

Imagen, liturgia y renovación en la escultura de José María Aguilar Collados (1909-1992)

Juan Manuel Martín Robles
Universidad de Jaén

RESUMEN

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX se hace patente en la escultura religiosa española un profundo proceso de renovación influido por las directrices que desde Roma se promulgaban al respecto. Atento en todo momento a los aires de modernización que la Iglesia marcaría, la obra de José María Aguilar sufrirá un proceso evolutivo que, desde postulados estéticos neobarrocos, derivará en una obra simbólica y personal, claramente influida por la renovación litúrgica contemporánea. Si bien a partir de 1954 ya en su obra vamos a notar una apuesta decidida por la renovación plástica, será a partir de 1963, tras la publicación de la *Sacrosanctum Concilium*, cuando ésta llegue a su madurez.

PALABRAS CLAVE:

Arte sacro; escultura religiosa contemporánea; José María Aguilar Collados; Constitución *Sacrosanctum Concilium*; Concilio Vaticano II.

ABSTRACT

Throughout the second half of the 20th century it becomes patent in the religious Spanish sculpture a deep process of renovation influenced by the guidelines that were promulgated from Rome in this respect. Attentive in all moments to the modernization air that the Church would mark, José María Aguilar's work will suffer an evolutionary process that, from postulates aesthetic neobarrocos, it will derive in a symbolic and personal work, clearly influenced by the liturgical contemporary renovation. Although starting from 1954 already in their work will notice a bet decided by the plastic renovation, it will be starting from 1963, after the publication of *Sacrosanctum Concilium*, when this arrives to their maturity.

KEYWORDS:

Sacred art; religious contemporary sculpture; José María Aguilar Collados; Constitution *Sacrosanctum Concilium*; Second Vatican Council.



Fig. 1. José María Aguilar Collados, *Virgen de la Soledad* (1953). Detalle. Iglesia de La Anunciación (Berja, Almería). Archivo fotográfico del autor.

Tras una primera etapa en la que el artista se mantendrá entre aquellos que, atendiendo a las necesidades de la Iglesia y la recuperación espiritual y material a la que ésta habría de enfrentarse en España tras la guerra civil, perpetuaron en nuestra contemporaneidad modelos estéticos inspirados en la tradición barroca hispana¹, como quedará manifiesto en las obras realizadas entre 1950 y 1953 –la *Inmaculada franciscana*² y el *Arcángel Gabriel ven-*

ciendo al demonio realizadas como parte integrante del proyecto decorativo de la capilla del monasterio de la Concepción Jerónima de El Goloso (Madrid), o la *Virgen de la Soledad*³ (fig. 1) conservada en la iglesia de La Anunciación de Berja (Almería)–, la plástica de José

¹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J., “El pasado como modelo. Casticismo e ideología en la imaginería de posguerra”, en AA. VV., *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad, 2001 (tomo I), pp. 641-660.

² Para un completo estudio de esta variante iconográfica, defendida por el teólogo franciscano John Duns Scotto

(1266-1308), *vid.* MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, “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, pp. 71-81.

³ *Vid.* MARTÍN ROBLES, Juan Manuel, “Arte religioso contemporáneo, recuperación patrimonial y fervor popular en Berja. La Virgen de la Soledad, obra de José María Aguilar Collados (1909-1992)”, en *Farua. Revista del Centro Virginitano de Estudios Históricos*, 12, Berja (Almería), 2009, pp. 211-228.

María Aguilar Collados sufrirá, a partir de 1956, una profunda transformación.

Acorde con los aires de renovación que para el Arte Sacro comenzaban a soplar gracias al espíritu renovador de Juan XXIII, quien en 1961 se dirigía a los artistas señalándoles la necesidad de *aggiornamento* de las artes vinculadas al culto⁴; y Pablo VI quien, en el contexto del Concilio Vaticano II (1962-1965), promulgaba la *Sacrosanctum Concilium* (1963), texto pontificio en el que la aceptación del arte contemporáneo como medio adecuado para la representación de los misterios católicos será ya explícita –“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”⁵–; las imágenes surgidas de las gubias de Aguilar tenderán cada vez más a la simplificación, tornándose simbolistas e intimistas, adecuándose a las propuestas *meditacionales* y a sus pretensiones místicas.

Aunque manteniéndose dentro de la figuración, sus imágenes cada vez se estilizan más, en una búsqueda de la línea ascensional propia de la plástica manierista de El Greco, y se acercan al expresionismo contemporáneo. Rompiendo con las influencias naturalistas anteriores, amparado entonces en modelos medievalistas –“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”⁶–, inaugura una nueva etapa en la que la transmisión de los ideales religiosos, “imprimir en lo estático de la escultura un dinamismo que invite a orar (...)ofrecer al orante, al creyente que acude a realizar su plegaria ante la imagen, una escultura devota”⁷, será objetivo último.

Su apuesta por la imagen *meditacional*⁸, representación “apta para recordarnos verdades, que ahondemos en su sentido, gustemos de ellas, las asimilemos y nos decidamos a obrar”⁹, no hará sino redundar en la necesidad de una nueva estética; un modelo formal aislado de la tradición barroca española –naturalista y claramente decorativista– y la propuesta academicista imperante en los medios institucionales contemporáneos –imágenes que el artista encontraría “carente de expresión y vida”¹⁰–, para plasmar en la madera o el bronce sus ideales místicos: frente a la vacuidad de los conceptos abstractos, “excitar la imaginación para que la razón se aproveche”¹¹. “La imaginería hecha con esa intención puede tener una función cuasi sacramental, simboliza y hace que nos llenemos de ideas y sentimientos religiosos”¹².

Notas para una biografía

José María Aguilar Collados nació el 16 de mayo de 1909 en Madrid, donde pasará su infancia y primera juventud, y murió el 11 de febrero de 1992 en Palma de Mallorca, lugar de su retiro tras las dolencias que le aquejaban desde 1960.

Su primera etapa formativa, en la que se definirá su pensamiento de tendencia progresista, se desarrollará entre las aulas del Liceo Francés y la Institución Libre de Enseñanza¹³; sus vivencias en aquellos ambientes, en los que ideas humanistas y aires de renovación cultural fluían libremente, junto a la influencia paterna, quien “cuidaba personalmente de cultivar en sus hijos una fina sensibilidad artística a través de la asistencia a conciertos, conferencias, visitas a museos, etc.”¹⁴, le llevarían, cumplidos los dieciséis años, a orientar sus pasos hacia las aulas de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. A partir de entonces se dedicará por completo, bajo la dirección de Miguel Blay

⁴ JUAN XXIII, *Alocución a los artistas en la IX Semana Internacional de Arte Sacro*, 1961.

⁵ PABLO VI, *Constitución Sacrosanctum Concilium*, 1963, canon 123.

⁶ AGUILAR COLLADOS, José María, *Iconografía de San Jerónimo, discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Sevilla, leído el 19 de noviembre de 1959* [Archivo personal del padre Aguilar, conservado en el monasterio de El Parral].

⁷ LLABRES MARTORELL, Pere, “Imágenes para orar”, en *ARA, Arte Religioso Actual. Publicación del Movimiento Arte Sacro*, 55, Madrid, 1978, pp. 22-23.

⁸ Vid. MESEGUER, Pedro: “La meditación por imágenes. I”, en *Razón y Fe*, 735, Madrid, 1959.

⁹ AGUILAR COLLADOS, José María: “Iconografía...”, *cit.*

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Vid. JIMÉNEZ-LANDI, Antonio, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Madrid, Complutense, 1996.

¹⁴ DÍAZ VAQUERO, María Dolores, “Esculturas de la iglesia de la Sagrada Familia de Riotinto”, en *Laboratorio de Arte*, 5, Sevilla, 1992, p. 392.

Fábregas (1866-1936) y José Capuz Mamano (1884-1964), al estudio y ejercicio de las artes plásticas. Superados los años de formación académica, y a la par que iniciaba su andadura profesional como escultor, trabajó como dibujante, en la empresa familiar de fundición y orfebrería *Terán-Aguilar*, y como docente en el Instituto *Ramiro de Maeztu* y en la Escuela de Bellas Artes de Madrid.

El inicio del conflicto bélico que asoló España entre 1936 y 1939 provocaría un momentáneo alejamiento de la práctica artística. Finalizada la guerra sentirá la vocación religiosa, lo que le llevaría, siguiendo los consejos espirituales de D. Josemaría Escrivá de Balaguer (1902-1975) a tomar el hábito de la Orden de San Jerónimo¹⁵. El miércoles 21 de enero de 1942 ingresaba en el monasterio de santa María del Parral (Segovia); tomaba entonces el nombre de fray José María de Madrid; cuatro años después, el 29 de junio de 1946, era ordenado sacerdote.

Hasta 1956 su actividad escultórica estuvo vinculada, principalmente, a la Orden jerónima; en aquel año, tras catorce años de labor religiosa y artística en el claustro segoviano, se ordenaba su traslado, como prior, al monasterio de san Isidoro del Campo, en Santiponce (Sevilla). Hasta allí llegaba para cuidar espiritualmente de la nueva fundación y llevar a cabo la rehabilitación del inmueble; trabajo éste que, sumado a la labor escultórica desarrollada desde su llegada a Sevilla, le llevaría a ingresar, el 19 de noviembre de 1959, en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

En septiembre de 1964 su delicada salud obligaría a la Orden a trasladar nuevamente a Aguilar. Con el objetivo de que descansase abandonaba sus labores como prior en Santiponce y dirigía sus pasos hacia el monasterio de religiosas jerónimas de san Bartolomé de Inca (Mallorca). Allí se instalaría, en una casita de campo cercana al monasterio en la que instalará un pequeño taller. Desde aquel momento, y hasta la noche del 10 de febrero de 1992, cuando era ingresado de urgencias en la Clínica Rotger de Palma aquejado de fuertes dolores estomacales¹⁶, alternaría sus labores artísticas con

la vida eremítica, la asistencia a las monjas jerónimas de San Bartolomé, de las que fue capellán, el estudio de la Biblia y su acercamiento a los métodos orientales de oración Zen.

Liturgia y renovación en la obra de Aguilar Collados

Desde que en 1947 Pío XII plantease ya un primer intento teórico, tímido y condicionado¹⁷, de acercar contemporaneidad y Arte Sacro, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX las propuestas de renovación estética impulsadas desde Roma han sido continuas. Aguilar, escultor cuya producción será exclusivamente religiosa, 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 espacio¹⁸, se mostraría siempre atento a las nuevas directrices que la Iglesia marcaba al respecto.

Si bien su primera apuesta por el abandono de las propuestas naturalistas neobarrocas se atisba ya en 1954, cuando en la cabeza del *Crucificado* que, como pieza central del *Calvario*, realizase para la iglesia de los Padres Paúles en Carabanchel (Madrid) se desvincule de modelos historicistas y formas realistas pretéritas para acercarse a la nueva figuración religiosa que tras la guerra civil comenzó a desarrollarse en España, tendencia "a medio camino entre lo abstracto y lo figurativo, y en la que el efecto estético de los materiales junto a su tratamien-

¹⁷ Si bien en la encíclica *Mediator Dei* sancionada por Pío XII en 1947 ya se atisba la admisión del Arte Contemporáneo como expresión propicia para la representación de lo religioso, no será hasta el pontificado de Juan XXIII cuando se conceda libertad al creador. Como se deriva de la lectura del texto publicado en 1947, las propuestas formales y estéticas contemporáneas, aunque aceptadas, no dejarán de estar 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" (PIÓ XII, *Encíclica de la Sagrada Liturgia Mediator Dei*, 1947, canon 239).

¹⁸ Vid. GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel, *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*, Granada, Universidad, 1985.

¹⁵ AA. VV., *Josémaría Escrivá de Balaguer: un hombre de Dios. Testimonios sobre el Fundador del Opus Dei*, Madrid, Palabra, 2002, pp. 12-13.

¹⁶ GUAL, Sor María de Jesús, "Desde San Bartolomé de Inca", en *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis. Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla*, 93, Sevilla, 1992, pp. 9-10.

to técnico desempeñan un papel fundamental¹⁹; un potente y expresivo rostro abocetado, en el que se perciben ecos de la escultura monumental desarrollada por Juan de Ávalos en el Valle de los Caídos²⁰, en el que el predominio de planos limpios, la total ausencia de referencias a la Pasión o a los sufrimientos padecidos y la carencia de detalles dan cumplido ejemplo de su ruptura formal, iconográfica y conceptual, no será hasta su llegada a Sevilla, en 1956, cuando se produzca el primer momento de quiebra con su producción anterior y la estética naturalista, afín al momento histórico y el proceso de recuperación espiritual populista iniciada por la Iglesia española, imperante.

A pesar de las reticencias que en el *medio*, social y religioso, hallará Aguilar para el desarrollo de una plástica alejada de la tradición imaginera sevillana, una plástica enraizada en modelos barrocos representados por las obras de Juan de Mesa (1583-1627) o Martínez Montañés (1568-1649), y continuada por imagineros activos durante la etapa sevillana del escultor madrileño como Castillo Lastrucci (1882-1967), Buiza Fernández (1922-1983) u Ortega Bru (1917-1982), su obra se impregnará decididamente de los aires de renovación y aperturismo que, durante aquella década de 1950, se comenzaban a respirar, en todos los ámbitos, a nivel nacional²¹.

A pesar de lo acuciante del ambiente populista de recuperación de tradiciones religiosas que se vivía entonces en Sevilla, ciudad en proceso de revitalización de la Semana Santa²², y de la constante presencia del Barroco en sus quehaceres monacales –no olvidemos que llegaría Aguilar a Santiponce para la restauración de un espacio claustral, el de san Isidoro del Campo, en el que se conservaban algunas de las piezas maestras de Montañés, como el retablo principal o el *San Jerónimo*–, su constante atención a los postulados, tímidos aún, que desde Roma se defenderán respecto a la modernización del arte sacro, le llevarían a posicionarse entre la “vanguardia” escultórica sevillana.

Da comienzo ahora una etapa de “búsqueda continuada de la belleza a través de la simplicidad de las formas”²³; un momento durante el cual se incardinará hacia la búsqueda de propuestas estéticas y modelos que, en primera instancia, no supondrán un alejamiento radical respecto a la tradición escultórica, sino una adaptación de lo pretérito a su concepción espiritual y simbólica de la imagen. Fiel a los fines religiosos de su obra, y a su propia condición, la suya será una postura conciliadora entre tradición y vanguardia, si bien con una clara apuesta ya por la innovación, lo que le acercaría a ideólogos y artistas religiosos afines a la vanguardia moderada, a aquellos para quienes el arte religioso debía “comunicar una emoción, o mejor, una disposición espiritual”²⁴.

Este proceso de madurez y ruptura se verá inicialmente influenciado, negativamente, tanto por el *medio*, como por el tiempo en el que se sucedería, lo que nos llevará a notar en esta primera etapa evolutiva un cierto aire *atemperado*. Ahora sus imágenes ganan fuerza expresiva, etérea y sentido ascensional, pero no rompen drásticamente con lo anterior, se mantienen entre el respeto a la tradición y la apuesta renovadora. 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 poli-

¹⁹ GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa, *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1987, p. 35.

²⁰ Aguilar tuvo oportunidad de conocer los proyectos decorativos de Ávalos en el Valle de los Caídos contemporáneamente a su ejecución. De hecho algunos investigadores sitúan a Aguilar colaborando junto a Juan de Ávalos (1911-2006) desde los primeros trabajos escultóricos en el Monumento del Valle de los Caídos, apuntando que la suya pudo ser una importante contribución [DÍAZ VAQUERO, María Dolores, “Esculturas...”, *cit.*, p. 392]. Respecto a cuál fue su aportación real al ornato escultórico del polémico conjunto monumental, 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 nos atenemos a obras documentadas, de todo el programa iconográfico allí desarrollado sólo se debería a la gubia de Aguilar la talla en madera policromada del *San Francisco de Asís*, imagen conservada en la capilla de la Hospedería [vid. GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa: *Aproximación...*, *opus cit.*, p. 349.]

²¹ Sobre lo que supuso la década de 1950 y el desbloqueo diplomático de España para las artes, vid. CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 94-114.

²² Vid. SÁNCHEZ HERRERO, José, *La Semana Santa de Sevilla*, Madrid, Sílex, 2003, pp. 279-283; ÁLVAREZ REY, Leandro, *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*, Sevilla: Universidad, 1999.

²³ “El escultor P. José María de Madrid”, en *ABC. Edición de Andalucía*, Sevilla, 30-08-1964.

²⁴ PLAZAOLA ARTOLA, Juan, *El arte sacro actual*, Madrid, BAC, 2006, p. 440.

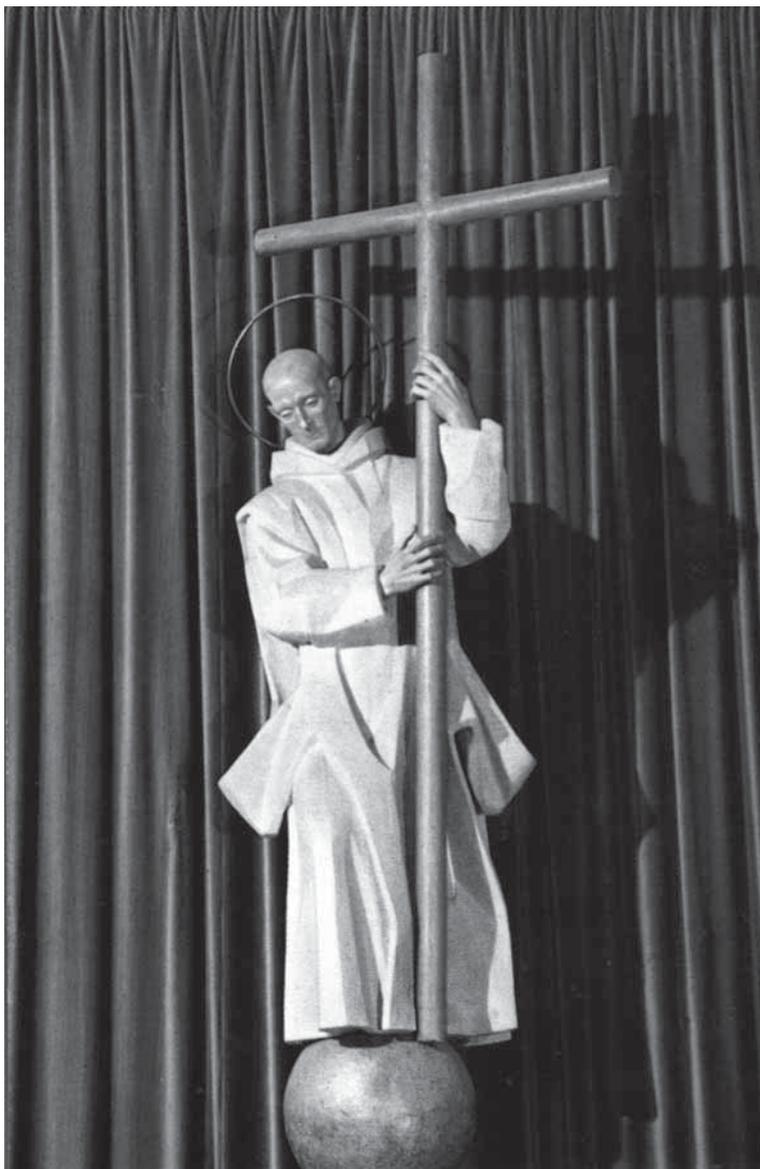


Fig. 2. José María Aguilar Collados, *San Bruno* (1959). Cartuja de santa María de Montealegre (Tiana). Archivo fotográfico de la Comunidad de Hermanos Cartujos de Montealegre.

cromía, renunciando al decorativismo de las piezas trabajadas en el taller segoviano del Parral y dejando casi desnudas sus tallas, concediendo carácter expresivo tanto a la materia prima, como al trabajo de la misma, en ocasiones apenas suavizada por una fina capa de yeso anterior a la policromía. Características que quedarán reflejadas en obras como el *San Bruno* (1959) (fig. 2) que realizase para la sala capitular de la cartuja de santa María de Montealegre, en Tiana (Barcelona), talla en madera policromada en la cual su apuesta simbolista y trascendente queda manifiesta en el acertado equilibrio entre fuerza expresiva y representación de ideales religiosos, la austeridad en el color, la total ausencia de lo anecdótico la verticalidad compositiva de la obra; la imagen de

la *Virgen de Belén* (1960) (fig. 3) realizada, en mármol de Carrara, para la capilla del Seminario Menor de Pílas²⁵ (Sevilla); o las cuatro imágenes que completaban el programa iconográfico y ornamental de la nueva iglesia de san Vicente de Paúl en Sevilla: *San Vicente de Paúl* (1959), *Sagrado Corazón de Jesús* (1959-1960), *Virgen Milagrosa* (1960-1961) y un *Crucificado* (1959), imagen de Cristo en la que el juego de planos y la estilización de la línea acusan el carácter expresivo del momento evocado –su último aliento– sin necesidad de caer en el patetismo barroco.

²⁵ “Monseñor Riberi visita el Seminario de Pílas”, en *ABC. Edición de Andalucía*, Sevilla, 14-05-1963.

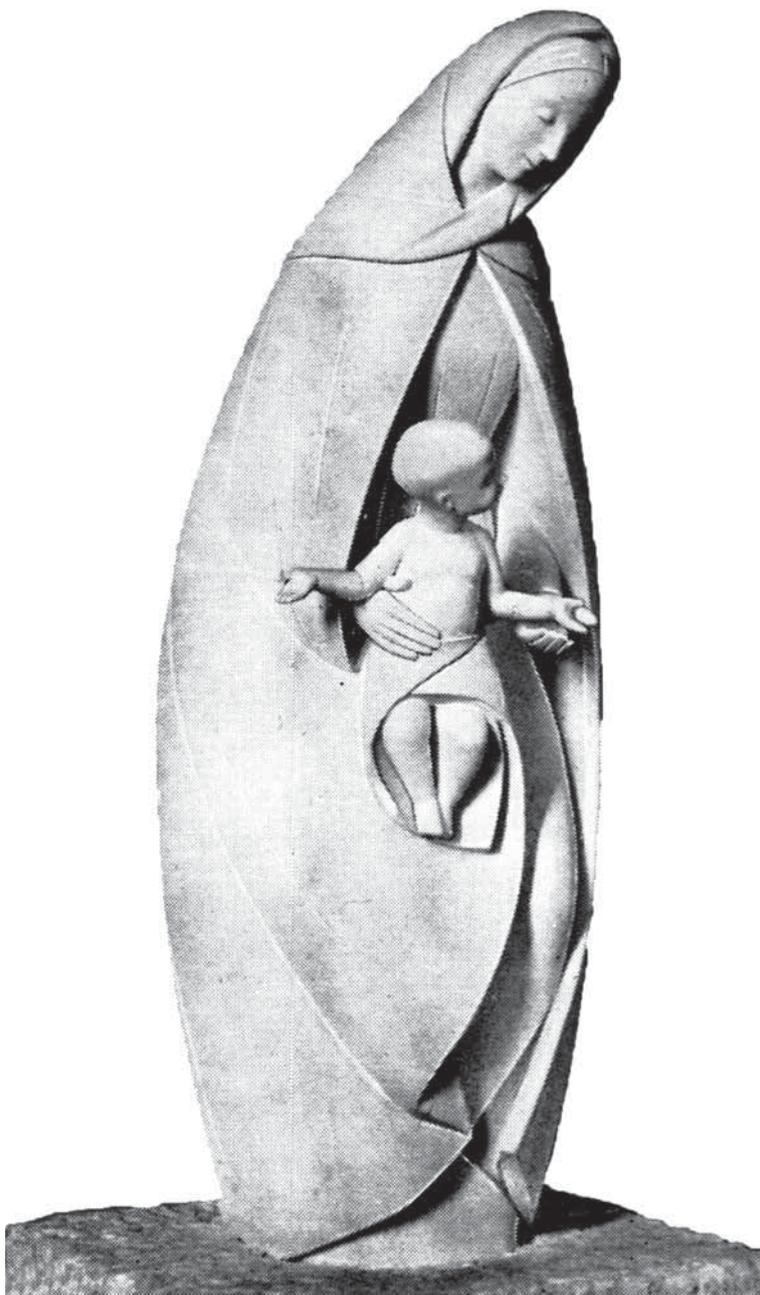


Fig. 3. José María Aguilar Collados, *Virgen de Belén* (1960). Capilla del Seminario Menor de Pilas (Sevilla), actual capilla del complejo residencial Lantana (Pilas, Sevilla). Archivo gráfico de la Comunidad de religiosos jerónimos de santa María del Parral (Segovia).

A partir de 1961, infundido de la renovación promovida por Juan XXIII, en su obra se hará más evidente aún su distanciamiento respecto a la plástica sevillana del momento y el proceso de abstracción simbólica que sufrirá su obra. Ahora, como si de un momento previo a la eclosión definitiva se tratase, se observará en sus obras una progresiva estilización de la línea, la renuncia voluntaria al detalle superfluo, y la búsqueda, a través de propuestas formales expresionista, del pleno simbolismo religioso. La talla en madera policromada de la *Blanca*

Paloma que realizaba en 1962 para la parroquia del barrio sevillano de Los Pajaritos²⁶; o las tallas policromadas que realizase, entre 1961 y 1962, para la capilla del colegio San José-Sagrados Corazones de Sevilla: un *Cristo Crucificado* (fig. 4), una *Virgen María* y un *San José*, tres imágenes en las que, en pos de la claridad

²⁶ TASSARA Y DE SAGRÁN, Joaquín, "Actualización de la *Blanca Paloma*", en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 31-05-1962.

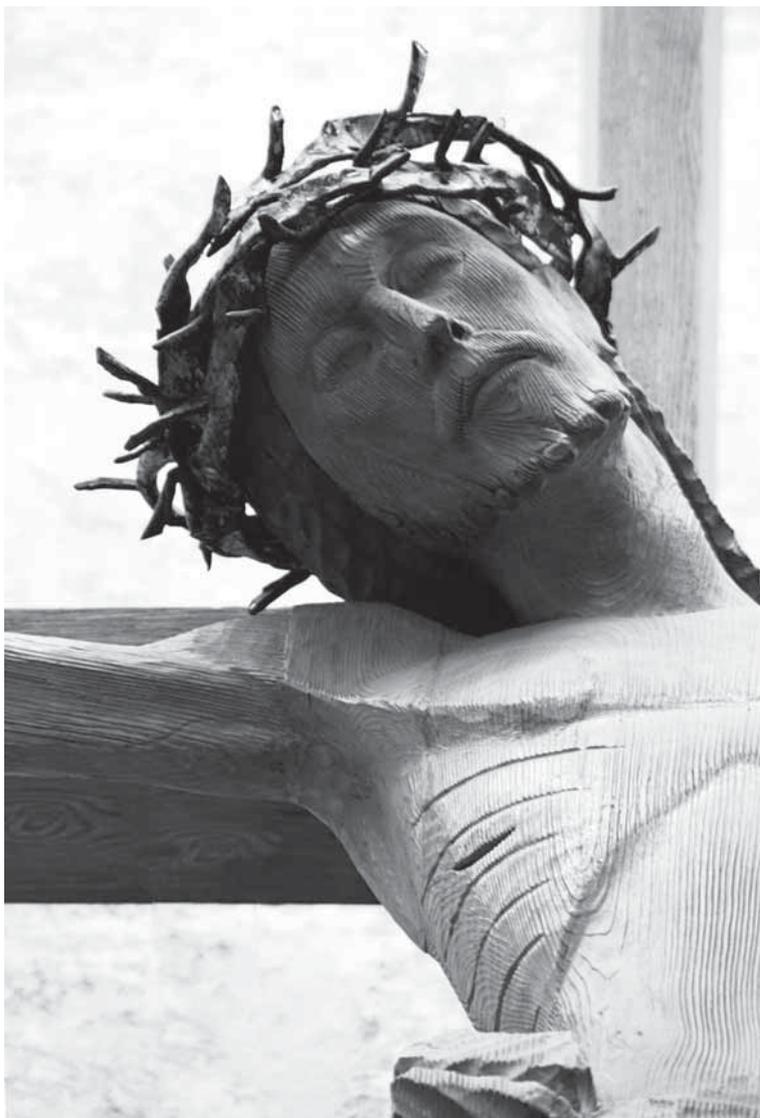


Fig. 4. José María Aguilar Collados, *Crucificado* (1959). Detalle. Iglesia de san Vicente de Paúl (Sevilla). Archivo fotográfico del autor.

en la idea representada, los detalles quedan reducidos a la mínima expresión, tan sólo se perfilan mediante líneas de expresión.

Gradualmente se va patentizando en el artista un alejamiento de preocupaciones formales que le llevará a conceder mayor protagonismo a los materiales sobre los tratamientos dados a éstos o las técnicas utilizadas, concentrando su interés en el *símbolo* representado; llegar al sentir religioso del observador a través de la materia transformada; “imprimir en lo estático de la escultura un dinamismo que invite a orar (...) ofrecer al orante, al creyente que acude a realizar su plegaria ante la imagen, una escultura devota”²⁷. Una evolución, técnica y

estética, que tendrá su concreción definitiva tras la lectura y plena aceptación del capítulo VII de la *Sacrosanctum Concilium* y su apuesta definitiva por la imagen meditacional; momento que coincidirá con su traslado a Inca (Mallorca), *medio* mucho más favorable para el artista dada la poca incidencia que en aquél tendría la estética barroca y su recuperación contemporánea, en 1964. A partir de este momento, periodo de madurez artística y ruptura definitiva con la tradición, su libertad creativa alcanzará cotas máximas, patentizándose en su obra cómo la plasmación de valores litúrgicos se antepone a cualquier otra estimación artística o estética; cómo sus investigaciones plásticas y estéticas le derivan a unas formas de gran simplicidad, casi inacabadas, donde predomina la estilización de la línea, en una clara

²⁷ LLABRES MARTORELL, Pere, “Imágenes...”, *opus cit.*, pp. 22-23.

tendencia hacia la espiritualización de unas figuras en las que, por encima de ideales como la belleza o la armonía, e incluso la representación iconográfica, prevalecerá la transmisión de sensaciones religiosas.

Junto a la influencia positiva que tendría tanto el *medio*, como 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, le llevarán a crear durante sus años mallorquines una obra cada vez más alejada de convencionalismos formales y ascendentes naturalistas. Será ahora, recorrido el largo proceso de adaptación de modelos que tuviese comienzo en la década de 1950 con el *Calvario* realizado para los padres paúles de Carabanchel, 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 imaginaria contemporánea, situándose fray José María 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”; y *estática*, que “nos arranca del tiempo para fijarnos en la eternidad”²⁸, ahora su ruptura le lleva a crear obras en las que la línea de inspiración oriental será nuevo referente y en las que la tendencia expresionista, ya prefigurada con anterioridad, se hace más acusada. Unas obras en las que se aleja de la búsqueda de la belleza como concepto universal y se hace patente un acentuado interés por la escultura simbólica; unas piezas a través de las cuales pretende representar ideas inmanentes sin añadidos superfluos, alejándose de todo ornato innecesario y rechazando redundantes llamadas a la piedad religiosa basadas en el patetismo barroco o en rebuscados artificios, tal como quedará patente en obras como el conjunto decorativo proyectado en 1965

para la iglesia de la Sagrada Familia de Riotinto (Huelva) –Sagrada Familia, Virgen con el Niño y Crucificado–; el *Cristo muerto en la cruz* y *María madre de Jesús con el Espíritu Santo*, bronce realizados, hacia 1970, para la iglesia de san Bartolomé de Inca; o la imagen del *beato Juan Gabriel Perboyre* (1973-1974) (fig. 5), realizada para la Basílica de La Milagrosa de Madrid.

Obras realizadas para la reflexión íntima y la valoración individual de ideas trascendentes y sentimientos religiosos, de las que sería expresión última sus *cristos resucitados en la cruz*²⁹, con las que pretendía plasmar “el latido de su interior, traspasado de ideales y angustias, empapado de plegaria y contemplación de las Sagradas Escrituras”³⁰, éstas serán manifestaciones de sus convicciones más profundas; imágenes, cercanas en concepto a los iconos religiosos por el poder evocador que habrían de tener, en las que la interiorización del diálogo entre lo divino y lo terrenal, a tra-

²⁹ No será la aceptación explícita por parte de la Iglesia de los modelos artísticos contemporáneos, en el canon 123 del texto conciliar, 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. Así, 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 alejamiento de los modelos naturalistas y su ruptura con la tradición escultórica; los más claros ejemplos de una obra dirigida al sentir religioso del espectador, en la que pondría de relieve, a través de la forma, su idea de divinidad.

Ejemplos de esta interesante producción, en los que llevará 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), serán el *Cristo elevado de la tierra* (1969) realizado para la capilla del monasterio de san Bartolomé de Inca –bronce para el que tomaría como modelo el *Crucificado* tallado en 1959 para la iglesia sevillana de san Vicente de Paúl–; el *Cristo crucificado-resucitado* (1975) que realizase para presidir la capilla de las Hermanas de la Caridad de Establiments (Mallorca); el *Cristo resucitado desde la cruz* (hacia 1975) conservado en la colección particular de D. Pere-Joan Llabrés; o el *Resucitado desde la Cruz* (1977) que, tomando como modelo al anterior, realizase para presidir el altar mayor de la iglesia de Santa Catalina Tomás de Palma.

³⁰ LLABRES MARTORELL, Pere-Joan, “La muerte de un monje artista. El P. José María Aguilar Collados”, en *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis. Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla*, 93, Sevilla, 1992, p. 12.

²⁸ PLAZAOLA, J., *El arte..., opus cit.*, p. 313.



Fig. 5. José María Aguilar Collados, *Beato Juan Gabriel Perboyre* (1973-1974). Originalmente realizado para la Basílica de La Milagrosa (Madrid), hoy se conserva en uno de los patios interiores de la Casa de los Padres Paúles de Madrid. Archivo gráfico del padre D. Fernando Espiago, C.M.

vés de la oración apoyada en la contemplación de imágenes, práctica que, como señalaba 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 contemporanei-

dad sin precedentes, tanto por su sentido de renovación como por la unión indisoluble que se establece ahora entre Arte y Liturgia³¹,

³¹ “En las decisiones tomadas en los Concilios de Nicea II y de Trento se habían considerado las obras de arte aisladas y como portadoras de un mensaje cristiano doctrinal. Se estableció la doctrina sobre la licitud, características y extensión del culto a las imágenes. En el Tridentino, frente al renacimiento del sentido pagano de la vida, se tuvo en cuenta el aspecto “moral” de las figuraciones religiosas. En cambio, ahora, se establece una estrecha conexión entre el arte sacro y la liturgia; y aunque no falten precedentes como la *Mediator Dei*, aquí el fruto no es solo mucho más maduro, sino que se trata de una Constitución Conciliar” (BORRÁS, Anto-

“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”³², como “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”³³.

A modo de conclusión

Autor de una obra en la que se hace patente una renovación personal manifiestamente impregnada por factores determinantes como el *medio* y el *tiempo*; su condición de monje, alejado, voluntariamente³⁴, del protagonismo que otros escultores contemporáneos si tuvieron; y su apuesta por la creación de imágenes apropiadas para el culto privado y la reflexión intimista sobre la divinidad, imágenes *cultuales* o *meditacionales*, en armonía con las reformas litúrgicas que tendrán lugar durante el

periodo analizado, José María Aguilar se presenta ante nosotros como uno de los escultores situados en la vanguardia escultórica religiosa.

Si bien su escultura no será tan audaz, en cuanto al uso de nuevos materiales y técnicas, como la de Joaquín Rubio, José Luis Sánchez o José Luis Alonso Coomonte, ni tuvo verdadera repercusión fuera del ámbito de las órdenes religiosas y sus círculos cercanos –lo que concede un valor añadido a nuestra investigación³⁵–, su propuesta de ruptura respecto a modelos estéticos y conceptuales pretéritos, inspirada en la lectura crítica de las propuestas que la Iglesia mantendrá a lo largo de la segunda mitad del siglo XX respecto al Arte; el tratamiento dado a los materiales, en base a técnicas expresionistas cercanas al *non finito* miguelangelesco o el inacabado *impresionista* rodiniano; la etereidad y sentido ascensional de sus figuras, recuerdo plástico de cánones góticos y del manierismo de El Greco; junto a la moderna espiritualidad y profundidad litúrgica de la que dota a sus imágenes, en línea con modelos estéticos medievalistas y concepciones meditacionales, nos hacen situarlo entre los renovadores de la escultura religiosa española contemporánea.

nio, “El Arte Sacro y la Constitución sobre la Sagrada Liturgia”, en *Razón y Fe*, 798-799, Madrid, 1964, pp. 49-50).

³² GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa, *Aproximación...*, *opus cit.*, p. 10.

³³ PLAZAOLA, J., *El arte...*, *opus cit.*, p. 316.

³⁴ “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” (AGUILAR COLLADOS, José María, “Iconografía...”, *opus cit.*).

³⁵ Hasta el momento no se ha realizado un estudio completo de la obra de Aguilar Collados. Tan sólo encontraremos breves referencias a su etapa sevillana –DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, *Historia del Arte en Andalucía, VIII. De la ilustración a nuestros días*, Sevilla, Gever, 1994; MORENO ROMERA, Miguel; MORENO RODRIGO, Miguel Ángel, “La plástica de nuestros tiempos”, en PAREJA LÓPEZ, Enrique (dir.), *Historia del Arte en Andalucía, IX. Medio siglo de Vanguardias*, Sevilla, Gever, 1994– o las obras conservadas en iglesias madrileñas –GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa. *Aproximación...*, *cit.*– en empresas editoriales de carácter general; referencias puntuales junto a las que podemos citar los estudios monográficos realizados por María Dolores Díaz Vaquero (*cit.*) y el autor de estas líneas (MARTÍN ROBLES, Juan Manuel: “Arte religioso...”, *cit.*; MARTÍN ROBLES, Juan Manuel, “Renovación estética y planteamientos litúrgicos en la plástica andaluza contemporánea. La etapa sevillana del escultor religioso José María Aguilar Collados (1956-1965)”, en *Archivo Hispalense*, 276-278 (artículo en prensa)).