

Las obras escultóricas de los Talleres de Arte Granda de Madrid para los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro en la posguerra

José María Alagón Laste*



Resumen: El objetivo de este texto es analizar las obras escultóricas realizadas por la empresa madrileña Talleres de Arte Granda para los pueblos creados por el Instituto Nacional de Colonización en la cuenca del Ebro, principalmente en las provincias de Zaragoza, Huesca, Teruel, Lérida y Navarra. Estas esculturas, fechadas en el periodo de la posguerra, están datadas en los años '60 y '70. Granda, que se constituye como la empresa que mayor número de obras artísticas suministró a estos nuevos núcleos, contó para ello con una importante nómina de artistas, aunque la mayoría de estas piezas fueron remitidas como procedentes de los citados talleres, sin concretar su autoría. No obstante, en algunas de ellas se ha atribuido la ejecución de los modelos originales, como es el caso de los escultores José Capuz o Lorenzo Frechilla.

Palabras clave: Posguerra, Escultura, Arte religioso contemporáneo, Talleres de Arte Granda, Instituto Nacional de Colonización, pueblos de colonización.

Summary: *The aim of this text is to analyze the sculptural works carried out by the Madrid company Talleres de Arte Granda for the towns created by the National Institute of Colonization in the Ebro basin, mainly in the provinces of Zaragoza, Huesca, Teruel, Lérida and Navarra. These sculptures, dated to the post-war period, date back to the 1960s and 1970s. Granda, which is the company that supplied the largest number of artistic works to these new towns, had a significant list of artists to do so, although the majority of these pieces were sent as coming from the aforementioned workshops, without specifying their authorship. However, in some of them the authorship of the original models has been attributed, as is the case of the sculptors José Capuz or Lorenzo Frechilla.*

Key words: Postwar, Sculpture, Contemporary religious art, Granda Art Workshops, National Institute of Colonization, colonization towns.

Los Talleres de Arte Granda de Madrid se fundaron en 1891 y siguen en activo en la actualidad. Esta empresa —denominada hasta 1956 “Talleres de Arte, S.A.”¹— surtió de elementos artísticos y decorativos a un buen número de iglesias erigidas por el Instituto Nacional de Colonización (INC) —transformado desde 1971 en Instituto Nacional de Reforma de Desarrollo Agrario (IRYDA)— en toda nuestra geografía, creando una significativa cantidad de esculturas religiosas con destino a estos templos².

Esta tarea se enmarca en el contexto de la erección de nuevos núcleos poblacionales por el organismo citado en el periodo de la posguerra; pueblos en los que se prestó especial atención a sus edificios más representativos, como las iglesias, a las que fue necesario dotar de ajuar litúrgico y de obras artísticas.

De este modo, y dado que el INC no contó en su plantilla con artistas plásticos, se dispuso de profesionales externos. A este respecto, el arquitecto José Luis Fernández del Amo, arquitecto del INC y director del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid (posterior Museo Reina Sofía) entre 1952 y 1958, fue el responsable de establecer una colectividad de artistas de reconocido prestigio en su entorno, cuyas obras se remitirían, desde la capital, a los pueblos creados por el INC en su trayectoria. Asimismo, se recurrió a empresas especializadas, como la zaragozana Arte Sacro Navarro³ o la madrileña Talleres de Arte Granda, que incluyó entre sus empleados a parte de los creadores aludidos.

* Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. E-mail: jmalagon@unizar.es. ORCID: 0000-0001-8288-3262.

Esta investigación ha sido llevada a cabo en el marco del grupo de investigación de referencia *Vestigium* (H19_23R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón (2023-2025), y se inscribe en el Instituto de Investigación en Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza.

1. En 1955, esta empresa contaba con unos 200 artistas y artesanos. *Talleres de Arte, S. A.*, Madrid, Talleres Gráficos Altimira, S.A., 1955.

Véase, entre otros, Gerardo DÍAZ QUIRÓS, “Talleres de Arte y el diseño de espacios interiores para el culto”, en Ana María Fernández Gracia (coord.), *Decoración de interiores: Firmas, casas comerciales y diseño en Asturias, 1880-1990*. Oviedo: Septem Ediciones, 2012, pp. 55-103.

2. En este texto nos centramos únicamente en las obras escultóricas de esta empresa, teniendo en cuenta que también se remitieron otras piezas, especialmente ornamentos sagrados o ajuar litúrgico, que no son objeto de este análisis.

3. Nos ocupamos de su estudio en “Artistas aragoneses en los pueblos de colonización de la posguerra: las esculturas de los Navarro”, en José María ALAGÓN LASTE y Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN (eds.), *Patrimonio y despoblación. XVII Coloquio de*

El origen de esta compañía, que se enmarca en el Movimiento Litúrgico, se data en 1891, fecha en que el padre Félix Granda y Buylla (1868-1954) se ordenó como sacerdote⁴. En un principio su sede se instaló en la calle Fernando el Santo de Madrid, trasladándose posteriormente al Hotel Las Rosas, próximo al Hipódromo, y desde 1962 en el parque de San Juan Bautista⁵. Esta tarea productiva fue apoyada al inicio por José María de Cos, arzobispo de Valladolid, que fue quien le realizó el primer encargo de arte religioso en Madrid y quien le alentó para que siguiese con su carrera. No obstante, realizaron tanto obras de carácter religioso como otras destinadas al ámbito civil⁶.

En el catálogo publicado por esta empresa en 1911 quedó expuesta su labor o su “propósito”, como así se denomina en el texto:

“Hacer un arte impregnado del olor a Cristo, saturado de recuerdos del pasado, donde el espíritu bíblico palpita, y que este arte sea vivo, por estar unido al tronco de las tradiciones, y porque, siendo del pasado, corresponda a las necesidades del presente: tal es mi deseo.

[...] Para llegar a hacer el arte que nos proponemos, vivimos todos dentro de un medio de higiene moral y física, teniendo siempre ante nuestros ojos los ejemplos del arte más refinado en representaciones gráficas y plásticas, una biblioteca muy escogida, formándose un museo de arte antiguo y moderno”⁷.

A este respecto, hay que señalar que desde finales del siglo XIX, otras empresas dedicadas a este mercado artístico, como las denominadas del “Arte de Saint-Sulpice”, estaban especializadas en la fabricación en serie -esto es, a través de un molde-, estando las obras ejecutadas en pasta-madera. Por su parte, la empresa de Granda buscó la elaboración de obras de alta calidad, por eso optó por las tallas realizadas en madera y piedra.

Demetrio Zurbitu, en relación con la actividad de esta empresa, indica lo siguiente:

“La renovación del arte litúrgico no puede ser encauzada debidamente sino por quien de una parte conozca la tradición y la liturgia cristiana y por otra sienta el impulso del celo para trabajar desinteresadamente en una empresa de mucha transcendencia espiritual, pero, sobre todo, de mezquino provecho material”⁸.

Además, señalaba que su filosofía del arte religioso se podía definir en cuatro palabras: dignidad, religiosidad, popularidad y simbolismo. La dignidad, por el destino a que estaban encomendadas estas obras; la religiosidad, por su profundo contenido cristiano (ese “hacer un arte impregnado del olor de Cristo”); la popularidad, por tener que alcanzar a todo el mundo, docto o no; y el simbolismo, por ser una característica inherente al arte religioso⁹.

Este taller estaba compuesto por un grupo de artesanos y varios artistas (estos últimos encargados de crear los modelos), entre los que se encontraban José Capuz, Lorenzo Frechilla,

Arte Aragonés, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza (en prensa).

4. Emilia GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO, “Don Félix Granda y Buylla: un artista para la renovación litúrgica”, *Pax et Emerita: Revista de Teología y Humanidades del Arzobispado de Mérida-Badajoz*, vol. 8, 2012, pp. 167-212.

5. Sobre este edificio, véase: Emilia GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO, “El Hotel de las Rosas: la sede histórica de los Talleres de Arte de Félix Granda”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LVII, 2017, pp. 161-196.

6. Emilia GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO, “Un aspecto poco conocido de los Talleres de Arte de Félix Granda: su arte civil”, en Jesús Rivas Carmona (ed.), *Estudios de platería*, 2016, pp. 197-215.

7. FÉLIX GRANDA Y BUYLLA, *Talleres de Arte*, Madrid, José Blas y Cía, 1911, pp. 29 y 33.

8. Demetrio ZURBITU, S. I., *Los “Talleres de Arte” y la renovación del arte litúrgico*, Madrid, Imp. del Asilo de H. del S. C. de Jesús, 1929, pp. 17-18.

9. *Ibidem*, pp. 19-29.

Julio Vicent y Luis Ortega Bru¹⁰. De este modo, se constatan dos tipos de creaciones: por un lado, las que siguen planteamientos convencionales (que se mantienen en la actualidad a la venta en el catálogo de la empresa), y, por el otro, figuras dotadas de mayor modernidad, en la línea buscada por el INC.

Sin embargo, carecemos de un catálogo de piezas que nos concrete las obras firmadas por los diferentes profesionales citados, hecho que dificulta su análisis¹¹. Este problema del conocimiento de la autoría de los modelos se constató prácticamente desde el inicio de la actividad de esta empresa, como recoge el propio Félix Granda en el catálogo de 1911, hecho que obstaculiza esta labor.

Para acometer su análisis, aludiremos en un primer apartado a las obras de autoría desconocida, que están suscritas por los Talleres de Arte Granda y de las que no se ha podido determinar, por el momento, su autoría. En el segundo, nos ocuparemos de los trabajos que han sido atribuidos a artistas como José Capuz y Lorenzo Frechilla, pero que fueron remitidos a los pueblos identificados como obra de estos talleres y sin concretar su autoría.

Es preciso señalar que, en esos mismos envíos, que podían proceder igualmente de los talleres aludidos, se enviaron creaciones de otros autores, como Teresa Eguibar o José Luis Vicent identificadas con su autoría¹². Es por esto por lo que hemos decidido ocuparnos únicamente de las obras que aparecen remitidas y referenciadas en la documentación producida por el INC como piezas de los citados talleres. Pero, tal como hemos advertido previamente, la nómina de trabajos que salió de estos talleres pudo incluir otros que fueron enviados con el nombre de su creador.

Obras de autoría desconocida

El primer envío del que tenemos constancia documental en la cuenca del Ebro se produjo el 18 de abril de 1962, fecha en que se mandó una imagen de la Virgen de Fátima con destino a la iglesia de Pla de la Font (Lérida). Actualmente se ubica en la nave del templo, en el lado de la Epístola.

La Virgen, siguiendo la interpretación de Sor Lucía de la visión del 13 de mayo de 1917 en Cova de Iria (Portugal)¹³, aparece vestida con una túnica blanca hasta los pies, ajus-

10. <http://www.granda.com/es/gallery-10/escultura.html> [fecha de consulta: 15 de abril de 2016].

11. El archivo de la empresa y el de la fundación Félix Granda, en proceso de sistematización, han sido trabajados por Gerardo F. Kurtz, Emilia González y Gerardo Díaz Quirós. Véase Gerardo DÍAZ QUIRÓS, *Félix Granda Buylla y talleres de arte: un siglo de arte sacro en Asturias* (tesis doctoral), Universidad de Oviedo, 2005; Gerardo DÍAZ QUIRÓS, “Influencia impresa: estampas foráneas en la biblioteca de Félix Granda Buylla”, en Miguel Cabañas Bravo (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 561-575; Emilia GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO, *Los Talleres de Arte de Félix Granda y su platería civil* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2021 (especialmente el apartado “Archivo de la Fundación Félix Granda”, pp. 29-49); y Emilia GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO, “El archivo de los Talleres de Arte de Félix Granda y su aplicación al proceso creativo”, *Anales de Historia del Arte*, núm. 32, 2022, pp. 289-326.

12. Las obras remitidas a los núcleos de la cuenca del Ebro especificando la autoría de Teresa Eguibar fueron analizadas en José María ALAGÓN LASTE, “La aportación femenina a las artes plásticas de los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro: escultoras y pintoras en el medio rural”, en Concha Lomba Serrano, Carmen Morte García y Mónica Vázquez Astorga (coords.), *Las mujeres y el universo de las Artes, una narración incompleta. XV Coloquio de Arte Aragónés*, Zaragoza, Institución Fernando «el Católico», 2020, pp. 431-441.

13. María Jesús APARICIO GONZÁLEZ, “La devoción de Nuestra Señora la Virgen de Fátima”, en *Advocaciones Marianas de Gloria (Actas del Simposium, XX Edición), celebrado del 6 al 9 de septiembre de 2012*, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012, pp. 1.083-1.100.



Fig. 1.- Virgen de Fátima en la iglesia de Pla de la Font (Foto: José M^a Alagón).

En ese mismo envío se incluyó una efigie de la Virgen del Carmen para Figarol (Navarra), de una factura mucho más naturalista¹⁴, y que nos remite a algunas obras de José Capuz, a quien después analizaremos, como su Virgen con el Niño de 1927, conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Está ubicada flanqueando el ábside en el lado de la Epístola. Aparece vestida con túnica marrón, envuelta por un amplio manto blanco, prestando especial importancia al tratamiento de los pliegues. La cabeza, con el rostro solemne, la cubre con un velo. Lleva en la mano derecha la insignia de los carmelitas, y con la izquierda sostiene al Niño Jesús, vestido

tada a la cintura, con un manto blanco que cae casi hasta el extremo de la túnica, cubriendo todo el cuerpo. El rostro denota una delicada belleza, con una sonrisa velada. Lleva un cordón o colgante dorado, y en su pecho se ha colocado un corazón rodeado por la corona de espinas. Los pies, descalzos, están posados sobre una nube (figura 1). Esta imagen se muestra por tanto con un tratamiento figurativo convencional, en el que destaca el volumen de la talla.

Seguidamente, el 18 de junio de 1962 se envió desde Madrid un camión contenido, entre otras obras, una talla de la Virgen con el Niño para iglesia de Rada (Navarra), de madera tallada y policromada, que se situó flanqueando el ábside en el lado del Evangelio. Se trata de una figura esbelta, de pie, que sostiene en su regazo al Niño Jesús, que aparece desnudo, estableciendo una relación entre ambos. La Virgen, por su parte, está vestida con una túnica ceñida a la cintura y un manto. El rostro es sereno, y aparece coronada. Esta imagen, que nos remite a la iconografía de la Virgen de la Almudena, denota una resolución más acorde con las corrientes modernas en lo referente al tratamiento de los pliegues de las vestiduras y al acabado diferenciado de los materiales, dejando la madera vista y con diferentes tipos de pátinas. Hay que señalar asimismo la frontalidad de la Virgen, pero no del Niño, que rompe la simetría (figura 2).

14. Demetrio ZURBITU, S.I., *Los "Talleres de Arte" ... op. cit.*, lámina sin paginar.



Fig. 2.- *Virgen con el Niño en la iglesia de Rada* (Foto: José M^a Alagón).



Fig. 3.- *Virgen del Carmen*, según imagen de 1929 (izq.) y talla en la iglesia de Figarol (der.) (Fuente: Zurbitu; Foto: José M^a Alagón).



con una túnica verde. La imagen se resuelve con un diseño frontal, roto únicamente por la figura del Niño (figura 3).

Por su parte, la escultura de Santa Teresa de Curge (Huesca), una talla de madera parcialmente policromada, fue remitida por talleres Granda en 1963¹⁵. Esta advocación se constata también en otros núcleos de colonización como, por ejemplo, en Puente del Obispo (Jaén)¹⁶.

Este núcleo se puso bajo el patrocinio de Santa Teresa de Jesús -o de Ávila- en honor a la primera mujer del pueblo, Teresa García Burillo, que había sido la encargada de preparar la comida a los obreros que trabajaron en la construcción de Curge. En agradecimiento, y en vista de que el resto de los núcleos edificados simultáneamente en la provincia de Huesca se dedicaron a santos (San Miguel en Sodeto, San Lorenzo en San Lorenzo del Flumen, San José

15. En el inventario de bienes artísticos del IRYDA conservado en el Archivo Central del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación de Madrid figura de forma errónea como obra de la empresa zaragozana Arte Sacro Navarro.

16. Pablo Jesús LORITE CRUZ, "Principales representaciones contemporáneas de Santa Teresa de Jesús en la provincia de Jaén", en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Santa Teresa y el mundo teresiano del barroco*, San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2015, pp. 627-644.

en Orillena, etc.), decidieron consagrar la iglesia a una santa, y homenajear a esta primera mujer por su buen hacer.

Santa Teresa, además, tuvo una gran importancia en este período, al ser patrona de Sección Femenina¹⁷, como recogía la prensa de la época:

“La Sección Femenina de Falange la tiene por Patrona, y doy fe que no ha podido elegir otra Santa más apropiada, para de ella copiar los ejemplos de las virtudes cristianas, que deben caracterizar e informar la vida de la mujer.

[...] Laboriosidad, atención a los deberes familiares, amor a Dios y al prójimo, he aquí los sublimes ideales de que siempre -con justicia- hizo gala la mujer española. Y al exacto cumplimiento de las obligaciones emanantes de tales ideales, debe siempre aspirar la mujer que -sirviendo a España- milita en las filas de la Falange Femenina”¹⁸.

Su figura, de hecho, fue ensalzada como ejemplo del trabajo femenino y como modelo familiar:

“Hoy, 15 de octubre, Santa Teresa de Jesús. Es una plena y sustancial encarnación del cristianismo auténtico al que ni le faltan dolores, ni le faltan alegrías, ni le falta el recurso contemplativo, ni le falta tampoco la acción vigorosa dentro del mundo que nos rodea, con sus pequeñas y grandes cosas, con sus injusticias, sus calamidades, sus tentaciones y hostilidades. Teresa de Jesús fue española de cara al mundo, bien penetrada en sus recovecos y miserias [...].

Teresa de Jesús, es la mujer española que, a la espera de la gloria eterna se fabrica aquí abajo su particular cielo, a base de traducir y proyectar el Amor de Dios en la realidad de la vida cotidiana.

Ese genial sistema de santificarse utilizando las cotidianas coyunturas del mundo, para suavizarlas con una sonrisa o con un gesto de admirable energía y ponerlas luego al servicio de las más altas empresas, ha sido, sin duda, la virtud esencial que la mujer española ha visto siempre en su Santa por autonomía.

Teresa, la mística Teresa, la alta Doctora capaz de darnos las más admirables y sutiles informaciones sobre el Espíritu Santo, es además de todo eso una Santa familiar en la que nuestras mujeres ven la madre, la hermana, la compañera de oficinas, esa camarada rica en dones espirituales, pero rica también en garbo, en donaires, mujer de altísimos recursos humanos en quien hasta el desplante es envidiable plegaria”¹⁹.

Asimismo, el 24 de agosto de 1962 se conmemoró el cuarto centenario de la fundación del convento de San José en la ciudad de Ávila por Santa Teresa. Los actos, celebrados inicialmente en la diócesis de Ávila, continuaron los meses siguientes en las demás diócesis de España, a donde se condujo una reliquia de la Santa (su brazo izquierdo). A Zaragoza, por ejemplo, llegó el 20 de febrero de 1963²⁰, y el 25 de ese mes se llevó a Huesca²¹. Hay que advertir que en estas fechas se estaba trabajando en la edificación del pueblo de Curbe. Seguidamente, el 27 de septiembre de 1970, el Papa Pablo VI la declaró Doctora de la Iglesia Universal²².

17. Su figura, vinculada al nuevo Estado surgido tras la contienda bélica, fue analizada en DE SANTA TERESA, P. SILVERIO, *Santa Teresa de Jesús. Síntesis suprema de la raza*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1939.

18. “Santa Teresa de Jesús y la Sección Femenina”, *Amanecer*, Zaragoza, 15-X-1940, p. 1.

19. “Sección Femenina”, *Amanecer*, Zaragoza, 15-X-1966, p. 1.

20. “La reliquia de Santa Teresa, en Zaragoza”, *Amanecer*, Zaragoza, 21-II-1963, p. 1.

21. “Huesca tributó un gran recibimiento a la reliquia de Santa Teresa”, *Amanecer*, Zaragoza, 1-III-1963, p. 3.

22. “Proclamación de Santa Teresa como Doctora de la Iglesia”, *Hoja del Lunes*, Zaragoza, 28-IX-1970, pp. 1, 16 y 19.

En la iglesia de Curge, presidiendo el altar mayor, se representa a Santa Teresa como escritora, que es su iconografía más frecuente, y cuyo prototipo se estima que fue creado por el escultor imaginero Gregorio Fernández²³. La Santa aparece de pie, en el acto de escribir, con el libro abierto en la mano izquierda y la pluma en la derecha, con el rostro abstraído. Viste el hábito de las Carmelitas descalzas, que es de color castaño, con la toca blanca y el velo negro. Destaca el volumen de la figura, tratada con corporeidad. Lleva también un amplio manto, que sería de lana blanca y que está abrochado en el pecho, y porta aureola. Santa Teresa de Jesús aparece representada en Curge de un modo naturalista en la zona del rostro y las manos, otorgando un mayor juego de volúmenes a las vestiduras (figura 4).

En ocasiones suele incluirse también la figura del Espíritu Santo como fuente de inspiración de sus escritos²⁴. En este caso, no aparece representado en la talla, aunque sí se tuvo en cuenta la luz natural que recibe la talla desde la izquierda, pudiendo adquirir este simbolismo.

Después, el 25 de febrero de 1965 se enviaron dos imágenes de la Virgen con destino a las iglesias de El Sabinar y Valareña (Zaragoza). Son idénticas, y están talladas en madera. La primera de ellas se emplazó en la cabecera del templo, y, la segunda, en la nave, en el lado del Evangelio. La Virgen está de pie, vestida con túnica hasta los pies y manto sujetado al cuello, y con su cabello cubierto por un velo, y porta aureola. Sostiene con la mano izquierda a su hijo, a quien dirige tiernamente su mirada, y le ofrece su mano derecha. Por su parte, el Niño aparece semidesnudo, tapado con un paño, sosteniendo con la diestra una esfera, que representa su poder terrenal, y en actitud sonriente. La imagen tiene un interesante tratamiento volumétrico, ofreciendo un juego geométrico con los pliegues del manto y de la túnica (figura 5). Este modelo de virgen fue remitido a otros núcleos del INC como Barbaño (Badajoz)²⁵, San Isidro, en Huércal Overa (Almería)²⁶, o Vegas de Triana (Jaén)²⁷.



Fig. 4.- *Santa Teresa de Jesús en la iglesia de Curge* (Foto: José Mª Alagón).

23. Juan CARMONA MUELA, *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003, p. 436.

24. Se ha localizado este mismo modelo, policromado e incluyendo la figura de la paloma del Espíritu Santo en la capilla del convento del Sagrado Corazón de Jesús de Navahermosa (Toledo).

25. Moisés BAZAN DE HUERTA y Miguel CENTELLAS SOLER, "Arte religioso en las Vegas Bajas del Guadiana. Propuestas renovadoras y presencia femenina en las iglesias de colonización", en María del Mar Lozano Bartolozzi y Víctor Méndez Hernán (coords. y eds.), *Paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2018, pp. 37-63, espec. p. 41.

26. Miguel CENTELLAS SOLER, Alfonso RUIZ GARCÍA y Pablo GARCÍA-PELLICER LÓPEZ, *Los pueblos de colonización en Almería. Arquitectura y desarrollo para una nueva arquitectura*, Almería, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Fundación Cajamar, 2009, p. 338.

27. Ricarda LÓPEZ GONZÁLEZ y Rosa M. TORIBIO RUIZ, *Los pueblos de colonización de la provincia de Jaén. Arquitectura y arte*, Jaén, Fundación Unicaja, 2022, p. 148.



Fig. 5.- Virgen con el Niño en las iglesias de Valareña (izq.) y de El Sabinar (der.) (Fotos: José M^a Alagón).

Fig. 6.- Apóstol Santiago en la iglesia de Vencillón (Foto: José M^a Alagón).

Posteriormente, hacia 1965, se remitió a Vencillón (Huesca) una imagen de Granda que representa al apóstol Santiago el Mayor, evangelizador de España y titular de este templo, y que preside el altar mayor. Esta talla aparece identificada como obra de los Talleres de Arte Granda en los inventarios elaborados por el IRYDA.

El santo, tratado con un gran naturalismo, aparece caracterizado como peregrino, con túnica, capa, esclavina con la cruz de Santiago y la concha, y el sombrero en la espalda. Sostiene con la mano derecha el bastón de peregrino con la calabaza, y con la izquierda un libro, que hace alusión a la doctrina apostólica. En esta obra destaca el tratamiento volumétrico de los pliegues, la resolución de las texturas de la madera, y el cuidado y el énfasis puesto en sus manos, de grandes dimensiones. El rostro y el cabello son las partes tratadas con mayor minuciosidad y que denotan mucha fuerza expresiva. En este caso, se rompe la frontalidad de la obra (figura 6).

Asimismo, el 9 de noviembre de 1968 se expidió a Vencillón también una talla de la Virgen con el Niño identificada como procedente de los Talleres Granda; un modelo de imagen que se envió también a Alera (Zaragoza), el 6 de noviembre de 1972.

Se representa a la Virgen sentada en un sitial (como trono de Cristo). Viste una túnica roja acordonada en el pecho, con una capa verde que le oculta las rodillas, con la cabeza cubierta y con aureola. Con sus manos sostiene al Niño, sentado en su regazo, sobre la pierna derecha, y que está cubierto por un paño blanco. Éste lleva su mano derecha al pecho, y con la



Fig. 7.- *Virgen con el Niño en las iglesias de Vencillón (izq.) y de Alera (der.)* (Fotos: José M^a Alagón).



Fig. 8.- *San Miguel, en la iglesia de Valareña* (Foto: José M^a Alagón).

izquierda acaricia la de su madre, mostrando el vínculo afectivo entre ambos. Su rostro refleja la ternura de la escena. Es una imagen de madera policromada, levemente patinada con velludas de color, en la que destaca el tratamiento volumétrico de los pliegues. En este caso se rompe con los principios de simetría y frontalidad, otorgando movimiento a la imagen (figura 7). Esta talla podemos encontrarla en otros lugares de nuestra geografía, como en la capilla de la casa de ejercicios espirituales instituida en la antigua clínica de Dacio Crespo Álvarez en Zamora²⁸ o, bajo la advocación de la Virgen del Amor Hermoso, en la fachada principal de la parroquia de San Cristóbal de Ciudad Pegaso (Madrid). El modelo seguía comercializándose con posterioridad, apareciendo, por ejemplo, en los catálogos de 1972²⁹, 1973³⁰, 1999³¹ o de 2005.

Por otra parte, el 22 de febrero de 1970 se mandó una imagen de San Miguel con destino a la iglesia de Valareña (figura 8), similar a la que se ubicó en el templo de Valdeíñigos (Cáceres)³². Se emplazó en la nave del templo, en el lado de la Epístola. El Arcángel San Miguel

28. Rafael Ángel GARCÍA-LOZANO, "Del racionalismo al neorrománico. Enrique Crespo y un sanatorio-residencia zamorano entre la vanguardia y el revival", *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, núm. 12, 2023, pp. 200-221, espec. p. 219. Esta y otras obras de los Talleres Granda aparecen recogidas en: David de las HERAS HERNÁNDEZ, *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la Diócesis de Zamora*, Zamora, edición del autor, 1973.

29. *Talleres de Arte Granda. Catálogo de artículos religiosos*, Madrid, [Talleres de Arte Granda, S.A.], 1972, sin paginar.

30. En este catálogo aparecen tanto la imagen de la Virgen como la del Cristo de Capuz, que después analizaremos. *Talleres de Arte Granda*, Madrid, Gráficas Alonso, 1973, pp. 15 y 24.

31. Olga GÓMEZ USÁN (producción), *Granda. Talleres de Arte. Catálogo general*, Madrid, [Grandal], 1999, p. 58. En ese año, su coste -sin IVA-, con unas dimensiones de 1 metro de altura, era: en madera encerada, 395.000 pesetas; y en madera policromada, 495.000 ptas.

32. Miguel CENTELLAS SOLER y Moisés BAZÁN DE HUERTA, "Arquitectura y arte en las iglesias de colonización del Valle del Tiétar", en María del Mar Lozano Bartolozzi y Víctor Méndez Hernán (eds.), *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 37-64, espec. p. 49.



Fig. 9.- *Calvario en la iglesia de Gabarderal*
(Foto: José M^a Alagón).

aparece representado de pie, apoyado en la espada, con una túnica larga y capa. Únicamente están policromadas las alas y la espada, dejando el resto de la imagen en el color natural de la madera. Es una obra hierática y frontal.

Otro conjunto que, según la documentación producida por el IRYDA, procede de estos talleres, es el Calvario de la iglesia de Gabarderal (Navarra), que fue remitido el 6 de noviembre de 1972. En esta composición encontramos las figuras exentas de Cristo crucificado, flanqueado por la Virgen María, a su derecha, y San Juan Evangelista, a su izquierda (figura 9), que podría remitirnos a los calvarios medievales como, por ejemplo, al del Cristo de las Penas de la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia. Una composición idéntica fue instalada en la iglesia de Valderrosas (Cáceres)³³. Las esculturas están resueltas con hieratismo, con un tratamiento volumétrico acusado. Cada una de las figuras conduce la mirada al espectador. Así, la Virgen y San Juan dirigen sus manos hacia Cristo crucificado.

Hay que aludir, además, a una imagen de la Virgen que se encuentra en las iglesias de Valmuel (Teruel) y de Cartuja de Monegros (Huesca), enviadas el 14 de diciembre de 1972. En el primer caso, está inventariada como procedente de los Talleres de Arte Granda y, en el segundo, aparece referenciada como originaria de los talleres de Arte y Liturgia³⁴. No obstante, en nuestra opinión, procederían las dos del primer taller aludido. En Valmuel se dispuso sobre el altar mayor, en el lado del Evangelio, y, en Cartuja, presidiendo el altar de la capilla lateral del templo.

33. Moisés BAZÁN DE HUERTA y Miguel CENTELLAS SOLER, “Arte religioso en los pueblos de colonización del Valle del Alagón”, en María del Mar Lozano Bartolozzi y Víctor Méndez Hernán (coords. y eds.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Mérida, Editora Regional, 2012, pp. 393-421. En este texto, los autores se ocupan especialmente de la dotación de los Talleres de Arte Granda.

34. En los inventarios aludidos se refieren a otras obras atribuidas a “Arte y Liturgia”, que no se han incluido en este trabajo por no haberse podido constatar que se trate de piezas procedentes de Granda.



Fig. 10.- Virgen del Pilar en las iglesias de Cartuja de Monegros (izq.) y de Valmuel (der.) (Fotos: José M^a Alagón).

Fig. 11.- Virgen con el Niño en la iglesia de Gabarderal (Foto: José M^a Alagón).

Se trata de una réplica a gran tamaño de la talla de la Virgen del Pilar que se conserva en su basílica de Zaragoza, manteniendo su iconografía más extendida³⁵, y que está ejecutada en madera policromada (únicamente la parte de la paloma) y dorada (la corona). La Virgen, coronada, está de pie, con un vestido ceñido a la cintura, abotonado en su parte superior, y con el cuello alzado. La capa hace también las veces de toca, al estar sujetada por la corona, dejando entrever ligeramente el cabello. Con su mano derecha sustenta el ropaje, que le cubre la práctica totalidad del cuerpo. Sostiene al Niño con su brazo izquierdo, que está desnudo, ligeramente girado hacia su derecha, con las piernas cruzadas. Éste porta en su mano izquierda un ave blanca, que podría ser una paloma, y con la derecha sujetó el manto de la Virgen (figura 10). Tiene un tratamiento formal con una volumetría contundente.

En el citado núcleo de Gabarderal se ha localizado una imagen de la Virgen con el Niño, que se ha identificado en los inventarios del IRYDA como Santa Eulalia, patrona del núcleo, siendo una obra que aparece vinculada a “Arte y Liturgia”. Es una talla de madera policromada, que se ubicó en la cabecera, junto al altar mayor, en el lado de la Epístola. La Virgen, representada como una niña, está de pie, sosteniendo al Niño en su regazo, con el brazo izquierdo. Dirige su rostro y su mirada hacia el frente y ligeramente hacia abajo. Aparece ataviada como reina, con una túnica y un manto con amplios pliegues, sujetos por un broche en el pecho. La imagen ha perdido en la actualidad su mano derecha, en la que portaría un

35. Victoriano NAVARRO GONZÁLEZ. *Datos para la historia de una iconografía de la Virgen del Pilar*, Zaragoza, Talleres editoriales “El Noticiero”, 1946.



Fig. 12.- *Inmaculada Concepción en la iglesia de Orillena* (Foto: José M^a Alagón).



Fig. 13.- *Virgen con el Niño en la iglesia de San Juan del Flumen* (Foto: José M^a Alagón).

cetro, tal como corresponde al modelo comercializado por Granda³⁶ -de ahí que lo incluyamos en nuestro análisis- y que se relaciona con la iconografía de María Auxiliadora. Por su parte, el Niño aparece sentado, vestido con una túnica, con las piernas entrecruzadas y las manos extendidas hacia adelante, sin apenas comunicación con su madre (figura 11).

En Orillena (Huesca), por otra parte, encontramos una Inmaculada Concepción referida con el modelo comercializado por este taller, aunque identificada en los inventarios como de “Arte y Liturgia”. Se trata de una escultura de madera tallada -con el trabajo de la gubia visible-, y se ubicó en la cabecera, junto al altar mayor, en el lado de la Epístola. Aparece representada como una Virgen niña, de pie sobre una esfera, vestida con una túnica y una capa con abundantes pliegues. Tiene las manos unidas en actitud de oración, y el rostro refleja dulzura. Responde, por tanto, a la iconografía recogida en el Apocalipsis, capítulo 12, versículos 1-17 (figura 12). Asimismo, cabe decir que sus manos están tratadas con mucha delicadeza, hecho que, unido al tratamiento de los volúmenes, nos conduce a relacionar esta obra con la producción de Teresa Eguibar. Este modelo se localiza en otros núcleos, como en Chapatales (Sevilla)³⁷.

De igual forma, en el templo de San Juan del Flumen (Huesca), flanqueando el ábside en el lado del Evangelio, se localiza la imagen de la Virgen con el Niño en brazos, ejecutada en madera tallada. Ambos aparecen de pie. La Virgen, con rostro sereno, está vestida con una túnica y con un manto, con los pliegues marcados. Tiene la cabeza ligeramente inclinada hacia su hijo, mostrando su unión. Su cuerpo, con la rodilla izquierda ligeramente inclinada, marca un leve *contrapposto*. Por su parte, el Niño aparece vestido con una túnica corta, y con las manos levantadas hacia el espectador (figura 13). Los rostros y las extremidades están ejecutados con mucha delicadeza. Este hecho, así como la postura de los pies y el acabado del material, nos conduce a relacionar esta obra con los trabajos de Teresa Eguibar. Además, debemos advertir que se envió una imagen idéntica a la analizada con destino a la iglesia de Atochares (Almería)³⁸ o Puebla de la Parrilla (Córdoba)³⁹. Estas tres imágenes fueron remitidas el 14 de diciembre de 1972.

Por último, hay que mencionar que de algunos de los modelos escultóricos originales de las obras enviadas por los Talleres de Arte

36. Véase, por ejemplo, Olga GÓMEZ USÁN (producción), *Granda.... op. cit.*, p. 58.

37. Ricarda LÓPEZ GONZÁLEZ y Rosa M. TORIBIO RUIZ, *Los pueblos de colonización de la provincia de Sevilla. Arquitectura y arte*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2021, p. 159.

38. Miguel CENTELLAS SOLER, Alfonso RUIZ GARCÍA y Pablo GARCÍA-PELLICER LÓPEZ, *Los pueblos.... op. cit.*, p. 316.

39. Ricarda LÓPEZ GONZÁLEZ y Rosa M. TORIBIO RUIZ, *Los pueblos de colonización de la provincia de Córdoba. Arquitectura y arte*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2022, p. 200.



Fig. 14.- *Calvario en la iglesia de Rada* (Foto: José M^a Alagón).

Granda se ha podido conocer la identidad de los autores. En nuestro caso, nos referimos a José Capuz y Lorenzo Frechilla. Estos artistas, especialmente el segundo aludido, son conocidos por su labor comprometida con el arte de vanguardia⁴⁰. Así, al elaborar sus obras bajo la firma de “Talleres de Arte Granda”, podían mantener su anonimato trabajando de forma asidua y realizando, por otra parte, las obras más cercanas a las corrientes vanguardistas.

José Capuz Mamano (1884-1964)

José Capuz Mamano nació en el seno de una familia de escultores de origen italiano instalada en Valencia desde el siglo XVII. Su padre, Antonio Capuz Gil, era imaginero. Estudió en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en la Academia de Madrid, siendo pensionado en Roma en 1906, donde frecuentó la Academia Española de Bellas Artes⁴¹. Regresó a Madrid en 1916, creando su propio taller⁴². Fue, además, desde 1922, catedrático de la Escuela Superior de Artes y Oficios de esta capital en las materias de Modelado y Vaciado⁴³, hecho que le permitió una cierta liberación de su trabajo como imaginero en los talleres de Félix Granda⁴⁴.

40. José MARÍN-MEDINA, *La escultura española contemporánea (1800-1978): Historia y evaluación crítica*, Madrid, Edarcón, 1978, pp. 311-312.

41. Su figura ha sido estudiada, entre otros, en Fernando DICENTA DE VERA, *El escultor José Capuz Mamano. Esbozo de estudio con 50 láminas y catálogo de la exposición de sus obras en el Claustro de Sto. Domingo con motivo del homenaje que Valencia le rinde*, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos, Diputación Provincial de Valencia, 1957.

42. María Teresa GONZÁLEZ VICARIO, *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1987, pp. 504-505; José Marín-Medina, *La escultura española.... op. cit.*, pp. 122-126.

43. Francisco AGRAMUNT LACRUZ, “Capuz Mamano, José”, en Mario Antolín Paz, José Luis Morales y Marín y Wifredo Rincón García, *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Madrid, Forum Artis, S.A., 1994, pp. 655-656.

44. Helena DE LAS HERAS, “Exposiciones y asociaciones de Artistas,” en *José Capuz (València 1884-Madrid 1964): Escultor del classicisme modern. Una Mostra del seu llegat artístic - Escultor del clasicismo moderno. Una muestra de su legado artístico:*

Este autor, que trabaja con criterios naturalistas, colaboró durante algún tiempo con los Talleres de Arte Granda. Además, buena parte de su obra posterior a su paso por esta empresa se basa en la temática religiosa -y, en concreto, en la imaginería de la Semana Santa de Cartagena (Murcia)⁴⁵. Juan Antonio Gaya Nuño advierte que este autor optó generalmente por la interpretación de las formas tradicionales, sin perder su valía como perfecto dibujante⁴⁶, siendo uno de los renovadores de la escultura religiosa en nuestro país⁴⁷.

En la zona objeto de nuestro estudio, se tiene constancia de que el 18 de junio de 1962 se envió desde Madrid un grupo escultórico del Calvario para la iglesia de Rada, donde preside su altar mayor. Está integrado por las figuras de Cristo crucificado en el momento de su expiración en lo alto del Monte Gólgota; de pie, por su izquierda, aparece San Juan Evangelista, caracterizado, como es habitual, como un joven imberbe y vestido con túnica verde y con manto rojo, símbolo de la caridad. A su derecha, de pie, se encuentra la Virgen María, representada con el rostro sereno, vestida con una túnica y manto de color verde, y con la cabeza cubierta, en señal de duelo. Ambos llevan las manos unidas, en actitud orante, y dirigen la mirada hacia Cristo, en señal de dolor. Este tema iconográfico es habitual en el arte cristiano, siendo difundido especialmente en la Edad Media y en el período barroco (figura 14). Las imágenes de los extremos, ejecutadas en madera tallada y policromada, tienen unas dimensiones de 1,20 m de altura⁴⁸.

Seguidamente, el 8 de abril de 1963, se envió, tal como se constata en la documentación consultada, la imagen de un “Cristo grande” de los Talleres Granda con destino a esta iglesia, que responde al mismo modelo del Cristo crucificado del grupo antes analizado, pero en mayores dimensiones, y que localizamos en otros núcleos de las provincias de Almería⁴⁹, Badajoz, Cáceres⁵⁰, Cádiz⁵¹, Córdoba⁵², Jaén⁵³ o Sevilla⁵⁴.

Aparece representado con el cuerpo desnudo, aunque cubierto en la cintura por el paño de pureza. Tiene la cabeza inclinada, con los ojos cerrados y el rostro con expresión serena. El cuerpo está ligeramente arqueado, mostrando las cinco llagas, esto es, representado como un *Christus Patiens* (Cristo resignado). La talla, de madera encerada, está policromada

Museu de Belles Arts de València 01/07-12/09-2021, [exposición], Valencia. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2021, pp. 68-115, espec. p. 83.

45. Véase, entre otros, José Miguel CARRETERO ESCRIBANO e Israel José PÉREZ CALLEJA, “El Nazareno de José Capuz para Cuenca: Proceso de una adquisición decidida por Luis Martínez Kliser”, *Cuenca Nazarena*, 2016, pp. 112-141.

46. Juan Antonio GAYA NUÑO, *Arte del siglo XX. Ars Hispaniae*, núm. 22, Madrid, editorial Plus-Ultra, 1977, p. 89.

47. Helena DE LAS HERAS, “Escultura religiosa: imágenes humanizadas de la divinidad”, en *José Capuz (València 1984-Madrid 1964)*... op. cit., pp. 172-199; José Francisco LÓPEZ MARTÍNEZ, “Capuz, o la validez escultórica de la imaginería religiosa”, en *José Capuz. La modernidad figurada* [Exposición] 18 de noviembre de 2022 a 26 de marzo de 2023, Murcia, Tres Fronteras, 2022, pp. 114-157.

48. Este modelo de calvario continuó disponible en catálogos más recientes, como el de 2005. *Talleres de Arte Granda. Catálogo General*, Madrid, Talleres de Arte Granda, S.A., 2005, p. 74. Aparecen igualmente el modelo de Cristo de Capuz y la Virgen remitida a Vencillón y Alera (p.75).

49. Miguel CENTELLAS SOLER, *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo: arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.

50. Moisés BAZÁN DE HUERTA, “Las artes plásticas en las iglesias de colonización de las Vegas Altas del Guadiana”, en María del Mar Lozano Bartolozzi y Víctor Méndez Hernán (coords. y eds.), *Paisajes culturales del agua*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2017, pp. 221-243, espec. p. 225.

51. Ricarda LÓPEZ GONZÁLEZ y Rosa M. TORIBIO RUIZ, *Arquitectura y arte en los pueblos de colonización de la provincia de Cádiz*, Jerez, Ayuntamiento de Jerez, 2018, p. 149.

52. Ricarda LÓPEZ GONZÁLEZ y Rosa M. TORIBIO RUIZ, *Los pueblos...* op. cit., 2022, p. 145.

53. Ricarda LÓPEZ GONZÁLEZ y Rosa M. TORIBIO RUIZ, *Los pueblos....* op. cit., 2018, pp. 84, 138, 167 y 243.

54. Ricarda LÓPEZ GONZÁLEZ y Rosa M. TORIBIO RUIZ, *Los pueblos....* op. cit., 2021, pp. 78 y 286.



Fig. 15.- *Calvario en la iglesia de Frula* (Foto: José M^a Alagón).

en algunas partes, como el cabello, el rostro o el paño, dejando el cuerpo en el color natural de la madera. Es un Cristo que responde a la tradición de la imaginería religiosa barroca, con un buen estudio anatómico y profusión de detalles, como se aprecia, por ejemplo, en la minuciosidad con la que se ha tratado el paño de pureza.

Una representación similar de Cristo crucificado se encuentra en otros templos de la Delegación del Ebro, como en Frula (Huesca), donde se envió un Calvario el 13 de diciembre de 1962, que se emplazó en una capilla lateral del lado de la Epístola (figura 15). En el conjunto de Frula difieren respecto al de Rada las imágenes de la Virgen y San Juan Evangelista, que presentan una resolución diferente en el policromado de sus vestiduras, siguiendo un planteamiento más convencional en su decoración pictórica (madera estofada), y en el tratamiento de las manos, que no aparecen unidas. Por su parte, a los templos de Santa Anastasia (Zaragoza, 1962), Alera y Pla de la Font únicamente se remitió la imagen de Cristo crucificado, y en ambos casos preside su altar mayor (figura 16).

Este modelo, hoy en día, sigue recogiéndose en el catálogo de la citada empresa⁵⁵. Además, se envió a distintos templos de otros núcleos de colonización, como a las iglesias de las localidades extremeñas de Alonso de Ojeda y Guadajira, en Badajoz⁵⁶. Incluso, a menor escala, lo encontramos en la iglesia de Valareña (fig. 17) o de El Bayo (Zaragoza).

55. Olga GÓMEZ ÚSÁN (producción), *Granda...*, op. cit., p. 57. En ese año, su coste (sin incluir el IVA), con unas dimensiones de 1 metro de altura, era: en madera encerada, 374.000 pesetas; y en madera policromada, 478.500 ptas.

56. María del Mar LOZANO BARTOLOZZI y Moisés BAZÁN DE HUERTA, "Las artes plásticas. Un Arte para la Liturgia", en Sara Espina Hidalgo y José Luis Mosquera Müller (coords.), *Pueblos de colonización en Extremadura*, Badajoz, Publicaciones de la Secretaría General, 2010, pp. 283-315.



Fig. 16.- *Cristo crucificado en las iglesias de Santa Anastasia (izq.) Alera (ctr.) y Pla de la Font (der.)* (Fotos: José M^a Alagón).



Fig. 17.- *Cristo crucificado en la iglesia de Valareña* (Foto: José M^a Alagón).

Lorenzo Frechilla (1927-1990)

Lorenzo Frechilla nació en Valladolid en 1927, y recibió su formación en la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad. Él creció en una familia con inquietudes artísticas, y pudo viajar a algunos lugares de Europa, como París, donde pudo conocer la escultura de Constantin Brâncusi o Julio González. Formó parte del grupo artístico vallisoletano “Pascual Letreros”,

que expuso por primera vez en 1948, momento en que desarrolló la “abstracción vanguardista constructiva”⁵⁷.

En 1951 se trasladó a Madrid, acudiendo asiduamente al Círculo de Bellas Artes, donde mejoró la técnica del dibujo. En este nuevo destino tuvo que buscar alternativas para poder sufragar su estancia. Fue entonces cuando empezó a trabajar en los Talleres de Arte Granda, donde estuvo hasta 1959, realizando obras religiosas de carácter naturalista, diferentes a sus experiencias escultóricas anteriores. Coinidió entonces con el denominado por M.^a Teresa Ortega como período figurativo, que comprende los años 1951 a 1959⁵⁸. Además, en este momento conoció a su futura mujer, Teresa Eguibar, de la que fue maestro en escultura. Poco a poco fue cobrando fama internacional, desarrollando de nuevo la escultura abstracta. En otoño de 1961 realizó la primera exposición conjunta con su mujer en París, entrando a formar parte, con su esposa, del grupo internacional “Este-Oeste”, hecho que les permitió exponer en toda Europa. A este respecto, en 1964 representaron a España en la Feria Mundial de Nueva York, en la Sección de Arte Religioso.

Ortega divide en dos categorías su obra del segundo período (1951-1959): por un lado, la figurativa de carácter religioso -en la que se encuentran las esculturas objeto de nuestro estudio-; y, por el otro, la figurativa de diferente temática con tendencia al esquematismo y a la abstracción⁵⁹. Es un trabajo que se aleja de su investigación personal en el campo de la no figuración, y que responde, sobre todo, a la necesidad de costear su estancia en Madrid. Principalmente trabaja el bronce, la madera, el mármol, la piedra e, incluso, el marfil.

Entre las obras que se le pueden atribuir, como señalan María del Mar Lozano Bartolozzi y Moisés Bazán de Huerta, se encuentra un modelo de San Isidro presente en numerosos pueblos de colonización⁶⁰, y que ha sido objeto de estudio, por ejemplo, en las provincias de Albacete⁶¹, Almería⁶², Badajoz⁶³, Cáceres, Cádiz, Córdoba o Jaén⁶⁴.

57. Para profundizar en la obra de Frechilla, véase, María Teresa ORTEGA COCA. *Lorenzo Frechilla*. Valladolid. Editora Provincial. Excmo. Diputación Provincial de Valladolid, 1989; *Teresa Eguibar, Lorenzo Frechilla. Juntos, una vida llena de arte (Catálogo de la exposición celebrada en la sala de exposiciones del Palacio de Pimentel, del 15 de enero al 1 de marzo de 2015)*. Valladolid, Diputación de Valladolid, 2015, pp. 24-49.

58. María Teresa Ortega ha sistematizado la producción de Lorenzo Frechilla en cinco etapas: el período de la abstracción vanguardista vallisoletana (1945-1951), el figurativo (1951-1959), el arquitectónico geométrico (1959-1964), el del movimiento de líquidos y de formas del sonido (1964-1969) y el de las columnas (desde 1969).

59. María Teresa ORTEGA COCA. *Lorenzo Frechilla... op. cit.*, pp. 29-31.

60. María del Mar LOZANO BARTOLOZZI y Moisés BAZÁN DE HUERTA. “Las artes plásticas...”, *op. cit.*, pp. 283-315.

61. Plácida MOLINA BALLESTEROS. “Los pueblos del agua. El INC en la provincia de Albacete”, *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, núm. 66, 2021, pp. 141-206; y “La vanguardia en los espacios sacros de la colonización agraria española”, *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, núm. 20, 2021, pp. 1-17.

62. Miguel CENTELLAS SOLER y Fernando JIMÉNEZ PARRAS. *Los pueblos de colonización en el término municipal de Úbeda*. Úbeda, Asociación cultural Dimomo Arquitectura, Ayuntamiento de Úbeda, 2022, p. 128.

63. Moisés BAZÁN DE HUERTA y Miguel CENTELLAS SOLER. “Las artes plásticas en iglesias del Instituto Nacional de Colonización al sur de Badajoz” en Víctor Méndez Hernán y Moisés Bazán de Huerta (coords. y eds.), *Intervenciones en la ciudad y el territorio. Del patrimonio en su diversidad al paisaje cultural*. Cáceres. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2021, 295-333.

64. En el área andaluza, ha realizado interesantes aportaciones Guillermo Martínez Salazar, entre las que destacamos Guillermo MARTÍNEZ-SALAZAR. El patrimonio artístico de los poblados de colonización en la cuenca del Guadalquivir (1936-1973) (tesis doctoral). Universidad de Sevilla, 2009; y Guillermo MARTÍNEZ-SALAZAR. “El patrimonio artístico en los poblados de colonización de la cuenca del Guadalquivir: el concilio antes del concilio, arte sacro del siglo XX”, en *Quinto Congreso Internacional sobre Turismo y Desarrollo: del 5 al 22 de julio de 2011: con el Primer Simposio Virtual “Valor y Sustentabilidad del Patrimonio Artístico y Cultural”*: *Actas oficiales*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011, pp. 1-20.



Fig. 18.- San Isidro en las iglesias de Pla de la Font (izq.) de Figarol (ctr.) y de El Bayo (der.) (Fotos: José M^a Alagón).

En el área objeto de nuestro análisis encontramos un cuantioso número de imágenes de este santo que podemos atribuir a Frechilla, algunas de las cuales hemos podido datar gracias a la documentación conservada en el fondo documental del Instituto Nacional de Colonización. Así, el 18 de abril de 1962 se mandó una imagen de San Isidro con destino a la iglesia de Pla de la Font; y el 18 de junio de ese año se expidió a la iglesia de Figarol. Después, el 13 de diciembre de ese año, se dirigieron dos más: una, con destino a El Bayo; y, la otra, para Santa Anastasia. El 25 de febrero de 1965 se enviaron las de Pinsoro, Valareña y El Sabinar (Zaragoza). Más adelante, el 9 de noviembre de 1968, se remitió a Vencillón una talla de San Isidro, y una última, sin fechar, a Alera. Esta profusión de imágenes de San Isidro responde a la obligatoriedad establecida por el INC de celebrar su festividad en sus nuevos pueblos. En referencia a su ubicación, hay que señalar que no se situaron en los altares mayores, sino que se dispusieron en diferentes puntos de la nave de las iglesias antes citadas.

Estas obras son prácticamente idénticas, y representan a San Isidro de pie, con la mano derecha en el pecho y la mirada hacia el cielo, en actitud de dar gracias a Dios tras la plegaria. Aparece vestido, como es habitual, con un sayo que le cubre hasta los muslos, con un cinturón con hebilla; calzones hasta la rodilla; una capa que le resguarda la espalda hasta los pies, y que sostiene en parte con los brazos, estando calzado con sandalias. En su mano izquierda porta un manojo de espigas de trigo.

Véase además Patricia MOLÍNS, "La integración de las artes en los años cincuenta o la mística del arte en Fernández del Amo", en Ana Amado y Andrés Patiño (coords.), *Pueblos de colonización. Miradas a un paisaje inventado*. Madrid, Fundación ICO, Ediciones Asimétricas D. L., 2024, pp. 219-244.



Fig. 19.- San Isidro en las iglesias de Pinsoro (izq.), de Santa Anastasia (ctr.) y de Valareña (der.) (Fotos: José M^a Alagón).

La imagen, que representa una figura corpórea en ligero contrapposto, está tratada con gran limpieza de formas, y se encuentra policromada en algunas zonas (el trigo, el cinturón, el pelo o algunos detalles de los ropajes), aunque en la actualidad varias han sufrido repintes que han ocultado la belleza de la talla en madera (figuras 18-20).

También se localizan imágenes de San Isidro en otros templos de la Delegación del Ebro, remitidas el 14 de diciembre de 1972. De este modo, en los núcleos de Cartuja de Monegros y San Juan del Flumen se constata un modelo similar, que únicamente varía en la ejecución, otorgando cierto movimiento en la representación del cuerpo. San Isidro en este caso aparece descalzo, y su cabeza se eleva más hacia el cielo. En las fichas catalográficas del IRYDA aparecen atribuidas a “Eguibar”, por lo que podría tratarse de obras ejecutadas por su mujer, Teresa Eguibar, aunque este dato no ha podido verificarse (figura 21). Únicamente la de Cartuja de Monegros se encuentra presidiendo el altar mayor, dado que está situada ante la pintura de San Bruno y los cartujos. Por su parte, la de San Juan del Flumen se emplazó flanqueando el ábside, en el lado de la Epístola. Con esta misma firma parecen otros San Isidores, como Peñuelas o El Chaparral, en Granada.



Fig. 20.- San Isidro en las iglesias de El Sabinar (izq.), de Alera (ctr.) y Vencillón (der.) (Fotos: José M^a Alagón).



Fig. 21.- San Isidro en las iglesias de Cartuja de Monegros (izq.) y de San Juan del Flumen (der.) (Fotos: José M^a Alagón).

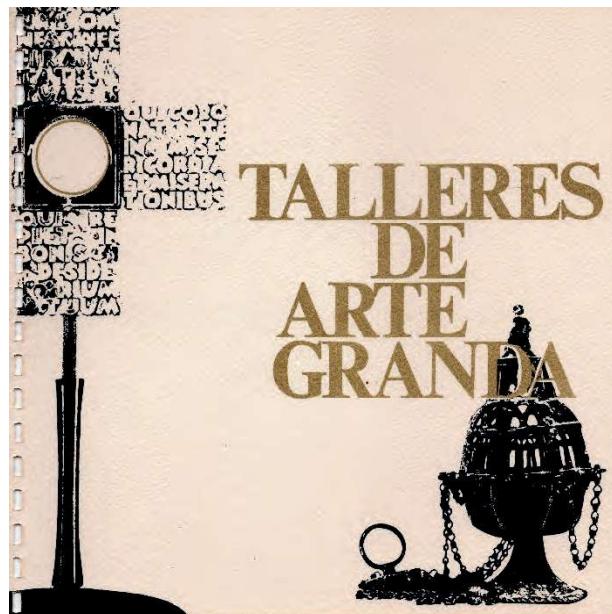


Fig. 22. Portada de uno de los folletos editados por Talleres de Arte Granda, s.f. (Fuente: colección particular).

En definitiva, nos encontramos ante una de las empresas más importantes que se encargó de suministrar imaginería religiosa y mobiliario litúrgico a las iglesias creadas por el Instituto Nacional de Colonización en todas las zonas en que actuó este organismo en nuestro país, contando para ello con modelos realizados por artistas de reconocido prestigio, recurriendo además a la seriación, aunque no por ello se obviase la calidad de las obras, que fue una de las premisas de esta firma. Sin embargo, muchas de las piezas permanecen todavía anónimas, en espera de que pueda conocerse su autoría. Por último, debemos señalar que la nómina de obras que se deben a estos Talleres de Arte Granda será incrementada conforme avancen los estudios sobre el patrimonio que albergan los pueblos de colonización, dado que muchas áreas carecen, por el momento, de estudios que abarquen estos aspectos.