



GUÍAS DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA DIÓCESIS DE ALBACETE II

ESCULTURA RELIGIOSA CONTEMPORÁNEA: JOSÉ LUIS SÁNCHEZ

Rubí Sanz Gamo

Conferencia pronunciada el 7 de febrero de 2013 en el Obispado de Albacete.

ESCULTURA RELIGIOSA CONTEMPORÁNEA: JOSÉ LUIS SÁNCHEZ

Rubí Sanz Gamo¹

Otras personas, investigadores del arte contemporáneo, han abordado en diversas ocasiones el estudio de la producción de José Luis Sánchez, son ellas las que hoy debían de ocupar mi lugar para hablar de su escultura religiosa en la provincia de Albacete. No sé bien las causas por las que el Instituto Teológico Diocesano de Albacete pensó en mí, tal vez el estar al frente de un museo en el que hay obra de José Luis Sánchez y donde él expuso en dos ocasiones, tal vez la amistad con Luis Enrique Martínez Galera y Luis Guillermo García-Saúco, tal vez otras razones. Sea como fuera he de manifestarles mi agradecimiento – también al Dr. José María Melero - pues esta encomienda me ha permitido adentrarme en una faceta del escultor que conocía muy poco. Mi gratitud también a las parroquias del Espíritu Santo, de San Vicente Paúl y al colegio de Nuestra Señora del Rosario de Albacete por su amabilidad y facilidades para ver las obras que custodian. Indirectamente también a la parroquia de San Roque de Almansa y sobre todo a Pascual Clemente, compañero del Museo, que me ha facilitado muchas de las informaciones y las fotografías de las obras del escultor en esa ciudad, a Agustín Peiró que ha sido un importante fuente de información, y desde luego a José Luis Sanchez al que más de una vez he molestado con llamadas telefónicas.

La escultura religiosa de José Luis Sánchez en Albacete comprende obras desde los años sesenta del siglo XX a la actualidad, además de otras civiles que ilustran su principal faceta de escultor abstracto. Su largo quehacer es sinónimo de una nueva visión de la escultura, de ruptura, de choque entre quienes en el siglo XX optaron por incitar a la piedad a través del aparato barroco, o quienes optaron por la invitación a la meditación a través de la sobriedad. Por ello no me he resistido a referirme a la otra escultura religiosa del siglo XX

¹ Museo de Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses.

que existe en la provincia de Albacete, pues representa el modelo al que tuvo que hacer frente el arte de vanguardia. Son dos caras en la interpretación de las imágenes, dos entendimientos distintos, uno mimético del arte anterior, otro creador que asume las aportaciones del arte de otros tiempos y las reinterpreta desde la óptica de la estética y el pensamiento del siglo XX.

José Luis Sánchez nació en Almansa en 1926, eran los tiempos de la llamada “edad de plata de la cultura española”, plena de fecunda actividad creadora en la que un muy nutrido grupo de artistas, agrupados en la Sociedad de Artistas Ibéricos en la que participaba el escultor Ángel Ferrant², tenían entre sus objetivos insertar al arte español en una primera línea dentro del panorama internacional. Pero fuera de Madrid, Barcelona y Valencia, ese ímpetu más raramente llegaba a otras ciudades, donde sectores muy amplios de población eran reacios a las nuevas propuestas estéticas más allá del eco del impresionismo, del regionalismo, y del modernismo que pronto había agradado a la burguesía urbana, y ello es todavía más evidente cuando se trata de escultura religiosa que prácticamente hasta el último tercio del siglo XX bascula entre dos conceptos opuestos. Por un lado el que representan las imágenes continuadoras de la tradición de siglos anteriores, en las que los autores miran hacia la escultura barroca que aún tradición y enraizamiento con el gusto popular, con la consecuente repetición de unos tipos originarios en los siglos XVII y XVIII. Las citas pueden ser muy numerosas, basta un repaso por muchas de las iglesias y pueblos de España y en especial por los pasos procesionales de Semana Santa, entre ellas *La Oración en el huerto* de Federico Coullaut Valera, realizada en 1945 por encargo de la cofradía hellinera de la Hermandad de la Oración en el Huerto. En el lado opuesto se sitúan imágenes incorporadas a la estética del siglo XX, obras que aún sujetas a la iconografía más ortodoxa responden a nuevos conceptos aunque mantengan los atributos de las imágenes, *La Anunciación* de José Luis Sánchez, ejecutada en 1956, es un ejemplo; él mismo, en una reciente entrevista realizada en 2011 refería las dificultades que tuvo el arte moderno para entrar en las iglesias, “*porque en los seminarios no se enseñaba arte. Si llegaban a ver arte, se trataba de arte barroco*”³.

² Pérez Segura, J., “Manifiestos y textos programáticos de la Sociedad de Artistas Ibéricos, AEA LXXVI, 2003, 302, 177 - 185.

³ Blanco Agüeira, S., “El misterio entre pliegues y hendiduras. Entrevista con el escultor José Luis Sánchez”, *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* nº 1, 2011, 73-79.

En efecto, la escultura religiosa está sujeta a una serie de condicionantes en los que interviene la propia iglesia como institución y principal cliente, los fieles, y el escultor. La primera en cuanto impone determinados modelos iconográficos en los que las imágenes han de ser reconocibles en atributos y actitudes para poder ser identificadas por los fieles. José Luis Sánchez ha destacado el papel de algunas pocas personas que fueron importantes en la introducción de un nuevo arte sacro, los padres Aguilar, Roig, Plazaola, y Peña, en Madrid, que desde posiciones privilegiadas (Aguilar era profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y Roig en la Escuela de Bellas Artes de Valencia) eran respetados en sus opiniones, no siempre compartidas por el resto del clero⁴. Los segundos –los fieles– en tanto que, en general, poseen un criterio con fuertes prejuicios hacia lo nuevo y valora esencialmente aquello que forma parte de su costumbre, cultura y cotidianidad, como son las imágenes dolientes y dramáticas que mueven a la piedad y al temor a Dios. Finalmente está el artista para quien función y forma se sitúan en un mismo plano y que realiza una obra cuyo resultado final es fruto de sus propios valores culturales generados en su formación intelectual, de los tecnológicos fruto de su aprendizaje, y de los creadores que son consecuencia directa de los dos anteriores a los que se suma la capacidad de innovación. La presencia o ausencia de esos valores se aprecia también en las realizaciones civiles, citemos las de algunos escultores con obras en la provincia de Albacete: el realismo regionalista de Mariano Benlliure y Gil en el *Monumento funerario de Joselito El Gallo* (1922) del cementerio de Sevilla, el modernismo de Ignacio Pinazo Martínez en el busto de *Lucrecia Bori* de 1960-1964 (M. N. Cerámica González Martí), el *Ángel de la Victoria* de Federico Coullaut Valera que desde 1975 corona el Edificio Metrópolis de la Calle Alcalá (Madrid), y finalmente la escultura de José Luis Sánchez de 1979 en el Ministerio de Hacienda, situada en el Paseo de la Castellana 152.

ESCULTURAS DE ENCARGO

⁴ Blanco Agüeira, S., *opus cit.*, 2011, 74. A la labor del P. José Manuel Aguilar se refirió también F. Sopena Ibáñez en el “Discurso de contestación” al que José Luis Sánchez realizó en su toma de posesión como Académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en José Luis Sánchez, *En defensa de la escultura*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1987, 32.

La escultura religiosa lo fue y es, en general, de encargo, obedece a demandas muy concretas, en primer lugar atender a las necesidades de culto, es el caso del *Crucificado*⁵ que en 1925 realizó Ignacio Pinazo Martínez para la Casa provincial de la Misericordia de Albacete, que había sido creada en 1852, donde deja ver sus inquietudes artísticas que oscilan entre el eclecticismo de la época, de raíces clásicas, el realismo y el modernismo, tendencias que mantuvo a lo largo de su vida, como el *Cristo de la Pau* que en 1954 realizó para Godella, su pueblo natal, siguiendo el esquema y estética del crucificado albacetense.

En segundo lugar la destrucción y pérdida de imágenes en 1936-1939 generó nuevas demandas. En Albacete Joaquín Sánchez Jiménez, director del Museo, con la ayuda de la Diputación recogió y trasladó al convento de Fuensanta un número destacado de obras religiosas y ornamentos sagrados procedentes de las iglesias de un número reducido de municipios, siguiendo las instrucciones emanadas de la Junta Superior del Tesoro Artístico y de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico creada el 15 de diciembre de 1936, a la que se había incorporado Ángel Ferrant, uno de los firmantes del *Manifiesto de la Alianza de Intelectuales antifascistas para la Defensa de la Cultura*⁶. Una vez terminada la contienda las obras recogidas fueron devueltas a las respectivas parroquias o conventos⁷, otras habían quedado en manos de particulares, las hubo que se destruyeron como el retablo de la iglesia de San Juan de Albacete, el *Busto de Ecce Homo* de la iglesia de la Asunción de Hellín, o *La Dolorosa* atribuida a Salzillo del Convento de las Justinianas de Albacete, y hubo obras que fueron halladas después como la túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno y las imágenes de la *Dolorosa* de Salzillo y del *Ecce Homo* de Tobarra que en 1942 estaban en los sótanos del Banco de España en Valencia⁸. La iglesia, o los feligreses y cofradías, no se resignaron a no volver a ver algunas de sus imágenes más queridas, de

⁵ Cadarso Vecina, M. V., "Provincia de Albacete" en *Historia del Arte de Castilla-La Mancha en el siglo XX*, Toledo, 2002, tomo 1, 87-204: 102. Clemente López, P. "Sabes quién soy? Ignacio Pinazo Martínez", en *La Tribuna de Albacete*, viernes 13 de mayo de 2011, 27. Meya Íñiguez, M. M., "Albacete Antiguo: Las Devociones Perdidas", Albacete, 2001, 256. Pinazo, discípulo de Mariano Benlliure, trabajó en la ciudad entre 1917 y 1936 como profesor de la Escuela Normal, de él quedan esculturas de tema profano en el palacio notarial de la ciudad, el monumento a Saturnino López en el parque de Abelardo Sánchez, así como otras piezas en espacios públicos y en el Museo de Albacete.

⁶ Álvarez Lopera, J., "Ángel Ferrant en la guerra civil", *Anales de Historia del Arte* 2008, Volumen Extraordinario 535-555. VVAA: *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, ed. I. Argerich y J. Ara, Madrid 2009.

⁷ Ignoramos el por qué la recogida se redujo a unos pocos municipios. El Archivo del Museo de Albacete conserva las actas y relación de obras y lugares cuyos bienes fueron custodiados en la sacristía de Fuensanta, corresponden a las iglesias de la Santísima Trinidad de Alcaraz, Chinchilla, Montealegre, Golosalvo, El Bonillo, Casas Ibáñez, Corral Rubio, Jorquera, Peñas de San Pedro, La Roda, el convento de franciscanas de Alcaraz y algunas piezas procedentes de la finca de Los Llanos en Albacete.

⁸ Información recogida en www.inforural.com/accion/imprimir.fiesta.asp?id=96 sobre la *Semana Santa de Tobarra*.

manera que hubo encargos peculiares, así a Federico Coullaut Valera le encomiendan realizar una virgen *Dolorosa* (1940) que fuera exactamente igual a la imagen de Salzillo desaparecida durante la guerra⁹, o a José Díes López la réplica del *Cristo de la Agonía* de la Catedral de Albacete, así como otras imágenes y restauraciones¹⁰.

En tercer lugar las demandas de las cofradías para los pasos procesionales. En un estado católico firmante del Concordato con la Santa Sede de 1953 la Semana Santa y el Corpus se convirtieron en grandes festividades religiosas en las que participaba la autoridad civil. Especialmente en Hellín, Tobarra y Albacete se multiplicaron los pasos procesionales. Las esculturas responden a conceptos estéticos neobarrocos, cuya iconografía deriva de las directrices nacidas del Concilio de Trento que en la sesión de 25 de diciembre de 1563, dedicada a las imágenes sagradas (*De sacris imaginibus*), reguló su realización y exhibición¹¹, encargando a los obispos su cumplimiento y autorización previa, de ahí que adquiriesen importancia libros como el de Giovanni Andrea Gilio: *Dialogo degli errori dei pittori*, 1564, dando instrucciones sobre cómo representar la escena, la necesidad de impresionar (apariencia de realidad, conmovedor), el distanciamiento de lo convencional, la alusión a la Edad Media como referente de lo intelectual y del valor devocional, y de transmitir sentido religioso y alarde¹². De ahí también la importancia de los concilios provinciales y de los sínodos diocesanos, especialmente los Sinodales de Toledo de 1583 y 1601 («*De imaginibus & reliquiis sanctorum*») estableciendo la censura a las representaciones, la prohibición de representar milagros no auténticos, el veto de nimbos y rayos de santidad, la dedicación de altares solo a los canonizados, o la prohibición de pintar imágenes sin que «*sea examinada la pintura, por nuestros vicarios o visitadores*» y que las esculturas de vestir deben estar «*decentemente ataviadas*»¹³. Todo esto viene a colación a propósito de las imágenes religiosas que se encargan después de 1939, que básicamente responden a dos modelos, por una parte la escultura castellana como fuente de inspiración para escultores como Víctor de los Ríos cuya *Virgen de las Angustias*, realizada en 1952 para la iglesia de La Asunción

⁹ Cabezuelo, A. “¡Que sea igual que aquella!. La Dolorosa de Hellín (Albacete)”, en www.lahornacina.com/articulos/hellin. En el contrato se exigía la réplica exacta, fuera de cualquier nueva inspiración por parte de Coullaut Valera, en www.dolorosadehellin.com/curiosidades.htm

¹⁰ Sánchez Ferrer, J., “La escultura procesional de José Díes López (1905-1969) en la Semana Santa de Albacete”, *Al-Basit* 41, 1997, 219-238.

¹¹ Las representaciones no debían inducir a error ni fundamentarse en creencias supersticiosas o apócrifas, habían de adaptarse a la historia verídica, y eludir la deshonestidad y lascivia.

¹² www.memofonte.it/home/files/.../scritti_gilio.pdf. Pineda, V., “Renacimiento italiano y barroco español (El desarrollo de la teoría artística. De la palabra a la imagen)”, *Anuario de Estudios Filológicos* XIX, 1996, 397-415.

¹³ Suárez Quevedo, D., “De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo”, *Anales de Historia del Arte*, nº 5, 1995, 257-290.

(Hellín), es un eco de *La Piedad* de Gregorio Fernández, pues no en balde el escultor cántabro tenía como modelo la escultura castellana al haber realizado numerosas obras para Palencia, León, también otras en lugares más meridionales (Linares, Orihuela, Hellín ...). Pero sobre todo hay que destacar la influencia del murciano Francisco Salzillo como gran fuente de inspiración, cuyos modelos fueron reiteradamente copiados aunque en ellos falta la maestría, calidad, naturalidad e incluso espontaneidad de las realizaciones salzillescas. Basta comparar la *Oración en el Huerto* de Salzillo con la que Coullaut Valera realizó en 1945 para Hellín, o un estereotipado *Cristo atado a la columna* de 1952 para la Iglesia de Sta. Quiteria de Elche de la Sierra con la escultura homónima de Salzillo. Los ejemplos pueden multiplicarse pues Federico Coullaut-Valera (1912-1989), que centró su obra religiosa en Orihuela, Cartagena, Cuenca, Hellín (Albacete), Almería y Úbeda, realizó numerosos grupos y esculturas para la ciudad de Hellín¹⁴. En la misma línea se sitúa el *Sagrado corazón*¹⁵ de la Iglesia de Franciscanos de Albacete que Martínez Galera atribuye quizás a José Sánchez Lozano¹⁶. También la obra de otro escultor murciano, Juan González Moreno autor en 1945 del paso del *Santo Entierro* de la catedral de Albacete, o de imágenes de retablos como el San Justo de la Asunción de Hellín¹⁷. Aunque la escultura más notoria e importante es el magnífico *Cristo yacente* que Mariano Benlliure realizó en 1942 para Hellín, al que siguieron otros carentes de su fuerza expresiva y altísima calidad, como los realizados por José Nogueras en 1945 para Nuestra Señora del Rosario de Hellín¹⁸, o el del hellinero José Zamorano, quien aprendió con Coullaut Valera, autor de numerosas obras para la Semana Santa de su tierra, entre ellas la imagen de *Ntra. Sra. de la Amargura* del año 1961¹⁹.

En cuarto lugar encargos de particulares que se ofrecen a instituciones religiosas, a modo de los antiguos regalía que los poderosos hacían a la Iglesia²⁰. Citemos el *Llanto sobre el Cristo muerto*²¹ del palentino Victorio Macho, afincado en Toledo tras su exilio, en la que deja ver las raíces clásicas de su escultura y la referencia a los grandes maestros del Museo

¹⁴ Además de *La Dolorosa* ya citada se cuentan la *Santa María Magdalena* de 1944 para el Santuario de la Virgen del Rosario, o para la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (1945), *El Resucitado* de 1949, y el grupo de *El Prendimiento* (1950).

¹⁵ Una reseña de la devoción en Álvarez Cruz, J., "El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao", *Ondare*. 22, 2003, 5-44.

¹⁶ Martínez Galera, L. E., voz "Sagrado Corazón de Jesús" en *Los caminos de la luz. Huellas del cristianismo en Albacete*, dir. L. G. García-Saúco Beléndez, Albacete, 2001, nº 179 pág. 330. Nacido en Pilar de la Horadada (Murcia), fue profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia.

¹⁷ Martínez Galera, L. E., voz "San Justo", *opus cit.* 2001, nº 183 pág. 333.

¹⁸ Martínez Galera, L. E., voz "Cristo yacente", *opus cit.* 2001, nº 185 pág. 334.

¹⁹ Cadarso Vecina, M. V., *opus cit.*, 126.

²⁰ Babelon, J. P., et Chastel, A.: *La notion de patrimoine*. Paris, Liana Levi, 1994.

²¹ Martínez Galera, L. E., voz "Llanto sobre el Cristo muerto", *opus cit.* 2001, nº 219 pág. 380.

del Prado, recordando la composición cerrada del *Descendimiento* de Roger van der Weyden.

Finalmente las demandas de esculturas están ligadas al crecimiento de las ciudades o de nuevos núcleos urbanos que precisan templos. En Albacete la ampliación de la ciudad en el barrio del Ensanche, y en general la posterior expansión urbana hasta fechas actuales, generó la construcción de nuevos edificios, entre ellos la Iglesia de Filipenses obra temprana de Antonio Escario²², la iglesia de franciscanos de Albacete edificada una vez que la orden regresa a la ciudad en 1940, o la reciente de San Vicente Paul de Agustín Peiró.

Es en ese marco de nuevas actuaciones en las que se inserta buena parte de la producción de José Luis Sánchez, que junto a otros escultores representa un definitivo punto de inflexión en la concepción de la escultura religiosa. Su larga trayectoria arranca de la vocación hacia la arquitectura y de una licenciatura en Derecho, su condición de universitario le permitió acceder a becas en el extranjero entre 1954 y 1955 con estancias en Roma, Milán y París, tres ciudades que marcarán su trayectoria como escultor, que culminó con el nombramiento de Académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1986 como reconocimiento a una fecunda vida dedicada a la escultura, con cuantiosas exposiciones, representaciones en museos, y bibliografía de referencia²³. Su mirada atrapó al arte de todos los siglos, primero de la mano de Ángel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid con el que aprendió los caminos renovados de la escultura contemporánea, después a través de museos, ciudades y exposiciones, su visión de la escultura la expresó en el Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: *“... Seguramente la escultura más representativa de nuestro siglo es el avión Concorde: nos confirma la furia de Marinetti, procede inconscientemente del “Pájaro en el espacio” de Brancusi, su autor es una compañía anónima, ha sido fabricado empleando la tecnología y los materiales más sofisticados...”*²⁴.

En ese nuevo panorama hay que remarcar el importantísimo papel para las artes religiosas del Concilio Vaticano II – en el que participó el Obispo de Albacete Monseñor

²² Morcillo Villar, J. M., “La arquitectura contemporánea en la diócesis de Albacete”, en www.itda.es/articulos/47.pdf

²³ Por ejemplo en www.esculturaurbana.com/paginas/sanj1.htm, su obra está compilada en Ruiz Trilleros, M., José Luis Sánchez. *Trayectoria de un escultor*, Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía de Castilla-La Mancha, Madrid, 2010, y Ruiz Trilleros, M., *La escultura construida de José Luis Sánchez*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid 2012, (pdf eprints.ucm.es/16497/).

²⁴ José Luis Sánchez, *En defensa de la escultura*, opus cit. 1987, 23

Tabera Araoz²⁵-, en cuyo Capítulo VII, de la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*, celebrado el 5 de diciembre de 1963 se indicó "*Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; con todo, que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa*"²⁶. El reconocimiento a la libertad creadora del artista era necesario en un tiempo en el que desde comienzos de siglo la interpretación de las imágenes sagradas habían dado un cambio radical, con obras tan significativas y sintéticas como *La Catedral* de Rodin de 1908. El mismo José Luis Sánchez realiza en 1956 un preludio de lo que van a ser sus esculturas posteriores con *La Anunciación*, en la que utiliza el cemento en las esculturas y el hierro en una liviana arquitectura que las soporta y entrelaza. Recuerda el recogimiento de *La Anunciación* de Fra Angelico del Museo del Prado, pero situada en un espacio más atemporal. Esta escultura, que fue exhibida en su *Exposición de escultura religiosa* de la sala Neblí en 1958²⁷, representa nuevas formas de entender a la figura humana y nuevos materiales en su ejecución, no ya los tradicionales de piedra o madera. En los caminos que le llevaron a la configuración de su obra escultórica, además de Ángel Ferrant hay que señalar la relación con dos nombrados escultores italianos que conoció en Milán, Marino Marini y Giacomo Manzú cuya obra había sido expuesta en Madrid en 1948 en el Museo de Arte Moderno²⁸. *La Anunciación* es pues una obra llena de nuevas aportaciones en la creación y uso de materiales, sobre los que se pronunció José Luis Sánchez: "*Aparentemente confuso, el proceso de creación es el siguiente: el artista intenta dar forma a su sueño, una forma lo más cercana posible al ideal entrevisto... La escultura antes estaba más cerca de la pintura, ahora de la arquitectura. En Picasso y Julio González está el origen de la escultura contemporánea, que abandona el modelado y la talla y se convierte en construcción ... Los materiales en escultura son muy importantes, aseguran su perdurabilidad, pero también llevan a un cambio de las formas y a una nueva forma de percepción ...*"²⁹.

²⁵ Ros Córcoles, J., "Arturo Tabera Araoz, Obispo de Albacete, en el Concilio Vaticano II", *II Congreso de Historia de Albacete* t. IV, Albacete, 2002, 381-387.

²⁶ González Vicario, M. T., "En torno a la iconografía de la escultura religiosa española tras el Concilio Vaticano II", *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 2, 4, 1989, 331-338.

²⁷ Ruiz Trilleros, *opus cit.* 2012, 104.

²⁸ Ara Fernández, A., "La recepción de la escultura italiana en la postguerra española: Eugenio D'Ors y Cristina Mallo", *Archivo Español de Arte*, LXXII, 327, 2009, 273-284.

²⁹ *José Luis Sánchez*, catálogo de la exposición en el Centro Cultural Conde Duque, Madrid 1998.

LA BAUHAUS EN LA MEMORIA Y LA ESCULTURA RELIGIOSA DE JOSÉ LUIS SÁNCHEZ

Otra de las consecuencias del Concilio Vaticano II fue una concepción espacial de los templos distinta, que en la España de la segunda mitad del siglo XX permitió a muchos arquitectos proyectar y realizar magníficos edificios contemporáneos. José Luis Sánchez, apasionado por la arquitectura, durante su estancia en Milán en 1954 asistió a la X Trienal de Milán estableciendo relación con dos arquitectos, el milanés Gio Ponti constructor de planos visuales, y Luis Feduchi autor junto a Pedro Muguruza y Luis Moya del Museo de América de Madrid. De regreso a España jóvenes creadores precisaban de un lugar como taller y estando el museo en construcción parte de sus instalaciones acogieron a un nutrido grupo de arquitectos entre los que se encontraban Fernández del Amo, Ignacio Gárate, Fernández Alba o Miguel Fisac entre otros; ahí estuvieron José Luis Sánchez, Jacqueline Canivet, Arcadio Blasco y Carmen Perujo, y ocasionalmente acudían pintores como Vento, Hernández Mompó, Canogar o Antonio Saura. En ese ambiente de intercambio de pensamiento estaba presente ese nuevo-viejo concepto de integración y socialización de las artes. Evidentemente en la memoria estaba la Bauhaus como el movimiento más importante para la simbiosis de las mismas, en cuyo *Manifiesto*, redactado en 1919 por Walter Gropius, se señala que *“Arquitectos, pintores y escultores han de aprender de nuevo a conocer y a comprender la compleja forma de la arquitectura, en su totalidad y en sus partes....”*. En España sus postulados fueron recogidos en la Barcelona de 1930 con la fundación del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), en el que participaba José Luis Sert, con el grupo estuvo relacionado Ángel Ferrant durante los años que estuvo en aquella ciudad; allí en 1932 Ferrant es cofundador de ADLAN (Amics de l'Art Nou) y de regreso a Madrid en 1934 crea una sección de la misma. Así pues fue el escultor madrileño el que guió a José Luis Sánchez en sus primeros pasos, no solo por recibir su magisterio de la Escuela de Artes y Oficios, sino por toda la carga de pensamiento y experiencias conceptuales en torno a las artes que acumulaba Ángel Ferrant. Es cierto que el camino estaba abonado, pues poseía la capacidad intelectual y creadora para abrir caminos en las artes plásticas contemporáneas, en palabras de Ángel Ferrant *“Pronto se manifestó en una buena disposición poco corriente para el arte: su inteligencia, más cultivada que su sensibilidad, quedó, sin embargo, subordinada a ésta desde el primer momento, Y el resultado inmediato fue que los trabajos de sus comienzos le marcaron ya una*

dirección para encaminar su actividad reflexiva. Lo que le ha proporcionado vislumbrar una perspectiva encantadora, en cuyo eje se encuentra. No son, pues, los juicios previos los que le guían aunque ellos le estimulen al idear. Es en su propia producción donde se ve que las ideas se le convierten en criterio”³⁰.

Las ocasiones para poner en práctica la estrecha colaboración entre arquitectos, escultores, ceramistas y pintores no faltaron, eran los años del desarrollismo en los que las ciudades crecían a costa del medio rural y, a la vez, se crearon algunos cientos de poblados de colonización. La experiencia de aquellos años la resumió José Luis Sánchez años después: *“Había que intentar cambiar nuestro entorno creando nuevas formas útiles. Pero el gusto social estaba sumido en un cargado barroquismo, en ambientes de aparente riqueza que contrastaba con la austeridad y limpieza de líneas que nosotros proponíamos. Unidos a un grupo de entonces jóvenes arquitectos, Fisac, Carvajal, Feduchi, Fernández del Amo, que estaban mejor situados que los artistas para luchar contra las reservas sociales, emprendimos juntos la tarea de modificar el mal gusto, condicionados por una estricta economía de medios, y empezando a actuar en ámbitos religiosos que por entonces se reconstruían, especialmente en templos de nueva planta, mediante una nueva iconografía que entroncaba con una visión más cercana al gótico y al románico que a la tradicional imaginería policromada ... Esta tarea fue larga y penosa por el rechazo que nuestras obras producían en los medios religiosos. Pero quedan algunos restos del naufragio”³¹.*

Años antes del Concilio Vaticano II comenzaron a construirse iglesias bajo unos conceptos nuevos en el diseño de los templos y su mobiliario³², y seguramente, tras los modelos del Renacimiento y Barroco, haya sido lo más revolucionario en las artes religiosas de los últimos siglos, en las que también participaron otros escultores³³. En los años cincuenta José Luis Sánchez inició el recorrido colaboración arquitecto-escultor con Fernández del Amo en Vegaviana y con Luis Feduchi en la catedral de Tánger (1956), siguió con Roberto de Juan en la parroquia de los Remedios de Sevilla en 1961, que prácticamente acaba con Agustín Peiró en la parroquia de San Vicente Paúl de Albacete. De aquellos años

³⁰ Ferrant, A., *El escultor José Luis Sánchez*, Cuadernos de Arte, Ateneo de Madrid, Madrid, 1955, sin páginar.

³¹ Sánchez, José Luís, “Aproximación a una vida, a una obra” en *José Luis Sánchez*, catálogo de la exposición itinerante organizada por Girarte 93, 1993, 22.

³² Fernández Cobian, E., “Arquitectura religiosa contemporánea. Estado de la cuestión”, *I Congreso Internacional de arquitectura religiosa contemporánea*, Obispado de Ourense, (2007), 8-37: 14 ss, publicado en www.arquitecturareligiosa.es/...congresos/congreso01.../programa.ht...

³³ Por ejemplo Pablo Serrano (Ara Fernández, A., “Pablo Serrano: el anhelo de un arte unitario”, *AEA* LXXX, 320, 2007, 411-422) o Camín (Álvarez Martínez, M. S., “Arte y diseño en la obra de Camín: escultura sacra y objetos litúrgicos”, *Lino, revista Anual de Historia del Arte* nº 7, 1987, 177-196.).

de taller es importante pararse en dos personas, Jacqueline Canivet a quien José Luis Sánchez conoció en París cuando trabajó en el taller de ceramista de su padre, que después se convertiría en su esposa y compañera, y el ceramista Arcadio Blasco con el que comparte el gusto por las texturas y por las superficies plagadas de información gráfica.

Esos años fueron decisivos para entender la escultura religiosa de José Luis Sánchez, a la que se han dedicado algunos pocos artículos, pues en cierto modo ha sido ensombrecida por la pujanza de su obra civil³⁴. Por entonces José Luis Fernández del Amo era director del Museo Español de Arte Contemporáneo, y arquitecto del Instituto Nacional de Colonización entre cuyas obras destacan los poblados de colonización de Vegaviana³⁵ en Cáceres, proyectado en 1954, y el de Agra en Hellín (Albacete) en 1963³⁶, en cuyas iglesias huye de la monumentalidad y del ornato. Para el primero José Luis Sánchez realiza las vidrieras de la iglesia donde utiliza el hormigón³⁷, diez años después, en torno a 1964, diseña la vidriera de la parroquia de San Roque de Almansa con la imagen de la patrona de la ciudad, la Virgen de Belén. Por delante del retablo de Vegaviana, realizado en gres por Antonio Suárez³⁸, José Luis Sánchez realiza un *Calvario* en cuyas imágenes, de cerámica, lejos del desgarró opta por una visión más serena del drama, construyendo las imágenes a base de planos contrastados que repite en otras de esos mismos años como la *Virgen* de un edificio privado de la calle O'Donnell de Madrid o *La Virgen de la correa* (1958) realizada para el Instituto Nacional de Colonización³⁹. El mismo concepto se aprecia en el *bautismo de Cristo* (1959) en hierro, cemento y chapa de cobre del baptisterio de la Parroquia de la Paz (entre 1953 y 1958) de la calle Valderribas 35 en el barrio de Pacífico, obra del arquitecto García de Pablos. La colaboración con Fernández del Amo se repitió en otros templos⁴⁰: para la iglesia de Santa Cruz del Inicio en Lugo (1960) las imágenes del altar y el sagrario; en el Seminario Teológico Hispano-americano de la Ciudad Universitaria de Madrid (1962) cuya torre remata en una gran cruz sobre estructuras metálicas⁴¹ que, años después, evocaría en la escultura "Pórtico

³⁴ Entre ellos Trapiello, A., *José Luis Sánchez. El rescate de los signos*, Madrid, 1976, 22-40; González Vicario, M. T., *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1978; Marín Medina, J., *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, Madrid, 1978; Ruiz Trilleros, *opus cit.* 2012, 99-123.

³⁵ Fernández del Amo, J. L., *Vegaviana, un pueblo del Instituto Nacional de Colonización*, Madrid 1958.

³⁶ Fernández del Amo, J. L., "Cañada de Agra. Un pueblo del Instituto Nacional de Colonización", separata del nº 98 de la *Revista Nacional de Arquitectura*, 1967.

³⁷ Abujeta Martín, A. E. "La iglesia de Vegaviana y sus bienes", *Norba Arte*, vol. XXVIII-XXIX (2008-2009), 195-209.

³⁸ Ruiz Trilleros, *opus cit.* 2012, 112.

³⁹ Ruiz Trilleros, *opus cit.* 2012, 100.

⁴⁰ fernandezdelamo.com/about/1950-1975/arquitectura-religiosa/

⁴¹ Ruiz Trilleros, *opus cit.* 2012, 115.

de la Mancha" (1985) del campus universitario de Albacete; la casa de ejercicios de las esclavas del Sagrado Corazón de Madrid (1961-1963) donde realiza un retablo de hormigón dorado, el calvario y el sagrario.

Con García-Pablos⁴² trabajó en 1965 en la Iglesia de los Sagrados Corazones de Chamartín, en las Puertas exteriores, metálicas plateadas, cada una con la inscripción del nombre de los Evangelistas; en otra puerta lateral con el nombre de San Damián; y en una de las capillas concibió un gran retablo de cemento metalizado, eco actualizado de los aparatosos retablos barrocos mejicanos pero con un elemento principal y único como es un gigantesco viril labrado, iluminado por la vidriera de Francisco Farreras. Hay que subrayar la nueva concepción de los retablos, monumentales como los de siglos anteriores y si cabe más impactantes, concebidos como monolitos que se imponen en el espacio de forma rotunda, constituyen los marcos fuera de escala humana no diseñados para contener imágenes devocionales sino conceptos, por delante se sitúan los crucifijos que sí se acercan a la escala humana. Es el caso del retablo realizado para la Casa de Ejercicios de las Esclavas de Madrid⁴³, medalla de oro en la III Bienal de Arte Cristiano en Salzburgo (1962), o el realizado en hormigón dorado en 1968 para la Parroquia de San Francisco Javier en el barrio de la Ventilla. Pero no siempre sitúa a las imágenes ante grandes retablos, en la soberbia obra realizada con hormigón armado que es la Iglesia de Santa Ana y Nuestra Señora de la Esperanza en Moratalaz⁴⁴, obra de Miguel Fisac, preside el altar un emotivo y estilizado *Cristo crucificado*, a cuya derecha, en un plano lateral, se encuentra una segunda pieza escultórica denominada *Santa Generación*, con Santa Ana, La Virgen y el Niño⁴⁵ que son uno de los modelos de referencia para las imágenes de La Virgen y el Niño de Albacete, como también lo es la virgen y el Niño de la madrileña casa de ejercicios de las esclavas del Sagrado Corazón.

ESCULTURAS EN LA PROVINCIA DE ALBACETE

⁴² Blanco Agüeira, S., "Rodolfo García-Pablos: el proyecto del espacio sagrado", *I Congreso Internacional de arquitectura religiosa contemporánea*, (2007), 242-249, en www.arquitecturareligiosa.es/...

⁴³ Ruiz Trilleros, *opus cit.* 2012, 116.

⁴⁴ Delgado Orusco, E., "Las iglesias de Miguel Fisac", *I Congreso Internacional de arquitectura religiosa contemporánea*, (2007), 130-161, en www.arquitecturareligiosa.es/... Díaz del Campo Martín Mantero, R. V., "Hormigón y Fe: Las iglesias de Miguel Fisac", *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, 27-29 enero 2005, 341-351.

⁴⁵ Ruiz Trilleros, *opus cit.* 2012, 120.

En la provincia de Albacete la primera iglesia en la que interviene es la parroquia de San Roque de Almansa, su ciudad natal, edificada en 1964 sobre una antigua ermita. En ese año había sido creada por Tabera Araoz la parroquia del Espíritu Santo de Albacete para cobijar a los fieles del barrio del Ensanche, pero no es hasta 1968 cuando dio comienzo la obra de fábrica, obra del arquitecto Carlos Belmonte, inaugurada en 1972. De esas fechas es el colegio de Nuestra Señora del Rosario, de dominicas, construido entre 1967 y 1971. Como obra más reciente la parroquia de San Vicente Paúl de Agustín Peiró inaugurada en el año 2003, un templo cuyo diseño tuvo que salvar no pocos escollos arquitectónicos, en el que nuevamente se estableció un diálogo de colaboración entre el arquitecto, el párroco y el escultor⁴⁶.

Para esas iglesias realiza esencialmente dos tipos de representaciones, La Virgen con el Niño y Cristo. Las imágenes de la Virgen con el Niño repiten el modelo de la iglesia de Moratalaz que ya había ensayado poco antes en la casa de ejercicios de las esclavas de Madrid. Tres esculturas de frente, sedentes, con el Niño sobre las piernas mirando igualmente de frente, y una escultura estante con el Niño sostenido entre los brazos de la madre, se encuentran en las iglesias del Espíritu Santo⁴⁷, Colegio de Nuestra Señora del Rosario en torno a 1967 en que realiza otra pieza similar para el Saint George Hospital de Cincinnati⁴⁸, y San Vicente Paúl de Albacete. Especialmente las sedentes repiten algunas constantes, la primera la referencia a las Vírgenes románicas esculpidas o pintadas, como la que decora el ábside de la iglesia de Santa María de Tahull (Museo Nacional de Arte de Cataluña): la concepción frontal, la posición del Niño en el centro sentado sobre las piernas de la madre, las pesadas vestiduras, y el trono, esquematizado en la obra de José Luis Sánchez.

El tipo de imagen frontal lo había ensayado con anterioridad, en la recreación de una Virgen románica realizada en madera en 1955 a caballo entre la iconografía tradicional y el llamado arte primitivo, que presentó en la exposición del Ateneo de Madrid, en la Virgen de la Correa, de 1958, donde el color es introducido mediante el uso de materiales muy variados, el movimiento lo conforman los pliegues metálicos del manto y la correa también metálica que da nombre a la imagen, siguiendo el mismo esquema formal la Virgen de la Consolación – o Virgen de la correa- acompañada de la correa agustina, de la iglesia de Santa

⁴⁶ Peiró Amo, A., "San Vicente de Paúl. Reflexiones sobre un nuevo centro parroquial", *Cultural Albacete* nº 1, enero-abril 2004, 9-11.

⁴⁷ Martínez Galera, L. E., voz "Virgen con el niño", *opus cit.* 2001, nº 217 pág. 378.

⁴⁸ Trapiello, *opus cit.* 1976, 28.

Rita de Madrid⁴⁹, se caracteriza por una inusual policromía. Las esculturas de Albacete aúnan dos conceptos: el de maternidad, pues la Virgen es la gran diosa madre del catolicismo, y pasión pues el Niño, de brazos extendidos, es una alusión a la cruz.

Las tres obras muestran otra característica como es la utilización de materiales contemporáneos, algunos muy relacionados con la construcción lo que en sí es revolucionario desde diversos puntos de vista. Rompe con la asociación, que arranca del mundo antiguo, de identificar la imagen cultural a materiales ricos y caros, que necesariamente asocia el poder supremo de lo sobrenatural a la riqueza material, por el contrario utiliza otros más asequibles en su coste, lo que no solo supone un abaratamiento en la obra sino, sobre todo, un concepto distinto de la imagen que ya no es importante por la exhibición de la riqueza que la representa, sino por la imagen en sí y el valor simbólico que posee, en línea con el uso de materiales comunes en el mundo contemporáneo, que en gran medida han sustituido a los más tradicionales como la piedra y la madera, que forman parte de las nuevas tecnologías y recursos del siglo XX a las que no son ajenos los artistas, como puede ser el uso de acrílicos por los pintores.

A partir de la década de los años 60 la ausencia de policromía progresivamente se torna en característica, como mucho un leve toque de color azul cielo ilumina las pupilas de la Virgen y el Niño de la parroquia del Espíritu Santo, de 1961, al igual que otras cabezas de la época. La escultura está fabricada en yeso, material fácilmente maleable que le permite una plasticidad tan alta como si estuviera modelando una figura de barro, a la vez que posibilita recrear texturas con las que deja traslucir el trabajo de ceramista y las muy diversas técnicas empleadas en los procesos de fabricación, tales como impresiones, incisiones, elementos plásticos, etc.; en las esculturas los pliegues son profundas líneas incisas, el rosario de la imagen del colegio de Nuestra Señora del Rosario está realizado mediante impresiones en la materia todavía blanda, o en la vestidura de la imagen de la parroquia de San Vicente Paúl las texturas se tornan arquitectónicas. Finalmente en el acabado sobredorado enlaza con esculturas importantes del mundo antiguo que estaban recubiertas con oro, o con relicarios medievales con figura humana⁵⁰. Las tres imágenes ofrecen una alta serenidad y expresividad que transmutan la frontalidad general en obras muy humanizadas, donde los gestos son importantes, como el leve giro de la cabeza o el Niño bendiciendo, en realidad son imágenes que acercan lo divino a lo humano. En la Virgen

⁴⁹ Arias Serrano, L., *Permanencia e innovación artística en el Madrid de la postguerra: la iglesia de Santa Rita (1953-1959)*, Madrid, 2000, 97.

⁵⁰ Franco Mata, A., "Fe y relicarios en la Edad Media", *Abrente* (2008-2009), 40-41.

sedente de San Vicente Paúl se aprecian referencias a algunas esculturas antiguas, recuerda los perfiles de las mujeres de los vasos griegos que él, durante su estancia como becario en París, conoció bien los del Louvre; es un eco de la cabeza femenina de Azaila (Museo Arqueológico Nacional, Madrid), del siglo I, estilizada en su perfil y en su cabello; o es también el recuerdo del *Ritratto di Francesca Blanc* de Giacomo Manzù, de 1941 (Museo Giacomo Manzù, Ardea, Italia). El modelo para la concepción de los rostros lo crea José Luis Sánchez con la *Mujer del collar* de 1954, de alto cuello concebido cuál si de una columna se tratara y de rostro ovalado modelado exquisitamente, a partir de la década de los 60 lo transforma introduciendo elementos más plásticos, que a modo de pellizcos o arañazos conforman la visión final de la imagen. Otro tanto ocurre con el rostro de los niños, desde los modelos de los años cincuenta, cuyos herederos son las cabezas del Niño Jesús, a piezas más recientes de inicios del siglo XX.

Realizó imágenes de Cristo para las parroquias de San Roque de Almansa y San Vicente Paúl de Albacete. La obra almanseña ocupa el lugar central en un presbiterio absidado, flanqueado por dos series de vidrieras que recuerdan a las de la iglesia de Vegaviana. Los crucificados, de hacia 1964 el de Almansa y hacia 2003 el de Albacete, muestran una evolución formal bajo un mismo concepto. El de San Roque es una figura pequeña sobre una cruz de grandes dimensiones donde, tenuemente, la superficie posee una fina textura rayada sobre la que destacan grandes letras⁵¹ orladas por un delgado contorno que recorre el perímetro de los brazos. La posición del Cristo es hierática, con brazos rectos, piernas y pies en paralelo, y leve paño de pureza, evocando imágenes románicas como el *Crucifijo de Don Fernando y Dña Sancha* de San Isidoro de León (Museo Arqueológico Nacional), pero al margen de esta referencia, el precedente está en el crucificado del retablo que poco antes, en 1961, realizó para la casa de ejercicios de las Esclavas del Sagrado Corazón de Madrid, mientras que las texturas de la cruz y las grandes letras enlazan con la portada que realizó para la iglesia de Los Sagrados Corazones de Madrid. Hay que destacar la concepción de un Cristo reducido casi al nivel de esquema en los cabellos, trazados mediante gruesas líneas paralelas como si de un casquete se tratara; el rostro enjuto y sobrio con la mirada perdida; en el cuerpo los detalles anatómicos del torso están configurados mediante firmes líneas de profundas incisiones que ya ensayó en el crucificado de Vegaviana; los brazos son delgados y huecos, como también lo está el vientre rehundido al igual que el de la iglesia de Moratalaz a la que se acerca manteniendo el

⁵¹ REX IESUS NAZARENUS IUDEORUM, más alfa y omega.

tratamiento esquemático de los detalles anatómicos (vientre rehundido, costillas señaladas, etc.). Nuevamente se trata de una escultura monocroma que destaca del fondo metalizado de los brazos de la cruz.

Una de sus últimas obras es la monumental imagen de Cristo que preside la parroquia de San Vicente Paúl de Albacete donde utilizó un modelo anteriormente creado en 1961 para el retablo de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Sevilla: cuatro piezas sobredoradas articuladas por los brazos de una cruz luminosa, la claridad o la luz, sobre el que se superpone la imagen de un Resucitado, dorado y nimbado. En la parroquia de San Vicente Paúl, al igual que en la sevillana, Cristo no es un doliente crucificado sino que bendice triunfante en su ascensión, por ello la escultura está suspendida en un retablo que, como el anterior, ha quedado reducido a planchas de madera llenando los espacios junto a los brazos de la cruz y, a la vez, trazando ésta. Concebida para ser adosada, a modo de casi un altorrelieve, es una imagen frontal en la que las llagas de los pies indican que está Resucitado, mientras sus brazos se arquean hacia arriba como Cristo triunfante; está cubierto con una larga túnica de pliegues esquemáticos, geométricos, menos texturizada que las túnicas de las vírgenes, con las que comparte un similar tratamiento del rostro y los ojos. El proceso realización de este retablo fue sintetizado por A. Peiró: *“... La Pasión no puede desembocar tan solo en la Cruz, por muy luminosa que esta sea; hay que incorporar algún signo que sugiera la Resurrección. Llegamos a la conclusión de que debe figurar algún elemento escultórico: un Resucitado que materialice la culminación del proceso de Redención ... El lenguaje formal de José Luis Sánchez se caracteriza por un sabio equilibrio entre la ternura y el drama, entre el refinamiento y la rusticidad, ... Así, ha dado forma a una imagen de Cristo Resucitado llena de serenidad, que asciende y se queda, en un gesto conmovedor de plenitud y cercanía que invita a la piedad ... El tamaño, la textura y el tamaño de la imagen llenan por completo un espacio arquitectónico en el que todos sus elementos se orientan a su acompañamiento”*⁵².

En su disertación académica sobre la escultura José Luis Sánchez relata que *“Una historia de mi sensibilidad me ha ido revelando, poco a poco, a fuerza de asombros, de pasmosas impresiones, acumulando en mi desordenada memoria un vertiginoso caos en el que se mezclan ... La impecable geometría de los pliegues de la reina de Saba, en el pórtico real de Chartres; el dedo del ángel que despierta a los Reyes magos de Autun ... o la leve*

⁵² Peiró Amo, A., *opus cit.* 2004, 10-11.

*cenefa que recorre el ábside de Quintanilla de las viñas;*⁵³. Ese preciosismo y horror vacui es el que ha transmitido en muchas de sus esculturas, en relieves, en retablos. Es lo que se aprecia también en obras de pequeño formato como son algunos de los sagrarios realizados para iglesias, en los que manifiesta su pasión por la orfebrería. El modelo se inicia en el sagrario de la iglesia de Vegaviana de Jacqueline Canivet-José Luis Sánchez: concebido a modo de caja metálica rematado por la cruz, la iconografía de las puertas alude a los dos elementos de la eucaristía, el pan y el vino, sobre una de las puertas tres espigas altas y esquemáticas y sobre ellas el letrero “*panis*”, en la segunda puerta un racimo de uvas y sobre el mismo la palabra “*vitae*”; solo con espigas y letreros en los laterales del campo central en el sagrario de la iglesia madrileña de los Sagrados Corazones, realizado en mosaico con marco metálico; el del colegio de Nuestra Señora del Rosario de Albacete participa de ambos, del primero en la composición de los temas, espigas y racimo, del segundo en la concepción estructural y disposición de los letreros, introduce un fondo texturado y el contraste entre la plata de las puertas y el oro del marco de las mismas. Más conceptuales son los dos sagrarios existentes en la parroquia de San Vicente Paúl, situados en la iglesia y en la capilla, en los que mantiene ese gusto por los fondos texturados sobre los que sobrepone una gran letra de bronce dorado sobre cada una de las puertas, el alfa y la omega. A mediados de los años 60 ya había comenzado un proceso de simplificación de la forma, en el sagrario de la iglesia de Moratalaz, con el alfa y la omega en las puertas, y el de 1967 concebido como una escultura, ambos en aluminio⁵⁴. Las dos piezas de la parroquia de San Vicente Paúl, idénticas en materiales, tamaño y decoración, en realidad son múltiples, frecuentes en otras obras de José Luis Sánchez como una de las plasmaciones de su pensamiento: una obra de autor cuyo proceso de fabricación permite la repetición controlada de un modelo y su abaratamiento.

José Luis Sánchez, además de la gran escultura, ha gustado del pequeño formato, a veces en múltiples, otras como primeras fundiciones, maquetas., etc. Una colección privada de Albacete es muy interesante por las piezas que la componen, como síntesis de su escultura religiosa. Un *Crucificado* que participa de las características de otros, vientre rehundido, planos cóncavos y convexos..., pero con la cruz y el paño de pureza construidos a base de planos que maclados entre sí, recuerdan esculturas de los años 60 muy estructuradas, como *Leda II*, el *Doríforo*, o el *Torso de Adán*, todas de 1963. Un múltiple con

⁵³ José Luis Sánchez, *opus cit.*, 1987, 16.

⁵⁴ Ruiz Trilleros, *opus cit.* 2012, 118 y 120.

el *Calvario*, de 1963, está concebido como un pequeño retablo adosado a una placa metálica, tiene un Cristo ejecutado bajo similares conceptos, y la Virgen y San Juan cuya isocefalia y ropajes traen el recuerdo de la escultura gótica.

La colección posee sendas imágenes del *Resucitado* y la Virgen sedente la parroquia de San Vicente Paúl, mientras otro retablo muestra una imagen poco usual en su producción, una *Inmaculada*, orante sobre la media luna y con cabeza nimbada, sobre un fondo muy esquemático de nubes. Una nueva pieza, *San Agustín*, un tema que ya había tratado en la iglesia de Santa Rita de Madrid dentro de la estética que caracteriza su obra en los años cincuenta⁵⁵. El *San Agustín* de Albacete bendice con la mano derecha mientras porta un libro con la izquierda, carece de báculo pero se cubre con la tiara perlada; su concepción monolítica y estante es un recuerdo de la estatua de *Isabel la Católica* que realizó en 1963 para el Pabellón español de la feria de Nueva York (conservada en la Sede de la OEA, Washington), por lo que debe pertenecer a ese tiempo, o ser más contemporánea al *San Agustín* del Colegio Agustiniiano de Madrid, de 1968, en posición sedente y con báculo. Un último bronce representa una *Piedad*, un modelo en pequeño tamaño de un diseño de 1960 para el Monumento a las víctimas de la rotura de la presa de Ribadela⁵⁶, concebida como escultura religiosa la actitud de la Virgen no gustó al parecer clamar al cielo por el dolor de la pérdida del hijo, una iconografía contraria a la representación sumisa y resignada de la iconografía más tradicional⁵⁷, por lo que hubo de ser transformado el diseño original de la cabeza de la Virgen. Fue una suerte que en el año 2005 el Ayuntamiento de Almansa decidiera dedicar un lugar del cementerio municipal a los que en su día no encontraron hueco por sus ideales políticos, José Luis Sánchez aportó, y rescató, aquella imagen original, a la que se llamó como *Piedad laica*. La escultura estremece por la carga dramática que acumula, es el llanto de la madre ante el hijo muerto, el grito desgarrado que trasciende cualquier pensamiento por su universalidad, el dolor convertido en estatua. Es el lamento agonizante de la madre que sostiene al infante muerto en el *Guernica* de Picasso, y es también el intento inútil de la madre ante el hijo desplomado de la *Pietà Rondanini* de Miguel Ángel. Al fin y al cabo el cristianismo es también la historia de un hombre, y es precisamente la vertiente humana de proximidad a los fieles la que José Luis Sánchez transmite a través de su escultura religiosa.

⁵⁵ Arias Serrano, L., *Permanencia e innovación artística en el Madrid de la postguerra: la iglesia de Santa Rita (1953-1959)*, Madrid, 2000, 97. La escultura forma grupo con Santa Mónica, y se encuentra próxima a la *Virgen de la Consolación* ya citada.

⁵⁶ Tapiello, *opus cit.* 1976, y Ruiz Trilleros, *opus cit.* 1912, 100-101.

⁵⁷ Información proporcionada por Agustín Peiró Amo y José Luis Sánchez.