

anuario
2015
INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCAMPO



ANUARIO 2015

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
“FLORIÁN DE OCAMPO” (C.S.I.C.)

**anuario
2015**

**INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCAMPO**



ANUARIO DEL I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

I.S.S.N.: 0213-82-12
Vol. 30 - 2015

EDITA:
INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS “FLORIÁN DE OCAMPO”

Director: Pedro García Álvarez

Secretario de redacción: Sergio Pérez Martín

Consejo de redacción: Marco Antonio Martín Bailón, Julio Pérez Rafols, Hortensia Larrén Izquierdo, María Concepción Rodríguez Prieto, Ángel Luis Esteban Ramírez, Enrique Alfonso Rodríguez García, José Carlos de Lera Maillo, Juan Andrés Blanco Rodríguez, Tránsito Pollos Monreal, Juan Carlos González Ferrero

Secretaría de redacción: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Diputación Provincial de Zamora
C/. Doctor Carracido s/n (trasera Edif. Colegio Universitario)
49006 Zamora (España)
Correo electrónico: iez@iezfloriandeocampo.com

SUSCRIPCIONES, PRECIOS E INTERCAMBIO:
Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Diputación Provincial de Zamora
C/. Doctor Carracido s/n (trasera Edif. Colegio Universitario)
49006 Zamora (España)
Correo electrónico: iez@iezfloriandeocampo.com

Los trabajos de investigación publicados en el ANUARIO DEL I.E.Z. “FLORIÁN DE OCAMPO” recogen, exclusivamente, las aportaciones científicas de sus autores. El Anuario declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de la propiedad intelectual o comercial.

© Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)
Diputación Provincial de Zamora
Diseño de portada: Ángel Luis Esteban Ramírez
Imprime: DelaIglesia Impresores
Pol. Ind. Valcabado A
Ctra. Gijón Sevilla, km 272,8
49002 Valcabado
Zamora (España)
Depósito Legal: ZA -21-2016

ANUARIO DEL I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

I.S.S.N.: 0213-82-12

Vol. 30 - 2015

ÍNDICE

ARQUEOLOGÍA

- Intervención arqueológica en el término municipal de Quiruelas de Vidriales (Zamora) 2014. Excavación del asentamiento calcolítico de las peñas y prospección de varios yacimientos prehistóricos.
Rodrigo VILLALOBOS GARCÍA; Angélica SANTA CRUZ DEL BARRIO y Daniel PÉREZ LEGIDO 11
- Arqueología en Benavente: lectura de una historia (1987-2015)
Hortensia LARRÉN IZQUIERDO 35

DOCUMENTACIÓN

- El Concejo de Andavías pleitea con el Monasterio de Jerónimos de Zamora por el uso de los pastos de sus términos. 1748-1762
José Antonio MATEOS CARRETERO 67

EMIGRACIÓN

- La inmigración brasileña en Zamora. Identidades, redes sociales e integración
Elisa TAVARES DUARTE 115

HISTORIA

- Economía doméstica de los conventos femeninos de la ciudad de Zamora en la Edad Moderna
Cecilio VIDALES PÉREZ 161
- El comercio tradicional en el siglo XX: las tres tiendas como paradigma
Rafael GARCÍA LOZANO 181
- La transformación de la Plaza Mayor de Zamora en el siglo XX.
Un espacio urbano sin resolver
Daniel LÓPEZ BRAGADO y Victor-Antonio LAFUENTE SÁNCHEZ 199

HISTORIA DEL ARTE

Unificación espacial en el románico zamorano: los cascos de San Ildefonso y San Juan de Puerta Nueva Francisco Javier RODRÍGUEZ MÉNDEZ	227
Zamora en el cine documental. Una mirada desde la antropología de la imagen y la literatura comparada Adrianna TRZECIAKOWSKA	255
José Luís Alonso Coomonte y el aggiornamento del arte sacro español Javier Pedro MARTÍN DENIS	297

LITERATURA

León Felipe camino de Tábara Jesús HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ y Paula HERNÁNDEZ ALEJANDRO..	357
---	-----

PATRIMONIO CULTURAL

La recuperación del olvidado puente romano de Gema del Vino (Zamora) Luis Álvaro PICHEL RAMOS	371
El futuro de Entrepuentes Ignacio GONZÁLEZ FERNÁNDEZ.....	395
IN MEMORIAM	417
MEMORIA DE ACTIVIDADES	423
NORMAS PARA LOS AUTORES.....	451
RELACIÓN DE SOCIOS.....	457

HISTORIA DEL ARTE



JOSÉ LUIS ALONSO COOMONTE Y EL *AGGIORNAMENTO* DEL ARTE SACRO ESPAÑOL

JAVIER PEDRO MARTÍN DENIS

RESUMEN

La Iglesia Católica entrará en el siglo XX en medio de una necesidad vital de regeneración. En medio de este proceso de renovación, especialmente tras el Concilio Vaticano II, el arte y la arquitectura ocuparán un lugar primordial de la mano de artistas y arquitectos como Miguel Fisac, J. L. Sánchez o Coomonte. Mediante el artículo presente trataremos de hacer una aproximación a la obra sacra de éste último y a su importancia dentro de la corriente renovadora.

PALABRAS CLAVE: Renovación; Concilio; Regeneración; Arte; Escultura.

JOSÉ LUIS ALONSO COOMONTE: AGGIORNAMENTO IN SPANISH SACRED ART

ABSTRACT

The Catholic Church experienced a critical need for regeneration in the 20th century. Amidst this process of renovation, and particularly after the Second Vatican Council, art and architecture were placed in a primary position thanks to artists and architects such as Miguel Fisac, J. L. Sánchez, or J. L. Coomonte, among others. The aim of the present study is to approach Coomonte's sacral artwork, whilst exploring its relevance within contemporary renewing trends.

KEYWORDS: Renovation; council; regeneration; art; sculpture.

OBJETIVO

La revolución artística que del Concilio Vaticano II debía derivar se suponía grande, aún más teniendo presente lo que supusieron para el arte otros concilios como el trentino y el proceso de inmovilismo plástico y crítico que se venía produciendo desde la caída del Antiguo Régimen en lo que a arte sacro se refería. Si bien, ésta no fue finalmente tan considerable como cabía esperar –por no verse aplicados en muchas ocasiones los dictámenes emanados de dicho concilio–. Sí se produjeron una serie de cambios sustanciales y con ellos se dio la aparición de un conjunto de estilos y artistas que supondrían la vanguardia de un arte, el sacro, que se había quedado anclado en prototipos y cánones pasados respondiendo a un modelo de sociedad igualmente varada en muchos casos en ideas y conceptos decimonónicos e incluso dieciochescos.

Personajes como José Luis Sánchez, Miguel Fisac, Jorge Oteiza o el propio Coomonte formarán parte de una vanguardia artística que luchará por dar un giro a una tipología estancada e impregnada de un amaneramiento propio de los siglos XVII-XVIII y contagiada por la producción en serie e industrializada. Una serialización más propia de la Revolución Industrial que de un arte encargado durante siglos de ser punta de lanza en el desarrollo de la plástica.

La importancia que estos artistas han tenido y tienen en la Historia del Arte ha sido reconocida ya en multitud de ocasiones aunque generalmente por una minoría en conexión con los nuevos planteamientos litúrgicos y las nuevas corrientes artísticas, tema que más adelante trataremos. Esta importancia, sin embargo, se ha visto escasamente reflejada en lo que a estudios e investigaciones artísticas se refiere.

Es cierto que las referencias a estos artistas en revistas especializadas, como el caso de *ARA* o *Ars Sacra*, son numerosas y que la información que de algunas obras se tiene puede ser más que suficiente. Sin embargo, también lo es que, bajo nuestro punto de vista y en comparación con otros artistas y modelos artísticos, el arte sacro posconciliar –englobando en él el preconiliar con ideas ya conciliares– a penas ha suscitado una bibliografía que en muchos casos se limita a una mera catalogación de obras.

Dos motivos pueden ser los que expliquen esta escasez literaria. El primero que se nos ocurre es la posible falta de lejanía en el tiempo que se le supone a la obra para que pase a formar parte de la “Historia del Arte”, bajo la premisa de la necesidad de distanciarse de ella en el tiempo para poder crear un verdadero juicio de valor sin dejarse llevar por la contemporaneidad del suceso. El segundo motivo es pensar en la falta de interés sobre este movimiento por parte de los encargados de historiarlo, o una mayor preocupación por otro tipo de arte más sugestivo, derivado este desinterés tal vez de la propia decadencia que arrastraba el arte sacro en los

últimos siglos. Sea la razón que sea, lo cierto es que la documentación es menor de lo que cabría esperar.

La obra de José Luis Alonso Coomonte se inscribe dentro de este “desierto bibliográfico”. Atraídos por una plástica y concepción del arte renovadoras y, buscando sembrar nuestra semilla en este metafórico desierto, hemos creído necesario el estudio de este período dentro de la producción del artista. La atracción que mencionábamos crea en determinados momentos un acercamiento que puede ser confundido con subjetividad, hecho que esperamos el lector sepa perdonar y superar gracias a su sentido crítico.

El magnetismo artístico mencionado no ha impedido en cambio llevar a cabo una investigación crítica sobre artista y obra pues sin ella no tendría sentido este trabajo. Innecesario favor sería realizar un panegírico del artista si la finalidad primera es la de revalorizar su obra sin caer en la tan extendida idolatría. No nos limitaremos pues a realizar exclusivamente un trabajo de catalogación simplista sino que buscaremos la valoración de cada obra aportando todos los datos de los que se han dispuesto con la finalidad de conseguir una contribución tanto a la Historia del Arte como a la crítica artística recogiendo el guante lanzado por el propio Coomonte en su tesis cuando habla de ésta como un instrumento para un posible trabajo sobre su obra¹.

OCASO Y REDENCIÓN DEL ARTE SACRO

Premisas

“Por tanto, hemos sido siempre amigos. Pero, como sucede entre parientes, como pasa entre amigos, la relación se ha deteriorado un poco. No hemos roto, pero hemos contrariado nuestra amistad. ¿Me permitís una palabra sincera? Vosotros nos habéis abandonado un poco, os habéis alejado, para ir a beber a otras fuentes, si bien con el legítimo deseo de expresar otras cosas; pero ciertamente no las nuestras.

(...) Pero para ser sinceros y valientes –lo decimos inmediatamente, como veis-, reconocemos que también nosotros os hemos causado cierta tribulación (...). Y nosotros hemos experimentado entonces la insatisfacción de esta expresión artística. Y –hagamos el «confiteor» completo, esta mañana, al menos aquí– os hemos tratado aún peor, hemos recurrido a sucedáneos,

¹ ALONSO COOMONTE, José Luis, *La rejería en la obra de José Luis Alonso Coomonte*, tesis doctoral dirigida por el dr. Francisco Javier Gómez de Segura Hernández, Universidad de Salamanca, Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes, 1997, p. 16.

a la “oleografía”, a la obra de arte de escaso valor y de poco mérito, quizá porque, para descargo nuestro, no teníamos los medios para realizar cosas grandes, bellas, nuevas, cosas dignas de ser admiradas; y hemos ido también nosotros por callejuelas en las que el arte y la belleza y –lo que es peor para nosotros– el culto de Dios han sido mal servidos”².

Las palabras dirigidas por Pablo VI a un grupo de artistas italianos en mayo del 64 venían a resumir lo que, desde incluso años antes a la caída del Antiguo Régimen, estaba sucediendo en la tradicional relación Arte/Iglesia. El proceso de “disociación entre las tendencias artísticas y las normas canónicas”³ se convirtió en el reflejo de la paulatina pérdida de poder que había ido sufriendo la Iglesia. Disminución de poder que en el caso español se acrecentó notablemente tras el surgimiento y afianzamiento de las renovadoras ideas liberales emanadas de las Cortes de Cádiz de 1812. El movimiento de escisión entre Iglesia y Estado que se produjo, especialmente con la llegada del siglo XX, supuso la pérdida de la hegemonía eclesial dentro del aparato de gobierno estatal⁴. A esta merma se le debía sumar otro factor a tener en cuenta: el preocupante y progresivo aumento del laicismo y el aún más inquietante acrecentamiento del sentimiento anticlerical. La Iglesia española no recuperará su preponderancia hasta la llegada de las dos dictaduras que marcarán el siglo XX español, con especial relevancia durante el primer periodo de la franquista (1939-1954)⁵.

En esta coyuntura, la misma Iglesia que había sido la gran mecenas y protectora de las artes –y en general de la cultura– durante siglos, se vería desplazada a un segundo plano y condenada en sí misma a una estética, en la mayoría de los casos, desfasada y carente de gusto. El arte sacro se encerrará en un lenguaje plástico muy alejado de los nuevos planteamientos artísticos contemporáneos que estaban dando un nuevo sentido tanto al sentimiento de la belleza como a la estética. En palabras de Paul Claudel, el gran culpable de esta decadencia sería “el divorcio, cuya consumación se produjo en la pasada centuria, entre las proposiciones de la Fe y esas potencias de la imaginación y la sensibilidad que son eminentemente las del artista”⁶.

Así pues, la estética del arte sacro entrará en el siglo XX condicionada por esta doble vertiente de culpabilidad: de un lado, distanciamiento con respecto a

² PABLO VI, «Discurso a un grupo de artistas italianos», *Ecclesia*, n.º 1.193, 1964, pp. 701-709.

³ PORTELA, Francisco, «El hierro en el arte español. Formas de escultura contemporánea», en C. Álvarez de Miranda (coord.), *Historia del Arte Hispánico. El siglo XX*, Madrid, Alhambra, 1980, p. 130.

⁴ WILLIAM J., Callahan, *La Iglesia Católica en España (1875-2002)*, trad. de Jordi Beltrán, Alberto Clavería y Ferran Esteve, Barcelona, Crítica, 2003.

⁵ BOTTI, Alfonso, *Cielo y dinero: el nacionalcatolicismo en España, 1881-1975*, Madrid, 1992.

⁶ CLAUDEL, Paul, *Positions et Propositions*, Gallimard, 1934, t. II, pp. 223-228.

la Iglesia y sus temas llevado a cabo por los artistas. A ello habría que sumar el aparente agotamiento de soluciones tanto temáticas como plásticas. Del otro, el anclaje de la Iglesia en una trasnochada manera de concebir el arte imponiendo férreos cánones. En España, y de manera similar en el resto de Europa, imperó la proliferación de representaciones figurativas basadas en una tendencia hacia lo barroco. Ésta se asentó en la repetición e imitación de unos cánones y tipos que tenían como sustrato ideológico una supuesta adaptación a la tradición “a través de imágenes vulgares de facilona belleza, como las producidas en los talleres gerundenses de Olot”⁷, y que se adaptaban al gusto impuesto por la religiosidad popular. Es este aferramiento a lo tradicional lo que impedirá de igual manera avanzar el arte de una Iglesia que durante siglos había supuesto la punta de lanza de la vanguardia plástica.

A estos motivos debemos sumarle, en el caso español, la *recatolización*⁸ que se produjo en los estamentos más altos de la sociedad y que suponían la mayoría de encargos. Esta nueva clase burguesa, “desprovista por tradición de apreciación estética”⁹, será el principal cliente, apostando por unos modos que, al igual que su estamento, eran tradicionales. Junto a la concepción casi folclórica del arte se sumaba el gusto por un arte del lujo que fuera reflejo de su posición.

Previo al Concilio, el arte producido en el ámbito español desde el último cuarto del siglo XIX y principios del XX podría reducir en una doble vertiente: una sería la ya comentada de “imágenes que salían de los moldes como de cajas de muertos”¹⁰, y otra de corte medievalista que, de alguna manera, buscaba anclar sus raíces en tiempos mejores. Determinados artistas se verán contagiados por una línea artística voluntariamente conectada a la “idea de lo gótico”, teniendo como sustrato las ideas emanadas desde Centroeuropa de la mano crítica de Wilhelm Worringer o Karl Scheffler¹¹, a las cuales se le sumarían las del teórico Viollet-le-Duc. Partícipes de estas ideas pudieron ser, en el terreno de la orfebrería litúrgica, los *Talleres de Arte* fundados por Félix Granda en 1913¹² para el caso madrileño, y el *Círcol Artístic de Sant Lluc* o la renovadora *Casa Masriera* en el círculo catalán.

⁷ PORTELA, Francisco, «El hierro en el arte...», p. 130.

⁸ DÍAZ QUIRÓS, Gerardo, «Arte sacro del siglo XX en España», en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, CSIC, Madrid, 2001, p. 444.

⁹ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, *La indignidad en el arte sagrado*, Madrid, 1961, p. 107.

¹⁰ DE OTEIZA, Antonio, «Experiencia religiosa y creación artística», en *Revista Naturaleza y Gracia*, n.48, 2001, p. 254.

¹¹ GIL, Paloma, *El templo del siglo XX*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Barcelona, Serbal, 1999, pp. 24-25.

¹² DÍAZ QUIRÓS, Gerardo, *Félix Granda Buylla y Talleres de Arte: un siglo de arte sacro en España*, tesis doctoral dirigida por la Dra. M. Cruz Morales, Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2005.

Los mencionados *Talleres de Arte* nacieron con la intención de dotar a los templos de una orfebrería que, con el paso de los años, se había convertido en muchas ocasiones en simple quincalla repetitiva. Siguiendo una línea medievalista inspirada en Viollet-le-Duc y en la *kunstwerbund* wagneriana¹³, no se puede hablar de estos talleres como sinónimo de renovación estética, pero sí de la puesta en funcionamiento de unos métodos y modos de producción –como el trabajo gremial– que buscaban devolver a este tipo de arte el resplandor y dignidad de épocas pasadas. Con el paso de los años, *Talleres de Arte* sufrió un paulatino acercamiento a la industrialización que su propia idiosincrasia criticaba. Este proceso se acrecentó especialmente tras la Guerra Civil, momento en el que la producción orfebre creció exponencialmente debido a la destrucción y saqueos llevados a cabo por ambos bandos. Años más tarde, los *Talleres* volvieron a apostar por diseños más genuinos –que no significaron una menor industrialización–, convirtiéndose hasta hoy en día en uno de los mayores centros productores de orfebrería a nivel mundial.

El arte como problema litúrgico

La “fealdad”, como algunos autores han adjetivado, no afectará exclusivamente al campo de un determinado gusto o desfase estético. Los estamentos eclesiales, en especial a partir de los primeros años del siglo XX, serían conscientes del problema litúrgico que conllevaba la indignidad de muchas de las obras que completaban gran número de templos y que lamentablemente servían como “notas de incredulidad de la Iglesia”¹⁴. En torno a la Primera Guerra Mundial, casos como el de Romano Guardini o las experiencias en torno al monasterio alemán de María-Laach encabezado por el abad Ildefonso Herwegen supondrían una mirada crítica a esta situación. Este movimiento –cuyo pensador principal fue el benedictino Odo Casel– se convertiría en “la cuna del movimiento litúrgico en Alemania” y en el eje fundacional de una serie de talleres de arte sacro¹⁵. Las voces más críticas con respecto a este clima de estancamiento tanto artístico como litúrgico¹⁶ verán su descontento reflejado en varias ocasiones en las palabras de los máximos representantes de la Iglesia. Varias de las ideas propuestas por estos movimientos críticos tendrán su reflejo durante las sesiones del Concilio Vaticano II y en las promulgaciones que de éste derivarán.

Desde Roma, posiblemente el primer gran paso pero de corte social, sería el dado por el papa León XIII con la promulgación de la encíclica *Rerum Novarum*

¹³ DÍAZ QUIRÓS, Gerardo, *Arte sacro...*, p. 447.

¹⁴ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, *La indignidad...*, p. 22.

¹⁵ PLAZAOLA ARTOLA, Juan, *Arte sacro actual*, Madrid, BAC, 2006, pp. 75-79.

¹⁶ Podemos citar entre ellos a Guéranguer (1805-1875) o a Lambert Beauduin (1873-1960).

el 15 de mayo de 1891. En ella se podía leer una crítica al estado en el que se encontraban las clases trabajadoras y la defensa que el Sumo Pontífice hacía de éstas. Sin embargo, será Pío XII¹⁷ el que mostrará su predisposición para la renovación y adaptación del arte sacro en virtud de unas nuevas líneas, dejando atrás “un realismo servil que se sujeta simplemente a objeto o al hecho material, sin permitir al espíritu que se separe de él”¹⁸, así como “la piedad mal entendida de aquellos que en las iglesias y en los mismos altares proponen a la veneración sin justo motivo múltiples simulacros y efigies”¹⁹. En la encíclica *Mediator Dei* el papa hablaba de manera clara: “No se deben despreciar y repudiar genéricamente y como criterio fijo las formas e imágenes recientes más adaptadas a los nuevos materiales con que hoy se confeccionan aquéllas; pero evitando con un prudente equilibrio el excesivo realismo, por una parte, y el exagerado simbolismo, por otra (...). No podemos por menos (...) deplorar y reprobar aquellas imágenes recientemente introducidas por algunos, que parecen depravaciones y deformaciones del verdadero arte y que a veces repugnan abiertamente al decoro, a la modestia y a la piedad cristiana”²⁰.

Juan XXIII, decidido renovador de la Iglesia, dedicaba estas palabras a los artistas: “Queridos hijos: trabajo arduo y delicado el vuestro. Son suficientes estas ideas para revelar la amplitud de incumbencias que el arte sagrado y sus problemas añejos llevan consigo. Pero cuanto más compleja y difícil es esta labor y, por tanto, ajena a las fáciles improvisaciones, es más prometedora y animosa”.

Todos estos “problemas e incumbencias” que Juan XXIII mencionaba serían tratados en el Concilio y a ellos se les dedicaría un capítulo²¹ en la constitución *Sacrosanctum Concilium* promulgada el 4 de diciembre de 1963 ya por S. S. el Papa Pablo VI. “Para aplicar debidamente la Constitución *Sacrosanctum Concilium*, sobre la sagrada liturgia” se aprobó el 26 de septiembre de 1964 la Instrucción “Inter Oecumenici”.

La renovación que supusieron las diferentes constituciones promulgadas por el Vaticano II afectarían a todo el aparato eclesial, removiendo el seno de la vieja institución y provocando lo que se ha llamado un “aggiornamento”, es decir, una actualización y por tanto una adaptación de los estamentos eclesiales a los nuevos tiempos. La liturgia, y con ella el arte, se vería afectada por esta “puesta al día” que debía ser acatada por la Iglesia universal. Esto supondría en muchos casos la renovación de la decoración y de los ornamentos litúrgicos, así como la remodelación

¹⁷ Pío XI, su predecesor se mostrará reticente a aceptar las nuevas formas artísticas que “no parecen invocar y hacer presente lo sacro sino porque lo desfiguran hasta la caricatura y muchas veces hasta una verdadera y propia profanación”. Pío XII. “Discurso a un grupo de autores y artistas”, *Ecclesia II*, 1947, pp. 455-456.

¹⁸ Pío XII, “Discurso a un grupo de autores y artistas”, *Ecclesia II*, 1945, p. 231.

¹⁹ Pío XII, “Carta encíclica ‘Mediator Dei’, Sobre la Sagrada Liturgia”, *Ecclesia*, 1948, pp. 19-20.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ En concreto el Capítulo VIII: *El arte y los objetos sagrados*.

de la disposición de los altares y retablos. Elementos como el sagrario, las vestiduras o los objetos destinados al culto debían ser renovados o actualizados en tanto en cuanto fuera posible, respetando, eso sí, todo lo existente que fuera de un reconocido valor. La reforma, que tenía como principal punto la participación de los fieles en la liturgia, vendría a suponer otra serie de cambios como la nueva concepción de la adoración al Santísimo o la adaptación de los templos al rito del sacramento del Bautismo.

Al mismo tiempo que el Concilio proclamaba una serie de “límites” dentro del arte, especialmente en el sentido de la abstracción, se abría a todo un abanico de posibilidades escondidas tras sus palabras:

“La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que, acomodándose al carácter y a las condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia; para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados”²².

El caso español: el pre concilio y el pos concilio

En España las bases necesarias para producir el gran cambio que desde Roma se proponía estaban establecidas desde antes del Concilio tanto en el terreno artístico como en el campo de la liturgia. Será en este último aspecto donde, en contra de los sectores más conservadores y tradicionalistas de la Iglesia, surgían algunas voces críticas dentro del renovado Catolicismo Social²³, como la de López Aranguren. Aranguren, amigo y defensor del poeta zamorano Agustín García Calvo, se convertiría desde antes del Concilio en una de las personalidades dentro del seno de la Iglesia con escritos como “Catolicismo y protestantismo como formas de vida” o “Catolicismo día tras día”, cuya lectura se antoja imprescindible para el conocimiento del sentimiento de parte del catolicismo español del momento. En este libro se arroja ya en 1955 la idea de que “en el porvenir el arte religioso no-figurativo habrá de ir cobrando cada día más importancia, pero sin llegar nunca a desplazar al arte figurativo”²⁴.

²² Concilio Vaticano II, Constitución sobre la Sagrada Liturgia, *Sacrosanctum Concilium*, n.º 123.

²³ WILLIAM J., Callahan, *Op. cit.*, p. 324.

²⁴ LÓPEZ ARANGUREN, José Luis, *Catolicismo día tras día*, Barcelona, Noguer, 1955, p. 77.

Junto a estos indicios de renovación católica debemos situar los de la renovación estatal. La época franquista del aperturismo iniciada en 1949 supuso un impulso para los jóvenes arquitectos en un primer momento y para el resto de las artes posteriormente. La conocida como «fase Ruíz Giménez»²⁵ (1951-1956), en honor al encargado de la Educación Nacional, constituyó en el terreno artístico las bases que posibilitaron el florecimiento y auge del arte vanguardista español a partir de la segunda mitad de los años 50.

Las modernas formas, que hasta entonces habían sido consideradas judeo-masónicas-marxistas²⁶, pasaron a integrarse dentro de un plan de lavado de cara del régimen. Como parte de este plan se incluyó la integración de determinados estilos situados a la vanguardia que, siempre dentro de unos cauces, debían ser imagen del país hacia el exterior. En esta línea, la proliferación de artistas enviados por España a las bienales internacionales²⁷, como la de Venecia o Salzburgo, crecerá exponencialmente en los años sucesivos. Como señala Bozal, es curioso cómo “las instituciones del Estado empiezan a utilizar un doble rasero con el arte: si en España se apoya fundamentalmente una línea tradicional y académica, en el extranjero son los artistas de vanguardia los que cuentan con la ayuda del Estado, que les presenta en las exposiciones internacionales en el marco de los pabellones nacionales”²⁸. La utilización mutua entre Estado y artistas parece un tanto evidente en la medida en que la necesidad de propaganda positiva por parte de unos y de libertad estética por parte de otros se imbricarán, dando como resultado un paradójico arte libre pero encauzado.

Pese a “la rutina de unos tipos eternamente repetidos y de unas enseñanzas desvitalizadas”²⁹, criticada acertadamente en 1949 por el *Grupo Lais* en su “Manifiesto Negro” algunos años antes del Concilio, las tendencias artísticas españolas, y en general las europeas, estaban dotando al arte sacro de un lenguaje variado y novedoso con el cual modernizarse. Una serie de experiencias vanguardistas comenzaban a colarse lentamente entre el férreo entramado artístico de repetición y quincalla.

En medio de este aperturismo, algunos creadores españoles como José Luis Sánchez, Coomonte, Cristino Mallo o Subirachs verán en Brancusi, Giacometti y

²⁵ CABAÑAS BRAVO, Miguel, «Postrimerías de un instrumento de la política artística del franquismo. El final de las bienales hispanoamericanas de arte», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, n.º 62, 1996, pp. 498-499.

²⁶ CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 179-186.

²⁷ Regulado por el entonces Comisario de Exposiciones del Ministerio de Asuntos Exteriores Luis González Robles.

²⁸ BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, en *Summa Artis Historia General del Arte*, vol. XXXVII, Madrid, 1992, p. 19.

²⁹ Grupo Lais citado en BOZAL, Valeriano, *Op. cit.*, p. 200.

Germaine Richier o en los nacionales Pablo Gargallo y el más que relevante papel de Julio González, las posibilidades del trabajo de un material, el hierro, que autores como Oteiza y Chillida ya estaban poniendo al servicio del arte sacro en ejemplos como la Basílica de Aránzazu.

Especial relevancia tendrán en este ámbito toda una serie de arquitectos que, como primero Sáenz de Oíza, y después Miguel Fisac, Antonio Vallejo o García de Pablos –alejados de las propuestas platónico-historicistas de Luis Moya–, proyectarán toda una serie de templos³⁰ suponiendo un cauce de modernidad previa al *aggiornamento*. El conjunto de Aránzazu –o Arantzazu– se erigirá como el principal ejemplo de modernización. A éste debemos sumar otros como la iglesia de Santa Rita en Madrid, la capilla en el Camino de Santiago³¹ (1954) o la iglesia de los Sagrados Corazones de Madrid (1961).

La llegada a España de las nuevas ideas conciliares produjeron la reacción que cabría esperar: la división inmediata de artistas y críticos en dos bloques. El primero estaría formado por aquéllos que se centraban en los puntos más conservadores del *Sacrosanctum Concilium*, y el segundo por toda la serie de pensadores y artistas que llevaban años esperando una renovación similar a la recientemente promulgada. Uno de los principales argumentos en contra que se le planteaba a este nuevo arte, y en el cual se basaban muchos de sus detractores, fue la ininteligibilidad en determinados casos de algunas obras con un simbolismo excesivamente críptico. Igualmente los había que “argüían que el arte abstracto no podía ser aceptado por la Iglesia cristiana puesto que la Encarnación del verbo había siempre justificado y exigido la iconografía”³². La crítica, especialmente lanzada en contra de la abstracción, argumentaba en su favor la vieja función didáctica que al arte sacro se le supone y la ausencia de pietismo que en ella puede encontrar un público en su mayoría “inculto” o no formado artísticamente. Junto a ello, el proceso de individualización y subjetivismo artístico supondrán los principales escollos en la medida en que incluso hoy en día “están creando un muro de separación entre el artista que aborda un tema religioso y el gran público que frecuentemente se siente frustrado y engañado, cuando no herido en sus más profundos sentimientos”³³.

³⁰ DELGADO ORUSCO, Eduardo, “Arquitectura sacra española, 1939-1975 : de la posguerra al posconcilio”, tesis doctoral dirigida por el catedrático Miguel Ángel Baldellou Santolaria, E.T.S.A. Politécnica de Madrid, 1999 y BALDELLOU, Miguel Ángel y CAPITEL, Antón, *Arquitectura española del siglo XX*, en *Summa Artis Historia General del Arte*, vol. XL, Madrid, 1995.

³¹ RÍO VÁZQUEZ, Antonio S., *La recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega*, tesis doctoral dirigida por el Dr. José Ramón Alonso Pereira, Universidade da Coruña, Departamento de Composición, 2013, p. 245.

³² PLAZAOLA ARTOLA, Juan, *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, BAC, 1996, p. 975.

³³ PLAZAOLA ARTOLA, Juan, “La nueva sensibilidad y el arte sacro” en *Actas del curso celebrado en Madrid “Arte sacro, un proyecto actual”*, octubre 1999, 2000, p. 79.

En el lado opuesto se situaron los que hemos querido llamar “creadores y pensadores pos conciliares”, formado por toda la serie de artistas y críticos antes mencionados que ya antes del Concilio estaban empezando a apostar por un tipo de soluciones alejadas de los nostálgicos tipos imperantes. Un conjunto importante de ellos se adscribieron al llamado “Núcleo de Atocha”³⁴, que se había formado hacia los años 50 en torno a la dominica basílica de Nuestra Señora de Atocha y a la residencia dependiente de ella. Este grupo, integrado por artistas y arquitectos como Pascual de Lara, Rafael de La Hoz, Vázquez Molezún, Espinós o el propio Coomonte, estaba encabezado por la labor del padre Aguilar³⁵. El grupo tenía como principal fundamento y fin la renovación tanto de la arquitectura sacra como del arte sacro siguiendo una serie de postulados que, en conexión con la nueva liturgia, pretendía la integración total de las artes.

El Núcleo de Atocha no se limitaría exclusivamente a la producción artística y arquitectónica. En este mismo grupo germinarán otros tres hechos definitivos para el arte sacro pos conciliar. El primero de ellos sería la fundación del Movimiento de Arte Sacro en 1958 erigido como una “iniciativa dominicana para estímulo y orientación de artistas, en coloquios doctrinales, concursos, exposiciones y ensayos de realización”³⁶. El mismo padre Aguilar –que tendría en Francisco Coello su igual en el caso portugués–, promovería la fundación de la *Revista ARA* en 1964. Esta publicación, al modo de la francesa *L’Art Sacré* o la italiana *Chiesa e quartiere*³⁷, se trasformaría en una extensión de las ideas emanadas del Movimiento de Arte Sacro y por tanto, de Atocha. Un último proyecto sería la fundación de la galería «Templo y Altar», de la que nombraría director a José Luis A. Coomonte y que perseguiría los mismos fines.

De este grupo de artistas surgirán otras agrupaciones en un momento en el que “la tendencia a la colaboración entre artistas se intensifica”³⁸. A modo del grupo *El Paso*, pero con menor trascendencia y fama, toda una serie de artistas se agruparán en diferentes equipos de trabajo persiguiendo la idea que años antes tuviera en mente Félix Granda cuando creó su taller. Esta misma idea, como señala Díaz Quirós, sería rubricada tiempo después por la Sección de Orientación de Liturgia de Cataluña: volver a unos modelos basados en la tradición artesanal

³⁴ DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Op. cit.*, pp. 121-122.

³⁵ José Manuel de Aguilar, padre dominico nacido en Madrid en 1912 y desaparecido en 1992. Su vida estuvo estrechamente ligada al mundo de las artes, convirtiéndose en una de las voces más críticas y renovadoras del arte sacro del momento.

³⁶ DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Op. cit.*, p. 122.

³⁷ FERNÁNDEZ-COBIÁN, Esteban, “La arquitectura religiosa española y las revistas españolas: el caso de *Chiesa e Quartiere*”, en *Actas del congreso internacional “Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifestos, propaganda”*, Pamplona, 3 y 4 de mayo de 2012, pp. 465-474.

³⁸ DÍAZ QUIRÓS, Gerardo, *Arte sacro...*, p. 459.

española mediante la creación de un ambiente escultórico “apostólico” en el cual la idealización del taller medieval estuviera presente. De esta manera, en torno a los años 60, nacerán grupos como el *Grupo Abadía Montserrat*, *Ara*, *Berit* o *Gremio 62*, conformado por Carlos Muñoz de Pablos, Kiko Argüello y José Luis Alonso Coomonte.

Desde este momento en adelante se desarrollará toda una estética desigual entre unos artistas que, en unos casos, conseguirán superar los modelos antiguos y que, en otros, darán solamente una pátina de modernidad a un lenguaje todavía alejado de la contemporaneidad requerida. La valía de esta renovación artística, más allá de la subjetiva confrontación entre partes, produjo igualmente el merecido reconocimiento internacional al caso español en concursos como la Bienal de Arte Sacro de Salzburgo donde fueron premiados entre otros Vaquero Turcios en 1956, José Luis Sánchez en 1962 o, como veremos más adelante, Coomonte en 1960.

El debate continúa

Todo el conjunto de artistas del que venimos hablando trató de dar un nuevo aliento y credibilidad a un arte que adolecía de ello. Buscaban dejar atrás un superado arte *kitsch* que poblaba iglesias y templos a lo largo y ancho de la geografía española, cuyas principales dolencias eran “el sentimentalismo, basado en el mimetismo de los gestos exteriores, destinado a un falso fomento de la piedad; interés por la anécdota y no por la emoción profunda del hecho sagrado, y tendencia a un didactismo de gusto infantil”³⁹.

La labor emprendida por todos estos artistas debía configurarse como una acometida hacia un nuevo arte y estética cristianos. El inestimable trabajo y valentía de este grupo hizo pensar en una nueva mirada y una nueva manera de hacer. Todo ello era por fin posible. Pero, una vez superado este difícil trance, ¿a dónde debía ir? o más bien, ¿hacia dónde debía dirigirse toda esta corriente?

La disolución de gran parte de los grupos artísticos de carácter tanto sacro como profano nos viene a hablar de una de las características definitorias del arte de los siglos XX y XXI: la individualización del arte. El subjetivismo con el que se ha visto particularizado el último arte⁴⁰ ha impregnado el simbolismo artístico de un halo de personalidad y personalismo que se ha ido alejando cada vez más de un público no docto o no acostumbrado a este tipo de representaciones. Como acertadamente señala Plazaola “en los tiempos actuales ese equilibrio, esa especie

³⁹ SEBASTIÁN, Santiago, “¿Crisis en la tradición iconográfica del arte cristiano?”, en *Actas del Congreso Internacional de “Las Edades del Hombre” Arte y Fe*, Salamanca, del 25 al 29 de abril de 1994, edición de Adolfo González Montes, Universidad Pontificia de Salamanca, 1995, p. 81.

⁴⁰ Como último arte entendemos la última centuria.

de simbiosis entre el artista y la sociedad, se ha quebrado”. Esta idea es aplicable tanto al arte sacro como al profano.

El sentimiento de engaño se ha extendido ante un público que, impotente al no comprender una obra, deplora todo aquello que se escapa de lo figurativo o de unos cánones similares a los nostálgicos de principios del siglo XX. Las tiendas y comercios siguen inundadas de figuras de yeso y cartón piedra hacinadas unas detrás de otras como si de un desfile macabro se tratara: todas iguales, todas con los mismos colores –muchos de ellos más que estridentes–, respondiendo más a un negocio impuesto por la ley de oferta y demanda que a una verdadera espiritualidad.

La subjetividad no será el único problema en esta crisis artística. El progresivo avance de una sociedad marcada por un escepticismo agnóstico, o escasa de fe, produce al mismo tiempo un alejamiento por parte de los artistas en lo referente a temas religiosos. A ello se le debe sumar una corriente de artistas y críticos que, bajo el símbolo de un catolicismo mal entendido, abogan por una vuelta a formas barrocas de Cristos que rozan casi el sadismo con la finalidad de una beatería dominical.

Lejos de querer entrar en un debate de corte casi teológico que se escapa de este trabajo, es posible que parte de culpa de esta situación la tenga ya no exclusivamente el artista o el fiel, este último siguiendo la mayoría de los casos unos preceptos tanto sociales como religiosos, sino “la prudencia de la Jerarquía, a quien compete la vigilancia de los lugares de culto, y la decisión sobre situaciones de tensión en el interior de la comunidad cristiana, deberá tener en cuenta la voz de los fieles que invocan el respeto a la santidad del tema y a la sensibilidad colectiva” y puntualiza Plazaola, “pero también deberá examinar hasta qué punto es objetivo un rechazo basado probablemente en argumentos que solo son manifestación de una sensibilidad pasajera, cuando no de un gusto trasnochado”⁴¹.

Han pasado cincuenta años desde el Concilio Vaticano II. El debate es el mismo. Las condiciones para éste, no muy diferentes.

¿Qué debe ocurrir para encontrar un consenso que represente a todos? Como hiciera Pablo VI, en primer lugar, repartir las culpas. Y en segundo lugar, armonizar las partes mediante una estética en la que todos, en mayor o menos medida, se vean identificados.

BREVE APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA

José Luis Alonso Coomonte –Coomonte, como es conocido artísticamente ya que como él mismo dice “alonsos hay muchos”–, nació en Benavente (Zamora) el

⁴¹ PLAZAOLA ARTOLA, Juan, *La nueva sensibilidad...*, p. 80.

12 de junio de 1932. De madre panadera y padre ebanista, los oficios de éstos marcarán desde un inicio la carrera de un artista precoz. De Benita heredará el amor por la masa y la materia, de Heliodoro, el dominio de la talla en madera que más tarde trasladará al hierro. Sin duda estos primeros años de vida en Benavente serán definitorios en el carácter, y por ende en la obra, de un José Luis que adquirirá para sí los rasgos de una tierra dura, áspera y surcada por el hierro del arado. Todo esto no será olvidado por un artista que reflejará en su obra su propia personalidad, de manera muy diferente y en sus distintas expresiones.

Tras demostrar en su infancia y mocedad unas dotes artísticas innatas, en 1950 ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde entrará en contacto con una serie de artistas y profesores como Laviada y Eduardo Capa, con quien más adelante abriría un taller en Arganda del Rey. Son años en los que la enseñanza académica servirán de base a todo aquello que más tarde desarrollará y en los cuales su destreza empezaba a ser reconocida con premios como el Molina Higuera en modelado. Durante este período, en 1953, recibirá su primer encargo: un Cristo flagelado –Nuestro Señor Flagelado– en madera de pino ruso encargado por la Cofradía del Silencio de Benavente, que tuvo un coste total de 7500 pesetas y le otorgó el reconocimiento de la prensa y crítica sirviéndole igualmente de impulso para recibir un segundo encargo. Dos años más tarde, la recién creada Hermandad del Santísimo Cristo de la Victoria de Santa Lucía de Gordón (León), le encargaría la talla de otro Cristo a la columna que saldría en procesión por primera vez en 1956, obteniendo de nuevo el beneplácito de la crítica.

En 1955, al terminar sus años en la Academia, realizará como complemento a su formación un viaje de fin de estudios a París. Poco podía sospechar un chico formado “de una manera académica” que este episodio parisino iba a cambiar su manera de ver el arte y, especialmente, la escultura. Allí conocerá y se enamorará de las nuevas formas propuestas por Pablo Gargallo, Julio Antonio, Brancusi, Julio González –“la perfección del escultor” en palabras del propio Coomonte– y otra serie de artistas que abrirán los ojos de un joven formado en los dictámenes de la inmovilidad estética franquista que se había impuesto en las academias, pero que “por otra parte, (...) me ha servido muchísimo”⁴².

A su vuelta a España realizará el servicio militar y, tras éste, creará un pequeño taller situado en el número 11 de la Calle Luna de Madrid, junto con Antonio Palomo y Valeriano Martín Turrión. Son años difíciles en los que el artista, junto con

⁴² ALONSO COOMONTE, José Luis, *La rejería en la obra de Jose Luis Alonso Coomonte*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Francisco Javier Gómez de Segura Hernández, Universidad de Salamanca, Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes, 199, p. 2.

sus dos compañeros, realizarán todo tipo de obras⁴³ con la única finalidad de poder mantenerse. Al mismo tiempo comenzará su andadura y camino en el arte del hierro, soldando y pagando por puntos de soldadura para realizar pequeñas obras de carácter casi experimental. El interés por el hierro y sus formas de tratamiento lo llevarán más adelante a visitar las ferrerías de Mirandola en Legazpi y Confucio en Ponferrada, donde aprenderá el arte de la fragua y la forja que más tarde aplicará en sus obras en un momento en el que este material comenzaba a adquirir importancia en España de la mano de artistas como Chillida, Oteiza o Martín Chirino.

Tras tres años “sobreviviendo” en Madrid, viendo que la situación era insostenible, decidió volver a Benavente. Allí establecerá un pequeño taller en las Eras de San Antón, desde donde recibirá algunos encargos llegados de Madrid y donde compaginará esta labor artística con sus funciones de profesor de dibujo en el Colegio de la Vega. Es en esta época cuando conoce a una de las personas más relevantes en su trayectoria artística: Jesús Núñez, artista tapicero gallego al cual conoció en un concurso en Madrid. Éste habló de él a González Robles, quien quiso que fuera Coomonte, tras rechazar Chillida la propuesta, el encargado de realizar una custodia para representar a España en la II Bienal de Arte Sacro de Salzburgo de 1960.

Será a partir de la obtención de la Medalla de Oro de escultura en dicha bienal, gracias a su obra *Ostensorio*, cuando la trayectoria artística de José Luis da un giro y se ve reconocida tanto en España como en el exterior. Pese a ello, la obra de Coomonte fue aceptada exclusivamente dentro de unos pocos focos renovadores, hecho que desanimó al artista el cual seguía produciendo desde su taller en Benavente. Esta situación se prolongó hasta que un año más tarde, en 1961, el padre José Manuel Aguilar decidiera visitar al artista en su taller con la intención de convencerlo y llevárselo a Madrid, donde le garantizaba un puesto como profesor de dibujo en el Instituto Laboral de Atocha. Al mismo tiempo que aceptaba, José Luis emprendía un camino que lo llevaría a trabajar de una manera intensa durante el resto de su vida, especialmente en los veinte años siguientes.

Ya en Madrid, establecido como profesor, consiguió levantar un pequeño taller con una fragua en las dependencias de los Padres Dominicos a instancias del propio Instituto Laboral, lugar desde donde produciría su obra. Allí se gestaría el nacimiento de un grupo, *Gremio 62*, que a la manera de otros como *Ars Sacra* o *La Cantonada*, sería el encargado de realizar una serie de obras y encargos mediante la imbricación e Integración de las Artes.

⁴³ Cuenta el propio artista que llegarán a realizar la decoración de las paletas que se utilizan en los bares para retirar la espuma de las cervezas.

En el seno de esta corriente nacería *Gremio 62*, donde los trabajos en vidrio serían llevados a cabo por el maestro vidriero Carlos Muñoz de Pablos, la pintura por Francisco Gómez-Argüello –Kiko Argüello– y por último, Coomonte se ocuparía de los encargos de índole escultórico así como del mobiliario litúrgico. Tanto el nombre de “Gremio”, en referencia a una manera de concebir un arte no industrializado⁴⁴, como las formas de trabajo, llevaban en sí ideas marcadamente renovadoras en sintonía con toda la revolución litúrgica que se venía produciendo desde antes del Concilio Vaticano II. Las intenciones del grupo se verían reflejadas en una serie de textos que ellos mismos redactaron y que Delgado Orusco cita en su tesis:

“El templo cristiano deberá alzarse, pues, como un símbolo de paz y concordia en las entrañas de una nueva sociedad industrial. Si otrora la catedral –suma teológica en piedra– pudo resumir el estilo vital de una época, el nuevo templo cristiano que queremos servir deberá alzarse sin nostalgias de épocas pasadas, tomando a su tiempo todo aquello que en técnica, inspiración y materiales pudo éste darle sin menoscabo de su misión”⁴⁵.

Estos tres artistas realizaron todo un conjunto de obras que los llevaría a exponer en muestras como la llevada a cabo en la Biblioteca Nacional en 1963 patrocinada por la Dirección Nacional de Bellas Artes y que fue llevada a varios países⁴⁶. La exposición Internacional de Nueva York, la Exposición Española en México o la de Rouen fueron algunas donde la obra del grupo estuvo presente a lo largo del año 1965. Este hecho les valió el reconocimiento más allá de las fronteras españolas, donde la labor de la *Revista ARA*, creada en julio del 63, y el Movimiento de Arte Sacro darían a los tres, y a otros muchos artistas, una publicidad que los hará catapultarse como algunos de los principales artistas productores de arte sacro español.

Durante estos años la actividad paralela del artista lo llevará a participar en exposiciones como la II Bienal Juvenil de París (1961) y a obtener premios como la Beca de la Fundación March en 1963, gracias a la cual ampliará sus estudios

⁴⁴ Pio XII, en contra de esta industrialización, realizará una crítica férrea ya en el año 1947: “El artesano transforma la materia prima y lleva a cabo todo su trabajo al que está íntimamente ligado, y en el que halla un amplio terreno su capacidad técnica, su habilidad artística, su buen gusto y la delicadeza y destreza de su mano en productos muy superiores bajo este aspecto a los impersonales y uniformes fabricados en serie”. PIO XII. “Discurso al I Congreso Nacional del Artesanado Italiano”, *Ecclesia* [1947] II, pp. 455-456.

⁴⁵ DELGADO ORUSCO, Eduardo, “Arquitectura sacra española, 1939-1975: de la posguerra al posconcilio”, tesis doctoral dirigida por el catedrático Miguel Ángel Baldellou Santolaria, E.T.S.A. Politécnica de Madrid, 1999, p.289.

⁴⁶ VV. AA., “Gremio 62: exposición”, Catálogo exposición diciembre de 1963, Dirección General de Bellas Artes, 1963.

e investigaciones entorno a la rejería románica y gótica. Del mismo modo sería nombrado en 1962 director de la «Galería Templo y Altar», fundada por el arquitecto madrileño Francisco Oinza, por los propietarios de Tapicerías Gancedo y por el propio padre Aguilar. La galería se convertiría en el ambiente propicio para la búsqueda de la renovación artística, un lugar de encuentro para todo este nuevo arte sacro y en un foco desde donde se irradiarían las nuevas líneas maestras mediante exposiciones y muestras que tendrían como uno de sus frutos la fundación del Movimiento Arte Sacro.

Consecuencia de esta libertad el grupo, que nunca había supuesto un acotamiento para ninguno de los tres artistas, fue disolviéndose sin hacerlo en ningún momento de una manera formal. Kiko Argüello pasaría a preocuparse de manera más intensa de temas relacionados con la teología y liturgia, llegando a fundar en 1964 el movimiento cristiano conocido como “Camino neocatecumenal” –o simplemente “Camino”– junto con Carmen Hernández y auspiciado por el entonces obispo de Madrid Casimiro Morcillo⁴⁷. Al mismo tiempo, Muñoz de Pablos y Coomonte se alejarían del foco de Atocha⁴⁸ aunque en ocasiones siguieron colaborando para realizar algunas obras como las magníficas vidrieras de San Luis de los Franceses (1972).

El alejamiento entre los miembros del grupo y la disconformidad con el ritmo casi industrial, impuesto por la cantidad de encargos, harán que Coomonte se desligue del grupo y se establezca en un taller afincado en el barrio madrileño de Vallecas. Allí su actividad no disminuirá, por lo que tuvo la necesidad de contratar a un grupo de ayudantes con los cuales incluso llegaría a realizar obras para otros artistas como Martín Chirino. Tras un tiempo en este taller cambiará de nuevo de emplazamiento, esta vez a la localidad de Arganda del Rey, donde compartirá encargos con el que había sido su profesor y apoyo en San Fernando, Eduardo Capa.

Hacia mediados/finales de los setenta los encargos de tipo religioso irán yendo en descenso. Este distanciamiento fue en parte provocado por un alejamiento del propio Coomonte, que veía cómo el mismo arte que le había proporcionado la fama le estaba también encasillado peligrosamente. A ello debemos sumar la reducción notable de nuevos templos con necesidad de obra, y por tanto, la escasa rentabilidad que seguir creando esta obra le suponía. Fruto de este giro, o preconizador de éste, presentaba en diciembre de 1977 en la galería «Kreisler Dos» la exposición de “Máquinas inútiles”, en conexión con las ideas de Man Ray o Duchamp, y que

⁴⁷ GONZÁLEZ, Fidel, “Los movimientos en la historia de la Iglesia”, Encuentro, 1999.

⁴⁸ “En mi caso fue la necesidad de realizar una obra desligada de su utilidad religiosa la que me llevó a instalarme en un nuevo taller en Vallecas”. ALONSO COOMONTE, José Luis, “La rejería en la obra...”, p. 13.

Moreno Galván en su crítica⁴⁹ calificó de “sorpresa” ante el recorrido artístico anteriormente seguido por José Luis.

A partir de estos años la obra de Coomonte ha seguido, como decíamos, un camino diferente al impuesto por el arte religioso, aunque realizando de manera esporádica algunas obras de carácter sacro como las concebidas para la Hermandad de Jesús en su tercera Caída de Zamora u otros pequeños encargos. Sin renunciar a la actividad artística, Coomonte ha ejercido durante años como profesor en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, desarrollando un mayor sentido crítico y reflexivo que se ve reflejado tanto en sus series de “máquinas inútiles” como en las “lúdico-críticas”, así como en sus últimas experiencias artísticas, muchas de ellas inéditas aún.

La vida de Coomonte, en palabras de Juan Antonio Ramírez, nos lleva a pensar:

“En primer lugar su capacidad de trabajo, su amor a la materia, al oficio, lo cual nos explica, en parte, su inusitada aptitud para ocuparse de los problemas más diversos (desde la gran escultura en su acepción más tradicional hasta la conformación de todo tipo de «utensilios»); en segundo lugar su falta casi absoluta de vanidad «artística» (o quizá la ausencia de cierta «formación» cultural que, no lo olvidemos, puede ser también «deformación»), con ese modo de verse a sí mismo más como «trabajador de las formas» que como «configurador del mundo», peculiaridad esta que le hace disponible para cualquier sugestión o encargo que provenga de una persona querida o admirada; el tercer factor es la suerte, el azar, que se aparece ante Coomonte entrelazada con un encargo singular”⁵⁰.

Falta de “vanidad artística” fruto de una personalidad cargada de sencilla y seria actitud, que lo lleva a convertirse en un artista sincero de líneas puras. Esta sinceridad se ve plasmada en su obra, trabajada a golpe de martillo sobre hierro en caliente, al cual le trasmite la fortaleza de su personalidad. Una manera de afrontar tanto la vida como una obra, forjada a lo largo de una carrera cargada de altibajos, pero que sin embargo ha sabido superar con la recia actitud castellana que ha definido, como decíamos al principio, toda su vida y su obra.

⁴⁹ MORENO GALVÁN, José María, «José Luis Coomonte. Galería Kreisler 2. Madrid», Revista Triunfo, Madrid, n.º 780, 7 de enero de 1978, p. 51.

⁵⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio, «Los niveles funcionales en la obra de arte: El caso de José Luis Coomonte», Catálogo exposición en Zamora, octubre-noviembre 1982, p. 3.

OBRA SACRA REPRESENTATIVA DE COOMONTE

La miscelánea que hemos escogido es un extracto de toda la carrera artística sacra, con obras que por su valía o localización se configuran como representativas dentro de todo el corpus. Las piezas y conjuntos seleccionados han servido en ocasiones como modelo para otros ejemplos del mismo artista u otros creadores, por lo que su inclusión ha sido casi obligada. Del mismo modo, por motivos de edición ha sido imposible incluir en este artículo la gran mayoría de obra por lo que debe ser tomado este artículo como una aproximación al repertorio sacro del artista.

Ostensorio para la II Birnal de arte sacro de Salzburgo

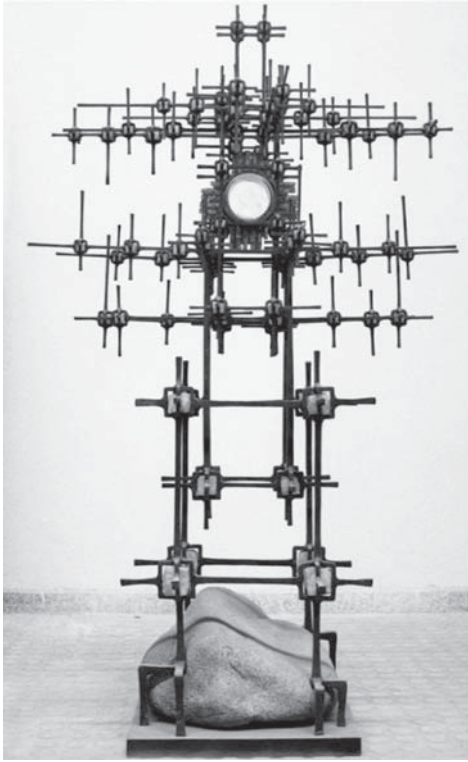
Si siempre es complicado hacer un análisis que esté a la altura de una pieza que ha pasado al olimpo de grandes obras de arte más lo es aún cuando dicha obra se ha convertido en la piedra de toque que configura toda la carrera artística de un hombre. Como parte de la Historia del Arte, la obra *Ostensorio* ha sido comentada y estudiada por algunos de los más ilustres historiadores y críticos del arte español, especialmente en el momento inmediato tras alzarse con el premio. Es por ello que hemos creído conveniente el estudio de la obra a partir de estas primeras impresiones y conclusiones, no sin antes contextualizar el por qué de su factura y relevancia.

Con una carta fechada el 6 de febrero de 1960 comenzaba lo que sería la obra definitiva de la carrera artística de José Luis Alonso Coomonte. El remitente de ésta era Luis González Robles, por entonces comisario oficial de exposiciones del Ministerio de Asuntos Exteriores, colaborador del Instituto de cultura Hispánica y que había conocido el trabajo de José Luis Alonso Coomonte a través de un amigo común, Jesús Núñez. En esta carta González explicaba a Coomonte –tras rechazar Eduardo Chillida el encargo⁵¹– lo que tenía en mente como obra para representar a España en la II Bienal de arte Sacro de Salzburgo.

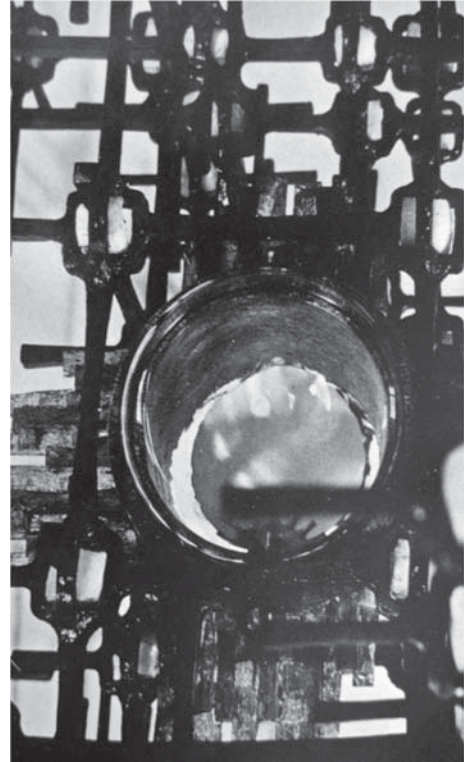
En medio de la nueva política aperturista adoptada por el régimen franquista se buscaba una obra innovadora inscrita siempre dentro de unos límites censores en muy pocas ocasiones superados tanto en el ámbito civil como en el sacro, donde la libertad pudo ser mayor en estos años pese a las relaciones Estado/Iglesia⁵².

⁵¹ Según el propio Coomonte el rechazo vino dado ante la negativa de Eduardo Chillida a realizar arte religioso y arte aplicado. ALONSO COOMONTE, José Luis, Entrevista personal, marzo 2014.

⁵² NÚÑEZ LAISECA, Mónica, “Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)”, *Artes y Artistas*, CSIC, Madrid, 2006.



Ostensorio. Coomonte, 1960. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. (Fotografía facilitada por el artista).



Detalle del viril. Ostensorio, Coomonte, 1960. (Fotografía libro BoneuFarre, op. cit.).

La intención de González Robles era la de presentar una “Capilla Eucarística”, propuesta en relación con el tema elegido para aquella edición, la Eucaristía o el tema Eucarístico. Según el proyecto original la capilla estaría formada, como se lee en la carta, por “un altar con una custodia, un retablo y dos tapices [...] y un candelabro para un Cirio Pascual posible”, en conexión con planteamientos cercanos al Románico, “genuino arte español”, reinterpretándolo y dándole un sentido contemporáneo pero sin caer en “esa frialdad que parece impera en todo aquello que se quiere calificar como «moderno» como «de hoy» y no solamente ese frío sino sin personalidad”.

La propuesta del comisario a Coomonte consistía en la creación del ostensorio o custodia, “una de las cosas más genuinamente española”, dándole un cierto número de indicaciones o propuestas para su realización como la utilización de todos los materiales “inimaginables” y que fuera “abstracta”, pero dejando al artista y

a su libre imaginación la concepción de una obra que debía ser la “sensación del siglo”. González Robles buscaba en Coomonte al artista que pusiera en boga de nuevo al arte sacro español en un momento de vital y crítica importancia dentro de la historia tanto española como eclesial.

Teniendo como base el conjunto de especificaciones hechas por González Robles, Coomonte se propuso la elaboración de un ostensorio que estuviera en conexión con los modelos antiguos de la tradición artística española, pero al mismo tiempo que se convirtiera en vanguardia de una nueva concepción del arte sacro. La modernidad vino dada mediante la utilización de una serie de materiales novedosos en la fábrica de este tipo de piezas y a través de la reinterpretación de los modelos antes citados. De esta manera, el Ostensorio se convierte en un dechado de elementos tanto románicos como góticos en su desarrollo intrínseco como renacentistas en su concepción y desarrollo.

El propio artista, en el coloquio celebrado en mayo del 62 en la galería Templo y Altar, daba una explicación de su obra con respecto tanto a la elección de los materiales como de la forma: “en esta obra yo me propuse una renovación y adaptación a lo tradicional español en el campo de la orfebrería. Para ello, habría de tomar tres valores fundamentales. Arquitectura, Escultura y Orfebrería”. De esta manera, en primer lugar, para las medidas tomaría referencia en la custodia realizada por Enrique de Arfe para la Catedral de Toledo (150 x 90 x 90 cm). Para su concepción se basó tanto en los pensamientos que se arrojan del libro *La docta ignorancia* escrito por Nicolás de Cusa, uno de los precursores del cambio de pensamiento medieval al renacentista⁵³, como en las ideas románicas y góticas en tanto en cuanto el desarrollo histórico de la cruz: “fundí la latina y la griega y la verticalidad del gótico con la horizontalidad del románico”.

La forma dada por el artista al Ostensorio, consistente en una red de hierros en cuadradillo que surgen de una pesada piedra y se entrecruzan formando pequeñas cruces dominadas en su centro por cuarzos engarzados, fue intensamente alabada por la crítica del momento. La obra posee un simbolismo intrínseco que no pasó desapercibido para los profesionales de la época. Para nosotros, este simbolismo sería explicado en el Ostensorio como una extensión de la Iglesia desde su piedra fundacional encarnada en la figura de San Pedro que se extiende por el mundo, manteniendo su centro en Dios hecho hombre representado en la Sagrada Forma.

Como indicamos primeramente, reproduciremos algunas de las palabras dedicadas a esta obra por parte de historiadores y profesionales de reconocido criterio durante el coloquio que tuvo lugar en la galería Templo y Altar⁵⁴ y que nos ayudarán

⁵³ DE CUSA, Nicolás, “La docta ignorancia”, trad., prólogo y notas de Manuel Fuentes Benot, Barcelona, Orbis, 1985.

⁵⁴ ALONSO COOMONTE, José Luis, “La rejería en la obra...”, pp. 149-184.

a comprender el Ostensorio de una manera más completa y compleja. De este modo, Luis Felipe Vivanco decía en cuanto a su forma:

“Yo creo que lo que aquí ha hecho el artista ha sido admitir un límite a su imaginación creadora, un límite puesto por el hecho del objeto de culto que tenía que resolver como escultor, pero una vez aceptado este límite, el escultor, y aquí está su talento se ha movido con absoluta libertad estética”.

“La emoción que hay en esta Custodia no consiste en algo superpuesto a ella, sino al contrario, en lo más intrínseco de ella; consiste en haberle dado categoría de escultura a lo que tradicionalmente ha sido obra de orfebrería (...)”.

Sobre los materiales el mismo Vivanco hablaba así:

“En esta elección también se nos revelan las intenciones del escultor, de acuerdo con esa gran corriente del arte contemporáneo, que consiste en el respeto y la admiración en la valoración máxima de los materiales más humildes”.

Un sentido mucho más simbólico fue el dado por el resto de contertulianos. El padre Aguilar hablaba de la obra como “una siembra de cruces” aunque señalaba la escasa funcionalidad de ésta, hecho del que el artista era consciente: “este viril todavía se ha quedado en muy poco. No tiene mucha solución de manejo, podríamos decir, práctico. No tiene solución. En fin, yo la encontré, pero en esta obra y por las urgencias de la Bienal, no pude desarrollarla”.

Alberto de la Sota ponía la obra en relación con el concepto de “Mundus” en el que “«la voluntad de existir» es la Sagrada Forma en el aire”, mientras que Luis Moya le dio un sentido más matemático: “esta Custodia, obra de escultura, participa del mundo formal de la matemática de hoy”.

Fernando Chueca, al igual que sus compañeros, ofrecería una interesante interpretación con un marcado carácter simbólico pero también historicista. Según Chueca Goitia el Ostensorio posee una marcada condición bizantina y dijo de él:

“El arte bizantino cala muy hondo en el patetismo religioso y en el mundo mágico de lo sobrenatural. Aparte de que Coomonte se haya inspirado en las plantas de las iglesias románicas o en algunas plantas en doble cruz de las catedrales inglesas, no cabe duda de que existen muchas obras bizantinas que podrían tomarse por un precedente más directo. Son muchas las cruces patriarcales que no sólo se desarrollan en un plano, sino que

alcanzan un desarrollo tridimensional, que es lo que reiterativamente ha producido el esquema coomontiano”.

Este bizantinismo también se verá reflejado en los materiales:

“El hierro por un lado las modestas piedras de río por el otro. Este le da a la obra un carácter de joya, ya que el hierro se convierte en la montura o engarce y la piedra (...) una calidad de piedra preciosa (...). No importa la riqueza del material, importa la manera de tratarlo”.

Siguiendo con los materiales,

“A pesar de su rudeza y quizá por ella misma, han sido capaces de alcanzar, manejados por Coomonte, un grado de espiritualidad tal, que han hecho plausible la bella metáfora de Alejandro de la Sota comprando la Custodia con una bandada de pájaros”.

El círculo de intervenciones lo cerró el arquitecto José Luis Fernando del Amo, el cual dedicó estas palabras en alabanza de nuevo a los materiales empleados: *“(...) manifestador en el que Dios hecho Pan, cosa humilde, se manifiesta entre las cosas humildes redimidas, transfiguradas como en gracia por obra del arte. En el acto de tomar el artista Coomonte la piedra y ponerla entre las garras del hierro en la composición escultórica, se ha consumado la oblación de la Naturaleza como en un sacramento”.* Del mismo modo, lanzaba una contra crítica a las voces disonantes contrarias a esta nueva estética: *“Había, por tanto, que revisar el espíritu religioso de quienes se declaran incompatibles con las virtudes del arte y de la arquitectura sacros de hoy”.*

Parroquia de Cristo Rey (Zamora)

El crecimiento demográfico experimentado en los años 40 en Zamora, con el consiguiente desplazamiento y expansión de la población hacia la parte sureste de la ciudad⁵⁵, tuvieron como una de sus consecuencias el distanciamiento de población con respecto a las parroquias existentes. El obispo Eduardo Martín González, que ocupaba por entonces la sede de Zamora, fue consciente del problema que esto suponía por lo que vio como indispensable y necesaria la creación de una nueva parroquia en el aún creciente barrio de la Candelaria.

⁵⁵ ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, “Arquitectura y Urbanismo en Zamora (1850-1950)”, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2009, t. I. y CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés, “Evolución urbana contemporánea de la ciudad de Zamora (2)”, *La Gobierna* (Zamora), 21/08/1985, p. 16.

Pasando a los hechos, en 1957 el obispo de Zamora entraría en contacto con los arquitectos zamoranos Adolfo Bobo y Luciano Espinosa⁵⁶, a los cuales les encargaría la proyección del nuevo templo siguiendo las ideas renovadoras del papa Pío XII expuestas en la encíclica «*Mediator Dei*» y del Movimiento Litúrgico⁵⁷ que perseguían la regeneración tanto arquitectónica como artística, con la clara idea de que “la Iglesia es un organismo vivo, y por esto crece y se desarrolla también en aquellas cosas que atañen a la Sagrada Liturgia, adaptándose y conformándose a las circunstancias y a las exigencias que se presentan en el transcurso del tiempo, dejando a salvo, sin embargo, la integridad de su doctrina”⁵⁸.

Tras toda una serie de cambios con respecto al proyecto inicial presentado en 1957 debido a reducciones de terreno y problemas presupuestarios, finalmente, el 29 de febrero de 1959 el obispo Martínez González firmaba el Decreto de Erección de la parroquia de Cristo Rey. Las obras de construcción se verían finalizadas el 30 de octubre de 1960 con la bendición del templo. Los arquitectos mencionados, junto con el aparejador Gregorio Méndez Alonso, crearon un templo que respondía a las expectativas renovadoras formadas tanto desde el obispado camorano como desde las nuevas propuestas litúrgicas.

La modernidad que Bobo y Espinosa buscaban se vería complementada gracias al contacto con un grupo de artistas jóvenes de origen zamorano cuyas ideas artísticas conectaban con la renovación de carácter tanto litúrgico como institucional que estaba teniendo lugar en el seno de la Iglesia. Adelantándose a los dictámenes que más adelante surgirían tras la promulgación del *Sacrosanctum Concilium*, Alberto de la Torre Cavero, José Luis A. Coomonte, Tomás Crespo y Luis Quico irían de la mano de los arquitectos en una búsqueda de la integración de las artes en la que el trabajo en común dio como resultado un templo de gran sensación unitaria. Como decíamos, es gracias a ello que es posible hablar de una anticipación con respecto a los nuevos preceptos conciliares y que algunos autores han llamado para otros ejemplos “el Concilio antes del Concilio” o el “pre-concilio”⁵⁹.

⁵⁶ DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David, “Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora”, Zamora, 1973, p. 244.

⁵⁷ GARCÍA LOZANO, Rafael Ángel, “La teología hecha templo. La iglesia de Cristo Rey de Zamora en la transición teológica hacia el vaticano”, *Separata Revista “Salmanticensis”*, vol. LX, fasc. 2, Universidad Pontificia de Salamanca, mayo -agosto, 2013, pp. 305-330.

⁵⁸ Pío XII, *Encíclica de la Sagrada Liturgia “Mediator Dei”*, n.º 75.

⁵⁹ DÍAZ QUIRÓS, Gerardo, “Arte sacro del siglo XX en España”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, CSIC, Madrid, 2001, pp. 443-460.



Disposición original del sagrario y candelabros en el altar. Iglesia de Cristo Rey, Coomonte, 1950. (Fotografía proporcionada por Rafael A. García Lozano).

Luis Quico sería el encargado de realizar toda una serie de trabajos como las obras en mosaico del imponente Cristo en majestad de la fachada principal, las vidrieras con motivos alegóricos o los ángeles en forja situados en la entrada junto con Tomás Crespo. A Torre Caverio se le encargó una pintura para el baptisterio con el tema del Bautismo de Cristo. Al granadino, antes no mencionado, Tomás Parés se le confió la talla en madera de una Virgen y un San José para los retablos laterales. Finalmente, José Luis A. Coomonte asumió las labores en forja del sagrario con expositor y de los candelabros de altar.

El encargo, completado al mismo tiempo que las obras de la iglesia en 1960, le vino a José Luis en un momento en el que ya había conseguido la medalla de oro en la Bienal de Salzburgo, pero en el que todavía no había llegado su reconocimiento y posterior eclosión dentro del ámbito del arte sacro. Por entonces comenzaba a experimentar entusiasmadamente con el hierro, un material al que estará ligado el resto de su vida pero del cual no había alcanzado su máximo dominio.

El sagrario (40 x 60 x 40 cm) creado para la parroquia de Cristo Rey es documento vivo de los inicios de un artista casi bisoño en la concepción de obras de este carácter. Sin embargo este tabernáculo aún ya una serie de características que sí serán una constante a lo largo de su carrera, como son el dominio de la pátina o el motivo en forma de surcos sobre el hierro⁶⁰. Sobre la decoración de surcos se desarrolla toda una iconografía en relación con el misterio eucarístico como los

⁶⁰ “Por ello creo que no he olvidado [...], ni olvido la tierra donde estoy, es decir, los surcos del campo, las tierras de campos, que, a fin de cuentas, son como dibujos también, creados para la servidumbre de la cosecha, pero llenos de sugerencias plenas de formas que aspiran también a la plástica del hierro”. ALONSO COOMONTE, José Luis, “La rejería ...”, p. 128.

racimos de vides o las espigas de trigo dominados por una cruz asimétrica con una pátina dorada. Los laterales completan la decoración con símbolos cristológicos e inscripciones en latín en las que se puede leer «IGNEM VENI MITTERE IN TERRAM» y «CARO MEA VERE EST CIBVS», palabras tomadas del Nuevo Testamento (Lucas 12, 49 y Juan 6).

Posiblemente presenta un grado menor en cuanto a la fuerza expresiva y la robustez que caracterizan los sagrarios posteriores. Pese a ello, el ejemplo del que ahora hablamos consigue ya una solución novedosa que empleará en otros sagrarios pero con un carácter diferente: el hecho de aglutinar en una misma obra tabernáculo y expositor (81 x 42 x 30 cm) habla de la originalidad y creatividad con la que, ya no solo esta obra sino la iglesia en total, buscaba ser concebida.

El expositor colocado sobre el sagrario, pensado a modo de baldaquino y realizado igualmente en hierro en cuadradillo, presenta la peculiaridad de ser movable, es decir, el viril en el que iría colocada la Sagrada Forma se puede retirar en el momento en el que ésta no esté expuesta y ser cambiado por un crucifijo en hierro de formas simples pero expresivas.

Si bien es novedosa, la solución que presenta este conjunto pronto perderá gran parte de su razón de ser pues la composición del sagrario más el expositor responde a unas demandas que tras el Concilio Vaticano II quedarán en cierto modo obsoletas. La obra, concebida para ser colocada en el altar pegado a la pared, reflejaba las exigencias de la liturgia pre-conciliar en la que el oficiante se colocaba de espaldas al público y en la que el sagrario se habría convertido en el espacio central de adoración. De igual manera, la exposición y adoración del santísimo no tenían hasta entonces el tratamiento que el Concilio le otorgará por lo que no se reservaba un espacio concreto para ello. Aún así, el tabernáculo ideado por Coomonte poseerá una serie de características que lo ponen en contacto con las que serían nuevas pautas conciliares y la nueva estética concebida a medida del hombre con líneas y formas puras y simples, características definitorias de todos sus receptáculos posteriores.

La modificación del templo acometida años más tarde para adaptarse a las nuevas concepciones litúrgicas varió notablemente el significado de la combinación de sagrario y expositor, pues en su concepción nunca estuvo la idea de ubicarla sobre la gran peana en la que actualmente se sustenta. Pese a ello, hoy en día el juego producido por la imponente imagen de Tomás Crespo y el sagrario de Coomonte dotan al presbiterio de un carácter ascensional y grave acorde con el carácter del templo.

El encargo a Coomonte se completó con la realización de seis candelabros de altar realizados en hierro forjado que debían ser colocados originariamente flanqueando el sagrario dispuestos tres a tres. Los seis candeleros (50 x 10 x 10) responden a una interesante composición realizada a base de cuadrados y rectángulos en hierro forjado que completan la estructura y que el artista repitió para la ya citada capilla del Instituto Laboral de Atocha.

En la actualidad se conservan en la parroquia una serie de objetos de carácter litúrgico que son de interés por ser los únicos del mismo tipo que hemos encontrado realizados por el autor. Se trata de una palmatoria y tres sacras, todo ello realizado en hierro forjado y de pequeñas dimensiones. Las sacras de diferentes formas, dos cuadrangulares y una rectangular, rematan en una pequeña cruz en consonancia con la simplicidad del resto del objeto, hecho en hierro con una sutil pátina. La palmatoria o candelero repite la hechura simple y patinada con mango de hierro en zigzag, motivo repetido en más ejemplos.

Santos Apóstoles en las Lomas de Boadilla del Monte (Madrid)

Unos años después de este primer encargo de carácter religioso, Coomonte fue requerido en 1966⁶¹ por mediación de los hermanos Atienza para realizar una serie de obras destinadas a una nueva iglesia construida en la urbanización de Las Lomas en Boadilla del Monte (Madrid). La Orden de los Redentoristas le plantearía la creación de unas rejas, una cruz, una mesa de altar y el conjunto del baptisterio, así como las decoraciones en los remates de las doce cerchas de la cubrición.



Cruz de altar. Iglesia de los Santos Apóstoles. Coomonte, 1966. (Fotografía del autor).



Conjunto baptismal. Iglesia de los Santos Apóstoles. Coomonte, 1966. (Fotografía del autor).

⁶¹ Maestros vidrieros y cerámicos que le pusieron en contacto con los arquitectos. ALONSO COOMONTE, José Luis, "La rejería en la obra...", p. 48.

Para la realización del conjunto el artista se vio en la necesidad de crear un equipo de trabajo que se convertiría a la larga en el taller encargado de asumir junto con él la fábrica de gran número de obras. En este ambiente se formará una serie de nuevos artistas aprendiendo toda una serie de técnicas que no eran impartidas en las academias de bellas artes. Este hecho no supuso en ningún momento el abandono por parte del artista del proceso creativo ni del contacto directo con la obra.

El proyecto de los arquitectos Rafael García de Castro y Ricardo Mexia del Río⁶² consiste en un templo de planta circular reforzando la idea de la celebración como reunión asamblearia. El centro de esta iglesia lo marca en altura el gran presbiterio donde se erige el primero de los elementos realizados por Coomonte para el conjunto: una cruz de grandes dimensiones con un Cristo agonizante en su centro realizado en hierro forjado. En cada uno de los brazos de la cruz se desarrollan por igual un motivo propio del artista, esto es, el cubo con decoraciones circulares en todos sus lados. Flanqueando estos cubos aparecen dos anillos, en hierro igualmente, que potencian la presencia de dichas figuras geométricas.

El Cristo, un cuadrado perfecto en sus medidas de cabeza a pies y de una mano a otra, está caracterizado por una arcaizante austeridad definida por unos rasgos y facetas fuertemente marcados debido en parte al trabajo del propio material y en parte a la voluntad artística original. Este hecho nos puede traer el recuerdo de modelos y formas propias del arte medieval, lo que no le resta una mayor humanidad que en otros crucificados del mismo autor. La ligera inclinación de la cabeza hace intuir la muerte de Cristo. Esta imagen sigue los preceptos de la nueva liturgia que establece la colocación del crucificado en el altar, cumpliendo las funciones de hito tanto litúrgico como decorativo. De la misma manera, responde plenamente a la idea de crear una “imagen de Jesucristo, pintada o esculpida, suficientemente grande, que represente algún aspecto del misterio pascual; que se halle colocada de tal forma que anuncie la presencia de Cristo y de su acción redentora en la asamblea orante”⁶³.

⁶² GARCÍA DE CASTRO, Rafael y MEXIA DEL RÍO, Ricardo, “Iglesia de las Lomas”, *Revista de arquitectura*, n.º 159, marzo 1972.

⁶³ PALACIOS, Mariano, “Decoración del presbiterio”, *Revista ARA*, Madrid, n.º 5, 1965, pp. 36-37.



Rejas separatorias en la actualidad. Iglesia de los Santos Apóstoles, Coomonte, 1966. (Fotografía del autor).

Como parte del conjunto, y en sintonía con el deseo integrador de las artes, se le encargó al artista la realización de unas rejas separatorias en hierro macizo forjado de 450 cm x 300 cm.

En el proyecto original de la iglesia, tal como lo concibieron García de Castro y Mexía del Río, se había previsto la colocación en el centro del templo de un muro de cemento en el que iría empotrado un sagrario en cerámica vidriada –realizado por los hermanos Atienza con la ayuda de Coomonte–, que sirviera de tabernáculo tanto para el altar del presbiterio en su parte formal como para la capilla del sagrado en su parte posterior. En este último espacio un enrejado marcaría la diferenciación entre ambientes dando lugar a una separación entre la nave central y el espacio dedicado a la adoración de la sagrada forma.

En el caso de la rejería de las Lomas de Boadilla del Monte se puede hablar de una función ya no solo separatoria, no debe concebirse exclusivamente como un elemento arquitectónico sino como una escultura en todo rigor. Este hecho se comprueba a través de diferentes rasgos definitorios como por ejemplo su particular forma exenta de todo anclaje o la lectura del programa iconográfico al que responde. El entramado ferroso viene a ser reflejo de las redes del pescador puestas a secar y se supedita a la advocación del templo, los Santos Apóstoles: las redes como metáfora de la labor eclesial de pescadora de hombres pero también como oficio de alguno de los Doce.

En lo estructural, el aspecto prominentemente horizontal es roto en los extremos marcando un carácter ascensional “goticista” en sintonía con el propio recubrimiento del templo y la idea inscrita en éste de “liberación del hombre y de la tierra, por lo elevado y lo espiritual”⁶⁴. Esta forma hace parecer del mismo modo ligera una obra de grandes dimensiones y peso.

El planteamiento de los arquitectos para este espacio recibió una serie de críticas como la que se pudo leer en el número 9 de la Revista Ara : “La solución adoptada no crea un nuevo clima devocional, y perturba la valiosa unidad ambiental con una duplicidad de altares y de sagrarios en un reducido espacio central. Un muro bastante acusado perturba la visibilidad y la serenidad equilibrada de la arquitectura. El mismo acotamiento radial –con bellas rejerías– tampoco cumple función convincente”⁶⁵. Desconocemos cuándo se produjo el cambio de la disposición original pero lo cierto es que en la actualidad se puede decir que la crítica fue escuchada y se realizaron unas modificaciones notorias que afectaron tanto a la distribución espacial como a las rejas, perdiendo éstas su función original como definidoras del espacio dedicado al Santísimo⁶⁶ cambiando su posición en el conjunto y, tristemente , su significación dentro de éste. Pese a estos cambios el enrejado de la iglesia de las Lomas de Boadilla del Monte conserva la fuerza original con la que fue concebido.

En uno de los espacios secundarios adosados al cuerpo central, que según la planimetría primera tendría la función de sacristía, se decidió crear la nueva capilla del Sagrado. Allí se trasladó el tabernáculo situado antes en el emplazamiento dedicado originalmente a la Eucaristía. Junto con el tabernáculo se dispuso en este espacio una mesa de altar forjada por Coomonte e igualmente situada en un principio en el espacio eucarístico original. La mesa –simple en su hechura pero de gran belleza gracias a sus líneas puras y geométricas– está compuesta por una estructura en hierro forjado, con cuatro candelabros cúbicos que flanquean una placa de mármol oscuro. En estos candelabros se desarrollan decoraciones de círculos inscritos en cuadrados.

El hecho de que los candelabros formen parte de la mesa crea una solución distinta a lo visto en otras obras con la misma función concebidas posteriormente por el artista. El altar fue pensado haciendo, en parte, caso omiso a los dictámenes conciliares que hablaban de la colocación de los candelabros “en la forma más conveniente, o sobre el altar o alrededor de él, o cerca del mismo”⁶⁷ . Decimos en parte porque, si bien es cierto que no están sobre el altar, lo correcto sería hablar de “en”

⁶⁴ DE AGUILAR, José Manuel, “Iglesia de los doce...”, p. 15.

⁶⁵ DE AGUILAR, José Manuel, “Iglesia de los doce apóstoles”, Revista ARA, Madrid, n.º 19, 1969, p. 15.

⁶⁶ Que ha pasado a una capilla adosada al cuerpo central circular.

⁶⁷ Ordenación general del misal Romano, n.º 129

el altar formando parte de este. Pese a ello, lo que es innegable es el cumplimiento de otra de las pautas: “[...] de modo que el todo forme una armónica unidad”⁶⁸, armonía unitaria conseguida por las ya mencionadas líneas simples y geométricas del todo.

Como conocedor de diferentes técnicas, y apostando por la teoría integradora de las artes, la obra de José Luis para la iglesia de los Santos Apóstoles no se limitó exclusivamente al trabajo de la forja, se le encargó la tarea de dar forma al conjunto baptisterial. Para su concepción, Coomonte decidió seguir las directrices promulgadas por el Concilio⁶⁹, de ellas emanaba la idea de que el baptisterio debía ubicarse en un lugar relevante y digno dentro del conjunto del templo. Junto a estas propuestas se suman otras como las de aquéllos que, pretendiendo un criterio teológico pastoralista, buscaban que “cuidará(n) mucho el sentido de dignidad del sacramento y su ambientación purificatoria y en cierto sentido penitencial”⁷⁰.

Para satisfacer estas demandas se decidió crear un espacio dedicado exclusivamente para el sacramento del bautismo. Éste consiste en una sala rectangular dominada en su centro por una pila bautismal colocada en el suelo horadado, como recuerdo de los bautismos por inmersión de los primeros cristianos y sobre la cual fue colocada una lámpara realizada por el mismo autor. La pila bautismal construida en piedra granítica y en forma de media esfera está policromada en su parte interior mediante cerámica vidriada azul, lo que refuerza la idea del agua como purificación del alma. En el reborde aparecen veintiún círculos rellenos con vidrio azul. Sobre la pila, a modo casi de corona, una lámpara realizada en hierro y vidrio completa el conjunto creando en el espacio un envolvente juego de colores y una sensación de calidez, gracias a la miscelánea cromática que inunda el ambiente a través de los cristales.

Esta lámpara no es única en la producción de José Luis Coomonte. Junto con las realizadas para obras civiles –como la de Caja de Ahorros de Guadalajara, hoy en día en paradero desconocido– ha creado otras como la de la Residencia del Amor de Dios en Zamora –de la cual hablaremos más tarde– o la de la iglesia de la localidad zamorana de San Marcial. Éstas dos últimas siguen una tipología que se aleja en parte de la propuesta para los Santos Apóstoles, con estructuras de hierro también en cuadradillo pero con una sensación mayor de ligereza a través del trabajo del material con líneas curvas y contracurvas, aunque conservando la idea de los vidrios como potenciadores de luz y creadores de atmósfera.

⁶⁸ *Ibidem*, n.º 129.

⁶⁹ Concilio Vaticano II, Constitución sobre la Sagrada Liturgia, *Sacrosanctum Concilium*, n.º 128

⁷⁰ DE AGUILAR, José Manuel, “Ambientes arquitectónicos para la administración de sacramentos”, Revista ARA, Madrid, 1965, p. 17.

Formando parte de la decoración estructural fueron encargados los últimos elementos a Coomonte: los remates de las cerchas de la cubrición. El templo, dedicado a los Doce Apóstoles, refuerza la idea simbólica utilizando estas doce cerchas que apoyan igualmente en doce pilares. En los remates de éstas se sitúan las figuraciones en aluminio que creó el artista con representaciones metafóricas de cada uno de los Doce. Así, en la alusiva a San Pedro aparecen las llaves, en la de San Andrés la cruz aspada o en la de Santo Tomás los dedos que introdujo en las yagas de Cristo como consecuencia de su incredulidad.

Las obra realizadas para este templo se erigen como uno de los ejemplos de mayor valía dentro del conjunto artístico de Coomonte. Tanto la rejería como el baptisterio presentarán unas soluciones novedosas en conexión con los nuevos planteamientos litúrgicos que servirán de base para otros templos. Con los años se han convertido en un hito tanto por su exclusividad como por las soluciones propuestas por el artista. Esta exclusividad radica tanto en la forma como en su estética. Dentro del conjunto, la reja es posiblemente el elemento de mayor empaque ya que, como el propio Coomonte señala⁷¹, presenta su mayor peculiaridad en el hecho de que su destino era un lugar diáfano dotando al conjunto de un sentido casi estrictamente escultórico más que arquitectónico. Esta connotación arquitectónica casi inherente al tipo queda en un segundo plano gracias a la intencionalidad del artista: la de dar a un elemento cuya tradición ha colocado en el campo de la arquitectura una belleza y capacidad comunicativa.

Capilla del Colegio Pio XII-Fundación Pablo VI (Madrid)

En enero de 1969 era inaugurada en la Ciudad Universitaria de Madrid la nueva capilla del Colegio Mayor Pio XII, perteneciente a la Fundación Pablo VI. Esta capilla venía a sustituir la antigua y pequeña ya existente que, por su tamaño, había pasado a ser insuficiente en caso de realizarse celebraciones con mayor número de asistentes.

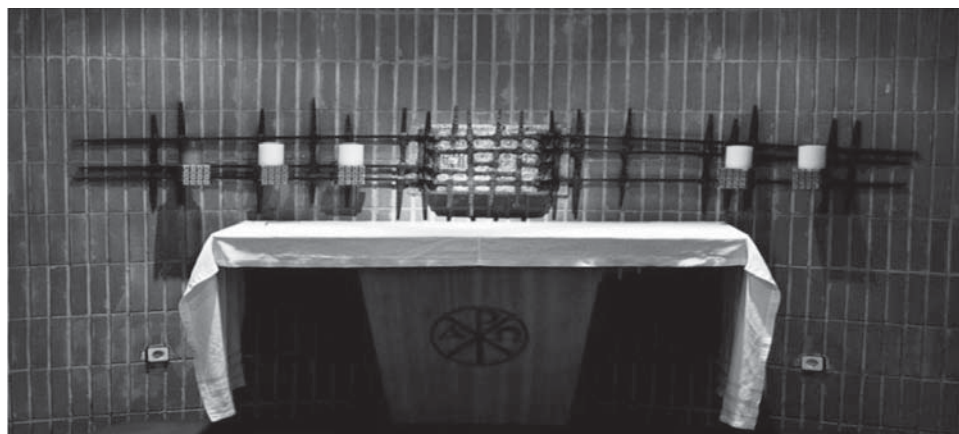
Pese a tratarse de un lugar de difíciles soluciones arquitectónicas por su emplazamiento en la parte baja del edificio y con el condicionamiento que la estructura superior le imponía, el arquitecto Rafael de la Joya supo dar una respuesta digna y correcta para el espacio sagrado. Esta acertada solución permitió incluso crear otras dos pequeñas capillas sacramentales dotando a todo el conjunto, gracias en parte a las dimensiones y en parte al juego de tonalidades terrosas y cálidas, de “cierta unidad y gran sensación de intimidad recoleta”⁷².

⁷¹ ALONSO COOMONTE, José Luis, “La rejería en la obra...”, p. 50.

⁷² DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Op. cit.*, p. 362.

Partícipes de este cromatismo serán tanto las puertas y las sugerentes celosías para el altar creadas por Antonio Carrillo Figueras como, por otro lado, las obras que le fueron encargadas a Coomonte para este lugar: una cruz y dos candelabros de pequeño tamaño. La cruz (205 cm x 15cm), realizada en hierro patinado junto con el Cristo, sigue la línea de las creadas por José Luis para estos espacios sagrados: cruces de gran altura con decoraciones geométricas en los brazos en forma de rectángulo de cuyo centro emergen formas orgánicas que nos recuerdan a los encastrados de piedras preciosas. Estos brazos se ven interrumpidos por una serie de nudos en forma de prisma rectangular decorados con el mismo motivo geométrico y cumpliendo la función de macolla.

Un Cristo crucificado de bronce y de menores dimensiones –cuadrado perfecto en las medidas de pies a cabeza por las de mano a mano– completa la composición de la cruz. La figura que centra la cruz posee gran fuerza expresiva conseguida gracias a la composición geométrica y el juego de luces y sombras que de ella se deriva. A ello debemos sumarle la pátina y el acabado que, como dijimos, no hace sino completar una tipología constante en la obra del artista con cristos de severos rasgos y fuerte presencia que nos remiten a modelos medievales.



Sagrario. Colegio Pío XII, Coomonte, 1969. (Fotografía del autor).

Como base sustentadora de la cruz ejerce un cubo en hierro con una pátina en las mismas tonalidades y decorado en cuatro de sus caras a base de picos en forma de pirámide que recuerdan a los clavos del crucificado. Este mismo motivo y coloración es aplicado a los dos candelabros (10 x 10 x 10 cm) que completan el conjunto. Dos cubos con una pequeña peana circular sirven de soporte para las velas, ornamentados con los mismos motivos de la base de la cruz a los que en este caso se les añade el círculo inscrito en un cuadrado.

Dentro del conjunto de la capilla será en el espacio reservado para la Eucaristía –hoy en día fuertemente modificado– donde la obra de Coomonte adquirirá mayor relevancia. En palabras del padre Aguilar:

“Es tal vez la parte más acertada y conseguida de toda la instalación. Su escala de baja altura y las dimensiones reducidas y proporcionadas son propicias para una actividad religiosa personal o de pequeños grupos. Toda la tensión se centra en el Sagrario –instalación expresiva de la reserva sacramental– proyectada y realizada –con delicadeza y vigor– por el escultor José Luis Alonso Coomonte. (...) La hechura proclama una vez más la maestría del artista en el manejo del bronce y del hierro”⁷³.

Al referirse el padre Aguilar a “instalación expresiva de la reserva sacramental” lo hace en el doble sentido de la frase: por un lado como metáfora del intimismo e interioridad ante la presencia de Dios en el sagrario, remarcado por un espacio arquitectónico concebido con arreglo a una escala y dimensión humana. Y por otro lado la forma del tabernáculo en sí: un sagrario concebido según los nuevos preceptos posconciliares: “inamovible e inviolable”⁷⁴ tras un entramado de travesaños que nos indican la presencia de un “algo” a salvaguardar, incrementando su simbolismo por medio de las decoraciones de flores, conchas y motivos geométricos.

El entrecruzamiento y confluencia de ejes ferrosos define la horizontalidad de la obra (2,20 m en total contando con el enrejado), armonizada por la propia verticalidad de los hierros cruzados perpendicularmente. De esta trama de hierro surgen cinco candelabros (3,3 x 3,3 x 3,3 cm) “quasi firmados” por el artista con el motivo decorativo repetido en gran cantidad de obras y que acentúan la presencia de la Sagrada Forma. Nos parece justo decir que este sagrario es fruto del dominio de los materiales y del sometimiento voluntario a unas condiciones dadas por el marco en el que se inscribe.

Para la misma capilla realizó Coomonte un pequeño crucifijo de pared en hierro (Cristo de 12 x 12 cm y cruz de 27,5 x 27,5 cm). Sus líneas son más puras y simétricas que el realizado para el altar del mismo templo y puede recordar al realizado por José Luis Sánchez para la iglesia del Poblado Dirigido de Canillas (Madrid) en 1962. La geometrización y abstracción en este caso es mayor, el tronco ha sido tratado casi como un rectángulo y la cabeza a la manera de un cono invertido.

⁷³ DE AGUILAR, José Manuel, “Capilla universitaria”, Revista ARA (Madrid), n.º 19, 1969, p. 37.

⁷⁴ LÓPEZ, Julián, “Concreciones prácticas de la constitución sobre la sagrada liturgia para los artistas en la proyección de una nueva iglesia” en *Actas del curso celebrado en Madrid “Arte sacro, un proyecto actual”*, octubre 1999, 2000, p. 40.

Asimismo en el paño de pureza aparecen pequeñas hendiduras en forma de círculos y rectángulos imperfectos, motivo que utilizará en otros Cristos y Vírgenes.

Completarían el conjunto de obras un par de candelabros, hoy en desuso, con una estética que se sale de la empleada para el resto del conjunto, y un crucificado similar al de la capilla eucarística conservados en la sacristía del templo.

Capilla del Colegio Mayor Santa Mónica (Madrid)

Dentro del conjunto de encargos recibidos por parte de residencias y colegios mayores probablemente es en el de Santa Mónica de Madrid donde mayor número de elementos aportó el artista al total de la capilla. Para este conjunto Coomonte ideó: una reja con una Virgen adosada a ella, el sagrario con candelabros, un Cristo tallado en madera, dos rejerías a modo de retablo, un ambón y el altar.

El colegio, encargado por la Congregación de Agustinas Misioneras y proyectado por los arquitectos Felipe Dosset y José Luis Picó en 1967⁷⁵, fue construido entre 1968 y 1969 en el entorno de la Ciudad Universitaria de Madrid en el Paseo Juan XXIII. En estas fechas la obra de Coomonte ya habría sido terminada y colocada en un templo de medianas dimensiones, condicionado tanto por su localización como por su finalidad –suficiente para congregar en ella a las aproximadamente 200 residentes–.

El primer elemento del autor que nos encontramos en la capilla son las rejas que separan el espacio central del coro lateral marcado en altura y reservado a las hermanas. Realizados en hierro forjado, un total de 15 barrotes crean una separación diáfana entre ambientes cumpliendo una función más distintiva entre espacios que una específicamente disuasoria. En mitad de los barrotes se engarzan toda una serie de cantos rodados que dotan a la obra de un fuerte carácter y tensión, una reja en la que los materiales orgánicos se unen creando una perfecta sinestesia entre naturaleza en su estado original y naturaleza manipulada. Esta solución de piedras engarzadas –que se repite en el ambón del mismo conjunto– es una constante como veremos en la obra de José Luis Alonso Coomonte no solo en obras religiosas sino también en otras de índole civil en las que, en algunas ocasiones como las rejas de la Diputación de Zamora, cambia las piedras por el mismo hierro dándole a éste formas igualmente orgánicas.

⁷⁵ DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Op. cit.*, p. 1.029.



Capilla colegio Santa Mónica, vista de conjunto. Coomonte, 1967/1969. (Fotografía del autor).

El hierro en cuadradillo se abre con tajadera engarzándose piedras de río “tan maravillosas que están modeladas con formas ya prácticamente escultóricas”⁷⁶. Como señala el autor en su tesis, es una vuelta interpretativa a las formas visigodas donde el engarzado de piedras dotaba a las piezas de un mayor valor tanto artístico como suntuario. El canto rodado adquiere entonces la consideración de piedra preciosa, una nueva categoría que entronca con la revalorización de la materia y de los materiales “viles”.

Adosada al que sería el decimosexto barroto –situado en el extremo más cercano al altar y de diferente tipo, de mayor grosor y con decoraciones de círculos inscritos dentro de cuadrados– aparece la figura de la Virgen María. El hecho de no colocar la Virgen en una hornacina o altar como sería la manera tradicional, nos habla de la singularidad del conjunto. Al adosar la imagen a la reja el artista pretendía resaltar ambas partes, dotándolas con su relación de un carácter eminentemente escultórico: “en este caso se asocia a la misma reja con la que pierde protagonismo, pero se integra en la totalidad de la reja magnificándola”⁷⁷.

La Virgen se representa en actitud de bendecir levantando su mano izquierda mientras que la derecha se la lleva al pecho. Realizada en madera con una serie de incrustaciones en vidrio de color, es una talla que conecta con una tipología artística personal: esculturas figurativas en madera que presentan unos rasgos más académicos que las realizadas en hierro pero con un marcado carácter arcaizante,

⁷⁶ ALONSO COOMONTE, José Luis, “La rejería en la obra ...”, p. 46.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 47.

gracias tanto a la serena inexpresividad del rostro como al gesto. Todo ello entronca con una búsqueda de sencillez acentuada por las líneas rectas de las vestiduras que remarcan la verticalidad; una verticalidad solo rota por las líneas horizontales de los pliegues del manto.

Para la mesa de altar que preside la capilla empleó Coomonte el hormigón, un material menos corriente dentro de su producción para este tipo de obras, el hormigón. Un gran prisma rectangular de hormigón gris, con decoraciones geométricas doradas incisas en el propio material, centra la composición. Siguiendo las nuevas ideas de la celebración como reunión asamblearia el altar se situó de manera exenta marcando su presencia en altura en medio del presbiterio.

Empotrado en el muro a cierta altura en el centro del mismo espacio presbiterial fue colocado el sagrario, obra igualmente de Coomonte. Al no disponer de espacio suficiente para levantar una capilla reservada exclusivamente a la oración del santísimo⁷⁸ se decidió encargar al artista un tabernáculo que respondiera a las demandas conciliares pero adaptándose al espacio en el que debía ser colocado. El sagrario creado consiste en un rectángulo de hierro forjado con decoraciones de barras en zigzag de entre las cuales surgen una serie de decoraciones en forma de cuadrados y círculos inscritos en ellos. El mismo motivo de barras en zigzag es aprovechado para flanquear a ambos lados el sagrario con cuatro a cada lado. De uno de ellos, el más cercano por el lado derecho del propio tabernáculo, nace el candelabro que anuncia la presencia del cuerpo de Cristo.

A modo de retablos laterales se levantan a ambos lados del presbiterio dos grandes enrejados que van desde el suelo hasta el techo de la capilla. De entre los hierros surgen una serie de cilindros y cubos con alma también cilíndrica con aspecto cerámico. Esta decoración de marcado sentido ascensional proporciona a la capilla una sensación de mayor altura, a pesar de sus reducidas dimensiones. De la misma manera, nos lleva a recordar los retablos barrocos de líneas serpenteantes desprovisto, sin embargo, de todo ornato más allá de las flores que de entre los hierros surgen. De esta trama en hierro nacen hacia el centro del altar seis candelabros –tres a tres– que repiten el esquema habitual en forma cúbica con decoraciones de círculos inscritos en cuadrados. En el mismo eje un pequeño saliente sirve como soporte para el incensario.

Coomonte completó el conjunto con la realización de un Cristo en madera colocado sobre el sagrario. En esta imagen se podría decir que abandona en parte la estética “rompedora” del arte sacro español del XX y se mueve en un campo más

⁷⁸ Ordenación general del Misal Romano, n.º 276. “Es muy de recomendar que el lugar destinado para la reserva de la Santísima Eucaristía sea una capilla adecuada para la adoración y la oración privada de los fieles. Si esto no puede hacerse, el Santísimo Sacramento se pondrá, según la estructura de cada iglesia y las legítimas costumbres de cada lugar, o en algún altar, o fuera del altar, en una parte más noble de la iglesia, bien ornamentada”.

tradicional. De entrada deja a un lado la preponderancia del hierro en el templo, y utiliza la madera, en relación y sintonía con la talla de la Virgen. Nada hay tampoco en él de la geometrización y abstracción que en otros crucificados emplea. Sin embargo, la impronta del artista se verá reflejada en otros rasgos que se alejan de los cánones más clasicistas como el alargamiento de brazos o el aire medievallante que nos lleva a recordar modelos más propios del gótico que a patrones del quinientos⁷⁹.

Nuestra Señora de las Nieves en Mirasierra (Madrid)

Muy apreciado en Cristo Señor:

Nombrado párroco para servir a la comunidad cristiana de la nueva parroquia de Nuestra Señora de las Nieves, Tengo la satisfacción de dirigirme a usted para:

saludarle cordialmente y desearle un feliz año

comunicarle que estoy haciendo las gestiones que nos permitan:

- erigir de hecho la nueva parroquia,*
- celebrar el culto divino,*
- comenzar las obras del templo parroquial [...]»⁸⁰.*

Este fragmento forma parte de la carta que en enero de 1966 enviaba Antonio Martínez Arribas, párroco de la recién creada parroquia de Nuestra Señora de las Nieves en Mirasierra, al entonces arzobispo de Madrid Casimiro Morcillo González. El mismo mes, días más tarde, mandaría una segunda carta en la que informaba de las generosas donaciones que la parroquia estaba recibiendo para la acomodación del centro parroquial provisional así como para la construcción del templo definitivo.

Finalmente, a comienzos de los años setenta del siglo pasado⁸¹, tendría lugar la consagración de la iglesia. Fue proyectada por el arquitecto madrileño Manuel Romero Aguirre y se presenta como un todo unitario en la que cada elemento está relacionado entre sí tanto por la arquitectura como por la simbología del templo: un barco como figuración de la Iglesia. El trabajo en equipo, la integración de las artes y la concepción del templo como obra única harán de este templo uno de los más singulares en los que la obra del artista esté presente. A los magníficos

⁷⁹ Como nota final podemos añadir que el artista realizó para el colegio un emblema en hierro y vidrios de colores. Actualmente se encuentra en la recepción del colegio y lo conforma un libro en el que se puede leer el lema de la congregación “Ad charitatem per scientiam”, coronado a su vez por un ave con las alas abiertas.

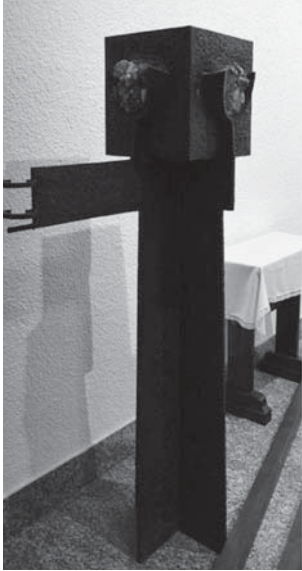
⁸⁰ Fragmento de una de las cartas extraídas de: www.parroquiadelasnieves.org (última visita: 23/05/2014).

⁸¹ Según Jaime Boneu la obra de Coomonte para este templo estaría completada en 1970. El sacerdote y los feligreses de la parroquia señalan el año 1971 como el año de la consagración.

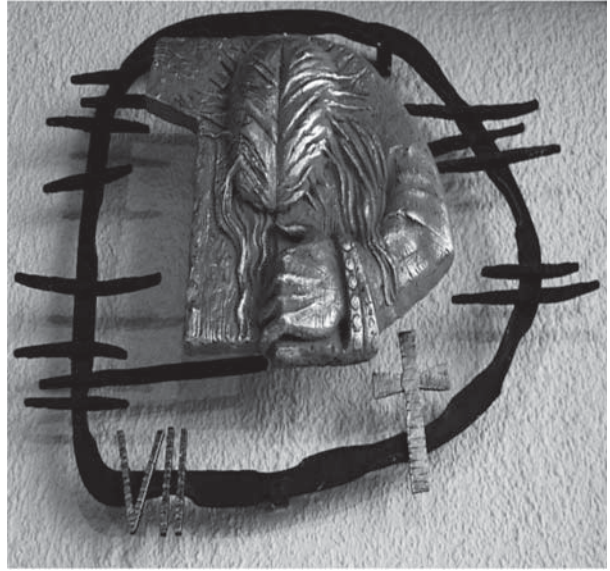
trabajos en vidrio realizados Carlos Muñoz de Pablos y que simularían las ventanas de un barco, se sumaría la fábrica de imágenes, candelabros y decoraciones creadas por José Luis en un trabajo de imbricación entre arquitecto y artistas.

Coomonte será el encargado primeramente de realizar las puertas principales de entrada. Un gran portón realizado en hierro, poliéster y vidrio de color se presenta como primer elemento decorativo exterior y como prefiguración de lo que dentro de la iglesia se encuentra. En tonos plateados por la pátina, surgen a lo largo y ancho de esta singular puerta toda una serie de elementos y figuras simbólicas como palomas, triángulos y cuadrados con círculos inscritos. En el dintel fue añadido el nombre de la parroquia con una tipología que puede recordar a la realizada por José Luis Sánchez para la iglesia de los Sagrados Corazones de Madrid.

Una vez dentro del templo la obra de Coomonte es numerosa. Para la capilla dedicada a la eucaristía y situada en el lateral izquierdo realizó en primer lugar un sagrario exento. Este sagrario (170 x 40 x 80 cm), fabricado en hierro forjado con incrustaciones de piedra de cuarzo, se convierte en el hito principal del espacio. El artista refuerza este hecho mediante el tratamiento formal que le da a la pieza. Como se deduce de los bocetos, la tipología creada consiste en un cubo perfecto decorado con diferentes motivos, pero siguiendo siempre la misma máxima definida tanto por el *Sacrosanctum Concilium* como por la *Ordenación del Misal Romano*: que su presencia se remarque y se dignifique, que sea inexpugnable e inamovible y sólido y que los materiales con los que se realice sean igual de honorables. En este caso dicha presencia viene definida por una estética de rasgos geométricos fuertemente marcados y por una gran sobriedad de líneas puras y rectas, solo rotas por el encastre de piedras y el soporte de la vela. Como veremos, este tipo de sagrario será utilizado en más ocasiones por el artista como en la iglesia de Nuestra Señora Reina del Cielo en el barrio de la Estrella de Madrid, este último tal vez de mayor belleza y expresividad.



Sagrario. Iglesia Nuestra Señora de las Nieves, Coomonte, 1970. (Fotografía del autor).



VII Estación. Nuestra Señora de las Nieves, Coomonte, 1970. (Fotografía del autor).

Para la misma capilla José Luis creó una cruz en hierro forjado y vidrio de color que sería adosada en el centro de la pared que se encuentra tras el altar. Cada uno de los brazos, compuesto por siete barrotes de hierro, surge de un centro marcado por un cuadrado en el cual se inscribe un círculo realizado en vidrio azul, éste a su vez se divide en pequeños cuadraditos. En este juego de geometrías cierra la composición un círculo en hierro que circunda todo y que sirve como marco.

En uno de los lados de dicha capilla eucarística y, apovechando el ambiente de recogimiento que en ella se crea, se decidió emplazar un Vía Crucis. Es también obra de Coomonte y está realizado en hierro y hormigón, hoy en día con una pátina plateada que no es la original. José Luis interpreta las escenas de las estaciones apartándose del tratamiento realista más tradicional; selecciona algunos elementos significativos, con lo que logra una mayor intensidad dramática.



Vista del altar con los símbolos sacramentales, Virgen y Crucificado. Iglesia Nuestra Señora de las Nieves, Coomonte, 1970. (Fotografía del autor).

Debemos señalar que, en al menos dos templos más –la iglesia del Beato Manuel en Majadahonda y la capilla de la residencia del Amor de Dios de Zamora–, Coomonte utilizará el mismo modelo extraiéndolo de un molde en silicona e introduciendo exclusivamente pequeñas modificaciones tanto iconográficas como de material.

Características comunes en todas las estaciones son la mencionada fuerza expresiva, en especial en aquéllas en las que las protagonistas son las manos o la faz de Cristo. Manos de gran tamaño y potente musculatura y rostros de fuertes rasgos marcados con surcos en la piel que denotan el dramatismo del momento pero sin grandes estridencias barrocas, son una constante en estos Vía Crucis. Es una elocuencia basada en el simple trabajo del material y las posibilidades de éste, tónica común en la obra de José Luis que en este caso traslada al cemento con mayor o menor acierto en cada una de las estaciones.

Junto con las escenas del Vía Crucis Coomonte fue el encargado de pensar y realizar⁸² para la iglesia un mural de grandes dimensiones. Éste estaría compuesto

⁸² En una de las entrevistas tenidas con el artista nos contaba que es un gran conocedor de todo lo referente a la Iglesia: sus libros, ritos y simbología son conocidos por un artista que llegó a cursar en San Fernando una

por figuraciones simbólicas de los siete sacramentos para los cuales empleó en su realización el poliéster y que patinó creando la sensación de ferrosidad plateada. El conjunto fue colocado en el altar mayor casi a modo de retablo.

El hecho de dotar a los sacramentos de tal importancia dentro del conjunto, no solo por el tamaño sino por su localización dentro del espacio, es solo el reflejo de nuevo de unos principios emanados desde el Concilio Vaticano II con respecto a la materia litúrgica. Los sacramentos adquirirán una relevancia vital, pues en cada uno de ellos la presencia de Cristo servirá de alimento de fe y de santificación para la vida cristiana⁸³.

Concebido para presidir el espacio central del altar mayor, se le encargó a Coomonte la realización de un gran Cristo crucificado que sería suspendido desde el techo de la iglesia. El Cristo, realizado en madera, manifiesta rasgos comunes con los realizados en hierro por el mismo autor, esto es, geometrismo en determinadas partes de la talla como en el abdomen y el paño de pureza, hieratismo —esta vez con cierto aire de serenidad— y un gran desarrollo de las extremidades, que refuerzan la idea del cuadrado perfecto en medidas así como la utilización de los cuatro clavos. Atributo común a otros crucificados son también los rasgos faciales con ojos almendrados y potente nariz que nos lleva a modelos medievales. Del mismo modo adquiere cierto empaque la cruz a la cual se le ha dado también un tratamiento escultórico. La cruz, realizada en hierro y decorada mediante vidrios de colores incrustados, sirve de marco a un Cristo que, debido a sus grandes dimensiones y a su emplazamiento, parece abarcar con sus potentes brazos todo el espacio. La imagen invita igualmente a la oración y penitencia mediante su presencia y sus rasgos amables.

Secundando los preceptos emanados del *Sacrosanctum Concilium*⁸⁴ la otra talla concebida por el artista para esta iglesia será la de la imagen titular, es decir, Nuestra Señora de las Nieves. La Virgen sedente sujeta con su mano izquierda al Niño que se sienta en sus rodillas a modo de trono de Dios, mientras con la derecha sustenta una flor. Casi a modo de “respaldo” el artista decidió incluir cuatro

asignatura dedicada especialmente al conocimiento de la religión cristiana. ALONSO COOMONTE, José Luis. Entrevista personal, junio 2014.

⁸³ “Los sacramentos están ordenados a la santificación de los hombres, a la edificación del Cuerpo de Cristo y, en definitiva, a dar culto Dios; pero, en cuanto signos, también tienen un fin pedagógico. No solo suponen la fe, sino que, a la vez, alimentan, la robustecen y la expresan por medio de palabras y cosas; por esto se llaman sacramentos de la fe. Confiere ciertamente la gracia, pero también su celebración prepara perfectamente a los fieles para recibir fructuosamente la misma gracia, rendir el culto a Dios y practicar la caridad”. Concilio Vaticano II, Constitución sobre la Sagrada Liturgia, *Sacrosanctum Concilium*, n.º 59

⁸⁴ “Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; con todo, que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos recta”. Concilio Vaticano II, Constitución sobre la Sagrada Liturgia, *Sacrosanctum Concilium*, n.º 125.

barrotes de hierro en cuadradillo abiertos en la mitad que enmarcan la talla y la dotan de una mayor tridimensionalidad. Coomonte se limita en este caso a repetir modelos traídos del arte medieval –especialmente del Románico– en los cuales ha introducido modificaciones que permiten conectar la talla con su estilo y con la contemporaneidad. El hierro en cuadradillo a modo de marco, los pliegues del manto de la Virgen y del Niño o la interpretación personal de la corona rompen con un tipo marcada e intencionalmente medieval⁸⁵.

Este gusto y decantación por lo medieval no es característica única de esta obra; la estética así como el empleo de determinadas técnicas artísticas –especialmente la forja– hacen de Coomonte un artista ligado tanto al pasado artístico como al presente vivido. Su obra se inscribe en un momento en el que el gusto por lo medieval se había visto traducido en la inclinación hacia unos modos de trabajo propios de aquella época, como la vuelta al concepto de gremio o la autenticidad de la obra en contra de la serialización. Este gusto se reflejó igualmente en la repetición de tipos propiamente románicos y góticos. Nuestro artista, y todos aquéllos de los que se rodeó, no buscaron –sino todo lo contrario– crear un arte neo-medievalista que los llevara a cometer de nuevo los errores contra los que combatían. Su idea del arte iba en contra de la vuelta a unos estereotipos anclados en el pasado y empecinados en la búsqueda de unas raíces artísticas propias de momentos históricos pasados.

El cometido que se le encomendó al artista para este templo fue más allá de la representación figurativa. Como dijimos al principio, también fue el encargado de concebir toda una serie de elementos litúrgicos, como candelabros, el sagrario o una pila bautismal. Esta pila, realizada en cemento y cerámica vidriada azul, con tapadera en hierro, es sobria en su hechura pero de sencilla belleza y en conexión con el resto del templo. Presenta una iconografía con cruces y peces símbolo del sacramento bautismal. Tanto la sencillez como la ubicación dentro del conjunto de este elemento responden a un criterio teológico pastoralista, como una de las “soluciones que vinculan más el baptisterio al altar o santuario”⁸⁶.

A todo esto debemos sumarle la elaboración de los candelabros y el ambón. El cirial, situado junto a la pila bautismal, aúna dos elementos característicos de la estética del autor: una piedra, en este caso cuarzo, engarzada en mitad del soporte, en el cual se desarrollan igualmente una serie de nudos. Como base del cirio empleó el característico cubo en metal con semiesferas. Para el resto de candelabros –seis

⁸⁵ “Entre los estilos citados, el Románico, tan vivido por mí, hace también que me impregne de formas y los motivos que se conservan y que encuentro constantemente en piedras y hierros”. ALONSO COOMONTE, José Luis, “La rejería en la obra...”, p. 128.

⁸⁶ DE AGUILAR, José Manuel, “Ambientes arquitectónicos para la administración de sacramentos”, Revista ARA, Madrid, n.º 5, 1965, p. 17.

en total, divididos en dos conjuntos de tres adosados a una base metálica—, utilizó una estética semejante, abandonando en este caso el engarzado de piedras.

Asimismo realizó el ambón, en hierro y en cuyo frente se puede leer «VERBUM DOMINI», una arqueta para los donativos de iguales características que las realizadas para la iglesia de Nuestra Señora Reina del Cielo de Madrid, que más adelante comentaremos, y una pequeña pila para el agua bendita en hierro forjado y vidrio, con la figuración del pez similar a la realizada para la pila bautismal.

Nuestra Señora Reina del Cielo-Barrio de la Estrella (Madrid)

En el entorno del barrio madrileño de la Estrella fue levantada entre 1969, año en el que se presenta el proyecto, y el 25 de mayo de 1971, momento en el que Ramón Echarrenz Isturiz obispo auxiliar de Madrid la consagra, la iglesia parroquial de Nuestra Señora Reina del Cielo. El proyecto, obra de José Antonio Domínguez Solazar, José Antonio Domínguez Urquijo y Manuel Domínguez Urquijo, contó con la participación de José Luis Sánchez, que realizó una Virgen y un imponente Cristo en la cruz en hierro. Asimismo, participó José Luis Alonso Coomonte, que realizó el trabajo en forja y una virgen en cemento para la fachada del atrio.

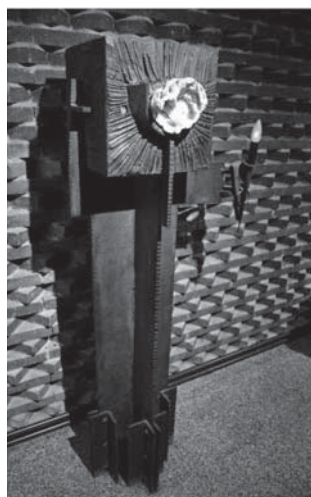
El templo de tipo asambleario⁸⁷, haciéndose eco de las nuevas disposiciones emanadas del Concilio Vaticano, reserva una capilla de pequeñas dimensiones en su lado derecho para la adoración de la Santísima Eucaristía. El encargado de llevar a cabo el tabernáculo sería José Luis Alonso Coomonte. El sagrario consiste en un cubo de hierro (34 x 34 x 34 cm) sustentado por una base en forma de cruz y reforzada por placas en forma de “T” para dotarlo de una mayor estabilidad. Del soporte surge un brazo que sirve como candelabro para la colocación de un cirio.

La obra, con una incrustación pétreo —geoda de calcita—, responde al tipo de sagrarios exentos muy similar al realizado para la iglesia de Santa María de las Nieves en Mirasierra. Es en estos ejemplos donde la presencia del tabernáculo remarca la trascendencia de lo contenido en él, a pesar de la simplicidad de la estructura y el geometrismo de los volúmenes. Quizá en esta simplicidad —fruto también de los nuevos dictámenes— resida gran parte del vigor y tensión que presenta, rota ésta solamente por la aparición en uno de sus lados de una cruz que surge de la base y por la mencionada piedra. En general, se podría decir que la obra artística de José Luis es un elogio a los materiales considerados históricamente como “viles”. Podemos justificar el uso y manejo de estos materiales recurriendo a las palabras de Juan Plazaola: “[...] el artista moderno no se siente obligado a alejarse de la naturaleza misma del material empleado. Al contrario, la exhibirá con audacia y

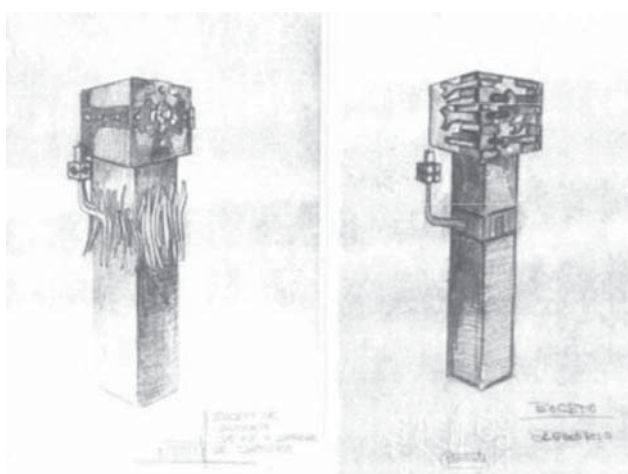
⁸⁷ DELGADO ORUSCO, Eduardo. *Op. cit.*, p. 1.061.

sinceridad”⁸⁸. Por otra parte, en la Ordenación General del Misal Romano se sostiene que “se pueden admitir no sólo los materiales tradicionales, sino también otros materiales que, según la mentalidad de nuestro tiempo, se consideran nobles, son duraderos y se acomodan bien al uso sagrado”⁸⁹.

Para formar parte del conjunto de la capilla sacramental fue concebida una cruz de altar en hierro realizada por el artista. El ejemplo consiste en un crucifijo que repite el modelo de otros crucificados del propio autor como el realizado para la parroquia del Beato Manuel de Majadahonda: rasgos y formas fuertemente marcadas con la diferencia respecto a otros en el número de clavos, tres en el caso del de Nuestra Señora Reina del Cielo. Hoy en día se encuentra en desuso o por lo menos relegada a la sacristía.



Sagrario. Iglesia Nuestra Señora Reina del Cielo, Coomonte, h. 1970. (Fotografía del autor).



Bocetos para sagrarios. Coomonte. 1970 circa. (Colección del artista).

En la misma capilla, a ambos lados del altar, fueron colocados dos candelabros que siguen una tipología repetida en más ocasiones por el artista: un soporte de hierro en forma cilíndrica, a lo largo del cual nacen varios nudos cilíndricos. Éste remata en una forma cúbica plateada que sirve como soporte a la vela. El cubo (10 x10 x 10 cm) sigue igualmente uno de los motivos más usados por el autor: el círculo –esta vez en semiesfera– inscrito dentro de un cuadrado . El mismo tipo de

⁸⁸ PLAZAOLA, Juan, “La nueva sensibilidad...”, p. 77.

⁸⁹ Ordenación General del Misal Romano, n.º 288.

candelabro –con diferentes medidas, 90 cm de altura–, será el que utilice a ambos lados del altar mayor de la nave principal del templo, en número de seis –tres a tres–. El cirial sigue la misma pauta, añadiendo un nudo más en la base y una mayor altura (120 cm)⁹⁰.

Obra de Coomonte son también tres arquetas que tienen como función servir como cajas de donaciones –hoy en día inutilizadas–. Las tres responden a un mismo patrón: prisma rectangular que remata en un tejadillo a dos aguas cerrado mediante una cruz patada horadada en el centro para ser colocado un candado o pasador. Las tres están adosadas al muro y en cada una de ellas se puede leer en letras realizadas en hierro: «CARITAS», «LIMOSNA PENITENCIAL» y finalmente, «TEMPLO», para indicar el destino de las limosnas.

Dejando a un lado la factura en hierro –que se completa con la realización de los tiradores de las puertas–, le fue encargada a Coomonte la tarea de crear la imagen de una Virgen. Ésta debía ser emplazada en la parte exterior en la zona del atrio erigiéndose como hito en uno de los lados de la fachada. Tal vez por la condición de estar expuesta a la intemperie su estado de conservación deja mucho que desear, lo que sumado a su localización tras un frondoso arbusto condiciona tristemente su estudio y le resta el protagonismo que quizá quiso dársele en su momento.

Podemos decir que la figura responde a unos cánones repetidos en otras ocasiones: la figura femenina de la Virgen, inscrita en una mandorla a modo de manto, se lleva una mano al pecho mientras que extiende la otra en señal de acogimiento al fiel. El rostro es de un marcado hieratismo e inocencia y está coronado en alusión a la condición de Reina del Cielo. Este hieratismo contrasta con la fuerza que emana de las potentes manos, en especial aquélla que se encarga de recibirnos y acogernos. El juego de contrastes no termina aquí: el rostro ovalado, la curva del alargado cuello y los hombros, así como la mandorla que rodea la imagen decorada con motivos como palomas y flores dentro de formas cercanas al círculo, ven su contrapunto en las líneas rectas de los acartonados pliegues que se dibujan en las vestiduras. En ellas se adivinan unos pequeños motivos geométricos, de entre los cuales surge de nuevo el círculo inscrito en un cuadrado.

Capilla de la Residencia de los P.P. Agustinos Recoletos (Madrid)

La orden de los Padres Agustinos Recoletos realizará una serie de encargos a Coomonte como el del colegio de la Romareda en Zaragoza o el monasterio de Monteagudo de Navarra. Todos estos encargos serán posteriores al realizado para

⁹⁰ Cabe señalar que en la sacristía del mismo templo se conservan otros cuatro candelabros en desuso del mismo tipo unidos de dos en dos por una base metálica.

la parroquia que en el Paseo de la Habana se había erigido aprovechando la construcción de la nueva residencia perteneciente a la misma orden.

Dicho complejo respondía a un “programa de residencia religiosa, dependencias del Provincialato y, por otra parte, la iglesia abierta al culto público, con posible utilización privada para la propia comunidad”⁹¹. El conjunto, proyectado por Alfredo Fernández- Villaverde, Luis García Falencia y Jesús Jimeno Ansoldo, estaba condicionado especialmente por el emplazamiento en el que debía ser levantado, un solar de estrechas dimensiones entre medianerías. Pese a ello, el resultado final se concluyó en un complejo residencial en cuya parte inferior se proyectó una capilla que vino a cubrir las necesidades de la población del barrio en el que se inscribe.

La documentación es difusa tanto en su datación como en parte de la autoría. El propio artista habla en su tesis autobiográfica⁹² de que en 1969 le llega el encargo de realizar para esta iglesia una serie de trabajos en hierro para la decoración junto a Muñoz de Pablos. Sin embargo Delgado Orusco⁹³ la fecha en 1972 y como autor de las vidrieras sitúa al artista Mateo Tito. Lo cierto es que en el número 29 de la revista *ARA* del año 1971⁹⁴ la iglesia ya aparece terminada, como atestigua toda una serie de fotografías, pero nada se habla de la autoría ni de las vidrieras ni de los demás trabajos decorativos.

Sea como fuere, el 16 de enero de 1971⁹⁵ las obras tanto de la iglesia como de la residencia estarían ya terminadas y ambos edificios en funcionamiento. Como ocurriera con la capilla de la residencia del Colegio Mayor Pío XII, el templo construido estará condicionado por el edificio que sobre éste se yergue. A esta supeditación debía sumarse el reducido espacio del que se disponía y el hecho de la búsqueda de la integración del edificio dentro de un barrio ya existente, es decir, se pretendía marcar la presencia del espacio tanto residencial como eclesial pero de una manera simple y casi simbólica como explicaba su autor: “al no ser la Iglesia (sic.) el elemento causante de la construcción, no se ha querido dar una expresión clara de la misma”⁹⁶.

⁹¹ DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Op. cit.*, pp. 360-361.

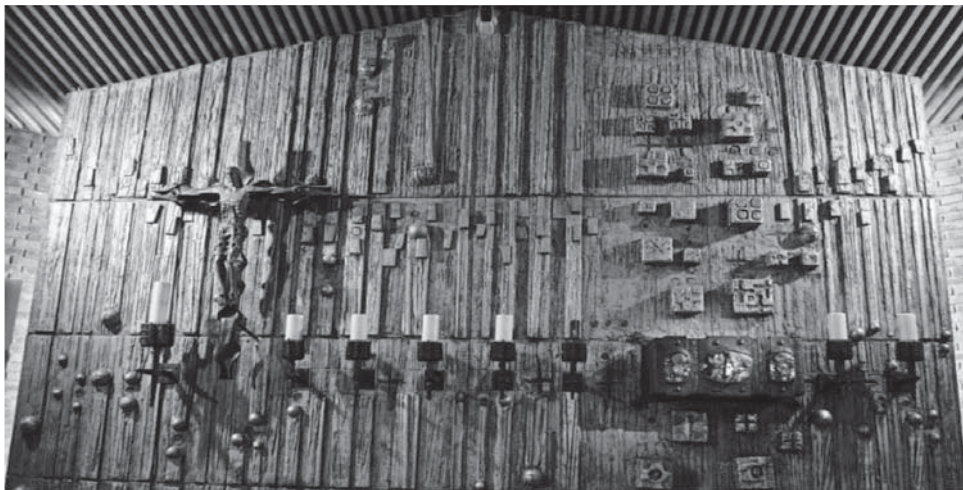
⁹² ALONSO COOMONTE, José Luis, “La rejería en la obra ...”, pp. 53-54.

⁹³ DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Op. cit.*, pp. 360-361.

⁹⁴ FERNÁNDEZ VILLAVERDE, Alfredo, “Templo y residencia P.P. Agustinos Recoletos”, *Revista ARA*, Madrid, n.º 29, 1971, pp. 91-96.

⁹⁵ Página web de la Hermandad de Padres Agustinos Recoletos provincia de San Nicolás de Tolentino. http://www.agustinosrecoletos.org/comunidad.php?id_pais=1&id_provincia=5&id_comunidad=7&idioma=1 [Consulta: 08/07/2014].

⁹⁶ FERNÁNDEZ VILLAVERDE, Alfredo, *Op. cit.* p. 93.



Vista del retablo. Capilla Residencia PP. AA. Recoletos, Coomonte, 1969. (Fotografía del autor).

Para marcar dicha presencia se le encomendó a Coomonte la tarea de realizar una gran cruz (9 x 6 m) en hierro forjado que serviría como hito en medio de la fachada de la residencia. Lo que se pretendía con este entramado en forma de cruz era en parte dar un carácter más “laico” al aspecto exterior del edificio sin dejar a un lado su condición sacra. Coomonte logra una obra con una clara función simbólica que, sin embargo, no diverge mucho de otras obras similares que realizará para lugares no sacralizados como el del Parque de las Naciones en Madrid, o el creado en 1981 para el edificio de los Nuevos Ministerios en Zamora, de un carácter meramente decorativo. Al igual que la que tratamos, estas obras son conformadas por una serie de hierros que se cruzan y entrecruzan formando una serie de líneas paralelas y perpendiculares que no hacen sino crear una sensación, en el caso de las obras civiles, horizontal y en el de los Padres Agustinos vertical, casi ascensional.

Ya dentro del templo el artista fue el autor de la decoración y acondicionamiento de la zona del presbiterio. Para este espacio y, pese a las recomendaciones que en la Nueva Ordenación del Misal Romano⁹⁷ se realizaban, creó una mesa de altar realizada en madera y hierro forjado. Especialmente crítico se mostraba el prior del monasterio de Silos Mariano Palacios en cuanto a los materiales en los que debía realizarse un altar:

⁹⁷ “Según la costumbre tradicional de la Iglesia y su significado, la mesa del altar fijo sea de piedra; en concreto, de piedra natural. Con todo, puede también emplearse otro material digno, sólido y bien trabajado, a juicio de la Conferencia Episcopal. Los pies o el basamento de la mesa pueden ser de cualquier materia, con tal que sea digna y sólida”. Ordenación general del misal Romano, n.º 263-264.

“[...] Creemos que se debe mantener esta ley que dispone que los altares sean de piedra toda la mesa (monolito); y es conveniente que el apoyo de la misma, o sea también de piedra o, por lo menos, sea de una materia muy noble y auténtica. Más aún, debemos todos obligarnos a la práctica literal de esta disposición, sin contentarnos con un cumplimiento casi farisaico, como ha sucedido hasta ahora [...]”⁹⁸.

Como decíamos, aunque los materiales usados por el artista no fueran los más convenientes para los cánones eclesiásticos, sí consiguió crear un altar que se adaptara a las nuevas disposiciones, dotándolo de la dignidad que se perseguía. Es posiblemente en su significación simbólica donde radica el mayor acierto de esta mesa: la base, realizada en hierro forjado, recuerda en círculo la corona de espinas, símbolo del sacrificio eucarístico y de la redención cristiana por medio de la pasión y muerte de Dios hecho hombre. El uso de la corona de espinas como alegoría penitencial no será una característica exclusiva de este altar. Tanto en la célebre reja para la capilla penitencial de la Iglesia de los Sagrados Corazones del Padre Damián de Madrid⁹⁹, como en la Corona forjada en 1999 para la zamorana Hermandad de Jesús en su Tercera Caída¹⁰⁰, este tema será tratado y puesto en relevancia mediante diferentes tratamientos. En todos ellos el denominador común será el empleo del hierro como materia de una elocuencia expresiva y del pretendido carácter brioso cargado de vigor y fuerza.

Adosado a la pared del presbiterio el artista realizó un retablo en hierro y poliéster –el único de estas características creado por Coomonte que hemos podido encontrar– en sintonía con el resto del templo, es decir, de pequeñas dimensiones y con un desarrollo mayor en anchura que altura. La finalidad de los arquitectos era la de crear un templo a la medida del hombre. Junto a este propósito se sumaba el de conseguir la unidad espacial mediante el estudio de las luces y el empleo de líneas rectas. Estas disposiciones debían prevalecer sobre el resto de características, haciendo especial hincapié en la “ambientación espiritual que facilite el camino para el encuentro con Dios”¹⁰¹, en este caso encarnado en el altar. Así pues, Coomonte ideó un retablo de líneas puras y simples simulando una serie de surcos en la tierra, entre los cuales emergen, casi de manera orgánica, una serie de figuras esféricas y cúbicas con motivos geométricos como el círculo y la cruz.

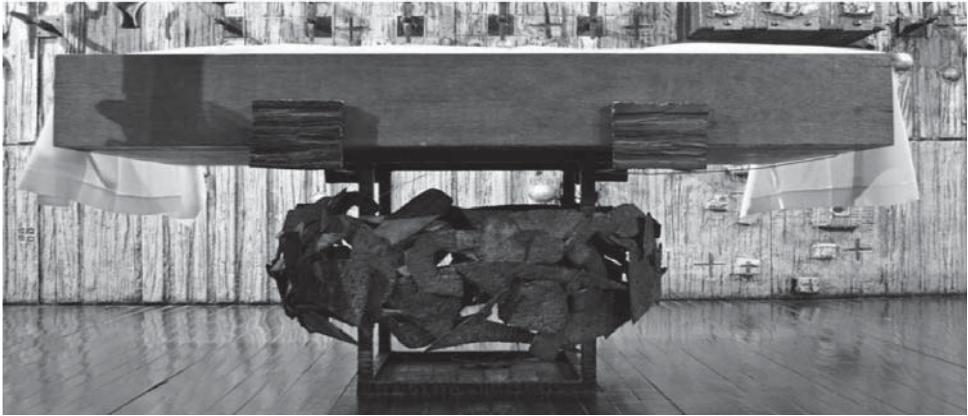
⁹⁸ PALACIOS, Mariano, “Arquitectura y liturgia”, Revista ARA, n.º 4, 1965, p. 23.

⁹⁹ Estas rejas han sido ampliamente comentadas por el propio artista en: ALONSO COOMONTE, José Luis, “La rejería en la obra...”, pp. 23-26.

¹⁰⁰ DÍEZ MORENO, Elvira, “Corona”, en RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (coord.), *Catálogo de las Edades del Hombre “Passio”*, Medina del Campo y Medina de Rioseco, 2011, p. 428.

¹⁰¹ FERNÁNDEZ VILLAVARDE, Alfredo. *Op. cit.*, p. 93.

Adosados a este retablo aparecen los tres elementos que centran el conjunto: en primer lugar, un Cristo crucificado similar en sus rasgos a los realizados para otros templos, como el de los Santos Apóstoles de Boadilla del Monte, pero introduciendo algunos cambios tales como las cruces y círculos en el paño de pureza, o la forma de la cruz. Sin entrar en valoraciones personales, lo cierto es que esta imagen, y el retablo en general, causó en su momento un cierto rechazo, como se puede leer en las páginas de la revista *ARA*: “lo que menos me gusta es la parte ornamental del retablo e imágenes que considero de poca calidad”¹⁰².



Mesa de altar. Capilla Residencia PP. AA. Recoletos, Coomonte, 1969. (Fotografía del autor).

El segundo elemento que compone el retablo es la serie de ocho candelabros realizados también en hierro y que repiten tipología entre ellos –con la única diferencia en el tamaño del más cercano al crucificado, éste mayor– : cada uno de ellos consiste en un cubo decorado a base de círculos inscritos dentro de cuadrados. Como base sirve un soporte de hierro que los fija a la pared y son rematados con una pátina que los dota de un aspecto ferruginoso.

Completa el conjunto un sagrario rectangular (80 x 40 x 40 cm) que surge del retablo entre surcos y formas gemoétricas. Realizado en hierro forjado, piritas y cuarzo, viene a reforzar la idea orgánica que posee el resto del retablo: responder a la necesidad de dignificar su presencia pese a la ausencia de una capilla dedicada exclusivamente a la eucaristía debido a las dimensiones del espacio disponible.

Asimismo, ya fuera del ámbito del presbiterio, aparece una Virgen labrada en madera, vidrio y cobre, hoy en día sin policromar –exceptuando la ligera coloración

¹⁰² “Apreciaciones de los fieles” en FERNÁNDEZ VILLAVARDE, Alfredo, *Op. cit.* p. 95.

de la corona—, pero que en libro de Boneu Farre sí aparece coloreada¹⁰³. La imagen creada para los Padres Agustinos no diverge mucho de aquella que realizara pocos años antes para el Colegio Mayor Santa Mónica, con una faz hierática y al mismo tiempo serena, con un manto lleno de plegados de líneas rectas que crean un acentuado carácter vertical, y bendiciendo con una de sus manos mientras la otra se la lleva al pecho. El único elemento en el que diverge con la mencionada imagen es en la mandorla que la rodea, en cobre y vidrio que dota a la imagen del halo sobrenatural que se le presupone.

Debemos destacar igualmente una imagen que no se encuentra en el espacio sagrado sino en las dependencias de la residencia y que según el párroco fue regalada en su día por el artista. Esta imagen es un crucifijo en madera que se sale de la estética planteada para el templo. Sigue una línea clásica que se sale de los tipos empleados normalmente por el artista pero que corrobora el manejo y destreza del artista en las diferentes técnicas artísticas.

Capilla en la Residencia del Amor de Dios (Zamora)

A mediados de los años 80, de la mano del arquitecto Julián Gutiérrez, a quien se encomendó la arquitectura, le vino a Coomonte el encargo de crear un gran número de objetos litúrgicos de la capilla de la Residencia del Amor de Dios de Zamora. Del mismo modo realizó otras obras complementarias, como las barandillas o las lámparas¹⁰⁴.

La realización del conjunto en fechas ya avanzadas hacen que la obra concebida para este espacio vuelva a ideas ya desarrolladas años atrás, con mayor o menos grado de innovación en alguna de ellas. De entre todas las obras destacaremos en concreto tres: el Viacrucis, el sagrario y la Virgen.

El primer elemento, el Viacrucis, aparece situado en uno de los laterales. Fue creado empleando nuevamente el molde que ya utilizara tanto para la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de Mirasierra como para la del Beato Manuel Domingo y Sol de Majadahonda. El acertado uso de la pátina dota en esta ocasión a las escenas de un carácter más bronceo que en los otros dos casos.

En la zona del presbiterio, marcada en altura y delimitada por dos barandillas en hierro del mismo autor, se emplazan la mayoría de las piezas. En el centro se colocó el gran sagrario adosado a la pared. La composición se crea a partir de un cubo de hierro situado en el centro ofreciendo frontalmente una de sus aristas y circundado por un aro con vidrios encastrados. De este cubo, coronado con una pequeña cruz —motivo que repite en la parte inferior—, parten hacia los laterales sendos brazos

¹⁰³ BONEU FARRE, Jaime, *Op. cit.*, p. 125.

¹⁰⁴ ALONSO COOMONTE, José Luis, Entrevista personal, junio 2014.

decorados profusamente mediante vidrios de color de formas orgánicas y circulares. La horizontalidad se rompe solo por los remates trapezoidales que surgen en los extremos, a los cuales se adosan una serie de serpenteantes barras. También se ve interrumpida por cuatro barras de hierro con dibujo zigzagueante colocadas de forma vertical y que se asemejan a las empleadas en el Colegio Mayor de Santa Mónica de Madrid. El juego de rectilíneas y curvas, así como la interacción creada entre el hierro y el vidrio, hacen que este sagrario se convierta en uno de los más interesantes dentro del conjunto artístico del autor.

Otra aportación para esta capilla es la conocida como “Virgen de la entrega”¹⁰⁵. La imagen consiste en una talla en madera con incrustaciones de piedras doradas. Representa la figura de una Virgen que abre los brazos en señal de ofrenda y en cuyo vientre se ve la huella del Niño ya entregado. En palabras del propio artista: “Ella nos lo entregó de su vientre y el mundo se lo devolvió a los pies”¹⁰⁶. La representación mariana tendrá también para Coomonte un especial peso, desarrollando unas líneas maestras en las que se moverá en otros ejemplos como los de la capilla del Colegio Mayor de Santa Mónica o la capilla de los Padres Agustinos en el Paseo de la Habana: hieratismo en el rostro de marcada forma oval –que en este caso tiene similitudes con las creadas para los Vía Crucis–, verticales que recorren todo el manto, marcada presencia de manos que establecen una comunicación con el espectador y la media luna mariana, símbolo de la Inmaculada, que sirve como base a la representación. Esta misma imagen, enmarcada por una especie de halo realizado en madera, la encontraremos en la parroquia de Santa María de la Merced (1991), en la urbanización del campo de golf de las Rozas¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Nombre que una de las hermanas le puso tras una visita del artista a la residencia. ALONSO COOMONTE, José Luis, Entrevista personal, marzo 2014.

¹⁰⁶ ALONSO COOMONTE, José Luis, Entrevista personal, marzo 2014.

¹⁰⁷ Por motivos de espacio no hemos podido incluir esta iglesia. En ella la obra de Coomonte está presente habiendo realizado también toda la forja y un imponente Cristo resucitado. El Resucitado, tallado en madera, abre los brazos en actitud triunfante. Muestra unos rasgos similares a los crucificados del mismo material en el rostro y musculatura, con rasgos fuertemente marcados y serena expresión.



Vista general del conjunto. Capilla Residencia del Amor de Dios, Zamora. (Fotografía del autor).

La singular peana compuesta por barrotes de hierro colocados de manera radial en torno a un vástago sigue la estética empleada para el resto de elementos decorativos y candelaría como los tres ciriales o las lámparas que iluminan el conjunto, destacando en el conjunto la que se haya coronando el conjunto presbiterial, realizada en hierro y vidrio de colores amarillentos y terrosos. De su mano nacería también el ambón, en medio del cual se imbricarían dos vidrios de color en sintonía con los empleados en la lámpara.

CONCLUSIONES

La brecha creada por la cuestión en torno al arte sacro en el seno de la Iglesia y la crítica, suscitada con especial intensidad durante los años centrales del pasado siglo, supone incluso hoy en día motivo de discusión entre creadores plásticos, teóricos y fieles. El abismo casi irreconciliable que se abrió a los pies de la estética sacra produjo una confrontación de la que han sido testigos todo el conjunto de artistas que pretendieron y pretenden la incursión de este arte en las líneas de una renovada modernidad.

Como parte de estos artistas, Coomonte ha supuesto uno de los principales ejes impulsores y se ha configurado como hito dentro del arte sacro en sus diferentes modos y estilos. La premisa en el caso de José Luis es clara: el arte como una constante búsqueda de una verdad que, a través del material como defendía Chillida, deja entre ver la relación del hombre con la materia y viceversa. Si tomamos como

buenas estas palabras, la obra de nuestro artista refleja la dureza y fuerza con las que trabaja el hierro al calor del fuego, características extrapolables a su personalidad. Las huellas en el hierro producidas por los golpes de martillo dan a conocer cómo se ha forjado la figura del hombre más allá del artista; los entramados de hierro hablan de la complejidad de la personalidad artística; las pátinas, el escudo tras el que se esconde un interior transparente y claro, como los vidrios que añaden notas de color y fantasía a sus composiciones.

En el contexto de la renovación que se estaba produciendo en los distintos ámbitos eclesiales, Coomonte se configuró como uno de los artistas capaces de llevar a cabo toda una serie de obras acordes a las nuevas ideas. La aportación que ha supuesto para la historia del arte no se limita exclusivamente a unos modelos, como aquéllos de los sagrarios o las rejerías, sino a la manera de concebir el arte de un modo personal pero en conexión con la tradición artística.

En lo formal, las tipologías creadas por el artista siguen una línea autoimpuesta y casi siempre ligada al hierro. Líneas geométricas y simples, volúmenes rotundos y engarzados de piedras y hierro llenos de tensión, son una constante en un artista que, mediante el uso de técnicas artesanales antiguas, pretendió crear una modernidad y devolver al arte sacro la dignidad de la que, lamentablemente, venía adoleciendo durante décadas. Pese a la repetición en algunas ocasiones de unos modelos debido al gran número de encargos recibidos, no se puede hablar de seriación o industrialización, hecho que restaría credibilidad a la obra y que lo acercaría a uno de los aspectos criticados por él mismo.

Si bien fue recibido en ciertos sectores con recelo, el conjunto artístico propuesto por José Luis fue aceptado en la mayoría de las ocasiones, gracias en parte a la labor inestimable de personajes como el Padre Aguilar y al nuevo gusto que se estaba imponiendo en una sociedad en vías de modernización.

Es posiblemente en ese intento por dignificar nuevamente el arte sacro, y no en un sentimiento religioso o comercial, donde el artista basa la razón de ser de su arte. De esta manera, sus rejas, sagrarios, candelabros y demás material litúrgico se han convertido, en muchas ocasiones, en modo y modelo para artistas posteriores que han visto en Coomonte una línea a seguir.

Toda la modernización y “aggiornamento” que se pretendía desde el Vaticano fue la piedra de toque entorno a la cual girará la obra artística de nuestro autor en ese momento. La reciprocidad es definitiva: la Iglesia necesitaba de artistas que supusieran un impulso a la estética sacra, en medio de esta necesidad, José Luis supo recoger el guante de la renovación y darle su propia interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

- ACERA ROJO, María, *Esculturas urbanas de J.L. Coomonte*, trabajo de fin de grado dirigido por el Dr. Javier Gómez de Segura, Universidad de Salamanca, Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes, 2001.
- ALONSO COOMONTE, José Luis, *La rejería en la obra de José Luis Alonso Coomonte*, tesis doctoral dirigida por el dr. Francisco Javier Gómez de Segura Hernández, Universidad de Salamanca, Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes, 1997. *Análisis de mi obra escultórica en el Banco de España de Zamora*, trabajo de fin de grado dirigido por el dr. Rodolfo Conesa Bermejo, Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- ANÓNIMO “Escultura de un benaventano”, *Nueva España*, suplemento de *Imperio* dedicado a la comarca de Benavente, 15 de septiembre de 1955, p. 5.
- ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, *Arquitectura y Urbanismo en Zamora (1850-1950)*, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2009.
- BALDELLOU, Miguel Ángel y CAPITEL, Antón, *Arquitectura española del siglo XX*, en *Summa Artis Historia General del Arte*, vol. XL, Madrid, 1995.
- BONEU FARRE, Jaime, *Coomonte*, Madrid (s.n.), (imp.) Reproducciones Offset Bárcena, 1975. BOTTI, Alfonso. *Cielo y dinero: el nacionalcatolicismo en España, 1881-1975*, Madrid, 1992. BOZAL, Valeriano. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, en *Summa Artis Historia General del Arte*, vol. XXXVII, Madrid, 1992.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Postrimerías de un instrumento de la política artística del franquismo. El final de las bienales hispanoamericanas de arte”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, n.º 62, 1996, pp. 497-501.
- CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés, “Evolución urbana contemporánea de la ciudad de Zamora (2)”, *La Gobierna* (Zamora), 21/08/1985.
- CASTRO CUBELLS, Carlos, “Arquitectura y liturgia”, *Revista ARA*, n.º 4, 1965, pp. 4-25.
- CIRICI, Alexandre. *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- CLAUDEL, Paul, *Positions et Propositions*, Gallimard, 1934, t. II.
- CONCILIO Vaticano II, Constitución sobre la Sagrada Liturgia, *Sacrosanctum Concilium*.
- CONDE, Manuel y BALLESTER, José María, “Coomonte”. Exposición celebrada en las salas de exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid, octubre - noviembre 1975. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1977.
- DE AGUILAR, José Manuel, “Ambientes arquitectónicos para la administración de sacramentos”, *Revista ARA*, Madrid, n.º 5, 1965, pp. 17-29. “Iglesia de los doce apóstoles”, *Revista ARA*, Madrid, n.º 19, 1969, pp. 12-15. “Capilla universitaria”, *Revista ARA*, Madrid, n.º 19, 1969, pp. 33-37. DE CUSA, Nicolás. *La docta ignorancia*, Barcelona, Orbis, 1985. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David. *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*, Zamora, 1973.
- DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Arquitectura sacra española, 1939-1975: de la posguerra al posconcilio*, tesis doctoral dirigida por el catedrático Miguel Ángel Baldellou Santolaria, E.T.S.A. Politécnica de Madrid, 1999. PDF descargado de: <http://oa.upm.es/742/> [Última visita 27/08/2014].
- DE OTEIZA, Antonio, “Experiencia religiosa y creación artística”, en *Revista Naturaleza y Gracia*, n.º 48, 2001, pp. 249-262.
- DÍAZ QUIRÓS, Gerardo, *Félix Granda Buylla y Talleres de Arte: un siglo de arte sacro en España*, tesis doctoral dirigida por la Dra. M. Cruz Morales, Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2005. *Arte sacro del siglo XX en España*, en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, CSIC, Madrid, 2001, pp. 443-460.
- DÍEZ MORENO, Elvira, “Corona”, en *Passio, Catálogo de las Edades del Hombre*, Medina del Campo y Medina de Rioseco, 2011, pp. 428-429.
- FERNÁNDEZ-COBIÁN, Esteban, “La arquitectura religiosa española y las revistas españolas: el caso de Chiesa e Quartiere”, en *Actas del congreso internacional: Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*, Pamplona, 3 y 4 de mayo de 2012, pp. 465-474.

- FERNÁNDEZ VILLAVERDE, Alfredo, "Templo y residencia P.P. Agustinos Recoletos", *Revista ARA*, Madrid, n.º 29, 1971, pp. 91-96.
- GARCÍA CRESPO, Elena, *La revista ARA: arte religioso actual (1964-1981)*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Eduardo Delgado Orusco y la dra. Carmen Blasco Rodríguez, Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Ideación gráfica arquitectónica, 2011.
- GARCÍA DE CASTRO, Rafael y MEXIA DEL RIO, Ricardo, "Iglesia de las Lomas", *Revista de arquitectura*, n.º 159, marzo 1972, pp. 24-25.
- GARCÍA LOZANO, Rafael Ángel, "La teología hecha templo. La iglesia de Cristo Rey de Zamora en la transición teológica hacia el Vaticano II", *Revista Salmanticensis*, vol. LX, fasc. 2, mayo-agosto 2013, pp. 305-330.
- GIL, Paloma, *El templo del siglo XX*, Col·legid'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Barcelona, Serbal, 1999.
- GONZÁLEZ, Fidel, *Los movimientos en la historia de la Iglesia*, Encuentro, 1999.
- GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa, "Coomonte, hoy", *Revista Espacio*, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte, t. 2, 1989, pp. 417-432.
- HUELMO GARCÍA, Adolfo, "A un escultor benaventano", *Nueva España*, suplemento de *Imperio* dedicado a la comarca de Benavente, 14 de abril de 1954, p. 5.
- LÓPEZ, Julián, "Concreciones prácticas de la constitución sobre la sagrada liturgia para los artistas en la proyección de una nueva iglesia" en *Actas del curso celebrado en Madrid: Arte sacro, un proyecto actual*, octubre 1999, pp. 31-46.
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luis, *Catolicismo día tras día*, Barcelona, Noguer, 1955.
- MORENO GALVÁN, José María, "José Luis Coomonte. Galería Kreisler 2. Madrid", *Revista Triunfo*, Madrid, n.º 780, 7 de enero de 1978, p. 51.
- NÚÑEZ LAISECA, Mónica, *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*, CSIC, Madrid, 2006. Ordenación general del Misal Romano.
- PABLO VI, "Discurso a un grupo de artistas italianos", *Eclessia* 1193 [1964], pp. 701-709. PALACIOS, Mariano. "Decoración del presbiterio", *Revista ARA*, Madrid, n.º 5, 1965, pp. 36-37.
- PIO XI, "Discurso en la inauguración de la nueva pinacoteca vaticana", 27-10-1932, *AAS*, 24, [1932], pp. 355-357.
- PIO XII, "Discurso a un grupo de autores y artistas", 26-8-1945, *Eclessia* [1945] II, p. 231. "Discurso al I Congreso Nacional del Artesanado Italiano", 21-10-1947, *Eclessia* [1947] II, pp. 455-456. "Carta encíclica "Mediator Dei", Sobre la Sagrada Liturgia", 20-11-1947, *Eclessia* [1948], pp. 19-20.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, *La indignidad en el arte sagrado*, Madrid, 1961.
- PLAZAOLA ARTOLA, Juan, *Arte sacro actual*, Madrid, BAC, 2006: *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, BAC, 1996. "La nueva sensibilidad y el arte sacro" en *Actas del curso celebrado en Madrid: Arte sacro, un proyecto actual*, octubre 1999, pp. 75-82.
- PORTELA, Francisco, "El hierro en el arte español. Formas de escultura contemporánea", en BUENDÍA R. (dir.). *Historia del Arte Hispánico. El siglo XX*, Madrid, Alhambra, 1980.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, "Los niveles funcionales en la obra de arte: El caso de José Luis Coomonte", Catálogo exposición en Zamora, octubre-noviembre 1982.
- RÍO VÁZQUEZ, Antonio S., *La recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega*, tesis doctoral dirigida por el Dr. José Ramón Alonso Pereira, Universidade da Coruña, Departamento de Composición, 2013.
- SEBASTIÁN, Santiago, "¿Crisis en la tradición iconográfica del arte cristiano?", en *Actas del Congreso Internacional de "Las Edades del Hombre" Arte y Fe*, Salamanca, del 25 al 29 de abril de 1994, edición de Adolfo González Montes, Universidad Pontificia de Salamanca, 1995, pp. 71-88. VV. AA. "Gremio 62: exposición", Catálogo exposición en Madrid, diciembre de 1963, Dirección General de Bellas Artes, 1963.
- WILLIAM J., Callahan, *La Iglesia Católica en España (1875-2002)*, Barcelona, Crítica, 2003.

Recursos Web

PÁGINA web de la Hermandad de Padres Agustinos Recoletos provincia de San Nicolás de Tolentino:
[HTTP://WWW.AGUSTINOSRECOLETOS.ORG/COMUNIDAD.PHP?ID_PAIS=1&ID_PROVINCIA=5&ID_COMUNIDAD=7&IDIOMA=1](http://WWW.AGUSTINOSRECOLETOS.ORG/COMUNIDAD.PHP?ID_PAIS=1&ID_PROVINCIA=5&ID_COMUNIDAD=7&IDIOMA=1) [Última consulta: 08/07/2014].

PÁGINA web parroquia Santa María de las Nieves de Mirasierra:
WWW.PARROQUIADELASNIEVES.ORG [Última consulta: 23/05/2014].

