

Capítulo VII

Un retablo de alabastro en pleno siglo XX

Manuel González-Simancas Lacasa

Arquitecto

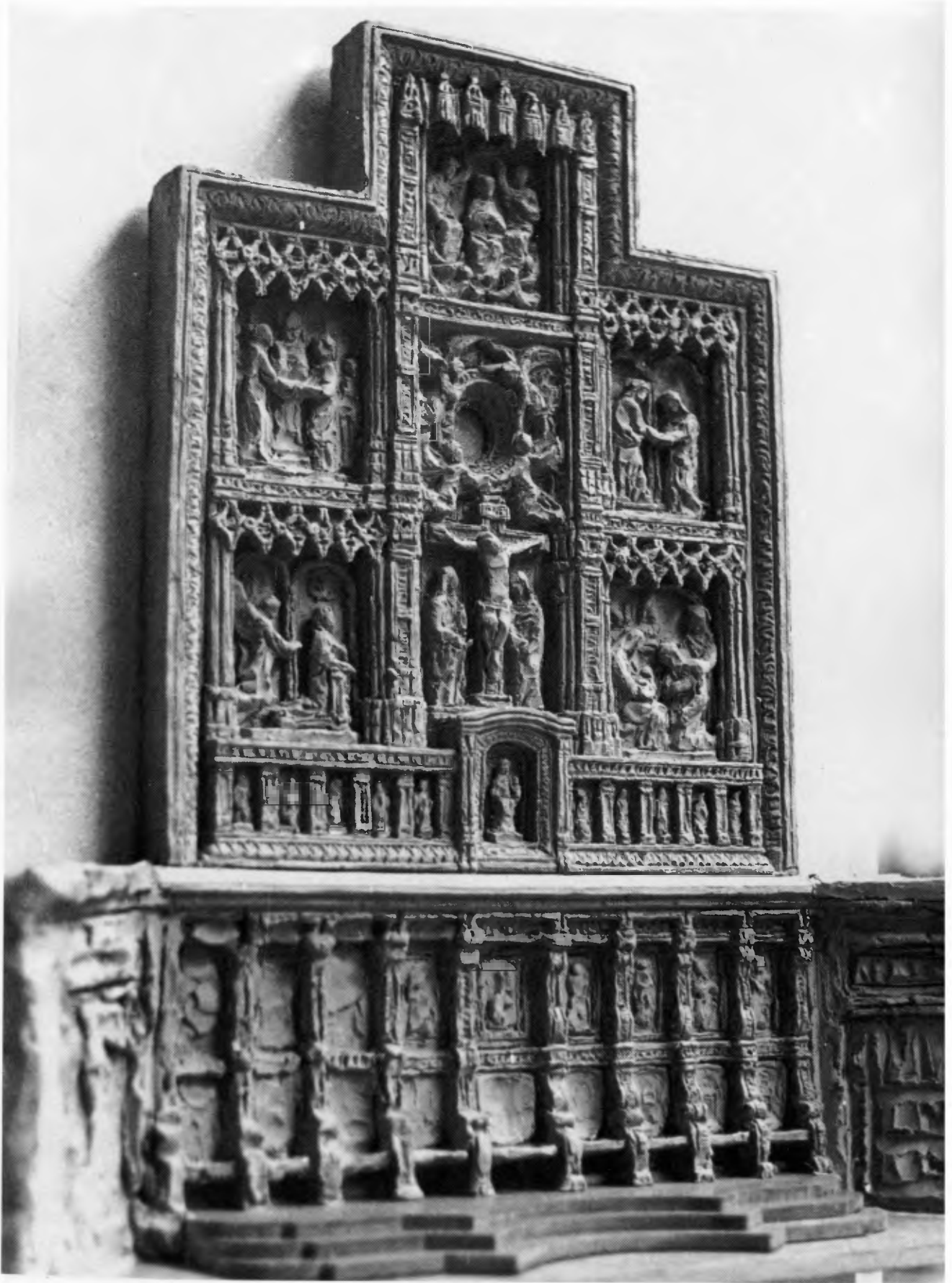
DESDE los comienzos, la iglesia del Santuario dedicado a la Virgen ocupó el primer lugar del proyecto que tenía encargado, en Torreciudad, el arquitecto Heliodoro Dols Morell, quien, con treinta y tres años, tenía un bien ganado prestigio entre sus compañeros de profesión y mucho ánimo para emprender la obra, a la que dedicaría diez años de su vida.

En la iglesia debía destacar, por su importancia, el retablo, donde se colocaría la antigua talla de Nuestra Señora de Torreciudad, Reina de los Ángeles, venerada en las tierras del Alto Aragón desde tiempo inmemorial, y donde debería haber, como en tantos retablos aragoneses, una ventana —el Óculo Eucarístico— que permitiera ver el Sagrario con el Santísimo Sacramento para que los fieles lo adoraran. El proyecto, por tanto, se orientaba hacia un auténtico retablo-custodia en el que, a través del Óculo, se vería un Sagrario bueno, de plata, alumbrado por dos lamparillas. En su cuaderno de notas, el arquitecto tenía apuntados otros detalles de interés acerca del retablo, que respondían a las indi-

caciones que le había dado Mons. Escrivá de Balaguer: *los temas de las escenas representadas deben entrar por los ojos; que sirvan para dar doctrina; el retablo será una lección de catecismo; será una obra de la escultura de hoy, de buena factura y bien acabada, con la particularidad de que deberá mover a devoción, tanto a personas con gran cultura artística como a las que no posean conocimientos técnicos, y también a los niños.* Todas estas ideas son de la primavera de 1967.

Al año siguiente, con el anteproyecto de la Iglesia más acabado y definida ya la superficie que debía ocupar el retablo, Heliodoro Dols inició gestiones con varios arquitectos para que le propusieran nombres de escultores que pudieran llevar a cabo una obra de tantos vuelos. Los escultores propuestos deberían presentar documentación acerca de sus obras y de los medios con que contaban para realizar un encargo tan desusado.

Fueron muchos los nombres que se barajaron, tanto de españoles como de italianos: en junio de 1968 se habían pedido anteproyectos y presupuestos a los escultores italianos



Pasquale Sciancalepore, Luigi Venturini y Francesco Nagni, mientras en España se estaba en tratos, al correr el año 1969, con los escultores Antonio López Hernández, Venancio Blanco, Juan Luis Vasallo, Juan Mayné y Antonio Vaquero.

En abril de 1970, Monseñor Escrivá de Balaguer pasó por España y vino en romería a la antigua Ermita de la Virgen en Torreciudad, donde ya estaban en marcha las obras del nuevo Santuario. Subió a la explanada y se interesó especialmente por el lugar que ocuparían la iglesia y los confesonarios, y animó al arquitecto a encargarse cuanto antes el retablo. Dos meses después, tras un detenido examen de todos los anteproyectos presentados, se decidió convocar, entre los escultores españoles que mostraban mayores aptitudes, un concurso restringido para la adjudicación del retablo.

El anteproyecto

El punto de partida fue el último de los anteproyectos que había preparado Heliodoro Dols el año anterior, cuya traza estaba inspirada en los retablos hechos por Damián Forment, en el siglo xvi, en el antiguo Reino de Aragón.

En una perspectiva acuarelada que tenía en su estudio se veía un retablo-custodia apoyado en un voladizo de roscas de ladrillo semejante a los de las tribunas laterales: este elemento arquitectónico sustituía al banco —o basamento— de los retablos tradicionales y hacía de baldaquino a un sillero con presidencia situada debajo del voladizo. En el centro de la parte baja del retablo se abría el hueco del camarín de la Virgen, y a un lado y otro del camarín había cinco bajorrelieves representando diez imágenes.

La parte superior aparecía dividida en seis capillas, para cada una de las escenas de la vida de la Virgen, formando un retablo de tres calles —o espacios verticales— y dos pisos —o espacios horizontales— con las divisiones marcadas por cuatro montantes —pilastras verticales— y por los doseles que cobijaban las escenas, y con el Óculo Eucarístico en el centro de la calle central. El conjunto estaba enmarcado por el guardapolvo —o sea,

el marco—, con el tramo central superior realizado, como en los retablos de traza gótica.

Los temas de las escenas representadas eran los siguientes: los Desposorios de Nuestra Señora, la Visitación a su prima Santa Isabel, la Adoración de los Pastores en Belén, la Anunciación del Ángel, la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad y la Crucifixión del Señor.

Las bases del concurso

Heliodoro Dols acudió a César Ortiz-Echagüe Rubio, conocido arquitecto, seguidor de Mies van der Rohe y miembro de la Academia de Bellas Artes de Munich. Entre sus mejores obras destacaba el Instituto Tajamar, en el barrio de Vallecas, en Madrid. Desde un principio Dols le había tenido al tanto del desarrollo del proyecto de los edificios de Torreciudad. Ahora se trataba de pedirle que colaborara directamente en la construcción del retablo.

Entre los dos determinaron las bases del concurso, que fueron muy concisas, pues ya se conocía a los escultores. A los participantes en el concurso se les pidió: un anteproyecto de conjunto, concretado en una maqueta realizada en barro cocido, a escala 1/10; una de las escenas, tallada en alabastro, policromada y totalmente acabada, a escala mitad; un avance de presupuesto y una estimación del tiempo de ejecución, que no debía sobrepasar los dos años, porque las obras tenían que terminar en la primavera de 1974.

También era necesario concretar otros detalles, como la decoración, la composición de las escenas, etc. Para este trabajo César Ortiz-Echagüe pidió colaboración —ya yo había trabajado con él, como arquitecto, en otras ocasiones— y la de Federico Delclaux, especialista en iconografía cristiana.

Ortiz-Echagüe se propuso orientar la realización escultórica del retablo con el mismo criterio adoptado por Forment cuando el Cabildo de Zaragoza le había encargado el retablo del Pilar. Dentro de una concepción tradicional de la traza —que, indudablemente, estaba inspirada en el retablo de La Seo—, había dado a su escultura un tratamiento personal, libre, pero a la manera renacentista, de acuerdo con el ambiente clásico propio de su época. Ahora, para Torreciudad, había que escoger, a mediados del siglo xx,

Uno de los bocetos en barro de Mayné, hechos antes del concurso.

una escultura de buena calidad estética, que moviera a devoción y que fuera comprensible para todo el que la contemplara.

Se buscó abundante documentación gráfica. Gran parte se obtuvo en los fondos del Instituto Ametller, de Barcelona, que conserva los archivos fotográficos de Mas, Moreno y Gómez Moreno. La primera colección enviada fue seleccionada por el arquitecto Juan Ignacio de la Vega.

Se visitaron retablos antiguos, para tomar datos: el del Paular, en la provincia de Madrid; los de la Basílica del Pilar y la Catedral de La Seo, en Zaragoza, y los de las Catedrales de Huesca, Barbastro y Vic; todos, en alabastro, y algunos, policromados.

Con todo este material se pudo realizar un esquema dimensionado, a escala 1/50, que sirviera para el proyecto que los escultores debían presentar. En este esquema, la sillería formaba parte del retablo, en el lugar que en los retablos tradicionales ocupa el banco o basamento, con lo que se lograba dar mayor unidad al frente principal del presbiterio, pues la piedra labrada arrancaba del suelo, sin solución de continuidad en toda su altura.

Tres escultores

Después de valorar la obra escultórica presentada por los artistas con los que se habían tenido contactos, se pensó en convocar a tres: Juan Luis Vasallo, catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, propuesto por César Ortiz-Echagüe; Juan Mayné Torras, profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, presentado por los arquitectos Juan Coma y Juan Ignacio de la Vega, y Antonio Vaquero, director de la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid, a quien conocía el arquitecto Javier López de Uribe. Por los datos con que se contaba, parecía que cualquiera de los tres estaría dispuesto a enfrentarse con la realización del retablo. Se les hizo llegar la documentación preparada, con las bases del concurso, para que la fueran estudiando.

Hablamos en Madrid y en Barcelona con Vasallo y Mayné, y los dos accedieron a presentarse al concurso. Por el contrario, Antonio Vaquero, después de una larga conversación en la que le explicamos más detenidamente nuestros propósitos, nos dijo que, aunque agradecía nuestro interés, prefería no presentarse.

Entonces decidimos probar suerte con otro escultor del que habíamos visto —allí mismo, en Valladolid— varias obras de imaginería que nos habían gustado y fuimos a Aldeanueva, a tres kilómetros de Salamanca, donde tenía su taller, en el que trabajaban también su padre y sus hermanos. El escultor, Enrique Orejudo, nos enseñó fotografías de sus obras y nos mostró los talleres donde trabajaba el alabastro. Les expusimos lo que pretendíamos hacer y quedaron en presentarse al concurso.

El nuevo anteproyecto

A César Ortiz-Echagüe no le acababan de convencer algunas cosas del esquema general que se había preparado y diseñó personalmente un nuevo esquema para el retablo; en él aparecían tres escenas en las calles laterales, con lo que se lograban unas proporciones mejores que en el esquema primitivo, y se agrandaba el óvalo de la apertura del Óculo, para que luciera bien el Sagrario. Estos cambios podían frenar la marcha del trabajo de los escultores, pero Ortiz-Echagüe pensaba que éstos todavía debían de estar en los primeros tanteos, por lo que su labor no se vería excesivamente perjudicada.

El 22 de febrero de 1972, Ortiz-Echagüe se presentó en mi estudio con el nuevo boceto y con una larga lista de anotaciones, y encargó que se rectificara el esquema de los escultores de acuerdo con las modificaciones y añadidos de su boceto.

La traza definitiva del retablo, con ocho escenas, quedaba como se describe a continuación:

En el banco o basamento del retablo, la sillería, con un asiento destacado en el centro para la presidencia y tres asientos a cada lado; todos los asientos tendrían un respaldo alto labrado e irían cubiertos por un dosel; el dosel central llevaría una decoración especial. En los extremos del banco, dos grandes pilares donde se apoyaba el marco, y sobre ellos las imágenes de San Rafael y San Juan Evangelista. Adosadas a los frentes de los pilares irían las estatuas exentas del Ángel Custodio y Santa Catalina de Siena, sobre ménsulas ornamentadas.

En la calle central irían, de abajo arriba, el camarín de la Virgen, la escena del Calvario, el Óculo Eucarístico rodeado de ángeles y la Coronación de la Virgen por la Santísima Tri-

nidad. En las calles laterales, de arriba abajo, los Desposorios, la Anunciación y la Visitación (en la lateral izquierda), y la Adoración de los Pastores, la Huida a Egipto y el Taller de Nazaret (en la lateral derecha).

Adosadas a los cuatro montantes verticales, coronadas por doseles y sobre ménsulas decoradas, ocho estatuas exentas representaban a San Miguel, San Gabriel, San Pedro y San Pablo, y a San Nicolás, San Pío X, Santo Tomás Moro y el Cura de Ars, todos ellos Patronos e Intercesores del Opus Dei. A partir de los pilares del banco, rodeando la parte superior del retablo, el marco, que iría decorado con árboles frutales cargados de frutos, en vez de la hojarasca tradicional. En el tramo horizontal realzado del marco, sobre la calle central, se dibujaban dos ángeles sosteniendo el emblema de Torreciudad; los dos tramos verticales del marco también llevarían adosadas figuras de ángeles portando unas cartelas. Sobre la parte del banco ocupada por la sillería se proyectaba una crestería ornamental.

El retablo quedaba así definido como retablo-custodia de tres calles y tres pisos, subdividido por los cuatro montantes verticales y los ocho doseles que cubrían las escenas y el camarín de la Virgen; apoyado sobre el banco, con la sillería entre los pilares y enmarcado por el guardapolvo de traza gótica.

Además del aumento de escenas, Ortiz-Echagüe había previsto otro detalle importante: la imagen principal de cada escena, la Virgen, debía mirar al centro del retablo, donde estaba el Óculo Eucarístico con el Sagrario. Esto implicaba el cambio de la posición de la Virgen en la escena de la Adoración de los Pastores, que, al añadirse dos escenas nuevas al retablo, había pasado a ser la más alta de la calle lateral derecha.

Convenía comunicar cuanto antes a los escultores todas estas variaciones.

El concurso en marcha

Juan Luis Vasallo, en Madrid, estaba haciendo la maqueta a la escala determinada en las bases, en barro de tono rojizo, y tenía muy acabado el modelado de la escena de la Adoración de los Pastores en el portal de Belén, según las proporciones alargadas del esquema primitivo, por lo que le dijimos que no la modificara. La ornamentación del marco y el trazado de la embocadura del cama-

rín y de los montantes, así como la parte decorativa del conjunto, eran una interpretación personal de orientación neogótica. Quedamos en que modificaría las calles laterales, añadiéndoles una escena más, y terminaría la escena de los Pastores según el esquema con el que la había empezado.

La maqueta de Juan Mayné no tenía la escala prevista en las bases del concurso, sino otra más pequeña, de 1/20. Le hicimos notar la evidente desventaja que esto le iba a suponer frente a los otros concursantes, pero insistió en que ése era el tamaño que a él le iba bien. *Primer detalle original de Juan Mayné*, anoté *in mente*. El modelado era muy personal y las escenas habían sido tratadas en un altorrelieve no muy acusado, tal como había previsto Juan Ignacio de la Vega siguiendo las instrucciones de Heliodoro Dols. A la estructura y a la ornamentación les había dado un carácter que recordaba al plateresco, respetando la composición del esquema. Le sugerimos que hiciera más profundos los nichos de cada escena, para aumentar el claroscuro del conjunto, y que labrara algunas figuras en bulto redondo. Nos preguntó si es que queríamos que hiciera *las cuevas de Forment*, aludiendo a las profundas capillas de los retablos de este escultor. Con el nuevo anteproyecto de las ocho escenas y con los demás detalles que le habíamos transmitido, se puso a trabajar en el modelado de otra maqueta, al mismo tamaño que había elegido.

Cuando fuimos a Salamanca para ver el trabajo de Enrique Orejudo nos llevamos una sorpresa, pues comprobamos que estaba haciendo la maqueta a escala 1/5, es decir, dos veces más grande de lo que se había estipulado, y que la llevaba tan adelantada que tenía dos escenas, las de la calle lateral izquierda, casi acabadas. Tratamos de ver la manera de aprovechar las escenas terminadas, pero el problema se agravaba al variar las proporciones y tener que trasladar a la parte alta de la otra calle la escena de los Pastores. No hubo forma de arreglarlo y salió de ellos la decisión de comenzar de nuevo: nadie se desalentó. El modelado de las figuras de la maqueta era de tipo flamenco, inspirado en la escultura de las escenas bajas del retablo del Paular, y en la estructura y ornamentación abundaban los elementos decorativos propios de la arquitectura salmantina.

Los presupuestos de los tres proyectos se iban elaborando a medida que avanzaba el



trabajo. Mayné y Vasallo se sirvieron de contratistas conocidos. Orejudo, en cambio, preparó el presupuesto en su propio taller.

En junio los tres presentaron sus proyectos, con lo que habían podido realizar hasta aquel momento, y los presupuestos.

Mayné gana el concurso

Para que los resultados obtenidos pudieran juzgarse mejor, se hicieron fotografías de las maquetas y se sacaron copias ampliadas al mismo tamaño. También se hicieron fotografías en color de las escenas de alabastro, que permitían apreciar el modelado escultórico y el colorido. Todo este material y los datos obtenidos en las visitas de obra efectuadas en los meses anteriores nos permitió, a César Ortiz Echagüe y a mí, redactar un informe comentando los aspectos estéticos, técnicos y económicos de cada proyecto.

La decisión final nos fue comunicada por el presidente del Patronato de Torreciudad, Pedro Zarandona Antón: habían decidido, después de un detallado examen de los trabajos presentados, declarar ganador del concurso al escultor de Barcelona, Juan Mayné Torras. En principio se procedería a hacer el encargo por pasos, pues preocupaba mucho la cuestión del plazo de ejecución y se quería comprobar desde los comienzos la buena marcha del trabajo, programando sus distintas fases.

Visitamos a los otros dos escultores para comunicarles el resultado del concurso. Juan Luis Vasallo lamentó no haber sido él el ganador, pero a la vez se sintió aliviado, pues para él hubiera sido un trabajo muy costoso de llevar a cabo. Los del taller de Salamanca también lo sintieron mucho, pues habían puesto mucha ilusión en el trabajo y se habían esforzado por ganarlo. Les dijimos que habíamos quedado muy contentos y que seguramente podríamos proporcionarles otros encargos, como así fue.

La organización del trabajo

El mes de julio de 1972 se dedicó a organizar el trabajo, tratando de calcular el tiempo de ejecución de cada parte de la obra, para poder fijar los plazos de entrega parciales con vistas a tener acabado el retablo para abril de 1974. La empresa iba a ser ardua: para construir el retablo era preciso sacar de cantera unas 300 toneladas de piedra de alabastro, modelar y tallar 60 esculturas y ornamentar muchos metros cuadrados de superficie.

Puesto que el retablo se haría en Barcelona, Ortiz-Echagüe pensó inmediatamente en pedir la colaboración del arquitecto Santiago Balcells Gorina, acreditado como un buen director de obra que terminaba siempre sus encargos en la fecha prevista.

Juan Mayné, por su parte, había elegido como contratista a Josep Miret Llopart, que tenía en su haber muchas obras de escultura en la región catalana. Éste, que era ya mayor, tenía un hijo, Josep Miret Guinar, con el que llevaba años trabajando y que era un hombre de gran empuje y con muchas ganas de trabajar. Disponían ya de un nuevo taller en San Andrés de la Barca, cerca de Molins de Rei, bien equipado, con máquinas modernas.

Santiago Balcells, con gente de su confianza como programadores de obra, estuvo trabajando unos días con Juan Mayné y Josep Miret. El 7 de julio tenían ya un estudio de tiempos, basándose en la maqueta del concurso y en la información artística y técnica que proporcionaron el escultor y el contratista. El informe concluía previendo que se necesitarían 33 meses para poder realizar la obra: prácticamente tres años. Se podía reducir el tiempo a dos años, dejando el retablo sin las tres escenas del tercer piso y sin una parte del marco, para completarlo más adelante. Ni que decir tiene que la propuesta fue rechazada de plano por Ortiz-Echagüe.

Desde ese momento se pensó en aumentar el número de personas que intervenían en el trabajo: alumnos de la Escuela de Bellas Artes, escultores que supieran interpretar la escultura de Mayné e incluso otros contratistas que realizarían parte del trabajo de talla simultáneamente a Miret. Sin embargo, lo que estaba en el ánimo de todos era que Mayné realizara todo el trabajo de modelado y acabado de las esculturas y que Miret hiciera toda la talla. Esto requería tiempo, y no lo había.

Maqueta del retablo de Mayné, en el contexto de la maqueta del templo, que se enseñaba a los peregrinos (1973).

El proyecto escultórico

Juan Mayné subió a Torreciudad el 20 de julio y firmó el contrato. Se le encargó una maqueta-proyecto en escayola, a escala grande (1/5), que le permitiera modelar con detalle las esculturas, con un plazo de entrega de cuatro meses; por tanto, debía estar acabada el 20 de noviembre.

Además del encargo en firme de la maqueta, y para que el trabajo no se retrasara y pudiera ser hecho sin más preocupaciones que las propias de la creación artística, se llegó a los siguientes acuerdos: se prestaría al escultor toda la ayuda necesaria en el montaje, administración y funcionamiento del taller de modelado y se le facilitaría toda la información precisa sobre las características que debía tener cada detalle de la realización, día a día y paso a paso, para evitar rectificaciones innecesarias. Por su parte, el escultor se comprometía a emplear todo su tiempo en el modelado del retablo: rechazaría cualquier otro encargo y pediría la excedencia por un año en la Escuela de Bellas Artes. Asimismo prometía recabar la colaboración de otros escultores competentes y de algunos de sus alumnos más destacados y admitía que, en caso de necesidad, se encargara a otros escultores y contratistas de las escenas que no pudiera llevar a cabo en el tiempo previsto.

Para poder dar comienzo al modelado de la maqueta, primero hubo que definir su situación y determinar un punto de vista teórico: el de un espectador que estuviera situado a 20 metros de distancia del retablo, en el centro de la nave central de la Iglesia. Lo cual, traducido al tamaño de la maqueta, significaba que el espectador se debía sentar a 4 metros de la maqueta, que estaría sobre una plataforma a 1,30 metros del suelo. El estudio del escultor en San Vicente dels Horts no tenía altura suficiente (el techo debía estar a más de 4 metros del suelo), así que Balcells procedió a elevar la cubierta, disponiendo el lucernario hacia el Norte.

Juan Mayné contrató a Enric Saperas, hombre muy experimentado en modelaje ornamental y buen trabajador. Con él y con un alumno emprendió el modelado. El tamaño de la maqueta, con figuras de casi 40 centímetros, permitía afinar bastante tanto en su tratamiento escultórico como en el de sus actitudes.

Durante el mes de agosto estuve pasando unos días en San Cugat del Vallés, y desde

allí bajaba con frecuencia a San Vicente y a Barcelona para seguir el trabajo de Mayné y las gestiones de Balcells, quien trataba de encontrar un local adecuado para la instalación del taller de escultura. Llevé por entonces a Mayné un estudio con detalles iconográficos de las escenas de la vida de la Virgen hecho por Federico Delclaux, con muchas fotografías y láminas de cuadros y escenas escultóricas antiguas, así como descripciones de los motivos que se podían labrar en las ménsulas y en los bajorrelieves de los paneles decorativos. En 20 folios estaban descritos detalles como la edad que debían tener los personajes en cada escena, sus actitudes..., los símbolos y ropajes que caracterizaban a los Arcángeles, Apóstoles y Santos y otros detalles de ambientación ornamental. En otros seis folios había una relación de alegorías y motivos tomados de la predicación de Monseñor Escrivá de Balaguer que podían tener una traducción plástica.

Un encuentro con Mons. Escrivá de Balaguer

A mediados de septiembre de 1972, Monseñor Escrivá de Balaguer comenzó un recorrido —catequesis lo llamaba él— por España y Portugal que duraría dos meses, en los que iba a recibir a miles de personas, muchas veces en reuniones numerosas. En noviembre tuvo varias de estas reuniones (tertulias) en el polideportivo cubierto de la Escuela Deportiva Brafa, de Barcelona, donde cabía mucha gente, y en una de las últimas tertulias estuvieron bastantes paisanos suyos que habían venido desde Barbastro, además de algunas personas que llevaban tiempo trabajando en las obras de Torreciudad y los que recientemente habían comenzado a trabajar en el retablo; muchos, acompañados de sus familias.

No todos le conocían personalmente (aunque sí a través de sus escritos o por referencias de amigos), así que para algunos fue una sorpresa, pues creían que iban a asistir a una ceremonia protocolaria en la que un Monseñor que venía de Roma, el Fundador del Opus Dei, les dirigiría solemnemente la palabra, y se encontraron en una tertulia de familia en la que Monseñor Escrivá de Balaguer hablaba y contestaba con claridad, sencillez y cariño, y con una simpatía arrolladora, a las



Juan Mayné modelando la maqueta-proyecto definitiva.



Escena de los Desposorios, modelada en barro, de la maqueta que se aprobó como modelo definitivo.

preguntas sobre la vida cristiana que cada uno le hacía. Ellos y sus familias volvieron a sus casas alegres y conmovidos, proponiéndose ser mejores, *echar el resto* en su trabajo y en la vida familiar, hacer las cosas cara a Dios y mejorar la devoción a Santa María.

Un empujón de este estilo no estaba previsto, pero vino muy bien para encandilar los ánimos de todos los que estaban afanados con el retablo. Porque lo que se había previsto no salía: los plazos. Había llegado el 20 de noviembre y la maqueta no estaba acabada, ni siquiera en barro... Sin embargo, todos estábamos satisfechos con la calidad del trabajo de Mayné, por lo que, a pesar de todo, informamos favorablemente al Patronato de Torreciudad, y el 14 de diciembre se firmó el encargo definitivo del modelado del retablo. Se alargó el plazo para la entrega de la maqueta de escayola hasta el 1 de febrero siguiente y Mayné se entrevistó con los escultores Juan Puigdollers, que se ofreció a trabajar en su taller de las Escuelas Pías, de las

que era profesor, y Francesc Carulla i Serra. Mientras tanto, Santiago Balcells había encontrado y acondicionado en los viejos locales de La España Industrial un taller para el modelado a tamaño natural.

1973: año de prueba

El año 1973, recién estrenado, se presentaba a todos como un año de prueba. Lo que se consiguiera hacer iba a demostrar si las previsiones estaban bien calculadas y si los medios puestos a disposición del escultor eran suficientes.

Como se había planeado, el arquitecto Santiago Balcells coordinaría el taller de modelado con el taller de escultura de Josep Mirret, y el aparejador Eloy Pérez Caballero se ocuparía del mantenimiento del local y del utillaje. Para la contabilidad, Balcells contaba con Antonio Rodríguez. Juan Mayné, por su parte, había logrado reunir, además de Saperas, a unas 20 personas que le ayudarían en la primera fase del modelado: Miguel García, Isaac Rodríguez, Ricard Medina, José Serra, Enrique Cots, Juan Bazuelo, José Luis Carrera, Ignacio Jumoy, Juan Escudé, Ramón Teixidó, Manuel Aldeguer, Enrique Devenat, Juan Carlos Renta, Ramón Aumedes, Pedro G. Bargalló, Adrián Vilardebó y Sebastián Miralles.

En cuanto el taller de modelado empezó a funcionar (a mediados de enero, con Enric Saperas y Miguel García), Ortiz-Echagüe delegó en mí las visitas ordinarias para seguir la marcha del trabajo. Juan Mayné seguía trabajando en la maqueta, en su taller de San Vicente, pero se trasladaba con frecuencia a Barcelona para dirigir el modelado. Pareció conveniente empezar por la ornamentación del marco, la sillería y los doseles, aunque el modelado de las esculturas de las escenas fuera más importante. Teníamos dos razones: la primera, que era el trabajo que se prestaba más a la labor del equipo formado por los alumnos bajo la dirección del profesor; la segunda, que el modelado de esculturas de importancia secundaria, como los ángeles adosados a la decoración del marco o las figuras del Ángel Custodio y Santa Catalina de Siena, adosadas a los pilares del banco, podía servir para probar hasta qué punto era útil la colaboración de escultores ayudantes.

Comienza el modelado

En marzo, terminada la maqueta en escayola, Juan Mayné se incorporó plenamente al taller de Barcelona, con lo que el ritmo de trabajo del equipo aumentó sensiblemente. Sobre plataformas elevadas, para poder ver las figuras con un ángulo adecuado, se habían colocado cajones grandes, con las dimensiones de los huecos de las capillas, y dentro estaba dispuesto el barro de cada escultura, con armaduras de hierro. Saperas iba modelando el sitial central de la sillería del banco y, a la vez, preparaba la decoración de la imposta y de la crestería que coronaba el basamento. Miguel García trabajaba en los montantes verticales del marco, que había comenzado el equipo de alumnos, y Francesc Carulla comenzaba a poner el barro para la escena de la Adoración de los Pastores, pasando a tamaño natural la escena a escala mitad que Mayné había presentado al concurso, pero cambiando la posición de la Virgen. Isaac Rodríguez hacía lo mismo con la escena de la Coronación, pasando al barro, por puntos, el modelo de escayola hecho por el escultor. Juan Mayné, con un grupo de alumnos, preparó los Desposorios, que modelaría después él mismo, sin intervención de nadie.

Se proyectó la estructura portante del retablo, que cargaba sobre una viga de hormigón armado de metro y medio de altura, embebida en el banco, detrás de la sillería. En principio se pensó hacer la estructura también de hormigón, pero finalmente se hizo metálica, para reducir las secciones y disminuir el peso. También se proyectó la iluminación del retablo, teniendo muy en cuenta los huecos para el Sagrario y para el camarín de la Virgen, que deberían destacar por su intensidad de luz.

Se iban estudiando también otros muchos asuntos: de entre los mármoles blancos que propuso Miret para el banco con sillería se eligió el Nusa portugués, por parecerse más al alabastro de Gerona (en concreto, al de las canteras de Besalú, que es el que se utilizaría para el retablo) y resultar más económico que el yugoslavo o el de Carrara; se hicieron las mismas pruebas de policromía (tema delicado, por el temor de que la pintura desvirtuase las formas escultóricas) en el taller de Jaume Sanjaume, en el barcelonés barrio de Gracia, y se determinó el abocinado de la abertura del Óculo (que era oval, con su eje

horizontal a unos 12 metros de altura sobre el piso de la nave) para que se viera bien centrado el Sagrario.

Despacito y buena letra

Los dichos y refranes de todos conocidos, como *despacito y buena letra, vísteme despacio que tengo prisa* y otros parecidos, rondaban por más de una cabeza. En primer lugar, por la de Juan Mayné, que iba comprobando, día tras día, que la eficaz ayuda del equipo de escultores y alumnos tenía un límite: a la hora de rematar, su decisión y su intervención personal eran imprescindibles, y el trabajo le desbordaba. Por su parte, el arquitecto Balcells y el contratista Miret urgían la entrega de los modelos de escayola al taller de San Andrés de la Barca, haciendo hincapié en lo de *tenemos prisa, porque llegamos tarde*.

En mayo, el arquitecto Roberto Espí Domènech se incorporó a los trabajos como ayudante mío. Queríamos garantizar la calidad —ya demostrada, en realidad, por el escultor— y poníamos el acento en la *buena letra* para no estropear las cosas por precipitaciones de última hora. Lo malo es que no eran de última, sino de primera hora, pues prácticamente se acababa de comenzar. Heliodoro Dols y sus colegas en la dirección de las obras, Santiago Sols y Ramón Mondéjar, a través de Luis Prats, el magnífico encargado de obra que había proporcionado Santiago Balcells, también marcaban el paso desde Torreciudad, aunque más templadamente, porque allí las cosas tampoco iban a la velocidad que se había previsto. Y otro motivo para acelerar el proceso de modelado y vaciado de las piezas era la acumulación de bloques de piedras de alabastro, llegadas en camiones desde la factoría de Besalú y que ya iban sumando bastantes toneladas.

Se intentó abreviar los tiempos del proceso por todos los medios imaginables. Propusimos a Juan Mayné que se encargara a Juan Puigdollers, que nos había sido presentado por él en diciembre, el modelado de las figuras de Santa Catalina de Siena y San Pío X, basándose en sus modelos. Pensábamos que estas figuras, aunque de bulto redondo, por su tamaño y por estar adosadas a un pilar y a un montante, tenían menos importancia y se podía decir que formaban parte de la ornamentación del retablo. Así se hizo, pero las

estatuas que realizaría Puigdollers en el taller de las Escuelas Pías, aunque de momento se aceptaron, no llegaron a colocarse, porque Mayné pudo hacer una versión más suya y, por tanto, más en armonía con el conjunto del retablo.

Hubo también un intento, que no saldría bien, de pasar a escala natural figuras que previamente Juan Mayné había modelado y vaciado en escayola a escala de un tercio. Era un intento que tenía su fundamentación teórica, pues el paso por puntos de una escala a otra era un procedimiento usual en escultura, pero no se tuvo en cuenta que, por mucho que se apure un modelado a un determinado tamaño, cuando se tiene la reproducción a tamaño mayor se presentan problemas que sólo puede resolver el autor, que sabe lo que ha querido expresar.

El verano se nos echó encima. Ya estaban talladas en piedra diversas piezas: los montantes y apoyabrazos de la sillería; el Ángel Custodio del pilar izquierdo del banco, con su ménsula del borrico de noria; el dosel central de la presidencia, con el medallón que representaba al Buen Pastor defendiendo con su cayado a una oveja atacada por el lobo; un tramo vertical del marco, con uno de los ángeles, y la figura de San Joaquín y de la Virgen, de la escena de los Desposorios. Esta última estatua, perfectamente tratada y acabada, mostraba, desde todos los puntos de vista, una magnífica factura: a Juan Mayné le había costado un triunfo dar con la línea que buscaba, pero sin lugar a dudas lo había conseguido.

Mayné abordó entonces la escena de los Pastores y dio instrucciones para el planteamiento del frente del camarín de la Virgen. A la vez, dirigía el modelado de lo que quedaba por hacer en el marco. Para la cadena que recorría todo el interior del guardapolvo modeló un eslabón con conrete, para subrayar la idea de fortaleza: estos eslabones son los de las cadenas que se emplean en los barcos para llevar las anclas y llevan un travesaño que los refuerza e impide que se deformen.

Balance de un año

Hasta fin de año el trabajo continuó, cada vez con menos alumnos. En parte porque su cometido se iba acabando y en parte porque en la Escuela los ánimos andaban revueltos y el rendimiento en el taller disminuía.

A mitad de diciembre, Ortiz-Echagüe vino a Madrid y se reunió de nuevo con Balcells, De la Vega y conmigo. Habló también con Mayné para estudiar los resultados de aquel año de prueba. Se había trabajado mucho y se había obtenido una indiscutible calidad, sobre todo teniendo en cuenta que lo realizado hasta la fecha formaba parte de la ornamentación y era, por tanto, de una importancia secundaria.

En realidad, esta última consideración se volvía en contra de los planes previstos a comienzos de año: ese mismo argumento se había utilizado a favor del rendimiento del equipo auxiliar, que debía haber permitido a Juan Mayné dedicarse plenamente a la labor más importante del modelado escultórico de las figuras que componían las tres escenas previstas para fin de año: los Desposorios, que estaba terminada, los Pastores, que estaba a la mitad, y la Coronación, que no estaba más que iniciada.

Era el momento de hacer un nuevo planteamiento, con objeto de llegar con tiempo al final de las obras en Torreciudad. Ahora se preveía que éstas podrían acabar en la primavera de 1975, por lo que se contaba con un año y medio: en un año habría que terminar el modelado, y la talla de la piedra se iría haciendo simultáneamente; luego quedaría medio año para acabar las últimas piezas de alabastro y efectuar su montaje en obra.

La capacidad del taller de Miret para pasar a piedra los modelos de escayola se había demostrado más que suficiente, pero no se había podido desplegar en toda su amplitud por la falta de puntualidad —teórica, solía decirles yo— en la entrega de los modelos. Así pues, no era esculpir en piedra las esculturas lo que planteaba problemas.

Tal como estaban las cosas, con la experiencia adquirida en cuanto a la velocidad del modelaje, se calculaba que Mayné podía, en un año, acabar la escena de los Pastores, continuar con la de la Coronación, ornamentar el Óculo con los ángeles y hacer toda la escena del Calvario, con la figura de Cristo crucificado, cuyo modelado era la máxima aspiración del escultor del retablo. Josep Miret y todos los que, de una u otra forma, estaban metidos de lleno en la empresa de la construcción del retablo seguían empeñados en que Mayné hiciera también —contra toda lógica— las cuatro escenas restantes: era evidente que la colaboración con otros escultores no había satisfecho a nadie. Pero en ese

caso, según los cálculos más optimistas, la tarea terminaría hacia el 1 de septiembre de 1975, es decir, ya fuera del plazo.

La única forma sensata de ahorrar tiempo era encargar a otros escultores, por lo menos, las dos escenas centrales de las calles laterales, la Anunciación y la Huida a Egipto, y esperar, antes de encargar también a otros las dos últimas —Visitación y Taller de Nazaret—, a ver si Mayné podría o no realizarlas por haber acabado la calle central en menos tiempo del previsto. De este modo podría estar acabado todo el modelado el 31 de diciembre de 1974.

1974: un año decisivo

Si el año anterior había sido de prueba, el de 1974 iba a ser como la clave de un arco que, después de quitar la armadura —la cimbra— que ha servido para formarlo, es la pieza que lo mantiene en pie: si no cumple su función, se viene todo abajo. Había que planear bien las cosas, para después ir haciéndolas con tiento, con mucho orden pero sin pausas.

A lo largo del año iban a suceder, desde el principio, acontecimientos imprevisibles. La primera mitad del año fue de incertidumbre, sin que por ello se frenara la marcha del trabajo. La segunda fue de sorpresa, de incredulidad y, finalmente, de renovado ánimo. Todo esto, escrito así, de corrido, puede parecer sencillo; pero la realidad fue, como suele suceder de ordinario, más compleja y estuvo llena de sobresaltos.

En el taller de Miret, en San Andrés de la Barca, se hizo el 2 de enero una lista de lo que iba a quedar pendiente de modelar al cerrar, el 1 de febrero —es decir, a un año de su apertura—, el taller de modelado instalado en La España Industrial (de hecho, Mayné trabajaba ya sólo con su propio personal, por lo que no era necesario un local tan grande para el modelado, que se podía realizar en el taller de Josep Miret). Entre doseles, motivos de decoración, capiteles y relieves de sillería eran en total 25 modelos los que quedaban todavía sin hacer. Mayné fijó como fecha para la entrega de toda la ornamenta-

ción pendiente el 1 de abril, fecha a partir de la cual se dedicaría plenamente al modelado de las escenas de los Pastores, que terminaría el 1 de junio, y del Calvario, que estaría cuatro meses más tarde. Y a la decoración de la embocadura del Óculo, que debería estar terminada el 31 de diciembre.

El 22 de enero, Ortiz-Echagüe hace un resumen de las conversaciones mantenidas en diciembre y manifiesta de nuevo su satisfacción por la calidad conseguida, pero se lamenta de que *se ha quedado muy lejos de cumplir los plazos que nos habíamos señalado*. Con el nuevo planteamiento esperaba que se conseguiría *una mayor rapidez y agilidad en los trabajos*: para conseguir estas metas confiaba en el entusiasmo de Juan Mayné.

Un peligroso aplazamiento

Los escultores fueron tallando en alabastro, a partir de los vaciados de escayola, los modelos de los doseles, de los relieves de la si-



Escena de la Adoración de los pastores (Mayné), modelada en barro, a tamaño natural.

llería, de los paneles de los montantes, etc.: todo lo que formaba parte del encargo de enero. Mayné, en San Vicente, prosiguió con los Pastores, al mismo tiempo que atendía al acabado de las piezas de piedra. Pero estaba preocupado, porque con tantas idas y venidas no se podía concentrar como él quería.

Tan inquieto estaba que a fines de abril se decidió proponer a la dirección de obra un aplazamiento. La situación se había agravado, porque se habían convocado unas oposiciones a Bellas Artes para el mes de junio, a las que no podía dejar de presentarse; estaba en juego su futuro profesional en la Escuela. Era esto, principalmente, lo que le había movido a manifestar su preocupación e incertidumbre. Como tenía que preparar la oposición en mayo y participar en los ejercicios en junio, proponía entregar la escena de los Pastores el 20 de julio y la Crucifixión y los ángeles de la ventana del Óculo el 29 de febrero de 1975. Comunicó también entonces que ya había encontrado la persona que podría ayudarle eficazmente en el modelado de las figuras del retablo.

La reacción a la propuesta de Mayné fue tajante: *En principio la iglesia no debe abrirse al público hasta que esté totalmente terminado el retablo*. Alguien quiso hacer lo mismo que Santiago Balcells cuando en los comienzos, en julio de 1972, se había atrevido a lanzar la idea de hacer el retablo en dos tiempos; lo que ahora se proponía, olvidando el precedente, era que los huecos de las escenas que no se pudieran terminar a tiempo se taparan con unos cortinajes dignos y elegantes. Evidentemente, la brillante idea fue descartada.

Intervienen otros escultores

Mientras tanto, en Torreciudad se iba preparando el entramado de hierro sobre el que se montaría el retablo. Se había definido ya el peso y las dimensiones del altar mayor, así como su posición en el presbiterio, y con una maqueta del Sagrario se habían hecho pruebas de visibilidad y se había fijado su posición relativa respecto a la ventana del retablo. Ya estaban terminados en piedra, en el taller de San Andrés, los respaldos de la sillería y la embocadura del camarín, además de la ornamentación del marco, todo lo cual había quedado reflejado en las fotos hechas por el fotógrafo Jaume Solé, de Igualada.

El 30 de mayo, a la vista de los informes sobre las gestiones llevadas a cabo durante aquel mes, se planteó de forma ineludible la necesidad de encargar cuanto antes todo lo que en Barcelona no se podía modelar para fin de año. Mayné realizaría tres escenas: la Adoración de los Pastores, el Calvario y el Óculo con los cuatro ángeles, que se consideraba una escena más. En Salamanca, Orejudo modelaría y tallaría en piedra, en sus talleres, cuatro escenas: la Anunciación la Huida a Egipto, la Visitación y el Taller de Nazaret. Finalmente, si no quedaba tiempo ni en Barcelona ni en Salamanca, en Madrid se encargaría a Juan Luis Vasallo, el tercer escultor del concurso, la escena de la Coronación, que se había quedado atascada. El informe final acababa diciendo sentidamente: *El plazo condiciona la calidad, rebajándola a la mitad, en los dos tercios más importantes del retablo*. Quizá se cargaba en exceso las tintas. En el fondo lo que había era el deseo, contrariado por la dura realidad, de ver acabado el retablo por la misma mano del que lo había proyectado. Sin embargo, era conocido de todos que en el retablo de La Seo de Zaragoza habían intervenido tres maestros: Pere Johan, autor del proyecto y realizador del banco; Hans de Suabia, a quien se encargaron las tres grandes composiciones de las escenas, y Gil Morlanes, que había añadido la ventana del Sagrario, con los ángeles y el pabellón.

Mayné propone una solución

A principios de junio, Mayné se trasladó a Madrid para participar en la oposición convocada y se alojó en el Colegio Mayor de Nuestra Señora de Guadalupe, cercano a la Escuela de Bellas Artes, donde tendrían lugar los ejercicios. Como yo vivía en Madrid, me ofrecí para todo lo que necesitase. Allí mismo, en el Colegio Mayor, Mayné hizo el día 7, a bocajarro, la siguiente declaración: *Como os decía en abril, ya tengo la persona que me puede ayudar, de verdad, en el modelado*.

Yo no pude por menos de manifestar mi estupor y mi incredulidad, porque salir ahora con que había encontrado un chiflado que estaba dispuesto a ayudarme incondicionalmente, después de dos años de inútiles esfuerzos, parecía de broma. Pero la cosa iba en serio, pues los antecedentes profesionales



Escenas del Retablo en el Taller de José Miret.



del escultor propuesto eran excelentes y, sobre todo, porque le unía con Mayné una buena amistad y, lo que todavía era más sorprendente, estaba decidido a echar el resto en la escultura de Mayné porque, viéndola, se había convencido de que era la más acertada para una obra así y decía que lo haría todo en el anonimato porque iba a hacer la escultura de su amigo, no la suya. Lo que le resultaba difícil, en la situación a la que se había llegado, era transmitir el mensaje con ciertos visos de verosimilitud, porque suponía que a alguien le podía sonar a músicas celestiales. Y esto es, poco más o menos, lo que ocurrió.

El día 24 de junio el nuevo equipo de Mayné, reunido con Miret en San Andrés de la Barca, redactaba un estudio detallado de las fechas de entrega de las distintas partes del retablo. Con ligeros retoques sobre los plazos, este estudio sirvió de base para llegar al acuerdo del día 28, que firmaron en Barcelona los escultores y la dirección de obra, y que fijaba el mes de junio de 1975 como fecha límite para la terminación del trabajo. En ese acuerdo se insistía, una vez más, en los posibles encargos de escenas y figuras a otros escultores y de la talla de piedra a otros contratistas: el 10 de enero de 1975, a más tardar, se comunicarían las decisiones al respecto. A Enrique Orejudo se le había encargado ya, el día 17 de junio, la escena de la Anunciación; si ésta resultaba satisfactoria se le encargaría también, con tiempo suficiente, la de la Huida a Egipto.

Todo dependía de la marcha que imprimiera a su trabajo el nuevo equipo en los meses siguientes. Se programó el trabajo, con un diagrama de barras en el que se especificaba el tiempo que se debía emplear en cada fase: modelado, vaciado en yeso, talla de la piedra, policromía y montaje en obra. Mayné y Jordi —llamaremos así, de ahora en adelante, al escultor amigo— planearon con Miret la organización del personal. Sobre las plataformas se prepararon los entramados para modelar la Visitación, la Coronación y los ángeles de la ventana, y se atacó el trabajo con entusiasmo. El 12 de julio ya estaban terminados el modelado de los ángeles que rodeaban la ventana ovalada del Óculo y el abocetado en barro de la escena de la Coronación de la Virgen.

En agosto, Emilio Juliá, de Gelida, siguiendo indicaciones de Juan Mayné y Jordi, comenzó a hacer pruebas de policromía

con pintura al huevo y resinas naturales. Empleaba también hojas de oro y de plata. Se eligieron para las primeras pruebas las dos estatuas pequeñas del Ángel Custodio y de Santa Catalina de Siena, con sus ménsulas labradas.

Al plantearse el modelado de los rostros de tantas imágenes como había que seguir haciendo, se pensó en facilitar la labor del escultor, proporcionándole personas —o retratos, según los casos— para que no tuviese que inventar, una detrás de otra, distintas fisonomías a partir de pocos modelos (en las obras de escultores y pintores antiguos se puede observar cómo, con cierta frecuencia, el modelo es el mismo con ligeras variaciones en sus rasgos). Con muchos modelos podría haber rostros auténticos y variados. Pero no toda cara es adecuada para la reproducción escultórica y Juan Mayné tuvo que seleccionar unos cuantos modelos, de entre los estudiantes del Colegio Mayor Monterols de Barcelona. Por otra parte, los escultores disponían también de modelos entre el personal que circulaba por el taller, incluidos ellos mismos.

Una visita del Fundador del Opus Dei

El día 13 de septiembre, Ortiz-Echagüe vino a Barcelona para ver si era posible plantear una visita de Monseñor Escrivá de Balaguer al taller, aprovechando que pasaba unos días en San Pedro de Premiá después de un viaje apostólico por tierras americanas. Después de verlo todo me pidió que organizara con Josep Miret un plan de orden y limpieza de las dos naves y del recinto de modelado, abriendo un trayecto libre de tropiezos que se pudiera recorrer fácilmente y que permitiera ver las esculturas desde puntos de vista adecuados. De este modo, Mons. Escrivá de Balaguer podría, con detenimiento y tranquilidad, hacerse una idea de la marcha de los trabajos.

El domingo día 15, al filo del mediodía, llegó al taller de San Andrés de la Barca Monseñor Escrivá de Balaguer, acompañado por Monseñor Del Portillo y otras personas, entre las que se encontraba el arquitecto Ortiz-Echagüe. Hizo una visita detenida y vio toda la parte superior del marco —estaba apoyado en tierra— con los dos ángeles que sostienen el emblema de Torreciudad; pasó



Detalle de la policromía.



por delante de la ventana del Sagrario, con sus cuatro ángeles, que tenía, a uno y otro lado, las escenas de los Desposorios y el Nacimiento, todo labrado ya en alabastro y montado sobre grandes bloques de piedra, para que se viera de abajo arriba. Al fondo de la nave derecha, en el recinto de modelado, vio la escena de la Visitación, acabada del todo en barro, y el abocetado del fondo de la Crucifixión. Al volver hacia la entrada se detuvo ante las figuras del Ángel Custodio y Santa Catalina, que Juliá y Jordi habían terminado de policromar aquella misma mañana, después de pasar toda la noche trabajando.

Ortiz-Echagüe estuvo al lado de Mons. Escrivá de Balaguer durante la visita y contó después que había quedado satisfecho y contento, pero que le había dicho que lo importante era terminar, acabando bien todos los detalles. Habían pasado más de cuatro años desde su visita a las obras de Torreciudad, cuando éstas estaban recién comenzadas, en la que había manifestado sus deseos de que aquel santuario mariano se abriera al culto cuanto antes. La ocasión, tan esperada, de que viera con sus propios ojos la obra que se estaba realizando había llegado casi de improviso y nos causó un inmenso gozo que pudiera contemplar las primeras piedras labradas para Torreciudad. Había sido un buen momento, porque gran parte del retablo estaba ya montado en la obra y en el taller el panorama era bastante alentador.

A pesar de todo, quedaba aún mucho por hacer, y con su presencia nos había animado a no dormirnos sobre los laureles. Su interés por acabar pronto lo de Torreciudad se debía a que *tenía prisa* para poder disponer cuanto antes de un lugar en el que se trataría a muchas almas y en el que la Virgen se volcaría haciendo milagros *de esos que no se ven*: conversiones interiores que llevarían a confesarse y a rectificar o mejorar sus vidas, y a despertar en otros deseos de santidad y de correspondencia a la gracia.

Una encuesta decisiva

Se continuó yendo a Salamanca para seguir la marcha del modelado de la escena de la Anunciación, que para el 5 de octubre estaba ya casi terminada. Enrique Orejudo prometió tenerla, en alabastro y con el policromado a punto, hacia el 20 de noviembre, para trasladarla y montarla en el retablo sin más

dilaciones. Se habló de la posibilidad de que hicieran a continuación la escena de la Huida a Egipto y estuvieron de acuerdo. Pocos días después se les hizo el encargo en firme y se fijó el mes de febrero de 1975 como fecha de entrega.

En el taller de San Andrés, dentro de una cabina grande con telones de plástico para protegerla del polvo, Emilio Juliá y sus ayudantes decoraron y policromaron la escena de los Desposorios. Se colocaría inmediatamente en el retablo, pues cuando llegara la Anunciación desde Salamanca se las quería comparar para comprobar si una escena acabada en otro taller armonizaba en el conjunto del retablo. La encuesta se iba a realizar entre el personal de servicio que atendía las labores domésticas de las casas de convivencias que ya funcionaban alrededor del Santuario. A todos nos vino a la cabeza aquella nota tomada por Heliodoro Dols en el lejano 1967: *... será una obra bien acabada, con la particularidad de que deberá mover a devoción tanto a personas con gran cultura artística como a las que no posean conocimientos técnicos, y también a los niños.*

La encuesta se realizó ante las escenas ya colocadas en la calle izquierda del retablo: arriba, la de los Desposorios, de Mayné, y abajo, la de la Anunciación, de Orejudo, hecha en Salamanca. Quienes iban a influir, con sus respuestas, en la decisión final no eran precisamente arquitectos de profesión, ni escultores de prestigio, ni sesudos catedráticos de Bellas Artes, ni críticos de arte, sino 22 personas jóvenes dedicadas a las labores domésticas y al servicio de limpieza de Torreciudad. Las papeletas llegaron en sobre cerrado y el escrutinio lo hicieron dos arquitectos de la dirección de obra.

Las preguntas y los resultados eran los siguientes: ¿Qué escena te da más devoción?: la de arriba, 16; la de abajo, 6. ¿Cuál te gusta más, en general?: 17 y 5. ¿Qué tipo de escultura te gusta más?: 20 y 1. ¿Qué escena te gusta más, en relación con el colorido?: 14 y 7. El resultado era un dato de peso a tenerlo en cuenta.

Mayné acabará el retablo

Se había pedido a Santiago Balcells dos copias de tamaño grande de la maqueta del retablo, para hacer sobre ellas dos proyectos de policromía: uno lo harían Mayné, Juliá y Jordi

y el otro, Enrique y Jacinto Orejudo. Los proyectos fueron presentados a mediados de diciembre: las dos escenas puestas en el retablo, ya policromadas, y las fotografías grandes de la maqueta, coloreadas al temple, deban idea clara de la concepción de policromía que ofrecía cada artista.

El año estaba terminando y se veía cercano el fin de las obras: para junio de 1975. Heliodoro Dols convocó en Torreciudad una reunión de todos sus colaboradores. Como se podía presumir que en alguien hubiera, aunque no se demostraran, signos de fatiga, Ortiz-Echagüe sacó a relucir la vieja frase: *las grandes batallas se han ganado siempre con soldados cansados*. Era un modo de animar a los allí presentes en el esfuerzo final, y todos se lo agradecieron. Cuando le llegó el turno al retablo, aunque todavía había tiempo para comunicarlo —hasta el 10 de enero—, se decidió que quien tenía que acabarlo era Mayné, realizando todo lo que faltaba: las escenas del Taller de Nazaret, la Huida a Egipto y la Anunciación, y las diez esculturas de los montantes. La policromía, vistos los proyectos presentados, se encargaría también en Barcelona. A Enrique Orejudo le explicaríamos —en Torreciudad, delante del retablo— las razones que nos habían movido a tomar estas decisiones.

1975: la recta final

Quedaban seis meses, y había que recorrer la recta final y alcanzar la meta en el tiempo previsto. Se contaba con que podría haber tropiezos y con que habría que recomponer los desperfectos, si se producían, sin dilaciones. Todo apuntaba al 30 de mayo.

A la hora de atacar el problema de la policromía, a pesar de no sobrarle tiempo para el trabajo, aún pendiente, del modelado, el escultor quiso ocuparse directamente, porque temía que se le fuera de las manos. También en esto se iría con precaución y tiento. Se hizo en el taller la policromía completa de la escena de los Pastores, que serviría de pauta para las demás. Un tramo vertical del marco con un ángel se hizo en obra: sería la muestra para la decoración del resto del marco. Para las pilastras y las figuras adosadas a ellas se presentó policromada la parte superior de un montante, con la figura correspondiente. El trío directivo lo formaron Mayné, Emilio Juliá y Jordi. Junto con tres decora-

dores (Jaume, Jordi y Lluís), fueron los pintores Pizarro, Marimón, Miñano, García y Mohedano los que se encargaron de realizar el trabajo. Al principio, todos en el taller de San Andrés. Después, a partir de febrero, el equipo se dividiría y trabajaría simultáneamente en el taller y en la obra de Torreciudad.

Hacia el 16 de enero supimos que Mons. Escrivá de Balaguer se iría pronto para América y que se esperaba que a la vuelta pasara por Torreciudad. No era la primera vez que se especulaba sobre una posible visita suya a las obras en marcha. Ya había visto parte del retablo de San Andrés, el 15 de septiembre, y cabía albergar la esperanza de que quisiera ir también a las obras, ya casi acabadas.

En el taller de escultura se trabajaba en la talla en piedra de la escena de la Crucifixión. Mayné, con Devenat y Cots, modelaba en barro la Anunciación, que estaría terminada a primeros de febrero. Cots, además, se ocupaba con Serra del vaciado en escayola. La talla del alabastro estaba en manos de Isaac, Mariano, Miguel, Santiago, Torregrosa, Vázquez, Castilla, Perera, Domingo, Canals, Rafael y Millán: en total, 12 hombres.

El 6 de febrero se empezó a modelar la última escena: la Huida a Egipto. Parecía mentira. Se alquiló un burro de verdad, que anduvo campando por el taller: hizo muy bien su papel de modelo.

Llegó el momento de encajar bien las figuras, ya acabadas, que componían la escena principal. Al centurión romano y a la tropa se les denominaba no por sus nombres, sino por los de los arquitectos que habían servido de modelo, lo cual daba lugar a bromas. Dentro del agotamiento de las noches en vela, el ambiente era alegre y optimista, y el ritmo de trabajo, sostenido.

El camión de los santos

Marzo fue un mes de locura colectiva y casi de producción en cadena. Se modelaban figuras, capiteles y paneles decorativos, se vaciaban en escayola, se tallaban en piedra, se acababan y se mandaban en camiones a la obra. Allí se descargaban y se izaban con unos cables, por medio de una especie de grúa puente hecha con vigas de hierro que colgaba de la bóveda, a plomo sobre el estrado de la sillería del retablo. La Guardia Civil de carretera se fue acostumbrando a

ver el camión del taller cargado de esculturas. Le llamaban *el camión de los santos*.

Entre tanto ir y venir, subir y bajar de los andamios, cargar y descargar piezas pesadas..., gracias a Dios no hubo que lamentar accidentes serios. Sólo una vez estuvo a punto de suceder algo, cuando una de las figuras, de más de 300 kilos, se descolgó y empezó a caer. Pero se paró, porque se tensó el cable que la sostenía: no pasó nada.

El primitivo plan de trabajar la policromía de las piezas en el taller había sido abandonado, pues con el transporte y las maniobras para subirlas hasta su sitio se deterioraba. Así que todo se hacía con las esculturas puestas en el retablo. Mayné y Juliá se acomodaron en la fonda *Tres Caminos*, a la entrada de El Grado, y subían todos los días a trabajar; sólo iban a San Andrés cuando hacía falta. Miret, el contratista, hacía al revés: subía a Torreciudad cuando el montaje y otros trabajos lo hacían necesario.

La iluminación del retablo

La iluminación traía de coronilla a más de uno. Por una parte, el equipo de los escultores insistía en que debía ser lo más parecida posible a la que se había empleado para el modelado de la escultura: desde arriba y de frente. Por otra parte, la iluminación del presbiterio estaba confiada a los focos laterales, ocultos por las celosías delanteras: desde arriba, pero no de frente. Hacía casi un año que se habían hecho pruebas, sin éxito, desde la plataforma del órgano. No se aceptó la propuesta de lámpara colgada como soporte de los focos porque rompía la limpieza del trazado de la bóveda. Sin embargo, la adecuada iluminación del retablo requería situar los focos en las alturas. También había que tener en cuenta el tono: la luz incandescente tendía hacia el dorado y falseaba los colores.

El 10 de abril, Heliodoro Dols convocó a los escultores y al responsable de la policromía en Zaragoza delante del retablo de La Seo, que era el que se ponía como ejemplo de buena iluminación para la escultura y el color. Ortiz-Echagüe actuó de árbitro y se llegó a un pacto: Dols accedía a que se utilizara el hueco central de la clave de la bóveda para colocar los focos en hilera, sin romper su armonía, pero la iluminación general del presbiterio quedaría como estaba. Los focos se colocaron sobre un soporte hecho de

vigas de hierro, y fueron de luz fría, como los faros de un coche.

Una visita deseada

Con tanta actividad, no hubo mucho tiempo para lamentarse de que Monseñor Escrivá de Balaguer no hubiera podido ir a Torreciudad, como a principios de año habíamos esperado ilusionadamente, con ocasión de su viaje a América. Algunos pensaban que ya no quedaba otra oportunidad antes del fin de las obras. La posibilidad de que quisiera venir a la inauguración del Santuario fue descartada en abril, cuando don Florencio Sánchez Bella nos transmitió unas palabras del Fundador del Opus Dei: *Yo no iré para la inauguración de Torreciudad. Una vez acabadas las obras, el Consiliario bendecirá el lugar con la fórmula de costumbre y a continuación darán comienzo los cultos*.

Sin embargo, poco después corrió la noticia de que el Ayuntamiento de Barbastro había fijado el 25 de mayo como fecha de la solemne sesión en la que se entregaría a Mons. Escrivá de Balaguer la medalla de oro de la ciudad. Ahora no cabía duda: esta vez se llegaría a Torreciudad y vería los edificios terminados y la iglesia y el retablo casi acabados.

La corona de espinas y el anillo de San José

Juan Mayné brindó a su amigo Eduardo Serra, que trabajaba también por encargo de Heliodoro Dols para las obras, una delicada pieza de orfebrería: la corona de espinas para Cristo muerto en la Cruz, que fue labrada en plata. Otro objeto precioso era el anillo que San José ofrece a la Virgen en la escena de los Desposorios, que fue fundido con las alianzas de oro de los padres del arquitecto Roberto Espí y de otros matrimonios amigos. También de plata se hicieron las dos lámparas votivas que se colocaron a los lados del camarín, con la siguiente inscripción: *El día 7 de julio de 1970, Josemaría Escrivá de Balaguer hizo el propósito de hacer arder perpetuamente dos lámparas ante la Virgen de Torreciudad, en agradecimiento por un favor recibido*. El Sagrario, de plata, con esmaltes al fuego y un apostolado de marfil, estaría acabado para fines de junio.

En Barcelona se hicieron los marcos metá-

licos para las ventanas del Sagrario y del camarín. Las lunas se colocaron inclinadas, para desviar (hacia arriba en la ventana del Sagrario y hacia abajo en la del camarín) los reflejos de los focos de la bóveda.

Monseñor Escrivá de Balaguer visita Torreciudad

Del lunes 19 al jueves 22 de mayo, salvo los que trabajaban en el retablo —que estuvieron estirando hasta la última hora—, todo el personal se dedicó a la limpieza de la obra en la Iglesia y a disponer todo para la visita del viernes. Se quitó el paso hecho con tablones, que arrancaba al pie de la escalinata del porche, entraba en la iglesia y subía sobre las gradas hasta alcanzar el plano del presbiterio, que era prácticamente el único lugar de trabajo sucio. No dio tiempo a izar algunas esculturas hasta sus ménsulas. El retablo se estaba terminando de policromar, pero todavía quedaba trabajo para un mes. Los tablones del andamio se bajaron todos y se sacaron de la iglesia. Quedaba la estructura portante del andamio, que era un entramado ligero de tubos de hierro que no molestaba la visión. Alrededor del retablo casi todo estaba en su sitio. Para que se pudiera ver el efecto de la Virgen en el camarín, se colocó provisionalmente una imagen que tenía un volumen y una altura semejantes.

A última hora de la tarde del jueves 22, cuando ya se había limpiado todo, comenzó a caer una lluvia suave que arrastró la última suciedad que quedaba en las losas de la explanada, en los ladrillos de la fachada y en las tejas de la cubierta. Antonio López, el ingeniero que tenía a su cargo las obras, agradeció esta benéfica lluvia y la contempló sentado en las gradas del atrio, con el casco calado y el cuerpo tronchado por una jornada agotadora.

Al día siguiente lo primero que hizo Monseñor Escrivá de Balaguer al llegar a Torreciudad fue rezar el *Regina Coeli* en el centro de la explanada. Inmediatamente después quiso bajar a la vieja ermita, donde se arrodilló y rezó ante el cuadro que representa a la Virgen de Torreciudad con manto acampanado y corona de plata, como debía de encontrarse a principios de siglo. A la salida, contemplando los edificios que se veían arriba, dijo: *Con material humilde, de la tierra, habéis hecho material divino.* ¡Cómo le

gustaba *materializar* las cosas del espíritu! Al ver el ladrillo, las piedras y las tejas estaba viendo instrumentos para Dios, material divino, necesario para tantas almas.

Por la tarde, pasadas las cuatro, pisó por primera vez el suelo de la iglesia, volvió a rezar el *Regina Coeli* en el pasillo central de la nave y se dirigió hacia las escalinatas del presbiterio, parándose al pie de ellas para contemplar el retablo. Algunos le oyeron exclamar, como por dentro, sin alzar la voz: *Es todo un señor retablo.* Y a continuación: *¡Muy bien! Lo habéis hecho muy bien. Habéis puesto tanto amor aquí... Pero hay que terminar, hay que llegar al final. Sin prisa, cuidado de la colocación de la imagen de la Virgen.* Luego fue hacia el pie de la iglesia, para ver el conjunto, y después deshizo el recorrido para, desde el presbiterio, poder observar las diez estatuas alineadas que no había dado tiempo de colocar arriba. Bajó a la capilla del Santísimo y después estuvo de nuevo viendo el retablo, sentado en uno de los bancos delanteros de la izquierda. El Fundador del Opus Dei estaba absorto: contemplaba la mole de piedra tallada que se alzaba frente a él y hacía oración en silencio.

La consagración del altar mayor

El sábado, a las once de la mañana, consagró el altar y depositó en el sepulcro, con el acta de consagración, reliquias de los santos Justino y Plácida. El arquitecto de Torreciudad, Heliodoro Dols, le ayudó a poner el cemento para cerrar la tapa del sepulcro. Cuando terminó la ceremonia dijo unas palabras. Entre ellas cabe destacar este párrafo: *Nosotros también somos altares dedicados a Dios. El Señor tiene que venir a aposentarse —lo ha dicho Jesús, no yo: «regnum meum intra vos est», mi reino está dentro de vosotros—, a habitar dentro de nuestra alma: en nuestro trabajo, en nuestros afectos, en nuestras alegrías, en nuestras penas, que no son tan grandes, son pequeñas.* Fue el primer acto litúrgico que se celebró en el Santuario.

El domingo por la mañana tuvo lugar el acto de la entrega de la medalla de oro de la ciudad de Barbastro en el Salón de Sesiones del Ayuntamiento, con la Corporación en pleno. Fue un día memorable, que quedará inscrito en los anales de esta ciudad aragonesa. Todo fue muy digno, pero a la vez muy

local y familiar, con detalles emocionados de cariño y de respeto hacia el Fundador de la Obra, Mons. Josemaría Escrivá de Balaguer y Albás volcó su corazón y tuvo palabras entrañables de afecto para sus paisanos. Por la tarde paseó por la explanada del Santuario y rezó el Rosario siguiendo las representaciones de los Misterios colocadas en los soporales. Luego, en la capilla del Pilar, estrenó uno de los confesonarios, confesándose él.

La despedida

Estaba previsto que Mons. Escrivá de Balaguer saliera de Torreciudad el lunes hacia las once de la mañana. En la espera para la partida estuvo un rato sentado en uno de los bancos de la iglesia. Hizo algunos comentarios sobre la colocación de la imagen en el camarín: dijo que no se *perdía* en el retablo. Éste era uno de los objetivos que nos habíamos propuesto desde el primer momento. Para conseguir ese resultado se habían escalonado los tamaños de las figuras: los ángeles de la embocadura, la decoración afiligrada del camarín y las estatutas contiguas —en los montantes—, de tamaño medio, suavizaban el contraste entre las reducidas dimensiones de la imagen de la Virgen y las figuras grandes de las escenas que la rodeaban.

También dijo que se estudiaran muy bien el fondo, la posición y la luz de la imagen, para que se viese bien. Así se procuró hacer y fueron muchas las horas que, más tarde, dedicó a este asunto el arquitecto Ramón Mondéjar, viniendo desde Lérida, donde se había instalado durante la última etapa de las obras.

Como se prolongase la espera, rezó con todos una parte del Santo Rosario, delante de la Virgen, frente al retablo. Finalmente, al salir a la explanada empezaron a voltear las campanas. Fue despidiéndose de todos, uno a uno, y a todos dio gracias por el amor de Dios que se había puesto en la construcción del Santuario.

Se acerca el final

El martes temprano se volvió a la carga. Recompuesto el andamio, el trabajo prosiguió. A todos se les transmitieron los comentarios favorables que había hecho Mons. Es-

crivá de Balaguer después de su estancia en Torreciudad. Para los del retablo tenía especial significación aquella exclamación suya delante del altar: *¡Muy bien!..., pero hay que terminar, hay que llegar al final.* Y sin perder un minuto: Ortiz-Echagüe nos dijo, a los pocos días, que en el viaje de vuelta el Fundador del Opus Dei había preguntado por la fecha de apertura del Santuario y se le había dicho que ésta iba a tener lugar el 7 de julio. Quizá no había relación, pero en esa fecha, cinco años atrás, Mons. Escrivá de Balaguer, a la vuelta de América y de paso por Madrid, había hecho el propósito de que ardieran constantemente dos lámparas en agradecimiento a la Virgen. Esas lámparas se colocaron en el retablo, junto al camarín.

A mediados de junio, aunque quedaba trabajo, el retablo se veía acabado. La imagen de la Virgen ya había llegado, perfectamente restaurada. El mismo Mayné no daba crédito a sus ojos: estaba viendo el retablo, lo estaba palpando con sus manos y no se lo creía. Algo parecido le ocurría a Miret, el contratista de la escultura, que no acertaba a explicarse cómo todo aquello había salido de sus talleres, esculpido por sus hombres. Al cavilar de esta forma se les olvidaba que aparte del esfuerzo de un centenar de personas implicadas directamente en el retablo, aparte de las 389 toneladas de alabastro, que se habían desbastado primero y tallado después (todo ello en su taller) y de tantas horas de trabajo, había que tener en cuenta otros factores importantes. Por ejemplo, se supo al final, porque alguien lo confesó, que uno de los que más había arrimado el hombro desde el principio había ofrecido todo su trabajo y todo su esfuerzo, incluso económico, en agradecimiento a la Virgen por un favor recibido cuando al comenzar el retablo se encontraba sumido en la tristeza a causa de un pesar familiar. Y cosas de este estilo las hubo a montones. Así que, aunque pareciera mentira, era verdad.

El día 24, San Juan, era el santo del escultor, y su familia (Anita y los chicos) le dio una sorpresa: se presentaron todos en Torreciudad para pasar un día con él; porque su mujer tenía miedo de que los pequeños se olvidaran de la cara de su padre. Vieron



todo, se metieron por todas partes, se hicieron fotografías. Volvieron a Barcelona en el día, después de una jornada feliz. Juan Mayné agradeció el respiro y continuó trabajando en su andamio.

Una muerte inesperada

El día 26 la noticia de la muerte repentina de Monseñor Escrivá de Balaguer en Roma llegó a media tarde. El dolor y la consternación dejó a todo el mundo anonadado. Uno de los arquitectos de la dirección de obra fue inmediatamente a la iglesia, y al pie del andamio del retablo llamó a Mayné por su nombre: ¡Joan, baja! Cuando éste tuvo ya los dos pies en el suelo, le comunicó, no sin emoción, la noticia del fallecimiento del Fundador del Opus Dei. Mayné se quedó estupefacto, pero confesó al arquitecto que le había visto la cara y que había intuido que algo grave le iba a comunicar. No dio tiempo a más, porque el Rector del Santuario, allí mismo, recitó un responso con todos los que estaban trabajando en aquel recinto. Al día siguiente, antes de comenzar la jornada se volvió a rezar un responso a pie de obra, ahora con todos, pues la tarde anterior algunos habían estado ausentes. Por la mañana hubo una misa en la ermita por el alma de Mons. Escrivá de Balaguer, a la que asistieron los que trabajaban en la obra. La celebró el Rector, a quien se le quebró la voz a mitad de la homilía; tuvo que seguir la misa como pudo, hasta el final. El dolor, con lágrimas, y un fondo de alegría en medio de la tristeza nos dominaba a todos.

No hubo ningún desconcierto, sino todo lo contrario. Con el corazón en un puño se re-comenzó de nuevo el trabajo, pensando en que ahora el Fundador del Opus Dei estaba más cerca, pues desde el Cielo —nadie dudaba que estaba allí— podía ver cada detalle de lo que se hacía. Y había que terminarlo bien, con toda la perfección posible, para que fuera aceptable a Dios. Al mediodía llegó el coche que traía el sagrario desde Madrid. Mario May y Juan José Quilez, los plateros de Talleres de Arte Granda que lo habían labrado, venían con conciencia de transportar un objeto importante, la pieza central del retablo. Habían salido temprano y no sabían nada de la noticia. Se la dieron apenas bajaron del coche. *Me deja usted de piedra. Era un hombre muy sobrenatural,*

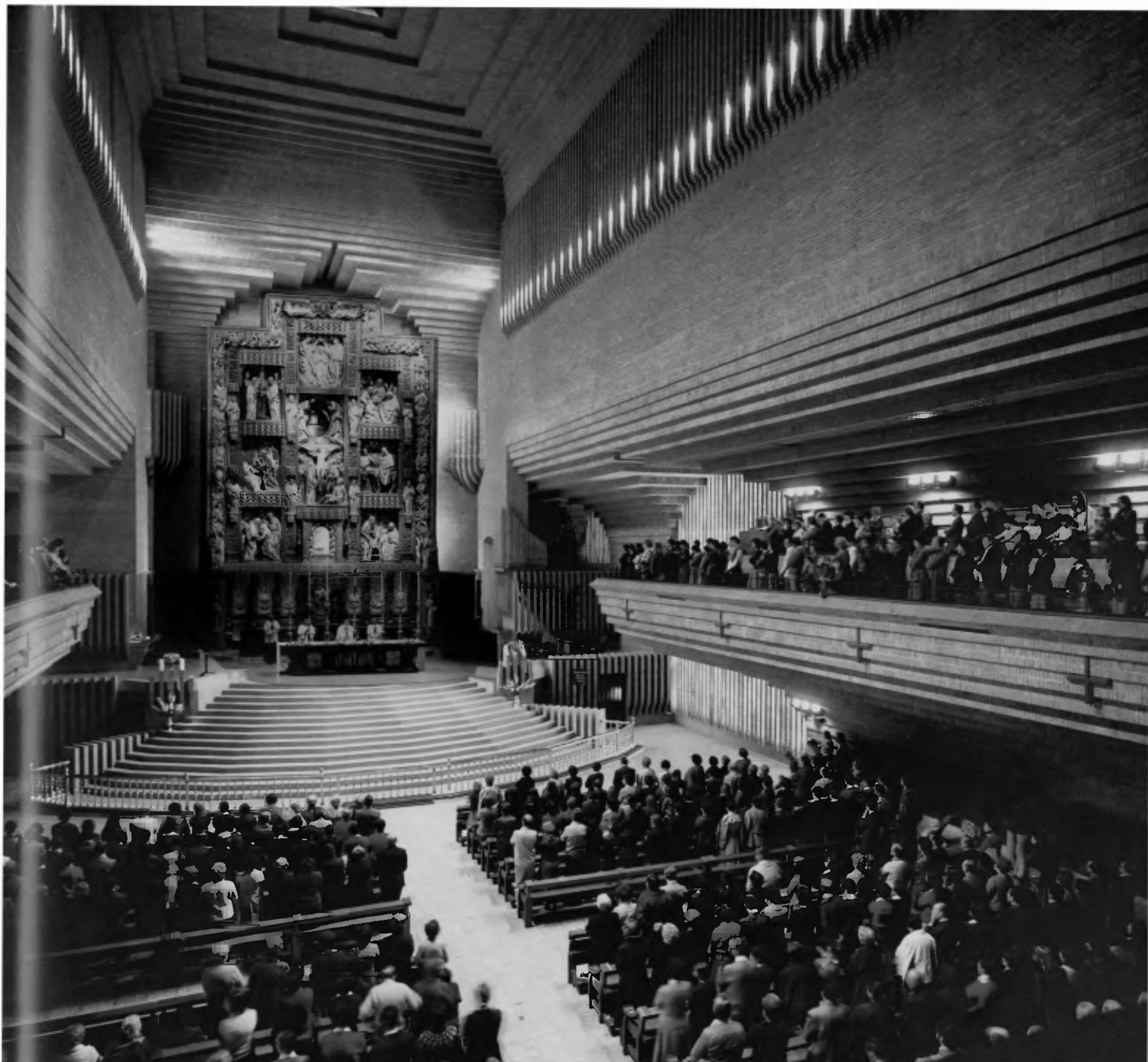
dijo uno de ellos que siempre se las había dado de hombre frío.

Después del fin de semana, con la fiesta de San Pedro en medio, quedaba una semana justa para la inauguración del Santuario. Como se había previsto con seis semanas de antelación y se había corrido mucho, quedaba muy poco por hacer. No obstante, al final siempre surgen los imprevistos y algún detalle que se ha escapado. Puede decirse que todo giró alrededor de la limpieza y del ajuste final de la iluminación del camarín y del sagrario, en cuya tarea hubo que emplear los prismáticos y un transmisor portátil. Las mujeres que limpiaban el camarín se arrodillaban ante la Virgen y le daban besos, como si estuvieran a solas con Ella. El domingo día 6, como había sucedido la víspera del 23 de mayo, al caer de la tarde una fina llovizna terminó de limpiar todo el exterior.

La inauguración: 7 de julio de 1975

El día 7 amaneció despejado, con un sol espléndido. A las diez de la mañana se abrieron las puertas de la iglesia y empezó a entrar la gente, que llenaba la explanada, hasta ocupar el templo por entero. En la espera, antes de iniciarse la ceremonia (la inauguración consistió en la celebración de la Santa Misa en sufragio por el alma de Mons. Escrivá de Balaguer), la multitud de asistentes tuvo ocasión, casi sin darse cuenta, de escuchar sin palabras la primera lección de catecismo, impartida a través de la piedra labrada del retablo. Allí arriba estaba reservado el Santísimo Sacramento, rodeado de cuatro ángeles, de los cuales uno invitaba a los presentes a unirse con ellos en adoración. La catequesis comenzaba, pues, con un acto de fe en la presencia real de Dios en el sagrario, que refulgía con el brillo de la plata y los esmaltes.

Más arriba, en lo alto del retablo, la Trinidad Beatísima, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, el Único Dios Verdadero, coronaba a la Santísima Virgen María, la criatura más excelsa, que aparecía recogida en oración sobre unas nubes cuajadas de querubines. Descendiendo, la vista topaba con el momento de la Muerte redentora de Cristo en el Calvario, en presencia de su Madre Dolorosa, con lágrimas en los ojos pero a pie firme, y de San Juan adolescente y ante la mirada atónita del centurión pagano, que



exclama: *Verdaderamente Éste era el Hijo de Dios*. Como soporte de la escena anterior, el macizo camarín, ese espléndido estuche de la imagen de la Virgen de Torreciudad. Ella, la Reina de los Ángeles, con la nueva corona y la túnica tachonadas de piedras y decoradas con delicada filigrana, aparecía rodeada por los veinticinco ángeles, arcángeles y querubines que se veían repartidos por todo el retablo.

Las conocidísimas seis escenas de las calles laterales, con los sucesos más destacados de la vida de la Virgen, recordaban los episodios del joven Matrimonio, desde sus ale-

gres Desposorios hasta la vida de trabajo cotidiano en Nazaret, pasando por la sorprendente noticia de la Anunciación, el emocionado encuentro con Isabel, el gozo de Belén y la dramática huida nocturna hacia Egipto. Siguiendo el recorrido visual, los ojos se detenían ante los Santos Patronos del Opus Dei: San Miguel, San Gabriel, San Rafael, San Pedro, San Pablo y San Juan, y ante los Intercesores: San Pío X, Santo Tomás Moro, el Santo Cura de Ars y San Nicolás de Bari. Abajo, en los pilares extremos del banco, el Ángel Custodio de la Obra y Santa Catalina de Siena, hablando y escribiendo.

Luego, discurriendo por el borde, los veintiocho metros de cadena de barco, con sus fuertes eslabones reforzados, símbolo de unidad y de responsabilidad personal. Y el marco, con árboles frutales diversísimos cuajados de frutos, recordaba que así llegarán las almas de los buenos cristianos a la presencia de su Señor cuando las llame. Sobre el marco, los dos ángeles que mostraban el emblema de Torreciudad y los que portaban los blasones familiares del Fundador del Opus Dei.

Mons. Escrivá de Balaguer acababa de dar su primera lección de catecismo, en Torreciudad, sirviéndose de *material humilde, de la tierra* —el alabastro— para convertirlo en el *material divino* de la doctrina cristiana de siempre. El material inerte sacado de las canteras, las piedras mudas, se había con-

vertido en escultura viva que entra por los ojos y se mete en el alma, gracias a los palillos de modelar, al martillo y al cincel que habían manejado unos hombres que sabían su oficio y habían trabajado con tesón.

Se acercaba el momento en que iban a comenzar los actos de culto en la iglesia del Santuario dedicado a la Virgen de Torreciudad. Mons. Escrivá de Balaguer lo dejaba como parte de su inmensa herencia espiritual. En cuanto al retablo, con toda justicia se le puede considerar su auténtico autor. Bajo su impulso se realizó, y en su construcción supo poner en juego el amor a la Virgen que había infundido en tantas personas de todo el mundo y la competencia profesional de un arquitecto, Heliodoro Dols Morell, y de un escultor, Juan Mayné Torras.

© *by* EDICIONES RIALP, S.A., Sebastián Elcano, 30, 28012 MADRID.