

INMACULADA VIDAL BERNABÉ
ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO (COORDS.)

Arte y Semana Santa

ACTAS DEL CONGRESO NACIONAL
CELEBRADO EN MONÓVAR (ALICANTE),
DEL 14 AL 16 DE NOVIEMBRE DE 2014.

Monóvar, 2016

Hermandad del Cristo

ARTE Y SEMANA SANTA

EDITA

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

CON LA COLABORACIÓN DE

Patronato de Turismo de la Costa Blanca

COORDINA

Inmaculada Vidal Bernabé

Alejandro Cañestro Donoso

EDICIÓN DE TEXTOS Y MAQUETACIÓN

Carlos Enrique Navarro Rico

FOTO DE PORTADA

El Santísimo Cristo Crucificado de Monóvar, de Jesús Soriano

IMPRIME

AZORÍN, Servicios Gráficos Integrales

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores

© de esta edición, Hermanidad penitencial y cofradía de nazarenos
del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza

C/ Segura, 48. 03640. Monóvar (Alicante)

ISBN

978-84-617-5145-7

DEPÓSITO LEGAL

A 629-2016

ESCULTURA PASIONAL DEL SIGLO XX Y JOSÉ MARÍA ALARCÓN PINA

Antonio Bonet Salamanca

Doctor en Historia del Arte

El presente estudio incide en el contenido proyectivo y la casuística del ser cofrade, como integrante de un colectivo religioso propiciatorio de un entorno espiritual, artístico y patrimonial. El individual y colectivo comportamiento generador de una filosofía afín al ámbito religioso y cultural. El reclamo de un espacio propio relacionado con la denostada, por lo general, fenomenología de la religiosidad popular, junto al interés suscitado por la escultura y la imaginería dispersa por la extensa geografía penitencial española. En la segunda parte se aborda la biografía y la obra escultórico-imaginera actualizada del artista monovero afincado en Madrid, sin obviar las muestras procesionales que dejó en su localidad natal.

Palabras clave: escultura religiosa, siglo XX, arte, Semana Santa, Alarcón Pina.

This survey dealt with the projective content and casuistry of being brother, as part of a religious group mercy of a spiritual, artistic and cultural environment. The individual and collective behavior of a generator philosophy akin to religious and cultural field. The claim its own space related maligned, usually phenomenology of popular religiosity, by the interest shown in sculpture and imagery scattered by the extensive Spanish penitential geography. In the second part biography and updated monovero artist settled in Madrid, without forgetting the processional samples left in his hometown imaginera sculptural work is addressed.

Keywords: religious sculpture, 20th century, art, Holy Week, Alarcón Pina.

Resumir en breves líneas las múltiples formas y maneras de entender la Semana Santa resulta tarea ímproba, ya que, para unos simboliza el disfrute vacacional, en otros supuestos, el retorno nostálgico de una infancia revivida, para muchos, la vuelta a la tierra y la niñez frente al recurso del dolor y el amoroso y reverencial seguimiento hacia una humanada Pasión protagonizada por Cristo. Por todo ello, *la Semana Santa* representa el *Sacramento de los alejados*, ya que la estadística de Jesucristo resulta para los humanos sumamente extraña, aunque sea la mejor: buscar la oveja perdida, recuperar al hijo extraviado o considerar como extraordinario, el pequeño óbolo de una anciana. Pero, también la Semana Santa es la Cultura hecha fe porque en esta semana Única, Mayor y Santa se habla y se vive con el corazón, ya que no es lo mismo laico que laicista, ateo que ateísta.

La fijación y la fecha de la festividad y celebración de la Resurrección de Cristo quedó escenificada desde antaño sin dejar de motivar una encendida y permanente controversia. No sería hasta el primer Concilio de Nicea, en 325, en tiempo del emperador Constantino, cuando se establezca la fecha definitiva al privilegiar el calendario lunar sobre el solar y dictaminar que se celebrase el domingo siguiente al plenilunio, posterior al equinoccio de primavera, en fecha variable y oscilante entre el 22 de marzo y el 25 de abril.

Retorna la esperanza con la llegada de la vida intrínseca al nacimiento primaveral. Múltiples y dispares son los factores integradores de la Semana Santa, entre los que se cuentan los religiosos, espirituales, devocionales, costumbristas, literarios, litúrgicos, antropológicos y artísticos resumidos en el denominado desde antiguo *Triduo Pascual*, conforme al tradicional calendario litúrgico en el que se rememora la pasión, muerte y resurrección del Hijo de Dios. (La Semana Santa conforme al calendario se inicia en rojo y culmina en rojo, intercalado con el violeta y negro luto de las fechas consideradas luctuosas). Por ello, el *Patrimonio* (Material e Inmaterial), intrínseco a las manifestaciones de la *Religiosidad Popular* en sus múltiples manifestaciones y el *Arte* (Escultórico) conforman, a modo de selecta tríada, sus componentes integradores. En ella, participan como seculares e inequívocas protagonistas las Hermandades y Cofradías penitenciales.

El judeocristianismo proclama que la verdadera religión se establece por un trabajo de purificación de las idolatrías espontáneas, una labor de higiene de las propias ideas. Las cruzadas propiciaron el *viaje a Tierra Santa*, y los franciscanos erigieron los viacrucis para mejor difusión del culto a la cruz y las reliquias de la Pasión, al emplazar

en elevados enclaves y recintos naturales, el símbolo de todo cristiano, en evitación de la reclamada peregrinación a Tierra Santa. Por su parte, los dominicos difundieron, en parangón a los servitas y mercedarios, el culto mariano, explicitado en el rezo del Rosario y la Corona de Siete estaciones. Desde finales del siglo IV, se difunde el incremento cultural hacia las reliquias de Cristo, y el devocional hacia las más reclamadas como fueron la Veracruz y la Sábana Santa, la “Santa Síndone”.

Durante la etapa barroca, las *Hermandades y Cofradías* proyectaron el sentir solidario y caritativo, precedente del entorno religioso y laboral, aspectos vinculados al ámbito gremial en una sociedad fronteriza entre lo físico y lo metafísico, entre el templo (recinto interno) y la calle (recinto abierto), en conjuntada paradoja de contrarios. Otro componente sustentador del entorno procesional fue el teatral y escénico, incorporados por el Teatro de Arte Sacro, los Autos de Pasión y las actualizadas Pasiones Vivientes (Chinchón, Perales de Tajuña, Esparraguera, Cervera, etc.).

De todo ello participa el símbolo y la alegoría procesional (muerte = calavera, la canina, etc.). Buena parte de estos elementos perduran en nuestros días, ya que, la procesión preside el diálogo presencial entre el fiel y la divinidad en honor a Dios, la Virgen y los Santos, enaltecidos como baluartes de una religiosidad popular cuya presencia se instala en la santificación del espacio rural y urbano (religión y pueblo), singularizados por el sentir y el comportamiento comunitario. Aún perdura en algunas localidades la práctica penitencial protagonizada por reducidas corporaciones de flagelantes que actualizan el pasado como acontece en los rituales penitenciales y los cultos en honor a la Cruz y la Semana Santa, tal como acontece en la riojana localidad de San Vicente de la Sonsierra, o los empalaos de la Vera en Cáceres. (Fig. 1)

Un análisis de lo apuntado responde a lo propugnado por Ludwig Feuerbach: el misterio de la teología es la antropología, mien-



Figura 1. Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra, La Rioja. Acto religioso organizado por la cofradía de la Santa Vera Cruz.

tras la religión es la apoteosis de la especie humana, acorde con Bonhoeffer, “la sigilosa charlatanería del alma consigo misma”, y Bauer: “En la religión, el yo sólo se ha ocupado de sí mismo”. El verdadero Dios –que es manifestado en Jesucristo-, es justamente la crisis, la negación de nuestro mundo mental.

LA RELIGIOSIDAD POPULAR

A pesar de los actualizados tiempos de indiferencia religiosa, junto a la posible crisis de la religiosidad popular, no ha de ser obviada la nutrida estadística cofrade integrada por unos 8.500 hermandades de penitencia con cerca de 2 millones de integrantes, dispersos por la geografía española, sin obviar las consideradas patronales, de gloria y sacramento. (Riqueza y variedad terminológica insertas en el polisémico vocabulario cofrade: carguero, bancero, costalero, portador, andero, trabador, cargador, hombre de trono, costalero, horquillero...). Los cofrades somos masa, nada exquisitos ni selectos, tan solo se requiere trasladarse al fondo del corazón porque la Cofradía tiene el deber de ser masa, entre y para las masas, por lo que, el pensamiento se hace oración y se conmueve. El Hermano Mayor ha de ser el embajador de los alejados nunca un juez, por ello, mejor incluso ser tolerante que santo.

La imaginería procesional reincide también en el conjuntado y colosal paso mariano protagonizado por María embellecida por el celeste y orlado palio en multiplicidad advocacional, en el que resultan habituales las titularidades de Salud, Socorro, Amparo, Fin, Paz, Caridad, Macarenas y tantos vocablos canalizados por el dolor traspasado de lágrimas, puñales o las siete espadas marianas. Controversia histórica y teológica adscrita al paso de Palio, en confabulado contraste, un tanto herético, frente al predominio de la teología varonil. Sobresale el altivo altar mariano en transitorio carácter rodante que ensalza, más si cabe, el rostro y la vestimenta virginal, aún cuando, bajo palio, solo se rinda culto al Santísimo (*El rostro mariano de Dios*). María se erige en la mediadora y corredentora, que suple el vacío y corrige la tradicional teología, en exceso patriarcal y machista, en detrimento de lo femenino proveniente del ámbito divino. Resaltar la tipología del paso procesional priorizado de única imagen o bulto redondo, en contraposición al conformado por varias tallas. (Conmover en la madera en la que Cristo fue crucificado). Los populares *pasos* pueden clasificarse de única figura respecto a los denominados de Misterio conforme a la diversidad iconográfica encarnada en los distintos episodios de la Pasión (Entrada, Oración en el Huerto, Flagelación,

Coronación de Espinas, Mofas, Preparativos, Crucifixión, Descendimiento, Conducción al sepulcro y Resurrección). Se reivindica y formula en los distintos pasajes la búsqueda y el reclamo de un naturalismo presencial priorizado en los conocidos Actos del Descenso corpóreo del crucificado, conforme al origen geográfico *Devallament*, en Cataluña, *Abajamiento* en Aragón y *Descendimiento y Desenclavo*, en el resto hispano.

El teólogo italo-germano Romano Guardini, diferenciaba entre la imaginería de culto, caracterizada por su objetividad y la devocional. El asunto imaginero fue abordado con la requerida diligencia durante las sesiones conciliares de Nicea, Trento y Vaticano II. En el primero se abordaron las prácticas y tradiciones de Oriente y Occidente, el trasunto teológico en Trento, y el ámbito pastoral tratado en el reciente Vaticano II. Entre las recientes fuentes documentales cabe resaltar la Encíclica “*Mediator Dei*”, de Pío XII, en 1947, mientras el *Movimiento Litúrgico* se integra mediante un proceso de inculturación asumido tras la Segunda Guerra Mundial al abundar en los términos de fe, cultura y religiosidad del pueblo. Se recupera en parte, el valor del simbolismo religioso en las funciones ornamental, testimonial y ritual, mientras se realiza el lenguaje alegórico y metafórico conforme al ritualismo utilizado como mediación expresiva y constitutiva del núcleo cultural propiciado por la intrínseca naturaleza de la religiosidad popular. En 1987, la Comisión Episcopal de Liturgia, más que definir la piedad popular, la describe como, “el modo peculiar que tiene el pueblo, es decir, la gente sencilla, de vivir y expresar su relación con Dios, con la Virgen y los Santos”. Hasta parece, que por Jesucristo, más que amor, se siente pasmo, asombro, admiración, susto y maravilla, además de desconcierto: “Llega y te descoloca”. Sin embargo, ante la cambiante sociedad, la actualidad de la Semana Santa está condicionada por el turismo masivo y religioso (museos de Semana Santa, de enseres y pasos, archivística y expositiva, incremento editorial y bibliográfico, escenificaciones en vivo, etc.). En el ámbito artístico resalta la práctica de la escultura y la talla en madera, sin obviar, la orfebrería o la fundición de campanas (esquilas ganaderas), que conlleva el retorno hacia las formas identitarias y primigenias (antropológicas), además de la imperiosa recuperación del bordado, la música y el poemario. Innovadoras fórmulas, en buena parte, recuperadas del olvido y del cotidiano transcurrir existencial y biográfico ante la compartida y agradecida memoria colectiva. De aquí, el continuado reclamo y reconocimiento otorgados recientemente a algunas de las localidades que exaltan su Semana Santa con el alegato del reconocimiento regional, nacional e internacional. A ello, se añade la convocatoria de diversos foros de encuentro (Congresos de Cená-

culos, Getsemaní, Flagelaciones, Medinaceli, Servitas, Descendimientos, Nazarenos, etc.), hermanamiento entre cofradías de homónima titularidad (Veracruz, Dolorosas, etc.). (Dinámica de Encuentros y Congresos).

El hecho cristiano y eclesial en el que se inscribe la religiosidad popular desde los distintos parámetros de tipo antropológico, espiritual y teológico se inscribe en los retos abordados ante la problemática contemporánea del secularismo, la increencia y el indiferentismo religioso. Otro hecho reciente recoge los cambios tecnológicos, de inusitado alcance y aplicada inmediatez, junto al innovador alcance de las redes sociales y las técnicas informáticas.

La religiosidad popular ayuda a salir en buena parte de “hacer metafísica”, al plantear estas cuestiones de manera sencilla y cotidiana, en contraste a la terminología negativa de la increencia del “exilio, el eclipse, o la muerte de Dios”. La religiosidad ha llegado a ser algo invisible, tan sólo reducida a ciertos momentos y espacios. Dios se percibe como “el horizonte de lo posible”, mientras que, la religiosidad popular nos recuerda la permanente conexión entre Dios-hombre, lo divino y lo humanizado como presencia inequívoca para el recurso dialogal en búsqueda de nuevas vías encaminadas al optimizado humanismo pendiente de proyectos de trascendencia.

La versión de la Semana Santa española se expande y amplía en sus aspectos religioso, contemplativo, estancial, escénico y visual, más allá de las fronteras naturales, se expande con el énfasis y el empeño evangelizador como acontece desde antaño por tierras vecinas de Francia, Portugal, Italia, Bélgica y, cruzando el charco a Iberoamérica (Perú, Venezuela, Colombia, Brasil) o Filipinas. Resulta crucial la conservación y el fomento de ancestrales tradiciones, a pesar de que, en cada tierra los “sentidos creen”, y “eso también pertenece a la Semana Santa”.

Se reconoce a la cofradía como inicial célula asociativa emergida durante la baja Edad Media. El 21 de julio de 1717, se suprimieron tanto las consideradas gremiales como las que no habían sido aprobadas por el Consejo de Castilla. Las ordenanzas internas propiciaron la función de un muñidor a sueldo como responsable de avisar a los cofrades de la asistencia a las juntas. En los distintos episodios de la Pasión destaca la figura de un Cristo transformado en una forma especial de ser hombre al ejercer lo humano como Nuevo Hércules portador del pesado madero y provisto de las culpas ajenas como trono de innegable redención¹.

1. MALDONADO ARENAS (1990).



Figura 2. "Brille vuestra luz delante de los hombres". Santísimo Cristo de la Buena Muerte, Zamora.

LAS PROCESIONES

Dios mismo ordenó a Josué la organización de las siete grandes procesiones alrededor de las murallas de Jericó. En el Nuevo Testamento, Jesús accede un Domingo de Ramos, de forma procesional a Jerusalén, para iniciar así el ciclo de Pasión. Posteriormente padece infausto juicio con las sucesivas *mofas*, previas al camino hacia la cumbre del Calvario y la muerte en el Gólgota que precede a la gloriosa resurrección.

En principio, las procesiones no se denominaron tales, sino "pompas", término griego traducido por cortejo o comitiva, en el que intervenían danzantes y grupos corales, carrozas, etc., todo ello, en honor a los dioses paganos, en sintonía al tono lúdico y festivo de dichos cortejos. En la liturgia del sacramento bautismal se exigía al bautizado la renuncia previa a las "Pompas de Satanás". ¿Cuál es el origen cronológico de la Semana Santa? El *sentir procesional* nos remite a los relatos veterotestamentarios, si bien, la primera procesión en la liturgia ordinaria retrotrae a la "Entrada de Jesús en Jerusalén" (La Ciudad Santa). La historia retrocede hasta el nacimiento de las congregaciones y el manifiesto interés hacia los claustros monásticos, junto al sentir catequético y pastoral (retablos y libros), en parangón al origen fundacional de las denominadas Órdenes mendicantes, encabezadas por franciscanos y dominicos. El sentido austero y penitencial abundó en la colectividad social con prioridad cultural hacia la *Pasión de*

Cristo. Desde una inicial y básica simbología, en torno al sentir procesional, los cofrades peregrinan de dos en dos (discipulado), enfilados y alumbrados por la vela y el tintineante y lumínico cirio que emerge del hachón, en idónea integración personal y colectiva. Bajo el rostro cubierto y en silente acogida, se promueve el fraternal agrupamiento, revestidos del austero hábito en estameña, o la versátil vestimenta, que iguala a las clases sociales en obligado reclamo y práctica del ansiado anonimato. De uno en uno, aunque en conjuntada y humanizada peregrinación, se incorporan hacia el más allá bajo la luz que no cesa para alumbrar e iluminar la noche al prolongar el día y transformar la oscuridad en transparencia lumínica (en símil a los fuegos de artificio). La luz canaliza el fluir procesional, “brille vuestra luz delante de los hombres”, en el caminar hacia la Luz que no cesa. El misterio de la Encarnación implica, la irradiación de la luz como fuente de vida, que prevalece a las tinieblas². (Fig. 2)

La Iglesia depuró de reminiscencias paganas algunos rituales al adoptar un cierto estilo “militarista” o *processio*, como sinónimo de “marcha”, o avance en sentido militar. En el origen de la legión romana figuró la enseña respectiva presidida por la simbólica insignia aguileña que sería sustituida desde el nacimiento del cristianismo por la cruz, símbolo martirial y triunfante de Cristo vencedor de la muerte. La procesión participa de la peregrinación individual y grupal, característica de toda cofradía, transformada en “milicia espiritual”. La tradición cristiana recoge el hermanamiento de sus miembros, entre quienes, el susurro y el rezo oracional y cantado se erige en referente superador de barreras individuales al admitir la filiación divina como Hijos de un mismo Dios y Padre.

LA IMAGEN Y EL PASO PROCESIONAL

El Concilio de Trento, en su vigesimoquinta sesión, celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, abordó el asunto de la veneración de las reliquias de los santos y de las sagradas imágenes. Cristo y la Virgen abandonaban el retablo templario para salir a la calle y mezclarse con la multitud exaltada de fervor devocional. (En la gaditana localidad de Arcos de la Frontera, se le rompió el brazo del *Cristo* y, entre la multitud, alguien gritó: ¡Un médico!). Dios protege lo bello y la Semana Santa perdura fiel al ideario barroco, hasta cierto punto, una “anticualla”. El cristianismo adopta como na-

2. CASAS OTERO (2003), p. 301.

tural su proyección icónica, en torno a una imagen para desarrollar la compartida y activada participación de los fieles respecto a su particular función mediática. No sin discusión, el II Concilio de Nicea, en 787, aceptó la imagen religiosa al considerar que, lo que se veneraba en ella, no era el objeto material, sino lo que representaba. En el mismo sentido se decantó el Concilio de Trento al divulgar la imagen como ayuda para propagar la devoción y el arte entre los fieles³.

El término *Passus* deriva del latín e, incide en el sufrimiento o padecimiento, episodio de pasión destinado a mover al fiel a devoción y exaltar la imagen provista y dotada de la requerida unción religiosa (Gregorio Fernández, induce a no dejar indiferente al espectador según los respectivos informes contractuales). Así, el dibujo, el grabado y la escultura, inciden en su proyección catequética, a modo de singularizado mensaje destinado a mover al fiel y devoto que contempla e identifica, en madera vista o policromada los distintos episodios evangélicos en los que se plasma el proyecto y la Historia de la Salvación. El II Concilio de Nicea en 787, abunda en la sentencia de que la “honra dada a la imagen es para el prototipo, siendo la veneración para lo representado, y nunca para el objeto en que se materializa”. El *dolorismo* reivindica la naturaleza humana de Cristo, de aquí su vulnerabilidad. La hematidrosis o efusión de sangre en forma de sudor generó durante la etapa bajomedieval, una iconografía derivada del ámbito germánico junto a la reiteración de conjuntadas tallas de Cristo muerto sostenido por su Madre, popularmente conocidas por *vesterbilds*. Los movimientos conformados por grupos de disciplinantes en 1260, se erigieron en difusores de la penitencia pública y la autoflagelación al canalizar las procesiones penitenciales, o letanías expresadas en cánticos y oraciones para impetrar la misericordia divina. La procesión como manifestación total de la comunidad (representación, devoción, catequesis y penitencia), en equilibrada armonía entre la estaticidad teatral y el dinamismo procesional. La cofradía, como forma asociativa fue característica en un primer momento del laicado urbano⁴.

En cuanto al empleo y el predominio matérico, resalta la proliferación de madera en Alemania y España frente al predominio del mármol en Italia. El acarreo del material resultaba más costoso que la directa extracción y el traslado del mismo con preferencia por el tiro de bueyes al de mulas, más pacíficos y serenos en los secos caminos

3. GIORGI (2005).

4. GALTIER MARTÍ (2014), pp. 162-183.

del verano castellano (la retablística). El proceso escultórico e imaginero entraña un dilatado proceso inserto en la primigenia idea impresa en el barro previo al vaciado en escayola y el acabado definitivo en madera o piedra. Interesante es el embolado que iguala la superficie previa a la aplicación del encapado y la aplicación del pan de oro, sin obviar las medidas en varas o pies antiguos.

La imaginería de Pasión resulta común y afin a las distintas escuelas escultóricas acorde al origen y la procedencia geográfica, bien en el ámbito peninsular o insular con primacía de las escuelas andaluza, catalana, levantino-murciana, gallega y castellano-leonesa. El poder de la imagen plantea problemas identitarios en símil a la incontestable ecuación entre la pintura y la escultura, y la evidente creencia en que la contemplación conduce inicialmente a la imitación, y posteriormente a la elevación espiritual⁵.

Los diversos tipos de madera nos remiten al empleo del pino, cedro, aliso, abedul, peral, caoba o nogal, y ante la disparidad climatológica, el predominio del cedro en Andalucía, y el pino (90 tipos) en Castilla y León. Es preciso diferenciar el oficio de escultor e imaginero reflejo de los antiguos estudios gremiales con graduación desde el aprendiz, al oficial y maestro. Hoy, las escuelas de Artes y Oficios, Academias y facultades de Artes (Historia y Bellas Artes), han sustituido a los antiguos y concurridos talleres de imaginería.

En principio, los *pasos* procesionales fueron resueltos en papelón o cartón-piedra, material liviano, previos a la inserción de la madera ahuecada para aligerar el peso mediante el inicial soporte en simples parihuelas. Hay una asumida preocupación por la plasmación del naturalismo como acontece en la práctica pictórica con el recurso, entre otros, al tamaño humano o natural, junto a la proliferación e incorporación de postizos (pelo natural, dientes de pasta, corcho para imitar heridas, etc). Entre la temática contemplada figura, además de los pasajes de Pasión, la inclusión de una variada simbología complementada por la alegoría y el sentido metafórico alusivo al tratamiento tipológico y a la representación de los efigiados que basculan entre la vida y la ausencia. La muerte y el dolor se presentan sin paliativos en la imaginería cristológica y mariana, apreciable en la disparidad de Soledades, Dolorosas (viudas), yacentes (santo sepulcro, sepelios, entierro, calaveras, caninas...). Entre las requeridas tipologías pasionistas resulta habitual la presencia del *Nazareno*.

5. FREEDBERG (1992), p. 24.

San Atanasio afirmaba que, sólo se salva lo que se ha asumido, en dicha frase reafirmaba la humanidad de Cristo y su vinculación terrenal con el reino del Padre. Según el teólogo González Faus, “si Jesús es el Hijo de Dios, los dioses de los hombres deben de morir”. La confesión de fe en la divinidad de Jesús pertenece a lo más nuclear de nuestro ser, si bien, no resultan escasas las dificultades asumidas por el creyente al formular esta confesión de fe. Dios ha asumido el dolor del mundo, mas responsabiliza al hombre de los talentos otorgados: “lo que hicisteis con ellos a Mí me lo hicisteis”.

La fe requiere un acusado grado de confianza depositada, tanto en el Jesús histórico como en el Cristo revelado. “El Nuevo Hércules o Cofrade Mayor”, es reconocido como uno más, apodado por el pueblo como el “Rico”, el “Pobre”, el “Abuelo”, el “Terrible”, identificado como uno de los nuestros (Nuestro Padre). La historiografía actual nació durante la fase ilustrada como presentación más que representación, la *imago pietatis -Vera-iconos*. En símil comparativa, la *Devotio Moderna*-Nazareno mirando = contemplación-reflexión. Jesús invita al fiel a seguirle, convertido en *alter* Cirineo, al reclamarle con su mano izquierda amarrada al madero y la mirada depositada en el fiel mientras con su derecha se aferra a la cruz o bendice al fiel-espectador.

La percepción y mirada hacia una imagen adquiere fórmula dialogal al provocar la llamada, e incluso, el cambio personal nunca a espaldas del hombre. Las imágenes también educan nuestra fe. *San Juan de Ávila* quería prohibir las imágenes vestideras para anatomizarlas escultóricamente como lo indicaban los grandes maestros de la gubia presididos por Gregorio Fernández en Castilla y León y Martínez Montañés en Andalucía⁶. (Figs. 3 y 4)



Figura 3. El Señor Atado a la Columna, Gregorio Fernández, hacia 1619. Iglesia Penitencial de la Santa Vera Cruz, Valladolid.

6. MARTÍN GONZÁLEZ (1983), pp. 17-81.



Figura 4. Nuestro Padre Jesús de la Pasión, Juan Martínez Montañés, 1615. Iglesia del Divino Salvador, Sevilla.

Crucificado: La falta y escasez documental no impide históricamente contemplar la disparidad tipológica y representativa del Crucificado (Dos maderos, *stipes* y *patibulum*, *perizoma*, *subpedaneum*, tres o cuatro claves, coronado o potentado). El legado artístico nos remite al carácter anicónico de las religiones semíticas con la directa repercusión en la legislación del pueblo hebreo. Entre los partidarios de la representación sublimada de Jesús destacaron entre otros teólogos y tratadistas: san Juan Crisóstomo, san Jerónimo, san Gregorio Niseno y san Juan Damasceno. Para éstos, con ligeras variantes, Cristo fue un Hombre de rostro hermoso y apolínea anatomía. La imagen del Crucificado puede contener y transmitir los mejores pensamientos de un san Juan de la Cruz, de Teresa de Jesús, de fray Luis de Granada, o los inspirados versos

de un Lope de Vega. La expiración es el momento culminante en que Cristo entregó su espíritu, junto el fomento del pietismo del siglo XV, y las meditaciones de Tomás de Kempis en relación con la Pasión del Señor y los textos místicos al resaltar el recrudescimiento y la angustia adscritos al incremento de la expresividad patética (el árbol de la cruz de tradición medieval)⁷.

Descendimiento: Episodio en el que se agudiza el drama narrativo y escénico al descender el cuerpo cristológico ante la petición cursada por José de Arimatea en colaboración con Nicodemo, en presencia de la Virgen, san Juan y las santas mujeres. Su origen iconográfico se establece en Bizancio, si bien, durante la Contrarreforma, sendos personajes se sitúan a ambos lados de la cruz, alzados en toscas e inestables escaleras en ascendente y piramidal composición sustentada en inequívoca versión rubeniana. Se mantiene la disposición triangular con el eje central depositado en el madero de la cruz y las escaleras de cierre, en arriesgado equilibrio, junto al empleo de

7. VV.AA. (2001).



Figura 5. El Descendimiento, Luis Marco Pérez, 1945. Iglesia de San Esteban, Cuenca.

las requeridas diagonales. José de Arimatea, sostiene el cuerpo de Cristo, mientras Nicodemo extrae el clavo de la mano izquierda y la Virgen recoge el brazo derecho del Hijo con las manos veladas mientras san Juan se lleva la mano al rostro en señal de duelo⁸. (Fig. 5)

Dolorosa, Piedad, Angustias: Ver la imagen de la Virgen de tu infancia constituye toda una catequesis sin ir a misa. La iconografía mariana incide en el dolor (el acunamiento de Belén se transforma y rememora en el Gólgota). Mueca de dolor de la madre revestida por la bicromía carmesí en contraste al oscuro azulado traducido por el dolor y el gozo. Mariana tipología fronteriza entre las variantes

asumidas por la Soledad, la Dolorosa y la devocional Piedad, conmocionadas ante el agudizado dolor y la gesticulante actitud del pasmo provocador mediatizado por el sentimiento de ternura, o la tensión generada por la Angustia, reflejo del luctuoso drama presenciado. La iconografía de la Piedad adoptó como fuente de inspiración el evangelio apócrifo de Nicodemo, influido por las Meditaciones del *Pseudo Buenaventura*, las visiones de Enrique Susó y santa Brígida, a quien, en un acordada aparición, la Virgen le solicita que rece y medite sus dolores. Las primigenias representaciones nos remiten hasta inicios del siglo XIV, popularizadas por la *Vesperbild*, germánica, tipología expandida a Francia, Italia y España en el siglo XV⁹. (Fig. 6)

Resucitado: Reclamada y sorpresiva imagen, quizás la más atrevida de las incorporaciones imagineras, dado el elevado nivel conceptual y la resolución compositiva del Resucitado anunciador de un nuevo Mundo. El arte cristiano primitivo representó a Cristo imberbe hasta el siglo V, al recordar que la patria de los hombres es la infancia. La Palabra que se hizo carne se transforma en imagen por medio de la Belleza. Las

8. VV.AA. (2003).

9. BONET SALAMANCA (2011), pp.79-129.

manifestaciones teatrales aportaron múltiples alternativas reincidentes en el gozoso episodio, junto al planteamiento de contados teólogos reincidentes en la búsqueda de aspectos formales, entre los que destacaba, el instante en que Cristo resucitó, desnudo, provisto del paño de pureza, o cubierto por vestimenta ajena. Durante la etapa barroca, las representaciones pictórico-escultóricas resuelven algunas dudas al colocar el pie de Cristo sobre el borde del sarcófago para ubicarlo por delante o en contacto con la lápida sepulcral. Con posterioridad, los artistas agudizan el dinamismo escénico en el gozoso pasaje de la resurrección ascensional (arte italiano). Camus alegó: “Lo difícil no es aceptar que Cristo sea Dios; lo difícil será aceptar a Dios si no fuese Cristo. Dios mismo descubre todo lo que es posible y el resultado es Jesucristo”. El misterio cristiano nos estimula a dar vueltas con la intromisión del conocimiento psicológico, inevitable factor, ya que somos psicología. Unamuno reivindicaba que el objetivo de la vida es hacerse un alma.

Al retornar a la inicial pregunta de ¿qué es la Semana Santa?, es necesario incluir, entre otros aspectos, el acusado simbolismo en el que se inscribe la fiesta de los cinco sentidos, la fiesta total, es un viajar no una huida, en solícita y continuada actitud de búsqueda. Hay una Teología colectiva y festiva donde se admira la resurrección como algo perteneciente a la vinculación entre lo cósmico-natural, y no sólo histórica, proceso en el que, la Virgen, es cada vez más reina y menos Dolorosa, en un densificado itinerario hacia la experiencia redentora. El viajero busca, en primer lugar, el sentido profundo de la vida, idea que prevalece en el ideario del viajero; el hombre se mueve de continuo, y cada uno de sus movimientos describe un sendero. Tomás, empezó a creer en Dios de distinta forma porque desde Jesucristo, Dios es ser Hombre de otra manera, “el mejor de los nacidos”, en alusión a la saeta dedicada al granadino Cristo de los Gitanos. Somos una extraña decisión de Dios, mucha suerte hemos tenido. La Iglesia, sin Semana Santa, se queda recluida en las sacristías. La Semana Santa tiene todo mezclado como el cristianismo, primero va el Señor por si llueve, luego va la Virgen.



Figura 6. Dolorosa, José Risueño, Siglo XVII. Capilla Real, Granada.

En síntesis, “la Semana Santa es una ronda de supremos sinsentidos que no pueden explicarse con la visión de los ojos de la carne”. Que se abran las puertas del templo, y salga la Cruz de Guía. Silencio, empieza la procesión, Música y a la calle¹⁰.

LA OBRA DEL ESCULTOR JOSÉ MARÍA ALARCÓN PINA

Oriundo escultor de Monóvar (Alicante), donde vio la luz, un diez de junio de 1911 y, residió durante su infancia en la calle Colomer, aunque como en otros tantos supuestos, su biografía y obra participan del generalizado desconocimiento entre la crítica artística, a pesar de su cercanía cronológica y la considerable entidad de su dilatada producción escultórica. Por ello, aún es más de agradecer la presente convocatoria del presente Congreso de Arte y Semana Santa en su pueblo natal, hecho que nos permite reivindicar su trayectoria y legado artístico. La escasez documental se ha podido suplir, en parte, ante la inestimable colaboración de sus hijas Marisol y Remedios Alarcón Espinosa. En compartida visita se efectuó el oportuno seguimiento de las obras consultadas e inventariadas, si bien, resta pendiente el conciso y pormenorizado estudio de algunas piezas consignadas, a la espera de su definitiva localización y respectiva catalogación.

No resulta descabellado afirmar que la escultura es la hija menor de las artes mayores integradas en las Bellas Artes, al ser considerada incluso como la cenicienta o el garbanzo negro ante el escaso interés que despierta la biografía y proyección artística de los anteriores, e incluso, actuales “hacedores de la gubia y el cincel”. José María Alarcón en su longeva existencia hizo gala de un exhaustivo conocimiento del oficio escultórico, al asumir su espontáneo aislamiento y plena convicción de que el taller generaba el principal marco creativo transformado en inmejorable recinto para la inspiración de las musas. Su perseverancia en el trabajo conllevó la merma de su particular vida social, junto a la escasa difusión de su obra, fenómeno afín y común a buena parte de los artistas que trabajaron durante la pasada centuria, dedicados al fomento de la creatividad artística, sin excluir la cotidiana práctica de la imaginaria religiosa. Por mi parte, tuve el honor de haberle conocido en vida y escuchar de su boca, algunas impresiones de su entrega y conocimiento del arte imaginero como veterano artista de la talla, la técnica, junto al empleo y tratamiento de la madera vista o policromada. A

10. INIESTA COULLAUT-VALERA (2001), pp. 143-151.

pesar de la dispersión del legado escultórico se pueden concretar algunas de sus emblemáticas piezas imagineras nuclearizadas entre su localidad natal de Monóvar y la capital madrileña, a la que se trasladó y afincó con carácter definitivo.

Ejerció la docencia ininterrumpidamente desde 1934, hasta el curso 1965-66, en el Colegio Superior de “Nuestra Señora de Covadonga”, ubicado en la calle Alcalá, 183, adscrito al Instituto Nacional de Bachillerato “Ramiro de Maeztu”, con sede en la céntrica calle Serrano, 127 de Madrid. En 1945, al contar treinta y cuatro años, contrajo matrimonio en la madrileña parroquia del Pilar con María Soledad Espinosa López para establecer hogar y taller en la calle Francisco Silvela, 76-bajo de Madrid. Posteriormente y mediante concurso-oposición, en 1959, obtuvo la plaza de escultor anatómico en la facultad de Medicina por la madrileña Universidad Complutense hasta complementar docencia en los institutos Gregorio Marañón y en la madrileña localidad de Aranjuez.

El espaldarazo de su promoción artística y formativa culminó con la obtención de distintos premios y menciones, una vez iniciada su formación artística en la reclamada, por entonces, Escuela de Bellas Artes de san Fernando de Madrid, en la que obtuvo el título de profesor de Dibujo, sección de Escultura, nombramiento certificado por el entonces Ministerio de Educación Nacional. La citada escuela estuvo ubicada en un principio, en la actual sede académica de Bellas Artes de san Fernando con sede fundada en 1752, sita en calle Alcalá, 13. El definitivo traslado desde dicha sede a la novedosa facultad de Bellas Artes, se produjo en 1978, al quedar integrada en el complejo universitario de la Universidad Complutense y, adaptarse a los requisitos y exigencias implantadas en los estudios artísticos europeos. En 1932 se le concedió el premio de escultura otorgado por la Fundación “Madrigal”, fijado en 500 pts., además, del aprobado, un año después, por la Fundación “Molina Higuera”, avalado con 1500 pts., junto a la concesión y utilización del local-estudio en dicho recinto durante dos años consecutivos¹¹.

En su itinerario escultórico hay que reseñar el nombramiento y ejercicio como escultor anatómico en la facultad de Medicina de la citada Universidad Complutense al realizar, por encargo del eminente catedrático, el Dr. Francisco Orts Llorca (Tampico-Tamaulipas, México, 10-06-1905-Madrid, 21-04-1993), de algunos modelos destinados a la enseñanza del alumnado en dicha facultad. Las singulares piezas fueron resuel-

11. Datos facilitados por las hijas del artista, D^a María Remedios y Marisol Alarcón.

tas en madera policromada y miniaturizada conforme a la escala reducida, según los datos aportados por el profesor, D. José Ramón Mérida Velasco. Significar el minucioso trabajo líneo de los distintos elementos tallados a escala, a modo de esqueleto acoplado en el que se integra el sistema vascular (en rojo), junto a modelos y trazas de un embrión humano de 14,5 mm., de longitud máxima, y el boceto-maqueta superficial de un corazón embrionario, de 6 mm. (en azul las aurículas y en rosa el esbozo ventricular).

Para el lasaliano colegio de Maravillas construido en 1946, en la calle Guadalquivir de la madrileña colonia del Viso, en honor al fundador y titular de la congregación, san Juan Bautista de la Salle (Reims, Francia, 30-04-1651-Rouen, Francia, 07-04-1719), José Alarcón gubió algunas de sus meritorias imágenes, entre las que se cuentan una “Inmaculada” y el “Crucificado” que ornamentan la espaciosa capilla. El centro escolar contó con el patrocinio del matrimonio compuesto por Enrique Blanquer Huidobro y su esposa Enriqueta Blanco Monge. Las tallas de algunos “Crucificados” instalados en sendos colegios lasalianos de Griñón y Maravillas responden a la iniciativa del que fuera director del centro, el hermano F. Hilario Felipe, fallecido en diciembre de 1960.

Sobresale en el lateral derecho de la capilla, el “Crucificado” en tamaño natural y madera vista barnizada que preside la arbórea cruz, resuelto en tamaño natural y trasladado desde el coro bajo hasta su actual emplazamiento, inaugurado y bendecido en 1963. Resaltan en ambos laterales del paramento templario, las neogóticas vidrieras procedentes de la afamada y parisina Casa Mauméjean. La detallada y cuidada anatomía queda resaltada en patinada encarnación como respuesta a la tradicional y clasicista composición afín al personalizado tratamiento técnico y estético en el que sobresale el abultado plegado recogido en la moña derecha, que cubre la cintura cristológica. Destaca el vigoroso tratamiento del perizoma y la rotundidad volumétrica del conjunto imaginero, afín a la capacidad ósea de la



Figura 7. Cristo Crucificado, José María Alarcón Pina, 1963. Colegio de Maravillas, Madrid.

caja torácica, la musculatura de las zonas inferiores en marcado contraste con la aparente inexpresividad del rostro cabizbajo, un tanto inexpresivo. (Fig. 7)

El retablo mayor queda presidido por la imagen mariana de la “Inmaculada”, bendecida el sábado 18 de mayo de 1963, por el capellán, D. Gerardo Fernández. La talla en madera policromada fue realizada y firmada por el escultor monovero en la parte derecha del globo terráqueo, en el que se apoya la virginal imagen de las Maravillas, que pisa la maldecida serpiente, en alusión al paraíso y el pasaje de Adán y Eva. A sus pies, figura la media luna, como antiguo símbolo de castidad representada como joven doncella investida de traje blanco provista de túnica azulada y coronada por doce estrellas. Destaca la dulcificada fisonomía con los ojos entornados y las manos abiertas en actitud de acogida a los fieles y alumnos, como Reina y Madre del Colegio. La imagen fue concebida en madera de pino compuesta por varias piezas ensambladas entre sí. La técnica polícroma se aplicó salvo en las carnaduras, al temple, aunque carente de la película preparatoria impresa directamente y recubierta con pan de oro en las vestiduras, hecho que permite entrever los reflejos y matices dorados. En alegórica adscripción figuran la bola del mundo, la serpiente y la media luna, ausentes igualmente de

preparación, por lo que, en su defecto, se aplicó pan de plata sobre la cual se imprimió la policromía con veladuras en tonos oleosos. En las carnaduras se constata la técnica más elaborada que implica la capa de aparejo y preparación al óleo con veladuras que matizan los tonos de la carne. El modelo responde a la tipología concepcionista del siglo XVII, en similitud y cercanía espacial a la original y broncea de inspiración francesa que preside altiva al exterior la Capilla colegial. (Fig. 8)



Figura 8. Inmaculada, José María Alarcón Pina, 1963. Colegio de Maravillas, Madrid.

A los pies del templo resaltan sendos paneles relivarios resueltos en escayola con multiplicidad de cabezas-retratos con la efigie de algunos alumnos retratados entre los que se cuentan, el escultor *Carlos Valverde*. Estos grupos de inspirada gracilidad infantil fueron realizados en el taller madrileño regentado por el

cántabro de origen *Víctor de los Ríos y Campos* (Santoña, Santander, 28-03-1909 / 13-12-1996), firmante en 1951 del titular lasaliano y marmóreo que preside el centro de acceso al colegio, referente del modelo concebido a tamaño natural con destino al noviciado de Griñón. Las imágenes en madera del fundador y del “Sagrado Corazón de Jesús” completan el retablo mayor¹².

La dilatada y cualificada producción religiosa se concreta en complacencia y asumida dedicación hacia la escultura y la imaginería religiosa. De 1960, y conforme a la relación epistolar mantenida entre el comitente y el escultor se cifra la imagen mariana (Virgen con el Niño, en tamaño natural), encargo realizado por las religiosas ursulinas de Gijón para su capilla titular. La talla mariana provista del Divino Infante en su brazo izquierdo sustituyó a la anterior de corte barroco, en paradero desconocido. El mismo modelo serviría con la requerida fidelidad para la resolución de una copia de la misma con destino a Chile, conforme a la petición solicitada y cursada por la superiora ursulina Marcelle du Sacré Coeur. La imagen fue remitida en paralelo a la celebración de la Semana Santa en la edición de 1960.

Reseñar igualmente la efectista imagen nazarena emplazada desde 1943, a los pies de la parroquial erigida a Nuestra Señora de Covadonga, sita en la madrileña Plaza de Marqués Becerra, presidida por la imagen patronal de la *Santiña* asturiana. La reducida y devocional imagen mariana procede del madrileño monasterio benedictino de san Plácido, sagrado recinto que alberga una de las excelsas y fernandinas piezas de “Cristo Yacente”. La imagen como el resto de la capilla responden a la donación efectuada por los próceres y patrocinadores del templo, el matrimonio Blanquer-Blanco, ambos fallecidos en 1993. Por su parte, la imagen nazarena recibe culto a los pies del templo, ubicada en su peana-altar y rubricada por J. Alarcón en el dorado plinto que la sustenta. La talla de “Jesús Nazareno con la cruz auestas”, responde a la tradicional tipología procesional conforme al envolvente tratamiento compositivo y multióptico, resuelta en bulto completo, de morada vestimenta y uniforme tonalidad, que identifica y singulariza la clasicista efigie de Jesús provisto de la Cruz al hombro camino del Gólgota. Resalta su oscurecida y judaica tez morena recubierta de barbado rostro con los ojos entornados, de suavizados rasgos hasta culminar la sugerente testa rematada de lacios y alargados cabellos y cubierta de dorada corona en idóneo y luctuoso complemento de su apenada y vigorosa silueta corporal. En certera anécdota, hay que reseñar

12. CALVO (1995), pp. 288-289.



Figura 9. Nazareno, José María Alarcón Pina, 1943. Iglesia de Nuestra Señora de Covadonga, Madrid.

que las manos asidas a la Cruz responden al vaciado efectuado de las propias y bien trabadas del artista, e incorporadas a la imagen por el escultor monovero. (Fig. 9)

Prolija fue la relación epistolar proveniente del entorno cofrade conforme a los escritos cursados por la cofradía del Santo Sepulcro precedida de la pendiente conformidad proclamada por su amigo José Amorós Serrano. Con fecha de 22-11-1943, se recomienda efectuar el encargo de la imagen cristológica de un “Cristo Yacente” al artista monovero con destino a la Semana Santa de 1944. En sus afables letras se confirman las optimistas impresiones en relación con el encargo de la talla, junto a la favorable disposición existente entre comitente y cofradía.

La imagen de Cristo muerto sobre el dispuesto y cuidado plegado del sudario albino, quiebra el habitual hieratismo y horizontalidad ante la colocación de la cabeza del Yacente en elevado almohadón. La imagen del “Yacente” participa del influjo tipológico de coetáneos imagineros del momento, si bien, la versión monovera se aproxima a la propiciada por el innovador escultor valenciano *José Capuz Mamano* (Valencia, 29-08-1884 / 09-03-1964), autor del Yacente, de la efectista compostura apreciable en algunas de sus resueltas piezas cristológicas destinadas a la cofradía cartagenera y marraja, en símil a la concebida en 1960, por uno de sus colaboradores *Eduardo Pino*, operario en los madrileños Talleres Granda y, destinada a la semana santa oscense¹³. La imprimación polícroma queda matizada en el tono carnoso que recubre su correcta anatomía, ausente de acusados rasgos sanguinolentos como respuesta al uso y reclamo de la estética salcillesca, afín al gusto y entorno mediterráneo. (Fig. 10)

13. HERNÁNDEZ ALBADALEJO (1984).



Figura 10. Cristo Yacente, José María Alarcón Pina, 1946. Iglesia san Juan Bautista, Monóvar, Alicante.

La cofradía del Santísimo Cristo Crucificado se fundó en 1940 por un grupo de jóvenes, siendo la primera en reactivar el sentir procesional durante la inicial post-guerra. A 1946 se remite la talla del Crucificado, encargo efectuado por los familiares de D^a Encarnación Blanes, en presencia del hermano mayor Octavio Ferrís. La talla se ajusta al reclamado neobarroco habitual al estilo y gusto imaginero durante la pasada centuria. El referente fisonómico se sustenta en la pose y modelo de un familiar, cuñado del escultor, José Espinosa López, referente igualmente utilizado en la hechura del resto imaginero de José Alarcón con destino a la Semana Santa monovera en su taller madrileño.

La tipología de Cristo muerto en la cruz de acusada anatomía, responde a la imagen de estilizadas y modernistas líneas clasicistas caracterizada por la suavidad de carnaciones impresas en el dulce rostro inserto en ladeada testa. La imagen del crucificado amarrado por tres clavos a cilíndrica y arbórea cruz conforme a la tipología procesional, en cuidado plegado adscrito al perizoma. Destaca la composición triangular y el equilibrio formal logrado en la apertura de los brazos y la correcta compostura de los pies que rematan la estilizada anatomía de Cristo muerto en la cruz.

El grupo procesional de la Piedad es protagonizado por la imagen mariana que sustenta en su regazo el desnudo corpóreo y cristológico sostenido en el acogedor regazo materno de María. La evocadora composición rememora las gozosas jornadas de Belén, con la variación de los pañales del Divino Infante por el blanco sudario que cubre a Cristo muerto. A su inspirada gubia se acoge igualmente la talla mariana de la “Virgen de la Medalla Milagrosa”, con destino a la madrileña parroquial del Salvador y san Nicolás, en la céntrica calle Atocha. Por otra parte, sobresale el trabajo efectuado para el

Figura 11. Retablo dedicado a San Francisco de Asís centrado por un Crucificado, José María Alarcón Pina. Sanatorio de San Francisco de Asís, Madrid.



madrileño sanatorio de San Francisco de Asís, sito en la calle de Joaquín Costa. En su recoleta y luminosa capilla se percibe la tridimensionalidad retabística resuelta en madera noble bien tratada en exitosa relivaria tridimensional que cubre el frontal dividido en tres paneles. El núcleo central es protagonizado por el Crucificado con la correspondiente rúbrica que corrobora en el lateral izquierdo, el trabajo de J. Alarcón. (Fig. 11)

Escultor, Tallista, Colaborador-Operario de Escultores

El quehacer de José Alarcón se diluye y oscurece en su trayectoria artística al ejercer como avezado y estrecho colaborador, predilecto operario de significados escultores como fueron en su momento Mariano Rubio Giménez (Guadalix de la Sierra, Madrid, 25-05-1897-Madrid, 27-08-1967), José Ortells López (Villarreal de los Infantes, Castellón de la Plana, 07-06-1887-26-11-1961), Fructuoso Orduna Lafuente (Roncal, Navarra, 23-01-1893-Pamplona, 27-08-1973), y Antonio Martínez Penella (Massanassa, Valencia, 1917-Madrid, 2012)¹⁴.

Alarcón Pina se declaró en vida, seguidor y discípulo del escultor levantino Ortells López, mediatizado estilísticamente por el autodidactismo empleado en su perseverante y cotidiano quehacer imaginero. Entre sus directas colaboraciones destacó la efectuada en 1953, en relación con la talla titular de santa Gema, encargo que superó los 2,00 m. de altura con destino a su homónimo y pasionista retablo parroquial, sufragada por un vecino del citado templo (Sr. Arra). Fue en su origen, creación del escultor

14. BONET SALAMANCA (2009).

de origen madrileño *Mariano Rubio Giménez*, discípulo del magisterio ejercido por el recordado artista valenciano, *Mariano Benlliure*. Fue artífice también del sugerente y procesional “Crucificado de la Buena Muerte”, junto a la “Dolorosa”, titulares de su homóloga cofradía penitencial. Sendas tallas sitas a los pies del templo, reciben la habitual visita de sus múltiples devotos en el concurrido templo de la calle Leizarán, perteneciente a la madrileña Colonia del Viso. Conforme al testimonio de las hijas de José Alarcón, la imagen titular de la santa italiana preside desde la hornacina principal, cubierta por dinamizada esclavina, según modelo facilitado en su hechura por quien fuera la esposa, modista y madre de ambas, María Soledad Espinosa López. (Fig. 12)

Igualmente intervino Alarcón Pina en la realización de la altiva y un tanto hierática talla titular que preside el madrileño templo franciscano de San Fermín de los Navarros, de ascendencia francesa al ejercer secular patronazgo en la capital navarra. La presidencial talla responde al encargo efectuado por su cofradía titular, integrada por los naturales de aquella región residentes en Madrid, con sede en la calle de Eduardo Dato¹⁵.

En parangón escultórico sobresalen algunas piezas dispersas por distintos templos de la geografía diocesana madrileña. Entre los considerados de innegable mérito arquitectónico figura la parroquia emplazada en el distrito de Moncloa, erigido a santa Rita, y proyectado en planta central por el binomio arquitectónico integrado por Antonio Vallejo Álvarez y Fernando Ramírez de Dampierre y Sánchez. El templo administrado por los religiosos agustinos recoletos es presidido por la ascensional e innovadora talla de santa Rita (Rocca-Porena, 1381 - Cascia, 1457), religiosa italiana que pasó por los distintos estados civiles. La imagen fue resuelta en madera de nogal y colosal dimensionalidad, al alcanzar los 5 metros de altura por encima del altar mayor. El artífice del diseño de tan vanguardista efigie fue el escultor de origen valenciano *Antonio Martínez Penella*, autor en el mismo templo, de la imagen episcopal dedicada al doctor de la Iglesia occidental y fundador de la Orden agustina, san Agustín (Tagaste África, 13-11-354-Hipona, 430), tallada en madera vista en exitosa y atrevida volumetría compositiva.

En la cripta dedicada al agustino ermitaño san Nicolás de Tolentino (Sant' Angelo in Pontano, Italia, 1245 - Tolentino, 10-09-1305), se localiza el descriptivo y tensionado ciclo pictórico, que rememora la biografía del santo italiano y agustino, del controvertido artista Juan Barba Penas (Madrid, 1915-1982), Emplazado en el desnudo muro

15. SAGÜÉS AZCONA (1963).



Figura 12. Santa Gema, Mariano Rubio Giménez – José María Alarcón Pina, bendecida en 1954. Santuario de Santa Gema, Madrid.

que alberga igualmente enladrillo visto y desde 1959, el “Crucificado de la Reconciliación”, gubiado en madera vista y tamaño superior al natural, de acusada anatomía y rubricado en el lateral del perizoma por su autor, el citado artista valenciano, Penella fue igualmente artífice de los 16 relieves calizos que revisten la fachada principal templaria, centralizados por la colosal y pétreo imagen de la religiosa italiana. En la talla del Crucificado intervino José María Alarcón, como denotan algunos de sus rasgos habituales patentados en los múltiples golpes de gubia impresos en la madera, característica de la soltura y el manejo instrumental, que define su peculiar estilo imaginero¹⁶.

Recientemente, hemos descubierto parte de su dispersa producción, del que se definiera en vida, discípulo y seguidor de Alarcón, el escultor madrileño *Antonio Galán del Amo* (Madrid, 12-06-1921-2010), incorporado en su juventud a sus clases impartidas en el Colegio de Nuestra Señora de Covadonga. Complementó estudios en la Escuela Superior de San Fernando para viajar becado a Roma y ejercer a su retorno, la docencia artística en las ciudades de Teruel, Ciudad Real y Madrid, capital en la que se estableció. En la capital del Reino impartió clase y docencia en las respectivas Escuelas de Artes y Oficios de Marqués de Cubas y posteriormente en la considerada matriz, de la calle La Palma.

Como docente destacó como profesor de Dibujo de la Escuela Central Superior de Bellas de san Fernando en Madrid, con la obtención de los premios “Aníbal Álvarez” y “Carmen del Río” por la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, en el curso 1941-1942 “, y Tercera Medalla en la sección de Escultura en la Exposición Nacional

16. ARIAS SERRANO (2000), pp. 57-110.

de Bellas Artes de 1950. Consiguió el título de escultor anatómico por la Facultad de Medicina de Sevilla al ejercer de profesor de modelado y vaciado de la escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, y dejar buena parte de su producción escultórica, en Teruel, Ciudad Real y Madrid.

Sus preferencias estilísticas se plasmaron desde su juventud en la práctica de la escultura figurativa con el empleo del barro, la terracota, la madera o el alabastro manejados con magistral soltura. Gustó del desnudo femenino y cultivó la imaginería religiosa por lo que, entre sus proyectos, se documenta boceto para el procesional conjunto zamorano del Cenáculo, además de la titular nazarena para la localidad asturiana de Noreña, en 1955, inspirada en el sevillano “Jesús de Pasión”, y trasladada a la reconstruida ermita del Ecce Homo, además de otra pieza imaginera remitida a tierras vizcaínas. Su hermana Amparo le sirvió de modelo para algunas de sus representaciones escultóricas. (Datos facilitados por su hermana Amparo Galán del Amo).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1988). *I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa, febrero 1987*. Zamora.
- AA.VV. (1994). *Rito, Música y Escena en Semana Santa*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- ARANDA DONCEL, J. (coord.). (2012). *Actas del Congreso Nacional Cofradías Penitenciales y Semana Santa*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- ARIAS SERRANO, L. (2000). *Permanencia e Innovación Artística en el Madrid de la Postguerra: La Iglesia de Santa Rita (1953-59)*. Madrid: Complutense.
- BERNARDINO DE PANTORBA (1980). *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid.
- BONET SALAMANCA, A. (2009). *Escultura Procesional en Madrid (1940-1990)*. Madrid: Pasos.
- BONET SALAMANCA, A. (2011). “La Representación Escultórica de la Virgen de las Angustias en Aragón, Cataluña, Baleares, Murcia y Valencia”. En VV.AA. *Virgen de las Angustias. Escultura e Iconografía. II Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico* (pp. 79-129). Estepa: Ayuntamiento de Estepa.
- CALVO, A. (1995). *Crónica de 100 años, 1892.-1992*. Madrid: Colegio Maravillas.
- CASAS OTERO, J. (2003). *Estética y Culto iconográfico*. Madrid: BAC.
- DÍEZ BORQUE, J.M. (1986). *Teatro y fiesta en el Barroco*. Barcelona: Del Serbal.

- FERNÁNDEZ VILLA, D. (1982). *Historia del Cristo de Medinaceli*. León: Everest.
- FREEDBERG, D. (1992). *El Poder de las Imágenes*. Madrid: Cátedra.
- GALTIER MARTÍ, F. (2014). *Arte y Fiesta en la Celebración de la Semana Santa (Desde los Primeros Cristianos hasta las más antiguas Cofradías Pasionistas)*. Zaragoza: Mira Editores.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. & MARTÍNEZ CARBAJO, A.F. (2006). *Iglesias de Madrid*. Madrid: La Librería.
- GIORGI, R. (2005). *Símbolos, protagonistas e historia de la iglesia*. Barcelona: Electa.
- GÓMEZ MORENO, M.E. (1951). *Breve Historia de la Escultura Española*. Madrid: Dossat.
- GONZÁLEZ VICARIO, M.T. (1989). *Aproximación a la Escultura Religiosa Contemporánea*. Madrid: UNED, Madrid.
- HERNÁNDEZ ALBADALEJO, E. (1984). “Capuz, las procesiones marrajas”. En *Homenaje al escultor José Capuz*. Cartagena.
- INIESTA COULLAUT-VALERA, E. (2001). *La Estrella ¿Dios?: La Pregunta*. Granada: Comares.
- MALDONADO ARENAS, L. (1990). *Para comprender el Catolicismo popular*. Estella: Verbo Divino.
- MARÍN MEDINA, J. (1978). *La escultura española, historia y evolución crítica contemporánea (1800-1973)*. Madrid: Edarcón.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1983). *Escultura Barroca en España 1600-1770*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1986). *Las claves de la escultura*. Barcelona: Ariel.
- MARTÍN VELASCO, J. (1978). *Introducción a la fenomenología de la religión*. Madrid: Cristiandad.
- PORTELA SANDOVAL, F.J. (1990). *Separata en Cuadernos de Historia y Arte, Centenario de la Diócesis Madrid-Alcalá, nº IV*. Madrid: Arzobispado de Madrid-Alcalá.
- RÉAU, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Del Serbal.
- SAGÜÉS AZCONA, P. (1963). *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683-1961)*. Madrid: Real Congregación de San Fermín de los Navarros.
- VV.AA. (1993). *La Semana Santa en Castilla y León*. León: Edilesa.
- VV.AA. (2001). *Y murió en la cruz*. Córdoba: Cajasur, Diputación de Córdoba.
- VV.AA. (2003). *Primer Congreso Nacional de Cofradías y pasos del Descendimiento*. Requena: Real Cofradía del Descendimiento.
- VV.AA. (2013). *Iglesia Viva: Arte y religión: entre la tensión y el diálogo*, nº 256 (2013), Valencia.
- VORÁGINE, S. (1980). *La Leyenda Dorada (2 vols.)*. Madrid: Alianza Forma.

SUMARIO

| | |
|---|-----|
| Presentación | 9 |
| Inmaculada Vidal Bernabé | |
| I. Historia, cultura y manifestaciones inmateriales | |
| La Semana Santa y su significación artística | 17 |
| Jesús Rivas Carmona | |
| I Perdoni di Taranto attraverso capolavori dell'arte italiana | 43 |
| Valeriano Venneri | |
| <i>"A joy for ever":</i> Ritualidad y estética neobarrocas en la Semana Santa de Sevilla | 59 |
| Carlos Enrique Navarro Rico | |
| Iconografía, patrimonio y Semana Santa. El legado de Antonio Riudavets Lledó en la provincia de Alicante | 83 |
| José Iborra Torregrosa y Fina Antón Hurtado | |
| Val del Omar y el Viernes Santo Murciano. Del documento histórico a la mirada artística | 105 |
| Carlos Salas González | |
| II. Escultura | |
| La escultura procesional vallisoletana y su influencia en Castilla y León | 119 |
| José Ignacio Hernández Redondo | |
| La procesión del Santo Entierro de Zaragoza: un Vía Crucis esculpado | 145 |
| Wifredo Rincón García | |
| Celebración y arte en la Semana Santa de Sevilla | 179 |
| Andrés Luque Teruel | |
| La imagen procesional barroca a la luz del Liberalismo: Bussy y Salzillo | 215 |
| José Alberto Fernández Sánchez | |
| Escultura pasional del siglo XX y José María Alarcón Pina | 233 |
| Antonio Bonet Salamanca | |
| La imaginería procesional de la Semana Santa de Toledo | 261 |
| Ignacio José García Zapata | |

| | |
|---|-----|
| Antonio Riudavets: un artista del siglo XIX | 281 |
| Sergio Lledó Mas | |
| José Capuz Mamano: la verdad sin adornos | 295 |
| Laura Sánchez Rosique | |
| El Santísimo Cristo de las Batallas de Ávila | 313 |
| David Sánchez Sánchez | |
| Ramón Álvarez Moretón, hacedor de una escuela de imaginería | 327 |
| Antonio Zambudio Moreno | |
| III. Artes decorativas y suntuarias | |
| Orfebrería de la Pasión en la provincia de Alicante | 347 |
| Alejandro Cañestro Donoso | |
| Artes suntuarias en la Semana Santa de Lorca | 373 |
| Cristina Gómez López | |
| El valor de una tradición. | |
| El arte de la orfebrería en la Semana Santa de Córdoba | 395 |
| Sarai Herrera Pérez | |
| Aproximación a la renovación artística en la Semana Santa de Osuna desde finales del siglo XIX | 409 |
| Antonio Morón Carmona | |
| De capa a manto; de casulla a saya. | |
| Nuevos usos para el ornamento litúrgico en la era de Internet | 429 |
| Carlos Serralvo Galán | |
| Manuel Guzmán Bejarano (1921-2002). Un tallista sevillano presente en la Semana Santa de la ciudad de Málaga | 447 |
| José Manuel Torres Ponce | |
| IV. Gestión del patrimonio | |
| Las cofradías y las TIC's: oportunidades para la gestión y difusión del patrimonio cultural de las hermandades | 467 |
| Javier Prieto Prieto | |
| Plan museológico alternativo del Museo de Semana Santa de Yecla | 489 |
| María Soriano Prats | |