



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional
de Escultura Religiosa
«La luz de Dios y su imagen»
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



Organización

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Excmo. Gobierno Provincial
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

Comité organizador

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico
D^a Loreto Mallol Sala, vocal
D. José Miguel Payá Poveda, vocal
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

Adhesiones institucionales

Universidad de Alicante
Universidad Miguel Hernández
Universidad de Sevilla
Universidad del País Vasco
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad de Bergen (Holanda)
Universidade Católica Portuguesa
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Comité Español de Historia del Arte
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

Alejandro Cañestro Donoso
Doctor en Historia del Arte
Coordinador de la edición

Evaluadores

- D^a María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.
Dra. D^a Juana M^a Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
D. Jorge Belmonte Bas.
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.
Dra. D^a María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.
Dra. D^a Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.
Dra. D^a Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.
D^a Cristina Gómez López.
Dra. D^a Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.
Dra. D^a Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.
D. Víctor Manuel López Arenas.
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.
Dra. D^a Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.
Dra. D^a Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).
D^a Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.
Dr. D^a Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.
D. Miguel Ángel Sánchez López.
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.
D. Pablo Torres Luis.
D^a Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Santiago Varela Botella.
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.
D. Valeriano Venneri.
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

ÍNDICE

Prólogo	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia)	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI.	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras.	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra.	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona?	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963)	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén).	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore”	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

PROCESO DE CREACIÓN DE TRES IMÁGENES DE DEVOCIÓN PARA UNA CAPILLA CONTEMPORÁNEA EN MADRID. EL ENCARGO Y SU DISEÑO, TALLA E INSTALACIÓN. UNA EXPERIENCIA PERSONAL

Ana María Olano Sans

Doctora en Bellas Artes

Profesora del Dpto. de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la UCM
amolano@ucm.es

Como sucedía en la escultura religiosa europea de siglos pasados, algunas instituciones eclesiales continúan encargando a escultores actuales la realización de imágenes para que constituyan el contenido esencial de los espacios de culto. Este es el caso del encargo que recibí en 2013 para la creación de tres imágenes que presidieran la Capilla del Colegio San Pablo CEU en el barrio madrileño de Sanchinarro. Se trata de tres esculturas de gran formato, entre 195 y 215cm, talladas en madera de tilo. Un *Cristo Crucificado*, la *Virgen María* en la advocación de la *Inmaculada* y el apóstol *San Pablo*. Las tres inspiradas en la mejor tradición escultórica traída al presente.

En esta comunicación trataré de desarrollar los aspectos esenciales del grupo escultórico, que realicé durante diez meses, considerando las siguientes cuestiones: el encargo inicial y los imperativos del cliente, los primeros esbozos para definir el proyecto, los criterios y fuentes de inspiración para diseñar las imágenes y, el proceso de talla y acabado de las mismas antes de su instalación definitiva.

Comenzaré describiendo el interior de la Capilla destinada a la recepción de las imágenes, que se integra en un edificio moderno de reciente construcción, que dispone de gran altura y de un amplio espacio trapezoidal en el presbiterio que preside todo el conjunto. La planta está iluminada por dos correderas de luz cenital que se sitúan en los contornos laterales proyectando una luz tenue a la zona en que se ubican las esculturas, por lo que su iluminación se debe reforzar con unos focos de luz eléctrica. La altura, en dos plantas, con un balcón y coro instalado en la parte superior permite visualizar las esculturas desde la lejanía en un amplio recorrido. (Fig. 1)

En cuanto a los materiales de construcción, la Capilla combina piezas prefabricadas de hormigón con ladrillo cerámico, no obstante, en el interior las paredes son lisas, enfoscadas de yeso y cemento.

Todas estas particularidades son importantes, ya que de ellas dependía cómo se debían concebir las esculturas, por lo que se tuvieron que tener en cuenta al inicio del diseño de las mismas. Uno de los condicionantes era que al tratarse de un espacio amplio y diáfano, precisaba que las obras que se ubicaran en el presbiterio contaran con cierta envergadura. En cuanto a la iluminación, se fue resolviendo según avanzaba el proyecto para finalizarla cuando las esculturas estuvieran instaladas.

Tras realizar una primera visita a la Capilla, y reunirme con el gerente y el arquitecto delegado del acondicionamiento de la misma, se concertó que la representación de las imágenes debía ser realista, cálida y afectuosa, para favorecer la cercanía de los niños que hacen uso de la misma. Inmediatamente después comencé con los primeros esbozos sobre papel intentando trasladar estos requerimientos; para ello me documenté en archivos fotográficos de pintura y escultura clásica, del Renacimiento en adelante, que traducen diversas representaciones de *Cristo Crucificado*, de *María Inmaculada* y del apóstol *San Pablo*.

La primera imagen que reconocí para efectuar una representación dulce y serena de un crucificado fue la del hermoso *Cristo de San Plácido* de Diego de Velázquez, más adelante encontraría otro referente amable que me sirvió de inspiración y pude estudiar de cerca: *Il mio Bel Cristo* de Benvenuto Cellini que se encuentra en la Basílica de San Lorenzo de El Escorial (Madrid), a pocos kilómetros de mi taller. (Fig. 2)

Las mejores esculturas y representaciones del apóstol *San Pablo* las encontré en la Basílica de San Pablo de Extramuros en Roma, y en la Basílica de San Francisco el Grande en Madrid, que cuenta con unas magníficas esculturas de los apóstoles realizadas en mármol blanco de Carrara por grandes escultores del realismo decimonónico, entre los que se encuentran Jerónimo Suñol (que esculpió *San Pedro* y *San Pablo*), Mariano Benlliure y Ricardo Bellver. Aunque también investigué en otros registros, la documentación más fehaciente y aclaratoria sobre la representación que quería realizar la encontré en estas esculturas, especialmente en las de San Pablo de Extramuros.

Para acercarme al perfil de la imagen de *la Inmaculada Concepción de María*, primero consideré las pinturas de Bartolomé Esteban Murillo, que consagró parte de su vida a la realización de cerca de veinte versiones del tema, y después revisé las vírgenes y representaciones femeninas de los italianos Rafael y Miguel Ángel, además de famosas esculturas de *la Inmaculada Concepción* como las que se encuentran en la Plaza de España en Roma, de Giuseppe Obici (1807-1878) o las de Alonso Cano (1601-1667) en Sevilla y Granada. Después de realizar varios dibujos de la Virgen en actitud recogida y pudorosa de arrobamiento místico, al modo en que la representaba Murillo en el siglo XVII, la dirección del colegio, con afán de modernizarla y acercarla al público infantil, decidió que quería una representación menos abstraída espiritualmente y más cercana a la recepción de los niños, sugiriéndome que debía adoptar otra pose, abriendo los brazos en ofrecimiento amoroso a los mismos.

Antes de comenzar con los pormenores del encargo introduciré **algunas consideraciones sobre escultura religiosa** de la mano de Juan Plazaola (2006), que en su libro sobre *Arte Sacro Actual* establece una clasificación de tres tipos o categorías de imagen según su destino o función: *Las imágenes de culto*, que están en el origen de la iconografía cristiana y expresan la inspiración del artista en relación a la presencia inherente de Dios, *Las imágenes descriptivo-narrativas*, que tienen un sentido didáctico y están destinadas a transmitir hechos de la historia cristiana, y *Las imágenes de devoción*, que suscitando emoción son capaces de conmover el corazón del creyente. (p.311-315)

Nos detendremos en una serie de rasgos o caracteres que definen un tipo general de *imagen de culto*, que son las destinadas a establecer un camino o puente hacia Dios, o como escribió Romano Guardini, citado por Plazaola (2006): una "(...) invitación a la adoración y al amor". (p.307)

Según Plazaola (2006), *Las imágenes de culto* son objetivas y anónimas, en el sentido de que el autor, aunque se conozca, se esconde detrás de la obra para poder mostrar su sentido dogmático. Otra característica es, que no buscan una belleza imitativa de la humana sino unos rasgos eternos y supra terrenales, no presentando más detalles que los indispensables para comunicar la verdad que se pretende. Su línea es simple y pura mostrando la naturaleza de sus materiales sin engañar a los sentidos, y por último, estas imágenes son atemporales e icónicas, imponiendo su estática presencia para dirigirnos hacia la oración y el recogimiento. (p.312-313)

Según estas características, que revisan el concepto de lo sagrado en relación a la representación de imágenes de *Cristo*, sus santos y allegados, concibo que las esculturas que he realizado están destinadas al culto, ya que he intentado que destaquen "por su nobleza, verdad y belleza", que sus ademanes y semblantes sean capaces de emocionar y producir fascinación en el creyente incitándolo al rezo y a la contemplación. (Plazaola, 2006, p.13)

Como en el plano psicológico la imagen plástica es más elocuente que la palabra, debe estar sujeta a unos principios específicos de calidad estética, el primero de ellos es que tenga capacidad para expresar la fe y los sentimientos de la comunidad cristiana. Ello obliga al artista a realizar una obra en un lenguaje comunicable, sincero y reflexivo, siempre que brote honradamente de su ser; lo que no se le puede pedir es que exprese aquello que no siente.

Todo lenguaje artístico está sujeto a la personalidad creativa de su autor, por lo que adopta diversas formas, pudiendo ser discreto y contenido o estrepitoso y fragoso, pero no se puede concebir de modo inerte o separado de su creador, que lo siente como una necesidad vital, como la expresión más íntima de sus emociones. En este sentido, el estilo personal define a cada artista y cada artista, para ser coherente, se ha de definir en un medio, en su lugar y su tiempo, por lo que, como nos dice Plazaola (2006), hay un *estilo generacional* que le acompaña a lo largo de la vida y un *estilo de época* que sólo se revela desde una perspectiva histórica. La historia nos demuestra que cada estilo tiene una vida efímera y al agotarse sus posibilidades de expresión surgen otras que provocan el nacimiento de un nuevo estilo, manteniendo vivo, entre los artistas, el gusto por la experimentación. (p.14-15)

Es indudable que hoy en día la estética moderna ha eliminado la noción de la belleza clásica en pro de otros parámetros estéticos que a menudo cuestionan lo que es artístico o no. Creo, sin embargo, que en esta vorágine de la historia no debemos olvidar que “lo nuevo” deriva de “lo viejo”, que hay una memoria cultural y genética que se va renovando a un ritmo más lento y hace que la creación artística con el tiempo se defina y acredite. No debemos desterrar, como afirma Juan Plazaola (2006), que: “El estudio de la historia hace humilde al hombre y le demuestra que es más lo que recibe que lo que crea” (p.15).

Por otro lado, es natural que quienes no se han liberado de la tradición, al acercarse a imágenes realizadas por artistas contemporáneos las encuentren frías o tal vez inexpresivas, pero es cuestión de educación de la sensibilidad, ya que todo nuevo arte requiere de un aprendizaje. Es inevitable que una parte de la comunidad cristiana desprecie cierta iconografía moderna por su alejamiento de las formas anatómicas tradicionales y, en cambio, se sienta identificado y conmovido por imágenes de naturaleza clásica.

Si a ello sumamos algunas normas y directrices eclesíásticas aferradas a lo antiguo, a las que todavía debemos someternos los artistas que trabajamos al servicio de la liturgia, nos encontramos a veces con verdaderos impedimentos para crear nuevas formas. No hay que olvidar, que siempre han sido los artistas los que introducen cambios en la sensibilidad de una generación o de una época, por lo que si queremos construir en moderno habrá que educar a los hombres en su tiempo y para el tiempo, sin obviar que nadie escapa a la ley de la historia. Ésta nos demuestra cómo las obras de arte sacro que perduran y continúan inspirando a generaciones posteriores son las que revelan no sólo una auténtica forma de ser, sino también las exigencias espirituales de su tiempo. (p.20-21) No hay duda de que todo arte, si es sincero, y busca de algún modo la complicidad con el público, tiene más garantías de sobrevivir. Como expresa Juan Plazaola:

“En el seno de una civilización mecánica e informatizada, nuestra religión valora a la persona, que en los misterios de culto requiere una participación personal de los fieles, lo mismo que de los oficiantes y de los artistas que han levantado el edificio de culto y han contribuido a su ornato” (...) “Hay una especie de armonía preestablecida entre la artesanía y el arte sacro” (...) “Hoy que el industrialismo ha invadido todos los campos de la actividad social, el arte sacro debiera ser el refugio de la artesanía que la máquina está a punto de destruir”. (Plazaola, 2006, p.380)

Por lo tanto, a la hora de proceder al encargo de imágenes de culto habría que considerar además de su valor simbólico, también el artístico y material, que tienen y adquieren las obras manuales realizadas por artesanos o artistas consagrados, que no pueden equipararse a las industriales, ya que carecen del acabado frío y neutro propio de la producción mecánica, poseyendo una belleza e impronta natural que es mucho más espiritual y evocadora.

Tras observar algunas circunstancias y conceptos que concurren hoy en el ámbito del arte sacro religioso, abordaré a continuación los **criterios estético-artísticos** que he seguido **para el diseño y ejecución de las esculturas**, citando cuales fueron mis principales fuentes de inspiración.

Al indagar en cómo debía ser la imagen del *Cristo*, me decanté por una representación serena, en la línea de los modelos italianos de Velázquez o Cellini, por lo que su anatomía no muestra un claro interés por diagonales o escorzos, que potenciarían el dolor mostrándolo más afligido, solamente utilicé el recurso del contrapposto, flexionando una pierna y dejando caer el peso del cuerpo sobre ella, para elevar una de las caderas e imprimir movimiento a la parte superior del tronco. (Fig. 3 y 4)

Una vez aprobado el proyecto y antes de proceder al modelado definitivo busqué un modelo que respondiera a una anatomía delicada y juvenil, como los de los artistas antes mencionados, para evitar en lo posible otras formas más rotundas de representación. La intención principal fue que no manifestara sufrimiento sino, la actitud templada que debe acompañar a una imagen de santidad, perfección y plenitud espiritual.

Contemplando el *Cristo de San Plácido* de Diego Velázquez me conmovió su dramatismo contenido, que evita mostrar estigmas manteniendo su integridad sin desplomarse y evitando la tensión en brazos y piernas. También me atrajo la sencillez de su paño de pureza, que sin exceso de vuelos, concentra la atención en la anatomía del cuerpo.

En cuanto a *Il mio Bel Cristo* de Benvenuto Cellini me impactó la calma que desprende su semblante, que parece sumergido en un apacible sueño. Además del equilibrio y dominio del cuerpo que reflejan su juvenil hechura y frágil constitución, que huyen de un agudo y desconsolado dramatismo, presentándolo sereno y desnudo ante los hombres. Indudablemente, su belleza y perfección corporal armonizan con la serenidad espiritual, que como confiesa su autor: “Es un cuerpo extraño dentro de la iconografía cristiana (...) Lejos, muy lejos, de la expresividad de los Cristos castellanos. Cerca, muy cerca, de la filosofía platónica renacentista” (López Gajate, 2010, p. 86).

Por otro lado, también tuve como referentes las magníficas imágenes de *Cristo* realizadas por el escultor valenciano Mariano Benlliure: *El Cristo de la Vera Cruz* (1942) y *El Cristo de Difuntos y Animas* (1945). Del primero me interesó su perfil hebraico y dulce rostro, mientras que del segundo, me impactó la fuerza de su anatomía flexionada y arqueada hacia delante, y la depuración de su modelado. Evidenciando, en estas obras, su maestría al plasmar el movimiento y dinamismo de la vida con sentido realista y minucioso.

San Pablo está representado iconográficamente con espada, instrumento con el que fue martirizado que también hace referencia a su misión evangelizadora. Además sostiene en su mano izquierda un pergamino que alude a sus epístolas.

Para su realización, como comenté anteriormente, me inspiré en las esculturas de *San Pablo* que se encuentran en las Basílicas de San Francisco el Grande de Madrid y de San Pablo de Extramuros de Roma. En el atrio de entrada de esta última descubrí dos magníficas esculturas, la realizada por Giuseppe Obici (1807-1878), en mármol estatuuario de Carrara, y otra, que se encuentra junto a la puerta central de acceso a la Capilla que me proporcionó muchas referencias en cuanto a cual debía ser el porte, además e indumentaria que la ilustrara.

Tras varios esbozos y dos maquetas en las que probé diferentes posturas y actitudes me decanté por representarlo con un pergamino y con la espada firmemente anclada al suelo, que le otorgaba si cabe más majestuosidad. En cuanto a su vestimenta consta de una sencilla túnica y una toga o manto, colocada al modo romano, que se ciñe al cuerpo con amplios e irregulares pliegues, dotando a la figura de una distinción y gentileza consonante con la estética del XVI. (Fig. 5)

Su realismo y sobriedad se acentúa con el leve giro de la cabeza y la impronta de una mirada serena y concentrada, que me pareció más adecuada para la imagen que me encargaron que “la terrible y fiera mirada” de los modelos que tomé como referencia. Además, se recoge la toga sobre el brazo portador de la espada, que desviado ligeramente del eje central de la composición es uno de los elementos que le imprimen dinamismo. Asimismo, con los pliegues de la túnica, que crean volúmenes firmes y cadenciosos, intenté conseguir un claro efecto de luces y sombras, que envolviera a la figura de una manera efectista.

Respecto a la imagen de *María Inmaculada* comenzaré diciendo que, de acuerdo con la dirección del colegio, se decidió prescindir de la fórmula tradicional para su representación heredada del Barroco, con las manos cruzadas sobre el pecho, pisando la media luna y con la mirada dirigida al cielo, acusando un movimiento de ascensión que la sitúa en un espacio celestial, de recogida espiritual, más que en el terrenal.

Ello quedaba lejos de nuestras pretensiones e inquietudes si buscábamos una iconografía familiar, cercana y actual; por lo que decidimos prescindir de algunos símbolos de letanía y pureza de la Virgen, que mezclan dos tradiciones iconográficas: el tema de la *Concepción* con el de la *Asunción*.

Como comenté anteriormente, para acercarme a su perfil primero consideré las pinturas de Bartolomé Esteban Murillo, con las que logró una representación de la *Inmaculada* que se ha convertido en un símbolo de validez absoluta para la cristiandad. No olvidemos que durante el siglo XVII fue uno de los temas más genuinamente locales en España, que ha sido la principal defensora del misterio hasta convertirlo en dogma de fe, llegando con estos antecedentes, hasta nuestros días como una de las principales señas de identidad de la España cristiana. (*Museo del Prado digital*, 2015. Texto extractado de Luna, J. J., 2007, pp. 230-231)

Otros referentes para su realización fueron la escultura de la *Inmaculada* de Giuseppe Obici (1807-1878), que se encuentra en la Plaza de España de Roma y las del maestro Alonso Cano, de Sevilla y Granada, quien realizó unas de las representaciones más significativas, que destacan por su austeridad y por un “preciosismo intimista” como comenta Domingo Sánchez Mesa. (Molina, M., 2000, *EL PAIS digital*)

De las *Inmaculadas* de Alonso Cano, coetáneo y amigo de Velázquez, me interesó su adopción de un estilo idealista y reposado originario de la mezcla del manierismo italiano con el barroco, que en su época propició la renovación del estilo tenebrista predominante en la escuela sevillana. En este sentido he de destacar la belleza, finura y virtuosismo de su pequeña *Inmaculada del facistol* (1655) que se encuentra en la Catedral de Granada. (*Wikipedia*, 2018, Alonso Cano)

Además de sus esculturas, uno de los hallazgos que especialmente me interesó, fue la delicadeza y contención que aplica a un dibujo sobre papel de la *Inmaculada*, que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid, que, con un preciso contorno y ausencia de atributos narrativos, se cree que pudo ser el boceto preparatorio de una escultura. A él debo la composición triangular que partiendo del espacio reducido que ocupan los pies se va ensanchando a medida que se eleva la figura, y el suave giro de la cabeza de la Virgen hacia abajo, en señal de bondad y aproximación. (*Museo del Prado digital*, 2015. Texto extractado de Véliz, Z., 2009, p. 200-201)

Aunque la representación de la *Inmaculada* que he realizado, recibiendo al público infantil con los brazos abiertos evoque la iconografía de *La Milagrosa*, nos pareció la más apropiada por su poder de acogimiento y bienvenida. (Fig. 6)

Su ropaje se compone de una sencilla túnica y un manto o velo que recoge en el brazo izquierdo formando un cruce de telas que le otorgan elegancia y distinción. El adelantamiento de la pierna y los pliegues de la túnica dejan entrever un ligero contrapposto rescatado de modelos renacentistas de comienzos del Academicismo. En este sentido, la apreciación global de la imagen mantiene correspondencias con algunos preceptos estéticos que se desarrollaron durante los siglos XVI y XVII.

Sin embargo, intenté afrontar su caracterización procurando que mostrara consonancia con una estética actual, ya que por su complexión, más que la imagen de una niña he tratado de representar la de una mujer, aspecto que se vislumbra en su anatomía y en que su rostro descansa sobre un largo cuello, quedando completamente visible, lo que ayuda a la estilización de su figura. Otro aspecto novedoso es su afectuosa y explícita sonrisa que proyecta cierta ensoñación, a la que contribuyen unos ojos sutilmente rasgados. También, rompiendo con la tradición dogmática, no se yergue sobre escabel selénico, sino que lo hace apoyada en sus propios pies, que descansan en una peana.

En conjunto se puede apreciar como una imagen que descansa sobre cimientos clásicos pero a su vez manifiesta conceptos formales próximos a una estética e iconografía contemporánea. Al carecer de sus atributos tradicionales se podría decir que su representación no es propiamente la de una *Inmaculada Concepción*, sino la de *María Madre de Dios*, dado que el único elemento simbólico que he utilizado como identificación del tema es la media luna.

En cuanto a las **características generales de las tres imágenes**, se puede apreciar que su movimiento no es teatral sino contenido, su expresión se corresponde con actitudes moderadas y templadas que se recrean, como en la escultura renacentista, en el control del movimiento gesticulante. En este sentido, procuré que en su concepción formal el papel que jugara la ornamentación fuera ponderado, con el propósito de que no interfiriera en la apreciación global de sus ademanes y volumetrías. (Fig. 7)

Desde un principio decidí prescindir de la policromía, técnica tradicional destinada a dotar a las imágenes del máximo realismo. La estatuaría religiosa actual tiende a liberarse de la policromía superando antiguas trabas que desfiguraban y encubrían el material, ocultando su técnica y disimulando su factura. Creo que hoy en día es importante dejar hablar a los materiales, exhibir su naturaleza y manifestar su modo de ser, porque en el discurso creativo se afirman como elementos

retóricos capaces de insuflar poesía, ya decía Bourdelle a sus discípulos: “No forcéis la piedra, es un crimen de lesa serenidad”. (Plazaola, 2006, p.26)

La tendencia hacia la pureza y transparencia de los materiales, que en nuestra época requiere el arte sacro, se manifiesta en la sobriedad y el gusto por la simplicidad, y se puede interpretar, como afirma Juan Plazaola, como una reacción contra el romanticismo y la grandilocuencia que ha dominado anteriormente. Continúa diciendo que, en la actualidad vamos recuperando en Occidente el “don de la atención hacia la belleza de las cosas naturales”, hacía los objetos elementales de la creación, prefiriendo, para que su esencia no se evapore, su sencillez e integridad. En la búsqueda de esa pureza y esencialidad los materiales naturales cobran un indiscutible protagonismo sobre los artificiales, ya que son portadores de una carga simbólica y espiritual que no tienen los últimos.

Esta sobriedad también se manifiesta en la tendencia a espacios arquitectónicos minimalistas, tanto en el interior como en el exterior, con una discreción y sencillez para la exposición de arte sacro que nunca ha sido tan elocuente.

Por lo que, si tenemos en cuenta estos cambios de sensibilidad, el arte sagrado de hoy debe revelar una estructura noble, pura y rica en connotaciones que, como escribía el P. Régamey (1948), “deberían sustituir en todas partes al empeño de originalidad”, y como expresa Juan Plazaola (2006): “No sólo en las moles de los edificios ciclópeos; también en las cosas pobres y pequeñas, si son puras, se siente la presencia de Dios” (p.30).

En este sentido, la desnudez y funcionalidad arquitectónica de la Capilla en la que he intervenido podría haberse prestado a una iconografía más contemporánea. Aunque hubo intentos por mi parte de imprimir novedad al crucero sobre el que se apoya la imagen de *Cristo*, diseñando una cruz fragmentada y modular que dejaba parte del cuerpo suspendido en el aire, fueron infructuosos, debido al gusto conservador y tradicional del equipo directivo del colegio. Asimismo las otras dos imágenes son obras más convencionales debido a las exigencias del encargo. (Fig. 8)

No obstante, los responsables del arte diocesano no deberían olvidar que el artista es un hombre circunscrito a su tiempo, que ha de ser coherente con su medio y contexto, y que la supervivencia y vitalidad de la iglesia se debe manifestar en un arte continuamente renovado.

Sucede muchas veces, que se descartan proyectos brillantes y coherentes por temor a la impresión que puedan causar entre los feligreses, obligando al artista a transacciones que desfiguran su estilo y originalidad. Ello, como explica J. Plazaola (2006), suele conducir a que la obra finalmente quede estéril por haber sido demasiado controlada o “adaptada a las exigencias de la comunidad”. Ratifico la continuidad de su discurso cuando expone: “ninguna comunidad rehusará una obra de arte si el párroco y el artista saben presentarla y explicarla debidamente a los fieles” (p.36).

A este respecto, tampoco hay que olvidar que “las imágenes sagradas no se destinan a llenar espacios sino a cubrir necesidades”, por lo que debieran explicarse por sí mismas, pero si ello no ocurre, hay que saber mostrarlas para favorecer un diálogo. (Plazaola, 2006, p.316)

En consonancia con el tema que nos ocupa, he de añadir que tradicionalmente la realización de escultura religiosa ha sido encomendada a hombres, brindándonos a muy pocas mujeres la oportunidad de emprender este tipo de trabajos. Tristemente este estigma se percibe en la actualidad entre algunas comunidades eclesíásticas, que recelan o desconfían de las aptitudes y el trabajo que es capaz de realizar una mujer. En este sentido he de confesar que durante el desarrollo del encargo se produjeron algunos momentos de desencuentro con el cliente al cuestionar mis capacidades por esta condición, pero, afortunadamente, los recelos fueron desapareciendo a medida que avanzaban los trabajos y pudieron apreciar su valor y calidad artística.

Hay otra circunstancia que me gustaría exponer y que se refiere a la fe del artista. Cuando se trata de una persona no creyente o agnóstica, entre algunos integrantes de la comunidad cristiana se suscitan muchas dudas en cuanto a su aptitud para la ejecución de imágenes sagradas. El carecer de fe no debería entenderse como un impedimento u obstáculo para realizar buenas iconografías religiosas que evocan acontecimientos del cristianismo. Considero que no basta con ser creyente para comprender su naturaleza, necesidades y función, sino que hay que acercarse a ellas con humildad y sinceridad, para en ese intercambio adquirir la capacidad de transcribir las emociones espirituales más profundas y universales.

En cuanto a la composición de las tres imágenes respecto al lugar que ocupan en el presbiterio de la Capilla, como su planta es trapezoidal, permite que su disposición sea frontal y que estén direccionadas hacia el público sin necesidad de girarlas. En este caso, la imagen del *Cristo Crucificado* se sitúa en la parte central del presbiterio, elevándose dos metros y medio del suelo, dejando espacio suficiente para su visualización desde la asamblea durante la Eucaristía y los oficios religiosos, mientras que la *Virgen María* permanece a la derecha y *San Pablo*, patrón del colegio, a la izquierda. Como vemos, cada una de ellas tiene su respectivo emplazamiento u orden dentro del Santuario revelando un sentido y un valor. (Fig. 9)

Ahora, me detendré en el **proceso de realización de las esculturas**. Para estudiar con detalle las posturas y ademanes de las imágenes, así como la distribución y volumetría de los paños, además del dibujo, fueron imprescindibles unas maquetas tridimensionales, modeladas en este caso en arcilla, porque, lógicamente, para el escultor proporcionan unas referencias plásticas y visuales precisas que ayudan a resolver cualquier duda o tanteo durante el diseño.

No cabe duda que el modelado es el mejor procedimiento para la simplificación plástica de volúmenes, para configurar las diferentes partes del cuerpo y para el trazado, respecto a ellas, de las masas ondulantes de las telas que confieren vigor y dinamismo a las figuras.

Una vez definidas y supervisadas las maquetas iniciales por el colegio comencé con el modelado definitivo de las imágenes, a la mitad del tamaño en que se iban a ampliar, para que en el caso de que hubiera algún fallo de proporción éste se pudiera subsanar. El modelado se realizó en arcilla sobre un armazón o estructura metálica y tras su finalización se procedió al sacado de moldes flexibles de silicona para positivar las figuras en un material rígido que permitiera su ampliación mediante pantógrafo.

Durante el modelado de las esculturas surgieron algunos imprevistos, unos debidos a un cambio de última hora en la postura, como en la figura de la *Inmaculada*, que inicialmente tenía los brazos recogidos y tuve que desplegarlos, desahaciendo parte del modelado y rectificando el armazón central, y otros, en las manos del *Cristo*, que se secaban y desprendían constantemente, optando al final por modelarlas en plastilina, lo que no resultó demasiado eficaz ya que durante la ejecución del molde de silicona se desprendieron algunos dedos.

Una vez positivadas las figuras en resina de poliéster se trasladaron al pantógrafo para proceder a su ampliación mediante fresado. Se comenzó con su despiece en varios fragmentos, a los que el brazo de la máquina no tenía acceso, para fresarlos de modo separado y una vez terminado el trabajo ensamblarlos al cuerpo principal de las esculturas mediante espigas, colas y tacos de madera. (Fig. 10)

El trabajo del pantógrafo consistió en la ampliación de las esculturas al doble del tamaño en que se habían modelado.¹ Su principal ventaja es que permite duplicar las piezas a una escala determinada en tiempos relativamente cortos comparados con los requeridos para una talla tradicional y, su desventaja, es que aunque logra réplicas muy aceptables, no consigue llegar al acabado artesanal de unas manos hábiles con años de experiencia, por lo que al final siempre hay que lijar y retallar las esculturas.²

El acabado definitivo de las imágenes y su tratamiento textural estuvo condicionado por el trabajo realizado por el pantógrafo, ya que en algunas zonas profundizó más de la cuenta, mientras que en otras se quedó en la superficie. Su trabajo dejó bastantes imperfecciones que conllevaron una gran pérdida de expresión en los rostros y en algunos detalles anatómicos de diferentes partes del cuerpo. A la baja calidad del fresado se sumaron algunos defectos en el encolado y tonalidad de los tablones, que tuve que subsanar y corregir para que las figuras recuperaran su expresión y modelado original. Ello supuso un arduo trabajo de retallado y lijado de las figuras durante el cual fui imprimiendo diferentes calidades a la madera: a ropajes, telas, cabellos o epidermis, procurando que en cada uno de ellos se apreciaran matices distintivos de su estructura o naturaleza. (Fig. 11 y 12)

Tras un recorrido por el trabajo realizado, considero que las tres imágenes, aunque guardan indiscutibles referencias del pasado, son portadoras para el presente

1. La forma básica de un pantógrafo de madera manual es una mesa con anclajes donde se sitúan la pieza a reproducir y el bloque de madera de donde saldrá la copia. La mesa consta de una plataforma o brazo con dos extremos conectados que trabajan al unísono, donde se sitúan orientados en el mismo plano una aguja de registro y una fresadora, la primera, con la ayuda de un operario, registra la superficie del modelo original, mientras que la fresadora eléctrica, en sincronía, va desbastando el bloque de madera. La plataforma se complementa con unas pesas, que hacen de contrapeso y permiten al operario moverla con eficacia y facilidad, además de un mecanismo de bases giratorias que sujetan el original y el bloque de madera permitiendo moverlos sobre su eje al mismo tiempo. El pantógrafo utiliza fresas de diferente calibre para ir desbastando la superficie del bloque de madera, conforme se va acercando a los planos superficiales del modelo original va reduciendo el calibre hasta llegar al acabado final.

2. En la actualidad existen máquinas de control numérico y robots que tienen algo más de precisión, que a partir del escaneado crean archivos digitales para hacer este trabajo, pero son más costosos.

de una integridad espiritual que se manifiesta con su actitud intemporal, serena y templada que es la que creo que debe acompañar a estos modelos en nuestros días.

Al tratarse de mi primer acercamiento al oficio de la imaginería supuso un gran reto, al que tuve que enfrentarme de modo autodidacta en un aprendizaje y descubrimiento diario, que me resultó muy gratificante, y del que creo, que he obtenido unos resultados muy dignos, superando cada uno de los imprevistos e imperativos que se me presentaron.

Los contratiempos que surgieron durante la realización del proyecto se vieron compensados cuando trasladé las esculturas a la Capilla y durante su instalación pude comprobar cómo los alumnos presentes, a los que iban destinadas, las recibieron con entusiasmo, demostrándome su admiración y alegría. Esa fue la mayor recompensa por los avatares sufridos durante largos meses.

Finalizo diciendo que, partiendo de la mejor tradición artística, he intentado actualizar unos modelos religiosos clásicos que puedan mantener viva hoy en día la capacidad de despertar piedad y fascinación entre las congregaciones asiduas a los espacios de culto cristiano. En este sentido, hemos de reconocer que la comunidad cristiana contemporánea aún no termina de romper con los vínculos y preceptos artísticos que le han acompañado durante siglos, ello se evidencia en que una gran parte de la escultura religiosa actual continúa avanzando en la esencia de lo clásico.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1999). *La Inmaculada en el Arte Andaluz*. Catálogo de la Exposición “La Inmaculada en el Arte Andaluz”. Córdoba: Publicaciones de la obra social y cultural Cajasur.
- Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía (2010, enero). Iconografía de la Inmaculada en la Escultura Sevillana de los siglos XVI, XVII y XVIII. *Revista digital para profesionales de la enseñanza, n°6* [en línea]. Disponible en: <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd6706.pdf> [2018, 27 de septiembre].
- LÓPEZ AZORÍN, María José (2013). “Monumentos públicos, arte funerario y escultura procesional: bocetos, modelos y proyectos”. En AA.VV. *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. (pp. 238). Catálogo de las exposiciones celebradas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en el Centro del Carmen de Valencia, abril-septiembre 2013. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico, Conserjería de Empleo, Turismo y Cultura. Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana.
- LÓPEZ GAJATE, Juan (2010). *Il mio Bel Cristo: Benvenuto Cellini*. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses.
- Molina, M. (2000, 6 de diciembre). Las esculturas de Alonso Cano y sus coetáneos, juntas en Sevilla. *EL PAIS digital* [en línea]. Disponible en: https://elpais.com/diario/2000/12/06/andalucia/976058547_850215.html [2018, 2 de octubre].
- Museo del Prado (2015, 28 de abril). La Inmaculada Concepción, Alonso Cano (Texto extractado de Véliz, Z.: *Alonso Cano (1601-1667). Dibujos. Catálogo razonado*, Fundación Marcelino Botín, 2009, p. 200-201). *Museo del Prado* [en línea]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/31e490cf-4134-49a9-b> [2018, 4 de octubre].
- Museo del Prado (2015, 28 de abril). La Inmaculada del Escorial (Texto extractado de Luna, J. J.: *De Tiziano a Goya. Grandes maestros del Museo del Prado*, National Art Museum

- of China-Shanghai Museum, 2007, pp. 230-231). *Museo del Prado* [en línea]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-del-escorial/10a7a263-cec9-4bbc-8385-6c8c1893b4dd> [2018, 1 de octubre].
- PLAZAOLA, Juan (2006). “El artista de lo sagrado: 1. El carisma de la creación artística, 2. El artista en la Iglesia visible, 3. La fe religiosa del artista, 4. La fe en el iconógrafo, 5. La humildad del artista y 6. El artista y la legislación eclesiástica”. En J. Plazaola. *Arte sacro actual* (pp. 33-47). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- PLAZAOLA, Juan (2006). “La imaginería moderna y sus problemas: 8. Las imágenes modernas y el amor a la materia”. En J. Plazaola. *Arte sacro actual* (pp. 370-374). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- PLAZAOLA, Juan (2006). “La imagen sagrada: 1. Tipología de la imagen según su recepción, 2. Tipología de la imagen según su destino y 3. La imagen en el tiempo”. En J. Plazaola. *Arte sacro actual* (pp. 307-317). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- PLAZAOLA, Juan (2006). “Lo actual: 1. Cambios de sensibilidad y 2. La sensibilidad artística contemporánea”. En J. Plazaola. *Arte sacro actual* (pp. 19-31). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- PLAZAOLA, Juan (2006). “Lo artístico: 1. El arte creador de formas y 2. La vida de las formas”. En J. Plazaola. *Arte sacro actual* (pp. 13-15). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- VALDIVIESO, Enrique (2010). *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso.
- VÉLIZ, Zaira y CERÓN, Mercedes (2011). *Alonso Cano (1601-1667), dibujos: catálogo razonado*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Wikipedia (2018, 21 de mayo). Alonso Cano. *Enciclopedia libre* [en línea]. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Alonso_Cano [2018, 4 de octubre].



1. Vista general de la Capilla del colegio San Pablo CEU de Sanchinarro, Madrid. Fotografía tomada por la autora el 22 de octubre de 2018.



2. *Il mio Bel Cristo*, 1562, mármol estatuario, Benvenuto Cellini, Basílica de El Escorial, Madrid. Fotografía tomada por la autora el 14 de octubre de 2012.



3. *Cristo Crucificado* en madera de tilo, 215cm., Ana Olano Sans, Capilla del colegio San Pablo CEU de Sanchinarro, Madrid. Fotografía tomada por la autora el 4 de octubre de 2013.



4. Vista parcial del *Cristo Crucificado*.
Fotografía tomada por la autora el 4 de octubre de 2013.



5. Escultura de *San Pablo* en madera de tilo, 198cm., Ana Olano Sans. Fotografía tomada por la autora el 21 de enero de 2016.



6. Escultura de *La Inmaculada Concepción* en madera de tilo, 195cm., Ana Olano Sans. Fotografía tomada por la autora el 21 de enero de 2016.



7. Escultura de *San Pablo* antes de su instalación. Fotografía tomada por la autora el 4 de octubre de 2013.



8. Maqueta inicial del *Cristo Crucificado* en gres. Fotografía tomada por la autora el 11 de diciembre de 2012.



9. Instalación final de las esculturas en el presbiterio. Fotografía tomada por la autora el 21 de enero de 2016.



10. Detalle del acabado de la escultura de la Inmaculada por el pantógrafo. Fotografía tomada por la autora el 28 de enero de 2014.



11. Detalles de acabado en piel y ropajes, escultura de *San Pablo*, fotografía tomada por la autora el 4 de octubre de 2013.



12. Detalles de acabado en la imagen del *Cristo*, fotografía tomada por la autora el 4 de octubre de 2013.