

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 276-278 / AÑO 2008 / TOMO XCI



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES

© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: ARTES GRÁFICAS GANDOLFO-SEVILLA

DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 276-278 / AÑO 2008 / TOMO XCI



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 276-278 / AÑO 2008

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
GUILLERMINA NAVARRO PECO Diputada del Área de Cultura e Identidad	CARMEN MENA GARCÍA Universidad Pablo de Olavide
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
M^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO
Intercambios
MERCEDES NAVARRO DUARTE

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura e Identidad. Servicio de Archivo y Publicaciones

Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)

Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

SUMARIO

ARTÍCULOS

PÁGS.

HISTORIA

- MARÍA ISABEL CINTAS GUILLÉN
Manuel de Brioude Pardo, médico, político, músico y teósofo (1885-1932) 11
- ANTONIO GONZÁLEZ POLVILLO
Política concejil y coyuntura adversa en la decadencia de una Villa del Aljarafe sevillano en el siglo XVII: el caso de Salteras, *Guarda y Collación* de Sevilla 49
- JOAQUÍN HERRERA DÁVILA
Apología sevillana del aceite de Aparicio 77
- JOAQUÍN HERRERA DÁVILA Y JOSÉ JOAQUÍN JADRAQUE SÁNCHEZ
El *Tractatus de curatione* (1606) de Juan de Sosa Sotomayor 93
- CONCHA LANGA NUÑO
La cultura en armas: una aproximación al teatro que se vio en la Sevilla de la Guerra Civil 131

LITERATURA

- JUAN MANUEL DAZA SOMOANO
Herrera vindicado: los preliminares de los *Versos* (Sevilla, 1619) a la luz de la polémica gongorina 157
- ROCÍO FERNÁNDEZ BERROCAL
La prosa de Juan Ramón Jiménez 169
- DANIEL PINEDA NOVO
Visión de los hermanos Cuevas 187
- RAFAEL ROBLAS CARIDE
Humor y literatura en la posguerra española: sobre un homenaje “póstumo” a Rafael Montesinos 207

ARTE

- RAFAEL CÓMEZ RAMOS
La Torre del Oro de Sevilla, revisitada 237
- MAGDALENA ILLÁN MARTÍN, LINA MALO LARA Y ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Noticias de platería sevillana. Plateros entre 1780 Y 1800 267
- PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ
Epistolario del organero José Antonio Morón (1780-1785) 289

ANA MARÍA MARÍN FIDALGO Más datos sobre el colegio de San Hermenegildo de Sevilla	303
ANTONIO MARTÍN PRADAS Sillería, facistol y órgano del coro de la Iglesia Parroquial de San Pedro de Sevilla	327
JUAN MANUEL MARTÍN ROBLES Renovación estética y planteamientos litúrgicos en la plástica andaluza contemporánea. La etapa sevillana (1956-1965) del escultor religioso José María Aguilar Collados	341
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ Pintura virreinal americana en Sevilla. Contextos, historiografía y nuevas aportaciones	359
GREGORIO MANUEL MORA VICENTE Treinta años de conservación de la lonja de mercaderes de Sevilla (1755-1784)	391
ROCÍO PLAZA ORELLANA El teatro de Ana Sciomeri en Sevilla durante el Trienio Constitucional	409
MANUEL ANTONIO RAMOS SUÁREZ Pedro Duque Cornejo y los ángeles lampararios de la Iglesia de la Santa Caridad de Sevilla	429
MANUEL VARAS RIVERO El ensayo final de Francisco de Alfaro en la custodia de la Santa Espina de la Catedral de Sevilla: síntesis estructural de los modelos quinientistas y anuncio del concepto de custodia de asiento en el siglo XVII	441
RESEÑAS	
MENÉNDEZ ROBLES, MARÍA LUISA. <i>El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	460
RAYEGO GUTIÉRREZ, JOAQUÍN. <i>Narraciones anecdóticas de don Francisco Rodríguez Marín</i> POR ANTONIO CASTRO DÍAZ	462
ESPINOSA, PEDRO. <i>Primera parte de Flores de Poetas Ilustres de España</i> POR ORIOL MIRÓ MARTÍ	467
HERNÁNDEZ, SALVADOR Y MAYO, JULIO. <i>Una nao de oro para Consolación de Utrera (1579)</i> POR CLARA MACÍAS SÁNCHEZ	473
SANTOS MÁRQUEZ, ANTONIO JOAQUÍN. <i>Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos</i> POR MARÍA JESÚS SANZ SERRANO	476
RAMOS SUÁREZ, MANUEL ANTONIO. <i>El Colegio de la Encarnación de Marchena. De la Compañía de Jesús al Colegio de Santa Isabel</i> POR JOSÉ JAIME GARCÍA BERNAL	478
ROMERO TALLAFIGO, MANUEL. <i>De libros, archivos y bibliotecas. Venturas y desventuras de la escritura</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	480
GARCÍA DINI, ENCARNACIÓN. <i>Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)</i> POR MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ MOSQUERA	482

Arte
~

Renovación estética y planteamientos litúrgicos en la plástica andaluza contemporánea.

La etapa sevillana (1956-1965) del escultor religioso
José María Aguilar Collados¹



JUAN MANUEL MARTÍN ROBLES

Universidad de Jaén

RESUMEN: En 1956, tras ser nombrado prior del monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, llegaba el escultor José María Aguilar Collados a Sevilla. Su escultura, alejada de la tradición neobarroca imperante en la capital andaluza, se convertiría desde aquel momento, y hasta su marcha en 1965 a Mallorca, en un referente de la nueva plástica religiosa llevada a cabo en tierras hispalenses bajo la influencia de las directrices de modernización que la Iglesia comenzaría a promover desde el pontificado de Juan XXIII, y que tendrían su concreción tras el Concilio Vaticano II. La evolución del artista, sus ideas estéticas y las obras que llevase a cabo durante su estancia en Sevilla, para diferentes iglesias de nueva planta, quedan analizadas en este estudio.

PALABRAS CLAVE: Escultura religiosa contemporánea; Sevilla (España), siglo XX, José María Aguilar Collados, Concilio Vaticano II, Arte postconciliar, Monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla), Cartuja de Santa María de Montealegre (Tiana, Barcelona), Iglesia de San Vicente de Paúl (Sevilla), Colegio "San José SS.CC." (Sevilla), Seminario Menor Nuestra Señora de Belén (Pilas, Sevilla).

ABSTRACT: In 1956, the sculptor José María Aguilar Collados arrived in Seville, after being appointed prior of the monastery of San Isidoro del Campo in Santiponce. His sculpture, far from the neobaroque tradition prevailing in the Andalusian capital, will become a new reference in the new religious plastic held in Sevillian lands under the influence of the modernization guidelines that Church would begin to promote since the pontificate of John the XXIII, from that time until his departure in 1965 to Mallorca, and which would have its concretion after the Council Vatican II. The evolution of the artist, his aesthetic ideas and the works carried out during his stay in Seville in different new churches, are analyzed in this survey.

KEY WORDS: Contemporary religious sculpture ; Seville (Spain); twentieth century; Jose Maria Aguilar Collados; Vatican Council II; post-conciliar Art; Monastery of San Isidoro of the Field (Santiponce, Seville); Charterhouse of Sacred Maria of Montealegre (Tiana, Barcelona); Church of St. Vincent de Paul (Seville); College San Jose SS.CC. (Seville), Minor Seminary of Our Lady of Bethlehem (Pilas, Seville).

1. Para la investigación desarrollada sobre la figura y la obra de fray José María de Madrid hemos contado con la cooperación de varios religiosos y colaboradores que nos han brindado testimonios y apuntes a través de intensa comunicación epistolar. Por ello queremos recordar aquí, a modo de sincero agradecimiento,

José María Aguilar Collados (Madrid, 1909-Inca (Mallorca), 1992), fray José María de Madrid, nombre que adoptase al ingresar, siguiendo los consejos espirituales de D. Josemaría Escrivá de Balaguer², en la Orden de San Jerónimo, llegaba a Sevilla en diciembre de 1956. Tras catorce años de actividad religiosa y artística en el convento de Santa María del Parral (Segovia), casa en la que profesaría, “después de un tiempo de vida eremítica vivida en la sierra cercana al Escorial”³, el 21 de enero de 1942, era trasladado a tierras hispalenses para iniciar el proceso de restauración del monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce.

Su total entrega a la orden jerónima, reconocida en las primeras líneas de su discurso de ingreso a la Academia sevillana, “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”⁴, y la activa relación espiritual que mantuviese desde su ingreso en la Orden con la madre Cristina de Arteaga (1902-1984), priora del monasterio hispalense de Santa Paula desde 1944, junto al apoyo del Cardenal Arzobispo de Sevilla, D. José María Bueno Monreal, fueron factores decisivos en su traslado. A tierras andaluzas llegaba, como prior del monasterio de Santiponce, con dos consignas: cuidar de la nueva fundación, que volvía a los *jerónimos* tras la desamortización de 1835, y llevar a cabo la rehabilitación del inmueble, declarado Conjunto Histórico-Artístico de Interés Nacional en 1872.

Si bien las labores, espirituales y materiales, encomendadas resultaron arduas, no descuidó entonces el monje jerónimo ni su formación estética, ni el trabajo escultórico de creación personal, desarrollado “en el reducido taller del monasterio, donde también labora la orfebrería y los bronces de arte”⁵. De hecho, su buen hacer al frente de los trabajos de restauración del monasterio-fortaleza que en 1301 fundase D. Alonso Pérez de Guzmán, junto a la intensa labor artística desarrollada desde su llegada a Sevilla, le llevarían a ingresar en 1959, tan sólo tres años después de su llegada a la ciudad, en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

to, a fray Ignacio de Madrid (monasterio jerónimo de El Parral, Segovia), D. Fernando Espiago (Padres Paules de Madrid), D. Manuel Castro Román (Sevilla), D. Alberto López Sánchez (iglesia de San Vicente de Paúl, Sevilla), Comunidad de Hermanos Cartujos de Montealegre (Tiana, Barcelona), D. Manuel Lapido Velasco (Tiana, Barcelona), Sor Paula María de la Cruz (monasterio de la Concepción Jerónima, El Goloso, Madrid), D. Fernando Cordero (Sagrados Corazones, Sevilla), D. Santiago Cortes (monasterio de San Bartolomé, Inca, Mallorca) y doña Carmen Colom (Inca, Mallorca).

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

3. ALCINA, Lorenzo. “Falleció el P. José María Aguilar, monje jerónimo y capellán de las jerónimas de Inca”. In *Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis* (Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla), 1992, no. 93, p. 10.

4. AGUILAR COLLADOS, José María. Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla, 1959 (manuscrito mecanografiado conservado en el Archivo del monasterio de Santa María del Parral, Segovia).

5. “El escultor P. José María de Madrid”. *ABC*. Edición de Andalucía, 30 de agosto 1964.

En septiembre de 1964, debido a los problemas de salud que arrastraba desde 1960, y que le llevaron a tener que ser intervenido quirúrgicamente en la Clínica de la Milagrosa de Madrid, tuvo que cesar en sus labores como prior del monasterio hispalense. Los facultativos le recomendaban descanso, y la Orden tomó la decisión de trasladar al padre Aguilar al monasterio de religiosas jerónimas de San Bartolomé, en Inca (Mallorca). La gravedad de la enfermedad precipitaba el final de la fructífera etapa sevillana del padre Aguilar, unos años en los que su plástica se acercaría definitivamente a las propuestas de vanguardia, rompiendo con los modelos barrocos que caracterizasen sus primeras obras.

EL ARTISTA Y SU OBRA

“Sacerdote culto y de gran sensibilidad artística y espiritual”⁶, la evolución plástica de José María Aguilar, “escultor de imágenes que le salían de su espiritualidad, condimentada de Biblia y ansiosa del infinito, profundamente cristiana y ecuménicamente enlazada con el deleite universal de la búsqueda de Dios”⁷, queda caracterizada, en líneas generales, por la adaptación en su plástica de modelos y apuestas estéticas coetáneas paralela a la progresiva importancia que la Iglesia concederá, mediado el siglo XX, al Arte Contemporáneo como expresión apropiada para reflejar los dogmas y misterios cristianos.

El *medio* en el que desarrollase su producción, no siempre afín a la propuesta estética por él representada; las influencias recibidas de sus mentores en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, Miguel Blay Fábregas (1866-1936) y José Capuz Mamano (1884-1964), artistas de quienes asumiría inquietudes simbólicas, a través de la búsqueda de sentimientos y el alma interior de las figuras, y la forma de trabajar la madera, definiendo, al igual que hiciese Capuz, “de manera directa en la talla el juego de planos, líneas y volúmenes”⁸; el estudio de la filosofía Zen, ideología cuyos planteamientos de mínima intervención, pureza y simplicidad de líneas se ajustarán perfectamente a su concepción de la imagen sin artificios; o sus problemas de salud, agravados en la década de 1960, también quedarán puntualmente reflejados en su obra.

6. “Eucaristía oficiada por el Padre Joan Bestard Comas, Vicario General de Mallorca”. In *Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis* (Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla), 1992, no. 93, pp. 14-17.

7. LLABRES MARTORELL, Pere Joan. “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), 1992, no. 93, p. 12.

8. AYALA SAURA, J. “La escultura religiosa de José Capuz” en *Actas I Congreso de Cabildos, Cofradías y Hermandades del Sureste de España*. Cieza: Junta de Hermandades Pasionarias, 1996, p. 207.

LA INFLUENCIA DEL MEDIO EN LA OBRA DE FRAY JOSÉ MARÍA DE MADRID

Los diferentes destinos geográficos en los que desarrollará su obra, ámbitos en los que la influencia de la tradición local y el gusto de comitentes y público redundará en la libertad con la que creará el artista sus imágenes, influirán notablemente en la producción de fray José María, condicionando su evolución formal y estética. Hasta tal punto quedará su obra determinada por el *medio*, que se puede observar cómo, tras un primer periodo en el que el peso de la tradición será determinante, se produce, primero, una *quiebra atemperada*, acercándose entonces a modelos formalmente cercanos a la vanguardia, y, por último, una ruptura definitiva con la tradición, momento en que el simbolismo y la plasmación de ideales religiosos caracterizará su obra.

La llegada, en 1942, de José María Aguilar al monasterio de Santa María del Parral coincidirá con un momento artísticamente definido por unas especiales circunstancias históricas y sociales. Tras el periodo de inactividad artística, especialmente escultórica, provocada por el reciente enfrentamiento bélico nacional, Estado, canalizador de encargos dirigidos “hacia la exaltación del régimen y su ideario”⁹, e Iglesia, institución inmersa en un difícil, y costoso, proceso de restauración espiritual y material, se convirtieron en los principales comitentes. Teniendo en cuenta el conservadurismo estético por el que se caracterizarán durante este periodo ambas instituciones, esta situación tendría como consecuencia inmediata el alejamiento de la plástica nacional de las opciones de vanguardia.

El momento histórico; su condición de religioso, y los consejos que, acerca de la libertad que había de concederse a los artistas sacros, emanan del texto de la *Mediator Dei*, en la que los ecos de modernidad quedan supeditados a la servidumbre material y “la debida reverencia” que los artistas debían a la Iglesia¹⁰; junto al origen de sus encargos, serán factores determinantes para que, a lo largo de estos primeros años, la suya sea una plástica de corte realista, influenciada por modelos castellanos anteriores a 1936, práctica en la que los artistas “profundizan en la tradición y el realismo para buscar ángulos nuevos, sin concesiones, depurados e incardinados”¹¹.

9. PÉREZ, Carlos. La escultura del siglo XX. Madrid: *Historia* 16, 1991, p. 17.

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

11. PÉREZ, Carlos. La escultura del siglo XX. Madrid: *Historia* 16, 1991, p. 9.

Serán éstas unas obras en las que el peso de la tradición será determinante, continuando el padre Aguilar la tónica general de restauración historicista y mimética de modelos del pasado, y en las que mantendrá formas manifiestas en piezas realizadas antes de su ingreso en la Orden Jerónima, como la *Virgen con el Niño*, relieve en piedra policromada, conservado en el monasterio de Santa María del Parral, para el que tomará como referente composiciones pietistas del renacimiento italiano.

Más cercanas a la tradición barroca hispana se hallarán las piezas realizadas entre 1942 y 1956. Imágenes caracterizadas por el ensimismamiento decorativo y la complacencia formal, entre éstas se destacarán el conjunto de tres retablos, la *Inmaculada* titular y el grupo escultórico *San Miguel venciendo al demonio*, que proyectase, antes de 1950, para la capilla del monasterio madrileño de El Goloso; el *San Francisco de Asís* realizado para la capilla de la Hospedería del Monumento Nacional de Santa Cruz del Valle de los Caídos, imagen de “línea muy realista”¹²; la exquisita talla, de rica policromía, de la *Virgen de la Soledad* que realizase, en 1953, por encargo de D. José María Mantilla y Pérez de Ayala con destino a la iglesia parroquial de La Anunciación de Berja (Almería); o el *Calvario* que tallase, hacia 1954, para la parroquial erigida por los Padres Paúles en Carabanchel, primera obra en la que se desvinculará de modelos historicistas, aventurando, especialmente en el *Crucificado*, la que será su obra más personal.

El traslado de fray José María de Madrid al convento sevillano de San Isidoro del Campo, etapa coincidente con los primeros pasos dados por la Iglesia hacia la aceptación del Arte Contemporáneo, supondrá un primer momento de quiebra en el que, frente a la hostilidad con la que el medio, social y religioso, se mostraba ante las novedades plásticas, observamos como el escultor apuesta por la línea de futuro e innovación que caracterizará su obra postconciliar.

Este proceso de ruptura se acentuará una vez trasladado a Inca. Destino último donde la libertad creativa del padre Aguilar, quien “hacia oración esculpiendo y esculpía para hacer rezar a los hermanos”¹³, le harían derivar hacia una plástica figurativa alejada de convencionalismos realistas. Una escultura en la que plasmaría, sin cortapisas, las propuestas teóricas que, sobre la imagen meditacional, defendiese en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes sevillana

Alejado ahora de encorsetados círculos artísticos, y gracias a la independencia que le procurará la escasa influencia que lo barroco tendría entonces en las *islas*, las tallas y bronceos que durante esta última etapa llevase a cabo serán los mejores exponentes de su apuesta estética y sus intenciones artísticas. Recorrido un largo proceso de adap-

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

13. LLABRES MARTORELL, Pere Joan. “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), 1992, no. 93, p.

tación de modelos, iniciado en la década de 1950, ahora su obra, creación personal donde Arte y Liturgia quedan armónicamente reunidos, se adecuará perfectamente a las definiciones dogmáticas de la imagen *cultural* o *meditacional*. Una escultura *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”¹⁴.

Obras realizadas para la reflexión íntima y la valoración individual de ideales trascendentes 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”¹⁵, entre éstas se destacarán, por su calidad, el *Crucificado*, la *Sagrada Familia* y la *Virgen con el Niño*¹⁶ que realizase en bronce, entre 1965 y 1968, para la iglesia de la Sagrada Familia en Ríotinto (Huelva); el *Cristo elevado de la tierra* en bronce que ejecutaba en 1969 para la capilla de las monjas jerónimas de San Bartolomé de Inca, obra donde trasladaría 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 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; la imagen del *beato Juan Gabriel Perboyre*, pieza realizada en 1974 para la madrileña Basílica de la Milagrosa por encargo del padre Fernando Espiago; o el *Resucitado desde la Cruz* que finalizase en 1977 para presidir el altar mayor de la iglesia de Santa Catalina Tomás de Palma, imagen en bronce caracterizada por “la dulzura sin hieratismo, la nobleza y simplicidad de las líneas”¹⁷.

LA RENOVACIÓN ESTÉTICA PROMOVIDA POR LA IGLESIA Y LA OBRA DE AGUILAR COLLADOS

Consciente de los nuevos valores expresivos de la plástica de su tiempo, y conocedor de la importancia que había de concederse al Arte como complemento para una correcta interpretación litúrgica del espacio, el padre José María siempre tuvo presentes las normas que desde Roma se daban al respecto. Así, será la lectura e interpretación conjunta que el artista y el religioso llevase a cabo de la Encíclica *Mediator Dei*, los textos de Juan XXIII y el capítulo VII de la Constitución *Sacrosanctum Concilium*,

14. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual*. Madrid: BAC, 2006, p. 313.

15. LLABRES MARTORELL, Pere Joan. “Imágenes para orar”. *ARA, Arte Religioso Actual*. Publicación del Movimiento Arte Sacro, 1978, no. 55, p. 12.

16. Vid. GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa. “Esculturas de la iglesia de la Sagrada Familia de Ríotinto”. *Laboratorio de Arte*, 1992, no. 5, pp. 391-401.

17. LLABRES MARTORELL, Pere Joan. “Imágenes para orar”. *ARA, Arte Religioso Actual*. Publicación del Movimiento Arte Sacro, 1978, no. 55, p. 25.

lo que marcará el verdadero punto de inflexión en su obra y pensamiento estético. Será entonces cuando se haga patente en la concepción plástica del padre Aguilar un proceso de abstracción simbólica progresivo que le llevará, desde la figuración de corte barroquista 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 renunciará voluntariamente a la definición de lo superfluo, acentuándose la búsqueda del pleno simbolismo religioso.

Gradualmente se va patentizando en el artista un alejamiento de preocupaciones formales que le llevará a conceder mayor protagonismo a los materiales sobre los tratamientos dados a éstos o las técnicas utilizadas, concentrando su interés en el *símbolo* representado, en el *icono*. Atención prioritaria, que incluso quedará reflejada en el uso de la policromía: si en sus primeras producciones el material, en ocasiones de escasa calidad, quedará dignificado bajo una cuidada policromía, ahora, tanto material, como técnica quedan casi al descubierto, utilizándose el color únicamente con fines simbólicos o iconográficos.

La materia transformada por la gubia, siguiendo un proceso que lo acercará a la escultura de vanguardia, se convierte en reflejo del mundo interior del artista; un universo personal donde, dadas sus especiales circunstancias, la oración se convierte en ideal a transmitir a través de sus imágenes. Intención última que el propio artista reconocería, José María afirma que él pretende imprimir en lo estático de la escultura un dinamismo que invite a orar. En la figuración huye de los extremismos, tanto del desgarramiento nihilista como del cromismo esteticista. Procura ofrecer al orante, al creyente que acude a realizar su plegaria ante la imagen, una escultura “devota”¹⁸.

Esta evolución, técnica y estética, le llevará a oscilar, en un primer momento, entre la búsqueda de valores artísticos y la plasmación de significaciones litúrgicas. Por ello su ruptura inicial, respecto a modelos desarrollados antes de 1960, no será radical, sino una *quiebra atemperada*, más patente a nivel teórico que plástico, y no tan arriesgada en su caso como en otros escultores contemporáneos no vinculados a la vida monástica o religiosa.

Momento claramente influenciado por las nuevas propuestas que parte de la jerarquía eclesiástica aceptaba tras las manifestaciones de Juan XXIII, coincidente con su traslado a Sevilla, se inicia ahora una progresión hacia nuevos modelos estéticos en los que las formas contemporáneas se adaptan, que no someten, a la transmisión del nuevo mensaje evangélico y que impulsan al artista a alejarse de las posibles influen-

18. LLABRES MARTORELL, Pere Joan. “Imágenes para orar”. *ARA, Arte Religioso Actual*. Publicación del Movimiento Arte Sacro, 1978, no. 55, pp. 22-23.

cias plásticas neobarrocas andaluzas, centrando su atención en las creaciones religiosas que se llevaban a cabo en la zona Centro y Norte de la Península Ibérica, áreas afines a las propuestas internacionales coetáneas y en las que el peso de la tradición imaginera, y la recuperación de tradiciones pietistas, será menor.

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

LA APORTACIÓN DE AGUILAR COLLADOS A LA PLÁSTICA RELIGIOSA CONTEMPORÁNEA

Desde la llegada de fray José María a Sevilla, lo Barroco, especialmente representado 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 que habría de desarrollar su actividad escultórica será referente obligado, como consecuencia de los procesos de recuperación patrimonial impulsados por Cofradías y Hermandades sevillanas, y la labor de imagineros afines a la estética neobarroca como Antonio Castillo Lastrucci (1882-1967), Antonio Illanes Rodríguez (1903-1976), Francisco Buiza Fernández (1922-1983) o Luis Ortega Bru (1917-1982), todos ellos activos durante la etapa sevillana de Aguilar.

Ajeno a estas influencias, continuando la línea que se prefigurase en el *Calvario* de la parroquia de Carabanchel, profundiza en la búsqueda de nuevos valores estéticos que, al tiempo que lo alejan de la producción imperante, lo acercan a novedosas propuestas figurativas donde lo reflexivo prevalecerá sobre lo puramente emocional. En ningún momento será seducido, arrastrado por el gusto de la demanda, por el ambiente religioso y populista sevillano, o por el barroco de los grandes maestros andaluces; Aguilar seguirá mirando hacia la Meseta y el Centro de la Península, lugar donde el artista hallará sus referentes estéticos.

El escultor se incardinará hacia la búsqueda de propuestas estéticas que se identificasen con las recomendaciones que sobre Arte y Liturgia promulgase la Iglesia contemporánea. Modelos que, en primera instancia, no supondrían un alejamiento radi-

cal respecto a la tradición escultórica hispana, sino una adaptación de lo pretérito a su concepción espiritual y simbólica de la imagen. Esto le llevaría a adoptar, siempre fiel a los fines religiosos a los que su obra había de responder, y bajo los que desarrollaría su trabajo, una postura conciliadora entre tradición y vanguardia, si bien con una clara apuesta ya por la innovación; acercándose a aquellos ideólogos y artistas, afines a la vanguardia moderada, para quienes el arte religioso actual debía “comunicar una emoción, o mejor, una disposición espiritual”, “dar en el signo de una realidad plástica la cifra del misterio que quiere presenciar”¹⁹.

Todo este proceso se manifestará en unas tallas caracterizadas, formalmente, por la estilización progresiva de la línea, el uso de pliegues angulosos de ascendencia expresionista, la fuerza expresiva de las figuras y la etérea y sentido ascensional concedido. Obras en las que, en un paso más hacia el distanciamiento respecto a la tradición y su propia obra anterior, renunciará a la policromía decorativista de las piezas trabajadas en el taller del Parral, dejando casi desnudas sus tallas y concediendo carácter estético a la materia prima y al trabajo de la misma, a la veta y a la huella que, sobre una madera apenas enmascarada por una fina capa de yeso anterior a la sucinta policromía aplicada, dejarían la gubia y el formón.

FRAY JOSÉ MARÍA DE MADRID, ACADÉMICO DE BELLAS ARTES

Su apuesta renovadora, en la que persistiría, ajeno a la rigidez del gusto de la demanda y a las críticas de las que fue objeto²⁰, en pos de un nuevo concepto de la imagen, basado “en la estilización de las líneas”²¹, junto a su acertada gestión al frente de las labores de recuperación patrimonial en el monasterio de Santiponce, le llevarían a ocupar en 1959, tan sólo tres años después de su llegada a la ciudad, un sillón en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. En 1972, asentado ya definitivamente en Inca, decidió el padre Aguilar variar su situación académica, pasando de *Numerario* a *Correspondiente* en dicha localidad.

El 19 de noviembre, en sesión celebrada en el salón de actos del Museo Provincial, era fray José María recibido como Académico de Número. A su discurso, *Iconografía de San Jerónimo*, contestaría en nombre de la Corporación, presidida por D. José Hernández Díaz, el secretario general de la misma, 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, precedido de una

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

20. Según el testimonio del padre D. Manuel Castro Román, discípulo del padre Aguilar en Sevilla, “fue bastante incomprometido, cosa que llevó con elegancia hasta el final, nunca se quejaba” (correspondencia mantenida con el religioso durante 2006).

21. MORENO ROMERA, Miguel y 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, p. 338.

biografía del santo, 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 expondría 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 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”.

En el epígrafe “Revalorización de la imagen cultural y meditacional”, interesantes líneas finales en las que, como apoyo a su propuesta estética, interpretaría los textos recientemente escritos por el Cardenal P. Meseguer²², A. Rosemberg (*Meditación cristiana por imágenes*, 1955) y J. B. Lotz, (*Meditación, el camino hacia dentro*, 1954), se ocuparía, primeramente, sobre la conveniencia de optar por modelos románicos y góticos para trasladar a la materia la idea religiosa. Éstos, formas estéticamente alejadas del naturalismo y de profunda significación simbólica, ofrecen al espectador el necesario estímulo de la imaginación. Mientras el realismo en el Arte “nos pone en un plano vulgar, de tú a tú, de opacidad espiritual”, al contemplar las obras inspiradas en modelos medievales “se presiente más que lo que se ve”, estimulando la interpretación y exigiendo al espectador adentrarse en el significado último de la obra. Acto seguido disertaría sobre la imagen meditacional, representación cuyo fin último será, frente a la vacuidad de los conceptos abstractos, “excitar la imaginación para que la razón se aproveche”, y la conveniencia de ésta para poner al hombre en contacto con la idea de divinidad a través de la observación y la imaginación.

Tras la exposición de su apuesta estética señalaría el nuevo académico, como colofón a su discurso, 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”. Propuesta directamente conectada con las ideas que sobre la función del Arte Sacro mantenía entonces la Iglesia, y que quedarían reflejadas, dos años después, en el discurso con el que Juan XXIII clausuraba la IX Semana de Arte Sacro: “el arte cristiano tiene un carácter que casi llamaríamos sacramental, no ciertamente en el significado propio de la palabra, pero sí como vehículo e instrumento del que el Señor se sirve para disponer el ánimo a los prodigios de la gracia”.

22. MESEGUER, Pedro. “La meditación por imágenes”. *Razón y Fe*, 1959, n.º. 735.

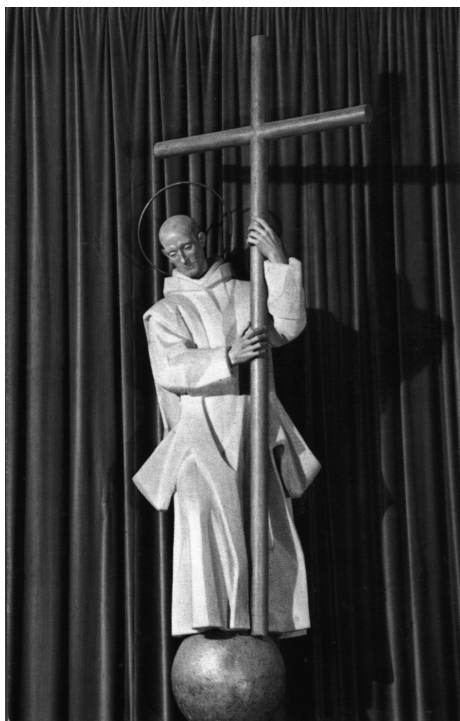


FIG. 1. San Bruno.

LAS OBRAS REALIZADAS EN EL TALLER DEL MONASTERIO DE SAN ISIDORO (1959-1962)

En 1959, anualidad que marcará el inicio de la etapa más intensa de su carrera artística, finalizaba el padre Aguilar tres piezas de considerable envergadura; entre éstas un *San Bruno*, bella talla en madera policromada realizada, por encargo del entonces prior del monasterio, el padre Bartolomé, para que presidiese la reformada sala capítular de la Cartuja de Santa María de Montealegre, en Tiana (Barcelona). Imagen sufragada por el matrimonio gerundense De Pont, uno de cuyos hijos, monje cartujo en Montealegre, sirvió como modelo al padre Aguilar, se nos presenta aquí un San Bruno silente, de humilde actitud, que, erguido sobre dorada bola, vestido con doble hábito blanco unido por anchas trabas, se aferra a una estilizada cruz arbórea, símbolo de la Religión, 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 notable fuerza expresiva. Característica ésta que, en la concepción original de la pieza, quedaba remarcada por la disposición,

en acusados ángulos, de seis estrellas²³ 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 que la pieza desprende.

La búsqueda de un simbolismo que trascendiese a la propia imagen, expresado aquí en acertado equilibrio entre expresión formal y simbolismo religioso; la austeridad en el color, llegando a su máxima expresión en la ausencia de policromía en manos y cabeza; 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 obra, de la que el propio escultor se sentía orgulloso²⁴, la ponen en contacto con el *Crucificado* realizado hacia 1954 y confirma la línea evolutiva que se iniciaba en aquél.

La modernidad estética manifiesta por el padre Aguilar en este *San Bruno*, basada en la ruptura con la tradición y su apuesta por la escultura simbólica, se continuará en las obras que realizase para el ornato de algunas de las iglesias y capillas de nueva planta que durante aquellos años se consagrasen en Sevilla. Modernas construcciones de uso cultural, funcionales y escasamente ornamentadas, en las que la verticalidad y simplicidad de sus figuras, carentes de artificios barroquistas, se insertarán armónicamente. Como queda manifiesto en los templos de San Vicente de Paúl y de los Sagrados Corazones, dos nuevas fundaciones para las que el fraile jerónimo, a petición de sus impulsores, realizará diversas imágenes entre 1959 y 1962.

Para la iglesia de San Vicente de Paúl, inaugurada en mayo de 1960, realizó Aguilar Collados, por encargo del padre Vicente Franco, cuatro tallas: un *San Vicente de Paúl*, un *Crucificado*, un *Sagrado Corazón de Jesús* y una *Virgen Milagrosa*. Cuatro imágenes formal e iconográficamente relacionadas por la representatividad que éstas tendrán para la congregación vicentina, la estilización de la línea, 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 padre Aguilar de una policromía de reflejos metalizados, en contraste con el fondo marmóreo de los retablos donde quedarían ubicadas las tres piezas; particularidad

23. Estas seis estrellas fueron sustituidas por otras tantas dispuestas en semicírculo, lo cual restaba a la pieza originalidad y expresividad. Actualmente estas estrellas han sido eliminadas por completo, desvirtuando parcialmente la intención simbólica e iconográfica del padre Aguilar.

24. Según el testimonio ofrecido por el padre Fernando Espiago, fray José María "se sentía muy satisfecho" de esta obra (carta del 18 de noviembre de 2006 al autor).



FIG. 2. San Vicente de Paúl.

que concede al conjunto escultórico cohesión, sentido armónico e integración plena en el espacio arquitectónico para las que fueron proyectadas.

Para presidir el templo realizaría en 1959 la talla en madera policromada de *San Vicente de Paúl*. Imagen de tres metros de altura, en ella se presenta al santo francés vestido con sotana negra, sobrepelliz blanco decorado con cruces en la parte de la cintura y en las bocamangas, larga estola ocre al cuello y negro solideo cubriendo su cabeza²⁵. 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. Ese mismo año realizaría el *Crucificado* de madera sobredorada, encargado para presidir el marmóreo altar mayor. 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, es representado en el momento de expirar; de ahí su mirada elevada y la acusada separación de su consumido torso respecto a la delgada cruz²⁶ de madera policromada que se sobrepone a la negra cruz inscrita en la pieza de mármol que conforma el altar.

25. Actualmente la imagen lleva en su cabeza una aureola metálica, obra de Fernando Marmolejo Camargo, de la cual no estaba dotada inicialmente.

26. La actual cruz a la que queda clavado este Cristo no es la original que diseñase el padre Aguilar, ya que en 1994 hubo de ser reemplazada ante los acuciantes problemas de conservación que aquella presentase.

Esta imagen cristífera, en la que el juego de planos y la estilización de la línea acusa el carácter expresivo del momento evocado, sería retomada posteriormente por fray José María como modelo para el *Cristo Crucificado* que realizase, en bronce, para la iglesia del monasterio de San Bartolomé, en Inca.

Unos meses después de la inauguración oficial del templo, en diciembre de 1960, era colocado, en un altar lateral, el *Sagrado Corazón de Jesús*. 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, lo que llevaría al escultor a ofrecernos un Cristo de enjuto rostro que, con sus brazos abiertos hacia el espectador, mostrando las llagas de sus manos, abre sus vestiduras para dejar al descubierto su corazón inflamado, en el tratamiento formal de la misma vemos como el padre Aguilar se mantendrá en la línea trazada en las obras anteriormente realizadas para esta iglesia. Nos encontramos ante una imagen cuya expresiva frontalidad y el peso del anguloso manto quedarán contrarrestadas por la verticalidad compositiva y la estilización manierista de las extremidades, características que concederán a la pieza cierto sentido ascensional, favorecido por su colocación sobre el grisáceo altar de mármol sin apoyo visible.

La última pieza que talló para este templo, 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. En ésta, y al igual que en la imagen de Jesús, mantendrá el escultor 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 el globo terráqueo, en el que se enrosca un verde reptil de fauces abiertas al que pisa la cabeza, extiende sus manos hacia el espectador para que de ellas salgan tres pares de rayos luminosos, representación de la gracia derramada.

Modelo previo de esta talla será la representación del misterio mariano que actualmente se conserva en la capilla del colegio madrileño Institución Virgen Milagrosa. Pieza de pequeñas dimensiones, en madera policromada directamente sobre la veta, sin tratamientos previos que enmascaren la materia o el trabajo del escultor, que el padre José María regaló 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 29 de abril de 1962 tenía lugar, con la presencia del Arzobispo de Sevilla, Cardenal Bueno Monreal, y el Superior General de la congregación, P. Henry Systemans, la inauguración oficial de la capilla del Colegio "San José SS. CC.". Para aquel moderno edificio, ubicado en el barrio de Los Remedios, se encargaban al padre Aguilar un



FIG. 3. Virgen Milagrosa.

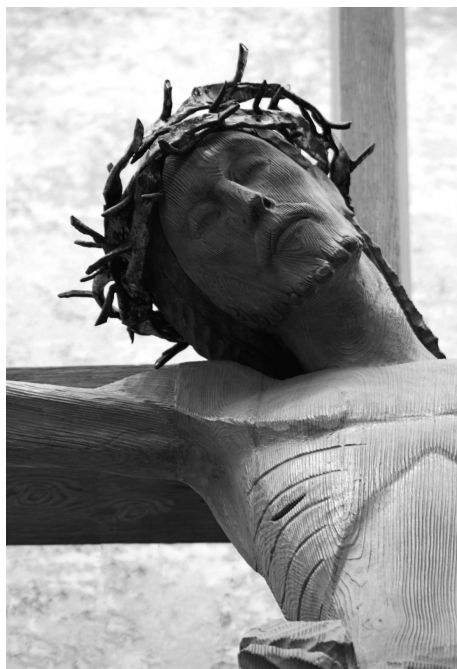


FIG. 4. Cristo Crucificado.

Cristo Crucificado, una *Virgen María* y un *San José*. Imágenes, realizadas entre 1961 y 1962, en las que el escultor pondrá nuevamente de manifiesto sus convicciones estéticas a través de unas figuras en las que, redundando en su total desvinculación de las propuestas neobarrocas imperantes en la Sevilla contemporánea, lo accesorio se desvanece en pos de la claridad en la idea representada. Piezas en las que materia y trabajo no quedan enmascarados por elaboradas policromías, contrarias a su propuesta meditacional y a la estética general del espacio para el que fueron proyectadas.

Para el presbiterio de la iglesia, sobre un muro de hormigón totalmente desornamentado, 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 único centro de atención. Talla en madera policromada, en ésta se acercará por primera vez el padre Aguilar a la representación de Cristo muerto en la cruz y resucitado; apuesta iconográfica, en la que quedará simbolizado el misterio pascual último, que, 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 imaginería barroca. Aquí Cristo, coronado de espinas, con su rostro suavemente inclinado sobre el hombro derecho, y cubierto por largo paño de pureza anudado a su cintura, tras aceptar su destino muere plácidamente y, tras su entrega, se eleva sobre la Cruz. No hay señales de dolor, no hay regueros de sangre ni tensión muscular; no hay nada en esta imagen que, acercándonos a la visión histórica, distraiga la atención sobre la idea teológica representada: “Cristo nos salva por su muerte en tanto que es entrega total al Padre”²⁷. Simbólico planteamiento manifiesto tanto por la separación material del cuerpo respecto a la cruz, quedando hueco entre los brazos y el madero, y la ausencia de clavos, como por la disposición de los brazos, elevados por encima del madero, y las manos, con las palmas hacia arriba, en señal de ofrecimiento.

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 María se inclina hacia la cruz, y alegórica, al portar ésta entre sus manos una palma, señal de martirio y entrega, idea última representada en el *Cristo*.

Elevada sobre un pequeño pedestal de mármol blanco, en el que la figura parece no apoyarse, María, joven de rubios cabellos vestida con túnica ocre, que cubre su cabeza, y manto añil recogido en su cintura, porta entre sus manos una palma de metálicos reflejos que contrastan con la complacencia meditativa de su apostura y la dulzura de su rostro, en el que se esboza una leve sonrisa. La pieza, 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.

Talla en madera policromada, *San José*, con barba bífida, se presenta de pie, con su cabeza inclinada y ligeramente ladeada hacia la izquierda; en sus labios se perfila una sonrisa complaciente que acentúa su actitud humilde. Su mano derecha se sitúa sobre el pecho, a la altura del corazón; su siniestra se apoya sobre larga sierra, recuerdo de su profesión como carpintero. Al igual que en el *Crucificado*, en el caso del *San José* mientras que en las vestiduras, policromadas en tonos casi imperceptibles, se deja al descubierto la marca de la gubia, en las carnaciones se destaca el ritmo de la veta.

Junto a estos conjuntos decorativos, y al mismo tiempo que ejecutaba algunas de las piezas de los mismos, llevó a cabo el padre Aguilar otras obras. Entre éstas desta-

27. GORDILLO VILA, Pedro. “El Cristo de la Parroquia de los Sagrados Corazones de Sevilla”, <http://www.sccc-andalucia.org/xtoparrsccc.htm>.



FIG. 5. Virgen María.

carán dos imágenes marianas de belleza idealizada: *Nuestra Señora de Belén* y la *Blanca Paloma*; tallas en las que su apuesta innovadora quedaría patente aún a pesar del sabor popular de las mismas.

En 1960, cuando aún se ultimaba la decoración escultórica del templo erigido por la Congregación Paulista en Sevilla, 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. Figura en mármol blanco de Carrara, esta *Virgen de Belén*, juvenil fémina que en su seno acoge al Niño en cariñosa actitud maternal, contrasta, por las formas cerradas de su volumen y el trazo curvo predominante, con la línea recta y la idea de espacios diáfanos en las que el arquitecto, Fernando Barquín y Barón, basará el diseño de todo el edificio.

Dos años después, 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, aquí 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 dirige su

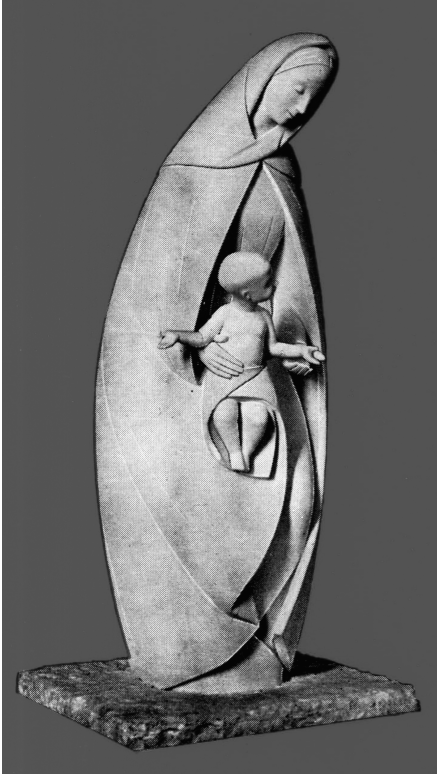


FIG. 6. Nuestra Señora de Belén.



FIG. 7. Blanca Paloma.

mirada a la blanca paloma que junto a su mano derecha revolotea. A los pies de la imagen mariana, de “bellísimo” rostro, “suave encarnadura”, “manos finas y aristocráticas” y mirada “devota”²⁸, un grupo de tres palomas parecen elevar, con su aleteo, a la Virgen.

28. TASSARA Y DE SAGRÁN, Joaquín. “Actualización de la Blanca Paloma”. *El Correo de Andalucía*, 31 de mayo de 1962.