

Romano Guardini y Marie-Alain Couturier

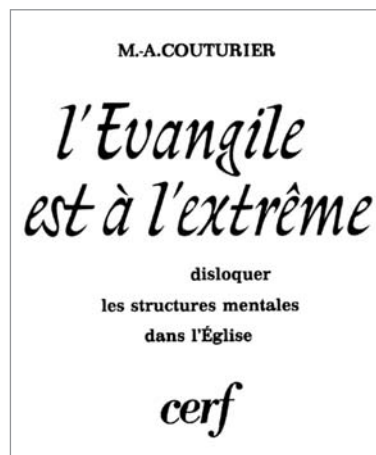
Los orígenes de la arquitectura y del arte para la liturgia católica en el siglo XX

Romano Guardini & Marie-Alain Couturier

The Sources of Architecture and Art for the 20th Century Catholic Liturgy

MARIA ANTONIETTA CRIPPA

<https://doi.org/10.17979/aarc.2007.1.0.5023>



Marie-Alain Couturier, *L'Evangile est à l'extrême: disloquer les structures mentales dans l'Église*, 1970.

INTRODUCCIÓN

Con esta comunicación, en cuyo centro están dos personalidades religiosas de gran prestigio, intento contribuir a la maduración de la conciencia histórica de cuanto ha sucedido en el área católica en la primera mitad del siglo XX, en torno al tema del arte y de la arquitectura directamente relacionados con la liturgia, conectadas por lo tanto con la amplia renovación teológica, litúrgica y cultural que ha atravesado el mundo católico y que ha desembocado, entre 1962 y 1965, en el Concilio Vaticano II. El espacio temporal al que aquí me refiero comprende el periodo entre las dos guerras mundiales y algún acontecimiento del primer decenio siguiente a la segunda.

Asimismo, en la brevedad de las reflexiones que este congreso permite, mi contribución se ha estructurado a partir del empeño, ya improrrogable, de dar paso a la historicación de un proceso todavía demasiado poco conocido, que a menudo ha sido recuperado sólo en términos de alineamiento militante, a favor o en contra de sus características y de las contingencias del momento histórico, circunstancias y opciones en medio de las que ha visto la luz. En mi opinión, antes de afirmar una linealidad y secuencialidad entre las opciones de entonces y las de hoy, o incluso antes de oponerse a las mismas, son todavía indispensables profundas investigaciones.

Por consiguiente intento proponer ahora, en síntesis y en términos muy delimitados, una reconstrucción histórico-crítica de lo que las dos personalidades de Romano Guardini (1885-1968) y el padre Marie-Alain Couturier (1897-1954) han propuesto y activado. He pretendido también cederles la palabra, aunque sea brevemente, sobre cuestiones cruciales y

Introduction

This paper deals with two renowned religious personalities and my purpose is to try to contribute to the reflection on the historical awareness about what has happened in the Catholic field during the first half of the 20th century, around the topics of art and architecture directly related to the liturgy, and, therefore, linked to the wide theological, cultural and liturgical renewal which the Catholic world has experienced and which led, between 1962 and 1965, to the II Vatican Council. The time period I am referring to occurred between both Great Wars and some events in the first decade after the II WW.

Moreover, with the brief reflection allowed by the time span of this conference, I have structured my presentation around the attempt to make a historical approach —something which cannot be postponed— to a process still relatively unknown, one that has often been revisited only in terms of a militant alignment, either for or against its characteristics and the circumstances of the historical moment in which it was born. In my opinion, and before stating the linearity and sequential character between the past and the present options, or even before opposing them, a deep research is still required.

Therefore, I would now like to put forward, summing up and in well-delimited terms, a



Romano Guardini (1855-1968).



Marie-Alain Couturier (1897-1955).

historical-critical reconstruction of the proposals and actions of two personalities: Romano Guardini (1885-1968) and Father Marie-Alain Couturier (1897-1954). I will also quote them briefly on key issues which are often misinterpreted. Moreover, I have intended to identify only the key factors of their cultural proposal as regards the topic under debate. This proposal would also require an identification of the contemporary framework, as well as the movements and personalities which they contacted.

A historical study does not get rid of the complexity of the phenomena and their internal contradictions, if it is carried out seriously. Based on some concrete and verifiable data, it demands a more intense attention, and usually a real and natural catharsis of the psychological subconscious itself, which is explored, read and heard by it. In other words, it puts forward a clear assessment which is peacefully inclined to discuss prejudices and to start new searches. The following reflections will proceed in that direction.

Guardini & Couturier are at the source of an exceptionally important art and architectural movement in the 20th century: the former, particularly as a theologian and pedagogue, the latter as an artist and militant critic. Both of them were priests; the latter was also a Dominican. The former lived and worked within the European horizons, in Germany; the latter lived between Europe and America, with Paris as a reference point. Both of them were called, thanks to the vocation corresponding to their religious status, to specific tasks to which they were devoted

fácilmente equívocas. Además, me he debido atener a la identificación solamente de los factores fundamentales de su propuesta cultural en relación con el tema que aquí se debate, propuesta que, en cambio, requeriría también la identificación del contexto contemporáneo, de los movimientos y personalidades con los que estuvieron en contacto.

Un estudio histórico no elimina, sin embargo —si se lleva a cabo con seriedad—, la complejidad de los fenómenos y contradicciones internas de los mismos. Sobre la base de los datos concretos y verificables, provoca en cambio una renovada atención, que exige normalmente una verdadera y natural catarsis del mismo subconsciente psicológico, en el cual indaga y en el cual lee y escucha. Dicho en otros términos, propone una lucidez de valoración tranquilamente dispuesta a poner en discusión los prejuicios y a abrir nuevas búsquedas. En esta dirección se mueven las reflexiones que presento ahora.

Guardini y Couturier se hallan en el origen de un movimiento de arte y arquitectura de excepcional envergadura en el transcurso del siglo XX: el primero sobre todo en cuanto a teólogo y pedagogo, el segundo en cuanto a artista y crítico militante. Ambos son sacerdotes; el segundo, además, es dominico. El primero vive y trabaja dentro del horizonte europeo, en Alemania; el segundo entre Europa y América, teniendo París como centro de referencia. Ambos son llamados, dentro de la vocación propia de su estado religioso, a tareas específicas a las que se dedican sin reserva alguna; su aventura humana maduraría los discursos fundamentales de dicha tarea en el periodo trágico que aconteció entre las dos guerras mundiales.

En ambos resultan excepcionales la intensidad de carácter, la fuerza moral, la lúcida energía al exponerse al riesgo, la humildad y el reconocimiento de la primacía —hecho que no ha sido suficientemente valorado— de su propio enraizamiento en la catolicidad de la Iglesia. Se pueden considerar,

con razón, como dos polos incandescentes de la cultura católica interesada en el arte y en el ornato litúrgico, comprometida en la primera mitad del siglo XX —según la célebre fórmula del teólogo suizo Hans Urs von Balthasar— en *derribar los baluartes* dentro de los que la institución eclesiástica se había recluso al final del siglo XVIII. En ellos se halla el primer germen de una compleja renovación que, si bien madurada sobre el esquema de los principios del Concilio Vaticano II, todavía hoy se encuentra inconclusa en sus aspectos ejecutivos.

El transvase de su experiencia dentro del amplio horizonte eclesial —que aquí me es imposible examinar—, no puede ser entendido, pienso, en el sentido de una transposición automática o mecánica. Si se hiciera así, se deslizaría hacia aquel determinismo historicista que debilita, hasta anularlo, todo sentido crítico.

Por razones de espacio y de tiempo, debo limitar la comunicación a unos pocos temas teológico-litúrgicos y artísticos, omitiendo por completo la actual profundización histórica del movimiento del arte y arquitectura abiertos, incluso, a los temas del arte sacro coetáneos de Guardini y Couturier. De cualquier manera, es necesario tener siempre presente que cuanto se pensó y se hizo en la primera mitad del siglo XX, tenía como trasfondo dos guerras mundiales y una revolución —la soviética de 1917—, que perturbaron profundamente la conciencia de los hombres. Ellos vivirían la coerción y verían la victoria de los aplastantes totalitarismos ideológicos, sin parangón en la historia del mundo, a mi juicio.

En esta primera mitad del siglo XX, pues, se suceden hechos que han incidido profundamente en el sentido de la noción de modernidad, en el significado del sentirse o del querer ser moderno. Tampoco me es posible debatir aquí sobre esta enorme temática. Que sin embargo se destaca, puesto que como bien ha comprendido y señalado Guardini en *Das Ende Der Neuzeit* de 1951¹, la primera mitad del siglo XX es fase de clausura de una época, o su ocaso.

ROMANO GUARDINI: LA APERTURA DEL MOVIMIENTO PARA LA REFORMA LITÚRGICA CATÓLICA AL ÁMBITO DIOCESANO Y PARROQUIAL

Normalmente, en las sesiones sobre la reforma litúrgica, el debate se concentra en torno al proceso innovador de una reforma iniciada en el ámbito monástico benedictino y trasvasada a la más amplia realidad social a través del polo cultural que lleva a cabo la experiencia del teólogo Romano Guardini. En la importante biografía de Hanna Barbara Gerl, Romano Guardini es presentado en primer lugar como sacerdote, por profesión y por vocación, que concibió su pertenencia a la Iglesia como *a la patria*, en cuanto a libertad y obediencia. Fue sacerdote en la proclamación y en la predicación, en la formación para la liturgia que él ha querido hacer comprender, en la esencia y en la acción. Fue un sacerdote educador, promotor de una corporeidad capaz de ser expresiva a través de la espiritualidad humana, ante todo juvenil; fue un docente que entendía el propio servicio como *actividad teórica de esclarecer, iluminar, hacer evidente*. Desde la cátedra de *Weltanschauung* católica,

without reservations; their human adventure would ripen the basic discourses of said tasks during the tragic period in-between wars.

They share an extraordinarily intense character, moral strength, lucid energy when facing risks, humbleness and recognition —something which has been underrated— of the priority of their own rooting in the Catholic Church. They may be reasonably considered as two burning beacons of the Catholic culture interested in art and liturgical ornate, committed in the first half of the 20th century to tumble down the fortresses —according to the famous sentence by the Swiss theologian Hans Urs von Balthasar— in which the Church institution had secluded itself in the late 18th century. They stand for the first seed of a complex renewal which had matured on the basis of the II Vatican Council's principles, but still remains incomplete nowadays in its executive aspects.

The transfer of their experience within the wide Church horizon —which I cannot analyse here— cannot be understood, I think, in the sense of an automatic or mechanical transfer. If it was done so, it would slide towards that historical determinism which weakens every critical sense to its annihilation.

For time and space reasons, I must limit my paper to a few theological-liturgical and artistic topics, completely avoiding the current historical reflection on the art and architectural movement, open to the sacred art topics belonging to Guardini & Couturier's times. Anyhow, it must be born in mind that everything that was thought and made in the first half of the 20th century had the background of two world wars and the 1917 Soviet Revolution, which deeply disturbed human conscience. They experienced coercion and witnessed the victory of obliterating ideological totalitarian regimes which have no parallel in the world history, as far as I believe.

*Therefore, in the first half of the 20th century, several facts which had a deep impact on the notion of modernity occurred: modernity in the sense of feeling or wishing to be modern. It is not feasible to discuss this huge subject here and now. Nevertheless, it stands out, according to what Guardini understood and noted in *Das Ende der Neuzeit* in 1951, the first half of the 20th century is the closing time of an era or its sunset.*

Romano Guardini: The opening of the movement for catholic reform to the diocesan and parish fields

Normally, in liturgical reform sessions, the debate focused on the innovative process of a reform which started in the Benedictine monasteries

and was transferred to a wider social reality through the cultural pole by the experience of the theologian Romano Guardini. In Hanna Barbara Gerl's important biography, Romano Guardini is presented first as a priest due to his profession and vocation, who viewed his belonging to the Church as a homeland, with regard both to freedom and obedience. He was a priest in proclamation and preaching, in training on a liturgy which he wanted to be understood, in essence and in action. He was an educator priest, a promoter of a corporeal nature which can be expressed through human spirituality, particularly the young one; he was a teacher who understood his own service as the theoretical activity of clarifying, illuminating, making obvious. From the Catholic Weltanschauung chair, first in Berlin and later in Thubingen and Munich, he conveyed an interpretation of the Catholic vision of the world which earned him the recognition of Pope John Paul II in Altötting in 1980 as great theologian of the Church, next to Albert the Great, Nicholas of Cusa, J. Adam Möhler, Matthias Scheeben and Erich Przywara.

He rejected the proposal to take part in the II Vatican Council for age reasons, as well as the status of cardinal offered by Pope Paul VI in 1965. He kept his distance from so many honours and awards in his last years and faced death as «the last test of courage (...), the reverse, turned to us, of all of which the privilege is called resurrection»¹.

In the 20s of the past century, he wrote some short books on the liturgy which point at his commitment with the youngsters of the Quickborn group, which was not established by them, rather oriented according to some brand new postulations under his direction. «Vom Geist der Liturgie»², in 1918, «Von heilige Zeichen»³, in 1927, «Liturgische Bildung»⁴. In 1923 —dates of their first German editions— are simple yet deep writings, open to some complex issues, such as the priority of logos above ethos or the relationship between religion and culture in the liturgy.

These writings deal with: the attention paid to the concept of shape, which leads to the recognition of the organic unity of human phenomena, before and above their aesthetic dimension; the clear articulation between liturgy and prayer; the importance given to the symbolic capacity of the human experience to rebuild integrally, something possibly lost since the end of the Middle Ages. He underlines the priority of the community dimension in the life of the Church, always considered as the Mystic Body. This community dimension cannot be reduced to a spiritual romanticism or to

primero en Berlín y a continuación en Tubinga y en Munich, ha transmitido una interpretación de la *visión católica del mundo* que le ha valido el reconocimiento del papa Juan Pablo II, en 1980 en Altötting, de gran teólogo de la Iglesia, próximo a Alberto Magno, Nicolás de Cusa, J. Adam Möhler, Matthias Scheeben y Erich Przywara.

Rechazó las proposiciones de participar en el Concilio Vaticano II por razones de edad, y la del cardenalato, ofrecido por el papa Pablo VI en 1965. Manteniéndose distante de muchos honores y aclamaciones en los últimos años de su vida, miró a la muerte como «última prueba de valor (...), el reverso, vuelto hacia nosotros, de todo aquello de lo cual el privilegio se llama resurrección»².

De los años veinte del siglo pasado son algunos pequeños libros sobre la liturgia que apuntan los términos de su compromiso con los jóvenes del grupo *Quickborn*, no establecido por ellos sino orientado según postulados completamente nuevos bajo su dirección. *El espíritu de la liturgia*³, de 1918, *Los signos sagrados*⁴, de 1927, *Formación litúrgica*⁵, de 1923 —fechas de sus primeras ediciones en alemán— son escritos sencillos pero profundos, no carentes de apertura hacia cuestiones complejas, como el primado del *logos* respecto al *ethos* o la relación entre religión y cultura en la liturgia.

En estos escritos se abordan: la atención al concepto de forma, que lleva al reconocimiento de la unidad orgánica de los fenómenos humanos, antes y por encima de su dimensión estética; la articulación clara entre liturgia y oración; la importancia atribuida a la capacidad simbólica de la experiencia humana para reconstruir integralmente, quizá perdida desde el final de la Edad Media. Subraya con decisión la primacía de la dimensión comunitaria en la vida de la Iglesia, en todo caso considerada siempre como Cuerpo Místico, una dimensión comunitaria no reducible a un romanticismo espiritual o a un sociologismo, sino entendida como factor esencial de una realidad ontológica y eclesial.

El compromiso con el grupo de jóvenes en el periodo de entreguerras, tuvo para Guardini una importancia enorme: fue una aventura ejemplar en su vida, en la cual es importante recordar la observación de los que lo conocían, de que logró forzar a «una juventud salvajemente contestataria a un yugo profundamente indeseado de obediencia»⁶.

Logró, apoyándose en la liturgia, llevar a cabo la formación de unos jóvenes cuyos caracteres tenía bien claros. Escribió, en efecto: «¿Qué entendemos hoy por *formación*? *Formado* para nosotros es quien, más allá de su propia especialización, tiene ojos también para el resto de la realidad; quien es estimulado por el afán del saber examinar, sentir, juzgar. Por lo tanto, un razonamiento, un dominio enraizado en el conocimiento, es racionalismo; mientras que la formación auténtica tiene un significado bien distinto (...) *Formado*, en sentido exacto, es un hombre que se ha modelado en el ser, en el pensar, en el actuar según un modelo natural interior; lo es si está integrado en una comunidad, cuando vive en un ambiente de trabajo que pone de manifiesto su formación, porque nadie puede estar formado sólo para sí mismo (...) En Occidente, la Edad

Media ha sido la última época en tener una concepción de la formación profunda, rica y unívoca. A partir del Renacimiento, esta concepción ha ido deshaciéndose (...) Hoy, nosotros habremos de perseverar, presentir, explorar, preparar caminos entre los horrores de la barbarie sin ver la conclusión de nuestros esfuerzos»⁷.

La gran forma litúrgica es por él preservada, hecha conocer y explorar por los jóvenes como vía principal —gran y solemne juego— para la formación de su personalidad cristiana, camino para insertarlos en una experiencia de escucha y espera, ya que, según escribió: «La liturgia alberga en sí algo que hace pensar en las estrellas, en su trayectoria eternamente igual, en sus leyes inviolables, en su profundo silencio, en la amplitud infinita en la que se encuentran. *Parece*, sin embargo, que de este modo la liturgia se preocupa poco de los hechos, de las aspiraciones y de la condición moral de los hombres. Porque en realidad ella sabe proveerlos muy bien: quien, en efecto, vive realmente en ella, se asegura la verdad, la salud y la paz en lo más íntimo de su ser»⁸.

Cargado de consecuencias está el hecho de que, habitualmente, se olvida examinar la relación entre la estructuración global de las reflexiones de Guardini y la realización práctica asumida por él en la educación del grupo juvenil *Quickborn*, entre 1920 y 1939. En resumen, merecen ser al menos recordadas, con respecto a las reflexiones teológicas, filosóficas y culturales del sacerdote italo-germano, dos importantes acentos evidenciados por von Balthasar.

En primer lugar, el teólogo suizo ha señalado la compatibilidad, carente casi por completo de evolución o de modificación en el tiempo, del pensamiento guardiniano, amarrado, casi con obstinación, a la *experiencia religiosa* o sentido religioso vivido, objeto específico de la *Weltanschauung* católica. En segundo lugar, von Balthasar ha caracterizado la singularidad de la idea de reforma de Guardini, que afirma: «Para fundamentar la propia visión se hacía mostrar, desde el gran arte, un trecho de camino donde emerge de modo creativo, con la vida que se crea, la forma válida. Insuperable. Los orígenes son también la forma originaria»⁹.

En el corazón del pensamiento y de la acción de Guardini estaban, pues, la exigencia obstinada de una concreción viviente, experimentada, del sentido religioso, que conducía hacia Cristo y al *sentire cum Ecclesia*, y la urgencia de una renovación, es decir, de una reforma intensa; no como datos surgidos todavía sin forma, sino como descubrimiento *ex novo* de lo originario, de lo esencial, en lo que ya ha obtenido forma grandiosa, perfecta, como sucede en el caso de la liturgia católica. El corazón de la renovación litúrgica, se podría parafrasear, ha sido para Guardini el impulso del redescubrimiento de las grandes formas de la liturgia, de la apertura a todos —y ante todo a los jóvenes— de dicha experiencia, que él ha llamado formación litúrgica.

El gran arte —el de Agustín, Dante, Rilke y muchos otros largo tiempo explorados por él— le ha llevado a comprender que *los orígenes son también las formas originarias*: fórmula balthasariana que ha inspirado eficazmente, en la unión entre vida y forma, el valor de la segunda para proporcionar razones de la verdad y la veracidad de la primera. Se puede

sociology, but it should be understood as a key factor of an ontological and Church reality.

His commitment to the group of youngsters in-between wars was hugely important for Guardini: it was an exemplary adventure in his life. It is important to recall the remark by those who knew him, in the sense that he managed to force «a wildly protesting youth to a deeply undesired yoke of obedience»⁵.

Based on the liturgy, he managed to instruct some youngsters whose characters were unclear. He wrote: «What do we mean nowadays with training? To us, the trained person has eyes for the rest of reality beyond their training; they are enticed by the wish to examine, to feel, to judge. Therefore, a reasoning, a domain based on knowledge is rationalism; while the true training has quite a different meaning (...) Trained, in strict sense, is a person who has been modelled in the being, in thinking, in acting according to an inner natural model; they are trained if they are integrated in a community, when they live in a work environment, their training shows because nobody can be only trained for himself (...) In the West, the Middle Ages were the last epoch having a deep, rich and univocal conception of training. From the Renaissance on, this conception has been diluted (...) nowadays, we should preserve, foresee, explore, prepare ways among the horrors of barbarism with on-going efforts»⁶.

The great liturgical form is preserved and disseminated by him and explored by the youngsters as the main way—a big and solemn game—to the training of their Christian souls, and the way to integrate them in an experience of listening and waiting. In his words: «The liturgy holds in it something that makes you think of stars, of their eternally equal course, of their unbreakable laws, of their deep silence, of the infinite amplitude where they are. It seems, however, that the liturgy is thus scarcely concerned with facts, with human aspirations and moral conditions. Actually it knows very well how to provide them: certainly, those who live in it, are guaranteed truth, health and peace deep inside them»⁷.

Usually, people forget to examine the relationship between the global structure of Guardini's reflections and the practical implementation assumed by him in the education of the Quickborn youth group between 1920 and 1939, and this forgetfulness has some consequences. To sum up, with regard to the theological, philosophical and cultural reflections of the Italian-German priest, there are two important aspects which deserve to be recalled, as pointed out by von Balthasar.

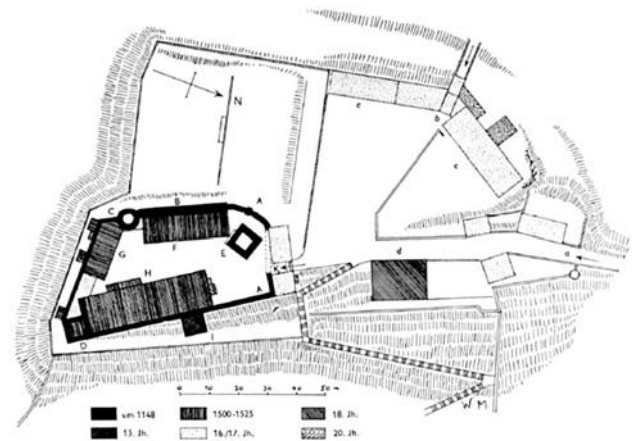
First of all, the Swiss theologian pointed out the compatibility of Guardini's thought, which

was practically absent from evolution or modification through time; obstinately tied to the religious experience or to the experienced religious sense, the specific object of the Catholic *Weltanschauung*. Secondly, von Balthasar characterised the singularity of Guardini's idea of reform, stating: «In order to base his own vision, the great art showed a part of the path where the valid shape emerges creatively, together with the life created. The sources are also the original shape»⁸.

In Guardini's core of thinking and acting was, therefore, the obstinate demand of a lived and experienced materialisation of the religious sense which led towards Jesus Christ and *sentire cum Ecclesia*, as well as the urgency of a renewal, that is, of an intense renewal. Not as shapeless data, but as *ex novo* discovery of the original, the essential, in that which has already achieved a grand, perfect shape, as in the case of Catholic liturgy. We could paraphrase that the heart of liturgical renewal has been for Guardini the encouragement to rediscover the great liturgical forms, to open to everybody that experience—particularly the young ones—which he called *liturgical training*.

The great art—by Agostin, Dante, Rilke and many others deeply explored by him—led him to understand that the sources are also the original shapes: Balthasar's formula has inspired in him efficiently the link between life and shape, and the value of the latter to provide reasons for the truth and veracity of the former. We may therefore have an insight of the importance of the practical goal of liturgical training assumed by Guardini for the youngsters at Rothenfels Castle: *learning to live the religious fact as men, meant to him and to his youngsters getting involved in that which already has a shape, the liturgy, i.e., having the capacity of symbolism in the recovery of a bodily awareness which allows the expression of the inside outside, as well as capturing the alien interiority through the external*⁹. A perception of the liturgical shape had been activated in order to recover the vortex of human condition, its religiousness, as a community and personal condition.

I believe that the contexts which have shown an interest in liturgical reform and in Guardini's contribution to it, apart from the artistic and architectural successes, they have not understood that contribution properly, which is simultaneously a theological-philosophical and experimental one. As a consequence, they have forgotten to show the evidence of the reason of the priority attributed to liturgical training by Guardini in Rothenfels. Anyhow, he has pointed it out clearly.



Planimetría del castillo de Rothenfels.

intuir entonces la importancia del fin práctico de la formación litúrgica que Guardini asumió con los jóvenes del castillo de Rothenfels: «aprender a vivir el hecho religioso como ‘hombres’» se correspondía, para él y para sus jóvenes, con dejarse involucrar por aquello que ya tiene forma, la liturgia, es decir, «tener capacidad de simbolismo», en la recuperación de una conciencia corpórea que permitiese «expresar la interioridad hacia el exterior» y «captar la interioridad ajena a través del exterior»¹⁰. Se había activado una *percepción de la forma* litúrgica, para recuperar el vértice de la condición humana, su religiosidad, como condición comunitaria y personal.

Me parece que hasta ahora, en los contextos que se han interesado por la reforma litúrgica y por la aportación de Guardini a la misma, además de los éxitos artísticos y arquitectónicos, no se ha comprendido de modo adecuado dicha contribución, simultáneamente teológico-filosófica y experimental. En consecuencia, se ha olvidado evidenciar la razón de la primacía atribuida a la formación litúrgica por Guardini en Rothenfels. Con todo, él mismo lo ha señalado claramente.

Después de haber recordado que el Movimiento Litúrgico no fue *fabricado*, sino que nació de modo necesario de la difusa voluntad—un despertar general— de un *completo comportamiento existencial católico*, ha manifestado la urgencia de individualizar *para que pueda renacer una verdadera vida litúrgica*, no sólo en una abadía benedictina, sino también en *el día a día de una comunidad parroquial*.

Dicha urgencia estaba motivada, en su opinión, por la existencia de un peligro dentro del pueblo, de la gente común, de los laicos, si se quiere usar este término: el peligro existente era el de debatirse, en aquellos años veinte del siglo pasado, en una trágica alternativa entre cristianismo y paganismo¹¹.

Con la trama de esta extraordinaria lucidez en la valoración, el método formativo orientado hacia los jóvenes y la estructuración global de la

Weltanschauung de Guardini necesitan compararse, creo yo —si se quiere aprehender el sentido de su método y el valor profético de cuanto se logró en el movimiento juvenil guiado por él—, sobre todo con la incidencia de sus enseñanzas en las opciones vitales de sus amigos o jóvenes discípulos, famosos en varios ámbitos hasta el día de hoy. Dicho entramado hace evidente cómo su contribución al movimiento de la reforma litúrgica resulta estructurado según una única matriz —de pensamiento y de acción—, orientada hacia futuros desarrollos en el día a día de la comunidad parroquial, pero en términos totalmente experimentales y sin aspiraciones definitivas. A mi parecer, esta matriz es muy poco evidente, en concreto, para los artistas y arquitectos que trabajan en el campo del arte y la arquitectura para la liturgia.

Por otro lado, no se puede ocultar que la misma idea ha promovido —al menos hasta ahora y hasta donde yo sé— la primera experiencia importante de reforma litúrgica en la que es posible evidenciar un método formativo de la persona y de la comunidad, en el cual son factores fundamentales el espacio y el tiempo, el lugar y los ritmos temporales del culto y del año litúrgico, desarrollados en todo caso dentro de peculiares contingencias históricas, como la condición juvenil y la situación histórica de la Alemania de los años veinte y treinta del siglo pasado.

La capacidad de Romano Guardini para mantenerse en el ámbito teológico y formativo apropiado —dialogando con jóvenes, artistas y arquitectos— debe ser tenida en cuenta. Es fundamental, en concreto, distinguir cuidadosamente el impulso dado por él a los hitos alcanzados en el campo de la construcción de iglesias por parte de arquitectos que le son próximos.

Creo que, en efecto, se debiera partir de la síntesis, para cada arquitecto, entre la formación litúrgica guardiniana y las tendencias arquitectónicas personales, para expresar una valoración del recorrido proyectual individual. Rudolf Schwarz, Emil Steffann, Ludwig Mies van der Rohe —por no nombrar sino a los arquitectos más famosos influenciados por el pensamiento del teólogo italo-alemán— han sido, en efecto, proyectistas caracterizados por una amplia autonomía conceptual y de acción; de cada uno de ellos se pueden, ciertamente, hacer emerger los contactos con Guardini y con su teología, pero también las variantes individuales de cultura y profesionalidad específicas.

Operaba en todos el fermento del tema *princeps*, la centralidad *espacialmente concentradora* del altar en la celebración litúrgica, cuestión *princeps* más en clave simbólica que geométrica o arqueológica, cuestión además que no anulaba —y este no es un hecho secundario— la orientación axial y procesional, a menudo cambiada, que lleva desde el umbral de la iglesia hasta el altar, un recuerdo —ahora trasladado desde la dimensión cósmica a la experiencia psicológica de la orientación hacia el este— al sol que surge, a Cristo.

Desde este punto de vista, son de gran importancia los vínculos de dependencia y de discontinuidad entre las posiciones de Romano Guardini y las de Rudolf Schwarz, considerado por el primero el más

After remembering that the Liturgical Movement was not fabricated, but was born out of necessity from the diffuse will, from a general awakening, of a wholly Catholic existential behaviour, he has manifested the urgency to individualise it so that a true liturgical life can be reborn, not just at a Benedictine abbey, but also in the everyday lives of a parish community.

In his opinion, the said urgency is caused by the existence of a danger among people, among the common people, the laymen, if you wish: the danger of having to make a tragic choice between Christianity and paganism in the 20s of the past century¹⁰.

We must compare with the discourse of this extraordinary clarity for evaluation, the training method addressed to the youth and the global structure of Guardini's Weltanschauung —if we must comprehend the sense of his method and the prophetic value of what was achieved by the youth movement guided by him—, specially with the impact of his teachings on the vital choices of his friends or young disciples who were famous in several fields until the present day. That discourse shows how his contribution to the liturgical reform movement is structured according to a single array of thought and action which is oriented to future developments in the daily life of the parish community, but in totally experimental terms and without definite aspirations. I believe that this array is not obvious, in particular not for artists and architects working in the field of art and architecture for the liturgy.

On the other hand, it cannot be hidden that the same idea has fostered the first —at least, until now and as far as I know— relevant experience of liturgical reform in which it is possible to see a training method for the individual and the community where the key factors are space and time, the place and the seasonal rhythms of cult and of the liturgical year. They were developed in the midst of peculiar historical circumstances, such as the youth condition and the historical situation of Germany in the 20s and 30s of the past century.

Romano Guardini's capacity to stay in the appropriate theological and educational field: for discussing with young people, artists and architects must be taken into account. We must carefully highlight the impulse he gave to the milestones reached in the field of church-building by those architects who were close to him.

I certainly believe that we should start from a synthesis, so that each architect could use Guardini's liturgical training and their personal architectural trends in order to express an assessment of the individual project course. Rudolf

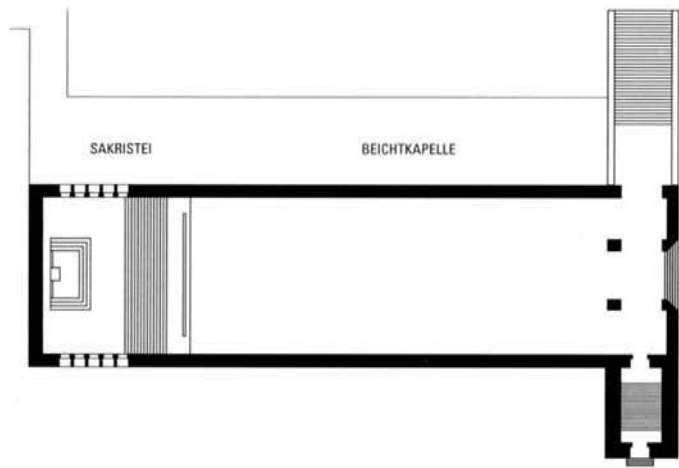
Schwarz, Emil Steffann, Ludwig Mies van der Rohe —just to quote the best-known architects who were influenced by the thoughts of the Italian-German theologian— were project-makers characterised by a wide conceptual and action autonomy. We could explore the contacts between them, Guardini and his theology, but also the individual variables of specific cultures and personalities.

The germ of the *princeps* topic was active in all of them; the centrality of the altar, concentrating space on the liturgical celebration; the *princeps* topic in a symbolical sense, rather than a geometrical or archaeological one. This topic did not annihilate the axial and processional orientation —and this is no secondary fact— an orientation which was sometimes changed, so that it takes one from the church threshold to the altar; a memory of the rising Sun, of Christ, taken now from the cosmic dimension to the psychological experience of the Eastern orientation.

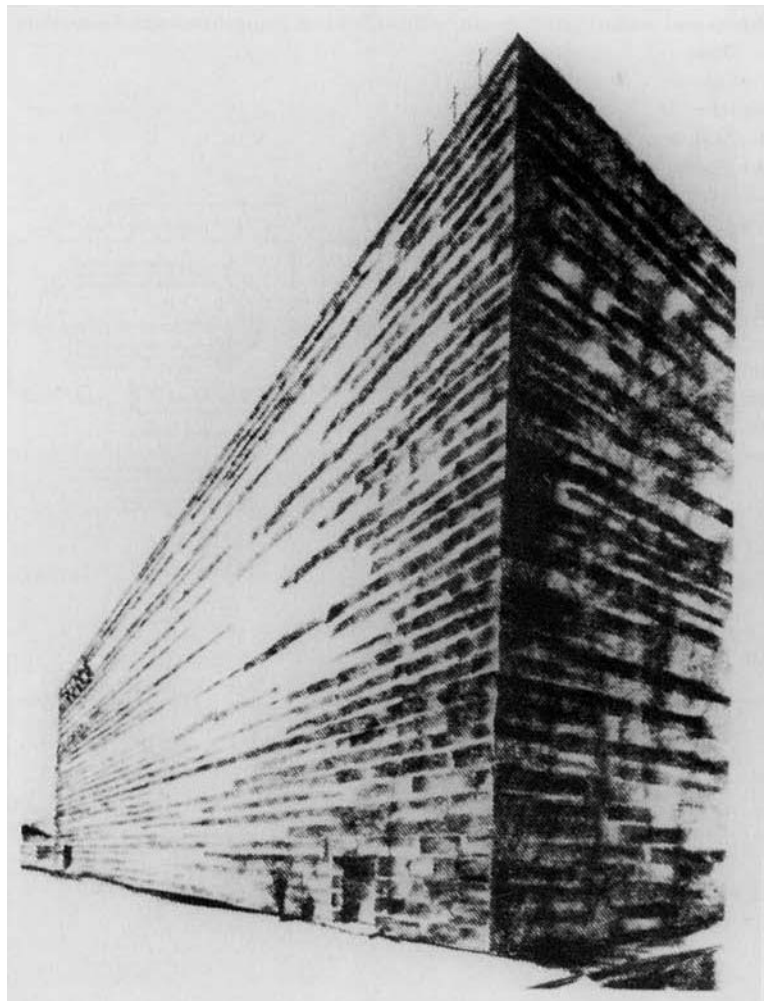
From this viewpoint, the dependency and non-continuity links between the positions of Romano Guardini and those of Rudolf Schwarz are hugely important. The latter was considered by the former to be the most genial of the Rothenfels youngsters; and he was respected till the end in his decisions and reflections, according to Barbara Gerl and Wolfgang Pehnt¹¹. There were many meetings, not just with the purpose of finding architectural solutions, but also exploring the key options of the Quickborn movement. Moreover, Guardini was aware of the fact that as regards the interpretation of architecture, it was «just a simple hobby»¹².

The scholars who have reconstructed Rudolf Schwarz's (1897-1961) personality and work have clearly shown the anatomy of his architectural course —also with regard to sacred art— compared to Romano Guardini. Poelzig's disciple, with a solid historical and technical training and an expressionist attitude —as portrayed by the water-colours interpreting the key moments in the celebration of mass— Schwarz was intensely devoted to the coordination of the Rothenfels castle for the Quickborn community. It took him six months to design the chalice which was considered by him to be the figurative synthesis of the whole Eucharist celebration. His system drawings of the Hall of Knights and the Chapel were famous. He also made the altar, the Eucharist monstrance and the chandelier in modern and essential shapes, though causing intense disagreements with Guardini.

In 1925 he got a position as teacher at the Professional Institute (Applied Arts and



Rudolf Schwarz, proyecto para el concurso de la Frauenfriedenskirche, Colonia (Alemania), 1923.



genial de los jóvenes de Rothenfels, respetado, no obstante, hasta el final en sus decisiones y en sus reflexiones, como recuerdan Barbara Gerl y Wolfgang Pehnt¹² los numerosísimos encuentros no sólo a propósito de soluciones arquitectónicas, sino también mirando hacia opciones fundamentales del movimiento *Quickborn*. Guardini, por lo demás, era consciente de que en la interpretación de la arquitectura solo poseía «una simple afición»¹³.

Los estudiosos que han reconstruido la personalidad y el trabajo de Rudolf Schwarz (1897-1961) han expuesto claramente a la luz la autonomía de su recorrido en la arquitectura —también en lo referente al arte sacro— respecto a Romano Guardini. Discípulo de Poelzig, con sólida formación histórica y técnica y aptitud expresionista —como atestiguan las acuarelas que interpretan los momentos cruciales de la celebración de la misa—, Schwarz trabajó en la coordinación del castillo de Rothenfels para la comunidad *Quickborn* con enorme dedicación. Necesitó seis meses para diseñar el cáliz que él consideraba la síntesis figurativa de toda la celebración eucarística. Son famosas las sistematizaciones de la Sala de los Caballeros y de la Capilla, para la cual realizó también el altar, la custodia eucarística y el lampadario en formas modernas y esenciales, no sin vivos desencuentros con Guardini.

En 1925 obtiene una plaza de profesor en el Instituto profesional (Escuela de Artes Aplicadas y Escuela de Arquitectura) de Offenbach, con el apoyo del importante y célebre constructor de iglesias Dominikus Böhm (1880-1955), del cual llega a ser amigo y colaborador. Proyectó durante este periodo algunas iglesias con Böhm, pero expresaría muy pronto orientaciones muy diferentes. Mientras que el primero tenía predilección hacia las iglesias con grandes vanos, de planta central y volumetrías externas sencillas pero plásticas, con formas cónicas y cilíndricas —como en la célebre *Messopferkirche* de 1922, llamada *Circumstantes*—, Schwarz —como atestigua el proyecto para la *Frauenfriedenkirche* de Colonia en 1923— prefería la planimetría alargada, en la cual los fieles se disponían al modo tradicional, en batería, en la forma que él llamaba *Opfergang*, es decir, *Camino sacrificial*. El volumen total es unitario y prismático, sin distinción entre el presbiterio y la zona de los fieles, señalado tan solo por la sobreelevación del primero en planta. La fachada es asimétrica y no faltan motivos decorativos de influencia románica.

En 1927 Schwarz se convierte en director de la *Kunstgewebeschule* (Escuela Artesanal de Artes Aplicadas) en Aquisgrán, donde experimentó formas compactas de iglesias con alumnos y docentes. Llamó a colaborar a personalidades de relieve; como Gropius en la Bauhaus, también él involucra a sus colegas en sus propios encargos profesionales, en un espíritu de colaboración colectiva. Desde la escuela llegaron algunos trabajos artesanales a Rothenfels, con implicación de Guardini en la discusión sobre el valor de las obras.

Su realización más importante, en la cual trabajó a lo largo de 1922 elaborando diversas soluciones, y que hace seguir con extrema precisión de detalles, es la iglesia de *Fronleichnam* en Aquisgrán de 1929/30, a la



Rudolf Schwarz, pequeña iglesia parroquial, Leversbach (Alemania), 1931/32.

Architecture School) of Offenbach, having the support of the important and famous church builder Dominikus Böhm (1880-1955), with whom he became friends and collaborator. He made projects for some churches together with Böhm during that period, but he would soon express a different direction. While the former privileged churches with big vanes, central plan and simple yet plastic external volumes, with conic and cylindrical shapes —such as the famous Messopferkirche of 1922, called Circumstantes—, Schwarz —as shown by the project for the Frauenfriedenkirche of Cologne in 1923— he preferred an elongated plan, in which the faithful were arranged in the traditional way, in rows, in the manner which he called Opfergang, i.e., Sacrifice Way. The total volume is unitary and prismatic, with no distinction between the presbytery and the faithful area, only marked by the elevation of the former from the plan. The façade is asymmetrical and there are Romanesque-inspired decorating motives.

In 1927 Schwarz became the principal of the Kunstgewebeschule in Aachen (Handicrafts and Arts School). There he experimented with compact shapes of churches, together with students and teachers. He invited some renowned personalities to collaborate with them, such as Gropius from Bauhaus; he also involved his colleagues with his own professional assignments in a spirit of collective collaboration. Some artisanal works reached Rothenfels from the school, and Guardini took part in the discussion on the value of those works.



Rudolf y Maria Schwarz, Santa Maria Reina, Saarbrücken (Alemania), 1952/59.

His most relevant accomplishment, in which he worked during 1922 elaborating several solutions, and which he followed with extreme attention to detail, was the *Fronleichnam* church in Aachen, from 1929/30, which he always loved, and which he considered to be a statement of religious poetry. The outer volume is quite simple, almost artisanal, and it did not thrill Romano Guardini.

With the rise of Nazism in 1933, Schwarz must leave his position as principal of the Aachen School. First he moved to Rothenfels and later to Offenbach. In that year, 1931 or 1932, he built a small church in Leversbach, with red sandstone walls plastered inside and a wooden cover. Inside, the altar was flooded with light. The locals did not take well such simplicity and such a cold nakedness. It was a good lesson for Schwarz, one which led him to research spacious, big shapes for the churches to be built in the second post-war era.

After reflecting together with some friends with whom he was working in those issues about the worth of traditional church forms, which seemed to be most appreciated by people, he foresaw the possibility to mix traditional schemes with the new liturgical orders. Suddenly, it was clear to him that he would not build another *Fronleichnamkirche*. His churches from the second post-war era would be grand and essential but never completely naked.

Baumeister Schwarz, builder and theoretician, wrote a text titled *Vom Bau der Kirche*, made during the professional ostracism years derived

cual siempre guardó mucho afecto considerándola *una declaración de poesía religiosa*. El volumen exterior extremadamente sencillo, casi fabril, no entusiasmó a Romano Guardini.

Con el advenimiento del nazismo en 1933, Schwarz debe abandonar la dirección de la Escuela de Aquisgrán, retirándose primero a Rothenfels y después a Offenbach. De este año, 1931 ó 1932, es una pequeña iglesia en Leversbach, con muros de arenisca roja revocados en el interior y una cubierta de madera. En el interior, el altar quedaba inundado por la luz. La población local no aceptó tanta sencillez y esa fría desnudez; para Schwarz fue una valiosa lección, que lo habría impulsado a la investigación de formas espaciales, grandes, para las iglesias construidas en la segunda posguerra.

Habiendo reflexionado —junto con amigos con los que trabajaba en estos temas— sobre el valor de las formas tradicionales de las iglesias, más apreciadas por la gente, vislumbra la posibilidad de conjugar esquemas tradicionales con los nuevos órdenes litúrgicos. De repente, ve claro que no construirá en el futuro otra *Fronleichnamkirche*. Sus iglesias de la segunda posguerra van a ser grandiosas y esenciales, pero nunca desnudas por completo.

El *baumeister* Schwarz, constructor y teórico, ha dejado un texto, *Vom Bau der Kirche*, elaborado en los años de marginación de la profesión derivados de la llegada del nazismo al poder y publicado en 1938, en su primera edición, en Alemania, en donde emerge la elaboración autónoma del pensamiento, tanto en sus elecciones de fondo como por referencias a fuentes de estudio y a espacios de contigüidad con todo lo que fue posterior a Guardini.

El largo trato con éste último —de 1920 a 1939— le había llevado al convencimiento de que «el sentido profundo del acto litúrgico se ha vuelto a reavivar para nosotros»¹⁴. Por la misma madurez de su investigación —a la cual se le ha reconocido la calidad de «modernidad alternativa»¹⁵ respecto a la del funcionalismo y racionalismo arquitectónico internacional—, él se convence de que una arquitectura absolutamente nueva —y no solamente de iglesias— no se produce por «el matrimonio entre el impulso ciego y las ideas claras», desde el momento en que «una nueva vida surge en la vida más antigua (...) Las cosas deberían cambiar completamente según sus posibilidades, para volver a crecer y engrandecerse como nuevas realidades. Ante todo, deben introducirse en profundidad en la corriente hereditaria que va discurriendo bajo la historia. Pero lo que en ella acaba germinando son las cosas destinadas a contenerse en forma de semilla»¹⁶.

Schwarz intentaba hablar de tradición, de búsqueda no esquemáticamente imitativa de *las cosas* del pasado, sino de algo capaz de aglutinar *partes de cosas* o *tipos*; una tradición en la cual «la vida ejemplar es, con certeza y en última instancia, el único canon fecundo»¹⁷. Con un lenguaje nada fácil, por el nivel de abstracción al que conduce y por el continuo retorno desde extremos opuestos por su significado, él introducía en el tema una tensión extrema entre arquitectura y vida, entre la iglesia-monumento y la

liturgia, señalando coincidencias y diferencias en varios niveles. La autonomía y la heteronimia de la arquitectura de una iglesia son denominadas con razón polos irrenunciables entre la decisión —en sentido cristiano— del proyectista y el arte de construir, sin concesiones a las *opiniones estéticas*: le interesaba dar forma a una vida, no la exaltación del formalismo.

En el texto declaró además el propio rechazo al historicismo, utilizó una impostación fenomenológica del proyecto, tanto en la valoración de los órganos de la vista y del tacto —del ojo y de la mano— como en las individualizaciones de los *tipos* o *gérmenes de cosas*. Se opone al funcionalismo litúrgico; con sus arquetipos construyó un repertorio de imágenes, sobre cuya base habría trabajado en los múltiples encargos de proyectos de iglesias que realizó desde 1945. En adelante, siempre preferirá la iglesia de planta longitudinal en sus múltiples variantes, buscará grandes desarrollos en altura y destacará el altar mediante una sabia iluminación.

Discípulo de Guardini en el rechazo del formalismo, destacó tanto por la elaboración de una reflexión sobre la arquitectura a partir de fuentes propias como por una consideración positiva de la técnica y de sus potencialidades en la construcción de un paisaje de vida artificial. A él podrían haber sido dirigidas las *Cartas del lago de Como* (1927), de Guardini. Suyos son por completo —y merecedores de profundización— tanto el tema de la luz/estrella/visión como cuestión central del proyecto de arquitectura, como —creo yo— la conciencia de que el dar una completa o acertada forma arquitectónica a una iglesia es un don de la gracia, que exige un *sacro* ‘no hacer’, no exactamente coincidente con la renuncia a poner a punto «un método para concluir una obra de calidad»¹⁸.

Se puede pensar que la celeberrima solución de la Sala de los Caballeros en el castillo de Rothenfels no constituyó una referencia significativa para los proyectos de iglesias parroquiales que posteriormente desarrollaría. Esta sala había sido —ante todo— el germen ideal de una conciencia religiosa en formación, que se medía con el espacio y con el tiempo. La *modernidad* vanguardista solamente lo rozó; en los años cincuenta, volvería a aflorar la feroz polémica en sus debates con la Bauhaus y con sus maestros, a los que —con la excepción de su último director, Ludwig Mies van der Rohe, con el que siempre le unió una gran amistad— acusó de «traición a una concepción de la modernidad libremente entendida»¹⁹. El momento era muy prematuro para que se realizase lo que, con tan cáustica polémica, esperaba él obtener: una revisión de la modernidad. Eran los mismos años en los que Guardini escribía —y el hecho no es ciertamente casual— *El fin de la época moderna*.

Las pocas notas que se ofrecen dan razón de una aventura cristiana insertada en un proceso de modernización del primer *Novecento*, de orientación no vanguardista. Es el nexo entre origen y forma, es el tema de las formas originarias bien concretado por von Balthasar, creo yo, lo que fermenta el discurso y el trabajo de Schwarz en su búsqueda de *semillas de cosas* o *tipos* para poder *crear* —con el propio arte de construir *formas vivas*— iglesias que no fuesen sólo cajas de muros sino, en conjunto, «edificio y pueblo, cuerpo y alma, las personas y Cristo, un universo

from the takeover of Nazism and which was first published in Germany in 1938. The autonomous elaboration of thought emerges, both in his background choices and in some references to study sources and continuity spaces with everything that followed Guardini.

A long relationship with the latter had led him to believe that «the deep sense of the liturgical act has been revived for us»¹³. Due to the ripeness of his research: which has been acknowledged as «alternative modernity»¹⁴ with regard to the research of the international architectural functionalism and rationalism, he is convinced that a radically new architecture—and not just church architecture— does not come from «the marriage between a blind impulse and clear ideas», given that «a new life is born from older lives (...) Things should change completely according to their possibilities, in order to grow again and be made richer with new realities. First of all, they should let themselves be carried away by the hereditary current which flows under history. But what finally germinate in it are those things destined to be contained in the form of a seed»¹⁵.

Schwarz tried to talk about tradition, of a search which was not an imitative scheme of past things, but something capable of bringing together parts of things or types; a tradition in which «the exemplary life is, certainly and finally, the last fertile canon»¹⁶. With a difficult language, due to the degree of abstraction it entails, and due to its constant return to opposite ends of meaning, he introduced in the subject an extreme tension between architecture and life, between the monument-church and the liturgy, pointing out similarities and differences at various levels. The autonomy and heteronomy of a church architecture are properly termed as necessary poles between the decision—in Christian terms— between the project-maker and the art of building, with no compromises with aesthetic opinions: he was interested in shaping a life, not in highlighting formalism.

He also declared in that text that he rejected historicism, and he used a phenomenological utterance of the project, both in the evaluation of the organs of sight and touch (eyes and hands), and in the individualisations of the types or germs of things. He is opposed to liturgical functionalism; he built with its archetypes a repertoire of images which he used to work in the numerous assignments for church projects that he got since 1945. From then on, he will always prefer the longitudinal plan church in his multiple variants, and he will always look for big developments in height and will also emphasize the altar by means of a wise lighting.

Guardini's disciple in his rejection of formalism, he both stood out due to his elaboration of a reflection on architecture from his own sources, and due to a positive consideration of the technique and its potentials for building an artificial life landscape. Guardini could have addressed to him the *Letters from Como Lake* (1927). The topics of light/star/vision are his as the key issue of the architecture project, as well as, I believe, the awareness of the fact of providing the proper or the right architectural shape to a church is a gift of grace which requires a sacred not doing, which does not exactly coincide with the refusal to launch «a method for the completion of a quality work»¹⁷. It may be thought that the famous solution of the Hall of Knights of Rothenfels Castle did not constitute a significant reference for the parish church projects to be developed later. This hall had been, first of all, the ideal seed of a religious conscience under construction which was measured with space and time. The avant-garde modernity hardly touched him. In the 50s, the furious controversy in his debates with the Bauhaus and his masters would rise again. He accused all of them except for its last director, Ludwig Mies van der Rohe, who was always a good friend of his, of «treason to a freely understood conception of modernity»¹⁸. It was too early for the accomplishment of what he wished to achieve with such a harsh argument: a revision of modernity. Guardini wrote then—and not by chance—*The End of Modern Times*. The few notes available portray a Christian adventure integrated in a modernisation process of the first Novecento, with a non-avant-garde orientation. It is the link between origin and form explained by von Balthasar; I believe, what sows Schwarz's work and discourse in his search for seeds of things or types in order to create—with the art of building live firms—churches which were not just walled boxes, but, altogether, «building and people, body and soul, persons and Christ, a spiritual universe; a universe for most which has to be always remade»¹⁹. Schwarz took on the challenge launched in 1923 by Romano Guardini of taking the Liturgical Movement outside the monastic space and he developed his own attempt in writings and constructions of churches and liturgical arrangements till the late 60s of the past century. I have paid visits to many of his churches and they have never left in me a chilling sensation or a non-iconic sort of void, as it is often claimed. Often light is the protagonist in them; light which is wisely articulated around the altar and/or distributed without contrast in the great



Rudolf Schwarz, Santa Ana, Düren (Alemania), 1951/56.

espiritual; un universo para la mayoría, que debe ser siempre llevado a cabo de nuevo»²⁰.

Schwarz asumió para sí el desafío —lanzado en 1923 por Romano Guardini— de llevar el Movimiento Litúrgico fuera del espacio monástico, y desarrolló su propio intento en escritos y realizaciones de iglesias y de adecuaciones litúrgicas hasta el final de los años sesenta del siglo pasado. He visitado muchas de sus iglesias: no han dejado en mí una sensación gélida o de un vacío de naturaleza no icónica, como a veces se afirma. A menudo, en ellas la protagonista es la luz, la luz sabiamente articulada en torno al altar y/o difundida sin contrastes en el gran vacío, acotado con pocos pero significativos signos. El altar emerge siempre —pese a sus modestas dimensiones— como una señal de *presencia*, como umbral hacia un mundo otro.

La sensibilidad que evocan estos interiores es de tipo nórdico: una contenida incandescencia espiritual completamente distinta a la emotividad mediterránea. No es efusiva ni locuaz. No se trata del sentimiento *inefable* lecorbusieriano, es decir, de un lirismo emocional que, en cuanto tal, intenta evocar lo sacro; antes bien, Schwarz dispone, en continua tensión recíproca, el espacio comunitario —la nave de los fieles, en sentido tradicional— y el espacio del altar y de los polos litúrgicos —el espacio del presbiterio—, en la búsqueda de un ordenamiento que no resulte solo esquemáticamente jerárquico, sino también vehículo de la unidad de la Iglesia que actúa en el lugar. En ella, el altar es umbral de lo invisible que se hace *Presencia* en la celebración eucarística; el altar es explícitamente umbral, tanto para Guardini como para Schwarz.

Los acontecimientos acaecidos desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta el Concilio Vaticano II y la activación de la reforma litúrgica promovida por éste último, han cambiado radicalmente el marco de referencia. Es un grave error —además de estar cargado de penosas consecuencias— el recrear a Guardini y a Schwarz extrapolándolos del contexto en el cual trabajaron, no teniendo en cuenta el notable componente experimental, de explicación —acompañado de una excepcional base moral— de su búsqueda, más allá de un futuro inmediato que se les manifestaba como muy oscuro.

Con Guardini y Schwarz, la dinámica del Movimiento Litúrgico ha comenzado a verse —metódica y no casualmente— en la vida religiosa del pueblo agrupado en parroquias. Se trata de una dinámica explosiva por su propia naturaleza, difícilmente controlable. Es clara la aspiración de Schwarz a concebir la iglesia como síntesis de edificio y de pueblo, de arquitectura y liturgia, algo parecido a lo que el monasterio testimonia —incluso hoy— en la singular identificación entre forma arquitectónica y forma de vida, fácilmente perceptible para quienes lo visitan y bien ejemplificado por las ideas recientes —en auge en los años ochenta y noventa del pasado siglo— del arquitecto y monje benedictino Hans van der Laan.

LA MARAVILLOSA PRIMAVERA SIN ESTÍO DE COUTURIER

En Francia, la experiencia en torno a *L'Art Sacré* ha abierto temas muy distintos a los que acabo de tratar; protagonista absoluto de todo ello ha sido el padre Couturier.

void, limited by a few significant symbols. The altar always emerges—in spite of its humble dimensions— as a signal of presence, as a threshold to another world.

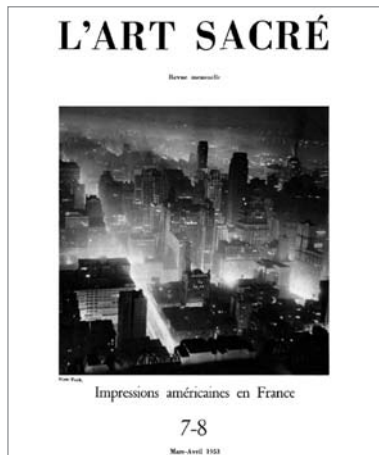
The sensitiveness evoked by these interiors is of a Scandinavian type: a restrained spiritual incandescence which is completely different from the Mediterranean emotive nature. It is neither outspoken nor talkative. It is not about Le Corbusier's ineffable feeling, that is, an emotional lyricism which, as such, tries to evoke the sacred. Rather, Schwarz arranges the community space in a continuous reciprocal tension; the community space—the nave of the faithful—in the traditional sense, and the altar and the liturgical poles space—the presbytery space—in the search for an arrangement which is not just hierarchically schematic, but also a tool of the Church's unity operating on site. In it, the altar is the threshold to the invisible which becomes a Presence in the Eucharist celebration; the altar is explicitly a threshold, both for Guardini and for Schwarz.

The events which occurred after the end of the II World War until the II Vatican Council and the activation of the liturgical reform promoted by the Council radically changed the reference framework. Recreating Guardini & Schwarz outside the context where they worked is a serious mistake—fraught with painful consequences—. The considerable experimental component of their work should be taken into account, as well as an explanation for their search—accompanied by an exceptional moral foundation—, beyond the dark immediate future.

With Guardini & Schwarz, the dynamics of the Liturgical Movement started to pour methodically, not by chance, into the religious life of the assembly gathered at parishes. These dynamics were naturally explosive and hard to control. Schwarz clearly aspired to conceive the church as a synthesis of building and people, of architecture and liturgy, something similar to what a monastery stands for—even nowadays: in its unique identification between architectural form and way of life, which is easily visible to those who pay a visit to it, and is also well exemplified by some recent ideas—which were in vogue during the 80s and 90s of the past century— of the architect and Benedictine monk Hans van der Laan.

Couturier's wonderful spring without summer

In France, the experience with L'Art Sacré has opened very different subjects from those I have just covered; Father Couturier was the main protagonist of all that.



Portada de un número de la revista *L'Art Sacré* preparado por Couturier y Régamey.

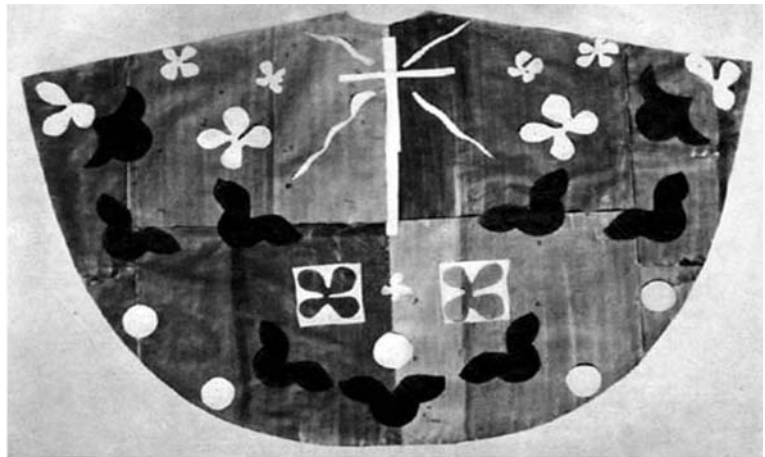
Pierre Charles Marie Couturier was born in 1897 in Montebriçon, by the Loire. He came from a bourgeoisie family and was sensitive, fragile and asthmatic from childhood, but he soon found his artistic call. He was involved with the famous Ateliers d'Art Sacré founded by Maurice Denis & Georges Desvallières for the renewal of art through the liturgy. He was very active between 1919 and 1925.

Art was the tool he used to deepen his religious awareness. He became a Benedictine oblate in 1924; next year he entered the novitiate of the Dominican order, and order to which many artists belonged and still do; and they are allowed room for action, though they must be obedient to the community to which they belong and to the Church through it.

Couturier's life moves in the same direction. At convent he took the name of Marie-Alain. He was still busy with art and also with tasks assigned to him by his own religious order, without disregarding the pastoral and educational services. He soon met with huge difficulties among the hierarchy, in particular in Rome. His bitter foe was Celso Constantini, the president of the Pontifical Commission for Sacred Art.

However, he remained unswayable in his intention of continuing with his insight to add value to contemporary artists, to get to know them in depth, because he believed that they were capable of such a high quality of beauty that they could reach and reveal the human spiritual quality, its deep and unavoidable religious sense.

He was sent to America by his order in 1940 as a preacher to the French community. Until 1947,



Henri Matisse, diseño de casulla para Vence.

Pierre Charles Marie Couturier nace en 1897 en Montebriçon, en el Loira. De familia burguesa, frágil, sensible y asmático desde la infancia, encontró pronto su propia vocación artística. Involucrado en los célebres *Ateliers d'Art Sacré* fundados por Maurice Denis y Georges Desvallières para la renovación del arte a través de la liturgia, estuvo muy activo entre 1919 y 1925.

El arte fue el vehículo para profundizar en su conciencia religiosa; oblato benedictino desde 1924, al año siguiente ingresó en el noviciado de la orden de los dominicos, una orden a la cual han pertenecido y todavía pertenecen hoy muchos artistas, a los que se les deja libertad de acción, pero pidiéndoles a la vez obediencia a la comunidad a la que pertenecen y, a través de ésta, a la Iglesia.

En esta dirección se inscribe la propia vida de Couturier, que en el convento toma el nombre de Marie-Alain. Siguió ocupándose del arte, también mediante tareas a él confiadas por su propia orden religiosa, sin descuidar los servicios pastorales y educativos. Encontró pronto grandes dificultades entre la jerarquía, en concreto, en Roma. Su acérrimo adversario fue Celso Constantini, presidente de la Comisión Pontificia para el Arte Sacro.

Maduró, sin embargo, una inflexible determinación de proseguir en la intuición de revalorizar a los artistas contemporáneos, conociéndolos a fondo, porque los creía capaces de una cualidad de belleza tan alta como para poder alcanzar y revelar la dimensión espiritual del hombre, su profundo e ineludible sentido religioso.

Enviado por su orden a América en 1940 como predicador de la comunidad francesa, desarrollaría además, hasta 1947, una intensa actividad como conferenciante sobre temas artísticos en varias ciudades de Estados Unidos y de Canadá. Conoció y trató allí a Maritain, Chagall, Julien

L'ART SACRÉ

Revue Mensuelle

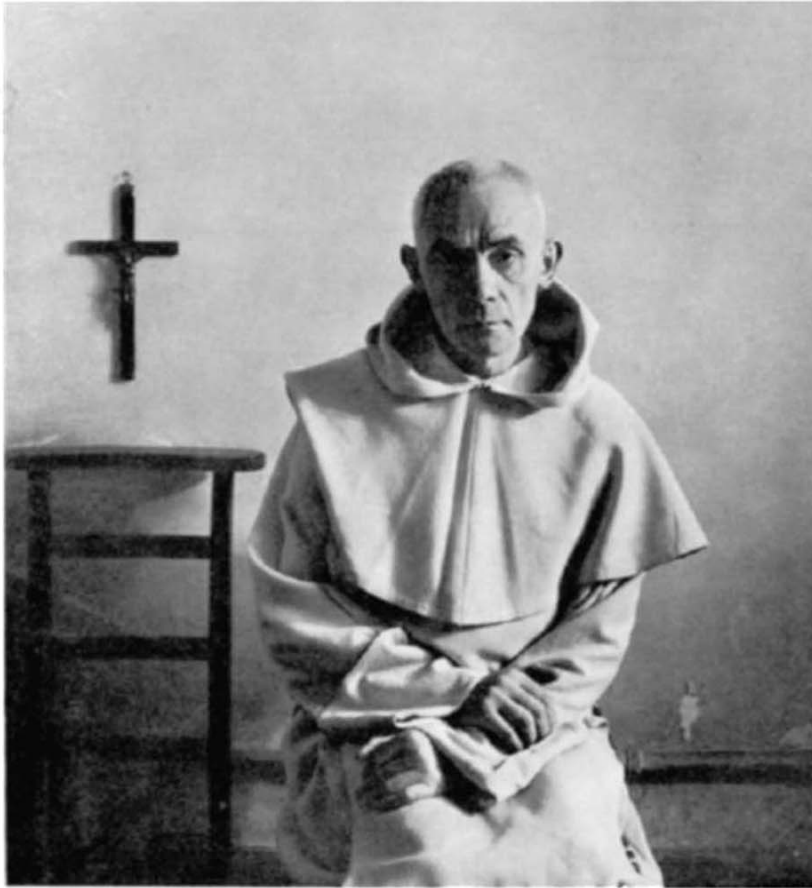


Photo Meyrowitz, 1949.

Le Père Couturier

9 - 10

Mai-Juin 1954

Portada del número doble de la revista *L'Art Sacré* dedicado al padre Couturier tras su muerte.

he developed an intense activity as lecturer on artistic subjects in various cities of the USA and Canada. There he met Maritain, Chagall, Julien Green, Stravinski, Simone Weil and Focillon —we should analyse the relationship between his artistic militancy and the principles of the author of the famous *La vie des formes*— and many other artists and culture people.

In 1948 he finally returned to France and took again with Régamey the management of the magazine *L'Art Sacré*. He was particularly intent on getting his artist acquaintances to work at Catholic churches, regardless of their religious standing. In 1948 he took part, together with Léger, in the project for the underground basilica of Sainte-Baume, by Le Corbusier, which was never built.

The Assy church was consecrated in 1950. Couturier had invited numerous artists to work there. In 1951 a strong controversy exploded, a *querelle de l'art sacré*, which questioned what Couturier had made, in particular with regard to the Jesus Christ sculpture of Richier, with abstract forms and a non-identifiable face. The Vence chapel is also consecrated in 1951 with Matisse's works, as well as the Audincourt church, for which he had commissioned some stained-glass windows to Léger and a monumental façade mosaic to Bazaine. At that time, he also assigned to Le Corbusier the Ronchamp chapel, first, and later and Dominican convent of La Tourette, close to Lyon. During those same years he became exhausted due to his ailments and he was often admitted to hospital because of a myasthenia which kept him paralysed. He died at peace on 9 February 1954, assisted by Régamey.

The *L'Art Sacré* issue of 1954, dedicated to M.-A. Couturier, has the structure of a chapter journal with testimonials by his friends and himself, portraying the human adventures in his brief life, his militancy for modern art and that of the masters of his time, as well as his intimate confessions. The Dominicans, who knew him well, and his colleague in the publishing adventure of *L'Art Sacré*, Father Pie-Raymond Régamey, soon pointed out that it was necessary to watch Couturier's life under a single key, some sort of current born out of feeling and thinking. Thus, they warned that it was necessary to pay close attention and decoding skills in order to understand Marie-Alain's heirloom. The issue ended with a moving testimonial by Father Régamey, a sincere and loyal one just like the rest of the magazine, with the main goal of unveiling the true traits of a unique man, a militant artist and

Green, Stravinski, Simone Weil and Focillon —la relación entre su militancia artística y los principios del autor del célebre *La vie des formes* debería ser analizada— y muchos otros artistas y hombres de la cultura.

En 1948 vuelve definitivamente a Francia y retoma con Régamey la dirección de la revista *L'Art Sacré*. Se empeña, sobre todo, en conseguir que los artistas que conocía, cualquiera que fuese su posición religiosa, pudiesen trabajar en iglesias católicas. En 1948 participó con Léger en el proyecto de la basílica subterránea en Sainte-Baume, de Le Corbusier, que finalmente no se realizó.

En 1950 se consagra la iglesia de Assy, donde Couturier había invitado a trabajar a muchos artistas. En 1951 estalla una fuerte polémica, una *querelle de l'art sacré*, que pone en cuestión lo realizado por Couturier, sobre todo a causa de la escultura del Cristo de Richier, en formas abstractas y con un rostro de rasgos no identificables. En 1951 se consagra también la capilla de Vence, con las obras de Matisse, y se inaugura la iglesia de Audincourt, para la que había pedido unas vidrieras a Léger y un monumental mosaico en fachada a Bazaine. En esa época, encargó a Le Corbusier primero la capilla de Ronchamp y después el convento dominicano de La Tourette, próximo a Lyon. En estos mismos años se agota por causa de sus dolencias e ingresa a menudo en hospitales debido a una miastenia que lo paralizaba. El 9 de febrero de 1954, asistido por Régamey, murió en paz.

El número de *L'Art Sacré* de 1954, dedicado a M.-A. Couturier, tiene la estructura de un diario por capítulos, con testimonios suyos y de amigos, en el cual se entretajan las vicisitudes humanas de su breve vida, su militancia en pro del arte moderno y de los maestros de su tiempo y sus más íntimas confesiones. Los dominicos, que lo conocían bien, y su compañero de aventura editorial en *L'Art Sacré*, el padre Pie-Raymond Régamey, intentaron señalar enseguida que la vida de Couturier era necesario observarla bajo una clave unitaria y, a la vez, paradójicamente oculta, una especie de *corriente nacida del sentimiento y del pensamiento*. Advertían, de este modo, que se necesitaban una especial atención y capacidad de discernimiento para comprender la herencia de Marie-Alain. El fascículo concluía con un emotivo testimonio del padre Régamey, sincero, leal, como toda la revista, en el cual su mayor preocupación era desvelar los verdaderos rasgos de un hombre singular, artista y crítico militante, sacerdote y dominico hasta la médula, fiel a su propia vocación religiosa y a la Iglesia.

Régamey —como Couturier— era consciente de que en el siglo XX, la realización de una revista como *L'Art Sacré* era un drama. Si esto podía estar menos claro para ambos en el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales, entre 1936 y 1939, en la fase de reconstrucción de finales de los años cuarenta y en los años cincuenta, el dramatismo de la vida de la fe cristiana en el mundo, con el del arte sacro, fue evidente para ellos. Ambos tomaron conciencia de ello, pero mientras Régamey apostó por comenzar un paciente trabajo educativo del gusto estético, prestando particular atención al clero, Couturier se mostraba impaciente

Tout Abel, Mon Haris, Cousin -
ce 24 de decembre 1940

Mon cher et rebreux Père,

Je compte à votre Ami M. Gagnon ce petit billet d'amitié,
s'il le voudrait mettre beaucoup d'amitié, avec tous mes remercie-
ments pour ces bel article, que j'ai lu avec gratitude et admiration
vous y définit, dans une sorte de silence lumineux, la vraie
voie de l'Eglise et la vraie voie de l'Esprit. Tout ce qui ne se fait
-tache pas à la liberté, tout ce qui ne s'y nuit pas, est bon. On
le voit bien par l'effrayant abaissement des intelligences et de
cœurs qui accompagne les travaux de l'ennemi. Ce ne fait s'il y
eut jamais un despotisme "clair", mais il est sûr que nous
sommes menacés par le despotisme le plus nocturne. Tout que de
dames de votre temps resteront toujours à une certaine lumière,
et faut que nous nous battons dans cette lumière là, il reste de
fortes chances pour que le monde s'échappe à un futur plus affreux
que la guerre, la bêtise dans la servitude. Des nobles papés, si pleins,
m'ont inspirés bien des réflexions et donne bien des plaisirs. Je
vous remercie de tout mon cœur.

Mais après un délicieux soir Maritain. Je sais que je le
reverrai, dans une de ces batailles où nous essayons de sauver
quelque chose de la vie de l'esprit et où nous modelons l'idéal
d'une république. Que saint Luc et Platons nous soient en aide!

Ma femme et moi, nous nous unissons dans l'affection, et
jeûnes d'amitié, dans toute sorte de bons vœux pour la Patrie
et pour vous.

Henri Focillon

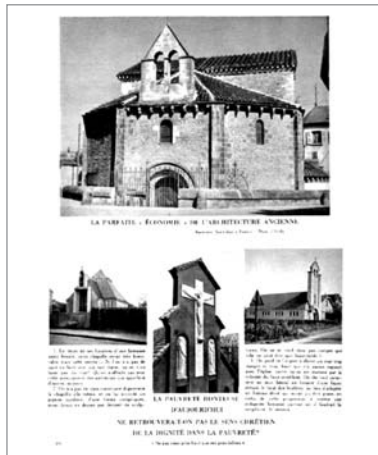
critic, a priest and a Dominican through and through, who was faithful to his own religious vocation and to the Church.

Régamey, just like Couturier, was aware of the fact that making a magazine such as *L'Art Sacré* in the 20th century was a drama. If this could be less clear to both of them during the between-wars period, 1936-1939, during the reconstruction phase in the late 40s and 50s, the dramatic situation of Christian life in the world, together with that of sacred art, became obvious to both and both of them became aware of it, though Régamey decided to start a patient task of educating aesthetic tastes, paying particular attention to the clergy, while Couturier appeared to be impatient during his conversations about a mediation phase. He understood his colleague's mistakes, though he still suffered with the tiniest mistake in choosing the elaboration of the magazine. He made considerable efforts, sometimes he appeared to be active and he even supervised completely some of its issues between 1950 and 1953.

He wrote to Régamey in 1952: «There is urgency in carrying out the synthesis task you are working with: the Church absolutely needs it. I am just a sniper behind a tree (sometimes I am well placed, but that is all)»²⁰. His dramatic knowledge —also shared by Régamey— was based on the conviction that the divorce between faith and the power of Christian sensitiveness and imagination denounced by Paul Claudel in 1910 as the cause of the decadence of sacred art was getting bigger and bigger²¹.

In the midst of such a drama, and in order to build a path to the salvation of Christian art, it was necessary —according to Couturier— to make room for artistic sensitiveness, the highest at that time, leading it wholly towards the Church. This was a radical choice, a paradoxical option, required as a result of the spiritual degradation of the materialistic society in which artists were scarce; and not just great artists, but also minor ones. There were also historical reasons behind his position —French ones, specifically— which he had not faced yet at the intellectual level; said reasons will be widely covered by Régamey in the volume *Art Sacré au XX siècle?*, of 1952.

The continuous controversies born in the context of the Church will force Régamey to compile Couturier's writings and publish them in a volume titled *L'Évangile est à l'extrême*, in 1970; writings from *L'Art Sacré* from 1950 to 1953. In the prologue he made a passionate defence of his colleague's goals and intentions²²: the Dominican artist was intent on



Algunas páginas de la revista *L'Art Sacré* preparadas por el padre Régamey.

disloquer les structures mentales dans l'Église, that is, opening a wider space to truth and to life. According to Régamey, he had prepared a merveilleux printemps qui n'a pas un été (a wonderful Spring without Summer, ndt.).

Couturier was not a protester: he was a man of clean faith and total obedience. He could see a spiritual weakening emerging from the drama of the artistic poverty disseminated also in the Church and he believed that this could not be replaced with easy optimism or panaceas, but that it was necessary to think, feel and see in a new way. Sacred art was to him the place where the contemporary crisis showed more patently. He wanted to be an extremist because he believed that the Gospel is extreme.

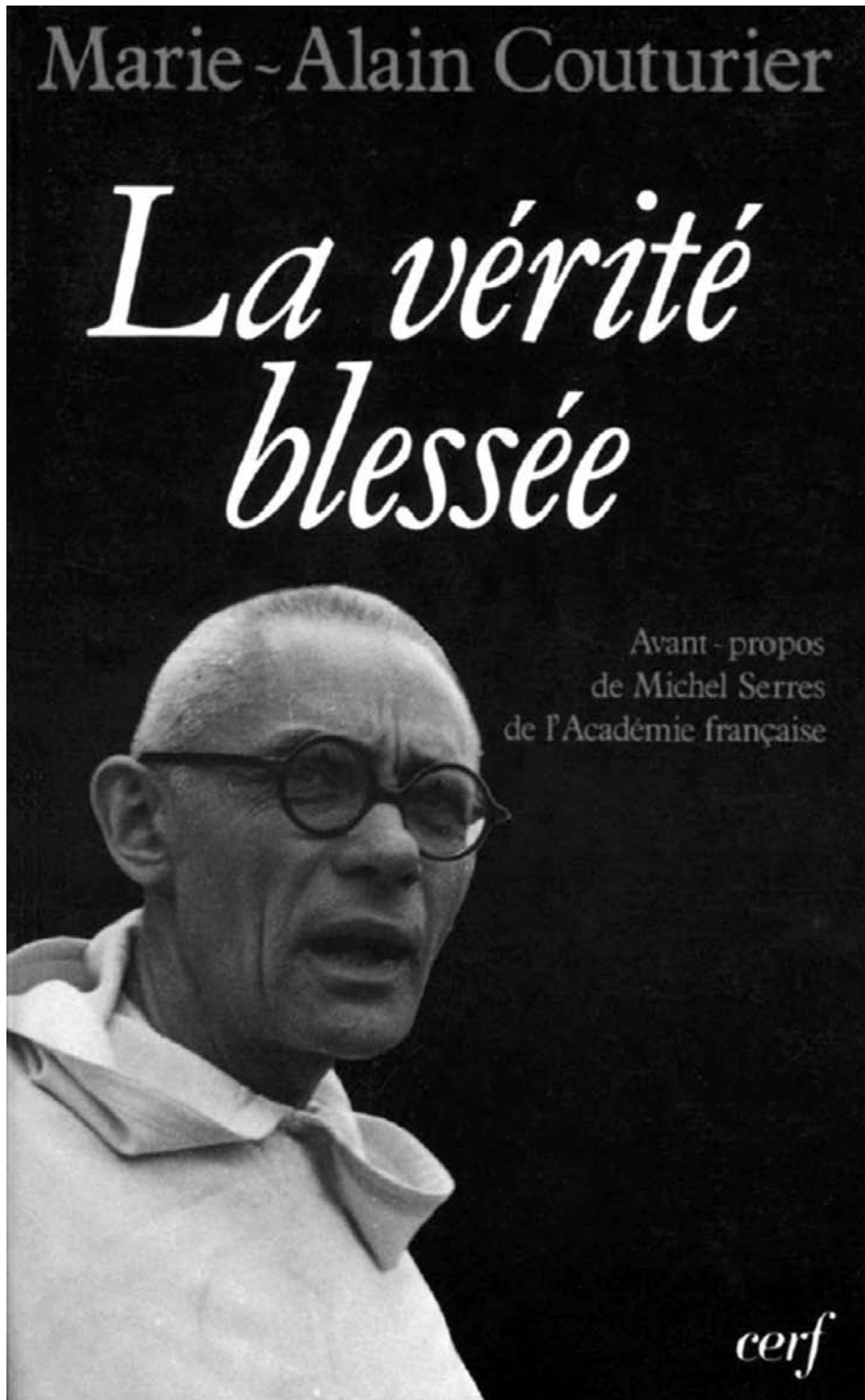
*I must say that this was later misinterpreted by people who were close to him. In 1983, Dominique de Menil & Pier Duployé published in Houston (USA) the same collection of *L'Art Sacré* issues wholly conceived and paged by Couturier, with a prologue by Dominique de Menil & Marcel Billot. The former, recalling «the freeing positions assumed by him [Couturier]» between 1950 & 1953, matured at his will and fed by the closeness of artists, exhibitions and museums, warned that they were up-to-date nowadays due to the understanding of contemporary art as a spiritual factor, due to the rejection of any type of conformity, and due to the craving for the absolute. Billot, in his turn, pointed out —forcing the reality of facts until their de-naturalisation— an opposition of concepts between Régamey & Couturier. He*

en sus discusiones sobre una fase de mediación. Comprendía las razones de su compañero de trabajo, pero sufría por cada uno de sus más pequeños «errores» de selección en la elaboración de la revista. Se esforzaba en participar, por momentos se mostraba activo, y entre 1950 y 1953 supervisó también por completo algunos números de la misma.

En 1952 escribía a Régamey: «Es urgente realizar la obra de síntesis en la cual trabajas: la Iglesia la necesita absolutamente. Yo no soy más que un francotirador tras un árbol (alguna vez bien situado, pero eso es todo)»²¹. Su conocimiento dramático —que en el fondo Régamey compartía— se apoyaba en la convicción de que el divorcio entre la fe y el poder de la imaginación y la sensibilidad cristiana que en 1910 ya había denunciado Paul Claudel como causa de la decadencia del arte sacro, se estaba agrandando cada vez más²².

En medio de tal drama, para construir un itinerario de salvación del arte cristiano era necesario —según el parecer de Couturier— dar espacio a la sensibilidad artística, la más alta de la época, llevándola íntegramente hasta la Iglesia. Se trataba de una elección radical, de una opción paradójica, exigida en razón de la degradación espiritual de la sociedad materialista, en la cual escaseaban los artistas; no sólo los grandes, sino también los modestos. A esta postura suya no le faltaban razones también históricas —francesas en concreto— no afrontadas todavía por él en el plano intelectual; dichas razones las tratará con amplitud Régamey en el volumen *Art Sacré au XX siècle?*, de 1952.

Las polémicas, surgidas una y otra vez en el ámbito eclesiástico, obligan a Régamey a recoger y a publicar en un volumen titulado *L'Évangile est à l'extrême*, de 1970, los escritos de Couturier en *L'Art Sacré* desde 1950 a 1953, prologándolos con una apasionada defensa de las intenciones y de la finalidad de su colega²³: el artista dominico estaba empeñado



Marie-Alain Couturier,
La vérité blessée, 1994.

recalled a note made by the latter to the former in 1949: «You know about my affection for you and my reluctance to contradict you, but I must be intransigent about certain things. For instance, I believe that poetry has priority over pedagogy. (...) Anyhow, the opposite will occur for once: poetry will win over pedagogy. The goal of the magazine must be, above all, re-educating people's taste, and, in particular, their poetic sense. The rest is a spiritual academy. I will sacrifice everything to this re-education. (...) The best service I can provide is going to the depth of everything I believe in. Also, if possible, without controversy: even being in agreement with oneself is hard»²³.

Régamey —as already mentioned— had also pointed out at some disagreements with Couturier, but due to a different spirit, and not adding to statements or deviating Couturier's intentions like Billot, who wrote: «Since then [i.e., from Couturier's writings between 1950 and 1953] nothing separates the religious-Christ from Perpignan from an African sculpture, the crossroads cross from a Crucifixion by Matisse. In this reconstituted vision discourse, the humble instrument of the Lozière farmstead, the decorated body of an African dancer, as well as the warped curve of a quay or the pure and fresh one of a Sénanque capital, all of them reaffirm, compared to the Lisieux basilica, that only beauty opens the heart to the ineffable»²⁴. The border position assumed here by Couturier was wrong in his condemnation including Régamey's endeavour towards 'Art Sacré, and stating something which equalled the values of signs and art generated by the most varied cultures, totally uprooted from their specific contexts. The denunciation of the contemporary art drama, existentially known by Couturier and shared by Régamey, turned thus into the victory —according to De Menil & Billot— of a aesthetics based on three perceptive factors which were not oriented to linking the visible with the invisible, which has always been the specific need of Christian art. These statements cause confusion, and not just at the artistic level, but also in relation to the meaning of the tout court art, to its spiritual dimension.

Couturier, on the other hand, had led a radical denunciation of the crisis of art for the liturgy in the last two centuries; the purpose of his work was sacred art. He certainly stated clearly between 1952 and 1953: «There is no sacred art where there simply is no art. The religious value is not identified with the artistic one, but both vary jointly. There is no sacred art where there is no essential human attitude towards



Marie-Alain Couturier con Pablo Picasso.

en disloquer les structures mentales dans l'Eglise, es decir, en abrir un espacio más amplio a la verdad y a la vida. Había preparado, de este modo —según escribía Régamey—, un *merveilleux printemps qui n'a pas un été* (una maravillosa primavera sin estío).

Couturier no era un contestatario: era un hombre de fe límpida y de obediencia total. Veía una debilitación espiritual que emergía dentro del drama de la pobreza artística difundida también en la Iglesia, y creía que no se podía suplir con fáciles optimismos o panaceas, sino que se necesitaba pensar, sentir, ver de modo diferente. El arte sacro era para él el lugar donde la crisis contemporánea se mostraba en toda su evidencia. Quería ser un extremista porque consideraba el Evangelio como un extremismo.

Es mi deber señalar que eso ha sido luego mal interpretado por personas próximas a él. En 1983, Dominique de Menil y Pier Duployé publicaban en Houston (Estados Unidos) la misma colección de números de *L'Art Sacré* integralmente concebidos y compaginados por Couturier, con prólogo de Dominique de Menil y Marcel Billot. La primera, recordando «las posiciones libertadoras que él [Couturier] asumió» entre 1950 y 1953, maduras a su gusto y alimentadas por la cercanía de artistas, exposiciones y museos, advertía que estaban ahora de plena actualidad por la comprensión del arte contemporáneo como factor espiritual, por el rechazo de todo conformismo y por el ansia de lo absoluto. Billot señalaba, por su parte —forzando la realidad de los hechos hasta desnaturalizarla—, una oposición de conceptos entre Régamey y Couturier. Recordaba una puntualización, en 1949, del segundo al primero: «Usted conoce el afecto que le tengo y mi repulsa a contradecirle. Pero hay cosas sobre las que no puedo sino ser intransigente. Por ejemplo, considero que la *poesía* debería prevalecer sobre la pedagogía. (...) En todos los casos, por una vez sucederá lo contrario: la pedagogía será vencida por la poesía. La finalidad de la

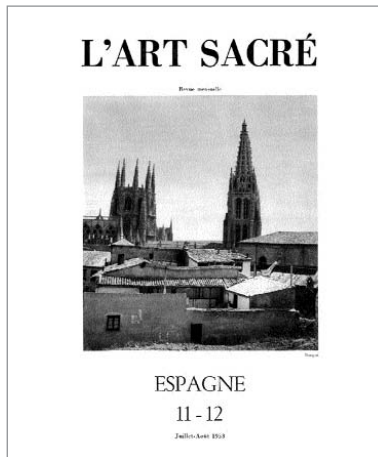
Página de la revista *L'Art Sacré*.

Monasterio de Le Thoronet (Francia).

revista debe ser, sobre todo, la reconstitución del gusto de la gente, y más en concreto, de su sentido poético. El resto es academia espiritual. Para esta reconstitución lo sacrificaré todo. (...) El mejor servicio que puedo prestar es el de ir hasta el fondo de aquello en lo que creo. También, si es posible, sin polemizar con nadie: ya es duro llegar a estar de acuerdo con uno mismo»²⁴.

También Régamey —ya lo hemos visto— había señalado desavenencias entre él y Couturier, pero por un espíritu diferente, no añadiendo a las afirmaciones o desviando las intenciones de Couturier como Billot, que había escrito: «Desde entonces [es decir, desde los escritos de Couturier entre 1950 y 1953] nada separa al Cristo-religioso de Perpignan de una escultura africana, la cruz de un cruce de carreteras de una Crucifixión de Matisse. En este discurso de la visión reconstituida, el modesto instrumento de la casa aldeana de Lozière, el cuerpo ornamentado de un danzante africano, como la curva alabeada de un muelle o la curva pura y fresca de un capitel de Sénanque, afirman, en comparación con la basílica de Lisieux, que sólo la belleza abre el corazón a lo inefable»²⁵. La posición de frontera asumida por Couturier estaba aquí equivocada, en una condena que incluía al empeño de Régamey hacia *L'Art Sacré*, afirmando una ocultación que homologaba los valores de los signos y del arte producidos en las culturas más diversas, erradicadas por completo de sus contextos específicos. La denuncia del drama del arte contemporáneo, conocida existencialmente por Couturier y compartida por Régamey, se convertía de este modo en la victoria —según De Menil y Billot— de una estética que se fundamentaba en tres factores de carácter perceptivo no orientados a unir lo visible y lo invisible, necesidad específica desde siempre del arte de contexto cristiano. El equívoco inducido por estas afirmaciones es total, no sólo sobre el plano artístico, sino también en relación con el significado del arte *tout court*, a su dimensión espiritual.

the sacred reality. This religious attitude as such is found —if not in its purest state, at least in its most artistically efficient one— in the mentality of the most primeval peoples (...) because religious feeling penetrates directly every human sense as the creator psychology. Simple souls are, by definition, unique souls, in which the faculties do not work separately, but each of them works in its integrity through man, who is fully committed to the exercise of each of his faculties. This is the ideal state of artistic creation; this is the ideal state of religious life and creation. This means that there is an attitude by modern artists towards their work which is very close to the religious attitude»²⁵. Couturier believed in human beings and in artists because he believed in God; he thought that modern society was disorderly, chaotic and materialistic; he warned that the drama of this inhuman society could turn into a tragedy; he run the risk of trusting the artists he met, not without suffering and piercing inner anguish, because he reckoned in them —even when they were non-believers— «the instinct of the sacred, because he found in them a moral and spiritual attitude (...) made of personal humbleness at work and unconditional respect for the reality of the supernatural». Just like them, Couturier felt «horror before the sacred art professionals. This cannot be a job»²⁶. It is necessary to read his reflections by the light of this background attitude, even the most compromising ones. In parallel to the exploration I have previously made about the relationship



Portada y una ilustración correspondientes al número de verano de 1953 de la revista *L'Art Sacré* dedicado a España.

between Guardini & Schwarz, I should develop now a similar comparison between Couturier, as client and Le Corbusier, Bazaine, Léger and other artists. On the contrary, I thought that it was more relevant for the present conference to give more room to Couturier's thought, being too dark and unknown. In the current circumstances, generally less hostile—or, at least, in multiple cultural and Church strata—to contemporary art debates, and, on the other hand, circumstances marked by a series of problems which annihilate every difference in favour of a pervading relativism, Couturier's position may shake consciences and pose important questions.

Certainly, they are not evasions such as those from past art or from other historical-geographical areas, such as Eastern ones; it is not a plain historicism or a refuge in the iconography of icons what guarantees that the real religious sense will come to be expressed and portrayed nowadays in the works made for the Catholic liturgy in our Western countries. It is necessary that somebody, if possible, many people in European culture and in other countries recover the Christian sense of their own identity and renew it, even in art, meditating on the path which artistic research has travelled, in the midst of multiple contradictions, in the past century. A renewed effort must be made by theologians, art critics and art and architecture historians, whether lay or religious. The II Vatican Council has certainly opened a dialogue between faith

Couturier, en cambio, se había puesto al frente de una denuncia radical de la crisis del arte al servicio de la liturgia de los dos últimos siglos; la finalidad de su trabajo era el arte sacro. En efecto, afirmó con extrema claridad entre 1952 y 1953: «No existe arte sacro donde simplemente no existe arte. Existe menos arte sacro donde existe menos arte. El valor religioso no se identifica con el valor artístico, pero ambos varían conjuntamente. No hay arte sacro donde no hay actitud esencial del hombre ante la realidad sacra. A esta actitud religiosa como tal se la encuentra —si no en su estado más puro, al menos en estado más eficaz (artísticamente)— en la mentalidad de los pueblos más primitivos (...) porque el sentimiento religioso penetra sin obstáculos en todos los sentidos del hombre, como psicología creadora. Las almas sencillas son, por definición, almas *únicas*, en las que las facultades no trabajan cada una por su propia cuenta, sino que cada una lo hace en toda su integridad a través del hombre, que se compromete por entero en la acción de cada una de sus facultades. Este es el estado ideal de la creación artística, es el estado ideal de la vida religiosa y de la creación religiosa. Esto indica que existe una actitud del artista moderno ante *su obra*, que está muy próxima a la actitud religiosa»²⁶.

Couturier creía en el hombre y en el artista porque creía en Dios; consideraba a la sociedad moderna como desordenada, caótica y materialista; advertía que el drama de esta sociedad inhumana podía convertirse en tragedia; se exponía, con sufrimiento y no sin lacerantes angustias interiores, al riesgo de confiar en los artistas que encontraba, pues reconocía en ellos —aún cuando no fuesen creyentes— «el instinto de lo sacro», porque encontraba en ellos «una actitud moral y espiritual (...) hecha de «humildad» personal en el trabajo y de respeto *incondicional* hacia la realidad sobrenatural». Como ellos, Couturier tenía «horror hacia los *profesionales* del arte sacro. Esto no puede ser un oficio»²⁷.

A la luz de esta actitud de fondo es necesario leer sus reflexiones, incluso las más conciliadoras. En paralelo a la exploración que he llevado a cabo previamente sobre la relación entre Guardini y Schwarz, debería desarrollar ahora una comparación análoga entre Couturier, como comitente, y Le Corbusier, Bazaine, Léger u otros artistas. Por el contrario, me ha parecido más importante en este congreso dar más espacio al pensamiento de Couturier, por ser demasiado oscuro y desconocido. En el clima actual, por una parte menos hostil, en general —o al menos en múltiples estratos culturales e incluso eclesiásticos—, a los debates de arte contemporáneo, y por otro lado profundamente marcado por una problemática que aplasta toda diferencia a favor de un relativismo que todo lo invade, la posición de Couturier puede sacudir las conciencias y plantear importantes interrogantes.

En efecto, no son las evasiones en forma de arte del pasado o de otras áreas histórico-geográficas como las orientales; no es el historicismo plano o el refugio en la iconografía de los iconos lo que garantiza que el sentido religioso auténtico llegue a ser expresado y testimoniado hoy en las obras realizadas para la liturgia católica en nuestros países occidentales. Se requiere que alguien —y si es posible, muchos— en la cultura europea y en los diversos países, reencuentren el sentido cristiano de la propia identidad y lo renueven, incluso en el arte, meditando sobre el camino que ha recorrido la investigación artística, en medio de múltiples contradicciones, en el curso del pasado siglo. Es necesario el renovado esfuerzo de los teólogos, críticos de arte e historiadores del arte y de la arquitectura, arquitectos y artistas, ya sean éstos laicos o religiosos. Con el Concilio Vaticano II se ha abierto ciertamente un diálogo entre la fe y el arte, pero el territorio de esta zona de libertad está otra vez arado a fondo.

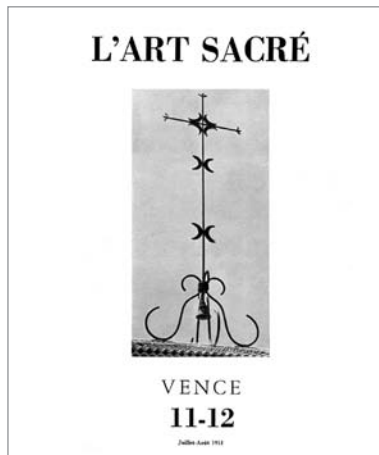
En primer lugar, retomo un fragmento del *manifiesto* con el cual Couturier abrió el número de la revista supervisado por él en 1950: «El objetivo asumido por *L'Art Sacré* en la tentativa de un renacimiento del arte cristiano en Francia —escribía él— debe ser doble: reforma de las ideas y restauración de la sensibilidad visual. Alrededor del primer punto, parece que la partida está casi ganada, al menos entre *l'élite* del clero. La experiencia demuestra que con esto no basta: con ideas justas, con principios verdaderos y reconocidos como tales, si se enturbia el gusto, las inclinaciones íntimas que, ante las obras, inspiran las preferencias y elecciones finales, quedan viciadas. La claridad conceptual de los principios acaba por encubrir los peores equívocos. Se necesita tener presente y reiterar que en el arte no es la inteligencia la que juzga y discierne, sino los sentidos. Más exactamente la intuición sensitiva, y no el raciocinio. De hecho, en el arte no se juzga como se piensa, sino como se siente. Es por ello por lo que esto es así. Ahora es necesario admitir que durante un siglo la sensibilidad visual en Occidente se ha pervertido progresivamente (...) Actualmente se ha de reconocer que todos, o casi todos, tenemos la vista desenfocada, desenfocada exactamente en el sentido en el que se entiende que un hombre tiene la voz desafinada o el oído desafinado. (...) Esta reeducación parece que debiera implicar dos cosas: una *purificación* y una *liberación*.

and art, but the territory of this freedom ground is once again deeply ploughed.

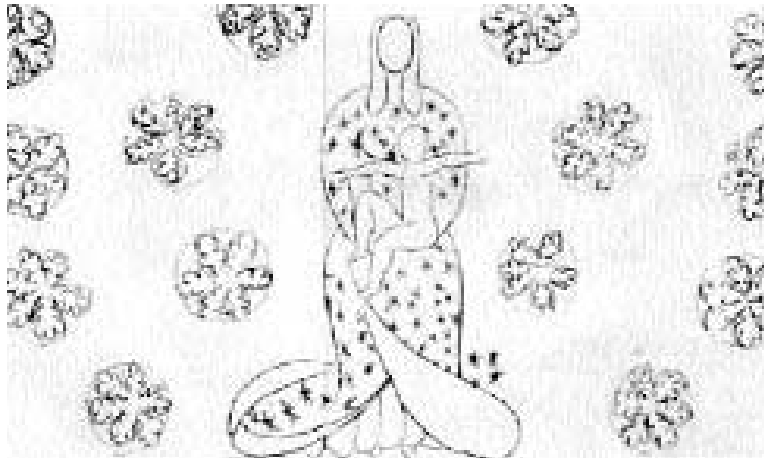
First of all, let me quote an excerpt from the manifesto with which Couturier opened the issue of the magazine supervised by him in 1950: «The goal assumed by L'Art Sacré in its attempt at a renaissance of Christian art in France —he wrote— must be double: reform of ideas and restoration of the visual sensitiveness. As regards the first point, it seems that the game is almost won, at least among l'élite of the clergy. Experience shows that this is not enough: with some fair ideas, with principles which are true and acknowledged as such, if tastes are cloudy, the intimate inclinations before the works of art inspiring our final preferences and choices are marred. The conceptual clarity of principles ends up by hiding the worst confusions. It must be born in mind and repeated that the senses are what judges and discerns in art, and not intelligence. More accurately, it is the sensitive insight, rather than rationality. In fact, in art, you do not judge as you think, but as you feel. For that reason, that is so. It must be admitted that, for a century, Western visual sensitiveness has been gradually perverted (...) nowadays; it must be acknowledged that all of us, or most of us, have out-of-focus sight, out-of-focus in the sense that we understand when we say that somebody sings out of tune. (...) This re-education should imply two things: purification and release.

»Purification: through the vision of extremely pure things. Formal purity, beauty of shapes as such, that is, beyond the objects and ideas. A beauty which should be approved of because of its essence: in art, the only legitimate medium (...) is the primacy of the beauty in shapes, as such, (...) independent. Independent, i. e., with no concessions to moral, social or apostolic goals which are external to the work. Certainly, when these concessions take part, they confuse their own field with that of propaganda, where the methods are essentially temporary (ephemeral). (...) Because beauty, in itself and for itself, is already truly good: diffusivum sui (it communicates itself). There is nothing like the pure forms which remain before our eyes, which are gradually tuned (just like a piano is tuned) in their beauty. Just like music, they secretly impose their measurements and rhythms (...).

»Secondly, release. The public's visual habits during the past century —and also due to the academic imperialism of the Art Schools and the official atmospheres— have not only been warped, but also faked, imprisoned in conformity pretending to be noble, where just a very limited



Portada de un número de la revista *L'Art Sacré* íntegramente preparado por el padre Couturier.



Henri Matisse, boceto para Vence.

portion of the real multiple and live beauty has been admitted»²⁷.

Two key statements have to be made. Is it accurate to say that, in art and in architecture, the idea and the sensitiveness are totally indifferent? And, therefore, can it be stated simply that in art it is not intelligence what judges and discerns, but the senses? Isn't this statement just partly true?

Couturier's & Régamey's big commitment, according to a recent writing by Débuyst, the biggest artistic commitment in the Catholic field, has not deepened enough the roots of the Gospel message of the Beatitudes²⁸. On the contrary, I personally believe that this has certainly occurred, but that the adventure lived in *L'Art Sacré* coincided with a cultural phase in the whole Western world, after the two great wars, in which a renewed and often shallow hope in a brand new easy and pleasant life was, as if to say, within grasp. *L'Art Sacré* pointed out that, on the contrary, a drama was going on and that a task of clarification and risky experimentation was required. Couturier was the person who created the strongest impulse, not living his own experience as client in a shallow or distracted fashion. The task of ploughing for the first time a rough and arid terrain corresponded to him and, in a different way, to Régamey; we must evaluate their work in a respectful and objective manner, so that we can pay tribute to the heirloom received from them.

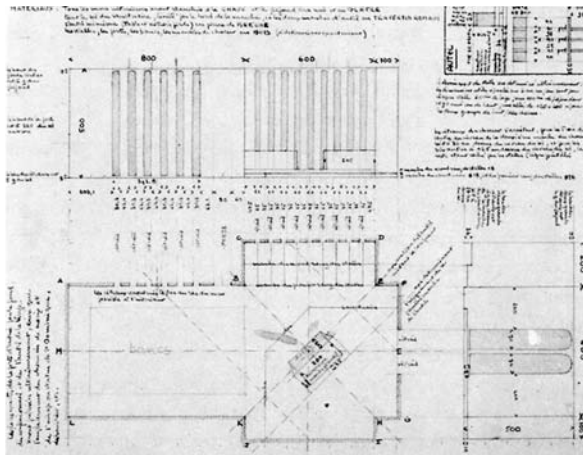
Another excerpt by Couturier, with the flamboyant title «The big assignments for the big men», should be recalled here: «Is it possible to turn to the great modern artists? In

»*Purificación*: a través de la visión de formas extremadamente puras. Pureza formal, belleza de las formas en cuanto tales, es decir, más allá de los objetos o de las ideas. Belleza que deberíamos aprobar por lo que es: en el arte, el único medio legítimo (...) es la primacía de la belleza de la forma, como tal, (...) independiente. Independiente, es decir, sin ninguna concesión a fines morales, sociales o apostólicos exteriores a la obra. En efecto, cuando estas concesiones intervienen, confunden el propio campo con el de la propaganda, donde los métodos son esencialmente provisionales (efímeros) (...) Porque la belleza, en sí y por sí, es ya un verdadero bien: *diffusivum sui* (se comunica por sí misma). Nada como las formas puras que permanecen ante nuestros ojos, que poco a poco se *afinan* (como se afina un piano) en su belleza. Como una música, imponen secretamente sus medidas y sus ritmos (...).

»En segundo lugar *Liberación*. Siempre durante este último siglo —y también por causa del imperialismo académico en las Escuelas de Arte y en los ambientes oficiales— los hábitos visuales del público no sólo han estado viciados, sino también falseados, aprisionados en conformismos con pretensiones de nobleza, donde no ha sido admitida más que una porción muy reducida de la belleza múltiple y viva de la realidad»²⁸.

Se deben hacer dos observaciones fundamentales. ¿Es exacto afirmar sin más que, en el arte y en la arquitectura resulten del todo diferentes idea y sensibilidad? ¿Y que, por tanto, se pueda afirmar sin más que *en el arte no es la inteligencia la que juzga y discierne, sino los sentidos*? ¿No se trata más bien de una afirmación sólo en parte verdadera?

El gran compromiso de Couturier y de Régamey, ha escrito recientemente Débuyst, el compromiso artístico más grandioso del siglo XX en el contexto católico, no ha profundizado suficientemente en las propias raíces del mensaje evangélico de las bienaventuranzas²⁹. Al revés, personalmente creo que esto sí que ha sucedido, pero que la aventura vivida en *L'Art Sacré*



Frère Rayssignier y Henry Matisse, planos de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, Vence (Francia), 1947/51.



Matisse trabajando en la capilla de Vence (h. 1950).

ha coincidido con una fase cultural en todo el Occidente, tras las dos guerras mundiales, de una renovada y a menudo superficial esperanza de una nueva vida fácil y placentera, por así decir, al alcance de la mano. *L'Art Sacré* ha señalado que, al contrario, estaba en curso un drama y que se requería un trabajo de clarificación y una experimentación arriesgada. El mayor impulso para aclarar tal situación lo dio Couturier, que no vivió jamás superficial o distraídamente su propia experiencia de comitente. A él y de distinta forma a Régamey, les correspondió la tarea de remover el primer terrón de una árida parcela; a nosotros nos toca realizar una valoración respetuosa pero también objetiva de su trabajo, en la cual podamos rendir conjuntamente cuenta de la herencia que nos han dejado.

Otro fragmento de Couturier, cuyo altisonante título es *A los grandes hombres los grandes encargos*, debe ser recordado aquí: «¿Es posible recurrir a los grandes artistas modernos? ¿En qué condiciones, dado lo que son ellos y lo que somos nosotros, este recurso será beneficioso? (...) Aparecen aquí las objeciones: *Esto va a costar mucho*. Falso pretexto: se obtienen de los fieles sumas enormes que luego son engullidas (en todos los países) por las peores mediocridades: Lisieux, Madrid, Fátima (...). *No harán lo que se pretende* (...) ¡Gracias a Dios! Porque a menudo *lo que se pretende*, lo que se quiere es, con mucho, inferior a lo que ellos harían, incluso dejados a su única inspiración. *No tienen fe* (...). Ante todo, no sabemos lo que sucede en el interior de los corazones, ni qué otras expresiones pueden manifestar repentinamente las intuiciones del genio. El genio no proporciona la fe, pero entre la inspiración mística y la de los héroes y de los grandes artistas existe una analogía muy fuerte, porque por instinto no les llega la predisposición favorable. *Es siempre necesario apostar por el genio*, decía Delacroix (...). Pero, con todo, es preciso recordar que, también entre los más famosos, no se trata en absoluto de recurrir a uno cualquiera. Para aquel tipo de trabajo, Rouault

which conditions, given who they are and who we are, will this resort prove useful? (...) Some objections are raised here: This will be costly. That is a false pretext: huge sums are received from the faithful and then eaten up (in every country) by the worst mediocrities: Lisieux, Madrid, Fatima (...). They will not do what we intend them to (...) Thank God! Since, often, what they intend, what they want, is much worse than what they would do, even left alone to their own inspiration. They have no faith (...). First of all, we ignore what goes on inside hearts or which expressions may suddenly reveal the genius' insights. Genius does not provide you with faith, but between the mystical inspiration and that of the heroes' and great artists there is a strong analogy, since the favourable attitude does not reach them by instinct. It is always necessary to bet on genius, said Delacroix (...). However, it must be said that, also among the most famous ones, you cannot just approach anybody. For that kind of work, Rouault will be fitter than Matisse, for another one, Matisse will be fitter than Picasso, or Chagall fitter than Léger (...) Or the other way round (...). Nobody will demand from Perret the same thing they would demand from Le Corbusier. Finally, also with regard to genius, the priest should remember that he has a strict duty, in principle, and that he also has an inspiring role: providing them with ideas and subjects. The greatest masters wish for absolutely clear projects and do not fear at all the strict requirements of liturgical rules. Artists themselves will shape those ideas. We

should not interfere at all with this elaboration of shapes»²⁹.

This fragment merits a long analysis in itself; it must be explored from one side: 20th century art history, the opening of the Church with the II Vatican Council and the various implementations in the different countries as a result of it; the contemporary and thriving cultural framework, all of this and much more should be confronted with Couturier's statements, revealing, on the one hand, the thread of some fertile commitments, and, on the other hand, some explosive and biased statements. Can we sincerely say that nowadays it is possible to identify great people? Can we say that their necessary talent is enough, even expected, with a view to success?

Of course, the key route goes through the events of relationships among architects, artists, clergy and theologians, a key route opened by Guardini, Couturier and Régamey in different ways and at a high price, a road where much has been achieved and a lot is yet to be done.

Conclusions

I have repeatedly explained how the meaning of the term sacred art has changed throughout the 20th century. Since Couturier & Régamey, from their most active stage in the mid century and the querelle de l'art sacré, this term has been re-oriented until it came to mean that art marked by the creating artist's religious sense, moving away from the sacred art as manifestation of the people's sacred sense, preserved in rites and myths.

The articulation between the sacred and the religious is still a considerable hindrance, given that art cannot be considered as sacred thanks to the extrinsic motivation of the subject or the purpose for which a worship place has been built, or to the materialisation of spiritual metaphors regardless of a specific formal quality.

The term religious art is ratified by a subjective expressivity which excludes specific topics and meanings of positive religions, entering the field of art for art's sake, and annihilating every chance of communication, more because of analogies than because of visible and invisible ties, for the reason of a totally self-referential formal data.

The sacred integrates a topic which has recently regained huge relevance, but is also a controversial one. I would align myself with a well-identified path connecting Mircea Eliade's interpretation with the Christian context in Julien Ries's reflections³⁰. The latter states that, both for Christian religious people and for primeval people, the space is not perceived as homogeneous; on the contrary, it seems to be

estará más indicado que Matisse, para este otro, Matisse lo estará más que Picasso, o Chagall más que Léger (...) O a la inversa (...) No se le exigirá a Perret lo que se puede esperar de Le Corbusier. Y, finalmente, también en relación con el genio, el sacerdote no debe sino recordar que tiene, en principio, una estricta obligación y un papel de inspirador: proporcionarles ideas y temas. Los más grandes maestros desean proyectos absolutamente claros y no temen de ninguna manera la exigencia rigurosa de las normas litúrgicas. Nadie puede, pues, dispensar al sacerdote de proponer ideas, e ideas bien precisas. A estas ideas el artista —y sólo él— *les dará forma*. Y es conveniente que en esta *elaboración de formas* no debamos entrometernos por ninguna razón»³⁰.

Este fragmento merecería por sí sólo un largo análisis; es preciso afrontarlo punto por punto: la historia del arte del siglo XX, la apertura de la Iglesia con el Concilio Vaticano II y las diferentes aplicaciones en los diversos países a consecuencia del mismo, el contexto cultural contemporáneo en dinámica ebullición, esto y mucho más debería cotejarse con las afirmaciones de Couturier, revelando la trama de compromisos fecundos, por un lado, y de explosivas y parciales afirmaciones por el otro. ¿Podemos decir, por ejemplo, con serenidad, que hoy es fácil identificar a *los grandes hombres*? ¿Que también sea suficiente su necesario talento, incluso esperado, sobre todo con vistas al éxito?

Por supuesto, la vía maestra transcurre por los avatares de las relaciones entre arquitectos, artistas, clero y teólogos, una vía maestra que Guardini, Couturier y Régamey han abierto de maneras diferentes a un alto precio, camino en el que mucho se ha hecho y mucho queda todavía por hacer.

CONCLUSIÓN

En más ocasiones me ha tocado señalar cómo el sentido de la expresión *arte sacro* ha cambiado en el transcurso del siglo XX. Desde Couturier y Régamey, a partir de su época más activa a mediados de siglo y de la *querelle de l'art sacré*, esta expresión se ha reorientado hasta llegar a coincidir con el arte marcado por el sentido religioso del artista que lo produce, alejándose del arte sacro en cuanto manifestación del sentido sacro de los pueblos, conservado en los ritos y en los mitos.

La articulación entre lo sacro y lo religioso es, hasta hoy, un poderoso obstáculo, desde el momento en el que el arte no puede ser considerado sacro merced a la extrínseca motivación del tema o del destino para edificio cultural, o de realización de metáforas espirituales independientemente de una cualidad formal específica.

La expresión *arte religioso* viene ratificada en todo por una expresividad subjetiva, que excluye temas específicos y significados de religiones positivas, entrando en el territorio del arte por el arte, haciendo, por tanto, desaparecer toda posibilidad de *comunicación*, más precisamente por analogía que por ataduras visibles e invisibles, en razón de un dato formal totalmente autorreferencial.

Lo sacro constituye un tema que recientemente ha vuelto a tener gran relevancia, pero también, un tema muy polémico. Un trayecto bien

identificado, en cuya estela me incluyo, que conecta la interpretación elaborada por Mircea Eliade con el contexto cristiano en las reflexiones de Julien Ries³¹. Este último afirma que, tanto para el hombre religioso cristiano como para el hombre primitivo, el espacio no es percibido como homogéneo; parece, en cambio, marcado por fracturas, lugares de emergencia privilegiada de una conexión humano-divina, identificada como *realidad* ontológica.

La fractura percibida por el hombre primitivo es de naturaleza mágica; la discriminación espacial y creativa entre espacio sacro y espacio profano tiene la cualidad de un signo de salvación, intelectualmente elaborado, pero también es percibido sensiblemente por el cristiano. La epifanía de lo sacro tiene lugar entonces en términos diferenciados entre las dos condiciones humanas.

Pero, ¿cómo es posible conciliar la individualidad expresiva y el sentido sacro del pueblo bajo el único código de una belleza comprendida, asumida, hecha propia?

La liturgia y la formación litúrgica son las cuestiones centrales — desde el punto de vista que aquí nos interesa— para Romano Guardini, cuestiones que han alimentado a los más diversos talentos de arquitectos y de artistas en Europa. Ayudar a los hombres a reconocerse como pertenecientes al pueblo cristiano —como ha hecho Guardini— ha sido también un camino para la liberación de talentos individuales dentro de este pueblo. Ha demostrado que también el arte tiene necesidad del pueblo y de guías que sepan desvelar en la conciencia, a nivel individual y colectivo, el sentido de una auténtica belleza, haciendo florecer al mismo tiempo los talentos individuales.

Esta carencia es quizá el límite más evidente de la posición heroica de Couturier, el cual sin embargo —y no puedo honradamente sino reconocerlo— ha roto el hechizo de una evidente mediocridad en la forma y en la ornamentación de los edificios para el culto cristiano. Además, ha señalado que el mundo eclesiástico tiene una enorme responsabilidad: lo ha hecho con dureza y con dulzura al mismo tiempo. Personalmente, desearía que fuese más escuchado y considerado incluso hoy.

marked by fractures, by privileged emergence places of a human-divine connection, identified as ontological reality.

The fracture perceived by primeval people is a magical one; the creative and spatial discrimination between sacred space and profane space has the quality of a salvation sign. A sign which is intellectually elaborated, but also sensibly perceived by Christian people. The epiphany of the sacred takes place in well-differentiated terms between both human conditions.

However, how is it possible to harmonise expressive individuality and the sacred sense of the common people under the single code of a comprehended, assumed, realised beauty?

The liturgy and the liturgical training are the key issues —from the viewpoint of this conference— for Romano Guardini, issues which have fed the most diverse European artists' and architects' talents. Helping human beings to acknowledge themselves as belonging to the Christian people —as Guardini did— has also constitutes a path for releasing individual talents among the said people. He has proven that art also needs the people and some guides who know how to unveil, both individually and collectively, in the consciences, the sense of real beauty, simultaneously allowing the blossoming of individual talents.

This lack is perhaps the most obvious limit of Couturier's heroic position. He broke the spell—I must honestly reckon it— of a patent mediocrity in the form and decoration of Christian places of worship. Moreover, he has pointed out that the Church world has a huge responsibility: he has done it harsh but sweetly, at the same time. Personally, I would like today's people to listen more to him and to respect him more.

¹ Traducción española: «El ocaso de la Edad Moderna», Guadarrama, Madrid, 1958.

² Hanna Barbara Gerl, «Romano Guardini. La vita e l'opera», Morcelliana, Brescia, 1985, pág. 426.

³ «Vom Geist der Liturgie», Herder, Freiburg, 1919; ed. italiana: Morcelliana, Brescia, 1930 (2ª ed. 1931; 3ª ed. 1980).

⁴ «Von heilige Zeichen», Grunewald, Mainz, 1927; ed. italiana: Morcelliana, Brescia, 1930 (2ª ed. 1931; 3ª ed. 1980; 4ª ed. 2000).

⁵ «Liturgische Bildung», Deutsches Quickbornhaus, 1923; en: Romano Guardini, «Liturgie und Liturgische Bildung», Grunewald, Mainz, 1992, pág. 9-110; ed. italiana: «Formazione liturgica», OR, Milano, 1988. En la actualidad, la editorial Morcelliana está publicando la obra completa de Guardini en italiano; sin embargo, todavía no ha aparecido el volumen sobre la liturgia.

⁶ Hans Urs von Balthasar, «L'inizio», Jaca Book, Milán, 1970, pág. 36.

⁷ Romano Guardini, «Formazione liturgica», OR, Milán, 1970, pág. 32-33.

⁸ Idem, «Lo spirito della liturgia», Morcelliana, Brescia, 2000, pág. 119.

⁹ Hans Urs von Balthasar, cit., pág. 37 y 17.

¹⁰ Romano Guardini, «Formazione liturgica», cit., pág. 38-39.

¹¹ Ibidem, en diversos lugares.

¹² Wolfgang Pehnt y Hilde Strohl, «Rudolf Schwarz 1897-1961», Electa, Milán, 1997.

¹³ Hanna Barbara Gerl, cit., pág. 253.

¹⁴ Rudolf Schwarz, «Costruire la chiesa», Morcelliana, Brescia, 1999, pág. 217.

¹ Hanna Barbara Gerl, «Romano Guardini. La vita e l'opera», Morcelliana, Brescia, 1985, pág. 426.

² Herder, Freiburg, 1918; Italian edition: Morcelliana, Brescia, 1930 (2nd ed. 1931; 3rd ed. 1980).

³ Grunewald, Mainz, 1927; Italian edition: Morcelliana, Brescia, 1930 (2nd ed. 1931; 3rd ed. 1980; 4th ed. 2000).

⁴ Deutsches Quickbornhaus, 1923; in: Romano Guardini, «Liturgie und Liturgische Bildung», Grunewald, Mainz, 1992, pag. 9-110; Italian edition: «Formazione liturgica», OR, Milan, 1988. Morcelliana publishing house is currently releasing the complete works in Italian; however, the volume on liturgy is not out yet.

⁵ Hans Urs von Balthasar, «L'inizio», Jaca Book, Milan, 1970, pag. 36.

⁶ Romano Guardini, «Formazione liturgica», OR, Milan, 1970, pag. 32-33.

⁷ Idem, «Lo spirito della liturgia», Morcelliana, Brescia, 2000, pag. 119.

⁸ Hans Urs von Balthasar, quote pag. 37 y 17.

⁹ Romano Guardini, «Formazione liturgica», quote, pag. 38-39.

¹⁰ Ibidem, in several places.

¹¹ Wolfgang Pehnt & Hilde Strohl, «Rudolf Schwarz 1897-1961», Electa, Milan, 1997.

¹² Hanna Barbara Gerl, quote, pag. 253.

¹³ Rudolf Schwarz, «Costruire la chiesa», Morcelliana, Brescia, 1999, pag. 217.

¹⁴ Roberto Masiero, «Rudolf Schwarz: l'altra modernità», Casabella, 640/641 (1996/97), pag. 28-33.

¹⁵ Rudolf Schwarz, quote, pag. 243-234.

¹⁶ Loc. quote.

- ¹⁷ *Ibidem*, pag. 246.
- ¹⁸ Wolfgang Pehnt y Hilde Strohl, quote, pag. 156.
- ¹⁹ Rudolf Schwarz, quote, pag. 230.
- ²⁰ «Temoignage du P. Regamey», *L'Art Sacré* 9-10 (1954), pag. 40; special issue dedicated to Father Couturier.
- ²¹ Paul Claudel, «Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré», in: «Positions et Propositions» (t. II), Gallimard, Paris, 1934, pag. 223-228. Currently found in: Paul Claudel et Charles-Albert Cingria, «Correspondance générale» (t. IV), *L'Âge d'Homme*, Lausanne-Paris, 1979.
- ²² Marie-Alain Couturier, «L'Evangile est à l'extrême: disloquer les structures mentales dans l'Eglise», Cerf, Paris, 1970; preface and introduction by Pie-Raymond Régamey.
- ²³ Marcel Billot, «Note liminaire», in: Marie-Alain Couturier, «Art sacré. Textes choisis par Dominique de Menil et Pie Duployé», Menil Foundation/Herscher, Houston, 1983, pag. 10-13.
- ²⁴ Loc. Quote.
- ²⁵ Marie-Alain Couturier, «La vérité blessée», Cerf, Paris 1994, pag. 418-419.
- ²⁶ *Ibidem*, 421-422.
- ²⁷ Marie-Alain Couturier, «Pour les yeux», *L'Art Sacré* I-II (1950), pag. 3-4.
- ²⁸ Frederick Débuyst, «Préface» in: Sabine de Lavergne, «Art sacré et modernité. Les grandes années de la revue 'Art Sacré'», Lessius, Namur, 1992, pag. 7-9.
- ²⁹ Marie-Alain Couturier, «Aux grands hommes, les grandes choses», *L'Art Sacré* V-VI (1950), sp. Published also in: *Idem*, «L'Evangile est à l'extrême», quote, pag. 30.
- ³⁰ Julien Ries, «Il senso del sacro. Nelle culture e nelle religioni», Jaca Book, Milan, 2006.
- ¹⁵ Roberto Masiero, «Rudolf Schwarz: l'altra modernità», *Casabella*, 640/641 (1996/97), pag. 28-33.
- ¹⁶ Rudolf Schwarz, cit., pag. 243-234.
- ¹⁷ Loc. cit.
- ¹⁸ *Ibidem*, pag. 246.
- ¹⁹ Wolfgang Pehnt y Hilde Strohl, cit., pag. 156.
- ²⁰ Rudolf Schwarz, cit., pag. 230.
- ²¹ «Temoignage du P. Regamey», *L'Art Sacré* 9-10 (1954), pag. 40; número especial dedicado al padre Couturier.
- ²² Paul Claudel, «Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré», en: «Positions et Propositions» (t. II), Gallimard, Paris, 1934, pag. 223-228. Actualmente se puede encontrar en: Paul Claudel et Charles-Albert Cingria, «Correspondance générale» (t. IV), *L'Âge d'Homme*, Lausanne-Paris, 1979.
- ²³ Marie-Alain Couturier, «L'Evangile est à l'extrême: disloquer les structures mentales dans l'Eglise», Cerf, Paris, 1970; prefacio y presentación de Pie-Raymond Régamey.
- ²⁴ Marcel Billot, «Note liminaire», en: Marie-Alain Couturier, «Art sacré. Textes choisis par Dominique de Menil et Pie Duployé», Menil Foundation/Herscher, Houston, 1983, pag. 10-13.
- ²⁵ Loc. cit.
- ²⁶ Marie-Alain Couturier, «La vérité blessée», Cerf, Paris, 1994, pag. 418-419.
- ²⁷ *Ibidem*, pag. 421-422.
- ²⁸ Marie-Alain Couturier, «Pour les yeux», *L'Art Sacré* I-II (1950), pag. 3-4.
- ²⁹ Frederick Débuyst, «Préface» en: Sabine de Lavergne, «Art sacré et modernité. Les grandes années de la revue 'Art Sacré'», Lessius, Namur, 1992, pag. 7-9.
- ³⁰ Marie-Alain Couturier, «Aux grands hommes, les grandes choses», *L'Art Sacré* V-VI (1950), sp. Publicado también en: *Idem*, «L'Evangile est à l'extrême», cit., pag. 30.
- ³¹ Julien Ries, «Il senso del sacro. Nelle culture e nelle religioni», Jaca Book, Milano, 2006.