

# La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939: un hito artístico en la postguerra española<sup>1</sup>

(The International Exhibition of Sacred Art in Vitoria in 1939: an artistic event in the Spanish post-war period)

Laminaga Cuadra, Andere

Eusko Ikaskuntza. General Álava, 5. 01005 Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (2006), 25; 221-232]

Recep.: 01.12.05

Acep.: 23.01.06

---

*El objeto de esta comunicación es ofrecer una aproximación a la Exposición Internacional de Arte Sacro celebrada en Vitoria entre el 22 de Mayo y el 6 de Agosto de 1939 en el Palacio de Villa Suso de esta localidad.*

*Palabras Clave: Arte sacro. Exposición internacional. Vitoria. Eugenio d'Ors.*

*Gasteizen, bertako Villa Suso Jauregian, 1939ko maiatzaren 22tik abuztuaren 6ra egindako Arte Sakratuaren Nazioarteko Erakusketa da komunikazio honen helburua.*

*Giltza-Hitzak: Arte sakratua. Nazioarteko erakusketa. Gasteiz. Eugenio d'Ors.*

*Le but de cette communication est d'offrir une approche à l'Exposition Internationale d'Art Sacré célébrée à Vitoria du 22 mai au 6 août 1939 au Palacio de Villa Suso de cette localité.*

*Mots Clés: Art sacré. Exposition internationale. Vitoria. Eugenio d'Ors.*

---

1. Esta comunicación se ha llevado a cabo con la ayuda de una Beca para la Formación de Investigadores del Gobierno Vasco. Los datos que en ella se recogen son el resumen de un trabajo de investigación inédito que realicé en 2003, cuyo título es *La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria, 22 de Mayo-6 de Agosto de 1939. Un hito artístico tras la guerra civil.*

La Exposición Intemacional de Arte Sacro de Vitoria<sup>2</sup> fue promovida por la Jefatura Nacional de Bellas Artes dependiente del Ministerio de Educación Nacional del Primer Gobierno Franquista<sup>3</sup>. Tanto esta exposición como la concurrencia española a la *Biennale* de Venecia de 1938, se llevaron a cabo bajo el mandato y la supervisión de Eugenio d'Ors, que fue Jefe Nacional de Bellas Artes<sup>4</sup> entre finales de Febrero de 1938 y Agosto de 1939<sup>5</sup>.

Estos dos eventos, la EIAS y la concurrencia española a la *Biennale* veneciana de 1938, junto con la creación en 1938 del *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*<sup>6</sup>, fueron las iniciativas más destacadas en el panorama artístico estatal durante los primeros pasos del franquismo. Las tres se gestaron en plena guerra, y dos de ellas se llevaron a cabo mientras discurría la contienda. Sin embargo, también debemos destacar otros hitos artísticos de importancia llevados a cabo en los primeros momentos del Régimen: la *Exposición de Pintura, Escultura y Arte Decorativa* celebrada en Bilbao del 19 de Abril al 31 de Mayo de 1939 en el Hotel Carlton, organizada por la Diputación de Vizcaya, el Ayuntamiento de Bilbao y la Jefatura Nacional de Propaganda; la muestra llevada a cabo en Valencia por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en Mayo de 1939, con arte dañado durante la guerra y titulada *Martirio del arte y huellas de la barbarie roja*; la *Primera Exposición Nacional de Pintura y Escultura*, celebrada en Valencia en Julio de 1939 y la reapertura del Museo de Arte Moderno de Madrid, con una exposición que conmemoraba el centenario del pintor Eduardo Rosales en Julio de 1939<sup>7</sup>.

Si reparamos en la EIAS de Vitoria, hay que destacar su amplia participación intemacional, ya que fueron 12 los países de procedencia de las obras de los

---

2. En adelante nos referiremos a la muestra de forma abreviada, con las siglas que la propia Comisaría de la exposición usaba para referirse a ella y que sirvieron para crear el anagrama de la misma: EIAS (Exposición Intemacional de Arte Sacro).

3. Algunos historiadores se refieren a este "Gobierno de Burgos" como provisional considerando el Primer Gobierno Franquista el creado en Agosto de 1939.

4. Podemos referirnos a este cargo como "Jefe Nacional de Bellas Artes" o "Director Nacional de Bellas Artes", ya que en las diferentes fuentes de la época se hace referencia a ambos nombres indistintamente.

5. El Ministerio de Educación Nacional estaba entonces afincado en Vitoria, en la Escuela de Artes y Oficios, como informaba el diario vitoriano *Pensamiento Alavés* el 10 de Febrero de 1938. El relevo de d'Ors en su cargo se produjo con la constitución en Agosto de 1939 de un nuevo Gobierno Nacional, siendo relevado por Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya. Véase LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor (La balsa de Medusa; 73), 1995. Para analizar la relación entre la *Biennale* y la EIAS, y entender las inquietudes de Eugenio d'Ors en aquellos momentos véase MERCADER, Laura. "El arte como forma de un ideal. Una lectura de Eugenio d'Ors". En: *Eugenio d'Ors del arte a la letra*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Monografías de Arte Contemporáneo; 3), 1997.

6. Derivado de la Orden del 24 de Abril de 1938 y dependiente también de la Jefatura Nacional de Bellas Artes.

7. Para información acerca de estas muestras véase *Catálogo de la Exposición Pintura-Escultura-Arte Decorativo: del 19 de Abril al 31 de Mayo de 1939*. Bilbao: Jefatura Provincial de Propaganda; LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*. Op. cit.; y JIMÉNEZ, María Dolores. *Arte y Estado en España del siglo XX*. Madrid: Alianza (Alianza Forma), D.L. 1989.

327 artistas expositores que concurren: España, Alemania (que entonces englobaba Austria también), Holanda, Inglaterra, Bélgica, Italia, Portugal, Francia, Suiza, Hungría, Turquía y Albania<sup>8</sup>. De entre los expositores, sólo 82 eran españoles, mientras que 246 eran extranjeros. Este dato es fundamental si tenemos en cuenta que corran a cargo de los participantes los gastos de transporte de las obras desde su lugar de origen hasta la frontera española, y desde la frontera española hasta su lugar de origen, una vez finalizada la exposición (se ha de tener en cuenta que algunos gobiernos extranjeros subvencionaron la participación de sus expositores<sup>9</sup>).

Según palabras de Eugenio d'Ors recogidas en el *Catálogo* de la exposición, la EIAS reunía “-a título, bien de modelo, bien de ejemplo- unos cuantos de los mejores productos y entre los más bien orientados intentos ofrecidos por los artistas del día y por los artesanos, que se recogen en la tarea de cotidianidad y humildad al servicio del Culto católico”<sup>10</sup>. En la muestra se expusieron más de 1.500 objetos, que comprendían altares con todos sus elementos, maquetas y planos arquitectónicos, objetos de orfebrería, ornamentos, libros, pinturas, esculturas, fotografías, etcétera.

El evento estuvo acompañado, además, de una *Semana de Música Sacra*, compuesta por conciertos y conferencias; de una *Semana de Arte Sacro* y de *Conferencias sobre Formación Litúrgica*, con ponencias de artistas y presbíteros sobre el tema; y de otra serie de actos paralelos como sesiones de teatro y cine.

La Comisaría de la exposición intentó hacerse eco de obras artísticas de los países y artistas que en aquellos momentos se encontraban inmersos en un proceso de reflexión y renovación del arte religioso impulsado por la difusión del llamado *movimiento litúrgico* que tuvo en Alemania su centro principal. Juan Plazaola expresa que “la verdadera renovación de la arquitectura cristiana, que habría de iniciarse en el segundo tercio del siglo XX, se produjo gracias a tres impulsos innovadores en el seno de la Iglesia misma: la aceptación de las nue-

---

8. La cuestión del cómputo final de los países que participaron en la muestra es delicada, puesto que concurren para ello dos factores: de una parte la nacionalidad del artista; de otra, su residencia en el momento en que se celebró la Exposición y, por tanto, lugar de procedencia de la obra, que es el que recoge el *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Jefatura Nacional de Bellas Artes, 1939. Por otra parte, entre las Delegaciones Extranjeras a las que en el *Catálogo* se agradecía su colaboración en la organización de la exposición figuraba la de Hispano-América. A pesar de esta referencia a Hispano-América, y a la presencia en la EIAS de artistas hispanoamericanos como el uruguayo Pablo Mañé o el mexicano Ángel Zárraga, entre otros, en el *Catálogo* consta París como su lugar de residencia y de procedencia de sus obras, y por tanto no hemos computado la concurrencia de ningún país hispano-americano a la muestra. No obstante, es importante apuntar que de Albania concurren dos únicos expositores, y de Holanda, Turquía y Hungría compareció un único expositor de cada país.

9. Véase “Exposición Internacional de Arte Sacro”. *Pensamiento Alavés*, 20 de Diciembre de 1938.

10. “Palabras del Jefe Nacional de Bellas Artes”. *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*. Op. cit., pp. 17-20.

vas técnicas de construcción, el movimiento litúrgico y los principios teológicos y pastorales del Concilio Vaticano II<sup>11</sup>.

Los países que más acusaron la influencia del *movimiento litúrgico*<sup>12</sup> y que más tempranamente habían seguido criterios de modernidad en el empleo de los nuevos materiales para las construcciones religiosas (como el hormigón armado o el hierro colado) fueron, según Juan Plazaola, Alemania, Suiza, Austria o Francia. De hecho, a la exposición vitoriana concurrieron colectivamente y a título individual, expositores de los principales centros monásticos implicados en el *movimiento litúrgico*, y también de otros que, por ser benedictinos, pudieron verse influidos más fácilmente por las ideas de revitalización de la liturgia y el arte sacro. En la exposición participaron: *Ars Litúrgica* del monasterio de María Laach; Flavian Laninger, procedente de la abadía de misioneros benedictinos de Münsterschwarach; *Metiers d'Art* de la abadía benedictina de Maredsous; la Abbaye de Saint André de Brujas; y Dom. Bellot, procedente de la abadía de Solesmes.

Como hemos visto, esta corriente renovadora del arte sacro se formó en el seno de la orden benedictina. En este sentido, es esencial subrayar porque no es casual, la colaboración de eclesiásticos benedictinos en la organización de la EIAS. El comisario, Dom. Andrés Ripol era benedictino, también Dom. Justo Pérez de Urbel, miembro de la Junta Organizadora y conferenciante y Dom. Celestino Gusi, uno de los redactores de los textos del *Catálogo* y orientador de los modelos artísticos que la Comisaría creó para la exposición.

Además debemos destacar algunos arquitectos participantes en la exposición que, en unos casos, influenciados por las posibilidades de los nuevos materiales y, en otros, por los principios del *movimiento litúrgico*, fueron los protagonistas de la renovación estética de la arquitectura religiosa: Auguste Perret (Francia), Clemens Holzmeister (Austria), Robert Kramreiter (Austria) Otto Linder (Alemania) y Fritz Metzger (Suiza)<sup>13</sup>.

---

11. Véase PLAZAOLA, Juan. *Arte e iglesia: veinte siglos de arquitectura y pintura cristianas*. Hondambia: Nerea, 2001, p. 96.

12. A partir de la segunda mitad del siglo XIX se fue gestando, dentro de la Iglesia católica, un movimiento renovador de la liturgia cristiana que tuvo su culminación en el llamado *movimiento litúrgico* en pleno siglo XX. Según Juan Plazaola, en la génesis de esta corriente renovadora basada en la liturgia, los focos más importantes fueron las abadías benedictinas de Solesmes (Francia) y Beuron (Alemania), que pronto irradiaron su influencia a otros monasterios como Maredsous o Mont-César; fundaciones belgas debidas a Beuron, precisamente. El fraile Dom. Guéranger (1805-1875), del monasterio de Solesmes, fue uno de los iniciadores de este movimiento. Juan Plazaola destaca también la importancia de un monje de Mont-César, Dom. Lambert Beaduín (1873-1960), que es considerado el padre del *movimiento litúrgico* del siglo XX, pues abogó porque los encuentros litúrgicos dominicales recobraran su autenticidad primitiva en textos como *La Vie Liturgique*, *Misal Dominical* o la revista *Les Questions Liturgiques*. Paralelamente al trabajo de este último, el monasterio alemán de María Laach se convirtió en cuna del movimiento litúrgico de la mano de Dom. Idefonso Herwegen y de Odo Casel, importantes teólogos que sentaron los pilares del *movimiento litúrgico*.

13. Es posible que participara también en la exposición el arquitecto alemán Dominikus Böhm, que en el *Catálogo* podría venir identificado como "Prof. Bohnd" de Colonia.

De entre los pintores que concurrieron a la muestra, tenemos que subrayar también a importantes figuras internacionales como Maurice Denis, Georges Desvallières o Georges Rouault.

Por tanto, pese a ser una muestra que podía haber producido un fuerte impacto sobre los artistas y eclesiásticos españoles, ya que los puso en contacto con la producción de algunos de los más innovadores centros artísticos y creadores en lo que a arte sacro se refiere, su influencia no se acusó en la creación artística del momento. A pesar de la “modernidad” de esta muestra por lo que a arte sacro se refiere, en España la verdadera incursión de planteamientos renovadores en esta materia, no se produciría hasta la década de 1950 y visibles, únicamente, en la producción arquitectónica<sup>14</sup>.

En los siguientes epígrafes pasaremos a analizar algunas cuestiones fundamentales relacionadas con la exposición.

## 1. OBJETIVOS DE LA EIAS

La EIAS de Vitoria tuvo una finalidad doble: por una parte, servir de propaganda del Régimen en el extranjero y de emblema ante el Papado, presentándose como símbolo “de la paz española” y de la hermandad del nuevo Régimen con la Iglesia; y por otra parte, aportar las directrices y modelos para la reconstrucción de las iglesias españolas devastadas durante la Guerra Civil.

De entre los objetivos de la EIAS que se fueron revelando en la prensa diaria, nos gustaría destacar aquellos que hicieron de esta muestra un evento artístico moderno en el panorama español: la participación exclusiva de artistas modernos, la exclusión de todo valor arqueológico, la voluntad de introducir en España nuevas corrientes artísticas y de ir contra el mal gusto, o la importancia que se le da a las artes en un proceso de renovación y regeneración nacional. Éstos fueron los más repetidos tanto por Eugenio D’Ors en sus comparecencias y textos, como por la Comisaría de la EIAS durante el desarrollo de la exposición.

Desde la “Nota previa” del *Catálogo* de la exposición se instaba a buscar las “formas y leyes” que “no se limitan a un determinado estilo arquitectural, sino que se refieren a aquellas cualidades fundamentales comunes a todos los estilos tradicionales, y que son indispensables para caracterizar un edificio destinado al culto divino”<sup>15</sup>. La idea que campeaba entre los promotores de la EIAS era la de promo-

---

14. Para analizar la historia del arte sacro véanse PLAZAOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996 y PLAZAOLA, Juan. *Arte e iglesia: veinte siglos de arquitectura y pintura cristianas*. Op. cit. En este último libro, Juan Plazaola apunta que “en España, la añoranza estéril de un glorioso pasado hizo que se perdiera en 1940 la ocasión de una inmensa tarea de reconstrucción, estrictamente necesaria después de la devastación de la guerra civil. Del grupo de arquitectos con ideas renovadoras que iniciaron su labor en la década de los 50 cabe destacar a Miguel Fisac”, p. 104.

15. “Nota Previa”. *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*. Op. cit., p. 31.

ver un arte sacro en equilibrio entre tradición y modernidad; confiaban en que, partiendo de un análisis de las formas artísticas del pasado y de las convenciones formales del arte sacro, se llegaría a crear un arte moderno, austero y funcional<sup>16</sup>.

## 2. LA EXPOSICIÓN

La idea de la exposición partió de la Jefatura Nacional de Bellas Artes e incluso, quizás, del propio Eugenio d'Ors<sup>17</sup>, pues albergaba inquietudes acerca de la calidad y la necesidad de renovación del arte sacro con anterioridad a la Guerra Civil española<sup>18</sup>. En *Pensamiento Alavés* la primera noticia acerca de la exposición data del 12 de Agosto de 1938 en que se informaba acerca de que la Jefatura Nacional de Bellas Artes había dado comienzo a los trabajos para celebrar en Vitoria la EIAS.

La exposición se celebró en Vitoria por ser un sitio cercano a la zona fronteriza -que facilitaba los trámites de organización y transporte de la Exposición-, y también porque se quiso premiar a Vitoria y Álava por su lealtad, ya que desde el estallido de la guerra, tanto esta provincia como Navarra se alinearon con los artífices del alzamiento Militar<sup>19</sup>.

Además, la muestra fue económicamente posible gracias a un crédito extraordinario acordado por el Consejo de Ministros y las subvenciones del Ayuntamiento de Vitoria y la Diputación de Álava<sup>20</sup>.

Las personas más destacadas dentro del organigrama de organización de la EIAS fueron los comisarios y directores de la exposición. Los miembros de la Comisaría, según aparecen enumerados en el *Catálogo*, fueron el Marqués de la Vega Inclán, Gregorio de Altube y Andrés Ripol (O.S.B.). Los directores de la exposición fueron, por su parte, J.A. Maragall y el arquitecto Santiago Marco quien, además, ideó la distribución del espacio interno de la exposición, redactó junto con el Dom. Celestino Gusi (O.S.B.) los textos orientadores del catálogo de la exposición, y finalmente, creó un modelo de templo con su narthex, capilla, sacristía y baptisterio que se mostraba en la exposición<sup>21</sup>. (Fig. 1).

---

16. Como ya analizaremos más adelante, en muchos de estos planteamientos de la Comisaría reconocemos claramente, varias preocupaciones estéticas de Eugenio d'Ors en aquellos momentos.

17. Véase "La Exposición de Arte Sacro, acontecimiento intemacional". *Pensamiento Alavés*, 20 de Mayo de 1939.

18. Véase ILORENIE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951)*. Op. cit. y MERCADER, Laura. "El arte como forma de un ideal. Una lectura de Eugenio d'Ors". En: *Eugenio d'Ors del arte a la letra*. Op. cit.

19. Por esta razón se ubicaron también en Vitoria, en un primer momento, los Ministerios de Justicia y Educación Nacional.

20. Véase "La Exposición de Arte Sacro, acontecimiento intemacional". *Pensamiento Alavés*. 20 de Mayo de 1939.

21. Santiago Marco, decorador e interiorista, había dirigido, entre otras creaciones, las obras de reforma y decoración del *Palacio del Parlamento de Cataluña* en 1932, para adaptarlo a su función actual; posteriormente, en 1940 trabajó en el interiorismo de la *Casa Company* realizada por Puig i Cadafalch en 1911, para transformarla en una clínica.

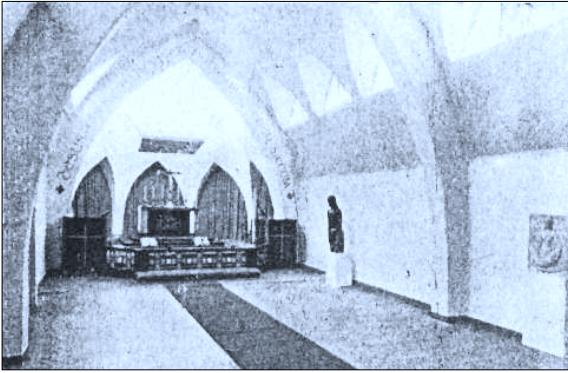
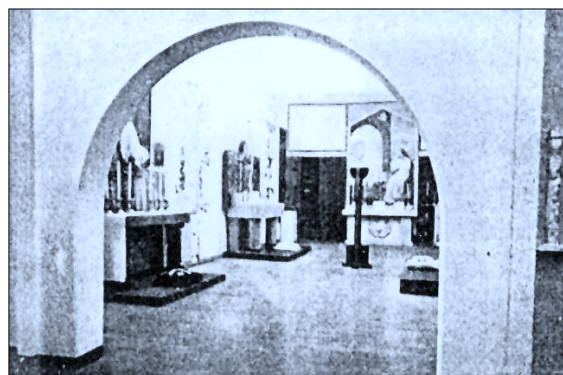


Fig. 1. Modelo de capilla creado por la Comisaría para ser expuesto en la ELIAS que fue reproducida fotográficamente en el catálogo de la exposición.

El Reglamento de la exposición y los matices que fueron incluidos en él se publicaron a lo largo de 1938 en *Pensamiento Alavés*. Es importante constatar que si bien en un principio la Comisaría pretendía preseleccionar previamente a determinados artistas e invitarlos a participar en la muestra, después dio directrices para que cualquier artista sin necesidad de invitación alguna, enviase los bocetos, dibujos, fotografías o maquetas de sus obras de cara a ser seleccionado.

La distribución del espacio interno del Palacio de Villa Suso fue realizada por el arquitecto e interiorista Santiago Marco, como ya hemos adelantado anteriormente. Sabemos que la exposición ocupó 6 salas del Palacio, y también invadía los pasillos, escaleras y corredores. Las obras se mostraban formando conjuntos artísticos con entidad litúrgica o formando secciones mixtas en las que se conjugaba obra de todos los países. A partir de las fotografías que contiene el *Catálogo*, conocemos la temática de 4 de los espacios de la exposición: existía una sala de Altares, una de Orfebrería, una de Indumentaria Sagrada y otra de Piedad Familiar. (Fig. 2).

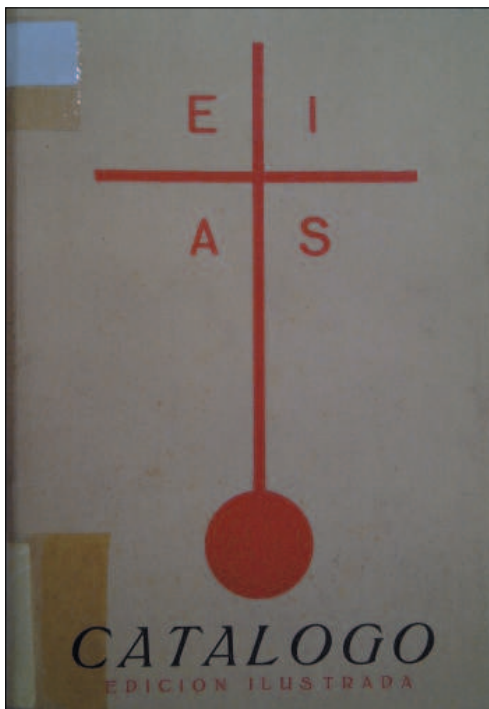
Fig. 2. Sala de Altares de la ELIAS reproducida fotográficamente en el catálogo de la exposición.



Por lo que respecta a la acogida social de la muestra, la EIAS fue un éxito, según las fuentes que hemos consultado. El 25 de Mayo de 1939, *Pensamiento Alavés* informaba de que un promedio de 500 personas visitaba diariamente la exposición. La prensa reflejaba numerosas visitas colectivas y de altas personalidades eclesiásticas y políticas tanto nacionales como internacionales. Teniendo en cuenta que España era un país recién salido de una guerra, con un gobierno totalitario recientemente instaurado, la EIAS fue un evento propagandístico de primer orden y de gran repercusión. El éxito de la exposición fue tan grande que pensaron trasladarla a alguna otra capital española o prorrogar su clausura, pero esto no pudo llevarse a cabo finalmente.

### 3. PUBLICACIONES

La EIAS produjo varias publicaciones: el catálogo, un folleto, carteles y postales. De la existencia de los carteles, las postales y el folleto sólo tenemos constancia a través de las informaciones del diario *Pensamiento Alavés*. Al parecer se realizaron varios carteles, unos de la mano de Pere Pruna y litografiados en los talleres de Fournier de Vitoria y, otros, que simbolizaban una cruz de gran tamaño sobre el mundo y las iniciales de la exposición, que constituía el emblema de la exposición y que también aparecía en el catálogo. (Fig. 3). Como en los eventos artísticos de la actualidad, se publicó una colección de tarjetas postales, que se puso a la venta, con la reproducción de algunas obras de la exposición.



Portada del Catálogo de la EIAS.

El folleto era una publicación de la Oficina del Ministerio de Educación Nacional que contenía 12 artículos sobre la EIAS o sobre temas relacionados con ella, redactados por diversos autores. Tenemos constancia de él gracias a un artículo de *Pensamiento Alavés*, publicado el 31 de Mayo de 1939, en el que se informaba acerca de su publicación y de los artículos que contenía<sup>22</sup>.

22. Acerca del título, autores y contenido de dichos artículos véase "La Semana de Música Sagrada de la Exposición". *Pensamiento Alavés*, 31 de Mayo de 1939.



Pero, sin duda, la publicación fundamental de la EIAS, aquella que pretendía aportar directrices a la creación artística sacra en España fue el *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*<sup>23</sup>.

La aportación fundamental de este *Catálogo* se encuentra en el apartado de “Notas”, en el que se comentan algunas secciones de la Exposición y se aportan directrices sobre las creaciones artísticas. Estos textos, como versa en la “Nota Previa” y ya hemos comentado con anterioridad, fueron redactados por Dom. Celestino Gusi, O.S.B., con la colaboración de Santiago Marco, uno de los directores de la exposición. Las secciones del catálogo a las que acompaña un texto como comentario son: Altares, Arquitectura, Escultura, Ornamentos (el texto se refiere únicamente a vestuario litúrgico), Orfebrería, Pintura y Vidrieras. (Fig. 4 y 5).

INDICE	
	PÁGINAS
Patronato de Honor de la Exposición.....	5
Junta Organizadora.....	6
Comisión.....	7
Delegaciones en el Extranjero.....	9
Bandera de S. S. DIO XI.....	11
Palabras de S. E. el Generalísimo Franco.....	12
Palabras de S. E. el Cardenal Prímado.....	13
Palabras del Jefe Nacional de Bellas Artes.....	17
ACTOS DE LA EXPOSICION	
<i>Inauguración</i> .....	25
<i>Semana de Música Sacra</i> .....	25
<i>Semana de Arte Sacro</i> .....	24
<i>Conferencias sobre Formación Litúrgica</i> .....	24
<i>Sesiones de Teatro y Cinematográfico</i> .....	39
<i>Clausura de la Exposición</i> .....	35
CATALOGO Y NOTAS	
<i>Nota previa</i> .....	29
Altares.....	53
Arquitectura.....	57
Artes gráficas.....	46
Cerámica.....	51
Dibujos y grabados.....	53
Escultura.....	57
Esmaltes y lacas.....	46
Hierro forjado y fundiciones.....	46
Masas.....	65
Ornamentos.....	70

Orfebrería.....	77
Pintura.....	85
Vidrieras.....	91
Últimas obras recibidas.....	97
Conjuntos presentados por la Compañía.....	105
LISTA ALFABETICA DE EXPOSITORES.....	111
LA CATEDRAL DE VITORIA: EJEMPLO DE RESTAURACION.....	119
REAL ACADEMIA DE ITALIA.....	122

Índice del *Catálogo* de la EIAS.

De entre las directrices que se dan en el *Catálogo* para la creación de arte sacro, sólo mencionaremos algunas cuestiones que nos parecen fundamentales.

Un asunto capital tratado en el *Catálogo*, y que condicionó la modernidad de la Exposición, es que se plantea que la Iglesia admitía el movimiento progresivo del arte, y que en el pasado había empleado siempre las formas artísticas alumbradas por cada período histórico, si bien, en el siglo XIX, al recurrir a la copia de estilos

23. Se trata del tercer opúsculo publicado por la Jefatura Nacional de Bellas Artes. Ésta ya había publicado anteriormente: *Cento Opere di Artisti Hispanici del Novecento* -catálogo del Pabellón Español en la Biennale de Venecia de 1938- y *La destrucción de Obras de Arte en España*2, publicado en Venecia en 1938. Cuando éste se publicó, la Jefatura Nacional de Bellas Artes estaba preparando la publicación de un tercer libro, *Nuevos trabajos en Itálica, 1937-1938*.

antiguos, había contribuido a la confirmación del gusto “decadente” de su tiempo. Es por esto que la EIAS reconocía que la misión de la Iglesia en aquel momento, era la de apoyar la creación artística de la época, “en su noble afán de buscar nuevas fórmulas”. El límite para la originalidad en la creación artística sacra no debía ser otro que el de “la observancia del Derecho Canónico y de las Leyes Litúrgicas”.

Además, en este catálogo se recogieron, respecto a las secciones tratadas, algunas ideas que encajaban perfectamente con los postulados del *movimiento litúrgico*, y se reflexionó sobre aspectos estéticos de la arquitectura, la escultura y la pintura religiosa<sup>24</sup>. La EIAS defendió la necesidad de modernidad del arte sacro, siempre que éste no entrase en conflicto con las normas derivadas de la tradición artística o las leyes canónicas y litúrgicas de la Iglesia Católica.

#### 4. EUGENIO D'ORS Y LA EXPOSICIÓN

Tomando como referencia algunas cuestiones apuntadas por Laura Mercader en “El arte como forma de un ideal”, podemos afirmar que la EIAS de Vitoria fue la culminación de ciertas inquietudes que Eugenio d'Ors albergaba años atrás. De hecho, en los años 30, d'Ors dejaba ya traslucir en sus glosas cierta preocupación por la renovación litúrgica del arte sacro<sup>25</sup>. Eugenio d'Ors tenía conciencia de la existencia del *movimiento litúrgico*, irradiado desde Alemania y que comenzaba a tener alcance internacional y trató de aproximarle a España a través de la EIAS.

Además, en aquel momento, le inquietaba la espiritualidad en el arte. Sobre esta cuestión Laura Mercader relata que los artistas que d'Ors seleccionó para la *Biennale* de Venecia de 1938 (José Aguiar, Gustavo de Maeztu, Ignacio de

---

24. En arquitectura se daban recomendaciones sobre el emplazamiento de los templos, los materiales más recomendados (piedra o ladrillo), las dimensiones de los templos, la importancia de la luz natural, la necesidad de calefacción en los templos, la importancia de diseñar el templo como un todo, la conveniencia de baptisterios exentos, la necesidad de que la nave fuese amplia y se diferenciase del presbiterio claramente o la ineficacia de alteres secundarios. En pintura, por ejemplo, se reflexionaba acerca de si los pintores debían hacer primar en sus representaciones “la belleza canónica o la emoción expresiva”, el anecdotismo o la simbología abstracta, usar preferentemente el cuadro o la pintura mural, y la repetición o la novedad. Finalmente, el *Catálogo* se decantaba por la preferencia de la belleza canónica, la anécdota, la defensa de cualquier soporte para la pintura y el tender a las formas más sencillas.

25. “Respecto a la nueva orientación espiritual del arte, ambos certámenes (*Biennale* de Venecia de 1938 y *Exposición Internacional de Arte Sacro* de 1939) tenían como precedente la participación de la *España Nacional* en la *Exposition Internationale des Arts et Techniques* de París, canalizada a través de la Iglesia católica española. Con estos antecedentes d'Ors propone integrar las directrices de la Iglesia con sus propias inquietudes de renovación del arte religioso. Desde mediados de los treinta, en las glosas dorsianas aparece la preocupación por la renovación litúrgica; a las puertas de una muestra de arte religioso en París, se pregunta ‘porqué el espíritu de restauración litúrgica, que tan fecundo se ha mostrado en distintos dominios (...), parece quedar sin digna traducción aún en pintura y escultura’”. MERCADER, Laura. “El arte como forma de un ideal. Una lectura de Eugenio d'Ors”. En: *Eugenio d'Ors del arte a la letra*. Op. cit., p. 39. La cita a Eugenio d'Ors procede del artículo “Una exposición de arte religioso actual acaba de abrirse en París”. *El Debate*, 15 de Julio de 1934.

Zuloaga, Pere Pruna, Fortuny, Tògors y Pérez Comendador) “a parte de constatar la voluntad de propaganda del Régimen, aportan un lenguaje místico, cargado de simbolismo”<sup>26</sup>.

En los años inmediatamente anteriores a la EIAS, a comienzos de la década de los 30, a raíz de un intercambio de ideas con el crítico francés Waldemar George, Eugenio d’Ors empezó a desarrollar la idea de que existía una generación de artistas que estaba encarnando todos los ideales artísticos que él promulgaba: una generación de artistas italianos dirigidos por Mario Tozzi, que llevaba a cabo una ‘pintura de inteligencia’, siguiendo la línea de Giorgio de Chirico, pero sin llevar tan lejos su idealismo. El paso de la defensa de esa pintura de inteligencia, espiritual, a una reivindicación a favor de un arte religioso moderno, y de calidad ‘espiritual’ era muy corto.

La adhesión de Eugenio d’Ors a su regreso de París al Régimen ha sido muy debatida e, incluso, censurada por los historiadores. Pero del mismo modo, es difícil entender su figura en el marco del franquismo, puesto que sus inquietudes y gustos artísticos, desbordaban las de los hombres del Régimen.

A nuestro juicio, el carácter de Eugenio d’Ors y su vocación de “tutor estético”, imprimieron a la EIAS el papel orientador que pretendía, y la muestra no hace sino traslucir su conocimiento del panorama estético-artístico internacional, y la calidad de sus contactos internacionales. La EIAS puede considerarse como una de las grandes empresas artísticas dorsianas equiparable a la *Academia Breve de la Crítica de Arte* y podemos decir que su gestión como Director de Bellas Artes, fue buena: como incentivador artístico, como protector del patrimonio o como defensor del arte español en el extranjero. Sin embargo, según Juan Antonio Gaya Nuño, Eugenio d’Ors no se encontraba del todo orgulloso<sup>27</sup> de la EIAS de Vitoria, de 1939.

## 5. CONCLUSIONES

La EIAS fue un evento propagandístico del franquismo con el que se quiso dar un mensaje de pacificación y conciliación con la Iglesia Católica al resto de países europeos. Fue también una “ventana abierta” en España a las corrientes de renovación del arte sacro que habían dado importantes frutos en otros países europeos. A este respecto constituyó una oportunidad sin precedentes ya que se dieron cita en Vitoria obras muy destacadas dentro del panorama del arte sacro internacional, y ya que en las conferencias de la *Semana de Arte Sacro* y en las *Conferencias sobre Formación Litúrgica* se debatió sobre cuestiones teológicas y su relación con las artes que pudieron haber hecho virar el rumbo del arte sacro español y aproximarlos a la modernidad artística.

---

26. MERCADER, Laura. “El arte como forma de un ideal. Una lectura de Eugenio d’Ors”. En: *Eugenio d’Ors del arte a la letra*. Op. cit., p. 39.

27. Véase GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975, p. 268.

De haber proseguido, la labor de la EIAS podría haber orientado la producción del arte sacro español en una dirección más renovadora e, incluso, haber desafiado el conservadurismo estético y el desconocimiento de la creación artística contemporánea en que se hallaba sumergida la Iglesia Católica española. Precisamente, la EIAS abogaba por un compromiso con la creación sacra de su tiempo como el modo más adecuado para dar respuesta a las necesidades e inquietudes de la Iglesia Católica.

Para entender la reacción que la EIAS pudo dejar en el clero español haremos mención a un artículo redactado por Lázaro Seco, monje de Estíbaliz, y publicado por *Pensamiento Alavés*<sup>28</sup>, en el que reconocía el valor didáctico de la muestra y se preguntaba sobre el resultado conseguido al aplicar a la creación religiosa las técnicas modernas. De su crítica a la EIAS se desprende que los resultados no le satisfacían estéticamente porque, si bien reconocía que los nuevos procedimientos permitían realizar templos de manera más barata y rápida, no le parecía que los resultados estaban al nivel de las formas artísticas del pasado, sobre todo en lo que a arquitectura se refiere. Este apego del clero español hacia las formas artísticas del pasado y el recelo hacia las de la modernidad artística fue, sin duda, lo que hizo que las intenciones de renovación del arte sacro suscitadas a raíz de la EIAS quedaran únicamente en propósitos.

---

28. Véase “La pulcra capital de Álava ha sabido cumplir dignamente la misión acogedora que se la confió”. *Pensamiento Alavés*, 4 de Agosto de 1939.