquitecto Enrique de la Mora fue distinguido ese mismo año de 1946 con el Premio Nacional de Arquitectura, por su obra el Templo de la Purísima de Monterrey.

Más tarde, a la obra escultórica de Adolfo Laubner –La Virgen en lo alto del esbelto campanil y los ángeles en la intersección de las parábolas laterales el exterior, formas de gran pureza, de belleza idealizada y serena religiosidad- se unen el patético Cristo de la portada, obra de Hofmann, cuya monumentalidad es subrayada por el hieratismo uniforme del grupo de los apóstoles simétricamente distribuidos en las puertas; Benjamín Molina había enriquecido el decorado interior con las pinturas de los cuatro evangelistas sobre los mismos vanos por la parte interior de la portada; se había colocado el vitral que cubre la franja parabólica sobre la concha del ábside, y las trabes interiores de la estructura se habían revestido con el mosaico italiano azul profundo sobre el que cantan las invocaciones letánicas a la Virgen.

Don Antonio L. Rodríguez en una breve relación del proceso de edificación del templo expresaba: “para quienes han dedicado su esfuerzo a esta obra es satisfactorio ver cómo la

estudian, cómo la elogian, cómo se ha vuelto motivo obligado (de visita) para todo turista, cómo fue escogida para el Premio Nacional de Arquitectura”.

Entre los estudios y críticas suscitadas por la obra premiada merece especial mención el de uno de los más autorizados historiadores y críticos de arte, de prestigio mundial, Paul Westheim. En un artículo publicado en la revista “Litúrgica Arts” de noviembre de 1950, afirmando a la superioridad de la primera por sus proporciones más grandiosas y una más original concepción. “La Purísima de Monterrey es arquitectura del siglo XX, objetiva, funcional y a la vez, arquitectura auténticamente religiosa, una iglesia representativa como tal”. Elogia los planos de diáfana claridad de la construcción, la disposición y distribución de los espacios conforme a un criterio de utilidad, el exterior orgánico y desarrollo sin recursos decorativos desde la estructura interna, el crear la forma a base de los supuestos de la técnica avanzada y los nuevos materiales a disposición del constructor del siglo XX.

“Monterrey –escribe textualmente- el gran centro industrial del Norte, productor de acero, cemento y vidrio es una urbe en pleno desarrollo. Una ciudad que debe su auge a la industria; una ciudad católica, dinámicamente católica, de un catolicismo que es valor vital y actitud vital. Enrique de la Mora ha creado un templo que impresiona como una síntesis de esa ciudad. Manifestación de la fe en un mundo que vive del trabajo industrial racionalizado. Y es también significativo de este sentido el que esta obra sólo haya podido llevarse a cabo gracias a la aprobación y a la comprensiva ayuda de las altas autoridades eclesiásticas. “Párrafos en los que va implícito el reconocimiento al excelentísimo señor, VII Arzobispo de Monterrey, Don Guillermo Tritschler y Córdova, de ser uno de los grandes gestores de la renovación de las artes sagradas no sólo en Monterrey y en México sino en el mundo. Y Westheim tiene razón. Monseñor Tritschler, en efecto, hizo realidad en Monterrey el ideal por el que venían pugnando teóricamente en Europa, desde unos años antes, los padres dominicos Marie-Alain Couturier y Pie-Raymond Régamy –cada uno con medios distintivos derivados de sus más profundas convicciones- en la revista “l’ Art Sacré” (*Les Edittions du Cerf, Paris*), de la cual eran coeditores. De hecho el padre Couturier no vio sus ideales de renovación del arte sacro sino hasta el año de 1950, en que tuvo la dirección de la comisión de arte en la iglesia de Assy, primer caso en Europa de arquitectura religiosa moderna.

Y por su parte, en 1946, el año de la consagración de la Purísima, el padre Régamy, más doctrinal, adelantaba en un breve ensayo, publicado bajo el título de “Principios de una verdadera renovación de las artes sagradas”, los lineamientos que el año siguiente (1947) daba su Santidad Pio XII en la Encíclica “Mediator Dei” respecto a la liturgia y al arte sacro.

Ya en el límite de mi tiempo disponible, no me es posible hacer un detenido análisis de los escritos del padre Couturier, publicados entre 1950 y 1953, en la revista mencionada, ni del ensayo del padre Régamy. Sin embargo, no resistí la tentación de recordar algunas de las consideraciones dejadas por este último, relevantes a nuestro propósito de hacer ver en su dimensión verdadera el mérito de Monseñor Tritschler. Las que siguen son citas textuales:

“La mejor manera de permanecer fieles a las transiciones no es copiar lo que antes se hizo, sino volver a ser tan creadores como se fue en el pasado...”.

“Todo hieratismo fosilizado en fórmulas, todo sistema demasiado convencional de estilo, son una traición a la liturgia: hacen pensar que está muerta y que esteriliza el genio humano”.

“Si el renacimiento litúrgico se perfeccionara hasta traducirse el aspecto de las iglesias, ya no se construirían las casas de Dios con ese cuidado... de coquetería, que casi siempre no hace más que profanarlas... se acabaría también con ese carácter triste que se les ha dado por mucho tiempo con la pesantez de las formas o la penumbra excesiva”.

“Las influencias de la vida litúrgica inspiran... el espíritu de Dios cuyas bienaventuranzas deben las artes hacer resplandecer en la ciudad. La exigencia de continua renovación que ese espíritu da, el sentido de la divina trascendencia que inspira en el alma, vuelven intolerables todos los tipos diferentes de esquematización... ese mismo espíritu impide caer en la vulgaridad sin carácter, agravada de sentimentalidad piadosa en que las artes religiosas resbalan día a día con más frecuencia. ¡Cristo ha resucitado! Las iglesias deben proclamarlo. Deben manifestar que son dedicación, los esbozos de la Jerusalén celestial”.

“La consigna de este renacimiento (del arte sacro) debe ser: en primer lugar la calidad que es una condición “sine qua non”, y después, en relación íntima con ella: verdad, vitalidad, pureza”.

“Todos los aciertos han sido de estructura clara y simple, cuya misma gracilidad, que arriesga a convertirse en flaqueza, es bella gracias a la nobleza de sus proporciones; el aspecto “funcional”... no ha sido en ellas hipócritamente disfrazado sino afirmado claramente, y cobra singular elocuencia a causa de la belleza de los volúmenes, de los ritmos fuertes o elegantes, siempre sencillos de una distribución de luces u sombras propicia a recogimiento, de coloraciones armoniosas...”.

“La verdad de las técnicas trae consigo la explotación plenaria de los recursos propios a cada una de las artes... ni la pintura, ni la escultura, ni ninguna de las otras artes tienen por qué empobrecer sus recursos en la arquitectura religiosa. Al contrario, no podrán desempeñar su función sino siendo plenamente ellas mismas”.

“Cada vez que fueron grandes, las artes sagradas fueron simplemente las artes de una época aplicadas a las artes sagradas”.

“Verdad, vitalidad, pureza si estos caracteres resplandecieran en las artes sagradas, a fuerza de reinar en los artistas, en los pastores y en los fieles, la iglesia material testificarían a los ojos del mundo contemporáneo la verdad de Cristo y de su iglesia, su pureza y su vitalidad”.

Respecto a las consecuencias de la labor llevada a cabo por Monseñor Tritschler en la renovación de las artes sagradas en Monterrey, serán un valioso testimonio las diapositivas con las que finalizo mi participación en este simposio.