

# Renovación y modernidad en la escultura religiosa contemporánea española. La obra de José María Aguilar Collados (1909-1992) (I). La obra preconiliar

Renewal and modernity in contemporary Spanish religious sculpture. The work of José María Aguilar Collados (1909-1992) (I) Works made before the 2<sup>nd</sup> Vatican council

Martín Robles, Juan Manuel \*

Fecha de terminación del trabajo: junio de 2008.

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2010.

## RESUMEN

La línea de renuncia estética que el padre Aguilar iniciase en el *Crucificado* de Carabanchel tuvo su continuidad en las piezas que realizaría a partir de 1956 en su nuevo destino, Sevilla. Alejado ya de propuestas plásticas amparadas en la tradición barroca, y cada vez más cercano a los postulados emanados del Concilio Vaticano II respecto a la Liturgia y el Arte, fray José María comenzaba entonces a dotar a sus imágenes de un nuevo sentido cultural, característica ésta que tendrá su culmen en las imágenes meditacionales realizadas una vez que, por motivos de salud, hubiese de trasladarse a Inca.

**Palabras clave:** Escultores; Escultura contemporánea; Escultura religiosa; Obra escultórica; Iconografía religiosa; Evolución estética; Sacerdotes.

**Identificadores:** Aguilar Collados, José María; Monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla); Cartuja de Santa María de Montealegre (Tiana, Barcelona); Iglesia de San Vicente de Paúl (Sevilla); Iglesia de los Sagrados Corazones (Sevilla); Capilla del Colegio «San José SS.CC.»; Seminario Menor Nuestra Señora de Belén (Pilas, Sevilla); Complejo Residencial Lantana (Pilas, Sevilla); Iglesia de la Sagrada Familia (Riotinto, Huelva); Monasterio de San Bartolomé (Inca, Mallorca); Iglesia de Santa Catalina Thomas (Mallorca); Basílica de la Milagrosa (Madrid).

**Topónimos:** España.

**Período:** Siglo 20.

## ABSTRACT

The tone of aesthetic withdrawal which is first seen in Father Aguilar's *Crucifixion* of Carabanchel was to be continued in the works he made from 1956 onwards in his new posting, Seville. Far removed from the baroque tradition of sculpture and ever nearer to the views of the Vatican Council with respect to the liturgy and art, Father José María began to imbue his sculptures with a new cultural identity, a trend which would culminate in his works of meditation, which were created once he had moved to Inca, for health reasons.

\* Doctor en Historia del Arte. Universidad de Granada

**Keywords:** Sculptors; Contemporary sculpture; Religious sculpture; Religious iconography; Aesthetic development; Clergy.

**Identifiers:** Aguilar Collados, José María; Monastery of San Isidoro del Campo (Santiponce, Seville); Charterhouse Santa María de Montealegre (Tiana, Barcelona); San Vicente de Paúl Church (Seville); Los Sagrados Corazones Church (Seville); «San José SS.CC.» School Chapel; Seminary of Nuestra Señora de Belén (Pilas, Seville); Lantana Home (Pilas, Seville); Sagrada Familia Church (Riotinto, Huelva); Monastery of San Bartolomé (Inca, Mallorca); Santa Catalina Thomas Church (Mallorca); La Milagrosa Basilica (Madrid).

**Place names:** Spain.

**Period:** 20th century.

Si bien su escultura no será tan audaz, en cuanto al uso de nuevos materiales y técnicas o su cercanía a la abstracción, como la de Joaquín Rubio Camín (Gijón, 1929 – 2007) o José Luis Alonso Coomonte (Benavente (Zamora) 1932), la propuesta de ruptura de Aguilar Collados respecto a modelos estéticos y conceptuales pretéritos se hará patente en una obra donde el cuidado tratamiento simbólico dado a los materiales, la etereidad de las figuras y el sentido ascensional concedido nos hablan de un nuevo concepto de la imagen, a la que se concede una gran profundidad espiritual, en conexión con las concepciones que respecto a la Liturgia y el Arte defendería la Iglesia a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Una quiebra con la tradición escultórica religiosa basada en una renovación personal manifiestamente impregnada por factores determinantes como su formación académica, la influencia que en él tendrá el *medio* o su continuo estudio de la Liturgia que, dado su carácter antiacademicista, su condición de monje, que lo llevaría a alejarse voluntariamente<sup>1</sup> del protagonismo que otros escultores contemporáneos si tuvieron, y su apuesta por la creación de imágenes desvinculadas de convicciones pietistas, más apropiadas para la reflexión intimista sobre la divinidad, no tuvo verdadera repercusión fuera del ámbito eclesial y de las órdenes religiosas.

## JOSÉ MARÍA AGUILAR COLLADOS (1909-1992)<sup>2</sup>

«Hombre humilde y bueno», «sacerdote culto y de gran sensibilidad artística y espiritual»<sup>3</sup>, José María Aguilar Collados nació el 16 de mayo de 1909 en Madrid. Allí pasará, en el número 25 de la calle Alonso Cano, su infancia y juventud; momentos vividos entre las aulas del Liceo Francés y la Institución Libre de Enseñanza, y los principales centros de la Cultura y el Arte madrileños del momento. Sus vivencias en aquellos ambientes, en los que ideas humanistas y aires de renovación cultural fluían libremente, junto a la influencia paterna<sup>4</sup>, serán las que llevarán a José María, cumplidos los dieciséis años, a orientar sus pasos hacia las aulas de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. A partir de entonces se dedicará por completo, bajo la dirección de Miguel Blay y José Capuz<sup>5</sup>, al estudio y ejercicio de las artes plásticas.

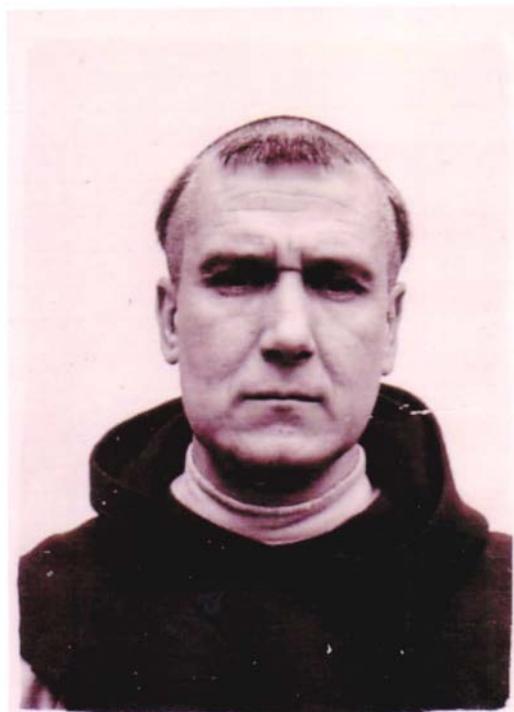
Superados los años de formación académica, y a la par que iniciaba su andadura profesional como escultor, trabajó como dibujante en la empresa familiar de fundición y orfebrería *Terán-Aguilar*, y como docente en el Instituto «Ramiro de Maeztu» y en la Escuela de Bellas Artes de Madrid.

El inicio de la Guerra Civil supuso para el joven Aguilar un momento de impás vital y profesional, ya que durante un tiempo estuvo preso en una checa. Finalizado el conflicto bélico sentirá la vocación religiosa que le llevaría a ingresar, «después de un tiempo de vida eremítica vivida en la sierra cercana al Escorial»<sup>6</sup>, y siguiendo los consejos espirituales de D. Josemaría Escrivá de Balaguer (Barbastro (Huelva), 1902 – Roma, 1975), en la Orden de San Jerónimo<sup>7</sup>, hecho que tendría lugar el 21 de enero de 1942, cuando entró a formar parte de la comunidad de religiosos del monasterio de Santa María del Parral (Segovia). Tomaba entonces el nombre de fray José María de Madrid.

Cuatro años después de su ingreso en la Orden jerónima, el 29 de junio de 1946, era fray José María ordenado sacerdote. Continuaría entonces viviendo y esculpiendo en el taller que en el claustro segoviano instalase, hasta diciembre de 1956, cuando se decidió su marcha a Sevilla; su activa relación con la madre Arteaga, priora del monasterio hispalense de Santa Paula desde 1944, junto al apoyo del Cardenal Arzobispo de Sevilla, D. José María Bueno Monreal, fue decisiva en su traslado a la capital hispalense.

Dos fueron las consignas con las que el padre Aguilar marchaba a Sevilla como prior del monasterio de San Isidoro del Campo: cuidar de la nueva fundación, que volvía a los *jerónimos* tras la Desamortización de 1835, y llevar a cabo la rehabilitación del inmueble, declarado Conjunto Histórico-Artístico de Interés Nacional en 1872. Si bien las labores encomendadas resultaron arduas, no descuidó el monje ni su formación estética, ni el trabajo escultórico de creación personal, desarrollado «en el reducido taller del monasterio, donde también labora la orfebrería y los bronce de arte»<sup>8</sup>.

Su buen hacer al frente de los trabajos de restauración del monasterio-fortaleza que en 1301 fundase D. Alonso Pérez de Guzmán, junto a la intensa labor artística desarrollada desde su llegada a Sevilla, le llevarían a ingresar, en 1959, en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.



1. José María Aguilar Collados (1909-1992). Gentileza de fray Ignacio de Madrid, O.S.H.

En 1964 su estado de salud, resentido de los achaques que venía sufriendo desde 1960, se agravó y se le recomendó descanso, lo que le llevaría al abandono de sus labores como prior en Santiponce y a dirigir sus pasos, a propuesta de la Orden, hacia el monasterio de San Bartolomé de Inca (Mallorca). En septiembre de aquel año se instala definitivamente el padre Aguilar en Inca. Allí vivió en pleno campo, en una casa cercana al monasterio en la que instalará un pequeño taller desde donde seguirá esculpiendo y pintando, aún a pesar de sus continuos achaques, labores que alternaría con la vida eremítica.

Después de intensa vida religiosa y artística, en la tarde del 10 de febrero de 1992 fray José María llegaba a la Clínica Rotger de Palma aquejado de dolores estomacales; allí pasaría, en compañía de la madre priora del monasterio de Inca, sus últimas horas. En la madrugada del 11 de febrero de 1992<sup>9</sup> moría el padre Aguilar.

## EL ARTISTA Y SU OBRA

La evolución plástica de José María Aguilar, «escultor de imágenes que le salían de su espiritualidad, condimentada de Biblia y ansiosa del infinito, profundamente cristiana y ecuménicamente enlazada con el deleite universal de la búsqueda de Dios»<sup>10</sup>, quedará caracterizada, en líneas generales, por tres aspectos fundamentales: la influencia que en el escultor jerónimo tendrá el *medio* en el que desarrolle su plástica, aspecto éste directamente relacionado con su activa vida monástica; la progresiva importancia que la Iglesia concederá, a partir del pontificado de Juan XXIII (1958-1963), al Arte Contemporáneo como expresión apropiada para reflejar los dogmas y misterios cristianos; y la lectura crítica que el padre José María realizase de los textos pontificios. Las influencias recibidas de sus mentores en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, Miguel Blay Fábregas (Olot, 1866 – Madrid, 1936) y José Capuz Mamano (Valencia, 1884 – Madrid, 1964), el estudio de filosofías orientales, a las que se acercará intensamente tras su llegada a Mallorca, o sus problemas de salud, agravados en la década de 1960, también quedarán puntualmente reflejados en su producción.

Los diferentes destinos geográficos en los que desarrollará su obra —Segovia, Sevilla y Mallorca—, ámbitos en los que la mayor o menor influencia de la tradición imaginera local redundarán directamente en la libertad con la que, respecto a la crítica especializada y la opinión pública, creará el artista sus imágenes, influirán notablemente en la producción de fray José María. Así, mientras que tras su ingreso en el monasterio segoviano de Santa María del Parral le llegarían diversos encargos a los que hará frente manteniéndose en la corriente naturalista y academicista imperante, el traslado al convento sevillano de San Isidoro del Campo, etapa coincidente con los primeros pasos dados por la Iglesia hacia la aceptación del Arte Contemporáneo, supondrá un primer momento de quiebra en el que, frente a la hostilidad con la que el medio, social y religioso, se mostraba ante las novedades plásticas, observamos como el padre José María apuesta por la línea de futuro e innovación que caracterizará su obra postconciliar; aspecto especialmente evidente en

aquellas imágenes que realizase para edificios de nueva creación en los que habría de establecerse una relación armónica entre espacio y símbolos, entre unos conjuntos arquitectónicos de líneas funcionales, como podrían ser las iglesias sevillanas de San Vicente de Paúl o la de los Sagrados Corazones, y su obra escultórica.

La ruptura respecto a la estética barroca y naturalista se acentuará una vez trasladado a Inca, destino último donde la libertad creativa del padre Aguilar, afianzada en la plena aceptación de las propuestas conciliares y tan sólo atenazada por su delicado estado de salud, le harían derivar hacia una plástica figurativa alejada de convencionalismos realistas, liberada de rémoras academicistas y obligados simbólicos; una escultura en la que plasmaría las propuestas teóricas que sobre la imagen meditacional defendiese en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes sevillana

Mayor importancia que la influencia del *medio*, el origen del encargo recibido o las críticas obtenidas tendrán en su obra tanto la interpretación que hiciese de los impulsos renovadores que desde el Vaticano se emprendían, mediado el siglo XX, en pro de identificar Arte Contemporáneo y Arte Sacro, como su atención a las apuestas de innovación que desde una parte de la Iglesia española, representadas por liturgistas y pensadores como el padre dominico fray J. M. Aguilar, se promoviesen a través del movimiento *Arte Religioso Actual*.

Consciente de los nuevos valores expresivos de la plástica de su tiempo, y conocedor de la importancia que había de concederse al Arte como complemento para una correcta interpretación litúrgica del espacio, el padre José María siempre tuvo presente las normas que desde Roma se daban al respecto. Así, será la lectura e interpretación conjunta que el artista y el religioso llevase a cabo de los textos de Juan XXIII (*Alocución a los artistas en la IX Semana Internacional de Arte Sacro*) y, en especial, los postulados emanados del Concilio Vaticano II, con atención perentoria al capítulo VII de la Constitución *Sacrosanctum Concilium* (1963), lo que marcará el verdadero punto de inflexión en su obra y pensamiento estético.



2. J. M. Aguilar Collados: *Virgen con el Niño* (relieve). Antes de 1942. Monasterio de Santa María del Parral (Segovia). Gentileza de fray Ignacio de Madrid, O.S.H.



3. J. M. Aguilar Collados: *La Virgen con San Jerónimo y Santa Paula*. 1942. Ilustración publicada en la revista *Venite Adoremus*, revista editada en el Monasterio de Santa María del Parral (Segovia). Gentileza de fray Ignacio de Madrid, O.S.H.

un momento de ruptura entre las piezas realizadas antes y después de la asimilación de los textos conciliares, variación a su vez favorecida por su acercamiento a las filosofías orientales. Así, si en sus primeras producciones el material, en ocasiones de escasa calidad, quedará dignificado bajo una cuidada policromía en la que hará gala de un gran virtuosismo y un total conocimiento de los métodos artesanales, tras la lectura de los textos conciliares tanto material como técnica quedan casi al descubierto, utilizándose tan sólo el color con fines simbólicos o iconográficos, por lo que la materia transformada por la gubia se convierte en reflejo del mundo interior del artista, ámbito donde, dadas sus especiales circunstancias, la oración se convierte en ideal a transmitir a través de sus imágenes; intención última que el propio artista reconocería, «José María afirma que él pretende imprimir en lo estático de la escultura un dinamismo que invite a orar. En la figuración huye de los extremismos, tanto del desgarramiento nihilista como del cromismo esteticista. Procura ofrecer al orante, al creyente que acude a realizar su plegaria ante la imagen, una escultura «devota»<sup>11</sup>.

Será entonces, especialmente a partir de 1961, cuando se haga patente en la concepción plástica del padre Aguilar un proceso de abstracción simbólico progresivo que le llevará desde la figuración de corte barroquista desarrollada anteriormente, especialmente en la obra ejecutada desde su celda en Santa María del Parral, una fase en la que primará tanto la búsqueda de ideales estéticos inmanentes, como cierto ensimismamiento decorativista notablemente influido por el ambiente y el momento histórico, hasta unas imágenes cercanas a la producción escultórica contemporánea en conexión con la vanguardia europea, en las que renunciará voluntariamente a la definición de lo superfluo, acentuándose, a través de una cada vez mayor limpieza de líneas y nitidez en las formas y volúmenes, la búsqueda del pleno simbolismo religioso.

Gradualmente se va patentizando en el artista un alejamiento de preocupaciones formales que le llevará a conceder mayor protagonismo a los materiales sobre los tratamientos o las técnicas utilizadas, concentrando su interés en el *símbolo* representado; atención prioritaria que incluso quedará reflejada en el uso de la policromía, llegando a producirse

Esta evolución, técnica y estética, le llevará a oscilar entre la búsqueda de valores artísticos y la plasmación de significaciones litúrgicas. Por ello, incluso tras la lectura y plena aceptación de los textos emanados del Concilio Vaticano II, su ruptura respecto a modelos anteriormente desarrollados no será radical, pudiendo establecerse dos momentos evolutivos durante los cuales, y dependiendo del destino final del encargo, también volverá a hacer uso de modelos naturalistas.

El primer periodo, anunciado en el *Calvario* de la parroquia de Carabanchel, quedará definido como una quiebra atemperada; un momento, claramente influenciado por las nuevas propuestas que parte de la jerarquía eclesiástica aceptaba tras las manifestaciones de Juan XXIII, en el que la fractura respecto a modelos anteriores, más patente a nivel teórico-estético que plástico, no será tan arriesgada en el caso del padre Aguilar como en otros escultores contemporáneos no vinculados a la vida religiosa. Aún así, y teniendo presente el carácter moderado de la apuesta innovadora de estos primeros pasos hacia su madurez artística, si ha de considerarse éste como el momento en el que el padre Aguilar iniciará, a través de su escultura meditacional, corriente contemporánea de revalorización de la imagen cultural representada por Rosemberg, Lotz o Meseguer<sup>12</sup>, la búsqueda de medios expresivos que pusiesen su obra al servicio del espíritu de reforma litúrgica.

Durante este primer momento, coincidente con su traslado a Sevilla, se inicia una progresión hacia nuevos modelos estéticos en los que las formas contemporáneas se adaptan, que no someten, como ocurriese en propuestas dogmáticas anteriores, a la transmisión del nuevo mensaje evangélico, y que impulsan al artista a alejarse de las posibles influencias plásticas neobarrocas andaluzas, centrandose su atención en las creaciones religiosas que se llevaban a cabo en la zona centro y norte de la Península Ibérica, áreas más cercanas, geográfica e ideológicamente, a las propuestas internacionales coetáneas y en las que el peso de la tradición imaginera y la recuperación de tradiciones pietistas, como los desfiles procesionales de Semana Santa, será menor.

Su madurez artística y la ruptura, casi definitiva, con la tradición, llegando al máximo grado de libertad creativa, se inician durante los últimos años hispalenses y se desarrollan en plenitud tras asentarse en Inca. Ahora, y aunque algunas oscilaciones hacia remedos naturalistas frenarán su total vinculación a la escultura religiosa de vanguardia, si se observa en la obra del monje jerónimo cómo la plasmación de valores litúrgicos se antepone a cualquier otra estimación artística o estética; cómo sus investigaciones plásticas y estéticas, apoyadas en el estudio de los métodos de oración Zen, le derivan a unas formas de gran simplicidad, casi inacabadas, donde predomina la estilización de la línea, en una clara tendencia hacia la espiritualización de unas figuras en las que por encima de ideales como la belleza o la armonía prevalecerá la transmisión de sensaciones religiosas.

#### LA PERMANENCIA DEL ESCULTOR EN LOS MODELOS TRADICIONALES. LAS OBRAS REALIZADAS EN EL TALLER DEL PARRAL (1942-1956)

La llegada, en 1942, de José María Aguilar al monasterio de Santa María del Parral coincidirá con un momento definido por unas especiales circunstancias históricas y sociales que, como señalase

Eduardo Carretero, «pesaron sobre el modelo de encargo»<sup>13</sup>; unos años en los que, tras el periodo de inactividad casi total que provocase el enfrentamiento bélico nacional, el Estado y la Iglesia se convirtieron en los principales comitentes.

El nuevo Estado canalizaba sus encargos «hacia la exaltación del régimen y su ideario»<sup>14</sup>; la Iglesia, contando con el apoyo de las instituciones estatales, como quedaba patente tras la organización, en 1939, de la «Exposición Internacional de Arte Sacro» de Vitoria<sup>15</sup>, se disponía a una restauración no sólo espiritual, sino también material, ya que, tras las desafortunadas pérdidas patrimoniales sufridas, tendrá que destinar gran parte de sus esfuerzos económicos a la recuperación de templos e imágenes. La intencionada permanencia de la Iglesia española en los valores tradicionales, junto a la urgencia en la restauración patrimonial, alejaron definitivamente las nuevas producciones escultóricas de las propuestas de vanguardia, manteniéndose artistas e imagineros entre la restauración mimética de obras perdidas y la talla de nuevas imágenes «totalmente convencionales y realistas»<sup>16</sup>.

El momento histórico, la condición de religioso de Aguilar Collados y los consejos que, acerca de la libertad que había de concederse a los artistas sacros, emanan del texto de la *Mediator Dei*<sup>17</sup>, junto al origen de sus encargos, serán factores determinantes para que, a lo largo de estos primeros años, la suya sea una plástica de corte realista, influenciada por modelos castellanos anteriores a 1936, práctica «sin condicionantes exteriores ni débitos modernistas» en la que los artistas «profundizan en la tradición y el realismo para buscar ángulos nuevos, sin concesiones, depurados e incardinados»<sup>18</sup>.

Será ésta una producción en la que, por otra parte, continuará las formas que en tiempos inmediatamente anteriores a su ingreso en la Orden Jerónima dejase manifiestas en piezas como el relieve en piedra policromada *Virgen con el Niño*; abigarrada composición en la que, sobre las figuras de gran corporeidad y actitud dialogante de María, quien en un acto de ternura maternal parece deslizarse sobre el cuerpo desnudo de Jesús su mano izquierda, y su Hijo, el cual ofrece a su progenitora una flor, símbolo de pureza, se insertan unas cabezas de querubes. Hoy conservada sobre un arco de acceso a galerías interiores del monasterio de Santa María del Parral, es ésta una obra de volúmenes correctos y cuidado dibujo en la que se pueden aún observar restos de la policromía con la que el artista buscaría mayor naturalismo; una pieza de corte académico que nos recuerda formas y composiciones pietistas del renacimiento italiano.

Serán unos años, entre 1942 y 1956, en los que alternaría su labor artística con sus obligaciones religiosas y las colaboraciones en empresas culturales que desde el monasterio se promovían<sup>19</sup>; una labor, caracterizada por un acusado decorativismo, especialmente vinculada al madrileño monasterio de la Concepción Jerónima de El Goloso.

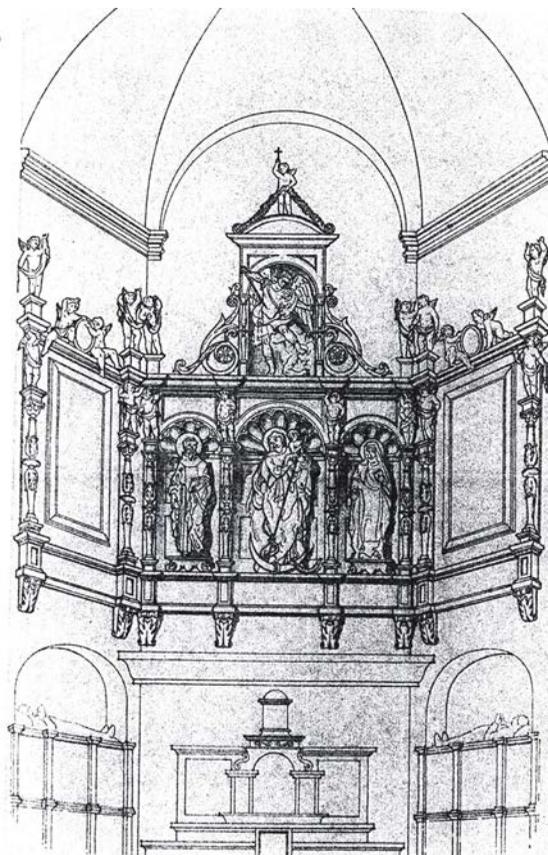
Respecto a su aportación al ornato escultórico del Monumento Nacional de Santa Cruz del Valle de los Caídos, debemos señalar que éste es un punto aún por esclarecer a través de la comparativa estilística y una rigurosa revisión documental. Si bien Díaz Vaquero sitúa al padre Aguilar colaborando junto a Juan de Ávalos (Mérida, 1911–Madrid, 2006) desde los primeros trabajos escultóricos, apuntando que la suya pudo ser una importante contribución<sup>20</sup>, si nos atenemos a obras docu-

mentadas, de todo el programa iconográfico allí desarrollado sólo se debería a la mano de fray José María la talla en madera policromada del *San Francisco de Asís* que se conserva dentro de la capilla de la Hospedería; una imagen de «línea muy realista»<sup>21</sup>, en la que se representa al santo de pie, con su cabeza y manos alzadas al cielo, en el momento de recibir las llagas.

*El proyecto para el monasterio madrileño de El Goloso*

Una línea muy cercana a la tradición imaginera hispana será la que siga fray José María en las obras que llevase a cabo para el templo del primer monasterio de la Concepción Jerónima; iglesia monacal de formas ojivales, lo que seguro influyó en la elección para los altares laterales de modelos estéticamente cercanos al neogótico, para la que proyectó un interesante conjunto retablístico y escultórico actualmente disperso a causa de los sucesivos traslados de esta comunidad de religiosas.

Tres retablos, caracterizados por la profusión de dorados y la conjunción de escultura y pintura, fueron los proyectados por el padre José María, antes de 1950<sup>22</sup>, para esta capilla conventual. De éstos el más interesante será el que ocupaba el espacio poligonal del presbiterio, un retablo en el que, a diferencia de los otros dos, predominará la decoración de corte clásico en base a guirnaldas, rocallas y elementos geométricos, y en el cual, junto a dos cuadros de gran formato dispuestos en los extremos, se habían de distribuir, en su único piso, una *Inmaculada Concepción*, un *San Jerónimo* y una *Santa Paula*, y cerrando el ciclo iconográfico, en el ático, una talla de *San Miguel venciendo al demonio*. Coronando todo el conjunto, sobre el frontón curvo, un pequeño *putti* enarbolaba la Cruz, culminación simbólica última de todo un conjunto que se iniciaba bajo el retablo, con la presencia del sagrario, y se continuaba con las figuras centrales de la *Inmaculada* y *San Miguel*.



4. J. M. Aguilar Collados: Diseño para retablo de la Inmaculada Concepción. Anterior a 1950. Monasterio de la Concepción Jerónimo, El Goloso (Madrid). Gentileza de sor Paula María de la Cruz, O.S.H.

A ambos lados de este cuerpo central, separados de éste y situados en ángulo respecto al mismo, siguiendo la forma geométrica de la cabecera, se ubicarían los dos grandes lienzos que, según el testimonio de las religiosas, fueron realizados por el padre José María. La propia estructura de calles del retablo serviría de marco arquitectónico a unas pinturas sobre fondo dorado, remedo de tradiciones cristianas medievales, en las que se representaban dos grupos de ángeles cantores de estilizada figura<sup>23</sup> cuyas miradas estaban dirigidas hacia la figura central del conjunto.

Respecto al proyecto original este retablo sufriría algunos cambios. Desde la plasmación en el papel a su traslación a la madera se llevaron a cabo diversas variaciones, especialmente notables en cuestiones de orden decorativo, como la presencia en el boceto de un nutrido grupo de pudorosos angelotes que juguetean sobre las cornisas de los espacios laterales y que, imponiendo una imagen de sobriedad al conjunto, se sustituían por los estilizados pináculos que finalmente se dispusiesen en línea con las ménsulas inferiores. También el conjunto escultórico sufriría variaciones, ya que, de las cuatro esculturas proyectadas inicialmente tan sólo se llevarían a cabo las de la titular del monasterio, imagen actualmente ubicada sobre la reja del coro bajo, y el grupo de *San Miguel*; tallas en madera policromada de acusado realismo, formal, visual y simbólicamente vinculadas a través de la lectura que el artista llevase a cabo del texto apocalíptico de San Juan.

En la *Inmaculada* mantendrá el padre Aguilar los presupuestos iconográficos que dictase Francisco Pacheco hacia 1649: una mujer joven encinta, erguida sobre el creciente lunar y aplastando a la serpiente con su pie derecho, coronada por doce estrellas y vestida con nívea túnica y manto azul. Entre sus brazos sostiene María al Niño, vestido con túnica púrpura; éste, mientras con la diestra bendice, porta en su mano izquierda una lanza que clava en la cabeza del reptil. Talla deudora de modelos barrocos tanto en lo iconográfico, como en lo formal, la policromía de esta representación de la *mujer apocalíptica* también se acercará a modelos de corte historicista. Mientras que la inmaculada túnica, de pesados pliegues que difuminan las formas femeninas, se decora con flores encarnadas, el manto, recogido en su brazo izquierdo, se ornamenta con dorados tondos y estrellas de seis puntas que no hacen sino acentuar el peso del ropaje.

Ubicado hoy en el claustro alto del monasterio, el grupo escultórico de *San Miguel venciendo al demonio* nos presenta a un arcángel sin alas, de fornida complexión física y varonil rostro, ataviado como soldado y cubierto con un purpúreo manto recogido sobre su brazo izquierdo, cuya fuerza expresiva se centra en el gesto de su brazo derecho, amenazante ante el pecado, y la lanza en forma de cruz que clava en la sien de la representación maligna, una figura de facciones humanas, felina mirada y enfurecido gesto cuya cabeza pisa el jefe de la milicia celestial, pudiendo seguirse una línea compositiva desde su mano alzada hasta los ojos del demonio vencido.

En las naves laterales de aquella primera capilla, en el espacio anexo al presbiterio, se ubicaban otros dos retablos, neogóticos, dedicados a San José y la Virgen del Carmen<sup>24</sup>. En ambos seguirá un mismo esquema compositivo: banco de azulejos valencianos, sotabanco, cuerpo dividido en tres calles diferenciadas por columnios goticistas, espacios verticales a su vez divididos en dos pisos los laterales y con un único encasamiento, de mayor amplitud, el central, y ático. Un dosel de crestería gótica se ubicaría sobre los encasamientos, en los que se alternará la pintura con la

escultura. Será la decoración de cada uno de los retablos, vinculada ésta a la advocación titular del mismo, la que los individualizará.

*La Virgen de la Soledad de Berja (Almería)*

Siguiendo la línea neobarroca de las imágenes analizadas, en 1953 realizaba fray José María una bella imagen de la *Soledad de María*; una talla policromada «firmada» y datada en la leyenda que en letras capitales, a modo de decoración, encontramos en la parte baja del dorado tocado que, esgrafiado sobre el manto que cubre a la imagen, dispondría el escultor. Allí se lee: «LA HIZO A MAYOR GLORIA DE MARÍA SANTÍSIMA UN MONJE DEL PARRAL V-VI-MCMLIII».

Si bien en esta talla continuará el padre Aguilar los modelos formales propuestos en la *Inmaculada* del monasterio jerónimo del Goloso, en la *Virgen de la Soledad* demuestra maneras, técnicas y compositivas, más depuradas. Si en la *Inmaculada* la talla adolecía de cierta pesadez en los pliegues de manto y túnica, y de cierta complacencia formal en el modelo y la composición, en esta *Virgen* de bello rostro y delicadas manos, si bien aún se mantiene dentro de un decorativismo excesivo del que se desprenderá en imágenes posteriores, se muestra más audaz, especialmente al abandonar la tradición iconográfica iniciada por Gaspar de Becerra en 1565; deja a un lado el riguroso luto en favor de los tonos que, durante la vida de Cristo, representan simbólicamente la humanidad –rojo– y divinidad –azul– de María, y se aleja del abatimiento físico y la expresión afligida característicos de esta representación mariana, centrando el dramatismo contenido de la escena, como corresponde a la búsqueda de valores simbólicos que caracterizará toda la obra de Aguilar, en la composición triangular que conforman manos y rostro.



5. J. M. Aguilar Collados: *Inmaculada Concepción*. Anterior a 1950. Monasterio de la Concepción Jerónimo, El Goloso (Madrid). Gentileza de sor Paula María de la Cruz, O.S.H.



6. J. M. Aguilar Collados: *San Miguel venciendo al demonio* (detalle). Anterior a 1950. Monasterio de la Concepción Jerónimo, El Goloso (Madrid). Gentileza de sor Paula María de la Cruz, O.S.H.

También la ejecución de la imagen pone en evidencia la evolución técnica del artista. Si antes hablábamos de pesados pliegues en el manto y túnica que rigurosamente se ceñían al cuerpo de la *Inmaculada*, negando a la imagen un sentido armónico de movimiento, en la *Soledad* el escultor concede un tratamiento mucho más movido a los ropajes, procurando un dinamismo mayor enfatizado tanto por el giro y leve inclinación de la cabeza, para dirigir su mirada a los símbolos pasionarios que porta en su mano izquierda, como por el contraposto de su pierna derecha, más acentuado ahora que en el caso de la imagen titular del monasterio madrileño.

La policromía de esta imagen conservada en la iglesia parroquial de la Anunciación de Berja (Almería) difiere igualmente de las anteriores, poniendo de relieve el origen privado del encargo<sup>25</sup> y el destino de la imagen a través de un cuidado uso del esgrafitado, que le llevarán a trabajar gran parte de la parte posterior del manto en base a pequeños *putti* y un bestiario imaginado, y un acusado decorativismo, patente en los tonos dorados de la túnica en los que se alojan pequeños angelotes.

### *El Calvario para la iglesia de San Vicente de Paúl de Carabanchel (Madrid)*

Ningún punto de encuentro, formal o conceptual, hallaremos entre el *Calvario* que realizase, hacia 1954<sup>26</sup>, para la parroquia erigida en el barrio de Carabanchel por la comunidad de padres Paules y su labor escultórica anterior. Por primera vez su talla se desvincula de modelos historicistas, aventurando ya lo que será su obra más personal, aquella que quedaría inicialmente influida por la lectura de la Encíclica *Mediator Dei*, texto en el que si ya se atisban ciertos ecos de modernidad artística éstos quedarán en cierta medida reprimidos por la servidumbre material y «la debida reverencia» que los artistas debían a la Iglesia<sup>27</sup>, se apoyaría en las llamadas de Juan XXIII al *aggiornamento*<sup>28</sup> y tendrá un verdadero punto de inflexión en la lectura de los textos del Concilio Vatica-



7. J. M. Aguilar Collados: *San Miguel venciendo al demonio* (detalle). Anterior a 1950. Monasterio de la Concepción Jerónimo, El Goloso (Madrid). Gentileza de sor Paula María de la Cruz, O.S.H.

no II, tras la plena aceptación por parte de la Iglesia de los presupuestos estéticos contemporáneos y la libertad, orientada desde la Liturgia, concedida a los artistas.

Será la expresiva cabeza del *Crucificado*, a cuyos pies se sitúan las tallas en madera policromada de la *Virgen* y *San Juan*, donde especialmente podemos observar como su plástica comienza a alejarse, en cierta medida, de formas realistas pretéritas para acercarse a la nueva figuración religiosa que tras la Guerra Civil comenzó a desarrollarse en España, tendencia «a medio camino entre lo abstracto y lo figurativo, y en la que el efecto estético de los materiales junto a su tratamiento técnico desempeñan un papel fundamental»<sup>29</sup>.

Una cabellera de mechones angulosos y un rostro abocetado en el que el predominio de planos limpios, la total ausencia de referencias a los sufrimientos padecidos y la carencia de detalles dan cumplido ejemplo de la ruptura no sólo formal, sino también iconográfica y conceptual que, en este *Crucificado*, talla en la que se hallan referencias a la escultura monumental desarrollada por Juan de Ávalos en el



8. J. M. Aguilar Collados: *Virgen de la Soledad* (detalle). 1953. Iglesia Parroquial de la Anunciación, Berja (Almería).

Valle de los Caídos, comienza a prefigurarse respecto a la imagen de Cristo que, especialmente tras su llegada a Inca, desarrollará a la luz de los textos conciliares y las nuevas propuestas litúrgicas emanadas de los mismos.

## NOTAS

1. «Pretendí pasar mi vida en secreto, dentro de las paredes de esta sagrada Religión de San Jerónimo, ayudando, en la medida de mis pobres fuerzas, a la ingente y quiijotesca tarea de su restauración. Intentaba que los de fuera no me conocieran o recordasen y que, a ser posible, ni aún mis propios hermanos supieran mi nombre, pues el oficio de monje consiste en ser raíz, y ésta no cumplirá bien su función de sustentar y dar vida si se descubre, si no está soterrada». Junto a estas líneas, extractadas de su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Sevilla, donde queda manifiesta la humildad que le caracterizó, las afirmaciones al respecto de aquellos que disfrutaron de su amistad, como el padre Llabres Martorell, dan fiel testimonio de cómo el padre Aguilar, quien consideraba sus obras «intentos» de representar realidades a las que tan sólo a través de la oración podía llegar, nunca quiso obtener mundanales reconocimientos sino ayudar con sus obras a la meditación, por lo que no firmaría sus obras.
2. Agradecer desde estas líneas la colaboración brindada, a través de comunicación epistolar, por fray Ignacio de Madrid, O.S.H. (monasterio de Santa María de El Parral (Segovia), D. Fernando Espiago, C.S.P., D. Manuel Castro Román, D. Alberto López Sánchez, C.S.P. (iglesia de San Vicente de Paúl (Sevilla), Comunidad de Hermanos Cartujos de Montealegre (Tiana (Barcelona), sor Paula María de la Cruz, O.S.H. (monasterio de la Concepción Jerónima, El Goloso (Madrid), D. Fernando Cordero, C.S.S.CC. (iglesia de los Sagrados Corazones (Sevilla), D. Santiago Cortes (monasterio de San Bartolomé (Inca (Mallorca), D. Manuel Lapido Velasco y doña Carmen Colom.
3. «Eucaristía oficiada por el Padre Joan Bestard Comas, Vicario General de Mallorca». *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis* (Sevilla), 93 (1992), pp. 14-17.
4. DÍAZ VAQUERO, María Dolores. «Esculturas de la iglesia de la Sagrada Familia de Ríotinto». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 5 (1992), p. 392.
5. LLABRES MARTORELL, Pere. «Imágenes para orar». *ARA, Arte Religioso Actual* (Madrid), 55 (1978), p. 21.
6. ALCINA, Lorenzo. «Falleció el P. José María Aguilar, monje jerónimo y capellán de las jerónimas de Inca». *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis* (Sevilla), 93 (1992), p. 10.
7. *Josémaría Escrivá de Balaguer: un hombre de Dios. Testimonios sobre el Fundador del Opus Dei*. Madrid: Palabra, 2002, pp. 12-13.
8. «El escultor P. José María de Madrid», *ABC. Edición de Andalucía* (Sevilla), 30/VIII/1964.
9. GUAL, Sor María de Jesús O.S.H. «Desde San Bartolomé de Inca». *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis* (Sevilla), 93 (1992), pp. 9-10.
10. LLABRES MARTORELL, Pere-Joan. «La muerte de un monje artista. El P. José María Aguilar Collados», *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis* (Sevilla), 93 (1992), p. 12.
11. LLABRES MARTORELL, Pere. «Imágenes...», pp. 22-23.
12. El propio Aguilar citará a éstos y sus obras (*Meditación cristiana por imágenes* (1955) de Rosemberg, *Meditación, el camino hacia dentro* (1954) de Lotz, o los artículos publicados por el Cardenal Meseguer en la revista *Razón y Fe* (1959)) como fuentes para la defensa que de la imagen meditacional realizó en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes sevillana.
13. CARRETERO MARTÍN, Eduardo. *Discurso pronunciado en la entrega de la Medalla de Honor 2004*. Granada: Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, 2004, p. 12.
14. PÉREZ, Carlos. *La escultura del siglo XX* (Cuadernos de Arte Español *Historia 16*). Madrid: Historia 16, 1991, p. 17.
15. D'ORS, Carlos. «Escultura sacra española contemporánea». *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 625-626 (2002), p. 197.

16. *Ibidem*, p. 198.

17. Si bien en el texto de Pío XII se admite, no sin claro recelo, el Arte Contemporáneo como expresión propicia para la representación de lo religioso, estas nuevas formas no dejarán de estar siempre sometidas al criterio de la Iglesia, negándose, especialmente en lo que se refiere a la figuración y representación, la total libertad a los artistas: «No se deben despreciar y repudiar genéricamente y como criterio fijo las formas e imágenes recientes más adaptadas a los nuevos materiales con los que hoy se confeccionan aquéllas, pero evitando con un prudente equilibrio el excesivo realismo, por una parte, y el exagerado simbolismo, por otra, y teniendo en cuenta las exigencias de la comunidad cristiana más bien que el juicio y gusto personal de los artistas, es absolutamente necesario dar libre campo al arte moderno siempre que sirva con la debida reverencia y el honor debido a los sagrados sacrificios y a los ritos sagrados» —*canon 239, Encíclica de la Sagrada Liturgia “Mediator Dei” (1947)*—.

18. PÉREZ, Carlos. *La escultura...*, p. 9.

19. Recordemos como el padre Aguilar contribuía con sus ilustraciones a la revista que se publicaba en el monasterio del Parral para su distribución entre las religiosas jerónimas. Especialmente notable fue su aportación al extra de Navidad de 1942, *Venite Adoremus*; allí elegantes y estilizadas figuras en las que los detalles han sido reducidos a la mínima expresión, preconizando las formas ascendentes e inacabadas que en su obra postconciliar comenzará a desarrollar, iluminarán diversos textos de temática navideña.

20. DÍAZ VAQUERO, M<sup>a</sup> Dolores. «Esculturas...», p. 392.

21. GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa. *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1987, p. 349.

22. Todo el conjunto decorativo se había culminado en 1950, momento en que se consagraría la iglesia de este primer monasterio.

23. Estos cuadros decoran las paredes de la actual iglesia conventual.

24. Ambos retablos se encuentran en la actualidad desmontados, tal como señala la priora del monasterio, sor Paula María de la Cruz. Anteriormente, tras el primer traslado de la comunidad religiosa, se situaron en el claustro principal del monasterio.

25. La imagen fue encargada al escultor por D. José María Mantilla y Pérez de Ayala, quien a su vez la donaría a la Hermandad del Santo Sepulcro de Berja para que procesionase junto a la talla del *Yacente* que en 1948 realizase el granadino Nicolás Prados López.

26. La iglesia de San Vicente de Paúl situada en el barrio de Carabanchel fue erigida por el obispo de Madrid-Alcalá, Monseñor Leopoldo Eijo Garay, el 10 de marzo de 1954. Esto nos lleva a situar la pieza en cuestión hacia 1954, cuando el padre José María ejecutaría el encargo recibido desde las instancias de «Regiones Devastadas», verdaderos impulsores de la obra.

27. PIO XII. *Encíclica de la Sagrada Liturgia “Mediator Dei”* (Roma, 1947), *canon 239*.

28. «Actualización», «modernización».

29. GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa. *Aproximación...*, p. 35.

