

**La imagen del Crucificado**  
**en la obra del escultor y religioso**  
**José María Aguilar Collados (1909-1992)**

**Juan Manuel MARTÍN ROBLES**  
Universidad de Jaén  
Grupo de Investigación  
“Andrés Vandelvira” (HUM573)

- I. Introducción.**
- II. El artista y su obra.**
- III. José María Aguilar y la figura del Crucificado. Etapa Preconciliar.**
- IV. La imagen del Crucificado tras el Concilio Vaticano II. La ruptura definitiva con modelos de ascendencia naturalista.**

## I. INTRODUCCIÓN

Escultor formado en la Escuela Superior de Bellas Artes de san Fernando (Madrid), donde recibiría el magisterio de Miguel Blay y José Capuz<sup>1</sup>; y religioso jerónimo, Orden en la que ingresaba, el 21 de enero de 1942, siguiendo los consejos espirituales del padre Escrivá de Balaguer<sup>2</sup>, José María Aguilar Collados<sup>3</sup>, fray José María de Madrid (Madrid, 1909 – Palma de Mallorca, 1992), fue uno de aquellos artistas e intelectuales que, desde dentro de la propia Iglesia, y a través de su plástica, promovería la reforma contemporánea del Arte Sacro en España.

Desde una labor voluntariamente silenciada<sup>4</sup>, lo que en parte justificará el actual desconocimiento de su figura y obra, la suya fue una renovación estética, inspirada tanto en el análisis de los textos promulgados desde Roma, como en su atención constante a los cambios que se producían en la práctica escultórica contemporánea, que se hará especialmente patente en las piezas realizadas tras su llegada a Sevilla<sup>5</sup>, en 1956, y en las imágenes del Crucificado que, inspiradas en la lectura de los textos postconciliares, realizase a partir de 1964.

---

<sup>1</sup> LLABRES MARTORELL, P., “Imágenes para orar”, en *ARA, Arte Religioso Actual*, 55 (1978) 21.

<sup>2</sup> VARIOS AUTORES, *Josémaría Escrivá de Balaguer: un hombre de Dios. Testimonios sobre el Fundador del Opus Dei*, Madrid 2002, pp. 12-13.

<sup>3</sup> Para la aproximación biográfica al escultor Aguilar Collados *vid.* ALCINA, L., “Falleció el P. José María Aguilar, monje jerónimo y capellán de las jerónimas de Inca”, en *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis*, 93 (1992); DÍAZ VAQUERO, M. D., “Esculturas de la iglesia de la Sagrada Familia de Ríotinto”, en *Laboratorio de Arte*, 5 (1992); GONZÁLEZ VICARIO, M. T., *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, Madrid, 1987; 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)”, en *Farua. Revista del Centro Virginitano de Estudios Históricos*, 12 (2009); LLABRES MARTORELL, P., “Imágenes para...”, o.c.; y LLABRES MARTORELL, P.-J., “La muerte de un monje artista. El P. José María Aguilar Collados”, en *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis*, 93 (1992).

<sup>4</sup> Aguilar resumía su aislamiento y alejamiento del protagonismo que otros escultores sacros contemporáneos si tuvieron en su *discurso* de ingreso a la Academia de Bellas Artes de Sevilla: “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”.

<sup>5</sup> MARTÍN ROBLES, J. M., “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 (2008) 357-373.

## II. EL ARTISTA Y SU OBRA

La evolución plástica de Aguilar Collados, “*escultor de imágenes que le salían de su espiritualidad, condimentada de Biblia y ansiosa del infinito, profundamente cristiana y ecuménicamente enlazada con el deleite universal de la búsqueda de Dios*”<sup>6</sup>, quedará caracterizada por su aceptación, sin ambages, de la progresiva importancia que la Iglesia contemporánea concederá al Arte Contemporáneo como expresión propicia para reflejar los dogmas y misterios cristianos. Aceptación de los distintos escritos pontificios que le haría derivar, respecto a la figura del Crucificado, hacia una concepción simbólica de la imagen.

Consciente de los nuevos valores expresivos de la plástica de su tiempo, y conector de la importancia que había de concederse al Arte como complemento para una correcta interpretación litúrgica del espacio, Aguilar siempre tuvo presente las normas que desde Roma se daban al respecto. Así, será su interpretación de la *Alocución a los artistas en la IX Semana Internacional de Arte Sacro* y los postulados emanados del Concilio Vaticano II, con atención perentoria al capítulo VII de la Constitución *Sacrosanctum Concilium*, lo que marcará el verdadero punto de inflexión en su pensamiento estético.

Será entonces cuando se haga patente, en su concepción plástica, un proceso de abstracción simbólico progresivo que le llevará, desde la figuración de corte barroquista desarrollada anteriormente -en una primera fase, coincidente con su estancia en el monasterio de santa María del Parral, 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 nacional. Unas tallas en las que renunciará, conscientemente, a la definición de lo accesorio, concentrándose en la creación de imágenes icónicas.

En base a esta evolución, gradualmente se va patentizando en el artista un alejamiento de las preocupaciones formales, que lo llevará, acercándolo a la vanguardia, a conceder protagonismo absoluto a los materiales respecto a los tratamientos o las técnicas utilizadas.

Su afán por concentrar todo el interés de la pieza en el *símbolo* representado, incluso, quedará reflejado en el uso de la policromía. Sí en sus primeras producciones el material, en ocasiones de escasa calidad, quedará dignificado bajo una cuidada policromía, en la que hará gala de un gran virtuosismo, tras

---

<sup>6</sup> LLABRES MARTORELL, P. J., “La muerte...”, o.c., p. 12.

la lectura de los textos conciliares, tanto material, como técnica quedan casi al descubierto, utilizándose tan sólo el color con fines iconográficos.

La materia, transformada por la gubia, se convierte a partir de este momento en reflejo del mundo interior del artista. Ámbito donde, dadas sus especiales circunstancias, la oración se convierte en ideal último: “*José María afirma que él pretende imprimir en lo estático de la escultura un dinamismo que invite a orar. En la figuración huye de los extremismos, tanto del desgarramiento nihilista como del cromismo esteticista. Procura ofrecer al orante, al creyente que acude a realizar su plegaria ante la imagen, una escultura ‘devota’*”<sup>7</sup>.

Esta evolución, técnica y estética, le llevará a oscilar entre la búsqueda de valores artísticos y la plasmación de significaciones litúrgicas a lo largo de tres momentos consecutivos.

El primer periodo, caracterizado por su apego al estilo neobarroco imperante, será superado en el *Calvario* que realizase para la parroquial de Carabanchel. Esta será la obra que marcará su primera quiebra, atemperada aún, con la tradición. Será un momento, claramente influenciado por las nuevas propuestas que parte de la jerarquía eclesiástica aceptaba tras las manifestaciones de Juan XXIII, en el que la fractura respecto a modelos anteriores, más patente a nivel teórico-estético que plástico, no será tan arriesgada en el caso de Aguilar como en otros escultores contemporáneos no vinculados a la vida religiosa.

Durante este primer punto de ruptura, coincidente con su traslado a Sevilla, se inicia una progresión hacia modelos en los que las formas contemporáneas se adaptan, que no someten, a la transmisión del nuevo mensaje evangélico, lo que impulsa decididamente al artista madrileño a alejarse de las posibles influencias plásticas neobarrocas andaluzas.

Al margen de la ingente labor de los imagineros sevillanos que propiciaron la recuperación del Patrimonio de Hermandades y Cofradías, Aguilar dirige su atención a las creaciones religiosas que se llevaban a cabo en la zona centro y norte de la Península Ibérica. Áreas más cercanas, geográfica e ideológicamente, a las propuestas internacionales coetáneas, y en las que el peso de la tradición imaginera y la recuperación de tradiciones pietistas, como los desfiles procesionales de Semana Santa, será menor.

Su madurez artística y la ruptura definitiva con la tradición de corte barroquista y academicista, que no con la figurativa, llegando al máximo grado

---

<sup>7</sup> LLABRES MARTORELL, P., “Imágenes para...”, o.c., pp. 22-23.

de libertad creativa, se inician durante los últimos años hispalenses y se desarrollan, en plenitud, tras asentarse en Inca. En este segundo instante de quiebra, y aunque algunas oscilaciones hacia remedos naturalistas frenarán su total vinculación a la escultura religiosa de vanguardia, si se observa en la obra del monje jerónimo cómo la plasmación de valores litúrgicos se antepone a cualquier otra estimación artística o estética. Cómo sus investigaciones plásticas y estéticas, apoyadas en el estudio de los métodos de oración Zen, le derivan a unas formas de gran simplicidad, casi inacabadas, donde predomina la estilización de la línea.

Durante este último periodo de su actividad artística, caracterizado por su delicado estado de salud, lo que le obligaría a declinar y condicionar algunos encargos, se observará en sus obras, en especial en sus representaciones de Cristo Muerto o Resucitado en la Cruz, una clara tendencia hacia la espiritualización de las figuras, en las que, por encima de ideales como la belleza o la armonía, prevalecerá la transmisión de sensaciones religiosas inspiradas en la renovación litúrgica emanada del Concilio Vaticano II.

### **III. JOSÉ MARÍA AGUILAR Y LA FIGURA DEL CRUCIFICADO. ETAPA PRECONCILIAR**

En la figura de Jesús en la Cruz será donde se podrá apreciar, con especial énfasis, la evolución, estética y artística, de Aguilar Collados en base a la lectura de los textos pontificios.

Una evolución, marcada en este caso no sólo por aquellas directrices que desde Roma se darán respecto a la apuesta por incorporar estéticas contemporáneas a la escultura sacra, sino también por la atención progresiva que a la figura de Cristo se concedería en los diversos textos y cómo, tras la celebración del Concilio Vaticano II, la presencia de Jesús en la Cruz en el seno de la Comunidad celebrante, como Hombre y Dios, no sólo afectará a cuestiones catequéticas o teológicas, sino que también influirá en la visión que de Cristo habrían de ofrecer las imágenes. Cambios que, en la escultura de Aguilar Collados tendrán su ejemplo más claro en las imágenes que, durante su prolongada estancia en Mallorca, representaría a Cristo Resucitado en la Cruz. Una iconografía en la que resumiría sus preocupaciones plásticas y teológicas.

Antes de llegar a este momento último de su producción, Aguilar Collados se enfrentaría a la figura del Crucificado en diversas ocasiones, siempre desde una perspectiva contemporánea y una apuesta donde el simbolismo será preeminente.

Desde sus primeros acercamientos a la iconografía cristífera, su posicionamiento se alejará de los modelos neobarrocos. Así quedará manifiesto en el *Crucificado* que realizase, hacia 1954<sup>8</sup>, como centro visual y espiritual del *Calvario* que, para la parroquia erigida en el barrio madrileño de Carabanchel, le encargaba entonces la comunidad de padres Paúles.

Por primera vez su obra, tras la ejecución de piezas neobarrocas de cuidada talla y policromía, como la *Virgen de la Soledad* realizada para la parroquia de La Anunciación de Berja (Almería), se desvincula de los modelos historicistas, aventurando ya lo que habrá de ser su obra más personal. Aquella que quedaría inicialmente influida por la lectura de la Encíclica *Mediator Dei*, texto en el que si ya se atisban ciertos ecos de modernidad artística éstos quedarán en cierta medida reprimidos por la servidumbre material y “*la debida reverencia*” que los artistas debían a la Iglesia<sup>9</sup>; se apoyaría en las llamadas de Juan XXIII al *aggiornamento*<sup>10</sup>; y tendrá un verdadero punto de inflexión en la lectura de los textos del Concilio Vaticano II.

En la expresiva cabeza de este *Crucificado*, primera representación de esta iconografía de la que tenemos constancia documental, es donde especialmente podemos observar cómo su plástica comienza a alejarse, en cierta medida, de formas realistas pretéritas, para acercarse a la nueva figuración religiosa que, tras la guerra civil, comenzó a desarrollarse en España. Tendencia ésta, “*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>11</sup>.

La modernidad de la pieza es patente en la potente cabeza del *Crucificado*. En su cabellera, de mechones angulosos, y en el rostro abocetado. El predominio de planos limpios y definidos; la total ausencia de referencias a los sufrimientos padecidos; y la carencia de detalles, dan cumplido ejemplo de la ruptura, formal y conceptual puesta en práctica ya por Aguilar. A pesar de que aún en esta talla, visualmente cercana a la escultura monumental desarrollada por Juan de Ávalos en el Valle de los Caídos, se mantendrá Aguilar Collados, a nivel iconográfico, apegado a la tradición. Sin apostar por una imagen renovada de Cristo, ya no muerto en la cruz, sino eternamente vivo por ésta. Interesante concepto que desarrollará a posteriori, especialmente tras su llegada a Inca, a la luz de los textos conciliares y las nuevas propuestas litúrgicas emanadas de los mismos.

---

<sup>8</sup> La iglesia de San Vicente de Paúl situada en el barrio de Carabanchel fue erigida por el obispo de Madrid-Alcalá, Monseñor Leopoldo Eijo Garay, el 10 de marzo de 1954. Esto nos lleva a situar la pieza en cuestión hacia 1954, cuando el padre José María ejecutaría el encargo recibido desde las instancias de “Regiones Devastadas”, verdaderos impulsores de la obra.

<sup>9</sup> PIO XII, *Encíclica de la Sagrada Liturgia “Mediator Dei”*; Roma 1947, n° 239.

<sup>10</sup> “Actualización”, “modernización”.

<sup>11</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M. T., *Aproximación a...*, o.c., p. 35.

Durante su estancia en el sevillano convento de san Isidoro del Campo, influido ya por los aires de renovación inherentes al pontificado de Juan XXIII, José María Aguilar habría de realizar dos nuevas imágenes de Cristo muerto en la Cruz para la capital hispalense. La primera para la iglesia de san Vicente de Paúl; la otra para la capilla del colegio “San José Sagrados Corazones”, hoy iglesia de los Sagrados Corazones.

Para la iglesia inaugurada por los padres Paúles en el barrio de Triana, en mayo de 1960, realizó Aguilar Collados, por encargo del padre Vicente Franco, cuatro tallas: *San Vicente de Paúl* y un *Crucificado*, finalizados ambos en 1959; un *Sagrado Corazón de Jesús*, pieza ejecutada entre 1959 y 1960; y una *Virgen Milagrosa*, tallada en 1960-1961. Cuatro imágenes relacionadas entre sí por la representatividad que éstas tendrán para la congregación vicentiana; la estilización de las líneas; la acusada verticalidad de las piezas; y las formas angulosas de los pliegues de las ropas que las cubren.

Para presidir el presbiterio, junto a la figura del fundador de la orden, realizaría Aguilar un *Crucificado* de madera sobredorada. Un Cristo representado en el momento de expirar, nuevamente cercano a la tradición iconográfica. Clavado a la cruz, por cuatro clavos; cubierto por movido paño de pureza, tratado a golpe de gubia; y carente de todo rastro de patetismo barroco innecesario.

Esta imagen, en la que el juego de planos y la estilización de la línea acusan el carácter expresivo del momento evocado, sería recuperada años después como modelo para el *Crucificado resucitado* que realizase, en bronce, para la iglesia del monasterio de san Bartolomé, en Inca.

Mayor interés, y cercanía a los postulados postconciliares, presentará el otro *Crucificado* realizado durante esta etapa, como parte de la ornamentación de la capilla del colegio “San José Sagrados Corazones”. Espacio para el que se le encargaría al padre Aguilar un *Cristo Crucificado*, una *Virgen Reina de los Mártires* y un *San José*. Tres imágenes, realizadas entre 1961 y 1962, en las que el escultor antepondría ya, dejándose influir por la arquitectura desnuda del espacio para el que creaba su obra, su idea de la imagen meditacional a todo aquello que pudiese parecer accesorio.

Así, para el presbiterio de la capilla, sobre un muro de hormigón totalmente desornamentado, en el que nada distrae al espectador, proyectaría la figura de un *Cristo Crucificado* sobrepuesto, que no clavado, a una esbelta cruz de notable altura que, desde el suelo, se eleva como centro de atención. Una talla en madera policromada, en la que, por primera vez, se acerca a la representación de Cristo muerto en la cruz y resucitado. Apuesta iconográfica, en la que queda simbolizado el misterio pascual último, que años después 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 Aguilar Collados un Crucificado alejado de la visión humana y sufriente transmitida por la imaginería barroca.

Cristo, coronado de espinas; con su rostro suavemente inclinado hacia la derecha; y cubierto por largo paño de pureza, de acusados pliegues, anudado a su cintura, tras aceptar su destino, muere plácidamente y, tras la entrega voluntaria de su alma, se eleva sobre la cruz. No hay señales de dolor, ni en su rostro, ni en su cuerpo; no hay regueros de sangre, ni tensión muscular que redunden en el recuerdo de los sufrimientos padecidos; no hay nada en esta imagen que, acercándonos a la visión histórica, distraiga la atención sobre la idea teológica representada: Cristo ha muerto en la cruz por la Humanidad, y por ésta vive eternamente tras su resurrección.

#### **IV. LA IMAGEN DEL CRUCIFICADO TRAS EL CONCILIO VATICANO II. LA RUPTURA DEFINITIVA CON MODELOS DE ASCENDENCIA NATURALISTA**

Ya afinado en Inca (Mallorca), y asimilados con naturalidad, como una evolución lógica de su obra, el espíritu artístico y religioso emanado de los textos conciliares, la obra de José María Aguilar, y con especial incidencia sus figuras del Crucificado, comenzará a alejarse, aún más, de los convencionalismos formales y ascendentes naturalistas, para presentarse cercana a un destino cultural último.

Las tallas y bronceos que durante esta última etapa, vital y artística, llevase a cabo serán los mejores exponentes de su apuesta estética y sus intenciones artísticas. El culmen de la propuesta meditacionales<sup>12</sup> que inaugurese, a nivel formal, con la talla del *Crucificado* conservado en Carabanchel y se continuase, en un paso adelante en la apuesta iconográfica y litúrgica, en el *Cristo* realizado para la capilla del colegio sevillano “San José Sagrados Corazones”.

---

<sup>12</sup> Sobre la imagen meditacional y su apuesta decidida por ésta como medio de expresión afín a la imagen sacra se ocuparía el propio Aguilar en su *Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, leído en sesión pública el 19 de noviembre de 1959. En aquel texto, expondría el padre Aguilar, entre otros pareceres que, “*la imagen apta para simbolizar tiene que estimular la interpretación. Toda imagen debe tomar la forma actual, pero trascendiéndola siempre*”; la imagen meditacional es una representación “*apta para recordarnos verdades, que ahondemos en su sentido, gustemos de ellas, las asimilemos y nos decidamos a obrar*”; una propuesta cuyo fin último será, frente a la vacuidad de los conceptos abstractos, “*excitar la imaginación para que la razón se aproveche*”.



Será ahora, recorrido este largo proceso de adaptación de modelos que tuviese comienzo en la década de 1950, cuando su obra, creación personal donde Arte y Liturgia quedarán armónicamente reunidos, se adecuará perfectamente a las definiciones dogmáticas que sobre la imagen *cultural* o *meditacional* se defendían contemporáneamente. Una propuesta que pretendía devolver la objetividad a la plástica sacra y hacer de ésta depositaria de una tradición en la que la imagen se observase *sincera*, que “*no pretende engañar a los sentidos*”; *lacónica*, no presentando “*más detalles que los indispensables para comunicar la verdad dogmática que se pretende*”<sup>13</sup>; y *estática*, pretendiendo trascender el momento para situar al hombre frente a una realidad atemporal.

Si durante su etapa andaluza ya se observa un decidido abandono del naturalismo imperante en la imaginería contemporánea, tras abogar definitivamente por trasladar a su obra las características que definirán a la escultura meditacional, su ruptura le lleva a crear imágenes en las que se aleja definitivamente de la búsqueda de la belleza, como concepto universal, y se hace patente un acentuado interés por el símbolo. Todo ello a través de piezas que parecen representar ideas inmanentes, alejadas de redundantes llamadas a la piedad religiosa.

Todos estos posicionamientos, teóricos y estéticos, confluirán, influyendo en el progresivo afianzamiento de lenguajes contemporáneos en la obra de Aguilar, con la importancia que, tras el Concilio Vaticano II, la Iglesia concederá a las manifestaciones plásticas actuales en un intento de acercarse a *su tiempo* y demostrar, con un sentido de contemporaneidad sin precedentes, tanto por su sentido de renovación, como por la unión indisoluble que se establece ahora entre Arte y Liturgia<sup>14</sup>, “*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*”<sup>15</sup>.

Pero no será ésta, la aceptación explícita por parte de la Iglesia de los modelos artísticos contemporáneos, la única influencia que en el escultor y religioso jerónimo tendría la lectura de la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. También la interpretación que en el texto se ofrecía de la imagen de Cristo, influirá decisivamente en su obra.

---

<sup>13</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J., *El arte sacro actual*, Madrid 2006, p. 313.

<sup>14</sup> BORRÁS, A., “El Arte Sacro y la Constitución sobre la Sagrada Liturgia”, en *Razón y Fe*, 798-799 (1964) 49-50.

<sup>15</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M. T., *Aproximación a...*, o.c., p. 10.

Con mayor preeminencia que en tiempos pretéritos, Jesús muerto en la cruz se convierte ahora en centro espiritual y visual de la Comunidad. Esta concepción del Crucificado tendrá especial influjo, no en aquellos imagineros preocupados por realizar obras cuya finalidad última fuese la representación del Jesús histórico, sino en aquellos escultores que, como Aguilar Collados, yendo un paso más allá del concepto devocional y emotivo, realizarán obras ante las que, en la intimidad de la iglesia, se llegue al encuentro con las realidades inmanentes representadas por el escultor.

Así, los *Crucificados* que llevase a cabo Aguilar durante sus años de vida en Inca, imágenes *meditacionales* en las que Cristo no se nos ofrece como Hombre-Dios muerto en la cruz, sino como Hombre muerto en la cruz y Dios resucitado por ella, serán los mejores exponentes de su apuesta por la escultura cultural; su alejamiento de los modelos naturalistas; y la 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.

En estas imágenes del misterio pascual último encontrará el padre Aguilar el modelo ideal en el que plasmar sus reflexiones religiosas; en el que abundar en sus investigaciones plásticas; y a través de las cuales transmitir sus sentimientos. Tal como tendría oportunidad de demostrar ya en 1965, tan sólo unos meses después de su llegada a Inca.

Entonces recibía el padre Aguilar el encargo de realizar un conjunto de tres piezas, en bronce, para la iglesia de la Sagrada Familia en Ríotinto (Huelva)<sup>16</sup>: un *Crucificado*; el grupo de la *Sagrada Familia*, plancha de hierro a la que trasladaría la idea de los lazos de unidad familiar establecidos entre Padre, Madre e Hijo; y una *Virgen con el Niño*, pieza ultimada en 1968.

Tendría entonces la oportunidad de llevar a cabo una nueva imagen de *Cristo resucitado en la cruz* en la que, si bien nos ofrecerá una iconografía inusual en su producción, ya que Cristo, sobrepuesto a la cruz, a la que no está clavado, se halla vestido con ceñida túnica, como sacerdote, y coronado de espinas, recuerdo de su sacrificio, continuará propuestas estéticas y teológicas anteriores.

---

<sup>16</sup> Vid. DÍAZ VAQUERO, M. D., "Esculturas de...", o.c.

Pieza de pequeño tamaño, concebida como cruz parroquial, en ésta Cristo, en Majestad, se prefigura con semblante sereno. Sus manos, totalmente separadas de la cruz, y sin signo alguno de la crucifixión, se disponen con las palmas hacia arriba, en señal de ofrenda. Aquí los pliegues angulosos, al igual que cualquier rasgo naturalista, desaparecen; tampoco hay apenas reminiscencias expresionistas en la pieza. Nada distrae la atención de la idea representada en este *Crucificado* hoy conservado en la iglesia parroquial de Santa Bárbara, en Ríotinto (Huelva): Cristo, tras su sacrificio, es sumo sacerdote omnipresente, desde la cruz, en el seno de la Asamblea reunida.

Tras éste, para la capilla de las monjas jerónimas de san Bartolomé de Inca, de las que fuese capellán, realizaría el padre Aguilar, en 1969, un *Cristo elevado de la tierra*, obra para la que, como ya comentásemos con anterioridad, tomaría como modelo el *Crucificado*, tallado en 1959, para la iglesia sevillana de san Vicente de Paúl.

Realizado en bronce, este Cristo, de extrema delgadez, cubierto por movido paño de pureza y con expresivo rostro barbado de ojos entornados y boca entreabierta, si bien se representa, aún vivo, en el momento de su último aliento, al no hallarse clavado a la cruz, inexistente en este caso, parece sobreelevarse sobre todo lo terrenal. Traslado a la materia de las palabras de Jesús recogidas en el evangelio de san Juan, “*cuando yo sea levantado de la tierra, atraeré a todos hacia mí*” (Jn. 12, 32).

Propuesta iconográfica en la que se expone el encuentro de dos ideas aparentemente contradictorias, Vida y Muerte, en ésta nos ofrece el escultor una nueva visión del misterio pascual. Proponiéndonos un diálogo, abierto a la interpretación del fiel, entre el momento último del Jesús-Hombre y el primer instante del Cristo-Dios.

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

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

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 realización del *Cristo crucificado-resucitado* de la iglesia de santa Catalina Thomas buscó fray José María el consejo del liturgista, y amigo, Llabrés Martorell.

Conscientes ambos de los postulados que, sobre la presencia viva y permanente de Cristo entre la asamblea celebrante, defendía la Iglesia tras la promulgación del texto de la *Sacrosanctum Concilium*, coincidieron en que “*la imagen debía representar al Cristo viviente hoy, al que está presente en la comunidad reunida en su nombre*”<sup>17</sup>.

Obra caracterizada por “*la dulzura sin hieratismo, la nobleza y simplicidad de las líneas*”<sup>18</sup>, aquí Cristo, joven corpulento de rostro barbado y larga cabellera; con semblante sereno; y cubierto por largo paño de pureza que, en ondulante movimiento, cae a sus pies, concediendo a la imagen notable sentido ascensional, se superpone a una Cruz de hierro bruñido. Manifestación última de su victoria sobre la muerte, a través de la resurrección. Idea que aquí quedará remarcada por el aro oval de latón dorado que, a modo de halo de divinidad, envolverá a la figura, destacando su presencia y separación de la metálica cruz.

Junto a las figuras de *Cristo resucitado en la cruz*, imágenes de gran profundidad iconográfica y teológica, también llevó a cabo fray José María, durante sus años en Inca, algunas representaciones, más cercanas a la tradición iconográfica, de *Cristo crucificado*.

Piezas conservadas en iglesias y casas religiosas de Mallorca, éstas enlazarán, conceptualmente, con el *Crucificado* que en la década de 1950 tallase como pieza central del *Calvario* de la parroquial de Carabanchel.

De todas estas representaciones se destacará el *Cristo muerto en la cruz* realizado, hacia 1970, para la iglesia de san Bartolomé de Inca. Un pequeño bronce en el que presenta a Jesús muerto plácidamente en la Cruz, a la que queda clavado por tres hierros, sin redundar en detalles, ni innecesarios recuerdos de su pasión.

Definitivamente alejado del naturalismo imperante en la imagen religiosa contemporánea, e influenciado por sus estudios de la filosofía Zen -propuesta a la que se acercará tras su llegada a Inca y que, por sus planteamientos de mínima intervención, pureza y simplicidad de líneas, se ajustará perfectamente a su

---

<sup>17</sup> LLABRES MARTORELL, P., “Imágenes para...”, o.c., p. 23.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 25.

concepción de la imagen sin artificios-, la belleza de esta pieza reside tanto en la limpieza de líneas y en el tratamiento dado a los planos, como en su dimensión simbólica, quedando manifiesta en esta imagen meditacional la separación en Cristo de lo terrenal y lo divino; de cuerpo y espíritu. Representación que llevaría a la materia, confrontando la rigidez lineal de la cruz, con la relajación muscular sobrevinida tras la muerte, y destacando la ingravidez del cuerpo respecto al largo, y pesado, paño de pureza que cubre casi por completo sus piernas.



1. J. M. Aguilar Collados: *Crucificado* (1959, iglesia de San Vicente de Paúl (Sevilla)). Fotografía gentileza de D. Alberto López Sánchez.



2. J. M. Aguilar Collados: *Cristo crucificado* (1961-1962, Iglesia de los Sagrados Corazones (Sevilla)). Fotografía gentileza de D. Fernando Cordero, C.SS.CC.



3. J. M. Aguilar Collados: *Cristo elevado de la tierra* (1969, capilla del monasterio de San Bartolomé (Inca)). Fotografía gentileza de D<sup>a</sup>. Carmen Colom.



4. J. M. Aguilar Collados: *Crucificado* (1965-1975). Fotografía gentileza de fray Ignacio de Madrid, O.S.H.





5. *Cristo muerto en la cruz* (hacia 1970, iglesia de San Bartolomé (Inca)).  
Fotografía gentileza de D<sup>a</sup>. Carmen Colom.