



El Cristo

75 años en Monóvar

El Cristo

75 años en Monóvar

(1940-2015)

Monóvar, 2016

Hermandad del Cristo

HERMANDAD PENITENCIAL Y
COFRADÍA DE NAZARENOS DEL
SANTÍSIMO CRISTO CRUCIFICADO Y
MARÍA SANTÍSIMA DE LA ESPERANZA

HERMANO MAYOR
Enrique Marhuenda Bellot

JUNTA DE GOBIERNO
José Manuel Cerdá Zafrilla
María Díez Juan
José Durá López
José Esteve Luz
Enrique Navarro Llorens
Carlos Enrique Navarro Rico
Reme Rico Serrano
José Ríos Armero
Ramón Sanchiz Navarro
José Santa Albert

COMISIÓN DEL 75 ANIVERSARIO
José Manuel Cerdá Zafrilla
Lucía Gimeno Hurtado
Pablo Jaén Mira
Enrique Marhuenda Bellot
Carlos Enrique Navarro Rico
Alberto Pina Vidal
M^a Carmen Ponsoda López de Atalaya

La Hermandad del Cristo y la comisión organizadora del 75 aniversario desean transmitir su más sincero agradecimiento a todos aquellos que de un modo u otro han colaborado con los actos desarrollados con motivo de su 75 aniversario fundacional.

EL CRISTO: 75 AÑOS EN MONÓVAR.

EDITA
Hermandad penitencial y cofradía de nazarenos del
Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza

EDICIÓN, DISEÑO Y MAQUETACIÓN A CARGO DE
Carlos Enrique Navarro Rico

DIBUJO DE PORTADA
Andrés Carrasco Pérez

IMPRIME
Jesús Poveda S.L.

© Carlos Enrique Navarro Rico (ed.)
© de los textos, sus autores
© de las fotografías, sus autores
© de esta edición, Hermandad penitencial y cofradía de nazarenos del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza
C/ Segura, 48. 03640. Monóvar (Alicante)

ISBN
978-84-608-5468-5

DEPÓSITO LEGAL
A 71-2016

El Cristo: 75 años en Monóvar se ha editado con motivo del 75 aniversario fundacional de la Hermandad del Cristo, celebrado en el año 2015.

CON LA COLABORACIÓN DE
Excelentísima Diputación Provincial de Alicante
Bambú Europa S.L.



HERMANDAD DE
EL CRISTO
CRISTO Y ESPERANZA - MONÓVAR
www.hermandaddelcristo.com
f / cristomonovar



**DIPUTACIÓN
DE ALICANTE**

Bambu Europa S.L.
SHOE FACTORY • SINCE 1992

Separata

POVEDA PEÑATARO, Marcial; NAVARRO RICO, Carlos Enrique. "El escultor José María Alarcón Pina: vida y obra". En: NAVARRO RICO, Carlos Enrique (ed.), *El Cristo: 75 años en Monóvar*. Monóvar: Hermandad del Cristo, 2016, pp. 64-73.

Sumario

Historia y patrimonio 15

Cofradías y Semana Santa en Monóvar, una historia difícil de conocer. Alicia A. Cerdá Romero. 16

“El Cristo”: apuntes históricos. Santiago Ponsoda López de Atalaya. 24

Els armats a través de la mirada de Cañís. Paqui Limorti Aracil. 36

“El Cristo pujant al carrer Fonament”: cinc cartes a un confrare del Cristo. Paül Limorti. 40

De lienzos y muebles del convento de capuchinos de Monóvar. Alejandro Cañestro Donoso. 50

La imagen titular de la iglesia de san Juan Bautista de Monóvar, obra del escultor José Lozano Roca. Jorge Belmonte Bas. 60

El escultor José María Alarcón Pina: vida y obra. Marcial Poveda Peñataro y Carlos Enrique Navarro Rico. 64

Conservación y restauración de la escultura procesional del Santísimo Cristo Crucificado. Mónica Navarro Gonzalves. 74

Devoción 84

El Cristo. Sacrificio, salvación; serenidad, belleza. Demetrio Mallebrera Verdú. 87

La fe, el sentido de la vida. Liberto Esteve Requena. 92

Esperanza. Marco Antonio Coronel Ramos. 97

La caridad en el siglo XXI. Francesc M. Valero Falcó. 102

El Cristo, nosotros y yo. Francisco Bernabé Alfonso. 105

Hermandad 110

Nuestros hombres ilustres. Enrique Marhuenda Bellot. 113

Redoble en el Silencio. Carlos Enrique Navarro Rico. 119

Entrevista a los priostes, Ramón Sanchiz y José Santa. 123

Cuando la Santísima Virgen de los Dolores y San Juan de la Palma se hicieron un Jueves Santo monoveros. Alfredo Llopis Verdú. 129

Orgullo y honor de ser costalero del Cristo. Carlos Enrique Navarro Rico. 137

Luces en la oscuridad. Selección fotográfica. 147

El significado de la Esperanza. Carlos Enrique Navarro Rico. 153

“El Cristo es de mi familia”. Mario Vidal Silvestre. 161

Entrevista al hermano mayor, Enrique Marhuenda. 162

Entrevista a la vestidora de la Esperanza, M^a Carmen Ponsoda. 165

Arte y creación 170

LA PALABRA: Al Santísimo Cristo Crucificado. Matías Deltell Maqueda. 172

LA PINTURA: Pintar a Cristo. Andrés Carrasco Pérez. 175

LA ESCULTURA: Mi Virgen de la Esperanza. Fernando J. Aguado Hernández. 176

EL BORDADO: La Esperanza de la calle san Luis. David Calleja Ruiz. 179

LA MÚSICA: Esperanza del amor. Rubén Jordán Flores. 180

LA FOTOGRAFÍA: Ante el Cristo de Monóvar. Ernesto Ortiz Arteaga. 182

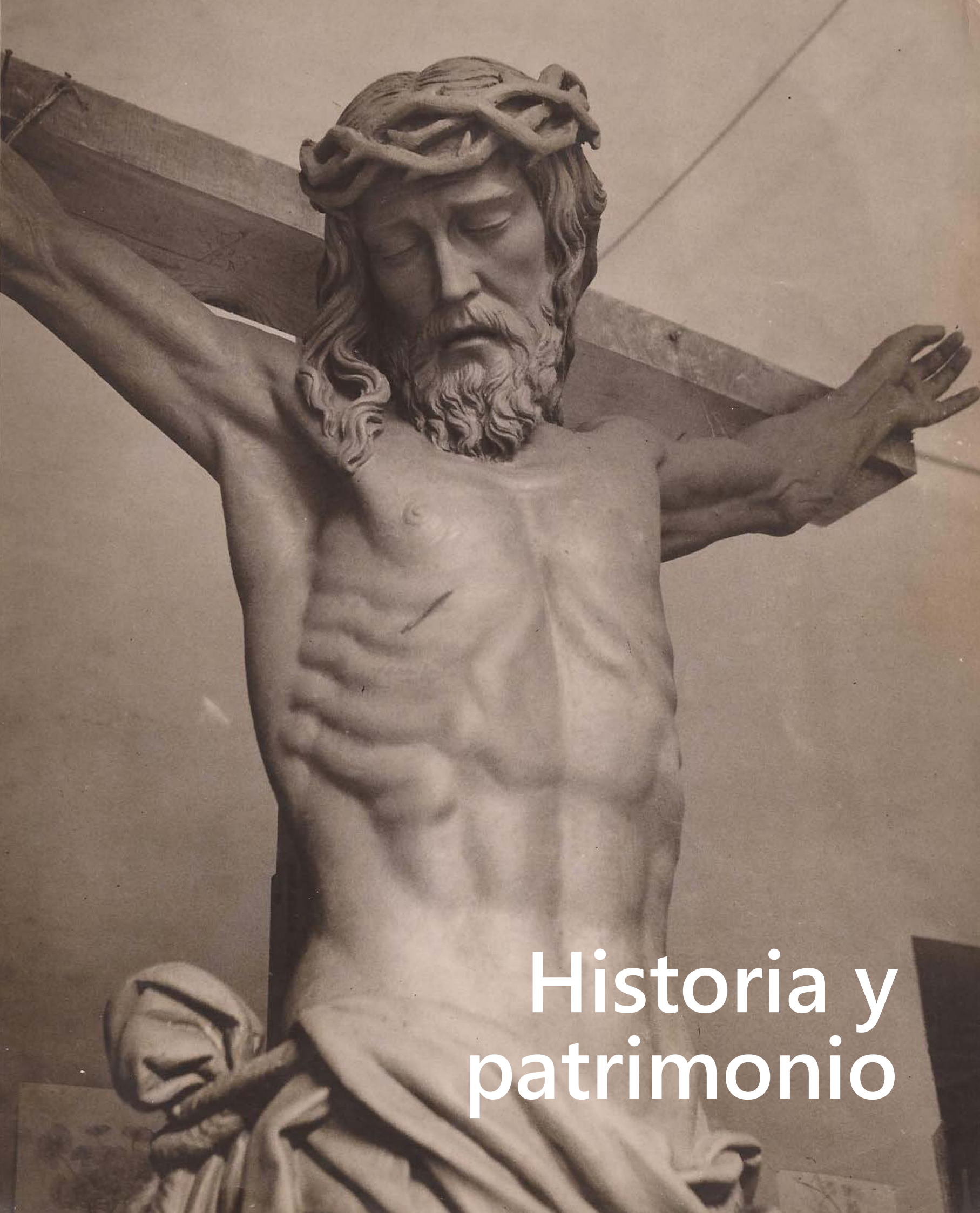
75 aniversario 184

Actos y celebraciones con motivo de nuestro 75 aniversario fundacional. 186

Crónica del aniversario: Un año entre 75. Pablo Jaén Mira. 188

En torno al Congreso Nacional “Arte y Semana Santa”, celebrado en Monóvar. Inmaculada Vidal Bernabé. 190

La exposición “El Cristo: 75 años (1940-2015). Carlos Enrique Navarro Rico. 196



Historia y patrimonio

El escultor

José María Alarcón Pina:

vida y obra

Resumen: En el presente artículo revisamos los datos conocidos sobre la vida del escultor monóvero José María Alarcón Pina, haciendo hincapié en su obra conocida, prácticamente libre hasta el momento de una revisión crítica y detenida. También se aportan nuevas informaciones y consideraciones que permanecían inéditas o habían pasado desapercibidas hasta el momento.

Palabras clave: Alarcón Pina, escultura, imaginaria, Monóvar.

Somos muchos los que, en los últimos tiempos, hemos reivindicado la figura de José María Alarcón Pina, debido a la importancia que reviste su obra en nuestra ciudad —y también más allá— y al reconocimiento que, como paisano nuestro, creemos que merece este notable pero desconocido artista. Fruto de este interés fue la aparición hace años de algunos artículos y reseñas que surgieron en publicaciones locales y se recogieron en una publicación de mayor alcance¹, pero cuya información reconocemos hoy poco completa. Las aportaciones realizadas por Bonet Salamanca, al mencionar de manera sucinta a Alarcón como uno de los escultores activos en Madrid entre 1940 y 1990²; y la más reciente y completa revisión de su vida, realizada partiendo de datos y documentos ofrecidos por Remedios y Marisol Alarcón³, han contribuido a que podamos definir en líneas generales su recorrido biográfico. No obstante, tan sólo un brevísimo artículo ha planteado cuestiones algo más profundas sobre su quehacer artístico desde una perspectiva crítica⁴, de modo que permanece virgen la valoración y revisión de su obra y obras, desconocidas en gran medida.

1. POVEDA PEÑATARO, Marcial; CORBÍ MARTÍNEZ, José, 1999a. POVEDA PEÑATARO, Marcial; CORBÍ MARTÍNEZ, José, 1999b. POVEDA PEÑATARO, Marcial; CORBÍ MARTÍNEZ, José, 2001.

2. BONET SALAMANCA, Antonio, 2009. También en BONET SALAMANCA, Antonio, 2014, la aún inédita ponencia pronunciada por este investigador en el Congreso Nacional *Arte y Semana Santa* (Monóvar, noviembre de 2014), cuyas actas están pendientes de publicación.

3. POVEDA PEÑATARO, Marcial, 2012. Este artículo es la fuente principal de los datos biográficos que exponemos, pues recopila y completa los anteriores del mismo autor.

4. NAVARRO RICO, Carlos Enrique, 2013.



Figura 1. José María Alarcón (en primer término) en febrero de 1930, a la edad de 18 años, junto a una escultura realizada con nieve, en el madrileño parque del Retiro. Foto: Archivo de Remedios y Marisol Alarcón.

Infancia y juventud

José Fabián Alarcón Pina nació, según el Registro Civil de Monóvar, el 11 de junio de 1911. Sin embargo, en su partida de bautismo, celebrado el 18 del mismo mes, aparece con el nombre de José María Fabián y se indica como día de nacimiento el 10, y así debió trascender en su vida, pues en su documento nacional de identidad se hacía constar esta última fecha.

Hemos especulado en ocasiones sobre cuáles fueron sus incipientes muestras de habilidad artística, pero lo cierto es que las primeras nociones las recibió en la academia del pintor monovero Juan Mallebrera (1869-1938), antiguo copista del Museo del Prado⁵. Por allí habían pasado muchos niños y niñas con talento, entre ellas Pura Verdú (1899-1999)⁶, y coincidió con el reconocido artista Luis Vidal (1907-1979)⁷. Éste y Alarcón, contando con 20 y 16 años, expusieron durante las fiestas de septiembre de 1927 junto al resto de alumnos de Mallebrera en el Salón de Plenos del Ayuntamiento⁸. Igualmente, ambos partieron a Madrid para continuar con sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes, anexa a la Real Academia de San Fernando⁹, pero no sabemos si de manera pareja, pues Vidal lo hizo en 1927¹⁰, mientras que no sabemos con exactitud cuándo se marchó Alarcón. Eso sí, en marzo de 1930 (Fig. 1) se encontraba ya en el segundo curso de la Escuela¹¹, por lo que podemos suponer que comenzó el primero en septiembre de 1928.

Unos años más tarde, en junio de 1932 y de 1933, y a propuesta en ambos casos de la Escuela, la Academia le concedió primero el premio de escultura de la fundación “Madrigal” por su matrícula de honor en modelado natural y composición de escultura; y un año más tarde el de la fundación “Molina de Higuera” por su calificación en modelado natural aplicado a medallas, dotados el primero con 500 pesetas y el segundo con 1500 pesetas y el derecho a la utilización de un estudio durante dos años consecutivos¹².

5. POVEDA BERNABÉ, Rafael. “Mallebrera Esteve, Juan ‘Llau’”. En: <<http://autors.rafaelpoveda.es/mallebrera-esteve-juan-llau/>> (14-I-2016).

6. Véase THIERCELIN MEJÍAS, Raquel, 2010.

7. POVEDA BERNABÉ, Rafael. “Vidal Maestro, Luis”. En: <<http://autors.rafaelpoveda.es/vidal-maestre-luis/>> (14-I-2016).

8. Alarcón expuso en la sección de dibujo un par de “apuntes diversos a pluma” y un “dibujo del antiguo”, y Luis Vidal otros apuntes y “El Cristo de Limpias”. En la sección de escultura, el primero presentó una composición alegórica de José Echegaray, y el segundo un retrato de Blas Mira y una pieza llamada “Mi gato”.

9. El origen de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando está unido al de la Real Academia, pero en 1857 se convirtieron en instituciones diferenciadas. La Escuela tuvo diferentes denominaciones a lo largo de la historia, las más recientes “Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado” (a partir de 1871), “Escuela Central de Bellas Artes” (a partir de 1940) y “Escuela Superior de Bellas Artes”. VIAN HERRERO, Ángeles, 2007, p. 255.

10. RODRÍGUEZ RUIZ, Mario, 2013, p. 7.

11. CUEVAS, Valentín, 1930, p. 17. Esta noticia en prensa nos informa de que tras una nevada en Madrid, Alarcón realizó con nieve una escultura junto con los también escultores y compañeros de curso Justo Moreno Nadales (1909-2006) y Justino Navarro Aizagar (1904-¿?).

12. Según consta en una certificación oficial de 25 de noviembre de 1965. Hemos tenido acceso a este y otros documentos personales de Alarcón gracias a la cesión por parte de sus hijas Remedios y Marisol de copias digitales de los mismos, por lo cual mostramos nuestro sincero agradecimiento.

Al concederse este segundo premio José M^a Alarcón no se encontraría en Madrid, pues hubo de cumplir el servicio militar en Ceuta. Desde allí debió enviar una afectuosa carta a su profesor M. Menéndez, que a la sazón parece que era el director de la Escuela, y que éste respondió el 10 de mayo de 1933. Si bien sólo contamos con esta réplica y no con la carta del joven, se produjo en ellas un apasionado intercambio de impresiones artísticas sobre la obra de destacados escultores del manierismo y el barroco español como Juan de Juni (1506-1577), Alonso Berruguete (1490-1561) y Gregorio “Hernández” o Fernández (1576-1636). Aunque lo que más nos interesa de este manuscrito es la valoración que el tal Menéndez hace del monovero, al que le dice que cuenta con un juicio “siempre atinado” y que “su espíritu crítico es justo, ve usted bien y siente con emoción, (...) cualidades que no se aprenden, se tienen o no se tienen. Usted las tiene”. Por último, le aconseja a Alarcón dos cosas: primero, que “lea mucho, literatura, novelas, luego obras de estética”, buscando “obra intensa, y así desarrollará buenas cualidades”; y segundo, que no abandone la actividad artística y “aproveche el tiempo cuanto pueda, si otra cosa no es posible, dibuje hasta los tejados”.

Al regresar a Madrid o poco después, ya en 1934, José M^a Alarcón comenzó su labor como profesor de dibujo en los cursos de bachillerato del colegio de Nuestra Señora de Covadonga, y en 1936 obtuvo la cátedra por concurso-oposición para el profesorado de Enseñanza Media. En sus clases del citado colegio demostró “ampliamente con gran entusiasmo su vocación y ejemplar dedicación a la enseñanza de esta asignatura”, y a pesar de la interrupción sufrida por la Guerra Civil, continuó su labor docente en este centro desde que se reanudaron las clases hasta 1967.

Sus primeras obras conocidas

El 14 de agosto de 1939 apareció en el número 15 del semanario falangista *Renacer*, de Elche, un breve artículo sobre José María Alarcón y la primera de las obras que le conocemos, un san Antonio de Padua para la pedanía ilicitana de la Hoya¹³ (Fig. 2). El redactor que visita al escultor describe el paisaje que rodea a su casa, diciendo que se encuentra “donde las glebass se convierten en doradas espigas y las tardes estivales en cadenciosos cantares de huerta (...) en una casita de frente despejada y de retorcido bigote de emparradas uvas, cara al sol del verano”. Poco se asemeja esta descripción a Madrid, y dado que el copete del texto enuncia “Valores de nuestra pro-

13. Contamos con una copia digital del mismo. Sobre *Renacer*, véase RUBIO NAVARRO, Gema. “Renacer (1939)”. En: <<http://www.elche.me/imagen/renacer-1939>> (15-I-2016).



Figura 2. *San Antonio de Padua*, 1939. La Hoya, Elche.
Foto: Archivo de Remedios y Marisol Alarcón.



Figura 3. *Jesús Nazareno*, 1943. Iglesia de Nuestra Señora de Covadonga, Madrid. Foto: José M^a de la Mata.

vincia”, creemos que Alarcón podría haber tallado esta imagen en Monóvar o la misma huerta de Elche. En cualquier caso, el artículo nos muestra parte de la personalidad del escultor, al hablar de él como “casi un asceta” al que “le ciega el brillo ficticio de la sociedad, y la huye”, pues “parece dejarlo todo para en la soledad (...) hacer su poesía”, y además “es parco en palabras”.

Sobre el san Antonio, se nos dice que es de “estilo moderno de recia factura”. La imagen, que debe rondar el metro de altura, presenta al santo sosteniendo a Jesús niño en su brazo izquierdo y mirándole tiernamente. La ausencia de elementos accesorios y de complicaciones formales denota ese “estilo moderno” citado por el periodista, con el que se refiere a las entonces nuevas tendencias escultóricas, y que también se aprecia en este caso en una ligera descomposición en planos de los paños del hábito.

En la iglesia de Nuestra Señora de Covadonga de Madrid se encuentra un Nazareno realizado por Alarcón y rubricado en 1943 (Fig. 3). Se trata de una imagen de talla completa, que muestra a Jesús portando la cruz camino del Calvario con la pierna izquierda adelantada. No cuenta con corona de espinas tallada, y el cabello se divide con la raya en el medio de la cabeza, cayendo en mechones ondulados, mientras que la barba es espesa, también de ondulantes trazos. Estos grafismos y la apariencia del rostro muestran la indudable paternidad de la obra, dado su parecido con las siguientes imágenes de Cristo que realizaría el escultor. En esta encontramos una expresión cansada dado el hundimiento de los ojos, pero la boca entreabierta y la mirada dirigida al espectador le interpelan

directamente y acentúan la pretendida humanización de Jesús. Él viste una tosca túnica de púrpura oscuro, estofada no obstante a base de rayitas, y anudada a la cintura con un cordón muy similar al que veremos en su Crucificado para Monóvar. Las ropas no permiten ninguna demostración anatómica por su exceso, y los pliegues, especialmente en el tercio inferior, se quiebran a la castellana. Se trata, en fin, de una obra destacable, como se comprueba por ejemplo en el tratamiento del rostro, resuelto de manera más que satisfactoria con los mínimos recursos. Nos es todavía desconocido si realmente fue esta la primera obra de magnitud de Alarcón, pero sí es obvio que con ella demostró un buen nivel como imaginero.

Sus imágenes para Monóvar

Antes de 1944 el artista debió situar su estudio en el número 76 de la calle Silvela de Madrid, muy cerca de la mencionada parroquia de Covadonga, pues ya en él ejecuta el Cristo Yacente y sus andas procesionales para la cofradía del Santo Sepulcro de su localidad natal (Fig. 4). El hermano mayor de la misma, Amador Navarro, remitió una carta al escultor fechada el 22 de noviembre de 1943 solicitándole presupuesto por recomendación de José Amorós, “nuestro común amigo”. Éste le envió, al parecer con más premura, otra misiva paralela, en que advertía a su amigo del posible encargo y le hacía una serie de recomendaciones: “No te precipites y hagas una cosa rápida (...) Esperamos una obra de arte y nada más. La comisión que te escribe puede pagar bien y no debes poner un precio que te perjudique (...) Haznos una obra que nos haga sentir y pensar”.



Figura 4. Andas e imagen de Cristo Yacente (Santo Sepulcro), 1945. Foto tomada en el taller de la calle Silvela. Foto: Archivo de Remedios y Marisol Alarcón.



Figura 5. Modelo en barro del Cristo Yacente (detalle), 1944. Foto: Archivo de Remedios y Marisol Alarcón.

Aunque no la conservamos, Alarcón mandó su respuesta el día 3 de diciembre, cuyas palabras entusiastas fueron “acogidas con verdadero calor entre los cofrades”. En cualquier caso, la cofradía no aceptó el presupuesto planteado por el escultor hasta el 25 de mayo de 1944, debido al relevo que se había de producir en la junta directiva. De nuevo, Amorós le remitía el mismo día 25 una carta personal: “Estos cofrades son personas que cumplen todos los compromisos que contraen. Están algo escasos de fondos pero te pueden adelantar bien tres o cuatro mil pesetas (...) Sé que las dos obras que vas a realizar [la imagen y sus andas procesionales] te apasionarán fuertemente”. Además, este manuscrito nos revela cuál era el entusiasmo de Alarcón a la hora de trabajar, pudiendo llegar a descuidar su salud, “y mi consejo de amigo es que no olvides que la salud tiene su límite”. El escultor debió concluir el trabajo a principios de 1945, pues no se halla firmado, recibiendo puntuales pagos por parte de la cofradía que quedaron reflejados en su libro de caja entre los meses de julio de 1944 y marzo de 1945 y que ascendieron a un total de 14000 pesetas¹⁴.

El Cristo Yacente, restaurado en 2002 por Mónica Navarro, muestra a Jesús muerto, depositado sobre su losa sepulcral en decúbito supino, con la mitad superior del cuerpo recostada sobre una destacada protuberancia de la superficie, que queda oculta bajo el sudario que la cubre y que actúa también de paño de pureza. La cabeza se ladea hacia la derecha, los brazos caen a los lados y las piernas aparecen semiflexionadas, con tan solo el talón apoyado. El autor consigue con

esta composición favorecer el lado derecho para la contemplación de la obra y también dotar de cierto dinamismo a la pieza, en tanto que la disposición erguida del torso y la flexión de las piernas permiten romper la planitud muscular y expresiva que podría derivarse de una disposición plenamente horizontal del cuerpo.

El rostro muestra, con una ligera contracción de dolor, la serenidad de la muerte; la caída de los cabellos en mechones ondulantes alrededor de la cabeza contribuye a enmarcar la expresión (Fig. 5). Se ha huido de artificios habituales en la representación del Yacente, como las almohadas más o menos suntuosas sobre las que se asienta la cabeza o las decoraciones en los paños; así como de la demostración del martirio corporal sufrido por Cristo, pues en este caso las muestras de sangre y tortura se reducen a los estigmas producidos por los clavos y las caídas, la lanzada del costado derecho, y las flagelaciones de la espalda y heridas de la corona de espinas, sólo esbozadas con la policromía, que en general es límpida y suave. Pretendía Alarcón, pues, mostrar a un Cristo digno y diríamos casi heroico, al concentrar la atención en el contenido de lo representado –la muerte de Cristo y por ende, su valor salvífico– y no tanto en detalles cruentos de su presentación formal. Ello no va en detrimento de la obra, pues la escultura presenta una magnífica factura, conseguida a través del sobresaliente estudio anatómico realizado y de un entonado tratamiento de los paños, que parecen querer asemejarse a un lino algo tosco.

En cuanto a las andas procesionales para esta imagen, el artista no las concibió como los modelos típicos de urna o camilla, no sabemos si por indicación de la cofradía o por

14. POVEDA PEÑATARO, Marcial; CORBÍ MARTÍNEZ, José, 1999a, p. 19.

iniciativa propia. Se trata de una canastilla rectangular, con las esquinas proyectadas a su vez en cuadrado para dar lugar a cuatro planos en ellas. La talla decorativa se basa en volutas vegetales, que en el centro de los laterales se interrumpen para dejar espacio a un par de águilas que sostienen un marco con la corona de espinas y el paño con la vera efigie de Cristo. En las partes frontal y trasera, entre volutas y molduras, aparece el escudo de la cofradía. Por su parte, en los cuatro planos de las esquinas, se representan entre estilizados motivos vegetales y sobre la cabeza de un *putto*: los tres clavos, la columna, la escalera y la lanza, y el flagelo y la vara con la esponja empapada en vinagre. Con todo, Alarcón desarrolla en el paso un programa iconográfico muy básico pero profundamente significativo, donde los instrumentos de la Pasión resumen y simbolizan el cómo de la muerte de Jesucristo.

El 1 de julio de 1945 contrajo matrimonio con la madrileña María Soledad Espinosa López en la iglesia de Nuestra Señora del Pilar, con la que concibió a sus dos hijas, Remedios y Marisol, nacidas en 1947.

En 1946 Alarcón concluyó una imagen de Cristo Crucificado (Fig. 6), destinada de nuevo a Monóvar, por encargo de una vecina de la ciudad, Encarnación Blanes Molina, que seguidamente lo donó a la cofradía del Cristo que lo convirtió en su titular. Conservamos una carta enviada por ella al escultor¹⁵, en la cual da cuenta de su satisfacción personal ante “una obra que para mí es la más grande que se ha hecho” y que por obras en la parroquia “han traído a casa”, y donde afirma estar “esperando sus órdenes”, quizá en lo relativo al pago, que ascendió a un total de 8000 pesetas.

Ya señalamos en el pasado que, si bien no contamos con documentación que confirme los plazos de encargo y ejecución de esta talla, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que fue ejecutada con premura, lo cual explicaría la aparición de zonas de aspecto inacabado y factura poco minuciosa, como la zona inferior del sudario, entre las piernas de Cristo¹⁶. No obstante, en aquella ocasión afirmamos que fue en 1947 cuando salió en primera vez en procesión, lo cual queda desmentido al leer un artículo sobre la cofradía en *Cruzada*, publicación periódica monovera que el 1 de abril de 1947, Martes Santo, publicaba una fotografía de la imagen entronizada en sus andas que debe corresponder a la Semana Santa de 1946¹⁷.

15. Fechada el 12 de abril de 1945, creemos que la señora Blanes o el transcriptor a máquina de la carta erraron al escribir el año, pues la rúbrica de la talla, situada en la parte trasera del paño de pureza, indica claramente “J. Alarcón 946”. Debía correr, por tanto, el año 46 cuando se concluyó la obra.

16. NAVARRO RICO, Carlos Enrique, 2013, p. 55.

17. CRUZADA, 1947, p. 5. Véase página 23 de esta publicación.



Figura 6. Modelo en barro del *Santísimo Cristo Crucificado*, 1945-1946. Tomada en el taller de la calle Silvela. Foto: Archivo de Remedios y Marisol Alarcón.

Con todo, la premura referida en la realización de la imagen se debería, quizá, a que la comitente solicitó al escultor que la obra estuviera lista para esta fecha.

Como modelo para este crucificado posó, según las hijas del artista, el cuñado de éste, José Espinosa; sea como fuere, el parecido físico del rostro con los del Nazareno y el Yacente anteriores es obvio. En esta ocasión, Alarcón vuelve a enfrentarse al desnudo masculino con excelente corrección y acierto, y si bien la anatomía debiera mostrar más tensiones, como sí ocurre con el crucificado tallado años después para el colegio de la Salle, es igualmente cierto que este tratamiento suave y relajado de la anatomía pudo ser una opción deliberada, pues la estatuaria del siglo XX no tuvo siempre el realismo como objetivo, y nuestro escultor mostró en alguno de sus trabajos esta inclinación. El rostro, ligeramente contraído pero de expresión dulce y con la boca entreabierta, dirige la mirada directamente hacia el espectador; esta serenidad expresiva y la sencillez compositiva y formal conducen a una contemplación más bien introspectiva y reflexiva, como ocurría con las anteriores imágenes referidas, y que podemos considerar característica de la producción cristológica de Alarcón.

Deliberada debió ser también la incongruencia icono-



Figura 7. Modelo en barro de *Nuestra Señora de los Dolores*, junto al del *Cristo Yacente*. Foto: Archivo de Remedios y Marisol Alarcón.



Figura 8. *Nuestra Señora de los Dolores*, ante el modelo del *Cristo Crucificado*, en el taller de la calle Silvela. Foto: Archivo de Remedios y Marisol Alarcón.

gráfica que muestra la imagen, pues Cristo, representado aún vivo en sus momentos de agonía, presenta no obstante la lanzada del costado derecho, propinada según el relato evangélico una vez había muerto y de la cual brotó sangre y agua¹⁸. No creemos que el escultor confundiera el orden de los hechos, sino que más bien introdujo la herida, la única que sangra de manera profusa en la imagen, con el objetivo de dotarla de mayor plasticidad, teniendo en cuenta que debido al tratamiento suavizado de la anatomía, la luz desdibuja y redondea las superficies dando lugar a pocos claroscuros. Los más destacados se encuentran en los pliegues del paño de pureza, de apariencia acartonada, color terroso y, como decíamos anteriormente, ligeramente inacabado.

La restauración realizada entre 2014 y 2015 a este crucificado¹⁹ reveló, en opinión de la responsable, la delgadez de las capas de policromía original, y la presencia de múltiples repintes que la habían alterado. Estos repintes fueron realizados en diferentes ocasiones, una de éstas en 1987, por parte del cofrade José Esteve Luz; y de Enrique Vidal Pina (1930-2002), reconocido pintor y artista primo hermano de Alarcón²⁰. No obstante, no conocemos cuál fue el grado de intervención de cada uno de ellos, pues Vidal se mostraba reacio a ello. En cualquier caso, la tradición oral afirma que, tras ello, el artista visitó Monóvar en uno de los periodos vacacionales que

disfrutó en San Juan de Alicante, y mostró su disgusto ante el estado de conservación del Cristo y los últimos repintes aplicados.

El Yacente y el Crucificado debieron gustar entre sus paisanos, pues de nuevo recibió un encargo por su parte, en concreto desde la cofradía de *Nuestra Señora de los Dolores*, que necesitaba una nueva imagen que sustituyera a la anterior, gravemente dañada durante el asalto sufrido por la parroquia en la noche del 18 de julio de 1936²¹. Firmada en 1947 (“J. ALARCÓN 947”), es sin duda la que presentaba mayores complejidades de entre la tríada escultórica para Monóvar, pues se trata ni más ni menos que de una representación del sexto dolor de María, cuando recibe en brazos el cadáver de su hijo, tipo conocido como “Piedad”.

Desconocemos si por petición de los cofrades o por iniciativa propia, pero Alarcón tuvo muy presente al concebir esta escultura la atacada en 1936, pues la disposición de María es fiel a aquella hasta en los ropajes y la caída de toca y manto; mientras que en el cuerpo de Cristo, aunque se tomó algo más de libertad compositiva, se aprecia también muy claramente la deuda con el modelo anterior. Partiendo de éste ejecutó el autor esta obra, gracias a la cual hace aparición en su obra conocida la figura de la Virgen. De rostro añorado, brotan de sus ojos lágrimas de sangre al descender la mirada hacia la cara de Jesús, cuyo cuerpo reposa entre sus piernas y en el suelo. La escena no podía dejar de resultar patética, pero de nuevo

18. Jn 19, 32-34.

19. Véase NAVARRO GONZALBES, Mónica, 2016.

20. POVEDA BERNABÉ, Rafael. “Vidal Pina, Enrique”. En: <<http://autores.rafaelpoveda.es/vidal-pina-enrique/>> (14-I-2016).

21. Véase fotografía en la página 21 de esta publicación. Sobre este asalto, véase SÁNCHEZ RECIO, Glicerio, 2013.



Figura 9. *Virgen del Carmen*, colección particular. Destruída. Foto: Marcial Poveda.



Figura 10. *Cristo Crucificado* para el colegio de la Salle, 1954. En el taller de la calle Silvela. Foto: Archivo de Remedios y Marisol Alarcón.



Figura 11. *Inmaculada Concepción*, colegio de la Salle, 1963. Foto: José Mª de la Mata.

Alarcón sabe encontrar el equilibrio entre emocionalidad y dignidad, gracias al delicado tratamiento anatómico y sobre todo gestual (Figs. 7 y 8).

Diversas fotografías realizadas en el taller de la calle Silvela muestran los modelos en barro de esta y otras obras (Figs. 5, 6 y 7), gracias a lo cual podemos conocer mejor el proceso creativo del artista, que en un primer momento realizaría estos modelos para luego, mediante el sacado de puntos, trasladarlos a la madera, y una vez estucadas las superficies, procedería a su policromado. En este último sentido, esta *Piedad*, restaurada en 2007, resulta interesante porque en ella se unen el color propio de una anatomía sin vida y el de los oscuros ropajes. No obstante, no nos encontramos, ni en este caso ni en el resto de obras de Alarcón, ante minuciosas y detalladas policromías, con las que habría destacado mejor la sobresaliente capacidad de modelar que tuvo el artista.

En una colección particular de Monóvar se conservaba una *Virgen del Carmen* (Fig. 9), realizada por este escultor en fecha desconocida. De reducido tamaño y estilizada figura, se concretaba en el tipo iconográfico habitual, con la Virgen ataviada con el hábito carmelita blanco y marrón, y el Niño sostenido en su brazo izquierdo. La estilización de la figura y el delicado tratamiento de los ropajes hacían de ella una bella imagen de devoción particular desgraciadamente desaparecida.

Nuevos trabajos

En 1954, realizó un nuevo crucificado para la capilla del cole-

gio de Nuestra Señora de las Maravillas de Madrid, perteneciente a la Salle, que fue costeadado por el vicepresidente de los excolegiales, Enrique Blanquer (Fig. 10). Si en el *Cristo Crucificado* de Monóvar predomina la serenidad, manifestada en la expresión y la concepción compositiva y anatómica de la imagen, en esta ocasión Alarcón viaja hacia una mayor intensidad y rotundidad, quizá en la búsqueda o experimentación de un nuevo lenguaje formal. El escultor ha representado con mayor acierto el hundimiento del abdomen y la hinchazón del tórax que serían propios de la crucifixión, y además ha tensado la musculatura, especialmente la del tronco, que aparece más desarrollada que los anteriores ejemplos. A ello hay que añadir el dinamismo aportado por el ladeado ya no sólo de la cabeza, sino de toda la mitad superior del cuerpo, hacia la derecha; movimiento éste que se traslada asimétricamente a hombros y brazos con una buena resolución por parte del artista. El paño es volumétrico y de abundantes pliegues. Este Cristo parece querer hablar con el fiel en sus últimos momentos de agonía, y de nuevo presenta la lanzada sangrante en el costado, al igual que en el caso monovero.

Para este mismo colegio talló Alarcón en 1963 una *Inmaculada Concepción* (Fig. 11) destinada a ocupar el espacio central del retablo de la capilla, que cuenta con otras dos imágenes obra de Víctor de los Ríos (1909-1996)²², para el que trabajó en algunas ocasiones nuestro escultor²³. Esta *Inmaculada* mira hacia los colegiales y abre los brazos en una actitud de

22. CALVO, Antonio, 1995, p. 288-289.

23. BONET SALAMANCA, Antonio, 2009, p. 22.



Figura 12. *Virgen*, enviada a Chile, 1959.
Foto: Archivo de Remedios y Marisol Alarcón.



Figura 13. *Virgen*, colegio de las Ursulinas de Gijón, 1960.
Foto: Archivo de Remedios y Marisol Alarcón.



Figura 14. *Virgen de la Medalla Milagrosa*, parroquia del Salvador y san Nicolás, Madrid. Foto: José M^a de la Mata.

dulce acogida, al tiempo que pisa la habitual serpiente y reposa sobre la media Luna y el orbe. La influencia de las entonces nuevas tendencias escultóricas, especialmente del primitivismo, se percibe en el pretendido geometrismo del rostro y de los tejidos, cuyos pliegues se quiebran de manera angular y donde las superficies no se han pulido, quedando así patentes los golpes de gubia. Además, excepto las carnaciones, todas las superficies se han policromado sobre panes de plata y oro, lo cual confiere un especial brillo a esta pieza y ha producido un craquelado que, unido al tallado sin pulir, produce un vistoso efecto.

El 15 de junio de 1959, José María Alarcón consiguió por concurso-oposición ser nombrado escultor anatómico de la Facultad de Medicina de la Universidad de Madrid (la actual Complutense) con un sueldo de 7680 pesetas anuales, cargo del que tomó posesión el 1 de julio. En virtud de este trabajo realizó en madera de nogal diferentes piezas representando órganos y miembros del cuerpo humano, y desde luego, las correctísimas anatomías con que dotó a sus imágenes de Cristo dan fe de la habilidad del escultor en este sentido.

El 10 de noviembre del mismo año Alarcón recibió una carta de la madre superiora del colegio de las Ursulinas de Jesús, de Gijón, en la cual se le encarga en firme una escultura de la Virgen con el Niño en brazos (Fig. 13), de la cual habían hablado en persona el 22 de octubre. Además de otras cuestiones, la madre Marcelle du Sacre Coeur indica que la imagen había de medir en total 1,6 m., y además adjuntó una serie de fotografías que quería sirvieran de inspiración al artista. Esta Virgen debió quedar concluida en 1960, poco tiempo después

de que el escultor mandara otra imagen de la Virgen a Vitoria, desde donde se embarcó hacia Chile (Fig. 12), tal y como nos informa la correspondencia recibida de la religiosa ursulina.

Otras dos obras, ejecutadas no obstante en un momento desconocido, son las de la Virgen de la Medalla Milagrosa (Fig. 14), localizada en la parroquia madrileña del Salvador y san Nicolás; y el conjunto en madera viva para la capilla del sanatorio de san Francisco de Asís, también en Madrid (Fig. 15 y 16). Este conjunto se compone de dos relieves laterales y un crucificado central de tamaño reducido, derivado o extraído del mismo modelo que el escultor realizara para el del colegio de la Salle. A pesar de su tamaño y de no hallarse policromado, puede considerarse una gran imagen de la crucifixión, dada su soberbia anatomía, el detallismo empleado en el rostro y en los pormenores corporales, y la expresividad conseguida a pesar de prescindir del policromado. Los relieves laterales muestran, el izquierdo, la vida contemplativa de san Francisco (1181-1226) en su soledad en el monte Alverna; y el derecho, el conocido momento de la impresión de las llagas o estigmas, narrado así por san Buenaventura (1218-1274) y que Alarcón representó con fidelidad:

“...cierta mañana de un día próximo a la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz, mientras oraba en uno de los flancos del monte, vio bajar de lo más alto del cielo a un serafín que tenía seis alas (...) Apareció entonces entre las alas la efigie de un hombre crucificado, cuyas manos y pies estaban extendidos a modo de cruz y clavados a ella. Dos alas se alzaban sobre la cabeza, dos se extendían para volar



Figura 15. *Relieves para la capilla del sanatorio de san Francisco de Asís, Madrid.* Foto: José M^a de la Mata.

y las otras dos restantes cubrían todo su cuerpo”²⁴.

En ambos paneles, la figura del santo emerge con naturalidad de la madera, lo cual da prueba de la sobrada capacidad de Alarcón, que aunque sigue mostrando una importante desnudez ornamental, prescindiendo de lo accesorio, ha representado en el panel contemplativo frutos y simpáticos pajarillos que dinamizan la escena.

Desconocemos por qué motivo, pero durante 1965, José María Alarcón solicitó a la Escuela de Bellas Artes y al colegio de Covadonga diferentes certificados sobre su actividad profesional. Quizá fuera el momento en que optaba a las plazas de profesor de dibujo que ocupó en el Instituto Gregorio Marañón y el de Aranjuez, pues informan sus hijas que esto ocurrió durante los años 60.

Últimas obras

Precisamente a partir de entonces, dejamos de tener constancia de obras rubricadas por Alarcón, lo cual podría hacer pensar que los últimos puestos de trabajo conseguidos dieron estabilidad económica a la familia y por ello dejó el oficio por encargo. Sin embargo, es conocido que este artista siguió trabajando en su taller, realizando, en parte o completamente, piezas de otros escultores que finalmente éstos rubricaban. De su relación con ellos se ha ocupado el doctor Bonet, que menciona a Mariano Rubio Giménez (1897-1967), con el que parece que realizó la famosa santa Gema, de Madrid (fig. 17); José Ortells López (1887-1961), Fructuoso Orduna Lafuente (1893-1973), para quien habría realizado un san Fermín de los Navarros destinado a la iglesia homónima madrileña; y Antonio Martínez Penella (1917-2012), autor del diseño de una

santa Rita (fig. 18) y un san Nicolás, ambos en la iglesia de la santa en Madrid y que habrían sido talladas por Alarcón²⁵, al que muchos recurrieron por su excelente habilidad para el sacado de punto y la talla, y por su demostrada versatilidad en el oficio.

El 23 de octubre de 1978 firmó junto con otros cursillistas de los años 33 y 36 una petición de audiencia al ministro de educación para que les fuera reconocida a todos ellos la antigüedad desde el momento en que superaron sus oposiciones, previamente a la guerra, y no desde que el régimen franquista depuró sus expedientes y les permitió ejercer; entre los rubricantes se encuentra el pintor Mariano Coello Ruiz. En la firma de este documento comprobamos que Alarcón residía por entonces en los números 9 y 10 de la calle Sangenjo, de Madrid; y seguramente en estos momentos se encontrara ya jubilado, pues contaba con 67 años de edad.

En su documento nacional de identidad, expedido en octubre de 1983, se especifica que José María Alarcón Pina era escultor; y, aunque jubilado, su profesión le acompañó hasta su muerte, que le sobrevino en la Clínica Moncloa a las 14h55 del 16 de febrero de 1999. Sirva este estudio para recuperar su memoria y contribuir a la reivindicación y al mejor conocimiento de su figura y su obra, en gran medida desconocidas, y que forman parte pequeña pero destacada de la escultura española del siglo XX.●

25. BONET SALAMANCA, Antonio, 2009, p. 21-22. También BONET SALAMANCA, Antonio, 2014.

Marcial Poveda Peñataro es Cronista Oficial de la Ciudad de Monóvar. A lo largo de su vida ha investigado numerosos aspectos de la historia de la ciudad y publicado libros y artículos.

Carlos Enrique Navaro Rico es licenciado en Humanidades y máster en Historia del Arte y Cultura Visual, y el editor de la presente publicación.

24. SAN BUENAVENTURA. “Leyenda mayor de san Francisco, capítulos 13 a 15”. En: <<http://www.franciscanos.org/fuentes/lmao5.html>> (14-I-2016).



Figura 16. Crucificado de la capilla del sanatorio de san Francisco de Asís (detalle), Madrid. Foto: José M^a de la Mata.



Figura 17. Santa Gema, Mariano Rubio. santuario de santa Gema, Madrid. Foto: José M^a de la Mata.



Figura 18. Santa Rita, Antonio Martínez Penella, parroquia de santa Rita, Madrid. Foto: José M^a de la Mata.

Bibliografía

BONET SALAMANCA, Antonio. *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Madrid: Pasos, 2009.

BONET SALAMANCA, Antonio. “Escultura pasional del siglo XX y José María Alarcón”. Conferencia en el congreso nacional *Arte y Semana Santa* (Monóvar, 15 de noviembre), 2014. Inédita.

CALVO, Antonio. *Crónica de 100 años, 1892-1992*. Madrid: Colegio Maravillas, 1995.

CRUZADA. “La Cofradía del Santísimo Cristo Crucificado”. *Cruzada*, 1-IV-1947, n^o 11, p. 5.

CUEVAS, Valentín. “Madrid trabaja y se divierte con la nieve”. *La Unión Ilustrada*, 2-III-1930, p. 16-17.

NAVARRO GONZALBES, Mónica. “Conservación y restauración de la escultura procesional del Santísimo Cristo Crucificado, obra de José María Alarcón Pina”. En: NAVARRO RICO, Carlos Enrique (ed.). *El Cristo: 75 años en Monóvar*. Monóvar: Hermandad del Cristo, p. 74-83.

NAVARRO RICO, Carlos Enrique. “Alarcón y El Cristo”. *Cruz de Guía*, 2013, n^o 7, p. 55.

POVEDA BERNABÉ, Rafael. “Mallebrera Esteve, Juan ‘Llau’”. En: <http://autors.rafaelpoveda.es/mallebrera-esteve-juan-llau/> (14-I-2016).

POVEDA BERNABÉ, Rafael. “Vidal Maestre, Luis”. En: <http://autors.rafaelpoveda.es/vidal-maestre-luis/> (14-I-2016).

POVEDA BERNABÉ, Rafael. “Vidal Pina, Enrique”. En: <http://autors.rafaelpoveda.es/vidal-pina-enrique/> (14-I-2016).

POVEDA PEÑATARO, Marcial; CORBÍ MARTÍNEZ, José. “Ha fallecido en Madrid José M^a Alarcón, escultor monovero”. *El Veïnat*,

1999a, marzo.

POVEDA PEÑATARO, Marcial; CORBÍ MARTÍNEZ, José. “Aspectos inéditos de José M^a Alarcón”. *El Veïnat*, 1999b, abril.

POVEDA PEÑATARO, Marcial; CORBÍ MARTÍNEZ, José. “José M^a Alarcón, escultor monovero”. *Revista Pasos*, 2001, n^o 14, p. 66-67.

POVEDA PEÑATARO, Marcial. “José María Alarcón, escultor”. *Monóvar en festes*, 2012, p. 48-53.

RODRÍGUEZ RUIZ, Mario. *Luis Vidal Maestre*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2013. Disponible en: <http://riunet.upv.es/handle/10251/7732> (14-I-2016).

RUBIO NAVARRO, Gema. “Renacer (1939)”. En: <http://www.elche.me/imagen/renacer-1939> (15-I-2016).

SAN BUENAVENTURA. “Leyenda mayor de san Francisco, capítulos 13 a 15”. En: <http://www.franciscanos.org/fuentes/lma05.html> (14-I-2016).

SÁNCHEZ RECIO, G. “El ataque a los símbolos, julio de 1936”. *Monóvar: Fiestas en honor de su Patrona la Virgen del Remedio*, 2013, p. 68-71.

THIERCELIN MEJÍAS, Raquel. “Pura Verdú Tormo: itinerario de una pintora exiliada (Mónovar 1899-Cadenet 1999)”. En: CABAÑAS BRAVO, Miguel, et. al. (coord.). *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: CSIC, 2010, p. 163-184.

VIAN HERRERO, Ángeles. “Facultad de Bellas Artes”. En: MÉNDEZ APARICIO, Juan Antonio; GALLEGU RUBIO, Cristina (eds). *Historia de la biblioteca de la universidad complutense*. Madrid: Editorial Complutense, 2007, p. 255-272.