

LA VANGUARDIA EN LOS ESPACIOS SACROS DE LA COLONIZACIÓN AGRARIA ESPAÑOLA

THE VANGUARD IN THE SACRED SPACES OF THE SPANISH AGRARIAN COLONIZATION

Plácida Molina Ballesteros 

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España
pmolina82@alumno.uned.es

Recibido: 02/11/2020; Aceptado: 21/03/2021

Resumen

El presente artículo aborda la actividad del Instituto Nacional de Colonización (INC) vinculada a la capacidad de adaptación de la estética del arte contemporáneo a las necesidades de un paisaje cultural aislado. Valorando el binomio de artistas y arquitectos en las iglesias de pueblos de Levante y Extremadura, se pretende dar a conocer el patrimonio artístico sacro que forma parte del génesis profesional de artistas de vanguardia. La metodología practicada está basada en la visita a los pueblos, entrevista a colonos y recopilación fotográfica de las obras artísticas sacras.

Palabras clave: Arte sacro; Instituto Nacional de Colonización; estética vanguardista; artistas; iglesias.

Abstract

The aim of this article is to address the National Colonization Institute (INC) activities linked to the capacity of the aesthetics of contemporary art in order to adapt to the needs of these isolated cultural communities. By highlighting the relationship between artists and architects in the churches from Levante and Extremadura towns, the aim is to make known the sacred artistic heritage that forms part of the professional genesis of avant-garde artists. The methodology is based on town visits, interviews and a photographic compilation of works of sacred art.

Keywords: Sacred art; National Colonization Institute; avant-garde aesthetic; artists; churches.

INTEGRACIÓN DEL ARTE ABSTRACTO EN LA ARQUITECTURA SACRA

En oposición a las megalómanas obras urbanísticas de inspiración italo-germana, 1950 abría nuevos frentes que enriquecerían el panorama cultural. Entre 1947 y 1948 surgen grupos de artistas con un ímpetu inspirado por la renovación estética, como la Escuela de Altamira, el grupo Pórtico y los Indalianos almerienses. Mientras, aún por definir su método, la Escuela Madrileña,

más conocida como la Segunda Escuela de Vallecas, giraba en torno a la revisión de la historia del arte en búsqueda del germen evolutivo del fenómeno pictórico.

Simultáneamente, la arquitectura emprendía caminos tildados de utopía por varios autores, donde los peregrinos hacia la arquitectura viva eran Francisco Javier Sáenz de Oíza, Luis Laorga, Miguel Fisac, Francisco de Asís Cabrero, Alejandro de la Sota, José Luis Fernández del Amo y José Antonio Coderch, cuyas dotes no tardaron en obtener el reconocimiento público en los concursos y congresos de arquitectura.

En este ambiente, en el que confluyen ánimos de progreso, se confirma una mentalidad artística nueva mediante la cual, la vanguardia española, con sus orígenes heterogéneos, salva las diferencias entre artes mayores y menores para demostrar una unidad relativa. Los albores de la década de los cincuenta traen consigo el arte comprometido, que preconizaba el fin de una creatividad solitaria y la era de la obra de arte total. Así lo advertían los apuntes de Eduardo Westerdahl en 1949 diciendo:

[...] el arte [...] aspira a tener un equilibrio por una tensión de fuerzas diversas, y la unidad de las diferentes artes debe quedar integrada en la arquitectura. Teníamos así a nuestro lado a los arquitectos (Ureña 1982, 77)

Todo este cúmulo de acontecimientos optimistas confluyeron en 1951 en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, haciendo pública las intenciones de estos jóvenes idealistas, además de los concursos y exposiciones de arquitectura sacra.

1.1. Arte vivo para nuevos tiempos

No tardaron mucho en despegar los primeros proyectos colaboracionistas, especialmente en contextos inesperados como el religioso. El panorama general de la reconstrucción del patrimonio español dio lugar a que los proyectos de iglesias aumentasen gradualmente. A finales de los años cuarenta, comenzaron a convivir proyectos con interpretaciones academicistas, como el “Monumento a la Contrarreforma” de Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto, e innovadoras de modelos tradicionales rurales como la “Ermita de Montaña” de José Antonio Corrales (1948) y la “Capilla en el Camino de Santiago” de los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oíza, José Luis Romany Aranda y el escultor Jorge Oteiza (1954), ambos Premios Nacionales de Arquitectura. Su calado en el panorama general es incuestionable, aunque, de todas las propuestas arquitectónicas, hubo dos concursos que marcaron la diferencia en la arquitectura sacra española, en lo rural y lo urbano; ya por su atrevido diseño, ya por su adelanto a los preceptos del Concilio Vaticano II: la basílica de Aránzazu en Guipúzcoa y la basílica hispanoamericana de la Merced de Madrid.

Ambos diseños del equipo formado por Francisco Sáenz de Oíza y Luis Laorga, junto a Jorge Oteiza y artistas franciscanos, recibieron observaciones positivas de Pedro Bidagor Lasarte y no tanto de Carlos de Miguel. Sin embargo, la opinión eclesiástica también tuvo su papel en las modificaciones continuas sobre la cuestión artística, que paralizaron en varias ocasiones la consecución del proyecto final. Más apremiante, quizás, sea el apunte de Miguel Fisac Serna sobre la buena combinación artística que formó el perfecto binomio contemporáneo (Delgado 1999c, 90); sin el cual no se podría haber logrado la significación tan relevante de una sencilla planta basilical en Aránzazu, que se contrarresta con la atrevida concepción espacial del interior con la plástica de los materiales, así como en el exterior, en su relación con el paisaje montañoso.

La iconografía sacra es tratada en todos sus aspectos desde una estética abstracta. Una fachada imponente, lisa, amplia y vacía queda presidida por el grupo escultórico de los apóstoles en

isocefalia que miran hacia la Virgen que Jorge Oteiza esculpió, insuflándoles un carácter sobrio y escenográfico, a cuyos pies encontramos las puertas de Eduardo Chillida. Accediendo a la nave diáfana, a ambos lados se abren arcadas sobre las que se disponen las vidrieras de Fray Javier Álvarez de Eulate, que modelan el espacio con una luz de oración. Una iluminación tenue recorre la nave central, cuyos laterales, en dinámico movimiento por las gradas en salientes y entrantes, dirigen la visual hasta el altar mayor. Sobre él, el retablo monolítico expresionista Lucio Muñoz, incorporado al grupo tras el fallecimiento de Carlos Pascual de Lara, conduce la visual ascendente hacia la cúpula, que envuelve en un halo de intensa luz el altar y el camarín de la Virgen. Mientras, las superficies del camarín de la Virgen y de la cripta, obra de Xabier Egaña y Néstor Basterretxea, constituyen un lienzo, pasto de un cromatismo impresionista vago recuerdo de Paul Gauguin.

El aspecto tosco de piedra del interior se vincula con la mampostería en punta de diamante de la fachada, sus torres y el campanario, creando *a posteriori* una metáfora de la zarza ardiente (Gazapo 1997, 18), que la integra en el complejo paisaje guipuzcoano. Las formas y la carga emotiva de los materiales desvelan un fenómeno creativo en el que intervinieron todos los participantes, fuere la disciplina que fuere. Es por esto que se dificulta la distinción de autorías, e induce a pensar en un acuerdo espontáneo que condujo a la fusión de ideas. Es, en definitiva, un conjunto arquitectónico particular que dio fruto a un ingenioso lenguaje de las artes, del que no cabe duda de su trascendencia extrapolada a las zonas más inhóspitas con el INC. Los rasgos arquitectónicos adoptados de este exitoso proyecto y visibles en las visitas a estos pueblos, son a una escala más modesta: la división de módulos del templo basilical, los ritmos lumínicos, la torre-campanario o fachada-retablo con torres-campanario y una muestra artística de vanguardia en todos sus rincones (fig. 1).

Fig. 1 Fernández del Amo Moreno, José Luis, Iglesias de El Realengo, Alicante, 1957 y Cañada de Agra, Albacete, 1962. Foto de El Realengo de la autora y Archivo de José Luis Fernández del Amo.



1.2. Valor de lo contemporáneo

En los años que le precedieron a Aránzazu, hubo dos hechos que fueron un incentivo multidisciplinar. Por un lado, las exposiciones y bienales de arte sacro internacionales y, por otro lado, la reanudación del Concilio Vaticano II (1962-1965). La figura clave de José Luis Fernández del Amo vinculó los intereses religiosos con sus obras en el INC y la dirección del Museo Nacional de Arte Contemporáneo entre 1951 y 1958. Desde su posición institucional proporcionó visibilidad a los artistas contemporáneos españoles como José Luis Sánchez, Francisco Coomonte, entre otros, como concursantes internacionales en la Exposición de Arte Sacro Contemporáneo (1956) y la Bienal de Arte Sacro (1962), ambas en Salzburgo; y nacionales en la Exposición Continuidad del

Arte Sacro (1958), la Colectiva en el Ateneo de Madrid del mismo año y la de Arte Sacro para el Hogar en Barcelona (1964). La particularidad reflejada en los respectivos catálogos permite rastrear los primeros pasos de artistas como Valdivieso, Mampaso, Rivera, Carpe, Millares o Carlos Pascual de Lara, entre otros; relacionando así las esferas culturales en las que se inicia una aceptación de las nuevas formas por la sociedad y las entidades oficiales. A parte de este impulso institucional, en Barcelona ya se registraban acciones independientes con José Antonio Coderch y Manuel Valls, y de una manera más libre, con Miguel Fisac desde su regreso de los países escandinavos.

El salto de las salas de exposición al campo de la praxis en el INC, atendió otros frentes polémicos con la Iglesia por cuestiones estéticas, especialmente. De las entrevistas realizadas por la periodista Enriqueta Antolín en 1983 a varios de los artistas “marginados” y su protector, el arquitecto José Luis Fernández del Amo, comprendemos el contexto religioso-rural en el que se desarrolló la estética contemporánea. En tiempos preconciarios, era paradójico que la oposición viniera de la Iglesia, cuando en la propia plantilla de arquitectos, ingenieros y el pueblo llano, no existía impedimento alguno. Algunos casos¹, llegaron a tratarse directamente por los obispados a petición de los párrocos “afectados”, quienes se excusaban en la falta de criterio y orden al dejar al libre albedrío la interpretación formal de la iconografía tradicional. Los efectos que tuvieron las críticas en los artistas, como Manuel Hernández Mompó, fueron la de acogerse a un anonimato, dado que las exigencias y el veto al genio creativo, les obligaban a ejecutar obras en las que no se identificaban ellos mismos. En todo ello, influía la languidez de una reforma litúrgica de 1947 con la encíclica *Mediator Dei et hominum* (Fernández 2000, 89-95), que estaba en vías de llegar con lentitud a las iglesias rurales, según afirmó José Luis Fernández del Amo (Antolín 1983).

Respecto a las decisiones vaticanas de tomar parte en revisar el programa litúrgico con Pío XII, era imprescindible aclarar las explicaciones del cambio estético y su relación con la liturgia, fin que se logró. La base fundamentada del *Sacrosanctum Concilium* concernía la restauración espiritual construyendo iglesias del presente. El conocimiento de Juan Plazaola en su *Arte Sacro Actual* (1965) sintetiza una historia del arte religioso, desglosando los distintos modelos empleados durante siglos, demostrando cómo lo contemporáneo, siempre ha sido germen de cada uno de los cambios realizados en la configuración arquitectónica y litúrgica. Es por ello, que justifica la validez e, incluso, la obligación de estimar más el arte vivo en las labores de la Iglesia.

LO SACRO EN EL INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZACIÓN

Entre 1945 y 1970 el INC construyó 300 pueblos en torno a las cuencas fluviales de los ríos Duero, Tajo, Guadiana, Guadalquivir y Ebro, facilitando así la división regional y la conversión al regadío, a los que incorporó zonas con amplias extensiones de tierras incultas: la Norte (Galicia y León), la Sur (Almería, Granada y Málaga) y la de Levante (Albacete, Murcia, Alicante y Valencia) (Bazán & Centellas 2014a). Su gestión se encomendó a las Delegaciones Provinciales ubicadas habitualmente en las capitales de provincia con las excepciones de Talavera de la Reina (Toledo) y Jerez de la Frontera (Cádiz).

La composición de los pueblos de colonización era diseñada conforme a unos requisitos de higiene y circulación de los que derivaban las distribuciones espaciales cívicas, de labor y residenciales. Los edificios administrativos, como el ayuntamiento y la oficina de correos, recreativos y comerciales, se localizan en la plaza mayor, mientras que los educativos, sanitarios e incluso religiosos, quedaban al juicio del arquitecto tras el estudio del terreno urbanizable. El

abastecimiento de servicios básicos que ofreciesen calidad de vida a los colonos, obedecía a las normativas divulgadas por las circulares del INC. En cierto modo, resulta ser uno de los recursos archivísticos más completos, con información que abarca desde las actividades laborales hasta las rectificaciones en el cumplimiento de los Planes Generales de Colonización. Sobre la iglesia se especifican distintas tipologías experimentales: ermitas, capillas, elementos populares como calvarios, centros cívicos y escuelas-capilla (Delgado 1999, 142-145). Empero, y en relación a la iglesia, son escasos los documentos relativos a especificaciones sobre elementos constructivos, estructura espacial y la estética que debían albergar. Uno de ellos es la circular n.º 246 de 1949, que menciona los factores determinantes en torno a las dimensiones del complejo religioso en función del número de habitantes del pueblo (Alagón 2015 y Centellas 2010, 213). Con una población de hasta 50 habitantes, se dotaba con dos escuelas unitarias transformables en capilla. Entre 50 y 100, se destinaba una escuela-capilla con una pequeña sacristía. En estas dos primeras clasificaciones existen ejemplos en las áreas de viviendas dispersas de Galicia, Salamanca y Extremadura, existiendo casos atípicos en Toledo, Ciudad Real y Albacete. Mientras que entre 100 y 200, o superior, se establecía una iglesia con una dotación de solar mayor para la sacristía, el archivo parroquial, vivienda parroquial, lavabos y locales para Acción Católica.

De este modo, nos lleva a pensar si realmente existió alguna normativa sobre la dimensión específica de las iglesias, a lo que investigadores como Centellas y Bazán señalan que no hay evidencias, a pesar de las detalladas medidas superficiales que se definen. No obstante, fue indicativa la circular n.º 379 de 1957 a este respecto, con una regulación concreta de su edificación por el INC, en la que no son contempladas construcciones religiosas menores como las ermitas de las que la propia institución, so pena de la constatación textual, se hizo cargo (Alagón 2015). El único caso en España del que se tiene constancia es el de la ermita y calvario en Bonete (Albacete) (fig. 2), de la autoría del arquitecto Pedro Castañeda Cagigas con proyecto de 1949, en sustitución de la antigua en estado ruinoso², a la que en 1954 se le añadiría la de Nuestra Señora de la Violada (San Jorge) del arquitecto José Borobio Ojeda en Huesca (Alagón 2015).

A pesar de ello, la tipología eremítica fue objeto de renovación en manos de arquitectos como José Antonio Corrales, anteriormente reseñado, quien basó el modelo formal y tipológico de edificación exenta, elevada y ubicada en la red de caminos de peregrinaje para los primeros proyectos lecorbusianos de escuela-capilla de los pueblos del INC, no construidos, en Guadalimar y Vegas del Caudillo (ambas en Jaén, 1954). Haciendo uso de un modelo genérico adaptable a cualquier región, se encuentran experiencias como la de José Borobio Ojeda en Artasona (1952) y Puilato (1953), en la provincia de Huesca (Delgado 1999, 89 y 145), o bien en Salamanca con Santiago García Mesalles en Arrabal de San Sebastián (1957) o Jesús Ayuso Tejerizo en Ivanrey (1955) y en Conejera (1956) (fig. 2).

Fig. 2 Castañeda Cagigas, Pedro, Ermita y calvario de Bonete, Albacete, 1949. Ayuso Tejerizo, Jesús, Escuela-capilla de Conejera, Salamanca, 1956. Archivo Central del Ministerio de Agricultura, Madrid y foto de la autora.



Las bases arquitectónicas de los pueblos de colonización siguieron las pautas de Regiones Devastadas, aun con incorporaciones sugeridas en la II Asamblea Nacional de Arquitectura, que tuvo lugar en Madrid en mayo de 1940³. Espacios urbanos como la plaza mayor porticada⁴ acogerían edificios representativos como el ayuntamiento, correos, artesanías, locales para la Acción Sindical. Con un trato especial, la iglesia ocupó un lugar esencial, que en el curso de los años fue objeto de modificaciones espaciales y urbanas, llegándose a diseñar como ente independiente de la plaza mayor junto a sus dependencias y con un sentido litúrgico más humano y cercano a la comunidad de colonos.

ESPACIOS SACROS EN LEVANTE Y EXTREMADURA

Durante las visitas a los pueblos de Levante y Extremadura, pasando por las provincias de Alicante, Albacete y Cáceres, son apreciables las diferentes soluciones que los mismos arquitectos efectuaron en distintas regiones para las iglesias y, especialmente, la sensibilidad estética de artistas de vanguardia, pudiendo desvelar las autorías al recopilar las composiciones más repetidas.

Los pueblos alicantinos de San Isidro de Albuera (1953-1962) y El Realengo (1957-1960) crecen a iniciativa del tratamiento de terrenos pantanosos en regadío, junto a un emplazamiento diseminado y en estado de abandono, denominado Casa de los Saladares (1956-1960) (Martínez & Oliva 2008). Los proyectos urbanos y arquitectónicos fueron concedidos al arquitecto José Luis Fernández del Amo, adaptando la superficie edificable a las necesidades de una densidad poblacional media-alta.

Siguiendo la cronología de sus proyectos para el INC, la zona del Borbollón en Cáceres comprendió una red de pueblos con mejoras hídricas, siendo Vegaviana (1954) (fig. 3) una gran obra en todos sus aspectos, en particular, por su respeto al paisaje autóctono de encinas (Abujeta 2008). Cumplidos los propósitos personales de Fernández del Amo, en Albacete proyectó Cañada de Agra (1962), su mejor obra paisajística al actuar sobre un terreno de pendientes suaves, de tonos rojizos adoptados por todo el pueblo en contraposición a la estampa enjalbegada de la mayoría de los proyectados por el INC (Centellas 2010 y Cordero 2014). A parte de Fernández del Amo, arquitectos como Jesús Ayuso Tejerizo, quien diseñó Mingogil y Nava de Campana (1959) (fig. 3), y

Pedro Castañeda Cagigas, autor de Aguas Nuevas (1964), dejaron la impronta de su profesionalidad en diseños igual de prácticos y plásticos, aunque menos conocidos.

El origen de los pueblos del Campo de Hellín está en la implantación del regadío y el realojamiento de pobladores de las localidades afectadas por la construcción del pantano del Cenajo, como verifican los colonos entrevistados. En cambio, la motivación del nacimiento de Aguas Nuevas en la zona de los Llanos de Albacete, se debió a la riqueza acuífera repartida entre las zonas de “El Pasico” y “El Salobral”. Cada uno de ellos posee una iglesia parroquial con un concepto representativo particular, influido por la diferencia temporal y las experiencias extremeñas.

Fig. 3 Fernández del Amo Moreno, José Luis, *Fachada de la iglesia de Vegaviana, Cáceres, 1954*. Ayuso Tejerizo, Jesús, *Fachada de Nava de Campana, Albacete, 1959*. Fotos de la autora.



3.1. Arte y urbanismo

Frente al urbanismo, los murales cerámicos de las fachadas lanzan su mensaje con escenas hagiográficas o alegóricas, usualmente sobre la fertilidad y la prosperidad, donde se aprecia un carácter estático y estilizado por la aparente pesadez de los pliegues geométricos de los ropajes, las poses de manos y contrapostos articulados. A pesar de ello, el conjunto de la obra posee expresividad recreada de diferentes maneras según el material empleado. La solidez de las formas y los fondos abstractos transmiten serenidad a causa del cromatismo en tonalidades suaves y la sencilla composición escenográfica, sinóptica (San Isidro de Albaterra) o de escena única como una Anunciación o una aparición de la Virgen (Vegaviana, El Realengo y Aguas Nuevas) (fig. 4). Dadas las distintas tipologías de fachadas, el mural en azulejería o musivaria monumental, sólo se presenta en los pueblos de Alicante, Cáceres y en Albacete, únicamente Aguas Nuevas, ya sea en el tímpano o en la calle central de una fachada-retablo. En Mingogil y Nava de Campana solo se encuentran fachadas enladrilladas disponiendo en el centro un vitral, mientras que Cañada de Agra simula una falsa fachada, identificando el acceso a la iglesia por el paño alicatado de Antonio Hernández Carpe.

En El Realengo, intervinieron conjuntamente Manuel Baeza Gómez y Adrián Carrillo García en 1960, combinando con ingenio materiales básicos como ladrillo, gresite, piedra y botellas de vidrio. La temática distingue entre lo celeste, con el arcángel san Gabriel, y lo terrenal, en la Virgen reclinada y destacando en blanco, a cuyo lado falta un detalle en forja de un ramo de flores (Bezares 2018, 248).

En San Isidro de Albaterra, el mural de azulejería de Antonio Hernández Carpe y Celina Monterde de 1957 representa la alegoría de la vida. En sinopsis, relatan el estilo de vida rural ideal en el que un hombre con aureola a modo del santo patrón, labra con los bueyes de tiro, mientras una mujer que recolecta se identifica como la fertilidad, por los cántaros de agua a sus pies, y la maternidad al dejar en un cesto a un niño asistido por dos ángeles.

Vegaviana posee una fachada monumental presidida en su calle central por un mural de azulejería de Antonio Rodríguez Valdivieso sobre la aparición de la Virgen de Fátima a los niños portugueses Lucía, Francisco y Jacinta. El algodón, producto estrella de la zona en los inicios, está presente junto a una encina con hojas de azules de distintas tonalidades. La composición sencilla con predominio del dibujo respeta la simetría de un dibujo sencillo en primer plano sobre un fondo indefinido (Abujeta 2008).

Y en Aguas Nuevas, la calle central de su fachada-retablo está rehundida y partida por un balconcillo, coronada por las tres cruces del Gólgota. En el piso inferior, ángeles cantores con laúdes guardan los árboles de la vida, del piso superior, en los que se posan aves. Una composición sencilla y simétrica que llama la atención por el rasgo cubista de las túnicas de los ángeles con diseños de estampados diferentes, incluso apreciable en las alas. La obra se ejecutó en 1967 por el artista murciano Antonio Hernández Carpe.

Fig. 4 Hernández Carpe, Antonio y Clavijo Monterde, Celina. Mural cerámico de la iglesia de San Isidro de Albaterra, Alicante, 1957. Hernández Carpe, Antonio, Mural cerámico de la iglesia de Aguas Nuevas, Albacete, 1967. Fotos de la autora.



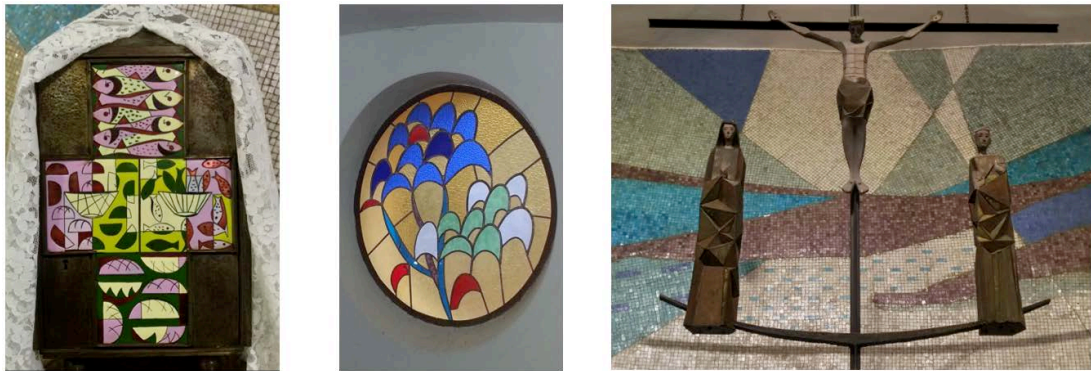
3.2. Arte sacro y bienes litúrgicos

El interior sacro de cada iglesia guarda los preceptos preconciarios, como las plantas longitudinales, que culminaron con los experimentos de Fernández del Amo en Cañada de Agra. Fruto de ellos, logró adelantar los criterios del Concilio Vaticano II, poniendo en práctica la integración de las artes llamando a artistas contemporáneos, fuesen conocidos en Granada o por su liderazgo en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo desde 1951. Su influencia es evidente en las obras de otros compañeros de la plantilla del Servicio de Arquitectura, como Jesús Ayuso y Pedro

Castañeda. La impresión artística está presente en los nuevos templos como fundamento inspirador de la nueva liturgia en la transmisión del mensaje del misterio, la conciliación y el sentimiento de comunidad cristiana (Fernández 2000, 773).

El nutrido inventario de bienes litúrgicos y obras artísticas es complementario al lenguaje sacro. En este ambiente conviven artistas polifacéticos y miembros de importantes grupos garantes del informalismo español como *El Paso* y la Escuela Madrileña o de talleres como Granda y Hermanos Atienza (Centellas 2010, 232). Ejecutores de obras en variadas disciplinas plásticas como la musivaria, la escultura, el vitral, la forja, la orfebrería, la pintura, el grabado, etc., ofrecen numerosos diseños y tipos de objetos litúrgicos que abren camino a estudios comparativos para identificar la autoría y las composiciones más demandadas, que van más allá del convencional y erróneo papel decorativo adjudicado a las Artes.

Fig. 5 Hernández Carpe, Antonio, Vitral de la nave lateral, 1957. Sánchez Fernández, José Luis, Conjunto escultórico del Calvario, 1957. Fernández del Amo Moreno, Diseño del sagrario del altar mayor, s/f. San Isidro de Albalera, Alicante. Fotos de la autora.



San Isidro de la Albalera (Alicante, 1953)

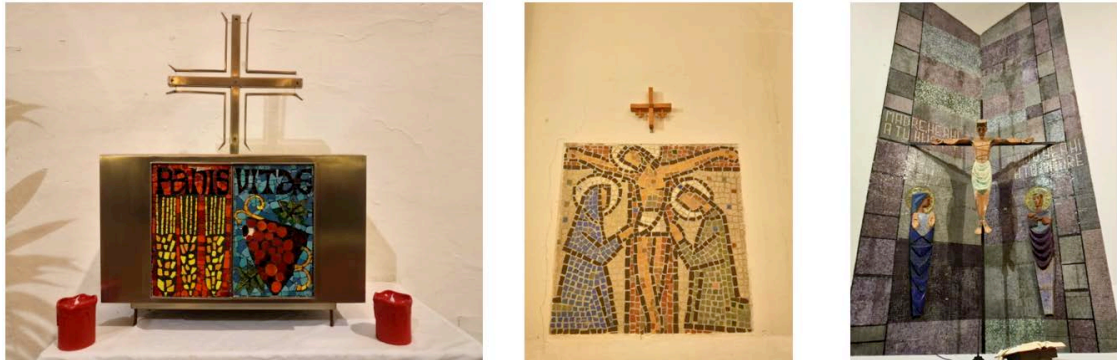
En la cabecera lisa del presbiterio encontramos un paisaje abstracto en mosaico del alicantino Manuel Baeza, coautor de la fachada de El Realengo, quien también realizó los dos mosaicos de san Isidro Labrador, ubicados en el monolito de entrada al pueblo y en la torre-campanario. El coro permanece en el nártex, del que nacen dos naves laterales de cinco tramos, donde se ubican los vitrales abstractos de 1960 de Antonio Hernández Carpe. También son de su obra los del altar, que gradúan la intensidad lumínica, logrando el efecto de recogimiento. Sobre el presbiterio, encontramos una disposición cuidada y posconciliar, a pesar de ligeras modificaciones del sagrario y la pila bautismal según fotografías antiguas (Bezares 2018, 94).

Sobre el ara exento con mosaicos anónimos en todos sus frentes, se suspende la obra escultórica de bulto redondo del *Calvario* de José Luis Sánchez, de similar factura que el de Vegaviana, que se fusiona con el fondo de Baeza consiguiendo un espacio simétrico y de profundidad. El sagrario ubicado a la derecha, corresponde al diseño del propio Fernández del Amo (Bezares 2018) de una estética neoplástica con una disposición cruciforme de los peces y los panes esmaltados (fig. 5). Junto a él están la talla en madera del patrón, de Adrián Carrillo García, y la pila bautismal posiblemente, de Granda, puesto que son muchos los diseños con tapa cónica y dorada anotados en las visitas a pueblos de colonización de otras zonas como Salamanca.

En la capilla de oración, anteriormente del bautismo, guarda el sagrario en forja –ahora dorado– del escultor Pablo Serrano, quien colaboró con obras urbanas frente a la escuela. Además, se conoce

su participación en proyectos sacros con Miguel Fisac. Las puertas están decoradas con una espiga y bisagras pisciformes, mientras en un lateral tiene en graffía griega, el alfa y la omega. La estética en forja del sagrario nos trae a la memoria cierto parecido a las obras de Francisco Coomonte. En la sacristía, se conserva todo el ajuar litúrgico de vinajeras y los cálices de José Luis Sánchez, siendo de Granda el mobiliario (mesas, cómodas, sillas y jamugas), entre otros enseres, como los incensarios y la custodia.

Fig. 6 Suárez, Antonio, Paneles musivarios del Vía Crucis, s/f. Sánchez Fernández, José Luis, Conjunto escultórico y musivario del Calvario, s/f. Canivet, Jacqueline y Pascual, Lorenzo, Sagrario de acero y musivaria, s/f. Vegaviana, Cáceres. Fotos de la autora.



Vegaviana (Cáceres, 1954)

En el interior de la iglesia de Ntr^a. S^a. del Rosario de Fátima de Vegaviana, a ambos lados de la nave central se disponen hasta el altar paneles de las estaciones del *Vía Crucis* de Antonio Suárez⁵ en musivaria con teselas regulares de piedra caliza, cerámica vidriada y vitrales con el fin de jugar con las texturas y colores, proporcionando vibración a las escenas de composición sencilla y de cánones estilizados sin rasgos faciales definidos (Abujeta 2008, 208).

En el altar, encontramos los vitrales abstractos con los atributos del martirio de Cristo completando la iconografía del *Calvario* de José Luis Sánchez. Una obra de magnífica fuerza expresiva que se desdobra a modo de libro, mostrando a cada lado a la Virgen perfilada y a san Juan hacia el frente, ambos con las palmas elevadas mostrando admiración. Está latente la expresividad de los materiales y de los rasgos anatómicos del Cristo que marcan el abdomen, los pliegues geométricos de los ropajes y, sobre todo, la mezcla de materiales que crean profundidad, ilumina y capta la atención desde que se accede a la iglesia. A un lado, el sagrario coronado por una cruz griega y de compuertas de teselas irregulares que representan la vid y el trigo, es obra conjunta de Jacqueline Canivet (mosaico) y Lorenzo Pascual (acero) (fig. 6). A ambos lados del altar, encontramos las tallas de san Isidro de Lorenzo Frechilla del Rey y una Inmaculada Concepción, atribuible a José Luis Vicent Llorente colaborador de Talleres Granda.

El Realengo (Alicante, 1957)

Bajo un prisma más moderno, se configura una nave con techo inclinado hacia el lado derecho, donde hay una serie de vitrales rectangulares de la pasión de Cristo, con formas abstractas, creando a modo de anamorfosis daliniana el rostro de Cristo, los signos de martirio o la resurrección en el ave fénix. Todos ellos fueron ejecutados en 1960 por Antonio Rodríguez Valdivieso. El ambiente irisado cae sobre un presbiterio de cabecera lisa en la que en bulto redondo pende una Virgen policromada. Su gestualismo esbelto y dulce contrasta con los pliegues marcados de sus ropajes y el arcaicismo con el que porta entre sus manos una flor.

Dadas las similitudes formales con la Virgen de la fachada, su autoría posiblemente sea de Adrián Carrillo García, como también apunta Bezares. La autoría de la cruz metálica que junto a ella se erige es de Granda, según indicaciones de Cordero Ampuero, mientras que la malla metálica diseñada por Fernández del Amo (Centellas 2010, 232-233) o el mosaico del ara, son anónimos. Gracias a los archivos fotográficos del archivo del Ministerio de Agricultura y el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, se conoce la existencia del vía crucis ubicado en el lateral derecho (Bezares 2018, 250). Las tallas en madera de san Luis Gonzaga y de la Virgen son de los Talleres Granda, donde trabajó Lorenzo Frechilla. Es curiosa la disposición central del sagrario incrustado en la cabecera en correspondencia con el altar, cuyo pie con decoración musivaria de autor desconocido representa los elementos cristianos de la vid y el trigo (fig. 7). El sagrario se destaca en la blancura de la pared por sus teselas turquesas, que dan vistosidad a los tres peces, realizados con azulejos que simulan el dibujo de sus escamas. La autoría de estos sagrarios se ha podido identificar con los realizados en el taller de José Luis Sánchez y Jacqueline Canivet, comparando con los diseños hallados en Cañada de Agra –realmente, el párroco intercambió los sagrarios de este pueblo y el de Nava de Campana–, Vegaviana, Villalba de Calatrava y El Torviscal. En la sacristía se conserva el mobiliario original de Granda, además de las vinajeras, el cáliz y un Cristo con cabujones vitrificados de colores⁶ que son diseño de José Luis Sánchez.

Fig. 7 Carrillo García, Adrián, Virgen de la rosa, 1960. Talleres Granda, Cruz, malla metálica, talla de san Luis Gonzaga, s/f. Anónimo, Frontes musivarios con signos litúrgicos del altar, s/f. El Realengo, Alicante. Fotos de la autora.



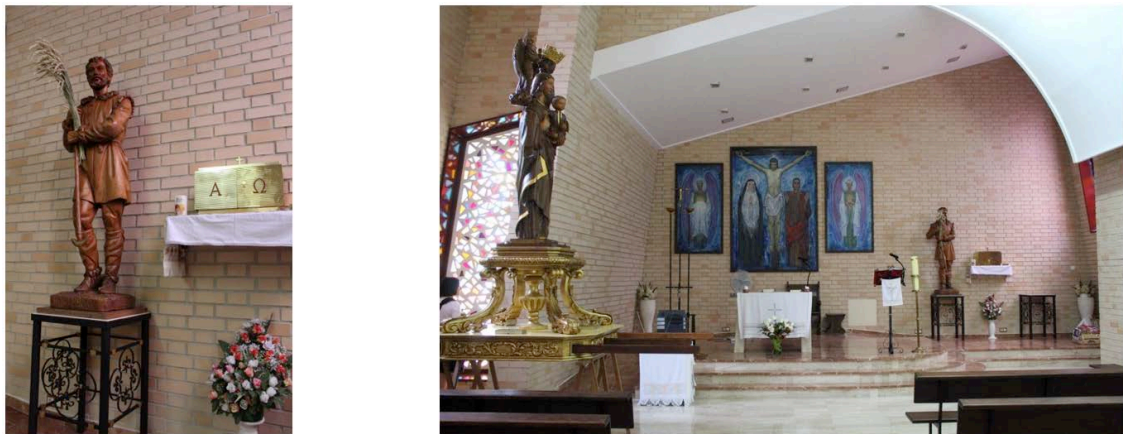
Mingogil (Albacete, 1959)

En la provincia de Albacete, Mingogil es de los pocos pueblos que mantiene completos todos sus bienes litúrgicos, incluyendo las casullas y estolas originales, a pesar de haber sufrido la demolición de la antigua iglesia proyectada por Ayuso, a causa de problemas estructurales. En la nueva obra de 2005, se procuró respetar la unidad del conjunto arquitectónico y los materiales –ladrillo cara

vista- que creaba con la torre-campanario. Una estructura innovadora tronco-cónica con tejados yuxtapuestos se proyectó especialmente para devolver a su lugar original los vitrales alargados y abstractos de Antonio Hernández Carpe de 1960. Sobre el altar, encontramos una de las escasas obras pictóricas halladas en la provincia de Albacete comisionadas por el INC (fig. 8).

Un tríptico realista de 1964, compuesto por dos lienzos laterales con ángeles oferentes, que custodian el central de mayor tamaño con el *Calvario*, aparecen representados el crucificado asistido por la Virgen María en actitud orante y san Juan con mirada directa y las palmas elevadas. El rojo de su toga da expresividad al conjunto, rompiendo el clima lúgubre y triste del fondo en tonos azules y violetas. El Cristo genera una simetría perfecta al ocupar la misma dimensión que el lienzo, quizás vinculado al espacio de la nave central de la obra de Ayuso. Su autor es el pintor manchego Antonio García Dorado que despuntó en el género paisajista y, en menor medida, en el retrato, del que se conoce el realizado a José Luis Fernández del Amo. Se caracteriza por una pincelada suelta, ancha y fresca de tintes impresionistas. Llegó a exponer su repertorio en la Sala del Prado en el Ateneo de Madrid en enero de 1969.

Fig. 8 García Dorado, Antonio, Tríptico del Calvario y ángeles custodios, 1964. Martínez Zamorano, José, Escultura de San Isidro Labrador, 1964. Vicent Llorente, José L., Virgen con niño y ángeles, 1964. Talleres Granda, Sagrario dorado con Alfa y Omega esmaltado, s/f. Mingogil, Albacete. Fotos: autora.



El sagrario de Granda tiene unas compuertas de superficie dorada con láminas horizontales con la graña en rojo del alfa y la omega. Acerca de la escultura referenciada en el archivo del INC, se conserva la de *San Isidro* (1964) del escultor José Martínez Zamorano, conocido por las imágenes procesionales hellineras tan demandadas en Semana Santa. La excepción es la ilocalizable talla de *Virgen con niño y ángeles* (1964) de José Luis Vicent Llorente. No obstante, de él se exhibe en el altar un crucificado de bronce tan difundido en la mayoría de las iglesias del INC. En el exterior, en un jardín público se alza un crucero posiblemente de Antonio Faílde Gago, ya que en el listado del archivo del INC no se especifica.

Fig. 9 Sánchez Fernández, José Luis, Escultura en hormigón de san Francisco de Asís, s/f. Talleres Granda, Sagrario con signos litúrgicos esmaltados, s/f. Rodríguez Valdivieso, Antonio, Vitrales de figuración abstracta, 1965. Nava de Campana, Albacete. Foto de la autora.



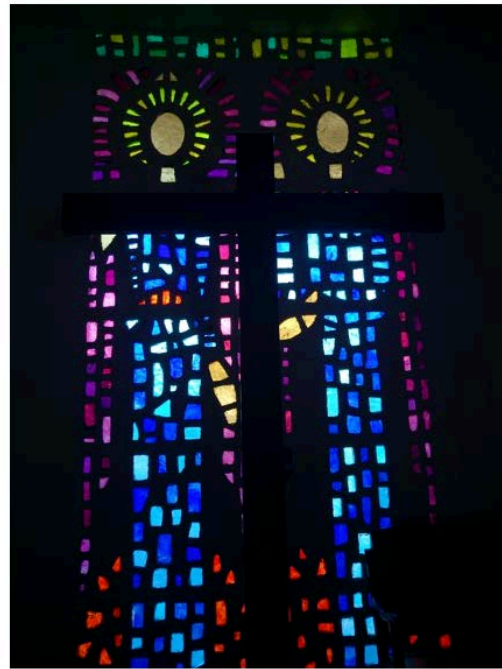
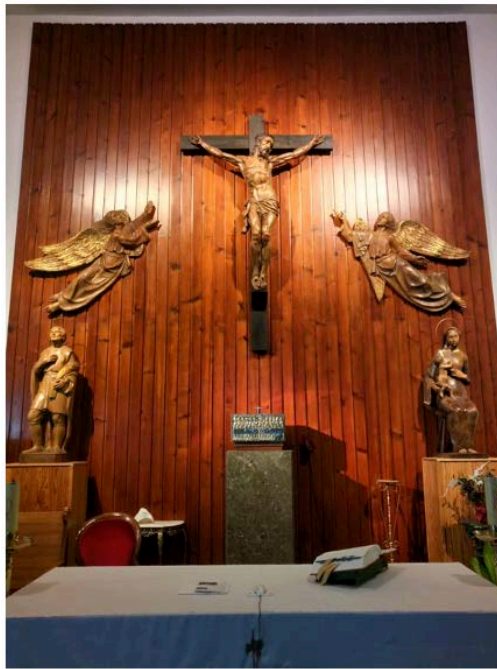
Nava de Campana (Albacete, 1959)

La vecina Nava de Campana sorprende por el cruce de tramos del techo en espiga. De los laterales de la única nave y el coro, aparecen los coloridos vitrales abstractos (1965) iluminando la diáfana estancia, obra de Antonio Rodríguez Valdivieso. En la cabecera, un san Francisco de Asís en forja y anclado, con brazos abiertos en forma de cruz, implora con su mirada hacia el frente, mientras revolotean a su alrededor palomas que parecen entrar a la iglesia por uno de los vitrales. El efecto escénico, diseño de José Luis Sánchez, cubre todo el paramento enladrillado con la intención de insuflar expresividad y movimiento a un espacio que recuerda a una construcción industrial (fig. 9). Es anecdótica la sustitución de sagrarios musivarios entre Nava y Cañada, a gusto del párroco anterior, justificándose en la combinación estética entre el sagrario de Cañada y el mosaico del altar de Nava. Dicho sagrario es de proporciones cúbicas y en el centro, en esmaltes de colores, resalta la multiplicación de los panes y los peces. Su autoría se desconoce, pero guarda relación con el de Mingogil por el detalle del mismo diseño de la llave que lo abre. En la sacristía se conserva el mobiliario de Granda y una custodia de sencillo diseño de autor desconocido.

Cañada de Agra (Albacete, 1962)

En el centro de los Campos de Hellín, la iglesia de Cañada de Agra se alza sobre un montículo al que se accede por un frente de azulejería de peces, cruces y panes de Antonio Hernández Carpe, quedando a un lado de la escalera monumental de acceso, un San Isidro de formas redondeadas y románicas de Antonio Faílde Gago, como el de Aguas Nuevas. Su interior obedece a nuevas introducciones estructurales, posiblemente influidas por el *muro dinámico* de Miguel Fisac, sobre el que se abre un listelo de vitrales abstractos (1966) de Carpe y que cierra la curva del ábside en un vitral de grandes dimensiones. Una nave lateral de doble piso alberga el coro al que se accede por una escalera de diseño minimalista, presidida por un *Crucifijo* de José Luis Sánchez.

Fig. 10 Blasco Ibáñez, Arcadio, Altar cerámico con motivos litúrgicos, 1966. Hernández Carpe, Antonio, Murales cerámicos del baptisterio, 1966. Frechilla del Rey, Lorenzo, Tabla del Bautismo de Cristo, s/f, Cañada de Agra, Albacete. Marco Pérez, Luis; Frechilla del Rey, Lorenzo y Eguíbar Galarza, Teresa, Conjunto escultórico de Crucifijo, ángeles, San Isidro y Virgen sedente, s/f, Aguas Nuevas, Albacete. Fotos de la autora.



En el piso bajo, el baptisterio presenta un fondo mural alicatado de vieiras y cruces de Carpe y una tabla en mediorrelieve del *Bautismo de Cristo* de Talleres Granda, de la misma composición que empleó el escultor barroco Gregorio Fernández. De frente al altar y de claras trazas posconciliares, se distribuye el ara de cerámica vitrificada en todos sus frentes con signos cristianos de Arcadio Blasco (1966) (fig. 10). Detrás, anclado a la cabecera del ábside, una talla en madera de San José con el niño Jesús en sus brazos gravita sin destacar sobre el fondo enladrillado. Su autoría no está determinada, pero la calidad del cincelado en los ropajes y el rostro podrían ser las mismas que para la tabla del baptisterio, posible obra de Lorenzo Frechilla. El sagrario que está en Nava, tal como comentamos, debería presidir el altar, aunque según los preceptos conciliares debe ocupar la capilla del sacramento de la nave lateral junto a dos reclinatorios de Granda. Su forma cúbica está reforzada por un listelo de forja. La compuerta centrada está decorada por un mosaico de teselas regulares que dibujan a modo de figuras negras sobre fondo rojo el pez y la cruz.

Aguas Nuevas (Albacete)

En el Sector I de la zona regable de los Llanos de Albacete, se erige en el centro urbano y exenta la iglesia de Ntr.^a Sr.^a de las Aguas Santas de Aguas Nuevas. Bajo el coro, el baptisterio está presidido por un mediorrelieve de piedra caliza con la temática del bautismo de Cristo, de igual factura que la Sagrada Familia adosada al lateral de la nave en el exterior.

La estilización es predominante al tiempo que la actitud estática observada en las angulaciones anatómicas. Su autoría podría ser de Granda, dado que en la iglesia de Águeda del Caudillo en Salamanca tiene exactamente igual. La pila bautismal de sección poligonal con su tapadera dorada y cónica se ve iluminada por un vitral lateral de Carpe, que conecta con los de tonos rojizos y violetas de los laterales de la nave que desembocan en otros de tonos dorados sobre el altar.

Aguas Nuevas describe un camino de luz, un camino de iniciación simbólica donde el cromatismo juega un papel iconográfico desde la pureza del bautizado, por el tránsito de la vida y las penitencias reflejadas en los paneles de azulejería figurativa en blanco y azul añil de la *Pasión* de Carpe, hasta de nuevo retornar a la renovación del alma en el altar. La talla del *Crucificado* (1967) de Luis Marco Pérez sobresale en una composición escultórica, en la que los ángeles custodios de vestimentas voladizas de Teresa Eguíbar Galarza asisten al Cristo. Como esculturas independientes y bajo cada uno de los ángeles, un san Isidro de Talleres Granda y una virgen con niño sobre su regazo (1967), cierran la composición. Esta última pieza es de Eguíbar y resalta por la suavidad de los rasgos, el tratamiento de los pliegues y la ternura que contrasta con las tallas de Granda (fig. 10).

CONCLUSIONES

La oportunidad que ofrece este artículo sobre el estudio de las obras de arte sacro del INC es doble al comprobar su permanencia en dichos templos como también su calidad plástica, que ayuda a determinar la autoría. No obstante, es igual de relevante su relación con las tipologías arquitectónicas sacras que juegan un papel indiscutible en la lectura del contexto unitario del arte en los pueblos de colonización. Asimismo, la arriesgada apuesta por la estética vanguardista de aquellos años se da a conocer, en el ambiente remoto del campo, a través del empeño de innovación de José Luis Fernández del Amo como piedra angular de la arquitectura y el arte del momento. En este sentido, el grado de receptividad de estos nuevos modelos iconográficos es diferente, desvelándose así los primeros rechazos eclesiásticos y la mejor acogida rural como sucede con las obras de Teresa Eguíbar, José Luis Sánchez, Arcadio Blasco, Antonio Hernández Carpe y Manuel Rivera. Con ello también se aprecia el dominio del nacionalcatolicismo en el diseño de las iglesias, basándose en el modelo eremítico hasta pasar a una nave de grandes dimensiones y de alta torre-campanario, e incluso al intervenir en la creación simbólica de composiciones iconográficas. Por consiguiente, desde esta visión global del arte salvaguardado en estas zonas regables se suma al panorama nacional del INC una pequeña pero rica aportación plástica de casos cacereños, albaceteños y alicantinos de destacable esencia vanguardista.

REFERENCIAS

Abujeta Martín, Esther A. "La iglesia de Vegaviana y sus bienes", *Norba-Arte*, vol. XXVIII-XXIX (2008): 195-209. <http://dehesa.unex.es/handle/10662/5345>

- Alagón, José María. “La recuperación del culto de nuestra señora de la Violada a través de la actuación del Instituto Nacional de Colonización en San Jorge (Huesca)”, *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, no. 31 (2015). http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1094#_ftn13
- Antigüedad del Castillo-Olivares, M.^a Dolores y Joaquín Martínez Pino, “El real cortijo de San Isidro: de utopía ilustrada a poblado de colonización.” *El Patrimonio Industrial en el contexto histórico del Franquismo (1939-1975). VI Congreso para la Defensa del Patrimonio Industrial y la Obra Pública en España*, 209-214. Gijón: CICEES -TICCIH – España (Comité Internacional para la Conservación y Defensa del Patrimonio Industrial), 2016.
- Antolín, Enriqueta. “Artistas infiltrados. Rojos, ateos y abstractos en los pueblos de Franco”, *Cambio* 16, no. 592 (1983): 98-103. <https://www.fernandezdelamo.com/portfolio-item/3413/>
- Bezares Fernández, Débora. “El papel de Fernández del Amo en el arte sacro de los pueblos de colonización”. Tesis doctoral, Universidad de Navarra, 2018. <https://hdl.handle.net/10171/56813>
- Cordero Ampuero, Ángel. “Fernández del Amo. Aportaciones al arte y la arquitectura contemporánea”. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2014. <http://oa.upm.es/30980/>
- Centellas Soler, Miguel. *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, Fundación Arquia, 2010.
- Centellas Soler, Miguel y Moisés Bazán de Huerta. “Arte religioso en los pueblos de colonización del Valle del Alagón.” En *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, coord. María del Mar Lozano Bartolozzi, Vicente Méndez Hernán; Eduardo Asenjo Rubio, 275-294. Mérida: Junta de Extremadura, 2012.
- “Arquitectura y arte en las iglesias de colonización del Valle del Tiétar.” En *Patrimonio cultural vinculado con el agua: paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, coord. María del Mar Lozano Bartolozzi, Vicente Méndez Hernán; Eduardo Asenjo Rubio, 37-64. Mérida: Junta de Extremadura, Universidad de Extremadura, Ministerio de Economía, Industria y Comercio, 2014.
- Delgado Orusco, Eduardo. “Arquitectura sacra en España, 1939-1975: una modernidad inédita”, *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, no. 311 (1997): 11-16. <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anos/etapa-1987-1990/revista-arquitectura-n311-Tercer%20trimestre-1997>
- (a) “Arquitectura sacra española, 1939-1970: quién es quién”, *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, no. 311 (1997): 22-31.
 - (b) “Selección de espacios sacros españoles, 1939-1975”. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, no. 311 (1997): 35-46.
 - (c) “Arquitectura sacra española, 1939-1975: de la posguerra al concilio”. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 1999. <http://oa.upm.es/742/>
- Fernández Cobián, Esteban. “El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea”. Tesis doctoral, Universidade da Coruña, 2000. <http://hdl.handle.net/2183/1021>
- Flores Soto, José A. “La construcción del lugar. La plaza en los pueblos del Instituto Nacional de Colonización”, *Historia Agraria: Revista de agricultura e historia rural*, Sociedad Española de Historia Agraria (SEHA) nº. 60 (2013): 119-154. <http://hdl.handle.net/10234/149948>
- Gazapo de Aguilera, Darío I. “Arantzazu. Una voluntad interdisciplinaria (Guipúzcoa)”. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, no. 311 (1997): 17-21.
- Martínez Medina, Andrés y Justo Oliva Meyer. “Los poblados de colonización en la “zona de Levante” 1950-1970”, en *Los pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*, coord. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura (2008): 287-311. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/34996>

- Terán, F. de. *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*, Madrid, Alianza Universidad, 1982. <http://oa.upm.es/11086/>
- Tordesillas, Antonio Álvaro. "Referencias internacionales en los pueblos de colonización españoles", *Ciudades*, no. 13 (2010): 183-200. DOI: <https://doi.org/10.24197/ciudades.13.2010.183-200>
- Ureña, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid: Colección Fundamentos 73, Ediciones Istmo, 1982.

Notas

- 1 Casos escogidos como el de Alberche del Caudillo, Algallarín y Villalba de Calatrava, donde la decoración estaba contratada por el INC.
- 2 Archivo Central del Ministerio de Agricultura y Medio Ambiente, Madrid (ACMAGRAMA), signatura provisional nº 2.356: "Proyecto de ermita y calvario en Bonete (Albacete)", octubre de 1949.
- 3 Apuntadas en la conferencia de Gonzalo de Cárdenas y recogidas en Terán, F. de. *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*. Madrid: Alianza Universidad, 1982, p. 139. <http://oa.upm.es/11086/>.
- 4 Para más información el estudio sobre las plazas de los pueblos de colonización realizado por José Antonio Flores Soto.
- 5 Autor también del mosaico del frontal del altar mayor sobre el milagro de la multiplicación de los panes y los peces, como el del bautismo de Cristo del baptisterio.
- 6 Este último no documentado en las listas del archivo del INC.