

## Arte, iglesia y renovación. La influencia del pensamiento postconciliar en la obra del escultor José María Aguilar Collados (1909-1992)

Juan Manuel Martín Robles  
Universidad de Jaén

### RESUMEN

*José María Aguilar Collados, escultor y religioso, se presenta ante nosotros como ejemplo preclaro de artista influido por el medio y su tiempo; parámetros definitorios de una plástica, siempre figurativa, cuya evolución lógica le llevará del neobarroco a una apuesta decidida por estéticas más vanguardistas espiritualmente influenciadas por formas románicas y góticas. Especial incidencia tendrán en su obra y pensamiento las directrices emanadas de la Sacrosanctum Concilium.*

PALABRAS CLAVE: Arte/ Iglesia/ José María Aguilar Collados/ Escultura.

Art, church and renovation. The influence of the postconciliar thought in the work of the sculptor Jose Maria Aguilar Collados (1909-1992)

### ABSTRACT

*José María Aguilar Collados, sculptor and religious, appears before us as artist's illustrious example influenced by the way and his time; parameters characteristic of a plastic arts, always figurative, whose logical evolution will take him from the neobarroco to a bet decided on more ultramodern aesthetics spiritually influenced by Romanesque and Gothic forms. Special incidence will have in its work and thought the emanated guidelines of Sacrosanctum Concilium.*

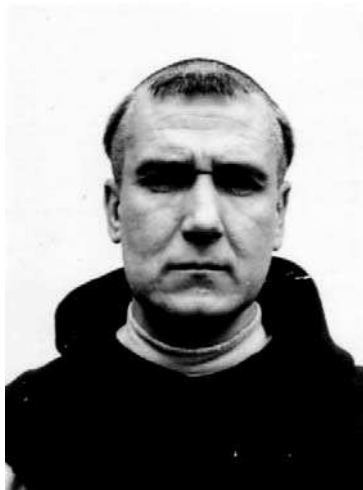
KEY WORDS: Art/ Church/ José María Aguilar Collados/ Sculpture.

Escultor formado, tras su paso por las aulas del Liceo Francés y la Institución Libre de Enseñanza<sup>1</sup>, ambientes en los que ideas humanistas y aires de renovación cultural fluían libremente, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando bajo el magisterio de Miguel Blay Fábregas (1866-1936) y José Capuz Mamano (1884-1964), la evolución plástica de José María Aguilar Collados [1] (Madrid, 16/V/1909– Palma de Mallorca, 11/II/1992), “escultor de imágenes que 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>2</sup>, quedará caracterizada, en líneas generales, por dos 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; y la progresiva

\* MARTÍN ROBLES, Juan Manuel: “Arte, Iglesia y renovación. La influencia del pensamiento postconciliar en la obra del escultor José María Aguilar Collados (1909-1992)”, en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 435-455. Fecha de recepción: Octubre de 2009.

<sup>1</sup> Vid. JIMÉNEZ-LANDI, A.: *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*. Madrid, Ed. Complutense, 1996.

<sup>2</sup> LLABRES MARTORELL, P. J.: “La muerte de un monje artista. El P. José María Aguilar Collados”, *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis (Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla)*, 93, Sevilla, 1992, pág. 12.



3. José María Aguilar Collados  
(1909-1992).

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.

De las enseñanzas recibidas de sus mentores en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, Blay y Capuz, observamos en la producción de Aguilar Collados ciertas referencias que se mantendrán en toda su evolución artística, en especial, las inquietudes figurativas y simbólicas que impregnarán toda su obra y que le llevarían a manifestarse, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, contrario a lo abstracto y, por tanto, cercano a modelos naturalistas, que no academicistas, propuesta estética ésta última de la que también se declararía “decididamente opuesto”<sup>3</sup>.

#### MEDIO Y TIEMPO EN LA OBRA DE AGUILAR COLLADOS.

Los diferentes destinos geográficos en los que Aguilar Collados desarrollará su obra, 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 su producción, condicionando la evolución formal, iconográfica y estética de la misma.

Así, mientras que tras su ingreso en el segoviano monasterio jerónimo de santa María del Parral le llegarían diversos encargos, de órdenes religiosas y particulares, a los que hará frente manteniéndose en la corriente naturalista y academicista imperante<sup>4</sup>, unas obras en las que, continuando la restauración historicista y el mimetismo de modelos del pasado<sup>5</sup>, el peso de la tradición será determinante; el traslado al convento sevillano de san Isidoro del Campo, etapa coincidente con los

<sup>3</sup> AGUILAR COLLADOS, J. M.º: *Discurso de ingreso “Iconografía de San Jerónimo”* (Sevilla, 1959).

<sup>4</sup> Entre la numerosa bibliografía existente al respecto *vid.* CIRICI PELLICER, A.: *La estética del franquismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977; AA. VV.: *España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976; CALVO SERRALLER, F.: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1990.

<sup>5</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.: “El pasado como modelo. Casticismo e ideología en la imaginaria de posguerra”, en AA. VV.: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada, Universidad, 2001 (tomo I), págs. 641-660.



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 Aguilar 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, un diálogo fluido entre la realidad espacial, un conjunto arquitectónico de líneas funcionales, y los iconos representados.

La ruptura respecto a las rémoras estéticas naturalistas, aún tangibles en algunas obras del periodo sevillano, se acentuará una vez trasladado a Inca; destino último donde la libertad creativa de 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; una escultura, liberada de rémoras academicistas y obligados simbólicos, en la que plasmaría las propuestas teóricas que, sobre la imagen meditacional –aquella que es “apta para recordarnos verdades, que ahondemos en su sentido, gustemos de ellas, las asimilemos y nos decidamos a obrar”, “excita la imaginación para que la razón se aproveche”<sup>6</sup>–, defendiese en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla) en 1959.

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, José María Aguilar siempre tuvo presentes las normas que desde Roma se daban al respecto.

La lectura de los textos de Juan XXIII y, en especial, de los postulados expuestos en el capítulo VII de la Constitución *Sacrosanctum Concilium*, marcarán un punto de inflexión en su obra y pensamiento estético; entonces se iniciará un proceso de abstracción simbólica progresivo que le llevará desde la figuración naturalista desarrollada anteriormente –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 renuncia voluntariamente a la definición de lo superfluo, acentuándose, a través de una cada vez mayor nitidez en formas y volúmenes, la búsqueda del pleno simbolismo religioso.

Gradualmente se va patentizando en el artista un alejamiento de preocupaciones formales y un mayor interés en el *símbolo* representado, en el *icono*. Si en sus primeras producciones el material, en ocasiones de escasa calidad, quedará dignificado bajo una cuidada policromía, en la que mostrará un virtuoso trabajo artesanal, tras la lectura de los textos pontificios material y técnica quedan casi al descubierto, utilizándose tan sólo el color con fines iconográficos. La materia transformada por la gubia se convierte en reflejo del universo interior del artista; un mundo

<sup>6</sup> AGUILAR COLLADOS, J. M.ª: *Discurso...*, op. cit.



2. *Crucificado* (hacia 1954). Parroquia de los PP. Paúles (Carabanchel). Detalle.

donde, dadas sus especiales circunstancias, la oración se convierte en ideal a transmitir a través de la imagen, lo que le llevaría a intentar, como el mismo confesase, "imprimir en lo estático de la escultura un dinamismo que invite a orar"<sup>7</sup>.

Esta evolución, técnica y estética, le llevará a oscilar entre la búsqueda de valores estéticos y la plasmación de significaciones litúrgicas. Por ello, incluso tras la lectura y aceptación de los textos emanados del Concilio Vaticano II (1962-1965), 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 cercanos al naturalismo.

El primer periodo, anunciado en el *Calvario* de la parroquia de Carabanchel

[2], quedará definido como un instante de *quiebra atemperada*.

Momento claramente influenciado por las nuevas propuestas que parte de la jerarquía eclesiástica aceptaba tras las manifestaciones de Juan XXIII en su *Alocución a los artistas en la IX Semana Internacional de Arte Sacro* (1961), ahora la fractura respecto a modelos anteriores, más patente a nivel teórico-estético que plástico, no será tan arriesgada en el caso de Aguilar como en otros escultores contemporáneos no vinculados a la vida monástica o religiosa. No se trata de romper con la tradición, sino iniciar una progresión hacia nuevos modelos estéticos en los que las formas contemporáneas se adaptan, que no someten, a la transmisión del nuevo mensaje evangélico; esto le impulsará a alejarse de posibles influencias plásticas neobarrocas, y centrar su atención en las creaciones 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 inicia durante los últimos años hispalenses y se desarrolla en plenitud tras asentarse en Inca. Ahora, y aunque algunas oscilaciones hacia remedos naturalistas frenarán su total vinculación a la escultura religiosa

<sup>7</sup> LLABRES MARTORREL, P.: "Imágenes para orar", *ARA, Arte Religioso Actual. Publicación del Movimiento Arte Sacro*, 55, Madrid, 1978, págs. 22-23.



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, aunadas a la profundización 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; unas imágenes infundidas de su espíritu místico, en las, que por encima de ideales como la belleza o la armonía compositiva, prevalecerá la transmisión de sensaciones religiosas.

#### LA PERMANENCIA EN LOS MODELOS BARROCOS.

El miércoles 21 de enero de 1942, siguiendo los consejos espirituales de D. Josemaría Escrivá de Balaguer<sup>8</sup>, Aguilar Collados profesaba en el monasterio jerónimo de santa María del Parral (Segovia); tomaba entonces el nombre de fray José María de Madrid. Su retiro coincidirá con un momento artísticamente definido por unas especiales circunstancias, históricas y sociales, que, como señalase Eduardo Carretero, “pesaron sobre el modelo de encargo”<sup>9</sup>. El nuevo Estado canalizaba sus encargos “hacia la exaltación del régimen y su ideario”<sup>10</sup>; la Iglesia española, inspirada en valores tradicionales y diametralmente opuesta a propuestas de vanguardia, había de hacer frente, tras el conflicto bélico, a un urgente restablecimiento espiritual y material<sup>11</sup>.

El tiempo 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 de la *Mediator Dei*<sup>12</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. 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*<sup>13</sup> o en algunos ejemplos de su producción pictórica, como la pintura mural, realizada en la década de 1950, en la que representaría una

<sup>8</sup> AA. VV.: *Josémaría Escrivá de Balaguer: un hombre de Dios. Testimonios sobre el Fundador del Opus Dei*. Madrid, Palabra, 2002, págs. 12-13.

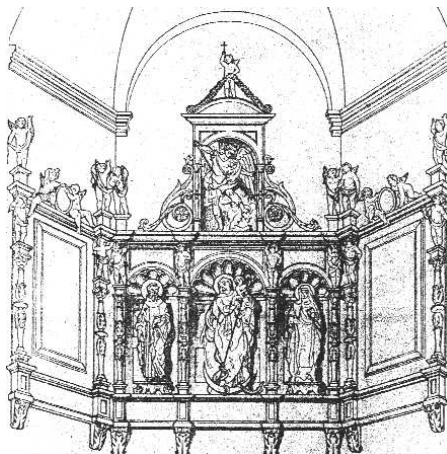
<sup>9</sup> CARRETERO MARTÍN, E.: *Discurso pronunciado en la entrega de la Medalla de Honor 2004*. Granada, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, 2004, pág. 12.

<sup>10</sup> PÉREZ, C.: *La escultura del siglo XX*. Madrid, Historia 16, 1991, pág. 17.

<sup>11</sup> D'ORS, C.: “Escultura sacra española contemporánea”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 625-626, 2002.

<sup>12</sup> Si bien en el texto de Pío XII se admite, no sin claro recelo, el Arte Contemporáneo como expresión propia 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” (*Encíclica de la Sagrada Liturgia “Mediator Dei”* (1947), canon 239).

<sup>13</sup> Conservado en las galerías interiores del monasterio de santa María del Parral, el relieve presenta un pésimo estado de conservación, lo que no permite su reproducción.



3. *Virgen con el Niño (pintura mural). Monasterio de El Parral (Segovia).*  
 4. *Diseño para retablo mayor (hacia 1950). Monasterio de El Goloso (Madrid).*

escena doméstica entre Jesús y María [3] en la que la cercanía y ternura entre ambas figuras queda patente en la actitud de diálogo visual y el roce de sus manos.

La línea de proximidad estética y formal a la tradición imaginera mostrada en éstas y el *San Francisco de Asís*, imagen de “línea muy realista”<sup>14</sup> conservada en la capilla de la Hospedería del Valle de los Caídos<sup>15</sup>, será continuada por José María Aguilar en las obras que llevase a cabo para el templo del primer monasterio de la Concepción Jerónima. Iglesia monacal de formas ojivales para la que proyectó un interesante conjunto retablistico y escultórico, actualmente disperso a causa de los sucesivos traslados de esta comunidad religiosa.

Tres retablos fueron proyectados por Aguilar, antes de 1950, para esta capilla conventual. De éstos el más interesante será el que ocupaba el espacio poligonal del presbiterio; un retablo [4] en el que, a diferencia de los otros dos, inspirados en modelos neogóticos, predominará la decoración de corte clásico en base a guirnaldas, rocallas y elementos geométricos. En éste, junto a dos cuadros de gran formato dispuestos en los extremos, se habían de distribuir, en su único piso, una

<sup>14</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M.ª T.: *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1987, pág. 349.

<sup>15</sup> Respecto a cuál fue su aportación al ornato escultórico del Monumento 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 de los documentos existentes. Si bien Díaz Vaquero sitúa a Aguilar colaborando junto a Juan de Ávalos (1911-2006) desde los primeros trabajos escultóricos, apuntando que la suya pudo ser una importante contribución [DÍAZ VAQUERO, M.ª D., “Esculturas de la iglesia de la Sagrada Familia de Ríotinto”, *Laboratorio de Arte*, 5, 1992, pág. 392], si nos atenemos a obras documentadas, de todo el programa iconográfico allí desarrollado sólo se debería a la mano de aquél la talla en madera policromada del *San Francisco de Asís*.



*Inmaculada Concepción*, además de un *San Jerónimo* y una *Santa Paula* –tallas, estas dos, que llegarían a ejecutarse–. Cerrando el ciclo iconográfico, en el ático, se situaría una talla de *San Miguel venciendo al demonio* [5].

Todo el cuerpo del retablo se sustentaba sobre cuatro grandes ménsulas, con decoración de hojas de acanto, que se continuaban verticalmente en unas estilizadas columnas abalaustradas, coronadas por figuras de angelotes que, a modo de atlantes, ‘soportaban’ la cornisa superior. Rematando el conjunto, sobre un frontón curvo, un pequeño *putti* enarbolaba la Cruz; culminación última del programa iconográfico proyectado, que se iniciaba bajo el retablo, con la presencia del sagrario, y se continuaba con las figuras centrales de la *Inmaculada* y *San Miguel*.

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, fuesen 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 bizantinas, en las que se representaban dos grupos de ángeles cantores de estilizada figura<sup>16</sup>, cuyas miradas estaban dirigidas hacia la figura central del conjunto, la *Inmaculada*, imagen de tamaño superior al natural, en la que mantendrá el padre Aguilar los presupuestos iconográficos característicos de la *Inmaculada Franciscana*<sup>17</sup>: 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 túnica blanca y manto azul, en sus brazos, dispuestos a modo de trono, porta al Niño.

Sobre la *Inmaculada*, representación de la *mujer apocalíptica* y símbolo de la Iglesia, se disponía en el proyecto retablístico el grupo escultórico, ubicado hoy en el claustro alto del monasterio, de *San Miguel venciendo al demonio*; un arcángel sin



5. *San Miguel venciendo al demonio* (hacia 1950). Monasterio de El Goloso (Madrid). Detalle.

<sup>16</sup> Estos cuadros decoran las paredes de la actual iglesia conventual.

<sup>17</sup> Para un completo estudio de esta variante iconográfica, defendida por el teólogo franciscano John Duns Scoto (1266-1308), vid. MARTÍNEZ MEDINA, F. J.: “La Inmaculada franciscana”, en F. J. MARTÍNEZ MEDINA, J. M. MARTÍN ROBLES y M. SERRANO RUIZ (eds.): *A María no tocó el pecado primero. La Inmaculada en Granada*. Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, 2005, págs. 71-81.



6. *Virgen de la Soledad (1953). Iglesia de La Anunciación (Berja, Almería). Detalle.*

la escultura. Será la decoración de cada uno de los retablos, vinculada a la advocación titular del mismo, la que los individualizará. En el caso del retablo dedicado a San José, a través de la decoración pictórica, realizada directamente sobre la madera dorada del retablo, se relatarán diversos episodios de la vida de Jesús en los que tendrá cierto protagonismo su padre terrenal (*Nacimiento de Jesús, Presentación en el Templo, Huida a Egipto y Regreso de Egipto*); en su ático se presentará, en relieve, el escudo de la Orden Jerónima. Las pinturas que, bajo dosel, se ubicarán en el retablo dedicado a la Virgen del Carmen harán referencia a la Vida de la Virgen (*Anunciación, Pentecostés, Asunción y Coronación por la Santísima Trinidad*); en el ático aparecerá la iconografía carmelitana de las ánimas del purgatorio, clara referencia a la titular del retablo.

Siguiendo la recuperación de modelos historicistas propuesto en estas imágenes, en 1953 realizaba Aguilar una bella imagen, formal y conceptualmente vinculada con la *Inmaculada* del Goloso, de la *Soledad de María*<sup>19</sup> [6]; talla firmada y data-

<sup>18</sup> Ambos retablos, de 230x310 cm., 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.

<sup>19</sup> Vid. MARTÍN ROBLES, J. M.: "Arte religioso contemporáneo, recuperación patrimonial y fervor popular en Berja. La Virgen de la Soledad, obra de José María Aguilar Collados (1909-1992)", *Farua. Revista del Centro Virgiano de Estudios Históricos*, 12 (2009), págs. 211-228.





da en la leyenda que en letras capitales, a modo de decoración, encontramos en la parte baja del dorado tocado que sobre el manto cubre a la imagen: "LA HIZO A MAYOR GLORIA DE MARÍA SANTÍSIMA UN MONJE DEL PARRAL V-VI-MCMLIII".

Vestida con túnica roja, ornamentada con dorados tondos en los que se representan pequeños angelotes de rubios cabellos, manto azulado, con interesante esgrafiado en la parte posterior, que cubre su cabeza y queda abierto desde la cintura por la disposición de los brazos, y sandalias, sobre las que deja el escultor caer suavemente los pliegues formados por la túnica, es ésta una representación de la *Soledad de María* en la que el artista ha centrado toda la intensidad dramática del momento en el rostro, de apolíneas facciones juveniles y en la expresiva posición de sus manos. En su diestra porta la corona de espinas y los tres clavos, elementos de la Pasión de Jesús que ofrece al espectador y hacia los cuales dirige su lánguida mirada; la mano izquierda se sitúa a la altura del corazón, simbólica referencia al sufrimiento de la Madre.

Talla en la que continuará el padre Aguilar la tradición neobarroca de anteriores producciones, en la *Virgen de la Soledad*<sup>20</sup> demuestra maneras, técnicas y compositivas, más depuradas. Si en la *Inmaculada* realizada para las madres jerónimas del Goloso 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, dejando 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. También se alejará, en una aproximación ya a su propuesta meditacional, del abatimiento físico y la expresión afligida que caracterizará a la representación clásica; todo el dramatismo contenido de la escena se concentrará, como corresponde a la búsqueda de valores simbólicos que caracterizará toda la obra de Aguilar, en la composición triangular que conforman manos y rostro.

#### EL CAMINO HACIA LA RENOVACIÓN.

Ningún punto de encuentro, formal o conceptual, hallaremos entre el *Calvario* que realizase, hacia 1954, para la parroquia erigida en el barrio de Carabanchel por la comunidad paulista y su labor escultórica anterior. Por primera vez su talla se desvincula de modelos historicistas. Se presiente ya en ésta 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 debi-

<sup>20</sup> En la actualidad, gracias a la financiación de la Obra Social de Unicaja, esta talla está siendo restaurada.

da reverencia”<sup>21</sup> que los artistas debían a la Iglesia–, se apoyaría en las llamadas de Juan XXIII al *aggiornamento* –actualización, modernización–, y tendrá un verdadero punto de inflexión en la lectura de los textos del Concilio Vaticano II, tras la plena aceptación por parte de la Iglesia de los presupuestos estéticos contemporáneos.

Será la expresiva cabeza del *Crucificado*, imagen 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 de modelos pretéritos, para aproximarse 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>22</sup>.

Otra novedad más hallamos en este *Crucificado*, talla en la que se observan préstamos formales de la escultura monumental desarrollada por Juan de Ávalos en el Valle de los Caídos. Comienza a prefigurarse ya 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: un nuevo Hombre-Dios que, lejos de morir en la Cruz, renace de ella; imagen diametralmente opuesta a la imagen sufriente de Cristo promovida desde la Contrarreforma y mantenida durante siglos por la Iglesia.

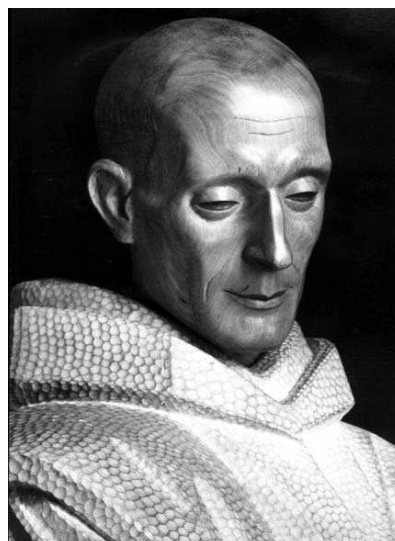
Esta *Calvario* será una de las últimas obras que Aguilar ejecutaría en el taller de El Parral. En diciembre de 1956 la Orden jerónima decidía trasladarlo a Sevilla para que, como prior del monasterio de san Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla), cuidase espiritualmente de la nueva fundación y llevase a cabo la rehabilitación material del inmueble [7]. Desde el instante preciso de su llegada a su nuevo destino lo Barroco, representado especialmente por las obras de Juan Martínez Montañés (1568–1649) 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, como consecuencia de los procesos tardíos de recuperación patrimonial impulsado por Cofradías y Hermandades sevillanas y la labor de imagineros afines a la estética neobarroca.

Ajeno a estas influencias, continuando la línea que prefigurase en el *Calvario*, profundiza en la búsqueda de nuevos valores estéticos que, al tiempo que lo alejan de la producción naturalista imperante, lo acercarán a novedosas propuestas figurativas donde lo simbólico prevalecerá sobre lo emocional. Definitivamente se alejará, a pesar de lo hostil del *medio*, de la estética barroquista y el ambiente religioso y populista sevillano; fiel a sus principios estéticos, Aguilar seguirá mirando hacia la Meseta y el Centro de la Península para allí hallar sus referentes.

Da comienzo ahora una etapa durante la cual se incardinará hacia la búsqueda de propuestas estéticas que se identificasen con las recomendaciones que sobre Arte y Liturgia promulgaba la Iglesia contemporánea; hacia unos modelos que, en pri-

<sup>21</sup> PÍO XII: *Encíclica de la Sagrada Liturgia “Mediator Dei”*. Roma, 1947, canon 239.

<sup>22</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M.ª T., *Aproximación...*, op. cit., pág. 35.



7. *Fray José María de Madrid oficiando en el monasterio de Santiponce.*  
 8. *San Bruno (1959). Cartuja de santa María de Montealegre (Tiana). Detalle.*

mera instancia, no supondrán un alejamiento radical respecto a la tradición escultórica hispana, sino una adaptación, inspirada en una postura conciliadora entre tradición y vanguardia, de lo pretérito a su concepción espiritual y simbólica de la imagen.

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 en el que llegó Aguilar a Sevilla, caracterizado 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, llegando a ocupar, el 19 de noviembre de 1959, un sillón en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, también fuesen numerosas las críticas que, 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<sup>23</sup>, llevando a cabo en sus obras “una búsqueda continuada de la belleza a través de la simplicidad de las formas”<sup>24</sup>.

De todas las obras que durante este periodo llevará a cabo, su impresionan-

<sup>23</sup> Según el testimonio del padre Castro, “fue bastante incomprendido, cosa que llevó con elegancia hasta el final, nunca se quejaba” (correspondencia mantenida entre el autor y el religioso sevillano).

<sup>24</sup> “El escultor P. José María de Madrid”, *ABC. Edición de Andalucía*, Sevilla, 30 de agosto de 1964.

te *San Bruno* [8] será una de las pocas que no se realizaron para decorar algún templo sevillano de nueva construcción. Encargado por el entonces prior del monasterio, y amigo del padre Aguilar, D. Bartolomé, éste habría de presidir la sala capitular de la Cartuja de Santa María de Montealegre, en Tiana (Barcelona).

Talla sufragada por el matrimonio gerundense De Pont, uno de cuyos hijos, monje cartujo en Montealegre, sirvió como modelo al escultor, en ésta 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 y su cadavérica faz, conceden a la pieza gran expresividad; característica que, en la concepción original de la pieza, quedaría remarcada por la disposición, en acusados ángulos expresionistas, 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 y la leve inclinación de su cabeza, contrarrestan la expresividad de una pieza en la que Aguilar conseguirá un acertado equilibrio entre forma e ideales religiosos.

Dentro de la producción desarrollada en Sevilla por el padre Aguilar tendrá especial importancia su aportación al ornato de iglesias y capillas de nueva planta; modernas construcciones de uso cultural, funcionales y desornamentadas, en las que la verticalidad y simplicidad de sus figuras, carentes de rebuscados artificios barroquistas, se insertarán armónicamente. Así se podría comprobar en mayo de 1960, cuando se inaugurase la sevillana iglesia de san Vicente de Paúl; templo para el que realizaría, por encargo del padre Vicente Franco, cuatro imágenes iconográfica, formal y técnicamente relacionadas, por la representatividad que éstas tendrán para la congregación vicentina, por la estilización de la línea, la acusada verticalidad y las formas angulosas de los pliegues, y el expresivo uso de la policromía.

En el momento de la inauguración oficial del templo se encontraban finalizados y ubicados en el lugar para el que habían sido proyectadas dos de estas imágenes: la de *San Vicente de Paúl* [9], imagen en la que los rotundos volúmenes de su vestimenta talar, especialmente acusados en las mangas del sobrepelliz, contrastan con sus enjutas manos y el perfilado rostro barbado; y, en el presbiterio, un *Crucificado* de madera sobredorada, clavado a la cruz por cuatro clavos y cubierto por movido paño de pureza tratado a golpe de gubia y carente de todo rastro de patetismo barroco, representado en el momento de expirar; representación cristífera, en la que el juego de planos y su estilización acusa el carácter expresivo del momento evocado, que sería recuperada como modelo unos años después para el *Cristo Crucificado* 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*; talla en madera policromada para la que sirvió de modelo el monje jerónimo Pedro Luis Carmona Jurado. Pieza resuelta siguiendo propuestas iconográficas tradicionales, nos encontramos ahora ante una imagen cuya marcada frontalidad y pesa-

dez del anguloso manto quedará contrarrestada por la línea vertical compositiva y la estilización manierista de sus extremidades, características que concederán a la pieza cierta etereidad y sentido ascensional, aspectos éstos favorecidos por su colocación sobre al marmóreo altar sin apoyo visible.

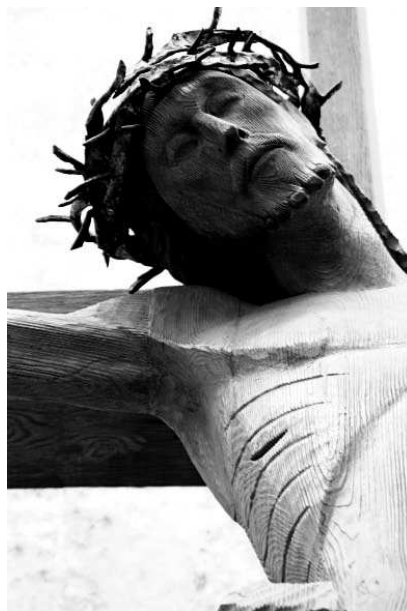
La última pieza que talló para esta capilla el padre Aguilar, cerrando el programa escultórico convenido con el padre Vicente Franco, fue una *Virgen Milagrosa* [10]; obra, ultimada y ubicada en su altar en junio de 1961, en la que, al igual que en la imagen de Jesús, se mantendría el escultor dentro 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: María, en pie sobre un globo terráqueo en el que se enrosca un verde reptil de fauces abiertas al que pisa la cabeza, extiende sus manos hacia el espectador, separando sus brazos del torso, para que de ellas salgan tres pares de rayos luminosos, representación de la gracia derramada.

El 29 de abril de 1962 tenía lugar la inauguración oficial de la capilla del colegio "San José SS. CC.". Para aquel moderno edificio se encargaban a Aguilar 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 de la idea representada. Para el presbiterio de la iglesia, sobre un muro de hormigón totalmente desornamentado, proyectaría la figura de un *Cristo Crucificado* [11] sobrepuesto, que no clavado, a una esbelta cruz de notable altura que, desde el suelo, se eleva como único centro de atención. Talla en madera policromada, en ésta se acerca, por primera vez, Aguilar a la representación de Cristo muerto en la cruz y resucitado; una lectura de la muerte de Cristo alejada de la visión humana y sufriente transmitida por la imaginería barroca. Tras aceptar su destino último, Cristo muere plácidamente y, tras su entrega, se eleva sobre la cruz; no hay señales de dolor en rostro ni cuerpo; no hay regueros de sangre ni tensión muscular que redunden en el recuerdo de los sufrimientos padecidos.

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*; una pieza, trabajada a golpes de gubia en la vestimenta y con un suave acabado en



9. *Crucificado* (1959). Iglesia de san Vicente de Paúl (Sevilla).



**10.** *Virgen Milagrosa* (1960-61). Iglesia de san Vicente de Paúl (Sevilla).

**11.** *Cristo Crucificado* (1961-1962). Iglesia de los Sagrados Corazones (Sevilla).  
*Detalle.*

las carnaciones, que fue tallada al mismo tiempo que el *San José* [12], imagen en madera policromada en la que el escultor nos recuerda la profesión del padre de Cristo, al apoyar su mano izquierda sobre larga sierra. En esta pieza, al igual que en el *Crucificado*, 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 las que se destacarán *Nuestra Señora de Belén* [13], imagen en mármol de Carrara realizada en 1960 para la capilla del Seminario Menor "Nuestra Señora de Belén", en Pilas (Sevilla); y una *Blanca Paloma* (1962), talla en madera policromada, titular de la iglesia parroquial del popular barrio sevillano de "Los Pajaritos", en la que trasladaría a la materia una tierna representación mariana de aires populares, "bellísimo" rostro, "suave encarnadura", "manos finas y aristocráticas" y mirada "devota"<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> TASSARA Y DE SAGRÁN, J.: "Actualización de la Blanca Paloma", *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 31 de mayo de 1962.



## MADUREZ Y RUPTURA.

Hacia 1960 la maltrecha salud de Aguilar comienza a resentirse. En 1964 su estado se agravaría notablemente y desde la Orden se le recomendaba descanso, lo que le llevaría, tras abandonar sus labores como prior en Santiponce, a dirigir sus pasos hacia el monasterio jerónimo de san Bartolomé, en Inca (Mallorca). Allí llegaba en septiembre para instalarse en una casita cercana al monasterio; una modesta vivienda, en pleno campo, en la que acondicionaría un pequeño taller desde donde, aún a pesar de sus continuos achaques, seguiría esculpiendo y pintando. Labores que alternaría con la vida eremítica; la asistencia a las monjas jerónimas de San Bartolomé, de las que fue capellán<sup>26</sup>; el estudio de la Biblia y su acercamiento a los métodos orientales de oración Zen.

Este traslado supuso la liberación del artista y el aliento decisivo que lo abocaba hacia la madurez formal y estética preconizada en la época anterior. Alejado ya de encorsetados círculos artísticos, y gracias a la independencia que le procurará la escasa influencia que lo barroco tendría entonces en las *islas*, frente a la importancia concedida a modelos medievalistas –románicos y góticos–, más acordes al pensamiento simbólico y trascendente del escultor jerónimo, pudo fray José María, quien “hacia oración esculpiendo y esculpía para hacer rezar a los hermanos”<sup>27</sup>, dejar traslucir en sus creaciones la asimilación teórica y práctica de las propuestas de modernización que, para las manifestaciones artísticas, se promoviesen desde la Iglesia romana.

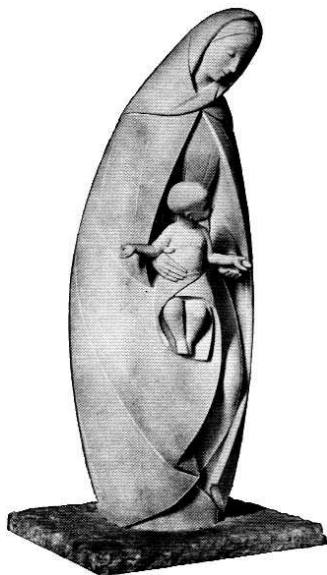
Junto a la influencia positiva que ahora tendrá el *medio* y la amistad mantenida con algunos importantes liturgistas insulares, como Llabres Martorell, el inicio de un profundo estudio de la filosofía Zen, cuyos planteamientos de mínima intervención, pureza y simplicidad de líneas se ajustarán perfectamente a su concepción de



12. San José (1961-1962). Iglesia de los Sagrados Corazones (Sevilla). Detalle.

<sup>26</sup> GUAL, Sor María de Jesús: “Desde San Bartolomé de Inca”, *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis (Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla)*, 93, Sevilla, 1992, págs. 9-10.

<sup>27</sup> LLABRES MARTORELL, P. J.: “La muerte de un monje artista. El P. José María Aguilar Collados”, *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis (Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla)*, 93, Sevilla, 1992, pág. 12.



**13.** *Virgen de Belén (1960). Capilla del Seminario Menor (Pilas).*

la imagen sin artificios, y la definitiva asimilación del espíritu artístico y religioso emanado de los textos conciliares le llevarán a crear una obra cada vez más alejada de convencionalismos naturalistas, y más cercana al destino simbólico y meditacional que Aguilar concedía a cada una de sus creaciones. Será entonces, recorrido el largo proceso de adaptación de modelos iniciado en la década de 1950, cuando su obra, creación personal donde Arte y Liturgia quedarían armónicamente reunidos, se adecuará perfectamente a las definiciones dogmáticas que sobre la imagen *cultural* se defendían contemporáneamente; teorías basadas en el retorno a la objetividad en la imagen sagrada<sup>28</sup>.

Su ruptura le lleva a crear obras, cercanas en concepto al icono medieval por su alto contenido simbólico, en las que la línea de inspiración oriental será referente y en las que la tendencia expresionista, ya prefigurada con anterioridad, se hace más acusada; obras en las que el escultor huirá de

modelos naturalistas y rechazará el acabado convencional de las imágenes, que quedan ahora sin el enmascaramiento del color y la materia transformada por la mano del escultor, lejos de convertirse en obra de arte ilusoria, en un engaño a los sentidos, se convierte en reflejo de su mundo interior; en plasmación de un ideal ascendente, al tiempo que trascendente, a través del cual el artista plasma en su obra su reflexión íntima y pretende plasmar "el latido de su interior, traspasado de ideales y angustias, empapado de plegaria y contemplación de las Sagradas Escrituras"<sup>29</sup>.

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 coetáneas. 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 Liturgia<sup>30</sup>, "cómo el arte sacro no permanece arraigado a formas concretas, sino que ha sabido, sabe y

<sup>28</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J.: *El arte sacro actual*. Madrid, BAC, 2006, pág. 313.

<sup>29</sup> LLABRES MARTORELL, P. J.: "Imágenes...", *op. cit.*, pág. 12.

<sup>30</sup> BORRÁS, A.: "El Arte Sacro y la Constitución sobre la Sagrada Liturgia", *Razón y Fe*, 798-799, Madrid, 1964, págs. 49-50.



sabrán 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<sup>31</sup>; cómo “la imagen es algo que vive en la Iglesia y con la Iglesia. No es un fósil. Debe ser nueva en cada época de la historia, como la Iglesia misma”<sup>32</sup>.

Pero no será la aceptación explícita, en el canon 123 del texto conciliar, de los modelos artísticos contemporáneos la única influencia que en el escultor tendría la lectura de la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. También la interpretación 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. Los *Crucificados* que llevase a cabo durante sus años de vida en Inca, imágenes *meditacionales* en las que Cristo no se nos ofrece, redundando en concepciones barrocas, 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 progresivo 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.

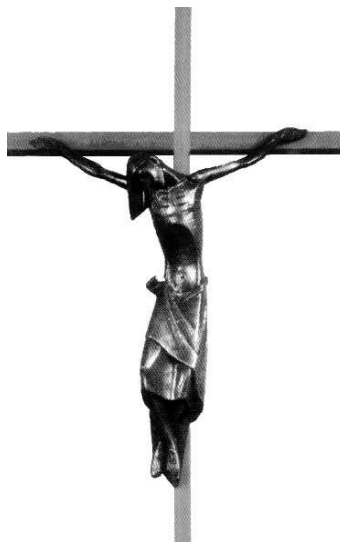
Unos meses después de su llegada a Inca, en 1965, recibía Aguilar, del padre Luis Gil Varón, el encargo de realizar un conjunto de tres piezas en bronce –*Sagrada Familia*, una *Virgen con el Niño* y un *Crucificado*– para la iglesia de la Sagrada Familia en Ríotinto<sup>33</sup> (Huelva). Tendría entonces 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.

Unos años después, en 1969, realizaba para la capilla de las monjas jerónimas de San Bartolomé de Inca un *Cristo elevado de la tierra* [14]. Para éste tomaría como modelo el *Crucificado* tallado para la iglesia sevillana de San Vicente de Paúl; tan sólo materia y concepto variarán, confiriéndole a la pieza una nueva dimensión litúrgica. Realizado en bronce, este *Cristo*, de extrema delgadez, cubierto por movido paño de pureza, 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, parece sobreelevarse sobre todo lo terrenal. Traslada así 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).

<sup>31</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M.ª T.: *Aproximación...*, *op. cit.*, pág. 10.

<sup>32</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J.: *El arte sacro...*, *op. cit.*, pág. 316.

<sup>33</sup> Para un estudio completo de este conjunto *vid.* DÍAZ VAQUERO, M.ª D., “Esculturas...”, *op. cit.*, págs. 391-401.



- 14** *Cristo elevado de la tierra (1969). Capilla monasterio de san Bartolomé (Inca).*  
**15** *Cristo muerto en la cruz (hacia 1970). Iglesia de San Bartolomé (Inca).*

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 último, proponiéndonos un diálogo, abierto a la interpretación del observador, entre el momento último del Jesús-Hombre y el primer instante del Cristo-Dios.

Si bien a partir de 1975 volvería Aguilar a trasladar al bronce, en varias ocasiones, esta idea de continuidad entre muerte y vida, tránsito entre crucifixión y resurrección, como en el *Cristo crucificado-resucitado* que realizase para presidir la capilla de las Hermanas de la Caridad de Establiments o el *Cristo resucitado desde la cruz* conservado en la colección particular de D. Pere-Joan Llabrés, donde el escultor dará un paso adelante en su apuesta estético-litúrgica será en el *Resucitado desde la Cruz* que en 1977 finalizase el padre Aguilar para presidir el altar mayor de la iglesia de Santa Catalina Thomás de Palma. Imagen en bronce, encargada por el padre Pere Busquets durante el proceso de reforma que se llevase a cabo en la parroquial para adaptar el presbiterio a la nueva celebración eucarística y bautismal, para la cual buscó Aguilar 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 defendiese la Iglesia tras la promulgación de la *Sacrosanctum Concilium*, coincidieron en que "la imagen debía representar al Cristo viviente hoy, al que está presente en la comunidad reunida en su nom-



bre”<sup>34</sup>. Pensamiento que nuevamente llevaría al escultor a trasladar a la materia, en una imagen de acusada frontalidad en la que la forma queda subordinada al símbolo representado, al modo de los iconos bizantinos, las palabras de Jesús recogidas en el texto de san Juan anteriormente citado (Jn. 12, 32). Aquí Cristo, joven corpulento de rostro barbado y larga cabellera, con semblante sereno, cubierto por largo y ondulado paño de pureza, se superpone a una cruz de hierro bruñido, manifestación última de su victoria sobre la muerte a través de la resurrección. Idea que 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.

En esta obra, y a diferencia de otros *Resucitados en la cruz* realizados anteriormente, los brazos de *Cristo* no se disponen en cruz y con las palmas hacia arriba, en actitud de ofrecimiento al Padre, sino que, concediendo a la representación una nueva dimensión iconográfica y litúrgica, se presentan en actitud orante. Queda así representado Jesús como sacerdote omnipresente en la celebración eucarística.

Junto a las figuras de *Cristo resucitado en la cruz*, 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 parroquia de Carabanchel. Entre todas estas representaciones se destacará el *Cristo muerto en la cruz* [15] realizado, hacia 1970, para la Iglesia de San Bartolomé de Inca. Un pequeño bronce, de recuerdos expresionistas, en el que nos presenta a Jesús muerto placidamente en la cruz, a la que queda clavado por tres hierros, sin redundar en 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 pureza 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; idea que llevaría el padre Aguilar 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.

Otra obra en la que Aguilar tuvo oportunidad de plasmar su sentir místico fue en la imagen que en la década de 1970 le encargaba el padre Fernando Espiago para que recibiese culto en la madrileña Basílica de la Milagrosa; una imagen del entonces *beato Juan Gabriel Perboyre* [16]. Inspirado en la información histórica e iconográfica que le proporcionaba el padre Espiago durante su primer contacto, trasladaba entonces 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, por lo cruel de su martirio y los paralelis-

<sup>34</sup> LLABRES MARTORELL, Pere Joan: “Imágenes...”, op. cit., p. 23.



**16.** *Beato Juan Gabriel Perboyre* (1974). *Basílica de La Milagrosa* (Madrid).

mos que se establecen entre el suyo y la pasión y muerte de Cristo, como el “alter Cristus”, el “otro Cristo”, queda aquí representado 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 escuálida 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 el hombro derecho dan muestra, al tiempo que nos recuerda a las figuras del Crucificado, 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, esbozados en la tristeza reflejada en el rostro del mártir, 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 pietistas, donde la confrontación con aquello que nos aturde sea directa. Por el contrario, en este *beato* 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 acercarnos a la idea, en este caso concreto, de santidad y aceptación.

Queda manifiesta a través del análisis teórico de su evolución estética realizado, y de la selección de obras, representativas de cada una de sus etapas vitales y artísticas, estudiadas, que, 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), si lo será su propuesta de ruptura respecto a modelos estéticos y conceptuales pretéritos. Una apuesta, que quedará patente a través de 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.

A pesar de la significación cualitativa de su obra, en la que quedará patente





su 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 tendrán el *tiempo* y el *medio*, o su continuo estudio de la Liturgia ésta no tuvo, ni ha tenido, verdadera repercusión fuera del ámbito eclesial y de las órdenes religiosas. En esto ha influido, indudablemente, el carácter antiacadémico del artista, lo que lo separaría de los medios institucionales; su condición de religioso, que le llevaría a alejarse voluntariamente del protagonismo que otros escultores contemporáneos si tuvieron –“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 quijotesca 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”<sup>35</sup>–; y su apuesta por la creación de imágenes desvinculadas de convicciones pietistas, más apropiadas para la reflexión íntima sobre la divinidad que la exhibición de prácticas devocionales populares.

---

<sup>35</sup> AGUILAR COLLADOS, José María: *Discurso...*, op. cit.

