



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 Crellent.
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 Crellent.
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>	

EL SANTO SEPULCRO PARA LA CIUDAD DE ALBACETE, PUNTO DE INFLEXIÓN EN LA PLÁSTICA DE JUAN GONZÁLEZ MORENO

Antonio Zambudio Moreno

Profesor – Tutor de Historia del Arte en el Centro Asociado de la UNED en
Cartagena

Email: azambudio@hotmail.com

1. Los primeros años y disquisiciones plásticas

Juan González Moreno (1908-1996) es un artífice artístico venido al mundo en una etapa histórica repleta de bruscos cambios sociales, culturales y políticos que originan un universo agitado, de horizontes difusos, de carácter inestable. Las primeras décadas del siglo XX constituyen una profunda búsqueda, un interés más que manifiesto en la renovación, en la investigación, en la exploración de todos los campos sociales para llegar a una verdad científica alejada de los preceptos espirituales y religiosos que habían sustentado la sociedad en épocas pretéritas.

En el mundo del arte arriban los ismos, basados en la experimentación plástica, movimientos cambiantes que tratan de adaptar las letras y las manifestaciones artísticas a los nuevos tiempos y su complejo devenir. González Moreno nace en una ciudad como Murcia, aparentemente no demasiado cercana a los centros culturales más importantes de la nación, de hecho, lo hace en una pequeña pedanía a pocos kilómetros de la urbe, Aljucer, sin embargo, en aquellos tiempos, la capital del Segura era una población donde se experimentaba un deseo por la renovación y conectar con las propuestas más avanzadas de la literatura y la expresión artística europeas.

El Teatro Romea se convierte en uno de los epicentros culturales más substanciales de todo el sureste, favorecido por el advenimiento de muchas personalidades del ámbito interpretativo que huían de los espantos y destierros ocasionados por la I Guerra Mundial (Galería Chy's, 1972). Es la época dorada de la cultura en Murcia, con la coincidencia en el tiempo de personajes ilustres nacidos a finales del siglo XIX y comienzos del XX como Antonio Garrigós, Joaquín García, José

Ballester, Juan Guerrero, Clemente Cantos, Luis Garay, Pedro Flores, Almela Costa, Ramón Gaya o José Planes, espíritus que necesitaban el enriquecimiento personal abandonando las tesis tradicionalistas y arcaicas en aras de abrazar las novedades de la vanguardia continental.

La llegada de Jorge Guillén a su cátedra en la Universidad de Murcia en el año 1925, la influencia que poseía esta institución en la sociedad murciana desde su concesión en 1914, entes culturales como la Real Sociedad Económica de Amigos del País, y una prensa local volcada con las experiencias culturales, generaban un ambiente rico en contenidos y valores instructivos e ilustrativos. Y fue ahí, en medio de toda esa vorágine, donde Juan González Moreno se formó como artista y como pensador, pues siempre, en todo momento, intentó ir más allá en sus pesquisas, favoreciendo una práctica escultórica intelectualista, al considerar que la experiencia y el conocimiento eran parte fundamental de la misma, pero dejando siempre un espacio a la improvisación y la inspiración creativa.

Hizo de su fuerte temperamento y personalidad uno de sus puntos de apoyo fundamentales a la hora de expresar su arte. De hecho, su genio le hizo vencer la gran resistencia paterna ante su verdadera vocación (Pagán, 2008) resistiéndose en todo momento a las adversidades materiales de su familia, de manera que, en una actitud decidida para un joven de tan corta edad, a los catorce años, ya estaba trabajando en un taller de figuras de belén, dando pie a desarrollar su innata facilidad para el modelado. Desde ahí, y en una actitud que le digna como sujeto activo, perseverante y constante en su deseo de aprendizaje, Juan González Moreno ingresa en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, lo que le facilita conocer a D. Pedro Sánchez Picazo y a D. Clemente Cantos, artista este último al que siempre consideró su maestro.

Son tiempos de gran acervo y movimiento artístico, sus creaciones ya van tomando cierto prestigio social, y en 1928 expone en el Círculo de Bellas Artes doce obras que levantan muchas expectativas y reciben la aprobación de la crítica¹. La continuidad de su formación en la Real Sociedad Económica y en el propio Círculo de Bellas Artes, le dan la posibilidad de ser becado por la Diputación Provincial de Murcia para ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, disfrutando de una provechosa estancia en Madrid hasta el año 1936.

González Moreno es, por todo lo anterior, un artista que se ve inmerso en la enorme variabilidad y renovación de los ismos. De hecho, en aquellos años treinta, con anterioridad al comienzo de la Guerra Civil, la Real Academia de San Fernando experimenta la afluencia de jóvenes artistas que, entusiasmados por el cubismo y la abstracción, deseaban dar carpetazo definitivo a los lenguajes estéticos anteriores. A pesar de todo, el artista murciano persevera en su deseo de configurar un

1. "González Moreno es un joven escultor murciano educado con desenvuelta sobriedad en la yesera de Clemente Cantos y Antonio Garrigós (...) Ha trabajado allí durante varios años con intensidad y sin prisa. Fruto de esta labor consciente y serena, son una docena de obras sorprendentes, estudios de cabeza, sobre todo, que ponen de relieve una capacidad artística digna de toda consideración". Calvo Blanco, J. (15 de diciembre de 1928). De arte murciano: González Moreno. *El Liberal*, p. 2.

arte basado en el cuerpo humano como elemento esencial permanente y en la naturaleza circundante como medio de inspiración.

Es por ende un escultor tendente a plasmar las formas de la realidad que la tradición de la historia del arte ofrece, pero, a su vez, buscaba desarrollar la renovación precisa que intelectualmente se planteaba, a fin de dotar a la obra de la necesaria personalidad y entidad estética como proyección de su propio yo, de su esencia vital y plástica. Juan González Moreno imprime a la materia en esos años de existencia una gran contundencia en el volumen en la línea de artistas coetáneos como Clará o Maillol (Ramallo, 2008), si bien, es indudable que en su desarrollo es hijo de su tierra, de su hábitat adyacente, que forja su estilo y forma.

Por ello, los escultores locales que más se inclinaron hacia los preceptos vanguardistas como Anastasio Martínez, Clemente Cantos y Antonio Garrigós, son una fuente de aprendizaje que no se debe soslayar (Fernández, 2017). Es sabido que su amplia biblioteca y su cercanía a los círculos culturales de la ciudad con anterioridad a viajar a Madrid, le servían de contacto con los artistas allende nuestras fronteras que se movían dentro de unos postulados naturalistas tendentes a la modernidad, pero los modos y prácticas de ámbito local tuvieron una gran trascendencia y dejaron una enorme impronta en su quehacer escultórico y entendimiento del arte.

2. La guerra como punto de inflexión

El futuro se presentaba halagüeño para González Moreno, de hecho, en 1936 le es concedido el Premio Madrigal de la Sección de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra titulada “Desnudo de Mujer”, pero el 18 de julio de 1936, con el levantamiento militar y la precipitación del país hacia la guerra, el joven artista regresa a Murcia y nada más llegar es testigo del desastre que se había dado, motivo por el que se pone a disposición de D. Pedro Sánchez Picazo, que en ese momento era director de la Junta de Recogida del Tesoro Artístico murciano, a fin de colaborar de modo totalmente desinteresado en el salvamento del patrimonio histórico-artístico de la ciudad y toda la provincia, actividad que llevó a efecto desde agosto de 1936 a marzo de 1938, momento en el que es llamado a filas².

La labor de la referida institución fue impagable, pues en los primeros momentos de la guerra, grupos de incontrolados de los sindicatos CNT y UGT destrozan gran cantidad de obras de arte (Molina, Gutiérrez y Bestué, 2015). Sólo en la ciudad de Murcia, se produce la destrucción completa de siete templos y conventos como son los casos de la Iglesia y Convento de Madre de Dios, Iglesia y Convento de M.M. Capuchinas, Iglesia Parroquial de San Antolín, Iglesia y Convento de

2. “Esperé a que me mandaran un carnet de un partido político, ya que no estaba afiliado a ninguno y era necesario para poder salir de Madrid (...) Nada más llegar me puse a disposición de don Pedro Sánchez Picazo, director del Museo de Murcia (...) al mes de estar en el Museo, me convertí en su brazo derecho, en la persona de su confianza”. Arija, P. (17 de febrero de 1980). González Moreno: otro artista marcado por la Guerra Civil. *Diario Línea*, pp. 20-21.

Jesús y María, Iglesia y Convento de Padres Franciscanos, Convento de Verónicas y Ermita de San Miguel. Otras 18 iglesias y 5 capillas de conventos y de casas de religiosas fueron profanadas y destruidas en parte. En cuanto a las esculturas religiosas, se perdieron en la capital un total de 139 (González, 1999).

Con el fin de la guerra son muchas las instituciones religiosas y templos que demandan una reconstrucción rápida para recuperar los símbolos e iconos perdidos, ya que aun teniendo presente la religiosidad oficial imperante que la dictadura franquista difundió, existía una verdadera inquietud en parte de la población que vio desaparecer elementos absolutamente representativos dentro de sus creencias, lo que supuso un trauma a nivel colectivo, de manera que un elemento primordial para intentar restablecer la normalidad era la recuperación patrimonial de los símbolos perdidos (Gutiérrez, 1980).

A nivel político, para el régimen era preciso recuperar la esencia del arte español, sustentado en la religiosidad y los preceptos realistas. Para el franquismo, el arte en España había perdido su “españolidad”, proceso que había comenzado a desencadenarse desde principios de siglo acrecentado durante el periodo republicano. La espiritualidad había desaparecido de las manifestaciones estéticas y era un fin primordial recuperarla, presentándola como opuesta al materialismo precedente (Aguar, 1940).

Por tanto, durante los años 40, el poder fáctico del régimen, los falangistas, máximos ideólogos políticos y sociales, fundamentalmente mantuvieron una oposición radical a las vanguardias y lo moderno, y, consecuentemente, la condena de las mismas. Les reconocían algunos valores plásticos, pero nunca, de ninguna forma, un valor ideológico ni cultural. Existía un argumento contundente: las vanguardias eran las responsables de la pérdida de la identidad nacional en el arte, resultaban ser antinacionalistas, cosmopolitas y alejadas de toda espiritualidad y, por ende, de todo valor católico.

Tanto la nostalgia y la añoranza de lo perdido por una parte de la población, así como los preceptos nacionalcatólicos imperantes y descritos en lo que respecta al arte, favorecieron la proliferación de obra religiosa, especialmente imaginería de carácter sacro o escultura en madera policromada, actividad artística que entroncaba directamente con la esencia que, según los postulados políticos de la época, había poseído desde muy antiguo el arte en España. Además, la configuración de la imagen religiosa debía llevar aparejada una estrecha relación con las manifestaciones del Siglo de Oro hispano, que eran interpretados por la cultura franquista posterior a la guerra como el buque de contención de la ominosa modernidad.

En Murcia, el enorme peso de la tradición dieciochesca llevaba aparejado un seguidismo por parte de los artistas locales, sólo roto por algún valiente intento de renovación que no fue comprendido por buena parte del público. Fue el caso del “Cristo de la Humillación”, obra realizada por los escultores Antonio Garrigós y Clemente Cantos para la procesión del Cristo del Perdón. Una figura del Redentor en plena caída, de expresión trágica en base a la representación de un lamento amargo dirigido hacia el cielo. La configuración plástica de la imagen se basaba en la esencialidad, en la austeridad de medios, conformando un bloque recio de grandes y rotundos volúmenes. Era una manifestación que casi rayaba la abstracción,

enmarcada en un fuerte expresionismo que sólo algún intelectual supo entender (Hernández, 1983).

Ante esta situación los artistas, que con anterioridad al conflicto civil habían desarrollado su actividad en torno a la escultura profana y sus distintas vertientes, tuvieron que dirigir sus pasos casi de modo obligado hacia la figuración plenamente religiosa si querían tener un hueco en el espacio artístico del régimen. Fue el caso de José Planes Peñalver y Juan González Moreno en la Región de Murcia, el primero de ellos con un enorme prestigio nacional dentro de la plástica escultórica inserta en los postulados más modernos, aunque siempre ceñidos a la figuración; y en el caso del segundo, como artista joven que ya se encontraba por méritos propios en el circuito de las artes en la capital de España.

El propio González Moreno siempre remarcó que la Guerra Civil determinó su trayectoria creativa, aunque en ningún caso, a posteriori, mostró arrepentimiento por su obra religiosa posterior, más bien al contrario³, aunque lo que sí buscó una vez inmerso en la creación sacra fue originar su propio camino, crear un modo determinado de esculpir que lo diferenciara, ser portador de una verdadera entidad plástica sin demasiado seguidismo pero idealizando más la imagen y apariencia de las tallas, advertido como estaba de la escasa valoración que había tenido el referido “Cristo de la Humillación” obra de sus maestros Cantos y Garrigós. Tal vez hubiera deseado continuar por esa senda novedosa y atrevida, pero lo acontecido con esta obra años antes le había puesto sobre aviso.

De este modo, le pareció sugerente continuar el camino de la renovación emprendida por José Planes Peñalver en la escultura religiosa, aunque la trayectoria posterior de ambos es diametralmente distinta en este aspecto, pues Planes, aun realizando obras de gran calado y entidad plástica dentro del ámbito de la imaginaria e introduciendo novedades vanguardistas en un terreno tan tradicionalista, no valoró en gran medida esta temática⁴. Juan González Moreno por el contrario hizo de esta variante plástica uno de los ejes vertebradores de su carrera como escultor, optando por unas representaciones que conjugaban las rotundas figuraciones de la escultura sacra hispana con los modelos de la herencia clásica mediterránea. Esta filiación con ambas posiciones, le hará ser visto como un artífice profano y sagrado al mismo tiempo (Belda, 1999).

3. “*Si no hubiera sido por la Guerra Civil, a lo mejor mi camino hubiera sido el de escultor abstracto, ya que estaba propuesto para que me ampliaran la beca que tenía en la Diputación y así poder irme al extranjero. La guerra hizo que me lloviera el trabajo hasta tal punto de tener que montar un taller propio*”. Arija, P. (17 de febrero de 1980). González Moreno... ob. cit.

4. De hecho, sus propios descendientes así lo ratifican. Su nieto, José Planes Lastra, heredero de su legado artístico y documental, refiere que la escultura religiosa carece de importancia en la producción de su abuelo, y manifiesta un rotundo desdén por la misma, tal y como pudo confirmar el autor de este texto en una entrevista personal mantenida con el propio Planes Lastra el pasado mes de enero de 2018.

3. La búsqueda en la conformación de un estilo

Así las cosas, en 1939 establece taller propio en la casa parroquial de San Juan Bautista, contando como ayudantes con Antonio Villaescusa y Clemente Cantos y formando artistas que luego serán aventajados discípulos como Antonio Campillo, Francisco Toledo y Hernández Cano (Pagán, 2008). Es una etapa de grandes ilusiones y proyectos tras el desastre de la guerra. Y es que para González Moreno nunca fue un problema el hecho de tener que derivar una buena parte de su producción artística hacia el ámbito religioso, como así manifestó en varias ocasiones durante el transcurso de su vida⁵.

Hay que tener presente que fue un artista completo, un escultor en toda su plenitud que trabajó todos los materiales que de forma habitual han tratado los grandes artífices en la historia del arte. Se desenvolvía con prestancia en piedra, bronce, cera, escayola... mostrando una magnificencia más que evidente en el modelado en barro, verdadera naturaleza de su esencia artística, material con el que ya, desde tempranísima edad, mostraba su habilidad para plasmar en la materia sus emociones más íntimas⁶. Pero la madera, como elemento primordial de su obra, tenía para él una especial atracción como consecuencia del lugar en el que había nacido y obraba: Murcia y su tradición imaginera (Ramallo, 2008).

Bajo estas condiciones sociales y personales, González Moreno comienza a trazar su destino, su quehacer, su estilo. En distintas ocasiones se ha publicado que se trata de un rupturista, de un artífice que se independiza por completo de la tradición de su tierra, pero el escultor murciano es un continuador del legado del maestro Francisco Salzillo basado en la belleza y la forma amable, de manera que el artista de Aljucer tiende a confrontarla frente a sus propios postulados, llevando a efecto una revisión profunda de lo pretérito y, por tanto, reelaborando la dialéctica circundante.

Nunca mimetizó el preciosismo salzillesco, pero sí llevó a efecto una meditación sobre los valores más intrínsecos del artista dieciochesco. Buscaba transmitir las mismas cualidades en la composición de los grupos procesionales, aplacando el sentido declamatorio y pomposo de las figuras, configurando un drama alejado de la excesiva teatralización, utilizando recursos expresivos que incidían más en la profundización meditativa de los distintos caracteres. Juan González Moreno es consciente que existe una lejanía temporal con su más prestigioso antecedente, pero sí existe cercanía en lo que respecta a impresiones y formas de entender la escultura religiosa en su vertiente metafísica e intelectual.

5. "Siento, desde luego, predilección natural por los motivos de la Pasión, y ello me ha llevado a dejar otros temas demasiado trillados por la iconografía tradicional (...) La escultura es siempre la misma, en lo que se refiere a lo puramente formal. Por lo general, la buena escultura religiosa lo es porque obedece a leyes esencialmente plásticas". Vinicio. (8 de junio de 1957). Hoy habla González Moreno. *Diario Línea*, pp. 4 y 12.

6. "Me pasé mi niñez en las estribaciones del monte, cerca de la Fuensanta. En las cuevas del monte me hice esta cicatriz que llevo en la barbilla; y en las laderas del monte fue el barro que por vez primera cogí para modelar". Capote, F. (29 de enero de 1961). Otra obra magistral para el Santuario de la Fuensanta... Entrevista con Juan González Moreno. *Diario La Verdad*, pp. 9-10.

Pero en 1940, todavía era un artista joven en búsqueda de un proceder determinado, de un estilo que le haga auténtico. Así lo manifestó siempre que se le preguntaba⁷, y en esta temprana fecha de su carrera, cuando tras manifestar su quehacer en la obra profana pasó a convertir la escultura sacra en la centralidad de su creación plástica, González Moreno indagaba sin cesar en la exploración más personal e inclusive, ambiciosa. Así pues, en dicho año, al mismo tiempo que trabajaba en la ejecución del Santo Entierro para la ciudad de Murcia, finalizó la primera gran escultura que lleva a efecto en lo que respecta a la imaginería religiosa.

Se trata del Cristo de la Agonía de Cieza (Fig.1), titular para su cofradía y encargado para presidir el popular cortejo “del silencio”. Una figura de gran tamaño para el canon tradicional extendido en el Sureste desde la eclosión de Salzillo, de carácter solemne, mayestático, en el que el artista, gracias a la suave policromía y escasez sanguinolenta, se aparta del dramatismo barroco en la búsqueda de lo trascendente. Algunos autores refieren que se trata de una de las mejores representaciones del crucificado en el siglo XX (Rodríguez, 2008), si bien el autor, en una muestra de su auto exigencia en la búsqueda de la perfección, consideraba que no había expresado en la madera todo lo que en su interior le desbordaba⁸.

En esta etapa inicial de posguerra (1940-1945), tal y como hemos referido con anterioridad, la recuperación de los hitos populares del pasado, de aquellas imágenes símbolo destruidas en la contienda civil, era precepto esencial a nivel social y político, motivo por el cual Juan González Moreno tuvo, en algún caso, que someterse a las exigencias del comitente, teniendo en cuenta que todavía no había alcanzado el punto culminante de su estilo y su posterior desarrollo en las líneas marcadas por él mismo. De ahí surgen las imágenes marianas de la Dolorosa de Archena (1940), de la obra de la misma advocación para Cieza (1940) o la Soledad para el Convento de San Joaquín de la misma localidad (1942), en las que muestra un seguidismo de la estética salzillesca pero, tal vez, ubicado dentro de ciertos postulados audaces, pues intenta dotar sus expresiones de cierto grado de carácter personal, utilizando determinados recursos como la variación postural de la cabeza o una definición más personalizada de los rasgos fisonómicos.

A excepción de estas efigies, todo el resto en González Moreno es una búsqueda, una indagación en lo externo y en sí mismo, a fin de hacerse un hueco en el devenir histórico de la escultura religiosa en Murcia. En ese camino es como elabora, en 1941, y por encargo de la Real e Ilustre Cofradía de la Esclavitud de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli de Cartagena y por iniciativa del Arcipreste D.

7. Ante la pregunta de si está influido o inspirado por algún artista, González Moreno responde: “Quizás sí, pero muy pasajeramente. Toda mi intención y mi preocupación es encontrarme a mí mismo... Y yo quiero decir con mi lenguaje propio, aquello que siento”. Vinicio. (8 de junio de 1957). Hoy habla... ob. cit.

8. El artista se quejaba de que no había tenido tiempo suficiente para acabarlo como él quería dada la premura existente por entregarlo antes de Semana Santa: “No pude mirarle un momento en el que quedé solo con él; era la hora crítica del atardecer, cuando las cosas pierden mucha corporeidad y parecía agonizante (...) ¡Esta cabeza...!, pero el Cristo tiene algunas cosas que no van a dejarme corregir.” De Hoyos, A. (3 de abril de 1947). El Cristo de la Salud, de González Moreno. *Diario Línea*, p. 9.

Tomás Collado González⁹, la imagen de su titular. Se trata de una manifestación acertada de la icónica imagen madrileña de la escuela sevillana, pero en ella hay un intento de manifiesta evasión a la hora de establecer diferenciaciones con el ejemplar barroco del siglo XVII.

Ese mismo año sienta el precedente del que será posteriormente su auténtico punto de inflexión en 1945 con la realización del Santo Entierro para la ciudad de Albacete. Nos referimos al importante encargo que la Cofradía del Santo Sepulcro de Murcia le encomienda, tras concurso público, a fin de sustituir el anterior titular de dicha entidad pasionaria, obra de Juan Dorado Brisa, que fue pasto de las llamas en la Guerra Civil y que, con su estética efectista y romántica, tanta devoción despertaba en la ciudad (Fig.2). Pero González Moreno, en su afán por no proyectar su arte bajo postulados insertos en el mimetismo, conforma una escena muy alejada de la atmósfera de irrealidad imperante en el grupo de Dorado.

La escena, conformada por seis figuras (Cristo, la Virgen, María Magdalena, San Juan y los Santos Varones), representa el momento en el que Jesús va a ser depositado en su sepulcro, y en ella se busca ante todo la monumentalidad, con rasgos volumétricos más rotundos (Fig.3). Distintos autores han reseñado diversas influencias recibidas por el artista de Aljucer que le sirvieron de inspiración en la realización del grupo. Desde la estética barroca castellana (Melendreras, 1999) hasta el clasicismo pictórico de Rafael de Sanzio (Ramallo, 2008), pasando por Francisco Salzillo (Belda, 1999), si bien podría decirse que esta escena conforma un eclecticismo plástico inserto en unas premisas de conciliación de distintas fuentes artísticas, que con sus pros y sus contras vino a confirmar, a posteriori, la buena impresión que había despertado la muestra del boceto en D. José Ballester allá por el comienzo de 1940¹⁰.

En este camino hacia la búsqueda de una dialéctica personal, hay un momento culminante: el montaje y exposición del Belén de Salzillo en el Palacio Episcopal de Murcia organizado por la Falange en la Navidad de 1941, teniendo la oportunidad de conocer el día de su inauguración a Eugenio D'Ors y Enrique Azcoaga¹¹, dos de los grandes ideólogos artísticos y culturales del partido único del régimen

9. "El año pasado, y por feliz iniciativa de nuestro Arcipreste don Tomás Collado González, se celebró el Viernes Santo una nueva y piadosa procesión, la del Vía Crucis, con la imagen del Cristo de la Esclavitud (Medinaceli), hermosa escultura obra inspirada del imaginero murciano Juan González Moreno". Diario de Cartagena, Procesión del Vía Crucis. (31 de marzo de 1942). *Diario La Verdad*, p. 7.

10. "la Concordia del Santo Sepulcro (...) ha elegido buen artista; y así, este año, o el otro, o el siguiente, cuando madure la obra, habrá un Sepulcro de Jesús que sea gala de la procesión del viernes por la noche. El escultor es Juan González Moreno (...) el grupo es dramático sin histrionismo, patético sin aspavientos, de lo que será nos dan idea dos nobles figuras aquí reproducidas: el San Juan y la Magdalena, cuyos rostros, de gran belleza, están iluminados por una emoción religiosa de excelente calidad". Ballester Nicolás, J. (8 de febrero de 1940). Variaciones sobre un tema de actualidad. *Diario La Verdad*, p. 2.

11. "Ayer mañana, a las once, se celebró la apertura de la Exposición del Belén de Salzillo, presentado por Falange (...) Asistieron todas las Autoridades y Jerarquías del Movimiento y numerosos invitados (...) Es un gran acierto, nada extraño si se tiene en cuenta que ha colaborado con todas sus facultades un escogido grupo de artistas. Ha llevado la dirección el escultor Juan González Moreno". Es inaugurada la Exposición del Belén de Salzillo. Obtiene un gran éxito de arte y de concurrencia. (26 de diciembre de 1941). *Diario La Verdad*, p. 4.

franquista, lo que le permitió participar en dos muestras en los bajos de la Biblioteca Nacional organizada por la Academia Breve de Crítica de Arte, con sede en la Galería Biosca, en su ciclo anual del “Salón de los Once” (Pagán, 2008).

Para comprender la trascendencia de este encuentro en el devenir estilístico definitivo de Juan González Moreno, hay que incidir en la trascendencia que Eugenio D’Ors daba al arte religioso. De hecho, una de las primeras manifestaciones artísticas del régimen franquista fue la IV Exposición de Arte Sacro celebrada en mayo de 1939 en la ciudad de Vitoria, organizada por la Jefatura Nacional de Bellas Artes de la que D’Ors era su director, dependiente del Ministerio de Educación Nacional. Inaugurada con la presencia del gobierno en pleno, del episcopado, del cuerpo diplomático al completo y de ilustres visitantes, como el mariscal Pétain, la muestra fue un testimonio enorme de la trascendencia que a partir de ese momento adquiriría la escultura religiosa en España como medio de configuración ideológica social (Larriaga, 2006).

La corriente oficial impuesta desde el régimen refería que arte y religión eran aspectos consustanciales. Eugenio D’Ors (1945) aseveraba que: “Arte y religión son dos aspectos de una realidad espiritual sola. No hay arte verdadero que no sea profundamente religioso, ni un católico radical, un católico de sangre, puede concebir una religión que no sea esencialmente artística” (p.131). Para el crítico y esteta falangista barcelonés, las manifestaciones artísticas debían aposentarse en una recuperación de los valores imperiales y trascendentes del austero Siglo de Oro español, como forma de proyectar el universalismo, con eternas referencias a la estética inserta en la mediterraneidad y a América (Marzo y Mayayo, 2015).

D’Ors creía firmemente que el catolicismo era un medio eficaz para dar forma y ennoblecimiento al arte; que la religión católica disponía de una estética que concertaba en sí misma el fervor, el espectáculo y, especialmente, un principio regente que podía conseguir un arte con un objetivo firme y determinado que lo alejara tanto de los desvaríos de las vanguardias como del anecdotismo académico. A su vez, Enrique Azcoaga señalaba una tercera vía para el arte español del momento, alejándose por un lado del realismo tradicionalista, y por otro, de los movimientos de vanguardia exentos, bajo su criterio, de espiritualidad (Llorente, 1995).

Todo ello propició la idea de la elaboración de un arte religioso que estuviera en consonancia con los tiempos actuales, asimilando aspectos propios del arte figurativo profano, pero sin dejar de lado la espiritualidad y esencia de las manifestaciones artísticas intrínsecas a los valores de la mediterraneidad pretérita y coetánea. Producto de lo expuesto, en el año 1942 surge la Academia Breve de Crítica de Arte (ABCA), a partir de las tertulias celebradas alrededor de la revista “Santo y Seña”, dedicada a la difusión del arte fascista alemán e italiano en España (Fig.4).

La ABCA contó con diez académicos fundadores más el propio D’Ors, cuya idea consistía en organizar cada año una muestra de once artistas, cada uno de ellos representado e interpretado por uno de aquellos. Por eso el nombre de las muestras, “Salón de los Once”, que se celebrarían hasta el año 1954 en el que falleció el propio Eugenio D’Ors. Con sede administrativa en la Galería Biosca de Madrid, pronto entró en contacto con todas las instituciones culturales más importantes de la ciudad. En líneas generales, los artistas escogidos durante los primeros tiempos

de esta institución fueron los que se situaban en los círculos de modernización de las artes, junto a otros que se encontraban abriéndose camino como era el caso de Juan González Moreno.

El escultor murciano coincidía con la ABCA en los preceptos estéticos que debía encontrar en su desarrollo plástico, es decir, una escultura basada en lo auténtico, lo humanístico y, esencialmente, en lo espiritual fomentado en valores clásicos insertos en la modernidad, con lo cual, su experiencia en el “Salón de los Once” para el que fue seleccionado en dos ocasiones, 1942 y 1945, supuso para él la confirmación en una dialéctica incrustada en postulados trascendentales que estimulaban el espíritu y no tanto los sentidos, cuestión esta última que resultaba más epidérmica y no tan profunda.

El propio Enrique Azcoaga decía así en el año 1945 con motivo del “Tercer Salón de los Once” que tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte Moderno:

Escuchó a la hora de iniciar su destino escultórico los consejos profesionales de Vicent y Capuz, en la Escuela de San Fernando Madrileña (...) sin embargo, por actual y por bien orientado, en la medida que ha concretado su personalidad frutos nuevos, entona y enaltece su concepto de la escultura, refiriéndose constantemente a la trayectoria mediterránea de un Clará (...) supo desde su Murcia, estudiando lo conseguido por Maillol, por ejemplo, no caer en la aparatosidad monumental ni en el exceso expresivo¹².

Por todo lo anterior, se puede decir que su ambición, curiosidad e inserción en los círculos intelectuales del momento, suscitan en él el deseo de crecer en torno a unos parámetros alejados de la tradición dieciochesca enraizada en su tierra, centrando su escultura en una dialéctica que parte de los modelos espirituales del Siglo de Oro hispano, pero aderezada con valores ubicados en la frontera de la modernidad en base a un lenguaje que entronca con los preceptos de la plástica contemporánea suscrita en las corrientes que tienden a elaborar una simplificación clasicista, buscando la pureza de la escultura en un requerimiento a lo esencial de la materia, sin distracciones que alejen al espectador de la verdadera naturaleza del mensaje, dejando a un lado el detalle banal propio de la estética decimonónica, plasmando figuras de contornos cerrados, con preponderancia del volumen (Zambudio, 2017).

En este sentido, es obvio que sobre él también tiene una incidencia fundamental el quehacer de José Capuz Mamano, artista al que conocía personalmente y cuya obra siempre admiró sobremanera; de hecho, el Descendimiento que el escultor valenciano elaboró para la Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Cartagena (Marrajos), siempre supuso una obra paradigmática para el propio González Moreno en su entendimiento de la plástica religiosa (López, 2008).

12. Azcoaga Ibas, E. (15 de agosto de 1950). Academia Breve de Crítica de Arte, Tercer Salón de los Once. *Correo Literario de Madrid*.

4. La confirmación de una estética

En la Semana Santa del crucial año de 1942, tiene lugar la primera salida de un grupo procesional en la ciudad de Jumilla que pasa a ser titular de la recién estrenada Cofradía del Rollo. Se trata del Ecce Homo (Fig.5), paso compuesto por tres figuras: Cristo maniatado en el centro como eje de la composición, a su derecha la imagen de Poncio Pilato sujetando la clámide que le es impuesta al Redentor, y a la izquierda un soldado romano. Las imágenes secundarias ofrecen dignidad y destacan por su sobriedad, ya en ellas se percibe el estudio personal del artista de diversas fuentes clásicas que le son útiles en la conformación de las vestiduras y gestos de ambos personajes, pero donde realmente se da ese arte espiritual sujeto a postulados inmersos en cierta introspección es en la figura de Cristo meditabundo y ensimismado¹³, que supone un paso más en esa exploración estilística inserta en lo íntimo.

El camino de Juan González Moreno está trazado dentro de un régimen en el cual lo trascendente en esta etapa de posguerra es restablecer la relación del hombre con lo sobrenatural y lo místico, dándose para ello una estetización religiosa de la sociedad, quedando muy reducida la libertad creativa del artista. En líneas generales, el arte religioso quedaba sujeto dentro de un menguado repertorio de formas, ignorando en gran medida todo aquello que no estaba dentro del excesivo realismo y exagerado simbolismo (González, 1989), pero no será el caso del artista murciano.

González Moreno continúa creando imágenes que se alejan del continuismo barroquizante siguiendo la senda de su propio yo, confirmado en su relación con el lenguaje discursivo que en el plano estético impulsaba la Academia Breve de Crítica de Arte en esos primeros años de la década de los cuarenta, que le consideraba un miembro de la nómina de lo que denominaban vanguardia artística de España dentro de la figuración escultórica¹⁴. Y así acontece en sus siguientes obras: Santa María Magdalena para Cehegín (1942); Cristo Resucitado para Cartagena (1943); Cristo Yacente para Villena (1943) y Ntro. Padre Jesús Nazareno para Bullas (1944). En ellas introduce elementos que conllevan gran intimismo y espiritualidad, así como elaboraciones geométricas en los pliegues de las vestimentas en un claro guiño a la modernidad.

Incluso en una iconografía tan característica de lo tradicional, como el Cristo Yacente (Fig.6), González Moreno, aun siguiendo la estela de Gregorio Fernández dada la admiración que sentía por la escultura castellana del siglo XVII, logra

13. *“Del Cristo puede adelantarse que nos parece la mejor talla de cuantas han salido del taller del escultor murciano. Una actitud de recogimiento digno y dolorido; una expresión resignada y humilde; el rostro dulcemente abstraído. Es esta figura, sin duda, la que más cerca se halla del sentimiento religioso entre las que ha trabajado González Moreno”.* Sánchez Moreno, J. (1 de abril de 1942). El segundo paso pasionario de González Moreno. *Diario Línea*, p. 4.

14. *“El vigor, la grandeza, la concepción, la sencillez expresiva por otro lado de este artista le han hecho no acudir a ningún extremo formalista, sino a ser moderno, plenamente moderno, siendo en lo eterno plenamente actual”.* Azcoaga Ibas, E. (29 de julio de 1945). Juan González Moreno en la Exposición Nacional. *Diario Línea*, pp. 5-6.

perseverar en el camino de su mismidad, siguiendo también ciertas pautas modernistas de la figura del Yacente que José Capuz había tallado en 1926 para la ciudad de Cartagena. La imagen presenta una anatomía resueltamente proporcionada, apolínea, sin demasiadas heridas producto de la tortura sufrida, disminuyendo el tamaño del perizoma para una apreciación plena de la clásica morfología cristífera¹⁵.

Es llegado el año 1944 cuando Juan González Moreno y D. Manuel Lodaes Alfaro, Prioste del Capítulo de Caballeros del Santo Sepulcro de Albacete, sellan un contrato de obra para la realización de un grupo del Santo Sepulcro que sustituiría al Cristo Yacente destruido en 1936. Dicha entidad poseía un gran prestigio en la vida social de la ciudad desde que, el 29 de marzo de 1931, tuviera lugar la primera imposición de hábitos a los Caballeros del Santo Sepulcro en una función religiosa presidida por el Cardenal Primado de Toledo D. Pedro Segura y Sáenz¹⁶.

Ello motivó que se tratara de un encargo de gran relevancia, de hecho, la propia figura de D. Manuel Lodaes Alfaro poseía un enorme prestigio en la ciudad (Fig.7), miembro de una de las familias con pasado más ilustre y vinculada durante muchos años a las celebraciones de la Semana Santa en la capital manchega¹⁷. Así es como se acuerda un pago total de cincuenta mil pesetas distribuido en tres plazos, comprometiéndose el escultor a realizar su entrega en menos de un año, pues debía darse la misma entre el Viernes de Dolores y el Lunes Santo de 1945, a fin de salir en procesión el Viernes Santo¹⁸.

La llegada a la ciudad del paso procesional, teniendo en cuenta además que Juan González Moreno no fue únicamente el autor de las imágenes sino también del trono sobre el que salen a la calle en su cortejo penitencial, se produjo el día 26 de marzo de 1945, Lunes Santo, siendo bendecido esa misma tarde en la iglesia parroquial de San Juan Bautista. La expectación fue máxima y las loas que recibió la obra estuvieron a la altura de la misma, llegándose a señalar en la prensa local que nunca en la historia de la semana santa de Albacete habían gozado de una obra escultórica de tanta entidad¹⁹.

15. "El escultor murciano Juan González Moreno ha realizado una magnífica talla religiosa en el Cristo Yacente para la localidad de Villena. Vigorosos trazos escultóricos, en una perfecta línea de contorno, se revelan en la construcción del cuerpo; realmente, pesa la forma representada sin que se descomponga el arte de la colocación, siempre difícil de alcanzar, que en este caso entronca con una clásica manera de colocar la figura de Cristo depuesto". Panorama de las artes. Exposición de un Cristo Yacente. (18 de abril de 1943). *Diario Línea*, p. 9.

16. "Fue aquel un acto memorable que presidió la figura eminente del Cardenal Segura. Y a partir de entonces comenzó su actuación pública en Albacete el Capítulo de Caballeros del Santo Sepulcro, organización filial de la de Toledo". El Capítulo de Caballeros del Santo Sepulcro. (Abril de 1945). *Revista Gráfica "Ciudad"*, pp. 8-9.

17. Historia de la Cofradía y de la Semana Santa de Albacete. (1997). *Revista Nazareno*, pp. 6-18. Archivo personal de D. César Cortés Ponce.

18. Los datos figuran entre las distintas cláusulas del contrato establecido, cuya copia ha sido proporcionada a este autor por gentileza de D. Juan José Sánchez Romero, presidente de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús de la ciudad de Albacete.

19. "El numerosísimo público que acudió al templo tuvo ocasión de admirar el maravilloso paso que con destino a nuestra capital ha hecho el notable escultor González Moreno. Y conste que el calificativo de maravilloso no se exagera nada, ya que realmente la obra es una maravilla en su género y está perfectamente lograda (...)

Es en este grupo procesional, cuando González Moreno deja de lado cualquier atisbo de duda y ya pasa a configurar el estilo definitivo que iría modelando con el paso de los años, hasta llegar a su culmen expresivo y formal en la década de los cincuenta y sesenta. Aquí hay un punto de inflexión en su búsqueda de la sencillez y claridad, buscando en todo momento el mensaje directo y explícito, nada de elementos que perturben la atención de lo esencial. El mensaje es diáfano y clarificador, reduciendo a cuatro figuras el momento representado: San Juan, Cristo, la Virgen María y María Magdalena, las personas más cercanas al ciclo vital del Redentor (Fig.8).

En esta fecha, el escultor murciano aún no había viajado a Italia, uno de sus grandes objetivos formativos, cuestión que llevó a efecto en el verano de 1948²⁰ gracias a una beca de Relaciones Culturales (Pagán, 2008). Pero su capacidad de aprendizaje, su búsqueda paulatina del crecimiento artístico y su amplia cultura le hacían conocedor de los modelos del país transalpino y de todo el arte del arco mediterráneo. De ahí, que, en la plasmación tanto de la forma escultórica como del carácter mostrado por los gestos y actitudes, origine en algún caso un lenguaje similar al expresado en el clasicismo italiano.

De algún modo, agranda sus cualidades como escultor, de manera que ya pasa a ser fiel a él mismo y a su tendencia plástica, dejando atrás todo tipo de vacilaciones y dudas para desembocar en una obra potente desde el plano intelectual, a fin de espolear el sentimiento²¹. González Moreno plasma en la figura de San Juan que sujeta el cuerpo muerto de Cristo, el estilo donatelliano, encontrando semejanzas con el San Jorge del genio florentino del Quattrocento, mostrando un gesto viril y enérgico a la vez que compasivo cuando dirige su mirada a la Virgen arrodillada a su lado.

En la figura del cadáver de Jesús, el artista incide más en el desnudo, queriendo dotar esta imagen de decoro artístico de índole clasicista al resolver en buena lid todos los problemas que plantea la representación del cuerpo humano, buscando un ideal naturalista, pero con tintes anclados en la belleza formal que tanto persiguió el artista a lo largo de su dilatada trayectoria plástica²². Las miradas se dirigen hacia él y al inhiesto San Juan (Fig.9), son el eje compositivo preciso sobre el que gira el grupo, aunque la presencia de la Virgen de aire sobrio y austero, de

En resumen, puede afirmarse que en Albacete no hemos tenido nunca un paso igual". Ayer llegó el nuevo paso del Santo Sepulcro. (27 de marzo de 1945). Diario de Albacete, p. 2.

20. *"En el Correo del domingo marchó a Madrid el notable escultor murciano Juan González Moreno que ha sido galardonado recientemente con Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Escultura celebrada en Madrid. Desde Madrid, González Moreno marchará en avión a Italia, donde va pensionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores". González Moreno a Italia. (3 de agosto de 1948). Diario Línea, p. 2.*

21. *"Es inevitable observar las cualidades de superación –tan notables en el escultor murciano– que se agigantan en sus nuevas creaciones; la obra es superior, todos los intentos anteriores están mejor solucionados en este grupo". De Hoyos, A. (29 de marzo de 1945). Escultura pasionaria de murcianos contemporáneos. Diario Línea, p. 9.*

22. *"El Cristo es admirable estudio de plástica y resolución acertadísima de los problemas que plantea el cuerpo desnudo yacente. Ocupa pues, con toda dignidad el lugar central, y es una indiscutible obra maestra". De Hoyos, A. (29 de marzo de 1945). Un nuevo Santo Entierro de Juan González Moreno. Diario La Verdad, p. 4.*

extremada sencillez, más la implorante María Magdalena, confieren al conjunto la expresividad precisa, no declamatoria.

En el conjunto González Moreno buscaba la contemplación sosegada, la introspección, sin alardes decorativos, algo muy acorde con su propia personalidad, que manifestó ya cuando la retirada era un hecho²³. Y dentro de estos parámetros está la imagen de la Dolorosa arrodillada, una talla que es mismo modelo de la que lució en la XIII Feria Internacional de Muestras de Barcelona y que posteriormente fue adquirida por la Cofradía del Santo Sepulcro de Murcia²⁴. Es otra demostración de la madurez del artista, manifestando un saber hacer que se muestra en el estudiado posicionamiento, el perfecto despliegue de los paños que caen a través de la corporeidad de la imagen y un buen acabado de la talla culminado con una sobria policromía de adecuada combinación tonal (Zambudio, 2008).

En la Magdalena (Fig.10), que cierra la composición por el lado derecho del grupo, Juan González Moreno busca transmitir un halo de romanticismo gracias a su pose y su cabello suelto y desmadejado. Un ademán de cansancio y derrotismo tal vez inspirado en las jóvenes plañideras que pueblan los monumentos funerarios decimonónicos, poetizando el sentido de la muerte. Quizá esta ligera nota expresionista y angustiosa, sea un guiño a los “Compianti” del Quattrocento de artistas como Mazzoni o Niccolo dell’Arca, manifestando su admiración y búsqueda de la mediterraneidad plástica desde etapa pretérita, si bien González Moreno busca mayor contención y equilibrio.

El conjunto posee un punto de vista más lateral, factor que en la obra precedente realizada para Murcia en 1941 es más acusado, pero el resultado del trabajo fue del agrado de las gentes de Albacete y del propio González Moreno, como así lo manifestó en la prensa local²⁵. Todo ello reforzó la postura del artista y lo hizo perseverar en el camino definitivamente emprendido en este grupo, cambios que obedecían a un nuevo ordenamiento ideológico, sentimental y cultural, configurando una nueva sensibilidad plástica forjada durante años de tanteo y en lucha frente a la gran masa social que se mantenía adherida a las formas barroquizantes pretéritas. La opción de González Moreno es por ende un esencialismo artístico, alejándose de un estado anterior en el que la atención excesiva a lo anecdótico y accesorio era lo preponderante.

23. “Estoy metido en mí mismo, siempre mirando a mi propio yo. Luego veo a mi otro yo y nunca estoy de acuerdo conmigo (...) Soy religioso de hecho y de práctica. Pero no soy un beato (...) y superar la beatería, no caer en ella, no me ha supuesto ningún trabajo”. Soler, P. (04/11/1979). Juan González Moreno, escultor. *Diario La Verdad*, p. 32.

24. “González Moreno, con su imagen, Virgen de la Amargura, ha obtenido un resonante triunfo; una comisión francesa desea adquirirla para trasladarla a París, como igualmente el marqués de Monsolís y otras personalidades”. Murcia ocupa el sitio de honor en la XIII Feria Internacional de Muestras de Barcelona. Admiración por la escultura pasionaria murciana. (20 de junio de 1945). *Diario Línea*, p. 3.

25. “¿Contento de su obra? Un artista siempre debe enorgullecerse de sus trabajos. Yo, francamente, estoy satisfecho, máxime cuando a los elogios que he recibido en esta capital, se unen las alabanzas que por mi labor me han prodigado en Murcia. Si a esto, sumo, mi entusiasmo por llevar a feliz término la misión encomendada, mi alegría no conoce límite”. Espinosa, J. (29 de marzo de 1945). Ante el nuevo paso de Juan González Moreno. *Diario de Albacete*, p. 3.

Por tanto, huye del movimiento anclado en el pasado que imperaba en los ámbitos artísticos sacros de posguerra, alejado de forma definitiva de los cánones de ese realismo dulzón y convencional en boga (Plazaola, 1966), elaborando un lenguaje de transformación de las imágenes sacras que origina un nuevo ideal estético. El acabado de las formas es la fundamentación de este artista mediante una línea serena, clásica y equilibrada que entronca con distintos valores del arte del sur de Europa²⁶.

El grupo del Santo Sepulcro de Albacete es por tanto el culmen del proceso creativo de posguerra dentro de la producción de González Moreno, basado, tal y como predicaban los preceptos del régimen, en la teoría de la deshumanización del arte, que de modo quizá un tanto ingenuo, se entendía de forma muy simple por la jerarquía política en cuanto a la ausencia de la figura humana en las obras artísticas, rechazando por tanto la autonomía de la estética (Llorente, 1995). Ante eso, el escultor murciano imprime una impronta que busca la provocación de un sentimiento y deseo de aproximación de los fieles (Fig.11), un estilo que no distrae, que encausa la sensibilidad hacia lo trascendente utilizando una técnica eminentemente clásica²⁷.

En resumidas cuentas, este grupo, cuya custodia se encuentra bajo la tutela de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Albacete²⁸, es el punto de inflexión en la carrera artística de Juan González Moreno y de ahí su trascendencia en el resto de su producción, que ha servido para engrandecer la escultura religiosa sacra a nivel nacional en un momento de cambio histórico, social y político.

Bibliografía

- AGUIAR GARCÍA, J. (1940). Carta a los artistas españoles sobre un estilo. Revista Vértice, 36.
- BELDA NAVARRO, C. (1999). "El nuevo rostro del pasado". En CARM, CONSEJERÍA DE CULTURA Y EDUCACIÓN. DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA (ed.). Juan González Moreno (1908-1996). Exposición antológica. 1999. Murcia, pp. 11-20.
- D'ORS ROVIRA, E. (1945). Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura. Madrid: Editorial Aguilar.

26. "¿Qué escultor le interesa más del Renacimiento Italiano?: sobre todo Donatello. Y con él, su escuela, esa gran serie de artistas subyugados por el genio del gran maestro y gran escultor (...) De los artistas actuales italianos, Mancini, Marini y Manzu. La escuela y el grupo norteitaliano, principalmente. Y de los romanos, Greco y Faccini". Sánchez Moreno, J. (29 de septiembre de 1952). González Moreno estudia sus alto-relieves para el Santuario de la Fuensanta. *Diario Línea*, p. 10.

27. "Mi técnica se centra en la más clásica de la imaginería española. Pese a lo que se crea, no se da en nuestra tierra con la plenitud que debiera (...) Desde Salzillo, hasta llegar a mí, no ha habido en Murcia un intento serio de hacer imaginería. No se puede confundir el hacer imaginería con hacer un santo. Esto es lo que no se comprende". Capote, F. (29 de enero de 1961). Otra obra magistral para el Santuario de la Fuensanta. *Diario La Verdad*, pp. 9-10.

28. Los sucesores de D. Manuel Lodaes Alfaro, ceden la custodia de todo el conjunto escultórico a dicha cofradía con fecha del 22 de enero de 1992, mediante un documento de cesión cuya copia ha sido proporcionada a este autor por gentileza de D. Juan José Sánchez Romero, presidente de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús de la ciudad de Albacete.

- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2017). "Escultura e identidades: la significación del arte procesional en las tierras levantinas". En UCAM. (ed.). Salvados por la Cruz de Cristo. III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades. 2017. Murcia, pp. 47-85.
- GONZÁLEZ MARTINEZ, C. (1999). Guerra civil en Murcia. Murcia: Universidad de Murcia.
- GONZÁLEZ VICARIO, M.T. (1989). Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid. Madrid: UNED.
- GUTIÉRREZ CORTINES, C. (1980). "La escultura religiosa. Su función y arraigo en la sociedad contemporánea". En EDICIONES MEDITERRÁNEO, S.A. (ed.). Historia de la Región Murciana, tomo X. 1980. Murcia, pp. 295-325.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, A. (1983). El escultor Antonio Garrigós. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio.
- LARRIAGA CUADRA, A. (2006). La Exposición Nacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939: un hito artístico en la posguerra española. *Revista Ondare*, 25, pp. 221-232.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, A. (1995). Arte e ideología en el franquismo. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F. (2008). En el centenario del escultor Juan González Moreno, un recorrido por su obra para la Semana Santa de Cartagena o la añoranza de la escultura religiosa. *Revista Ecos del Nazareno*, 29, pp. 25-33.
- MARZO PÉREZ, J.L. y MAYAYO BOST, P. (2015). Arte en España (1939-2015) Ideas, prácticas, políticas. Madrid: Manuales de Arte Cátedra.
- MELENDRERAS GIMENO, J.L. (1999). Escultores murcianos del siglo XX. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo y Ayuntamiento de Murcia.
- MOLINA GAITÁN, J.C., BESTUÉ CARDIEL, I. y GUTIÉRREZ CARRILLO, M.I. (2015). La Catedral de Murcia como depósito de obras de arte durante la Guerra Civil. (1936.1939). *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 17. Recuperado de <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero22/estudiosgenerales/estudios/articulo.php>
- PAGÁN LÓPEZ-HIGUERA, V. (2008). "Reseña biográfica del escultor Juan González Moreno". En CARM, CONSEJERÍA DE CULTURA, JUVENTUD Y DEPORTES. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES. (Ed.). González Moreno, recóndito sentimiento. 2008. Murcia, pp. 28-35.
- PLAZAOLA ARTOLA, J. (1966). El arte sacro actual. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- RAMALLO ASENSIO, G. (2008). "Juan González Moreno, un escultor completo". En CARM, CONSEJERÍA DE CULTURA, JUVENTUD Y DEPORTES. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES. (Ed.). González Moreno, recóndito sentimiento. 2008. Murcia, pp. 16-27.
- RAMALLO ASENSIO, G. (2008). "Juan González Moreno, un escultor para temas de la pasión". En CARM, CONSEJERÍA DE CULTURA, JUVENTUD Y DEPORTES. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES. (Ed.). González Moreno, recóndito sentimiento. 2008. Murcia, pp. 36-45.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, S. (2008). "La obra pasionaria de Juan González Moreno fuera de la ciudad de Murcia". En REAL Y MUY ILUSTRE CABILDO SUPERIOR DE COFRADÍAS DE MURCIA. (Ed.). *Revista Semana Santa Murcia* (11), pp. 39-47.
- VV.A.A. (1972). Artistas murcianos, 1920-1930. Murcia: Galería Chys.
- ZAMBUDIO MORENO, A. (2008). El legado escultórico pasionario de Juan González Moreno en la ciudad de Murcia. En REAL Y MUY ILUSTRE CABILDO SUPERIOR DE COFRADÍAS DE MURCIA. (Ed.). *Revista Semana Santa Murcia* (11), pp. 31-38.
- ZAMBUDIO MORENO, A. (2017). 70 años de escultura procesional. Entre la tradición y la renovación. *Revista Cabildo*, pp. 85-90.



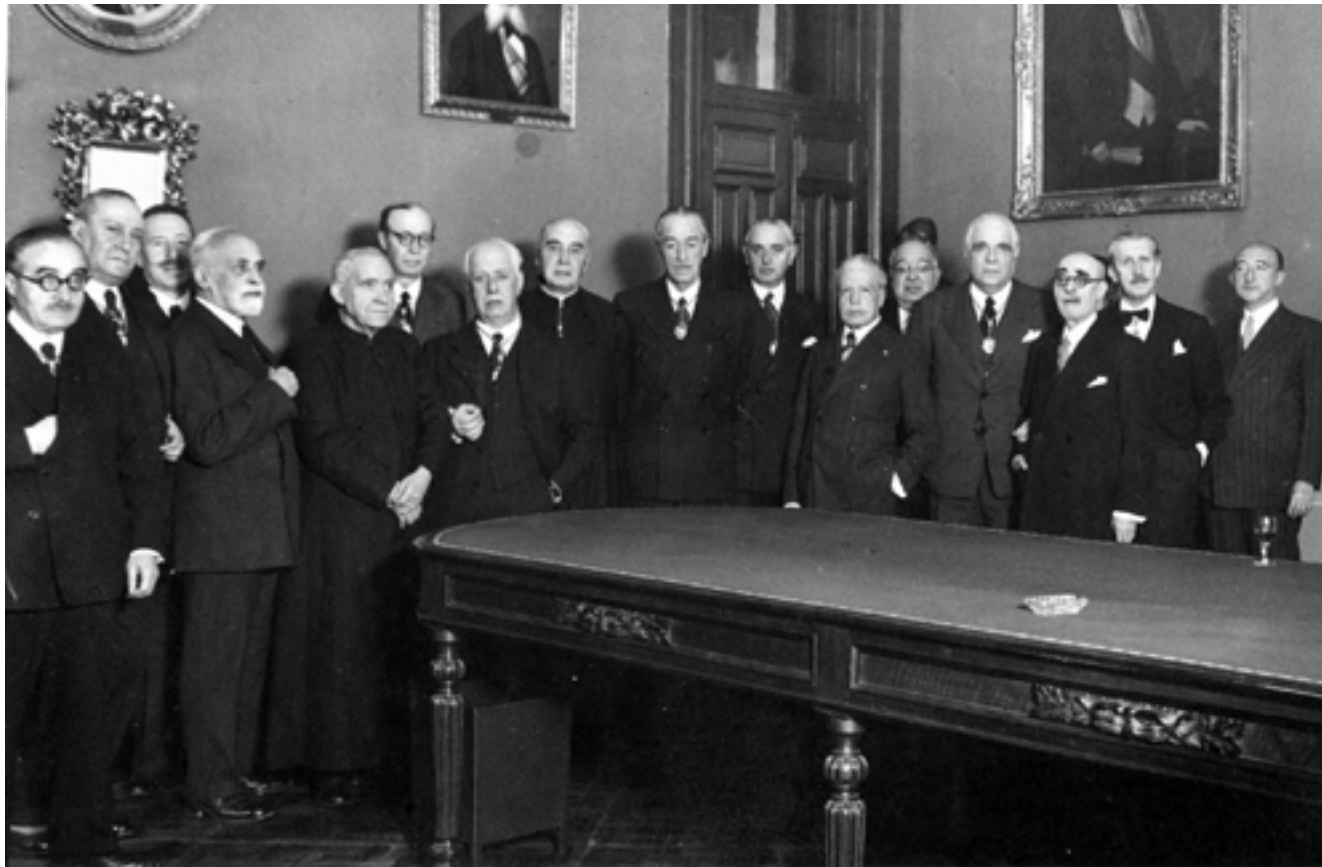
1. Cristo de la Agonía. Juan González Moreno. 1940. Basílica de la Asunción, Cieza (Murcia).



2. Santo Sepulcro. Juan Dorado Brisa.
1896. Desaparecido en 1936.



3. Santo Sepulcro. Juan González Moreno. 1941. Iglesia de San Bartolomé, Murcia.



4. Jurado del Salón de los Once organizado por la ABCA. Enero, 1942: De izquierda a derecha: Vicente García de Diego, Manuel Machado Ruíz, Cándido Ángel González Palencia, Manuel Gómez Moreno Martínez, Luis Fullana Mira, Agustín González Amezúa, Julio Casares Sánchez, Miguel Asín Palacios, Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, Duque de Alba, José María Pemán y Pemartín, Pendiente de identificación, Armando Cotarelo Valledor, Eugenio d'Ors Rovira, Ricardo León y Román, Joaquín Álvarez Quintero, Wenceslao Fernández Flórez. <http://www.unav.es/gep/dors/fotos7.1.htm>.



5. Ecce Homo. Juan González Moreno. 1942. Capilla de la Cofradía del Rollo, Jumilla (Murcia).



6. Cristo Yacente. Juan González Moreno. 1943. Capítulo de Caballeros del Santo Sepulcro, Villena (Alicante).



7. Manuel Lodaes Alfaro en 1945. Archivo de D. Juan José Sánchez Romero.



8. Santo Entierro. Juan González Moreno. 1945. Catedral de Albacete.



9. Figuras de San Juan y Cristo del Santo Entierro. Juan González Moreno. 1945. Catedral de Albacete.



10. Figura de María Magdalena del Santo Entierro. Juan González Moreno. 1945. Catedral del Albacete.



11. Figuras de Cristo, San Juan y la Virgen del Santo Entierro. Juan González Moreno. 1945. Catedral de Albacete.