EL PODER FORMATIVO DEL ARTE SACRO

*Alfonso López Quintás**

Poco antes de morir, el gran violoncelista, director de orquesta y compositor Pablo Casals indicó que la humanidad todavía no sabe lo que significa el hecho de que exista la música. Lo que quiso sugerir con esta frase podemos vislumbrarlo si recordamos, por ejemplo, que Beethoven instó a sus hermanos en su testamento de Heiligenstadt que recomendasen a sus hijos la práctica de la virtud, pues “a ella, además de a mi arte, tengo que agradecerle no haber acabado con mi vida a través del suicidio”.¹ ¿Qué poder transfigurador de la existencia tiene la música para permitirnos superar la depresión producida por los mayores sufrimientos?

En tiempos más recientes, el gran filósofo, dramaturgo y músico francés Gabriel Marcel confesó que su acceso a la fe cristiana fue debido en buena medida a las *Pasiones* y *Cantatas* de Juan Sebastián Bach. Y agregó: “Los encuentros han tenido un papel capital en mi vida. He conocido seres en los cuales sentía tan viva la realidad de Cristo que ya no me era lícito dudar.”² Aquí se sugiere, sin duda, que las antedichas obras de Bach instauran un tipo de *encuentros* que lo llevaron a descubrir la verdad profunda de la vida de fe.

* Universidad Complutense, Madrid.

¹ Una versión directa del alemán puede verse en mi obra *Vértigo y éxtasis*, 1992, Madrid, Edibesa, p. 389-91.

² Apud Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y Cristianismo*, IV, 1960, Madrid, Gredos, p. 296.

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

Para comprender a fondo y por dentro estas cuestiones y otras afines, debemos ahondar en el sentido profundo de la experiencia artística, en su articulación interna y en la capacidad que tiene para poner al descubierto las *leyes del desarrollo de nuestra personalidad*. Cuando se aborda la cuestión de la capacidad formativa del arte, suelen destacarse las lecciones que se desprenden de los *contenidos* expresados en las obras artísticas. Esto encierra, obviamente, un valor. Pero estimo que el arte, *por su interna contextura*, puede darnos orientaciones decisivas en orden a dirigir certeramente nuestra vida por el camino del pleno desarrollo.

Nuestra realidad personal no está del todo determinada cuando la recibimos de nuestros padres. Debe irse configurando poco a poco en relación con el entorno. Esa configuración se realiza conforme a unas leyes muy precisas, que debemos conocer y acatar.

Crecer es ley de vida. Crecen el vegetal y el animal, pero no lo saben ni lo quieren; obedecen a fuerzas reguladas por la especie. El ser humano sabe que tiene que crecer, y debe saber cómo ha de hacerlo para desarrollarse cabalmente y no destruirse.

8 Si hemos de crecer como personas, necesitamos *encontrarnos* con otras realidades. La Biología actual más calificada nos enseña que el hombre es ‘un ser de encuentro’,³ y el encuentro, rigurosamente entendido, no se reduce a mera vecindad; implica un entreveramiento fecundo de dos o más realidades capaces de enriquecerse mutuamente. ¿Cómo han de ser esas realidades? ¿Qué tipo de unión significa el encuentro? ¿Qué exigencias plantea el encuentro para darse? ¿Puede uno encontrarse con cualquier modo de realidad? Éstas y otras cuestiones afines debemos clarificar con toda precisión si queremos tener expedito el camino de nuestro desarrollo personal.⁴ *En esa clarificación*

³ Cfr. J. Rof Carballo, *El hombre como encuentro*, 1973, Madrid, Alfaguara; *Violencia y ternura*, 1977, Madrid, Prensa Española; M. Cabada Castro, *La vigencia del amor*, 1994, Madrid, San Pablo.

⁴ Sobre estos temas, puede verse mi obra *Inteligencia creativa. El descubrimiento personal de los valores*, 1999, Madrid, BAC.

EL PODER FORMATIVO DEL ARTE

puede ayudarnos eficazmente la experiencia artística si la vemos con la debida hondura y penetración.

I

El arte permite comprender ‘genéticamente’ lo que es el encuentro

1. Descubrimiento de los ‘ámbitos de realidad’

Con una realidad que no me ofrezca ninguna posibilidad para actuar con sentido en mi vida no me puedo encontrar. Veo una tabla en el suelo. Puedo tocarla, levantarla, llevarla, agarrarme a ella como un naufrago; pero en ese momento no me ofrece ninguna posibilidad concreta para realizar una acción llena de sentido en mi vida. Es para mí un mero *objeto* o *cosa*. No puedo encontrarme con ella. Lo mismo me sucede con un *piano* entendido como *mueble*. Puedo tocarlo por fuera, complacerme sensiblemente al pasar la mano por su superficie alisada; pero no puedo encontrarme propiamente con él si sólo lo considero como un objeto, una cosa material. Pero, si soy pianista, levanto la consola, pongo los dedos sobre el teclado e interpreto una obra. La unión que tengo ahora con el piano es mucho más valiosa que la de antes. *Es la unión íntima y fecunda propia del encuentro.*

Una persona es delimitable, asible, pesable..., como son los objetos, pero *lo que realmente abarca no se circunscribe a los límites corpóreos*. Tiene un campo de actividad en diversos aspectos: estético, ético, profesional, religioso... Puede ofrecer ciertas posibilidades a los demás y recibir activamente las que le sean ofrecidas. Debe, por tanto, ser considerada como un ‘ámbito de realidad’ o, sencillamente, un ‘ámbito’.

También han de ser considerados como ‘ámbitos’ los acontecimientos que condensan un mundo complejo, lleno de sentido, debido a la confluencia de distintas realidades o aspectos de la realidad. Piénsese en lo que implica ‘la última cena’, la crucifixión del Salvador, el en-

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

cuentro de Jacob y Rebeca, la Virgen y el Niño, la Piedad, la partición del pan en la cena de Emaús... Estos acontecimientos no son *delimitables* como los objetos; abarcan cierto campo; son 'ámbitos'.

Un trozo de pan puede ser considerado como un 'objeto' por cuanto es medible, pesable, manejable, situable a distancia del sujeto... Si lo miramos con una mirada inteligente, de largo alcance, veremos el pan vinculado a los frutos de la tierra con que es elaborado, por ejemplo el trigo. Y éste no es un simple objeto, ni un producto de un proceso fabril, sino el *fruto de una confluencia múltiple de elementos*: el campesino que recibe de sus mayores unas semillas, y las deposita confiadamente en la madre tierra, y espera paciente a que el océano lance al aire vapor de agua, y los vientos lo transporten, y, convertido en lluvia, empape la tierra y sirva de enlace a las sustancias minerales y las semillas, hasta que venga el sol a dorar la mies... El pan acaba mostrándose como una *realidad relacional que abarca un campo inmenso, tan amplio como el universo*. Cuando en la Eucaristía es ofrecido por el sacerdote al Creador, vemos aunados en ese gesto oblativo todos los seres con los que el hombre puede relacionarse: la tierra y el cielo, los hombres y la divinidad.⁵ Por eso el pan adquiere un poder *simbólico* muy fuerte, por ejemplo cuando expresa en una comida de hermandad la amistad de un anfitrión y sus huéspedes. El padre de familia parte, reparte y comparte el pan de la amistad para indicar que, así como éste es fruto de una confluencia fecunda de diversos seres, las personas que lo toman en común para alimentarse dejan patente su unión mutua. Lo mismo cabe decir del vino.

Son, asimismo, 'ámbitos' las realidades o sucesos que implican un *campo de interacción* de diversos elementos: el brotar de la primavera, el declinar del otoño, un campo de olivos, un puente, una calle, un

⁵ Esta concepción *relacional* de ciertas realidades la destacó Martin Heidegger enérgicamente en su doctrina acerca de "Los cuatro" (*Das Geviert*). Véanse, sobre ello, mis obras *Cinco grandes tareas del pensamiento actual*, 1977, Madrid, p.43-80; *La experiencia estética y su poder formativo*, 1991, Estella, Verbo Divino, p. 50-70.

EL PODER FORMATIVO DEL ARTE

grupo de saltimbanquis, una barca pesquera o de recreo, un naufragio, una pareja de amantes, un sembrador, unas manos orantes, un anciano que medita junto a un cirio que arde...

De modo semejante, un templo es el lugar en el que se entrecruzan vitalmente la tierra en la que se asienta el edificio y de la que han surgido los materiales necesarios, el espacio en el que se despliega la construcción, los creyentes que han decidido realizarla y el Dios al que adoran. Justo en el momento en el que la comunidad creyente, reunida en ese lugar, establece una relación orante con la divinidad, el *edificio* se convierte en *templo*. Éste es una realidad *relacional*, un *campo de juego* creador, un lugar de convivencia de los hombres con Dios, un 'ámbito'.

Para expresar artísticamente un templo, unas manos orantes, un trozo de pan y una copa de vino, una última cena o un crucifijo..., se necesita haber vivido estas realidades y acontecimientos como 'ámbitos', no como meras realidades objetivas. Y viceversa: Al contemplar un templo o un crucifijo, una 'última cena' con el pan y el vino en primer lugar, unas manos plegadas la una sobre la otra en actitud suplicante..., sentimos que se nos insta a elevarnos al plano de los *ámbitos* sin perder el de los *objetos*. Con ello damos a nuestra inteligencia un alto grado de madurez, en cuanto la llevamos a sobrepasar las apariencias, vincular realidades de diverso rango, penetrar en el sentido profundo de cuanto vemos y sentimos. Por el mero hecho de ver esas obras de arte, formamos nuestra inteligencia, al ampliar nuestra capacidad de mirar y contemplar, y afinamos nuestra sensibilidad para lo valioso. Al ver una pintura o una escultura que representan a una madre que acoge a un niño, no vemos solamente una figura de una mujer y una figura de un niño; contemplamos un *ámbito de maternidad*. Cuando Durero grabó dos manos humanas plegadas la una sobre la otra, no quiso únicamente representar la figura de dos manos yuxtapuestas; deseó plasmar un *ámbito de súplica*.

En *El Expolio*, el Greco arremolina en torno a la cabeza de Jesús diversas figuras. El centurión romano asiste impávido a la escena, como un frío notario de la actualidad. A su alrededor, multitud de

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

nativos acosan al Señor con su mirada torva y amenazante. Crean entre todos un *ámbito de odio y hostilidad*. No se limita el artista a representar figuras en un espacio entendido como habitáculo. *Crea un espacio espiritual, un ámbito.*

La Sagrada Escritura es un espléndido tejido de ámbitos, descubiertos con imaginación poderosa en la trama de una vida, como la del hombre, que viene del protoámbito del amor trinitario y está llamada a volver a él mediante la creación de toda suerte de vínculos amorosos. Por eso es la Biblia una fuente inagotable de inspiración para crear imágenes expresivas.⁶

2. *El arte nos enseña a integrar los diversos modos de realidad*

¿Por qué son tan expresivas las manos en los cuadros de El Greco? Porque una mano, al realizar ciertos gestos, integra diversos modos de realidad: el físico, el fisiológico, el psicológico, el simbólico, el sociológico, el espiritual... Te doy la mano para saludarte, y en ese gesto tan cotidiano late toda la riqueza que implican estos modos de realidad cuando se conjugan para servir de vehículo al encuentro de dos personas. Un saludo no se reduce a dos manos que se aprietan; implica dos personas que se van al encuentro.

Algo afín ocurre en el arte. Toda obra artística cualificada nos muestra siete modos o niveles de realidad entrelazados:

1. Los materiales expresivos *tomados aisladamente*.
2. Dichos materiales *vinculados entre sí y dotados, por ello, de una expresividad nueva*.
3. Esos materiales intervenculados y *estructurados* mediante una forma que los ensambla en un conjunto lleno de sentido y expresividad.
4. Los *ámbitos* expresados en las diversas estructuras de cada obra. Una *Anunciación* expresa el ámbito de la interrelación redentora de Dios

⁶ Las realidades indicadas en este apartado y muchas otras semejantes —un camino, una plaza, un castillo, un bosque, el mar...— han sido representadas profusamente en el arte por no ser objetos sino *ámbitos*.

EL PODER FORMATIVO DEL ARTE

y el hombre, de la esperanza de salvación, de la entrega de María a la obra salvífica de su Hijo. Una 'Última cena' puede plasmar el misterio eucarístico, como presencia amorosa de Jesús entre los creyentes, o la conmoción psicológica de los apóstoles al enterarse de que uno de ellos iba a traicionar al Maestro. Lo primero sucede de ordinario en el arte bizantino y románico; lo segundo en el Renacimiento (singularmente, en Leonardo da Vinci).

5. El *mundo* que se plasma en cada obra de arte. En *La Pasión según San Mateo* de J.S. Bach se expresan diversos *ámbitos* —la atmósfera sombría de la noche del prendimiento y el juicio, la conmoción de los creyentes, el arrepentimiento de Pedro...—, y a través de todos ellos se encarna el *mundo* del barroco musical y el pietismo religioso. Este 'mundo' es un *ámbito* de mayor amplitud que los ámbitos concretos antedichos. Por eso lo destaco en un punto aparte.

6. La *emotividad* suscitada por este conjunto expresivo. Los sentimientos humanos más altos son fruto de la vibración del hombre ante lo valioso y merecen ser debidamente estimados.

7. El *entorno vital de la obra*, el contexto para el que fue creada y al que pertenece por su condición relacional.

Estos siete modos o niveles de realidad se hallan en la obra *estructurados*, intervencidos de forma expresiva. Se necesitan mutuamente, y cada uno acrecienta la expresividad peculiar de los demás. Por eso el contemplador debe prestarles una atención conjunta, y sentir cómo se enriquecen al integrarse en la obra. La plenitud de la experiencia artística se vive cuando, al oír la obra antedicha de Bach, se ve el *mundo barroco y pietista* plasmarse en los diferentes *ámbitos de la Pasión del Señor*, tal como son expresados por determinadas *formas musicales* merced a la fuerza expresiva de los *materiales sonoros, vinculados entre sí*.

Además de procurarnos un altísimo gozo espiritual, esta contemplación global de los siete modos de realidad nos ayuda a pensar de forma madura, es decir, con *largo alcance, amplitud y profundidad*.

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

3. *A través de las imágenes, el arte nos insta a elevarnos al nivel de los ámbitos*

Al integrar diversos modos de realidad, surgen las *imágenes*, como base ineludible de la expresividad artística. Toda *imagen* es bifronte; integra al menos dos modos de realidad: el que se expresa y el que lo expresa. La *figura* representa un solo nivel y carece, por tanto, de relieve: es, más bien, chata, superficial. Una fotografía de carnet no artística presenta los rasgos de un rostro y permite distinguirlo de otros. Un *retrato artístico* ofrece una *imagen* de la persona entera, de su carácter y su proceso biográfico. No sólo es fiel a la *figura externa* del retratado; expresa su *modo de ser* a través del gesto y el porte. Al contemplar los autorretratos de Rembrandt y Van Gogh, entramos en relación de presencia con todo el dramatismo de sus biografías. No sólo captamos sus rasgos corpóreos; tenemos acceso a su personalidad, que se nos ofrece de modo impresionante. Esa *patentización luminosa* de lo que es una persona constituye su *verdad*. La imagen, bien contemplada, nos revela la verdad de las cosas y las personas.

14

Esta revelación se realiza en el campo expresivo de los modos de realidad sensibles, objetivos. Tal expresividad queda realzada por la presencia de los ámbitos que se nos revelan en ella de forma *espléndida*. No cabe decir, por ello, que un material expresivo —un sonido, un color...— presenta su máxima potencia expresiva cuando se halla a solas, sin relación con ningún otro. La ofrece al vincularse con otras fuentes de expresividad para dar cuerpo sensible a ciertos ámbitos cargados de sentido para el hombre. El rojo escarlata adquiere en la túnica de Jesús de *El expolio* (El Greco) toda su potencia expresiva, al adelantar la figura del Salvador y resaltarla frente al ámbito de odio creado por las figuras de los hombres que lo rodean. Ese contraste es atemperado y dulcificado por el azul del manto de María, que ostenta, así, todo el encanto peculiar de los colores fríos.

EL PODER FORMATIVO DEL ARTE

4. *Al potenciar la expresividad de los modos 'objetivos' de realidad con la de los modos 'ambientales', se pasa del lenguaje 'prosaico' al lenguaje 'poético'*

El lenguaje poético musical. Oigamos una sencilla melodía gregoriana, por ejemplo el *Sanctus* de la *Misa X en cuarto tono*. Se trata de cuatro notas que se balancean durante un rato entre el refugio de la tónica y la dominante, como con miedo de perderse. Dan, por ello, una impresión de serenidad y sencillez, al tiempo que prestan apoyo sonoro a un texto litúrgico que resalta la gloria del 'Señor Dios de los ejércitos'. Este mesurado equilibrio espiritual resulta extraordinariamente expresivo. Crea un *ámbito de medida y reverencia* ante el misterio de la grandeza divina. Ya por ello presenta un elevado valor 'poético'. Pero éste se acrecienta al considerar que en esas sencillas frases musicales late el mundo cultural y religioso de la sinagoga hebrea, la técnica griega de los *modos* musicales, el clima comunitario de la vida monástica cristiana. Esta impresionante carga expresiva eleva esa minúscula melodía a una altura de *sublimidad*. La categoría de lo *sublime* tiene un carácter más bien *cualitativo* que *cuantitativo*.

15

El lenguaje poético arquitectónico. Entremos en la iglesia paleocristiana de Santa Sabina, en Roma. ¿Qué sentido tienen las dos filas de columnas que flanquean la nave? Por tratarse de una obra de arte, es necesario descubrir los distintos modos de realidad que la integran. A primera vista, parece que esas columnas tienen la función de sostener las cargas del techo. Pero no es así. Los cristianos encomendaron la función sustentante a los muros, y atribuyeron a las columnas un papel *decorativo* y *rítmico*. Al verse en la urgencia de construir templos, para celebrar las reuniones propias de una *comunidad religiosa*, los primeros cristianos alteraron las condiciones de las salas nobles romanas, denominadas *basílicas*, a fin de darles el carácter *dinámico* que corresponde a la condición de *peregrino* que tiene todo el que cree en la vida celeste. Cegaron las dos puertas laterales, suprimieron uno de los ábsides, abrieron en su lugar una puerta y colocaron el altar frente

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

al ábside de la parte opuesta. Desde la puerta hasta el altar se generó, así, una directriz horizontal que lanza la mirada de los fieles hacia el lugar del sacrificio. Esa marcha hacia el altar, en el que hace acto de presencia el ámbito de lo sobrenatural, es ritmada por la serie de columnas que se alzan a lo largo de la sala rectangular. Las columnas se repiten para crear un ritmo en el acercamiento del creyente al altar. Ese ritmo es *decidido*, por cuanto la directriz horizontal prevalece sobre la vertical, pero es a la vez *moderado*, ya que la directriz horizontal no está demasiado marcada, como sucede en el estilo bizantino.

Al tiempo que vemos los elementos materiales que componen el edificio, vivimos el *ámbito dinámico de acceso comunitario* al altar del sacrificio, donde confluyen la mirada y la atención de los creyentes. Ese ámbito de marcha comunitaria, esperanzada y ferviente, hacia la vida sobrenatural lo descubre nuestra imaginación creadora en el *edificio* visto como *templo*. Y merced a ese descubrimiento sentimos la emoción *poética* que suscita en nuestro ánimo el hecho de superar el plano de los objetos y movernos en un plano de ámbitos.

16

El lenguaje escultórico. El gran Augusto Rodin esculpió dos manos derechas, una de varón y otra de mujer, que están a punto de unirse y formar un *ámbito de acogimiento*. Denominó esta obra 'La catedral'. Revivamos, con la imaginación, el proceso de construcción de una catedral gótica. Diversas columnas se alzan desde lugares diferentes; al ganar cierta altura, se bifurcan, se entretajan en la bóveda y forman una trama de nervaduras. Éstas contrarrestan las cargas del techo y las hacen gravitar sobre las columnas y los arbotantes. Las columnas, los nervios y las bóvedas configuran un *espacio físico unitario*, acogedor y bello. Al fundar en él los creyentes un *ámbito de unidad espiritual* entre sí y con el Creador, el edificio se transforma en *templo*. Proyectemos, ahora, el proceso de edificación del templo sobre la obra de Rodin. En una obra denominada 'La catedral', dos manos dirigidas hacia lo alto y convergiendo la una hacia la otra van, obviamente, buscando la clave de bóveda de ese protoámbito humano que es el *hogar*. Denominar 'catedral' a la unión de un hombre y una mujer equivale a ver el hogar como un *ámbito de interrelación* que afecta a

EL PODER FORMATIVO DEL ARTE

las raíces últimas de la vida humana, por cuanto es originado por el *encuentro* de dos personas y otorga la existencia a *nuevas vidas*. De ahí que se halle en extrema vecindad con la energía creadora del Ser Supremo y adquiera un cierto carácter *sacro*.

5. *Al ver las realidades en toda su riqueza, con su diversidad de niveles, se descubre la posibilidad de vivir con ellas experiencias reversibles, de doble dirección*

Oigo una obra musical; asumo activamente las posibilidades creativas que me ofrece y vuelvo a re-crearla personalmente, como si fuera el autor de la misma. Ésta es una experiencia *reversible*. Yo configuro la obra, pero lo hago en cuanto me he dejado configurar previamente por ella. No la domino; la configuro. No me dejo *dominar* por ella, sino *configurar*. En el plano de la relación creativa no se da forma alguna de dominio, pues para dominar una realidad hay que rebajarla a condición de *objeto*, realidad que no te ofrece posibilidades para actuar con sentido, carece de poder de iniciativa, está por consiguiente cerrada en sí misma.

Esta misma experiencia puedo vivirla en el campo de la expresión literaria poética. Empiezo a leer un poema desconocido. En ese momento, el poema es una realidad distinta de mí, distante, externa, extraña, ajena. Lo aprendo de memoria, me recojo y lo recito de forma creativa, alterando el ritmo, el fraseo, los acentos, hasta que una voz interior me asegura que la obra está perfectamente configurada y ofrece lo mejor de sí misma. En ese instante, siento que *el poema se ha convertido en mi voz interior, en el impulso de mi obrar como declamador*. Ha dejado de ser distante, externo, extraño y ajeno para convertirse en *íntimo*, pues no hay nada más íntimo a una persona que lo que constituye el principio interno de su actividad. Entre el poema y yo se ha establecido una forma entrañable de unidad. Una realidad valiosa se ha tornado íntima sin dejar de ser distinta. Al percatarnos de esta transformación, damos un paso de gigante en nuestro proceso de crecimiento personal. Hemos aprendido lo que significa *participar*, asumir

17

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

activamente unas posibilidades que nos permiten actuar creativamente. La creatividad humana se basa en la capacidad de *asumir activamente* ciertas posibilidades merced a las cuales damos origen a algo valioso.

Al descubrir por dentro lo que significa la *creatividad* y la *participación*, nos preparamos para comprender las distintas formas de unidad que podemos instaurar con las realidades de nuestro entorno. Esas formas de unidad desarrollan nuestra personalidad en todas sus vertientes: biológica, afectiva, estética, ética, religiosa... El hombre es un 'ser de encuentro', y se desarrolla *creando* diversas formas de encuentro. Pero a solas no podemos ser creativos. Sin una forma estrecha de unión con realidades de nuestro entorno no podemos crecer como personas. Nada más fecundo que descubrir tales modos de unidad, precisar su interna articulación, mostrar que son posibles. *En esta difícil y decisiva tarea nos presta la experiencia artística una ayuda extraordinaria.*

Toda experiencia artística auténtica nos pone en *presencia* de realidades que son más que objetos, ostentan poder de iniciativa, nos ofrecen posibilidades y acogen las que nosotros les otorgamos. Al establecer esta relación de *presencia activa* con estas realidades 'ambientales', vivimos experiencias 'reversibles', creativas, en las que superamos la escisión entre lo *interior* y lo *exterior*, el *dentro* y el *fuera*. Descubrir por propia cuenta lo que es e implica este género de experiencias valiosas supone un paso decisivo en nuestro proceso de crecimiento personal.

Tal descubrimiento se realiza de modo especialmente intenso en la actividad musical, en la declamatoria y la coreográfica. Al interpretar una obra, la convertimos en nuestra voz interior, la hacemos íntima, la consideramos como el impulso de nuestro obrar, participamos en ella. Tal *participación creadora* nos vincula a dicha realidad con un modo entrañable de unidad, el más alto y efectivo —la *unidad de presencia-lidad*—, y pone con ello en marcha nuestra vida personal, en cuanto tal.⁷

⁷ En esta línea escribe Gabriel Marcel: "...El misterio musical es el misterio mismo de la presencia. Y aquí debemos referirnos a lo que hay de más íntimo en el comercio entre los seres. En el sentido espiritual de la palabra, la presencia no se reduce al hecho de estar ahí. La presencia no es algo

EL PODER FORMATIVO DEL ARTE

II

El arte clarifica los modos de unidad que podemos crear con el entorno

1. La experiencia artística nos enseña el modo de *ob-ligarnos a una realidad y gozar, al mismo tiempo, de libertad interior, creativa.*

En toda experiencia artística auténtica *asumimos activamente* las posibilidades que nos ofrece una obra, de modo semejante a lo que sucede —según hemos visto— con un poema. Si deseo interpretar una obra musical, tomo la partitura de la misma como cauce y norma de mi actividad, me ajusto a ella fielmente de buen grado porque es ella quien me facilita las claves para configurar mi acción creativa. Me *ligo estrechamente* (es decir, me ‘ob-ligo’) a esa realidad distinta y externa a mí en la seguridad de que tal vinculación no me enajena o aliena, no me resta identidad personal ni amengua mi capacidad creativa, sino, al contrario, la hace posible. Cuanto más fiel sea a las exigencias de la partitura, como expresión viva de las posibilidades creativas que me ofrece la obra, más libremente y con mayor soltura me moveré por las avenidas de ésta. La fidelidad y la libertad se potencian mutuamente. Al unir mis potencias a las posibilidades que me ofrece la obra, creo con ella un *campo de libre juego*, de entreveramiento fecundo. Esta profunda unidad operativa se instaura, también, en la experiencia de contemplación artística.

Toda obra artística nos enseña a vincular la *independencia* y la *solidaridad*. En un coro, cada voz es independiente de las demás. El tenor no puede dictar al bajo la forma en que ha de actuar, y viceversa. Pero, cuando comienza la interpretación de una obra y se crea un *campo de*

dado; yo diría, más bien, que es algo revelado; y es otra vez la filosofía bergsoniana la que viene en nuestra ayuda. Un ser nos es presente cuando se abre a nosotros; y esto no implica en modo alguno que esté situado en el espacio junto a nosotros” (*L'esthétique de Gabriel Marcel*, 1980, París, Aubier, p. 57).

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

juego común a todos los cantores, éstos vibran con los otros, atemperan su voz a la de ellos, acompañan su ritmo... El fruto de esta conjunción de total independencia y total solidaridad es una maravillosa armonía y una impresionante belleza.

Al actuar de modo creativo, el esquema ‘libertad-normas’ deja de constituir para nosotros un *dilema* para formar un *contraste*. Los términos de un dilema se oponen; los de un contraste se complementan. Es signo de madurez intelectual saber distinguir los dilemas de los contrastes. Viceversa, “uno de los signos de la mediocridad de espíritu es ver contradicciones allí donde sólo hay contrastes”.⁸

2. La experiencia artística nos hace sentir la importancia de las interrelaciones y del encuentro. Toda experiencia artística auténtica constituye una relación de encuentro: Dos realidades —el sujeto contemplador y la obra contemplada— se ofrecen mutuamente posibilidades —posibilidades de comprensión y de re-creación de un mundo expresivo, respectivamente—; las acogen activamente y fundan un *campo de juego* común. En ese *campo de acogimiento* surge la belleza, que no es un fenómeno *relativista*, sino *relacional*. La belleza del Partenón no se halla en ese edificio que se alza majestuoso en la explanada de la Acrópolis. Surge al entreverse las proporciones armónicas de tal edificio con la sensibilidad estética del contemplador. Éste no crea tal belleza, ni se limita a recibirla como un objeto del todo hecho; colabora a que se alumbre. Es un polo indispensable para que haga eclosión la luz de la belleza; pero no es el dueño de ésta.

La música es radicalmente un *tejido de relaciones*. Empieza a existir cuando dos sonidos se interrelacionan expresivamente. Así surge el ritmo, y del ritmo brotan las melodías, y de varias melodías yuxtapuestas se origina la armonía. Al admirar una obra musical, celebramos la fecundidad de las relaciones, que dan lugar a modos diversos de encuentro.

⁸ Gustavo Thibon, *El pan de cada día*, 1952, Madrid, Rialp, p. 63.

EL PODER FORMATIVO DEL ARTE

3. El encuentro sólo se da entre realidades que integran dos o más modos de realidad. Te doy la mano para saludarte. Nuestras manos se estrechan, pero en su fuerza expresiva vibra toda nuestra persona, con los diferentes modos de realidad que implica. Somos seres complejos, no sólo corpóreos. Si vivimos de forma expresiva, cargando cada gesto sensible de todo su valor afectivo, creador de relaciones, convertimos el hecho fisiológico de apretarse las manos en un *saludo*, que implica toda una relación personal.

Una obra musical de calidad aúna y articula, como hemos indicado, siete modos de realidad. Si un intérprete o un contemplador de la obra es capaz de captarlos globalmente, de forma sinóptica, tiene lugar un *encuentro*, en sentido riguroso. En el seno del encuentro, la sensibilidad y la corporeidad adquieren toda su capacidad de expresión y de captación. Los gestos corpóreos expresan lo religioso; la sensibilidad capta lo religioso. En ciertos actos litúrgicos y en determinadas imágenes —escribe Romano Guardini— ‘se ve y se oye lo religioso’.⁹ Los iconos, tan venerados sobre todo en la Iglesia ortodoxa, no sólo *representan* ciertas realidades religiosas; las hacen *presentes*. Por eso, antes de los oficios litúrgicos, se los expone en la puerta de la iglesia para que los fieles los vean y los toquen; y se los rodea de luz y de incienso, para simbolizar el *ámbito de iluminación de lo sobrenatural que instaure la presencia de lo divino*.

21

4. La experiencia artística remite a modos de realidad muy elevados y nos transporta a un plano superior de realización personal. El arte auténtico no sólo quiere *producir* obras, suscitar experiencias conmovedoras, expresar contenidos de uno u otro orden; intenta ponernos en presencia de formas *excelentes* de realidad y de existencia personal. Por eso el arte verdadero es, por esencia, *transformante* y *consolador* aun cuando expresa contenidos sórdidos y repulsivos.

⁹ Cfr. *Los sentidos y el conocimiento religioso*, 1965, Madrid, Cristiandad; *Die Sinne und die religiöse Erkenntnis*, 1975, Würzburg, Werkbund.

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

– “Incluso cuando haya de expresar la fealdad –escribe el gran esteta y director de orquesta Ernst Ansermet–, es necesario que el arte sea de por sí tan bello que tal fealdad sea como transfigurada en él, porque la belleza implica una virtud que libera nuestro espíritu, sea cual fuere la expresión que encarne, y aunque no exprese nada que pueda traducirse explícitamente en palabras.”¹⁰

– “La función del arte –advierde Thierry Maulnier– no es expresar –por poderosamente que lo haga– la condición humana, sino trascenderla.”

– “En realidad –advierde G. Marcel–, la música nos pone en relación con el mundo de las realidades espirituales más profundas. Sin recurso a las ideas, por el solo juego de los ritmos y sonidos, nos sitúa directamente en la armonía, y no es temerario llegar a decir que la música nos permite, más que todo otro arte, participar con todo el alma en esa ‘paz’ que supera todo entendimiento y que es el fondo mismo del ser.”¹¹

El esteta francés Denis Huisman relata que, durante una audición del *Sexto Concierto de Brandenburgo* de Bach, se adentró en la obra de modo tan íntimo que se sustrajo a “las condiciones exteriores de la existencia”. “...La percepción visual de los ejecutantes, la sensación auditiva de los instrumentos se han trocado, por una transformación radical, en un sentimiento que me transporta más allá de mí mismo: el éxtasis (...). De un lado se siente una alegría extática, que no es sino extremo contentamiento, y, de otro, hay una especie de raptó o desgarramiento respecto a las condiciones temporales de la vida. Pero estos dos sentidos no hacen más que uno (...). La alegría es el más puro de los consuelos; porque el arte o es consolador o no es arte.”¹²

El arte crea ámbitos nuevos, abre horizontes amplios, nos enseña a ver como *ámbitos* ciertos *objetos* de la vida cotidiana. Por eso nos hace sentirnos transportados a una región donde reina la belleza y se

¹⁰ Cfr. F. Martin y J. Cl. Piguet, *Entretiens sur la musique*, 1967, Neuchâtel, A la Baconnière, p. 123.

¹¹ *Homo viator. Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, 1963, París, Aubier, p. 341-3.

¹² *L'esthétique*, 1971, París, PUF, p. 76-8.

EL PODER FORMATIVO DEL ARTE

crean relaciones ‘desinteresadas’, generosas. Al hacerlo, comenzamos a *habitar*, en sentido transitivo. ‘Habitar la casa’ significa crear en ella un ámbito de interrelación amorosa, años luz superior al mero ‘habitar en la casa’. Habitar implica ‘crear lazos’ (Saint-Exupéry).¹³ El arte está creando constantemente ámbitos donde habitar. Estas fecundas tramas de ámbitos constituyen nuestro verdadero entorno, nuestro *hogar espiritual*. En ese sentido puede decirse que ‘la belleza salvará al mundo’ (Dostoievsky), pues un *hombre sin hogar* es un ser perdido para la vida auténtica, que es la *vida de comunidad*.

Al descubrir las distintas relaciones y los diferentes modos de unidad que pueden darse entre las diversas realidades y entre los elementos que las integran, nos ponemos en disposición de fundar una *doctrina ética extraordinariamente lúcida y sólida*. La Ética estudia las fases del desarrollo cabal del ser humano, y este desarrollo se realiza mediante la creación de modos diversos de encuentro, que suponen otras tantas formas específicas de relación y de unidad. Si conocemos por dentro cómo se crean estos modos de unidad y de relación, asistimos a la génesis de nuestra vida ética, de nuestro proceso de crecimiento como personas. *Este conocimiento genético constituye la base de toda auténtica formación humana.*

Lo antedicho nos permite adivinar la profunda razón por la que afirma Marcel que no se puede disociar la reflexión filosófica y el análisis del arte: “Si hay en mí una convicción bien enraizada es que (...) el pensamiento filosófico no puede, bajo riesgo de perder toda su eficacia, disociarse de una reflexión sobre la obra de arte, considerada por lo demás no como una cosa o un objeto, sino según su proceso de elaboración y también según su función, o mejor, según su destino en una economía espiritual que es cada vez más difícil de dominar o de interpretar en su casi insondable complejidad. Pero, justamente, la obra de arte —y, por mi parte, yo pienso particularmente en el *melos*— está ahí

23

¹³ Sobre estos sugestivos temas pueden verse mis obras, *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, 1994, Madrid, Rialp, p. 203; *El triángulo hermenéutico*, 1971, Madrid, p. 467-97.

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

para facilitarnos un acceso inmediato, una simplicidad que está más allá de esta complejidad misma.”¹⁴

5. La experiencia artística presenta una notable afinidad con la experiencia ética, la metafísica y la religiosa. Cuando vemos las obras de arte de modo *genético*, siguiendo su proceso generador, descubrimos una *enigmática afinidad entre la experiencia estética, la ética, la metafísica y la religiosa*. Al descubrir esa afinidad, tocamos fondo en el enigma de nuestra compleja existencia, abierta a tan amplios e ilusionantes horizontes. *En todas esas experiencias buscamos una realidad en virtud de la energía que ella misma irradia y nos otorga; nos ponemos en marcha hacia un ser que nos apela porque de alguna manera ya estamos instalados en él*. Esta forma de presencia primaria, tan potente como imprecisa, pide ser perfeccionada y hace posible, a su vez, tal perfeccionamiento.

— Cuando leemos una partitura, adivinamos la obra musical que late bajo la fronda de las notas. Esa presencia inicial es más pobre que la que obtenemos cuando configuramos la obra a perfección, pero sin la fuerza que ella nos confiere desde el principio no hubiéramos podido vivir el proceso re-creador de la obra.

— Algo semejante sucede en la experiencia ética, la metafísica y la religiosa. Por lo que toca a la experiencia *ética*, cuando oímos hablar de un valor por primera vez nos sentimos atraídos por su interna riqueza. “Debemos ser buenos con los pobres y los ancianos”, me decía mi madre cuando era pequeño, con el fin de acercarme al área de irradiación del valor de la *piedad*. Ese primer conocimiento de tal valor me llevaba a realizar algún que otro acto de bondad con los menesterosos, y poco a poco fui sintiendo que, al asumir la *piedad* como un principio de vida, se convertía el *valor* en *virtud*, en actitud moral, en forma de vida ética. Con ello interioricé el valor de la *piedad* y lo fui conociendo por dentro más y más. Este mayor conocimiento de su riqueza y fecundidad me llevó a asumirlo más comprometidamente... *El conocimiento*,

¹⁴ *Op. cit.*, p. 82.

EL PODER FORMATIVO DEL ARTE

el amor y el compromiso se potencian mutuamente cuando se trata de realidades que pertenecen a un plano superior al de los objetos y nos invitan a una vida creativa.

– También en la experiencia *metafísica* se da esa vinculación mutua del *buscar* y el *hallar* cuando adoptamos una actitud creativa, no cuando sólo intentamos manipular o dominar objetos: “...Podemos establecer como un axioma –escribe Gallagher en nombre de Marcel– que en el dominio de la metafísica el fin es el comienzo. La idea de una partícula absolutamente nueva de conocimiento –algo ‘por completo inesperado’– sólo se puede aplicar al dominio de los hechos, no a la verdad filosófica. Aquí, todo lo que podamos conocer es ya en cierto modo conocido. No podemos llegar a ello partiendo de una experiencia que no lo contenga de alguna manera. Como la metafísica no es la búsqueda de un objeto particular dentro de la experiencia, sino de las últimas implicaciones de la experiencia misma, la definición de fin está implícita en la experiencia con la que comenzamos (...). Si podemos alcanzar lo trascendente, ya está inmanente en nuestra propia experiencia.”¹⁵

“No buscaríamos el ser –advierte Blondel– (...) si no lo tuviéramos ya o no lo fuéramos en alguna medida.”¹⁶ “Hay una experiencia inicial –indica Lavelle– que está implicada en todas las otras y que da a cada una de ellas su gravedad y su hondura: es la experiencia de la presencia del ser. Reconocer esta presencia es reconocer al mismo tiempo la participación mía al ser.”¹⁷

En su comentario a las primeras frases de las *Confesiones* de San Agustín, Romano Guardini subraya el carácter ‘circular’ de nuestro conocimiento de Dios: “Para que el oyente preste oídos atentos a la predicación y distinga las palabras del mensaje revelado de las de la vida cotidiana, debe estar abierto; más todavía, debe ir a la búsqueda. Este

25

¹⁵ Cfr. K. T. Gallagher, *La filosofía de Gabriel Marcel*, 1968, Madrid, Razón y Fe, p.26.

¹⁶ *L'être et les êtres*, 1935, París, Alcan, p. 12.

¹⁷ *La presence totale*, 1934, París, Aubier, p. 25.

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

buscar arranca del ansia que tiene el corazón humano por lograr la meta para la que está creado. Más todavía; en el ‘misterio de Jesús’ pascaliano, el Señor le dice al hombre que medita: ‘No me hubieras buscado si no me hubieras encontrado’. Para buscar al Dios vivo, el hombre debe estar ya tocado por su gracia; de ese modo, el buscar e invocar es ya un conocer y reconocer, aunque esto no suceda con palabras expresas. ¿No llega con ello la serie de pensamientos a su punto de partida? ¿No se ha convertido la cadena en un círculo? Esto es lo que ha sucedido realmente: ha quedado al descubierto el círculo de la existencia en el cual un elemento lleva consigo al otro (...). El razonamiento circular es siempre un signo de error, excepto en un caso: allí donde tiene lugar el comienzo de algo vivo, y la existencia abre los ojos y se acepta a sí misma.”¹⁸

26

Para comprender a fondo esta sugestiva afinidad de las principales experiencias humanas, es indispensable vivir personalmente al menos una de ellas y descubrir cómo la meta buscada se encuentra ya operante desde el principio en el espíritu de quien se apresta a buscarla. En la experiencia artística resalta esta ‘circularidad’ de modo brillante, y ello la convierte en una fuente inagotable de formación humana. Si, con una mirada penetrante, ahondamos en su articulación interna, ampliamos insospechadamente nuestro horizonte espiritual y acrecentamos la riqueza de nuestra personalidad. Ello nos permite valorar en su justa medida la magnitud de la pérdida que sufrimos al quedar presos en las sensaciones inmediatas, sin trascender hacia planos de la realidad más exigentes y difíciles de captar en toda su envergadura.

¹⁸ *Anfang. Eine Auslegung der ersten fünf Kapitel von Augustins Bekenntnissen*, Munich, 1953, Kösel, p. 26-7.

EL PODER FORMATIVO DEL ARTE

III

El arte sacro y la participación en lo perfecto

Por sus características, el arte sacro puede contribuir notablemente a nuestra formación si lo comprendemos con hondura. Para ganar en concreción, analicemos los recursos formativos que encierra el *arte sacro contemporáneo*.

El estilo propio del arte sacro actual responde a diversos influjos, entre los que destaca la vuelta a los orígenes de la piedad cristiana. El mundo sencillo y profundo de unos fieles que se reúnen para fundar comunidad y crear un clima de oración es plasmado arquitectónicamente en las nuevas iglesias. De ahí que su meta no consista en lograr formas bellas o espacios grandiosos, sino en ofrecer a la comunidad creyente *ámbitos que sean la manifestación luminosa de su vida en unidad y en fe*.

El arte sacro auténtico brota en el encuentro del hombre con la grandeza de lo sobrenatural; es inspirado por el sentimiento de asombro ante la sublimidad de lo divino; responde a una plenitud de vida, no al depauperamiento provocado por actitudes reduccionistas alicortas. La conmoción moral y religiosa provocada por la hecatombe de la primera guerra mundial suscitó en amplias zonas del cristianismo la vuelta a los orígenes y a la esencia de la piedad cristiana: Se ahondó en el espíritu de la liturgia, en el sentido profundo de las formas de piedad popular, en la quintaesencia de la mística cristiana...¹⁹

27

¹⁹ Poco después de publicar *El espíritu de la liturgia (Vom Geist der Liturgie, 1918, Friburgo, Herder)*, que cautivó al público alemán por su lúcida visión de los gestos simbólicos, Romano Guardini se apresuró a escribir un *Vía crucis (Der Kreuzweg unseres Herrn und Heilandes, 1919, Maguncia, M. Grünewald)* y *El Rosario de Nuestra Señora (Der Rosenkranz unserer lieben Frau, 1940, Würzburg, Werkbund)*, para mostrar la fecundidad espiritual de estas formas de devoción popular.

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

Varios arquitectos geniales, entre los que sobresalen Dominikus Böhm y Rudolf Schwarz, supieron traducir el resultado de esta investigación en formas arquitectónicas nuevas, tan sencillas como innovadoras. En ellas resaltan las características siguientes:

1ª) Esencialismo. Se prescinde de elementos accesorios para resaltar lo esencial de la experiencia religiosa. Para ello se economizan al máximo los medios expresivos y se satura de sentido a los que se movilizan. En una iglesia donde nada sobra resalta la expresividad de la luz, de los materiales, las formas, los símbolos... Todo adquiere relieve al tener en su torno un *espacio de irradiación*, que viene a ser como el *campo de silencio* que arropa a las palabras auténticas. La sobriedad de este estilo no significa en modo alguno un *despojo*, sino la instauración de *ámbitos de recogimiento y elevación*. El gran Le Corbusier definió sencillamente su capilla de Ronchamp, hito decisivo del arte sacro contemporáneo, como ‘una casa para rezar’.

2ª) Sinceridad. El espíritu de vuelta a lo originario llevó a valorar los materiales por su capacidad expresiva, no por la cuantía de su coste. De ahí que se los exponga desnudos, sin disfraz, para que *muestren luminosamente su modo de ser*. Este amor a la *verdad* de cada material permitió superar la división de los materiales en ‘nobles’ e ‘innobles’ en función de su valor económico, y a considerar como ‘noble’ todo material que se halle bien trabajado y ostente una peculiar expresividad. Desde que Jose Luis Coomonte forjó en su fragua madrileña una custodia de hierro, a la que adornó con incrustaciones de cantos rodados de río, y obtuvo la medalla de oro en el Congreso Mundial de Arte Sacro de Salzburgo en 1950, todo material es considerado como *noble* en cuanto muestra una intensa expresividad. Este cambio del *módulo económico de valoración* por el *módulo de la expresividad* supone un ascenso sorprendente a un plano de mayor autenticidad humana.

3ª) Riqueza espiritual. Conviene sobremanera destacar que la sobriedad estilística y la economía de medios encierra valor estético y religioso cuando no responde a mediocridad y pusilanimidad por parte del artista, sino al deseo de conceder a las realidades religiosas todo

EL PODER FORMATIVO DEL ARTE

su relieve, su sentido, su capacidad de atracción. El buen artista se define por su poder de transfigurar lo sensible, cargar las formas de sentido, expresar en lo inmanente lo trascendente, saturar los materiales de contenido espiritual. A medida que ganan en experiencia –artística y espiritual–, los espíritus verdaderamente creativos adquieren un poder especial para saturar los medios sensibles de poder expresivo. Por eso, en sus años de madurez, nos ofrecen obras de gran sencillez que revelan mundos de profundidad insondable. Recuérdense las últimas composiciones para órgano de Bach y los últimos cuartetos de Beethoven. Este incremento de la capacidad expresiva de los materiales sensibles sólo es posible cuando el artista vive en conexión íntima con las realidades profundas que se expresan en dichos materiales.

4ª) Expresión sensible de lo metasensible. Así transfigurados, los materiales sensibles son capaces de dar expresión viva a las realidades religiosas, precisamente por ser ‘misteriosas’. El ‘misterio’ no ha de ser entendido como una realidad *oculta*, sino como una realidad extraordinariamente valiosa que se revela claramente como lo que es: algo *inaccesible* a un tipo de conocimiento que quiere dominarlo racionalmente desde fuera, sin compromiso alguno personal, y *accesible* a quien lo acoge con voluntad de asumir activamente las posibilidades que ofrece. Hoy día se tiende, por fortuna, a ver el *misterio* más bien como una *f fuente de riqueza* para quien lo asume en su vida que como una *realidad enigmática y lejana*.

La razón última de la existencia del arte sacro y su perenne fecundidad a través de los siglos radica en el hecho de que el misterio del Dios escondido cobró forma concreta en la figura humana de Jesucristo. La iniciativa en esa encarnación correspondió a Dios Padre. Así, en el arte sacro es el valor del misterio el que tiene la primera y la última palabra. Esa primacía debe sentirse claramente a lo largo de todo el proceso de creación artística y del acto posterior de contemplación. Para ello debe el artista sacro proceder con humildad y convertir los medios expresivos que moviliza en sencillos *vehículos de la presencia del misterio*. Cuando es total la entrega del artista a esa misión

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

reveladora de lo sacro, sus medios expresivos se vuelven *transparentes* a las realidades sobrenaturales que en ellos hacen acto de *presencia*.

El arte sacro bien logrado nos enseña el difícil arte de conjugar la *potencia creadora* con la *escucha reverente de la palabra revelada*, e integrar, de este modo, la *afirmación de la propia autonomía* con la *aceptación gozosa de la heteronomía*, el *respeto y amor a la materia* y la *adhesión incondicional a las exigencias de la vida en el espíritu*.

Conclusión

Visto en sí mismo, en su interna estructura, el arte nos ofrece múltiples posibilidades para encauzar debidamente nuestro proceso formativo. No sólo enciende nuestro sentimiento y nos entusiasma momentáneamente con lo *valioso*; nos da claves de orientación para configurar nuestra vida personal de modo fecundo y evitar que se bloquee debido a ciertos malentendidos básicos, como estimar que los esquemas ‘libertad-normas’, ‘autonomía-heteronomía’, ‘independencia-solidaridad’ constituyen otros tantos *dilemas*.

30

En una amplia encuesta realizada entre 1.800.000 estudiantes franceses, una gran mayoría reclama ‘más cultura artística’, ‘una cultura menos instrumental y técnica’, ‘un saber que dé sentido al mundo’.²⁰ Obviamente, estos jóvenes desean cultivar la experiencia artística de tal modo que se convierta en una vía de acceso al sentido más hondo de la vida. Un método para lograr esta forma de enseñanza es el que he intentado esbozar en estas páginas.

²⁰ Cfr. R. Gómez Pérez, *Ni de Letras ni de Ciencias. Una educación humana*, 1999, Madrid, Rialp, p. 78.