

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

Renovation and modernity in contemporary Spanish religious sculpture. The work of José María Aguilar Collados (1909-1992) (II). The post-conciliar work

Martín Robles, Juan Manuel*

Fecha de terminación del trabajo: junio de 2008

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2011

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: Arte sacro; Escultura religiosa; Escultura contemporánea; Iconografía religiosa; Simbolismo; Escultores

Identificadores: Aguilar Collados, José María; Concilio Vaticano II

Topónimos: España; Sevilla; Huelva; Barcelona; Mallorca; Madrid; Santiponce; Tiana; Pilas; Riotinto; Inca

Periodo: Siglo 20

ABSTRACT

The aesthetic refuse started by Father Aguilar in the *Crucifix* of Carabanchel had its continuity in the works made in his new location, Sevilla, from 1956. He moved away from Baroque tradition and was closer to the principles emanating from Second Vatican Council about the liturgy and the arts. Fray José María began to give their images a new cultic sense, which had its culmination in the meditational images made once he had to move to Inca due to health reasons.

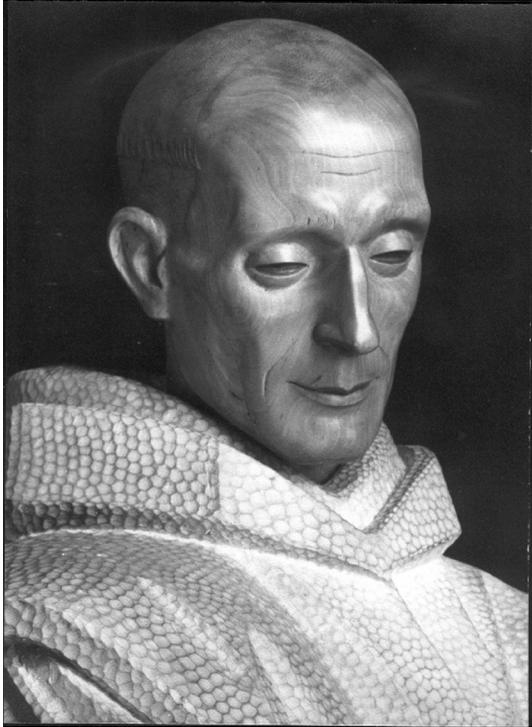
Keywords: Religious art; religious sculpture; contemporary sculpture; religious iconography; symbolism; sculptors

Identifiers: Aguilar Collados, José María; Second Vatican Council

Place names: Spain; Seville; Huelva; Barcelona; Mallorca; Madrid; Santiponce; Tiana; Pilas; Riotinto; Inca

Period: 20th century

* Doctor en Historia del Arte. Universidad de Granada. e-mail: juanmamartin@msn.com



I. J. M. AGUILAR COLLADOS: *San Bruno* (detalle)
1959. Cartuja de Santa María de Montealegre, Tiana
(Barcelona). Archivo Fotográfico de la Comunidad de
Hermanos Cartujos de Montealegre.

En 1956 llegaba el padre Aguilar a tierras hispalenses para iniciar el proceso de restauración del monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce. Desde ese preciso momento lo Barroco, representado por las obras de Montañés y la escuela sevillana que en el espacio claustral se atesoraban, estará continuamente presente en sus tareas monacales; también en el *medio* en el que habrá de desarrollar su actividad escultórica será referente obligado. Sin embargo, ajeno a estas influencias profundizará en la búsqueda de nuevos valores estéticos que, al tiempo que lo alejan de la producción plástica sevillana coetánea, lo acercan, siguiendo modelos de plena vigencia en la Meseta y el Centro de la Península, a novedosas propuestas figurativas donde la expresión de ideales religiosos prevalecerá sobre la emoción pietista.

Da comienzo ahora una etapa durante la cual se incardinará hacia las propuestas estéticas que se identificasen con las recomendaciones que sobre Arte y Liturgia promulgaba la Iglesia contemporánea; hacia unos modelos que, en primera instancia, no supondrán un alejamiento radical respecto a la tradición escultórica hispana, sino una adaptación de lo pretérito a su

concepción espiritual y simbólica de la imagen. Siempre fiel a los fines religiosos a los que su obra había de responder, la suya será una postura conciliadora entre tradición y modernidad que le acercaría a ideólogos y artistas religiosos afines a la vanguardia moderada, aquellos para quienes el arte religioso «intenta comunicar una emoción, o mejor, una disposición espiritual»¹.

Este proceso se manifestará en unas tallas caracterizadas formalmente por la estilización progresiva de la línea y el uso de pliegues angulosos de ascendencia expresionista; unas imágenes de gran potencia expresiva a las que se concede notable etérea y claro sentido ascensional, actitud que le llevará, en un paso más hacia el distanciamiento respecto a la tradición imaginera y a su propia obra anterior, a variar el concepto de la policromía, renunciando al decorativismo de las piezas trabajadas en el taller segoviano del Parral y dejando casi desnudas las tallas, concediendo carácter expresivo tanto a la materia prima, en ocasiones apenas suavizada por una fina capa de yeso anterior a la policromía, como al trabajo de la misma, otorgando valor estético a la veta y a la huella que sobre la materia dejarían la gubia y el formón.

Este proceso de madurez y ruptura se verá negativamente influenciado tanto por el *medio*, como por el tiempo en el que se sucedería. La situación de la escultura religiosa andaluza coetánea, en la que tendrán plena vigencia los modelos barrocos, junto al momento histórico, caracterizado, en líneas generales, por la recuperación de la imaginería procesional, frenarán su evolución plástica. Todo esto supondría que, aunque su obra fue reconocida en diversas ocasiones por sus contemporáneos, fuesen numerosas las críticas que, especialmente por lo novedoso de su apuesta, recibiría; juicios contrarios que, como destacaría D. Manuel Castro Román, discípulo en Sevilla del padre Aguilar, no le llevarían a desistir de sus planteamientos, llevando a cabo en sus obras «una búsqueda continuada de la belleza a través de la simplicidad de las formas»².

EL CAMINO HACIA LA RENOVACIÓN. LA ETAPA SEVILLANA DEL PADRE AGUILAR (1956-1963)

La apuesta renovadora de fray José María, en la que persistiría, ajeno a la rigidez del gusto de la demanda, en pos de un nuevo concepto de la imagen basado «en la estilización de las líneas»³, junto a su acertada gestión al frente de las labores de recuperación patrimonial en el monasterio de Santiponce, le llevarían a ocupar en 1959 un sillón en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. El 19 de noviembre, en sesión celebrada en el salón de actos del Museo Provincial, era recibido como Académico de Número. A su discurso, “Iconografía de San Jerónimo”, contestaría el secretario general de la Academia, D. Antonio Sancho Corbacho. En su alocución no sólo expondría el padre Aguilar un documentado trabajo sobre la representación plástica de San Jerónimo a lo largo de la Historia, sino también una interesante lectura teórica de sus convencimientos estéticos y, a través de ésta, una aproximación analítica a la escultura sacra contemporánea.

Desde las primeras líneas de su discurso de ingreso, tras declarar el «recalcitrante antiacademismo» del que haría gala, trataría sobre su propuesta estética; apuesta personal que le llevaría a señalarse contrario a toda imagen «carente de expresión y vida, medida con rigurosa exactitud fotográfica», a toda aquella obra en la que, prevaleciendo el realismo, no tuviese cabida el simbolismo, aspecto último del que había de dotarse la obra religiosa por su carácter inmanente; lo que el escultor resumiría señalando que, «el hombre intuye, adivina más que sabe. Si racionaliza, seca; si critica, destruye. En una palabra, sin poesía y sin mística la inteligencia es inhumana».

Como cierre a su discurso, y bajo el epígrafe «Revalorización de la imagen cultural y meditacional», se ocuparía primeramente sobre la conveniencia de optar por modelos medievales para trasladar a la materia la idea religiosa, por lo que éstos, presupuestos estéticamente alejados del naturalismo y de profunda significación simbólica, ofrecen al espectador como estímulo para la imaginación; «el realismo en el arte desecó las fuentes del simbolismo trascendente. La Edad Media, en sus mejores monumentos del románico y gótico, estiliza sus figuras para espiritualizarlas. Así, al contemplarlas se presiente más que lo que se ve. Mientras el realismo nos pone en un plano vulgar, de tú a tú, de opacidad espiritual».



2. J. M. AGUILAR COLLADOS: *Crucificado*, 1959 y *Virgen Milagrosa*, 1961. Iglesia de San Vicente de Paúl (Sevilla).
Gentileza de D. Alberto López Sánchez, C.S.P.

Acto seguido disertaría sobre la imagen meditacional, representación «apta para recordarnos verdades, que ahondemos en su sentido, gustemos de ellas, las asimilemos y nos decidamos a obrar», propuesta plástica cuyo fin último será, frente a la vacuidad de los conceptos abstractos, «excitar la imaginación para que la razón se aproveche».

Tras la exposición de su apuesta estética señalaría el nuevo académico, como colofón a su discurso y llevando a cabo velada defensa tanto de su propuesta teórica como de su práctica escultórica, que, «la imaginería hecha con esa intención puede tener una función cuasi sacramental, simboliza y hace que nos llenemos de ideas y sentimientos religiosos»; definición directamente conectada con las ideas que sobre la función del Arte Sacro se mantenían entonces por la Iglesia y que quedarían reflejadas en el discurso con el que Juan XXIII clausuraba, el 28 de octubre de 1961, la IX Semana de Arte Sacro.

El San Bruno para la Cartuja de Montealegre

Imagen encargada por el entonces prior del monasterio, D. Bartolomé, y sufragada por el matrimonio gerundense De Pont, uno de cuyos hijos, monje cartujo en Montealegre, sirvió como modelo al padre Aguilar, este *San Bruno* será una de las pocas piezas de este periodo que no se realizaron para decorar algún templo sevillano de nueva construcción; el destino final de esta bella talla sería la sala capitular de la Cartuja de Santa María de Montealegre, en Tiana (Barcelona).

San Bruno erguido sobre dorada bola, vestido con doble hábito blanco unido por anchas trabas, y sin nimbo de santidad, se aferra a la cruz con ambas manos. El juego de luces y sombras producido por los angulosos pliegues del ancho hábito cartujo, acusado por el *contraposto* de su pierna derecha, junto a la extrema delgadez de las manos del santo, conceden a la pieza gran fuerza expresiva; potencia remarcada, en la concepción original de la pieza, por la disposición, en acusadas líneas de ascendencia expresionista, de seis estrellas que, emergiendo de la propia figura del santo cartujo, representarían a los compañeros ermitaños que acompañaron a San Bruno en su visita al obispo de Grenoble. Tan sólo el sereno semblante del santo, en el cual se esboza una sonrisa complaciente, junto a la humildad que nos transmiten sus ojos entornados, contrarrestan la expresividad de la pieza.

La búsqueda de un simbolismo que trasciende a la propia imagen, expresado aquí en acertado equilibrio entre fuerza expresiva y representación de ideales religiosos; la austeridad en la policromía; la total ausencia de lo anecdótico; la importancia concedida tanto a la materia, como a la técnica escultórica, dejando al descubierto en la nivea vestimenta del santo los golpes de la gubia; el juego de pliegues angulosos y la verticalidad compositiva de la que dota a esta obra, de la que el propio escultor «se sentía muy satisfecho»⁴, la ponen en contacto con el *Crucificado* realizado hacia 1954 y confirma la línea evolutiva que en aquel se iniciaba.

Las esculturas para la iglesia de San Vicente de Paúl

Para la iglesia inaugurada por los padres Paúles en el barrio de Triana, en mayo de 1960, realizó Aguilar Collados, por encargo del padre Vicente Franco, cuatro tallas: un *San Vicente de Paúl* y un *Crucificado*, finalizados ambos en 1959 y situados en el presbiterio en el momento de la inauguración, un *Sagrado Corazón de Jesús*, pieza ejecutada entre 1959 y 1960, y una *Virgen Milagrosa*, tallada en 1960-1961. Cuatro imágenes relacionadas entre sí por la representatividad que éstas tendrán para la congregación vicentina, por la estilización de las líneas, la acusada verticalidad de las piezas y las formas angulosas de los pliegues, singularidades comunes a todas las piezas llevadas a cabo durante este periodo a las que habría que añadir, especialmente en el caso de las dos representaciones cristíferas y la imagen mariana, el uso que hizo el escultor de una policromía de reflejos metalizados que contrastan con el fondo marmóreo de los retablos donde quedarían ubicadas las tres piezas. Particularidad que, si bien conceden al conjunto cohesión, sentido armónico e integración plena en el espacio arquitectónico para el que fuese



3. J. M. AGUILAR COLLADOS: *Cristo crucificado* (detalle), 1961-1962. Iglesia de los Sagrados Corazones (Sevilla). Gentileza de D. Fernando Cordero, C.SS.CC.

proyectado, lo alejan, por el uso decorativista de la policromía, de la línea de ruptura iniciada en el *Crucificado* de Carabanchel.

Presidiendo el templo, ubicado en una hornacina horadada en la pared que rompe la continuidad del mosaico de pequeñas teselas que cubre el presbiterio, se situó la talla en madera policromada de *San Vicente de Paúl*, imagen en la que se presenta al santo francés vestido con sotana negra, sobrepelliz blanco decorado con cruces en las bocamangas, larga estola ocre y negro solideo cubriendo su cabeza. En su mano derecha porta un crucifijo, mientras que la izquierda, separada del tronco, queda levantada, a la altura de la cabeza, en actitud declamatoria. En el presbiterio también se hallaba en el momento de la inauguración oficial de este templo de planta basilical, en 1960, el *Crucificado* de madera sobredorada encargado para presidir el marmóreo altar mayor; un Cristo, clavado a la cruz por cuatro clavos, cubierto por movido paño de pureza tratado a golpe de gubia y carente de todo rastro de patetismo barroco innecesario, representado en el momento de expirar. Esta imagen, en la que el juego de planos y la estilización de la línea acusa el carácter expresivo del momento evocado, sería retomada como modelo unos años después para el *Crucificado resucitado* que

realizase, en bronce, para la iglesia del Monasterio de San Bartolomé, en Inca.

En diciembre de 1960 era colocado en un altar lateral el *Sagrado Corazón de Jesús*; una talla en madera policromada, costeada, en parte, por doña Paulina Fernández Matamoros Arnabat y su esposo Francisco Gutiérrez, para la que sirvió de modelo el monje jerónimo Pedro Luis Carmona Jurado. Pieza resuelta siguiendo propuestas iconográficas tradicionales, en el tratamiento formal y técnico de la misma vemos como el padre Aguilar se mantendrá en la línea trazada en las obras anteriormente realizadas para esta iglesia. Así nos encontramos ante una imagen cuya marcada frontalidad y pesadez del anguloso manto quedará contrarrestada por la línea vertical compositiva y la estilización manierista de sus extremidades, características que concederán a la pieza etereidad y sentido ascensional, aspectos éstos favorecidos por su colocación sobre al marmóreo altar sin apoyo visible.



4. J. M. AGUILAR COLLADOS: *Virgen Reina de los Mártires* y *San José* (detalle), 1961-1962. Iglesia de los Sagrados Corazones (Sevilla). Gentileza de D. Fernando Cordero, C.SS.CC.

La última pieza que talló para esta capilla, cerrando el programa escultórico convenido con el padre Vicente Franco, fue una *Virgen Milagrosa*, obra que sería ultimada y ubicada en su altar en junio de 1961 y en la cual, al igual que en la imagen de *Jesús*, se mantendría el escultor dentro de los postulados iconográficos tradicionales, ofreciéndonos una imagen fiel a la descripción que de la tercera aparición de la Virgen a Santa Catalina Labouré hiciese ésta. Modelo previo de esta talla sería la representación de este misterio mariano que actualmente se conserva en la capilla del colegio madrileño “Institución Virgen Milagrosa”; pieza de pequeñas dimensiones que Aguilar regalaría a la clínica de la Milagrosa de Madrid para que presidiese la habitación en la que estuvo hospitalizado con motivo de la intervención quirúrgica a la que hubo de someterse hacia 1960.

El conjunto escultórico para la iglesia de los Sagrados Corazones de Sevilla

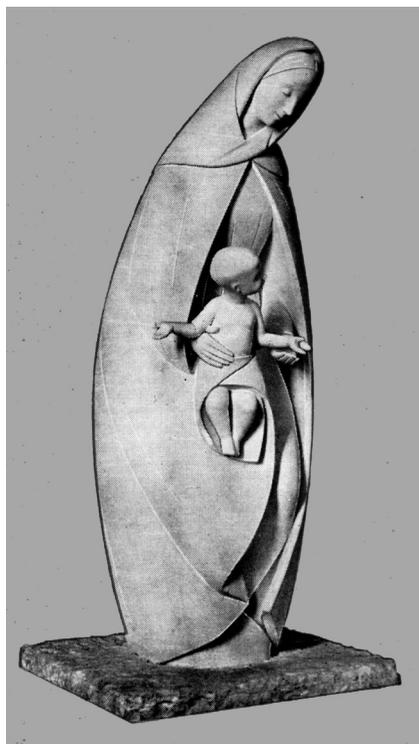
Para decorar el moderno edificio del colegio “San José Sagrados Corazones” se encargó al padre Aguilar un *Cristo Crucificado*, una *Virgen Reina de los Mártires* y un *San José*; tres imágenes, realizadas entre 1961 y 1962, en las que el escultor pondrá nuevamente de manifiesto sus convicciones estéticas a través de unas figuraciones en las que lo accesorio y lo decorativo se desvanecen en pos de la claridad en la idea representada, en las que la materia prima y el trabajo del escultor no quedan enmascarados por elaboradas policromías que redunden en un naturalismo contrario a la idea meditacional y la estética del espacio para el que fuesen proyectadas.

Para el presbiterio de la iglesia, sobre un muro de hormigón totalmente desornamentado, en el que nada distrae al espectador, proyectaría la figura de un *Cristo Crucificado* sobrepuesto, que no clavado, a una esbelta cruz de notable altura que, desde el suelo, se eleva como centro de atención; talla en madera policromada en la que por primera vez se acerca a la representación de

Cristo muerto en la cruz y resucitado, apuesta iconográfica, en la que queda simbolizado el misterio pascual, que años después, tras su llegada a Inca y la asimilación de las propuestas litúrgicas emanadas del Concilio Vaticano II, desarrollará ampliamente.

Inspirado en la lectura del *evangelio* de San Juan, «cuando tomó Jesús el vinagre, dijo: “Todo está cumplido”. E inclinando la cabeza entregó el espíritu» (Jn. 19, 30), nos presenta aquí fray José María a un *Crucificado* alejado de la visión humana y sufriente transmitida por la imaginaria barroca. Aquí Cristo, coronado de espinas, con su rostro suavemente inclinado hacia la derecha, y cubierto por largo paño de pureza de acusados pliegues anudado a su cintura, tras aceptar su destino, muere plácidamente y, tras su entrega, se eleva sobre la cruz. No hay señales de dolor en su rostro ni en su cuerpo, no hay regueros de sangre ni tensión muscular que redunden en el recuerdo de los sufrimientos padecidos, no hay nada en esta imagen que, acercándonos a la visión histórica, distraiga la atención sobre la idea teológica representada.

Junto a este *Crucificado* se situaba en el presbiterio, según el proyecto espacial original diseñado por el escultor, la imagen de la *Virgen Reina de los Mártires*. Entre ambas se podía establecer una doble conexión, visual, ya que ésta se inclina hacia la cruz, y alegórica, al portar María entre sus manos una palma, señal de martirio y entrega. La pie-



5. J. M. AGUILAR COLLADOS: *Virgen de Belén*, 1960. Capilla Complejo Residencial Lantana, Pilas (Sevilla). Gentileza de fray Ignacio de Madrid, O.S.H.

za, trabajada a golpes de gubia en la vestimenta y con un suave acabado en las carnaciones, fue tallada por fray José María al mismo tiempo que el *San José*, obra, originalmente ubicada en un lateral de la capilla, íntimamente relacionada con la representación mariana por su actitud humilde, su colocación sobre marmóreo pedestal y la ausencia de detalles.

En el *San José*, al igual que en el *Crucificado* y al contrario que la *Virgen*, en la cual las carnaciones ofrecen una superficie pulida que contrasta con el tratamiento dado a la túnica, mientras que en las vestiduras, policromadas en tonos casi imperceptibles, se deja al descubierto el trabajo del escultor, en las carnaciones se destaca el ritmo de la veta.

Junto a las analizadas, durante su breve estancia en el monasterio de Santiponce el padre Aguilar llevó a cabo otras obras. Entre éstas se destacarán dos imágenes marianas que nuevamente ponían de manifiesto su disconformidad respecto a los modelos escultóricos vigentes en Sevilla; dos piezas de belleza idealizada en las que su apuesta innovadora quedaría patente a pesar del sabor popular de las mismas. En 1960, cuando aún se ultimaba la decoración escultórica del templo de los padres paúles, realizaba para la capilla del Seminario Menor “Nuestra Señora de Belén” de Pilas, actual capilla del Complejo Residencial Lantana, la imagen titular de la misma. Imagen en mármol blanco de Carrara, esta *Virgen de Belén*, juvenil figura femenina que en su seno acoge al Niño en cariñosa actitud maternal, contrasta, por las formas cerradas de su volumen y la línea curva predominante en la pieza, con la línea recta y la idea de espacios diáfanos en las que el arquitecto, Fernando Barquín y Barón, basase el diseño de todo el edificio.

Dos años después, en 1962, realizaba en madera policromada la *Blanca Paloma* titular de la parroquia del sevillano barrio de los Pajaritos. Talla donde la línea vertical, de ascendencia manierista, vuelve a caracterizar a la pieza, en ella nos presenta el padre Aguilar a una bella joven sonriente vestida con túnica ceñida a su cintura y cubierta por amplio pañuelo, de carácter popular, anudado a su cuello. Coronada por doce estrellas y rodeada por calada mandorla, esta tierna representación mariana de «bellísimo» rostro, «suave encarnadura», «manos finas y aristocráticas» y mirada «devota»⁵ acoge entre sus manos una paloma blanca.



6. J. M. AGUILAR COLLADOS: *Cristo elevado de la tierra*, 1969. Monasterio jerónimo de San Bartolomé, Inca (Mallorca). Gentileza de D^a. Carmen Colom.

LAS OBRAS DE MADUREZ. INCA 1964-1992

El traslado forzoso del padre Aguilar a Inca supuso la liberación del artista y un aliento decisivo hacia la madurez formal y estética preconizada en la época anterior. Alejado ahora de encorsetados círculos artísticos en los que su obra fuese menospreciada al no ajustarse a los cánones vigentes, pudo fray José María, quien «hacia oración esculpiendo y esculpía para hacer rezar a los hermanos»⁶, dejar traslucir en sus creaciones la asimilación teórica y práctica tanto de las propuestas de “modernización” que para las manifestaciones artísticas se promoviesen durante el pontificado de Juan XXIII, ideas reflejadas ya en las esculturas llevadas a cabo en el monasterio de Santiponce, como de los postulados, estéticos y litúrgicos, emanados del Concilio Vaticano II.

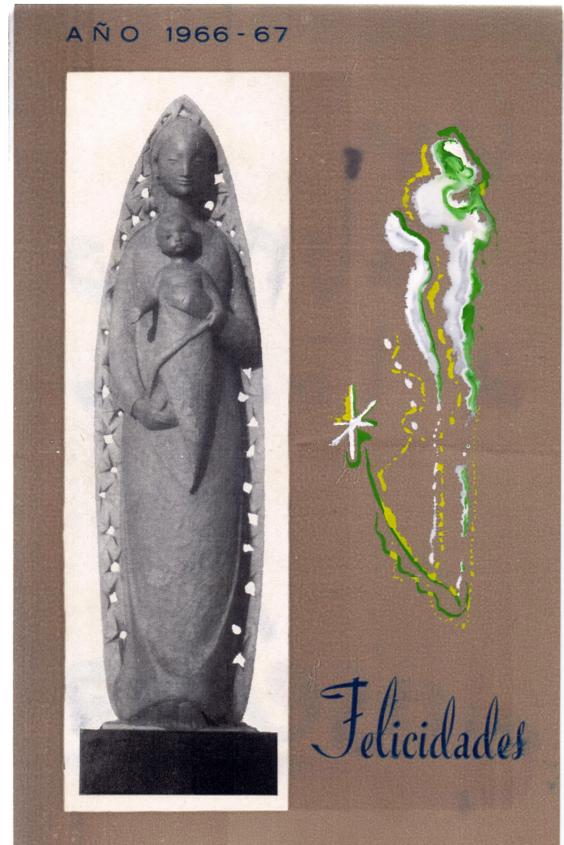
La ruptura definitiva con modelos de ascendencia naturalista

Junto a la influencia positiva que tendría el *medio* y la amistad mantenida con algunos importantes liturgistas insulares, como Llabres Martorell, el inicio de un profundo estudio de la filosofía Zen, cuyos planteamientos de mínima intervención, pureza y simplicidad de líneas se ajustarán perfectamente a su concepción de la imagen sin artificios, y la definitiva asimilación del espíritu artístico y religioso emanado de los textos conciliares llevarán al monje escultor a crear durante sus años mallorquines una obra cada vez más alejada de convencionalismos formales y ascendentes naturalistas, y más cercana al destino cultural último que el padre Aguilar concedía a cada una de sus creaciones.

Las tallas y broncees que durante esta última etapa, vital y artística, llevase a cabo serán los mejores exponentes de su apuesta estética y sus intenciones artísticas; el culmen de la propuesta meditacional que inaugurase, a nivel formal, con la talla del *Crucificado* conservado en Carabanchel y se continuase, en un paso adelante en la apuesta iconográfica y litúrgica, en el *Cristo* realizado para la capilla del colegio sevillano “San José SS. CC.”. Será ahora, recorrido este largo proceso de adaptación de modelos que tuviese comienzo en la década de 1950, cuando su obra, creación personal donde Arte y Liturgia quedan armónicamente reunidos, se adecuará perfectamente a las definiciones dogmáticas que sobre la imagen *cultural* o *meditacional* se defendían contemporáneamente como retorno a la objetividad en la imagen sagrada. Si durante su etapa andaluza ya se observa un decidido abandono del naturalismo imperante en la imaginería contemporánea, situándose entre aquellos escultores que realizasen una imagen cultural *sincera*, que «no pretende engañar a los sentidos», *lacónica*, no presentando «más detalles que los indispensables para comunicar la verdad dogmática que se pretende»⁷, y *estática*, que trasciende el momento para situar al hombre frente a una realidad intemporal, ahora su ruptura le lleva a crear obras en las que se aleja definitivamente de la búsqueda de la belleza, como concepto universal, y se hace patente un acentuado interés por la escultura simbólica, piezas a través de las cuales representar ideas inmanentes alejándose de redundantes llamadas a la piedad religiosa.

También ahora, dentro de este proceso de alejamiento de modelos naturalistas que se viene advirtiendo en su producción, se producirá por parte de fray José María cierto rechazo a dar a sus obras un acabado “convencional”. Tanto material como técnica quedan ahora al descubierto, sin el enmascaramiento del color; la materia transformada, lejos de convertirse en obra de arte ilusoria se convierte en reflejo del mundo interior del artista. Obras realizadas para la reflexión íntima y la valoración individual de ideas transcendentales y sentimientos religiosos, con las que pretendía plasmar «el latido de su interior, traspasado de ideales y angustias, empapado de plegaria y contemplación de las Sagradas Escrituras»⁸, éstas serán manifestaciones de sus convicciones más profundas; imágenes en las que la interiorización del diálogo entre lo divino y lo terrenal, a través de la oración apoyada en la contemplación de imágenes, práctica que, como señalase el padre Aguilar en su discurso de ingreso en la Academia sevillana, «parte de la percepción de las formas, va directamente a la imaginación y a través de ella llega a las ideas», será base fundamental y fin último.

Todos estos posicionamientos teóricos y estéticos confluirán, influyendo en el progresivo afianzamiento de lenguajes contemporáneos en la obra de Aguilar, con la importancia que, tras el Concilio Vaticano II, la Iglesia concederá a las manifestaciones plásticas actuales en un intento de acercarse a *su* tiempo y demostrar, con un sentido de contemporaneidad sin precedentes, tanto por su sentido de renovación como por la unión indisoluble que se establece ahora entre Arte y Liturgia⁹, «cómo el arte sacro no permanece arraigado a formas concretas, sino que ha sabido, sabe y sabrá adaptarse perfectamente a todos los estilos artísticos de igual manera que el permanente e inalterable magisterio de la Iglesia ofrece siempre una constante y fructífera adecuación del mensaje evangélico a todos los tiempos y circunstancias de la vida del hombre»¹⁰.



7. J. M. AGUILAR COLLADOS: *Felicitación de Navidad ilustrada con el modelo en barro de la Virgen con el Niño de la iglesia de la Sagrada Familia, Riotinto (Huelva).*
Gentileza de fray Ignacio de Madrid, O.S.H.

El padre José María y la imagen de Cristo resucitado en la cruz

No será la aceptación explícita por parte de la Iglesia de los modelos artísticos contemporáneos¹¹ la única influencia que en el escultor tendría la lectura de la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*; también la reinterpretación que en el texto se hacía de la imagen de Cristo, y la importancia litúrgica concedida ahora a éste en el seno de la Asamblea, influiría notablemente en su obra.

Jesús muerto en la cruz se convierte en centro espiritual y visual de la Comunidad; concepción del Crucificado que tendrá especial influjo no en aquellos imagineros preocupados por realizar obras cuya finalidad última fuese la procesional, la representación del Jesús histórico, sino en aquellos escultores que, como Aguilar Collados, yendo un paso más allá del concepto devocional y emotivo realizarán obras ante las que, en la intimidad de la iglesia, se llegue al encuentro con las realidades inmateriales representadas por el escultor. Así, los *Crucificados* que llevase a cabo durante sus años de vida en Inca, imágenes *meditacionales* en las que Cristo no se nos ofrece como Hombre-Dios muerto en la Cruz, sino como Hombre muerto en la Cruz y Dios resucitado por ella, serán los mejores exponentes de su alejamiento de los modelos naturalistas y su ruptura con la tradición escultórica. Representaciones de acentuada frontalidad, en ellas se acusará cada vez más el sentido ascendente de su obra, llegando, en su afán por realizar una obra atemporal en la que la espiritualidad fuese nota predominante, a trabajarlas como si de iconos se tratase, buscando en éstos trascender las formas hasta convertirlas en arquetipos de máximo poder evocador, por lo que en estas imágenes del misterio pascual último encontrará el padre Aguilar el modelo ideal en el que plasmar sus reflexiones religiosas, en el que abundar en sus investigaciones plásticas y a través de las cuales transmitir sus sentimientos.

Unos meses después de su llegada a Inca, ya en 1965, recibía el padre Aguilar el encargo de realizar un conjunto de tres piezas en bronce para la iglesia de la Sagrada Familia en Ríotinto (Huelva), un *Crucificado*, el grupo de la *Sagrada Familia*, plancha de hierro a la que trasladaría la idea de los lazos de unidad familiar establecidos entre Padre, Madre e Hijo, y una *Virgen con el Niño*, ultimada en 1968. Tendría entonces la oportunidad de llevar a cabo una nueva imagen de *Cristo resucitado en la cruz* en la que, si bien nos ofrecerá una iconografía inusual en su producción, ya que Cristo, sobrepuesto a la cruz, a la que no está clavado, se halla vestido con ceñida túnica, como sacerdote, y coronado de espinas, recuerdo de su sacrificio, continuará propuestas estéticas y teológicas anteriores. Pieza de pequeño tamaño, concebida como cruz parroquial, en ésta Cristo, en Majestad, se prefigura con semblante sereno; sus manos, totalmente separadas de la cruz, y sin signo alguno de la crucifixión, se disponen con las palmas hacia arriba, en señal de ofrenda. Aquí los pliegues angulosos, al igual que cualquier rasgo naturalista, desaparecen; tampoco hay apenas reminiscencias expresionistas en la pieza. Nada distrae la atención de la idea representada en este *Crucificado* hoy conservado en la iglesia parroquial de Santa Bárbara, en Ríotinto (Huelva).

Para la capilla de las monjas jerónimas de San Bartolomé de Inca realizó el padre Aguilar en 1969 un *Cristo elevado de la tierra*; para éste tomaría como modelo el *Crucificado* tallado en 1959 para la iglesia sevillana de San Vicente de Paúl.

Realizado en bronce, este Cristo, de extrema delgadez, cubierto por movido paño de pureza y con expresivo rostro barbado de ojos entornados y boca entreabierta, si bien se representa, aún vivo, en el momento de su último aliento, al no hallarse clavado a la cruz, inexistente en este caso, parece sobreelevarse sobre todo lo terrenal, llevando el padre Aguilar a la materia las palabras de Jesús recogidas en el *evangelio* de San Juan, «cuando yo sea levantado de la tierra, atraeré a todos hacia mí» (Jn. 12, 32). Propuesta iconográfica en la que se expone el encuentro de dos ideas contradictorias, vida y muerte, en ésta nos ofrece el escultor una nueva visión del misterio pascual, proponiéndonos un diálogo, abierto a la interpretación del observador, entre el momento último del Jesús-Hombre y el primer instante del Cristo-Dios.

A partir de 1975 volverá el padre Aguilar a trasladar al bronce, en varias ocasiones, esta idea de continuidad entre muerte y vida, de tránsito entre crucifixión y resurrección, como quedaría patente en el *Cristo crucificado-resucitado* que realizase para presidir la capilla de las Hermanas de la Caridad de Establiments.

En dos de las representaciones llevadas a cabo durante estos años, las conservadas en la colección del padre Llabrés y en la iglesia de Santa Catalina Thomas, daría el escultor un paso adelante en su apuesta estético-litúrgica. No sólo la imagen de Cristo adoptará una apostura que transmita ideas de trascendencia, sino que la propia imagen de la cruz se transforma en elemento de exaltación y trasunto de la divinidad, en simbólico, y único, recuerdo de la pasión y muerte desde el cual Cristo, vivo, se ofrece al observador.

Imagen en bronce encargada por el padre Pere Busquets durante el proceso de reforma que se llevase a cabo en la parroquia para adaptar el presbiterio a la nueva celebración eucarística y bautismal, para la concreción del *Cristo crucificado-resucitado* realizado para la iglesia de Santa Catalina Thomas buscó fray José María el consejo del liturgista, y amigo, Llabrés Martorell. Conscientes ambos de los postulados que sobre la presencia viva y permanente de Cristo entre la asamblea celebrante defendía la Iglesia tras la promulgación del texto de la *Sacrosanctum Concilium*, coincidieron en que «la imagen debía representar al Cristo viviente hoy, al que está presente en la



8. J. M. AGUILAR COLLADOS: *Beato Juan Gabriel Perboyre*, 1974. Casa de los padres Paúles (Madrid). Gentileza de D. Fernando Espiago, C.S.P.

comunidad reunida en su nombre»¹². Obra caracterizada por «la dulzura sin hieratismo, la nobleza y simplicidad de las líneas»¹³, aquí Cristo, joven corpulento de rostro barbado y larga cabellera, con semblante sereno, cubierto por largo paño de pureza que, en ondulante movimiento, cae a sus pies, concediendo a la imagen notable sentido ascensional, se superpone a una cruz de hierro bruñido, manifestación última de su victoria sobre la muerte a través de la resurrección, idea que aquí quedará remarcada por el aro oval de latón dorado que, a modo de halo de divinidad, envolverá a la figura, destacando su presencia y separación de la metálica cruz.

Junto a las figuras de *Cristo resucitado en la cruz*, imágenes de gran profundidad iconográfica y teológica, también llevó a cabo fray José María durante sus años en Inca algunas representaciones de *Cristo crucificado*. Piezas conservadas en iglesias y casas religiosas de Mallorca, éstas enlazarán, conceptualmente, con el *Crucificado* que en la década de 1950 tallase como pieza central del *Calvario* de la parroquial de Carabanchel. De todas estas representaciones se destacará el *Cristo muerto en la cruz* realizado, hacia 1970, para la iglesia de San Bartolomé de Inca; un pequeño bronce en el que presenta a Jesús muerto placidamente en la cruz, a la que queda clavado por tres hierros, sin redundar en detalles ni innecesarios recuerdos de su pasión. Definitivamente alejado del naturalismo imperante en la imagen religiosa contemporánea, e influenciado por la filosofía Zen, la belleza de esta pieza reside tanto en la limpieza de líneas y en el tratamiento dado a los planos, como en su dimensión simbólica, quedando manifiesta en esta imagen meditacional la separación en Cristo de lo terrenal y lo divino, de cuerpo y espíritu, idea que llevaría a la materia confrontando la rigidez lineal de la cruz con la relajación muscular sobrevenida tras la muerte, y destacando la ingravidez del cuerpo respecto al largo, y pesado, paño de pureza que cubre casi por completo sus piernas.

El beato Juan Gabriel Perboyre

En la década de 1970 el padre Fernando Espiago encargaba al monje jerónimo, para que recibiese culto en la madrileña basilica de la Milagrosa, una imagen del entonces *beato Juan Gabriel Perboyre*. Se trasladaría entonces D. Fernando hasta Inca y allí se entrevistaron ambos, conviniendo la realización de una talla en madera del misionero francés nacido en 1802. Poco tiempo después contactaba fray José María con su comitente para comunicarle que la obra, debido a los problemas de salud que arrastraba y lo difícil que se le hacía entonces el trabajo en madera, se llevaría a cabo finalmente en bronce. El padre Espiago, amigo suyo desde 1959, cuando ambos colaborasen en las labores decorativas de la iglesia de San Vicente de Paúl de Sevilla, aceptó el cambio.

Decidida la materia definitiva de la obra, e inspirado en la información histórica e iconográfica que le proporcionase D. Fernando durante su primer contacto, trasladó el padre Aguilar al bronce el instante último del suplicio sufrido por el misionero paúl y mártir de China el 11 de septiembre de 1840.

Conocido San Juan Gabriel Perboyre como el “alter Christus”, el “otro Cristo”, por lo cruel de su martirio y los paralelismos que se establecen entre el suyo y la pasión y muerte de Jesucristo, queda aquí representado el misionero paúl como un hombre de rostro barbado y larga cabellera trenzada, recuerdo de su peregrinar asiático, crucificado en un árbol, al que permanece encadenado por larga cadena de gruesos eslabones terminada en una bola perforada. Su actitud humilde, su esculpida musculatura, diferenciada del tronco arbóreo que lo sostiene por la pátina dado al mismo, sus desplomados miembros y la ligera inclinación de su cabeza sobre su hombro derecho dan muestra de los suplicios a los que fue sometido durante el año anterior a su martirio.

A pesar del momento iconográfico elegido, y de lo cruento de los sufrimientos infringidos al santo, una vez más renuncia en su obra el padre Aguilar tanto a la representación de innecesarios detalles, que nos hablen de padecimientos humanos, como al puro deleite formal o la traslación de sentimientos donde la confrontación con aquello que nos aturde sea directa. Por el contrario, en este *beato*, un hombre únicamente cubierto por largo paño de pureza de elegante plegado y suave caída, al que se representa aún vivo, continúa sus indagaciones sobre cómo la materia transformada, sin rebuscados artificios, puede trasladar al espectador a una dimensión superior, en la que a través de la contemplación de la imagen acercarse a la idea de santidad.

NOTAS

1. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual*. Madrid: BAC, 2006, p. 440.
2. «El escultor P. José María de Madrid». *ABC. Edición de Andalucía* (Sevilla), 30/VIII/1964.
3. MORENO ROMERA, Miguel y MORENO RODRIGO, Miguel Ángel. «La plástica de nuestros tiempo». En: PAREJA LÓPEZ, Enrique (dir.). *Historia del Arte en Andalucía*, vol. IX: *Medio siglo de Vanguardias*. Sevilla: Gever, 1994, p. 338.
4. Testimonio ofrecido por el padre Fernando Espiago (correspondencia de 18/XI/2006).
5. TASSARA Y DE SAGRÁN, Joaquín. «Actualización de la “Blanca Paloma”». *El Correo de Andalucía* (Sevilla), 31/V/1962.
6. 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.
7. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte...*, p. 313.
8. LLABRES MARTORELL, Pere-Joan. «La muerte...», p. 12.
9. BORRÁS, Antonio. «El Arte Sacro y la Constitución sobre la Sagrada Liturgia». *Razón y Fe* (Madrid), 798-799 (1964), pp. 49-50.
10. GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa. *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1987, p. 10.
11. «La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que acomodándose al carácter y condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo» (canon 123, *Constitución Sacrosanctum Concilium*).
12. LLABRES MARTORELL, Pere. «Imágenes para orar». *ARA, Arte Religioso Actual* (Madrid), 55 (1978), p. 23.
13. *Ibidem*, p. 25.

