

[pp. 111-126]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2024.i24.0+>

LA CONTRIBUCIÓN DEL PINTOR ANTONIO AGUDO AL CONJUNTO DEL VIACRUCIS DE LA BASÍLICA DEL GRAN PODER DE SEVILLA

THE CONTRIBUTION OF THE PAINTER ANTONIO AGUDO TO THE VIA CRUCIS COMPLEX OF THE BASILICA DEL GRAN PODER IN SEVILLA

Miguel Ángel Bastante Recuerda

José Antonio Cabrera

Universidad de Sevilla

Resumen:

El objetivo general de este trabajo es analizar, desde la experiencia hermenéutica, la visión personal del mundo del artista Antonio Agudo en referencia a la obra “Viacrucis” realizada para la Basílica del Gran Poder de Sevilla. Como obra particular y representativa de este Viacrucis se ha elegido concretamente la estación “Jesús es clavado en la cruz”, por su realización plástica y su particular simbología. Desde esta manera de ver o, mejor dicho, desde esa visión artística, totalmente inmersa en un panorama cultural y social de una Sevilla Barroca, Agudo hace del arte su vehículo de expresión, y le permite plasmar una visión muy personal del mundo.

Palabras clave: Agudo; arte; pintura; dibujo; Viacrucis; Sevilla.

Abstract:

The general objective of this work is to analyze, from the hermeneutical experience, the personal vision of the world of the artist Antonio Agudo in reference to the work "Viacrucis" made for the Basilica del Gran Poder in Seville. As a particular and representative work of this Viacrucis, the station "Jesus is nailed to the cross" has been specifically chosen, due to its plastic execution and its particular symbology. From this way of seeing or, rather, from that artistic vision, totally immersed in a cultural and social panorama of a Baroque Seville, Agudo makes art his vehicle of expression, and allows him to capture a very personal vision of the world.

Keywords: Agudo; art; painting; drawing; Viacrucis; Sevilla.

1. Introducción

Como ya nos propusiera Schleiermacher, es sabido que desde la hermenéutica se puede comprender al autor mejor de lo que él mismo alcanzara a hacerlo (Dilthey, 2000: 73). Ello es posible porque, mediante este método, se persigue un significado más complejo, acaso desconocido hasta para el propio autor. Hay autores que se prestan más a este tipo de enfoque hermenéutico frente a otros más proclives a una lectura positivista. Concretamente, este es el caso del autor que nos ocupa, Antonio Agudo, cuya obra no nos seduce únicamente por su técnica o destreza, sino que nos brinda una serie de elementos que nos elevan a un estadio interpretativo de orden intelectual y emocional. Sobre la fuerza expresiva latente en su obra se ha pronunciado Corredera Carmona, acentuando la especial personalidad creativa del artista sevillano:

“Este espíritu se refleja en su obra, en la que nos habla frecuentemente de intimidades y melancolías, dejando grandes puertas abiertas a la ilusión, a la fuerza de la naturaleza y al poder del ser humano. De esta forma, su obra trasciende el papel, sale de la dimensión del soporte y nos traslada en tiempo y lugar, por lo que la entiendo como una obra viva e interactiva, en el sentido de que crea una conversación con el observador, dejándole mucho campo a la imaginación, nos acerca a nosotros mismos, es comprometida, nos hace reflexionar, no nos deja indiferentes” (Corredera, 2008: 37-38).

Comprenderlos es poder adentrarnos en sus emociones, en su historia, en su cosmovisión y en su lenguaje, y en ese sentido acierta Gadamer cuando dice que *“El ser que puede ser comprendido es lenguaje”* (Gadamer, 2005: 567).

A partir de un análisis hermenéutico, podemos dilucidar la personal cosmovisión del autor que, desde el silencio y una íntima reflexión, encontramos reflejada en su obra. A tal fin, se ha escogido una de sus obras más importantes: el *Viacrucis* realizado para la Basílica del Gran Poder de Sevilla, que se desarrolla en catorce magistrales escenas y una Piedad. En concreto, se ha elegido de este *Viacrucis* la estación “Jesús es clavado en la cruz”, tanto por su realización plástica como por su particular simbología. Además de ejercer como elemento decorativo para las paredes de la Basílica del Gran Poder de Sevilla, esta obra cumple otra función más didáctica, muy particular de la iglesia católica: la de transmitir a todos los fieles las representaciones pictóricas de las diferentes etapas o momentos vividos por Jesucristo en su camino desde el Pretorio al Calvario. Con todo, no debemos pasar por alto cómo Agudo introduce de forma subrepticia la representación de la Virgen María como imagen femenina con tan gran raigambre en la tradición iconográfica hispalense. Estas representaciones señalan los momentos o estaciones más notables de la Pasión, recordándonos el acto piadoso evidenciado desde el prendimiento de Jesús hasta su crucifixión y sepultura.

Para el artista que nos ocupa, nacido en Sevilla en 1940, este encargo, aun siendo quizás algo anecdótico, supuso un compromiso social deseado. Desde la imparcialidad religiosa y más allá del simple conocimiento del tema, trasladaría magistralmente a sus cuadros todo su pensamiento, tal como comentó en una ocasión en el periódico ABC de Sevilla:

“Ha sido, subconscientemente, un tema buscado, deseado. Me atraía mucho la aventura de qué hacer con unos personajes, en un momento determinado de la historia. Había que darle el sentido bíblico, histórico, pero no distorsionar a dichos personajes. En definitiva, situarlos donde se desarrolla la escena para traerlos al final del siglo XX” (Agudo Tercero, 1997: 52).

Dicho encargo fue encomendado en septiembre del año 1994 por el entonces Hermano Mayor de la Hermandad del Gran Poder, Miguel Muruve Pérez, durante el arzobispado de Fray Carlos Amigo Vallejo. Agudo se centra a partir de entonces en el desarrollo del *Viacrucis*, una obra pictórica que, desde su amplio dominio del dibujo y el grabado, realiza con un estilo intimista y con una fuerte tradición barroca.

Tras dos años de intenso trabajo, y embarcado en el estudio de los Evangelios y adaptación arquitectónica sobre las paredes de la Basílica del Gran Poder de Sevilla para acoger las escenas de este *Viacrucis*, el artista presenta por fin la obra en 1997. Su reto de superación, más allá de los límites arquitectónicos, se materializó en una obra que evoca la trascendencia hacia la gloria y que imprime en todos los creyentes una huella terrenal de la vida eterna de Dios y la salvación del alma.

2. Encuentro de Antonio Agudo con el Viacrucis

Agudo configura este Viacrucis¹ desde una interpretación personal del acto de Piedad tradicional de la Iglesia católica, promulgado en nuevas formas por el Papa Juan Pablo II y representado en catorce estaciones. En estas escenas se relatan por orden la Pasión y muerte de Jesús de Nazaret, bajo la advocación tradicional de una serie de episodios concretas. Este Viacrucis, también conocido como “estaciones de la cruz” o “vía dolorosa”, representa el recorrido que traza Jesús desde su prendimiento y juicio en el Pretorio de la Casa de Pilato hasta su crucifixión y muerte en el monte Calvario. Estos momentos especiales, de encuentros y sufrimientos, sirven para que los creyentes, desde la meditación, recuerden el dolor que Jesús padeció para salvarnos del pecado y, en ocasiones, con una decimoquinta estación dedicada a la resurrección de Cristo. Todo ello va asociado a un itinerario de peregrinación espiritual que el creyente debe realizar en su encuentro con la oración en cada una de las estaciones.

Así las cosas, Agudo analiza y estudia minuciosamente todas las escenas que componen el Viacrucis y que comienzan con Jesús condenado a muerte. Le siguen “Las tres caídas”, el “Encuentro con la Verónica”, el “Encuentro con María, la madre de Jesús”, el “Despojo de las vestiduras”, “La expiración” y “La piedad”, donde yace en brazos de su Madre, para terminar con la decimocuarta estación en la que encontramos a Jesús sepultado; conforman pues, junto a las seis restantes, un total de ocho escenas basadas en el acervo popular. Pero el dictamen promulgado por el Papa Juan Pablo II en 1996 lo convierte en un Viacrucis “plenamente evangélico”, eliminando aquellas escenas que no estaban recogidas en ninguno de los Evangelios Sinópticos o canónicos y que se inspiraban concretamente en la tradición popular de los Evangelios Apócrifos. Pero estos evangelios sinópticos, escritos en época apostólica, hacen referencia a tres de los cuatro evangelios canónicos, concretamente los de Mateo, Marcos y Lucas, donde se suprimirían del Viacrucis las narraciones sobre la vida de la Virgen María. Aun así, para la Sevilla mariana, la devoción a la Virgen María estaba tan arraigada que Agudo solicita incorporar la figura de “la Piedad”, encontrando la aprobación del arzobispo de Sevilla. De ahí que el autor sevillano creara un Viacrucis adaptado a las nuevas disposiciones litúrgicas, acordes a los distintos episodios del nuevo testamento. Así, explica el pintor:

“A poco que uno se detenga, notará que las ocho escenas sustituidas estaban llenas de patetismo y sensualidad; de modo, que las estrictamente “evangélicas”, están llenas de todo lo contrario: una monología viril, la “Oración en el huerto”,

1. Una lectura minuciosa y exhaustiva del Viacrucis, junto al significado de cada escena o estación, podemos encontrarla en los directorios oficiales del Vaticano y Franciscanos

(https://www.vatican.va/news_services/liturgy/2023/documents/ns_lit_doc_20230407_viacrucis-meditazioni_sp.html y <https://www.franciscanos.org/oracion/viacruz00.htm>).

la “Negación de Pedro”, “Jesús ante Caifás”, “Toma la cruz”, “Clavado en la cruz”, “Diálogo con el buen ladrón”, “Jesús le encomienda a S. Juan cuidar de su madre”, “Jesús en el sepulcro”. Cuando presento los bocetos a tamaño original (los que servirían como modelos para realizar las pinturas) al arzobispo, me preguntó, dónde está la Piedad, Agudo, y le contesté, pregúnteselo a S.S.; perplejo unos segundos, dijo al cabo, en Sevilla no podemos prescindir de esa escena, así que invéntese una Piedad encubierta: pues así fue la última escena [...]” (Agudo Tercero, 2017: Comunicación personal).

A tenor de todo ello, y a la luz de los elementos anteriormente referidos, planteamos una genuina y novedosa propuesta investigadora sobre ciertos aspectos que consideramos relevantes en torno a la trastienda artística en la creación de la obra objeto de estudio. Para empezar, plásticamente hablando, advertimos cómo nuestro autor inicia su obra con una serie de viñetas dibujadas a lápiz sobre papel. En base a ello, Agudo selecciona aquellas viñetas que conforman el conjunto por él deseado, creando una maqueta a escala y color de acuerdo con los elementos arquitectónicos y decorativos del interior de la Basílica, como el gran zócalo de mármol rojo y los altares con sus figuras. Una vez obtenida dicha composición, Agudo realizó a tamaño real los dibujos preliminares a carbón graso y sanguina, que fueron colgados en las paredes para comprobar las proporciones de las figuras en su ubicación definitiva. Para la ejecución de las pinturas definitivas, fue esencial el gran espacio con el que contó Agudo en una de las casas de la Hermandad, donde colgó los cuadros una vez finalizados. Esto facilitó poder contemplarlos en su conjunto sobre cuatro grandes paredes, lo que le permitió terminar de colorear algunas partes hasta conseguir la unidad cromática ideada por el autor. Entre el inicio y la conclusión de este ambicioso encargo, transcurrieron dos años, entre los cuales ocho meses estuvieron dedicados íntegramente a la labor pictórica en el gran salón preparado al efecto por dicha Hermandad. Tal como nos cuenta el propio pintor:

“Las viñetas fueron saliendo de dibujos a lápiz en folios, sobre los que buscaba las composiciones; después de seleccionar aquellos que componían el conjunto deseado, hice una maqueta a escala y a color, con los elementos arquitectónicos y decorativos que componían a su vez el interior de la Basílica, como el gran zócalo de mármol rojo y los altares con sus figuras. De ahí, a realizar dibujos a carbón graso y tizas de sanguina al tamaño que definitivamente tendrían los cuadros finales. Una vez colgados en las paredes para comprobar las proporciones y/o desproporciones de las figuras en su ubicación final, hice calcos de líneas, simplificando el interior de los matices, los pasé a los cuadros definitivos. En la ejecución de las pinturas definitivas, fue esencial contar con un gran espacio, que me prepararon en una casa de la Hermandad para colgar los cuadros una vez realizados individualmente para, vistos en su conjunto sobre cuatro grandes

paredes, completar de color algunas partes para conseguir la unidad cromática definitiva [...]” (Agudo Tercero, 2017: Comunicación personal).

3. Un análisis formal de la obra

De entrada, y en cuanto a la ubicación de la obra, podemos observar la presencia de estrictos espacios de 210 cm de alto por 136 cm de ancho, medidas que corresponden a los doce arcos trazados en torno a la circularidad del templo, diseñado por los arquitectos Balbontín y Delgado Roig en los años 60 e inspirados en el Panteón Romano de Agripa. En base a esto, constatamos cómo el artista sevillano adaptó su obra dichos espacios corrigiendo la parte superior mediante un arco rebajado que quedaba insertado en una doble circularidad: por un lado, la de la pared como tal, y por otro, la que presenta la propia disposición curvada de los arcos. De este modo, Agudo aprovecharía esta disposición espacial para exponer su obra pictórica, compuesta a la manera de viñetas de cómic, tal como nos detalla en una de sus comunicaciones personales:

“Como queda patente, son catorce escenas (en las que las ocho “tradicionales” son sustituidas por las ocho “vanguardistas”), son aprovechadas por mí para darle mayor textura a la configuración de “viñetas” en una composición circular; pues en ésta, la acumulación de las escenas en la parte izquierda del semicírculo con cruces consecutivas, me distorsionaba el discurso gráfico-plástico en ese círculo. Así, agradecí el giro “evangélico”, dado que éste, aunque lleno de la masculinidad excluyente del patetismo sensual, popular, acrecentaba la inclusión de figuras enfrentadas entre sí: menos objetos y más figuras. Todo esto me lleva a realizar una composición más estricta bajo el concepto de “cómic” y una mayor sobriedad en los espacios” (Agudo Tercero, 2017: Comunicación personal).

Es así como decide realizarlo empleando recursos minimalistas, con una paleta de colores a tono con los del templo sobre un fondo liso, donde tan sólo resaltaría el color de la túnica de Jesucristo, coincidente con la tonalidad roja del mármol. De ahí que el color de fondo en toda la obra vaya a juego con la tonalidad cromática de la pared, generando una relación armoniosa entre espacio y obra.

Adentrándonos ya en el análisis formal de la obra, presenciamos cómo los personajes, situados en la parte baja de la composición, aparecen cortados, dejando un amplio espacio vacío en la parte superior. El hecho de que pintara pocas figuras, las justas y suficientes para definir las distintas estaciones, nos lleva a pensar que Agudo concibió este trabajo como un mural. Así mismo, la parte superior se aprovecha para trazar unos elementos simbólicos que rítmicamente enlazan sucesivamente una viñeta con otra, imprimiendo ritmo y movimiento a la totalidad de las escenas. Es por ello por lo que decide realizar su obra utilizando los elementos mínimos, con colores a tono con los del templo sobre un fondo liso, y donde tan solo destacaría el color rojo mármol de la túnica

de Jesucristo. De ahí que el color de fondo concuerde con el de la pared, sirviendo éste de soporte a las obras, lográndose esa relación unitaria mediante tan singular cromatismo. Agudo recuerda cómo la inspiración compositiva se la proporcionó la visión popular sobre las procesiones de Semana Santa, que, interpretadas desde abajo, no nos permite visualizar las figuras al completo, otorgando un especial protagonismo a la sobrecogedora inmensidad celeste que envuelve tan ceremonia escena:

“En principio, el Viacrucis estaba configurado por 14 escenas que relataban la Pasión y muerte de Jesús de Nazaret, bajo la advocación tradicional de escenas como “Las tres caídas”, el “Encuentro con la Verónica”, el “Encuentro con María, la madre de Jesús”, el “Despojo de las vestiduras”, “La expiración y “La piedad”; en total 8 escenas basadas en el acervo popular junto a las 6 restantes. Yo realicé la composición sobre esta configuración para adaptarla a la circularidad del templo. Pero el Papa Juan Pablo II promulga un dictamen para desarrollar un Viacrucis “plenamente evangélico” en 1993. Es decir, esas 8 escenas, no recogidas en ninguno de los Evangelios Sinópticos, basadas en la tradición popular de los Evangelios Apócrifos, fueron sustituidas por otras que sí se encuentran en aquellos considerados canónicos, Así, que tuve que rehacer las composiciones para adaptarlas a las nuevas disposiciones litúrgicas” (Agudo Tercero, 2017: Comunicación personal).

Con respecto a la composición de las obras, apreciamos el gran protagonismo de los personajes, centrándose en figuras imprescindibles que excluyen cualquier aditamento superfluo (inexistencia de romanos, pueblos, casa, palmeras, etc.). Igualmente, y a propósito tanto del fondo de la composición como de la gama cromática empleada, Agudo prescinde de la ambientación horaria mediante un fondo unitario de color verde violáceo. Así, según sus propias palabras:

“Como se observa, las composiciones están realizadas sobre las figuras imprescindibles del drama: no hay romanos, pueblo, casas, palmeras, etc. prescindiendo igualmente de la ambientación horaria mediante ese fondo unitario de color verde violáceo; para significar el momento del alba en el que Pedro niega al Maestro, pinté un círculo brillante de amarillo de Nápoles como lucero de la mañana: el planeta Venus. Sobre ese fondo unitario, la gama sobria compuesta de amarillo de Nápoles, ocre amarillo, tierra de Siena tostada, iluminada con una punta de rojo de cadmio, una tierra de sombra natural, tierra verde, gris de *payne* (sustituyendo a cualquier azul) y negro marfil fueron la perfecta combinación a desarrollar sobre ese fondo verde violáceo” (Agudo Tercero, 2018: Comunicación personal).

Curiosamente, Jesús, el personaje protagonista de las composiciones realizada por Agudo, no aparece en ninguna de las escenas de cuerpo entero. En nueve de ellas, luce una túnica de color rojo, simbolizando así la figura principal y contrastando con el mencionado fondo vacuo verde violáceo para no destacar este sobre la figura, y en las cinco escenas restantes, Jesús se encuentra despojado de las vestiduras: en uno siendo crucificado, en tres una vez ya crucificado y una última desnudo. En definitiva, Agudo pretendía pintar una obra conjunta donde ningún elemento restara importancia o protagonismo a la imagen de Jesucristo, hasta el punto que ni siquiera se afanó en plasmar su rostro, al igual que tampoco lo hizo con el resto de personajes. Así lo atestigua comentando los factores que le inspiraron a la hora de representar dichas figuras:

“Es verdad que al principio se me planteó una duda muy grande, porque me preguntaba constantemente qué hacer con la figura de Cristo. Lo que tenía muy claro es que no iba a hacer una galería de retratos. Así es que me puse a buscar en el entorno familiar, en amigos muy allegados que obedecieran, en cierta forma, a las características que creo que son las más adecuadas. Pero, sobre todo, que una vez colgadas ya las distintas estaciones en el templo, no se reconociese a nadie. Y ahí ha sido básica la toma de apuntes, fotografías” (Agudo Tercero, 1997: 92).

3.1. Análisis de la obra “Jesús es clavado en la cruz”

Se puede considerar la décima estación de la crucifixión de Cristo como la más representativa dentro de las catorce escenas pintadas por Agudo: “Jesús es Clavado en la Cruz”, una obra realizada en acrílico sobre lienzo y de dimensiones 210x136 cm.

Ateniéndonos a la neta dimensión descriptiva de la obra, y a fin de hallarnos en disposición de interpretarla sin prejuicios ni preconditionantes que enturbiaran una mirada crítica y personal debidamente fundada, abordaremos a continuación un breve análisis iconográfico o incluso pre-iconográfico de la obra que nos atañe. Observamos a un joven alzando un martillo justo en el instante anterior al clavado. No apreciamos en esta escena sensación de movimiento; es casi como una escena detenida en el tiempo que aguarda el momento de la acción. Resulta relevante que su brazo izquierdo sostenga con fuerza el hombro izquierdo del otro personaje masculino. Su mirada no se dirige al espectador, sino que, con el rostro ligeramente inclinado hacia abajo, se proyecta fija hacia la mano del otro personaje, que no es otro que Jesús tumbado y reconocido por su inconfundible corona de espina, así como por el clavo parcialmente incrustado en la palma de su mano. Obtenemos en suma una composición donde se vislumbra, desde una aparente y equilibrada serenidad, una escena cargada de fuerte tensión.

Centrándonos en lo estrictamente iconológico, asistimos a una obra con una evidente impronta simbólica, siendo tal vez la de mayor carga dramática de entre todas las estaciones del Viacrucis. La figura desnuda de Jesús sin la túnica, que le arrebataron los

soldados romanos para repartírsela a suerte, guarda toda una iconología con grandes resonancias bíblicas: nos devuelve a la desnudez inocente de los orígenes, pero sin olvidar la vergüenza que comporta la caída. Esa inocencia original despojada guarda relación con la desnudez de la gloria del hombre, que busca encontrar la amistad con Dios, posibilitando ésta la transparencia que entraña la verdad del ser.

Concretamente, dentro de este repertorio iconológico no podía faltar la cruz como símbolo del cristianismo; sus connotaciones didácticas nos muestran cuál es nuestra auténtica vocación como seres humanos². Si para algunos, sobre todo en los cristianos, la cruz simboliza la salvación o el camino hacia la luz, para otros era señal de fracaso, símbolo de humillación, derrota y muerte. Pero estos valores no fueron los que Agudo quisiera simbolizar; para él su representación es acto de presencia primordial dentro de cualquier escenificación que acompañe a Jesús y su Viacrucis. Además de la cruz, nos encontramos con otros elementos simbólicos tan fundamentales en la iconología cristiana como son la corona de espinas y el clavo, que Agudo resalta para referirse a la lesión padecida por Jesús tanto a nivel físico como psíquico: lo primero, por el obvio dolor punzante al que se le somete; y lo segundo, por la vejación y humillación al ser ridiculizado como rey de Jerusalén.

La frialdad con la que el sujeto clava a otro sujeto sin la mínima expresión, como si estuviera clavando un objeto, hace de ella una escena bastante trágica. Conviene recordar que estos dos elementos del clavado y la corona de espinas, al igual que la lanza, la escalera o las monedas de plata representadas en otras escenas, pertenecen a los llamados “instrumentos de la Pasión”. Pero los que realmente fijan el cuerpo de Cristo crucificado son los clavos, siendo junto a la corona de espinas los que mayor relación guardan con la Pasión de la Cruz del Nuevo Testamento³.

3.2. Observaciones gestálticas de la obra

Si hay algo deseado por todo artista en su proceso creativo, es la cualidad isomorfa relacional entre la expresión pretendida por el artista y lo percibido por el espectador. Lo que de entrada nos empieza impresionado de la obra de Agudo es su notable carácter religioso que, aun figurando una escena dramática, no evoca tanto una expresión de angustia en el rostro cuanto una clara muestra de éxtasis. Más aún, podemos observar

2. Tal como apunta Cirlot a propósito de tan emblemático símbolo, “Consecuentemente, la cruz establece la relación primaria entre los dos mundos (terrestre y celeste), pero también, a causa del neto travesaño que corta la línea vertical que corresponde a los citados significados (eje del mundo, símbolo del nivel), es una conjunción de contrarios, en la que casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra; de ahí su transformación en sentido agónico de lucha y de instrumento de martirio” (Cirlot, 2007: 157).

3. “El sentido simbólico de la crucifixión (...) parece referirse al sufrimiento clave de la contradicción y ambivalencia” (Cirlot, 2007: 157).

en ella un cierto carácter de humilde conformismo y resignada aflicción. No estamos ante una escena sangrienta, con llagas ni heridas, ni tampoco ante una horrenda agonía. Igualmente, tampoco apreciamos la más mínima agresividad emocional del otro personaje, quien no parece tener intención de dañar al crucificado, sino que lo toma como si de un objeto cualquiera se tratara.

A este respecto, no deja de asombrarnos la destreza de Agudo en el manejo del espacio, que logra incorporando modelos y formas figurativas dispuestas en pequeños espacios de los que se desconoce su ubicación concreta. Recordemos que en la obra conjunta del Viacrucis hay ausencias de elementos arquitectónicos, razón por la que Agudo demuestra una gran maestría en la creación de una peculiar perspectiva o espacio ilusorio, bien conseguida mediante la técnica del escorzo y el dominio del volumen en los personajes, entre los que destaca la figura de Jesucristo. De hecho, la representación de Jesús en un pronunciado escorzo, y en posición perpendicular al espectador, lo utiliza Agudo para transmitir sensación de profundidad a la escena. Pero no estamos ante un escorzo al estilo de Mantegna, donde no quedan partes ocultas ni cortes en la continuidad del cuerpo: muy al contrario, Agudo se ciñe solo a la cabeza y parte del tórax, dejando el resto del cuerpo sin representar. Además, emplea la luz y los contrastes producidos por ella para crear la profundidad espacial.

Otros dos aspectos fundamentales y necesarios en nuestro estudio atañen a la importante presencia de la luz y el color en la obra de Agudo. Efectivamente, en esta obra nuestro artista ha optado por acentuar la luz sobre el brazo izquierdo extendido de Jesús, y no sobre el personaje que se encuentra de pie entre penumbras; una luz que dota a la escena de una potente carga simbólica y espiritual. Como enuncia Chacón reflexionando sobre la importancia de la luz en la obra del autor:

“[Agudo utiliza] un espacio imaginario para la contemplación en el que ha borrado igualmente la oposición entre sombra y luz con la que se forman las proporciones arquitectónicas para crear un espacio de luminosidad equitativamente distribuida. Un espacio de luz sin sombra como expresión y extensión de su inspiración y alcance poético” (Chacón, 2009: 16).

En lo atinente al color, Agudo conserva la tradición estilística barroca tal como se desprende de su frecuente uso del claro/oscuro, así como de su preferencia por una paleta cromática donde predominan colores tan diversos como los tonos ocre amarillos, las tierras de siena tostada, tierras de sombra natural, tierra verde, rojo de cadmio, gris *payne* y negro marfil. A tal efecto, comenta Bonet Correa:

“Las pinceladas sueltas y ágiles, de coloreados matices y su acentuada dicción, comunican gran fuerza expresiva a las figuras y a los demás motivos representados. El juego entre la realidad y la ficción es la característica esencial de las escenas

pintadas por Antonio Agudo, en las cuales una atmósfera vaga y nebulosa, casi irreal, envuelve la totalidad” (Bonet Correa, 2009: 4).

Con todo y con ello, y a petición del arzobispo, Agudo se decanta por una gama de colores fríos y agrisados, puesto que las imágenes no debían distraer la atención del fiel hacia la mesa y el altar mayor, preservando así la función principal del rezo litúrgico. Quizás, en cuanto al tratamiento de esta obra, podemos aventurar una mayor proximidad artística al clasicismo plástico, llevando implícito cierto realismo depurado con escasos personajes y una mínima presencia de elementos figurativos complementarios.

Por último, no deja indiferente el mensaje que con esta escena “trágica” Agudo nos quiere transmitir, buscando reflejar el dolor humano tanto en lo físico como en lo psíquico. Parece como si al realizar el clavado, el personaje ejecutante de este acto estuviera clavando un objeto, una violencia oculta desde un silencio ensordecedor, pero a la vez tan intenso que ninguno lo quisiéramos experimentar. Este fuerte dolor rendido ante el golpeo del martillo, que hace crujir los miembros en tan impío acto martirizador, nos lleva a experimentar un abrumador lamento sin auxilio y un sufrimiento ensordecedor. El fondo vacío y la soledad de la escena se hacen eco de ese dolor contrapuesto de un Jesús resignado y sin oponer resistencia, hasta el punto de dejarnos sin palabras para describirlo e imprimir una herida profunda en la existencia misma del espectador.

Pero, al fin y al cabo, la clave de toda esta obra se halla en la acción misma que impregna de significado la escena: *la coerción*. En efecto, la forma en que el ejecutor sujeta el hombre de Jesús nos permite apreciar la carga connotativa de semejante acto: una patente coerción que aquel ejerce mediante la violencia física sobre el sagrado cuerpo de Jesús a fin de someterlo y reprimirlo. Se trata, en definitiva, de imponerle una pena o castigo para someter la voluntad de Jesús. Agudo capta a la perfección este mensaje y a tenor de ello nos invita a entablar un diálogo interno que nos haga reflexionar sobre la atrocidad que hemos cometido y por la que recae sobre nuestros hombros toda la culpa de tan inicuo acto. No busca crear una obra hermosa, sino más bien centrarse en la estructura interna de ese bagaje religioso que hemos heredado por tradición: la imagen de Cristo allende la simple belleza.

4. La cosmovisión estética de Agudo: análisis e interpretación

Es de todos conocido la importancia que para la hermenéutica de Dilthey⁴ ostenta el término *Weltanschauung* (“visión del mundo” o “cosmovisión”). Con este término designamos la imagen o concepto global que tiene un individuo, sociedad o cultura sobre una determinada época histórica, en base a un conjunto de opiniones, creencias y valores que caracterizan el espíritu de una época. Es desde una determinada cosmovisión desde

4. *Weltanschauung* es una expresión introducida por el filósofo Wilhelm Dilthey en 1914 en su obra *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (“Introducción a las Ciencias del espíritu”).

donde se valora y se juzga todos los acontecimientos sociales, políticos y culturales de una cultura histórica concreta. Así, por ejemplo, podríamos mencionar la cosmovisión *idealista* de Platón, la visión *realista* de Aristóteles, la *teocéntrica* de Santo Tomás de Aquino, la *pesimista* de Schopenhauer, la *vitalista* de Nietzsche o la *existencialista* de Sartre.

En base a ello, Dilthey propone que todos los productos culturales o artísticos expresan la cosmovisión que los genera⁵. Así, verbigracia, la mentalidad del hombre barroco, inmersa en un a fuerte religiosidad, delataba una visión pesimista hacia el mundo y las capacidades humanas; mientras que el hombre romántico se habría hacia los sentimientos, lo subjetivo y la interioridad como expresión individual, abanderando una cosmovisión contraria a la razón, el programa ilustrado y el espiritual de la revolución industrial; en definitiva, una visión idealista que promueve reencantar el mundo. Y es precisamente desde esta visión romántica (dejando al margen el tecnicismo barroco con el que nuestro autor elabora sus obras) desde donde Agudo vehicula sus formas de expresión artísticas, permitiéndole plasmar su personal visión del mundo⁶.

Esta cosmovisión romántica de Agudo, reinterpretada con un cariz sombrío e inquietante de nuestro mundo, lo induce emplear en sus obras tonos negros y oscuros para hurgar en la dicotomía entre lo catastrófico y lo bello: una visión inestable, terrible y catastrófica que, no le provoca un ensimismamiento negativo, sino que le hace dirigir su fuerza creativa hacia su personal búsqueda filosófica. Así pues, desde esta particular cosmovisión, Agudo nunca deja apartada la representación individual de la figura humana, según atestigua Bonet Correa:

“Antonio Agudo ha mostrado siempre una fascinación decidida por la figura humana. En este aspecto, su obra enlaza con el pasado de la gran pintura española y en especial con la llamada escuela andaluza clásica. Es un pintor expresionista –dentro de la

5. En el caso específico de la pintura, indica Dilthey que “se ha hecho un notable ensayo de comprobar esto en la pintura y mostrar las concepciones típicas de la vida, de las que nacen la visión naturalista del mundo, la heroica y la panenteísta, sobre las formas de las obras pictóricas. (...) Y si algunos artistas geniales, como Miguel Ángel, Beethoven o Ricardo Wagner, progresan espontáneamente hacia la formación de una visión del mundo, ésta robustecerá la expresión de su concepción de la vida en la forma artística”. (Dilthey, 1974: 55).

6. A este respecto, confiesa nuestro autor: “me pareció elemental que, practicando el arte, un arte, se adquiriese un cuerpo teórico diverso, leyendo y relacionando los distintos enfoques teórico-literarios entre sí, para desentrañar el elemento fundamental que configura el grupo que proyecta en las artes, deseos, anhelos, creencias, frustraciones: *una mentalidad colectiva*. Como si trazásemos una línea que atravesase transversalmente esos distintos enfoques: históricos, filosóficos, antropológicos, psicológicos y sociológicos, y desde las encrucijadas de cada uno de esos enfoques, observamos los objetos artísticos. Esas perspectivas nos sitúan *detrás, en la trastienda*, de los talleres pues nos dan esa mentalidad colectiva” (Agudo Tercero, 1992).

tradición de un Valdés Leal-, para el cual el *pathos* de la pasión es esencial para ahondar en el alma del retratado. El artista se complace en expresar los gestos y los ademanes, el movimiento y la tensión corporal que desvelan el contenido anímico y psicológico de los personajes que le sirven de modelo” (Bonet Correa, 2008: 11).

Estamos ante una figura humana que, aun siendo plasmada bajo un halo de oscuridad o penumbra (típica influencia artística barroca), entraña una visión mucho más optimista, suscitando en el espectador una sensación de angustia inquietante. Sería, pues, en este binomio entre una visión inestable y otra más optimista donde, a nuestro juicio, estribaría todo el pensamiento y la cosmovisión de Agudo: una simbiosis entre lo terrible que puede llegar a ser el mundo y la belleza que éste puede irradiar o entre la aparente terribilidad y la belleza oculta por desvelar.

En este sentido, el propio Agudo reflexiona sobre arte en relación a lo terrible y lo bello:

“El poeta austriaco Rilke en la primera elegía de *Las Elegías de Duino* haría la siguiente definición: “La belleza, ese grado de lo terrible que aún podemos soportar”; que enlazaría con la definición del santo misógino, gran esteta, “El arte es la recta razón de las cosas factibles”, y que, a su vez refleja la pintura de Zóbel; más todavía, el juicio de Nietzsche “El arte es el único engaño que se sacraliza”, y que nos lleva a Gadamer, en su concepto de la verdad del arte, que consiste en que “el espectador encuentra algo en la obra que contempla, y en ese algo se encuentra a sí mismo”. Lejos de la impostura, pues la “mentira” nietzscheana convierte en creíblemente sagrado “lo terrible” de la existencia. Por eso, el arte es un órgano especial de comprensión de la vida, porque en sus confines entre el saber y la acción la vida se abre con una profundidad que no es asequible ni a la observación, ni a la meditación, ni a la teoría, ¡al discurso! Para finalizar la definición más bella y estremecedora sobre la muerte, con el párrafo que Foucault finaliza *La arqueología del saber*: “El discurso no es la vida, su tiempo no es el vuestro; en él, no os reconciliaréis con la muerte; puede muy bien ocurrir que hayáis matado a Dios (el arte) bajo el peso de todo lo que habéis dicho; pero no penséis que podréis hacer, de todo lo que decís, un hombre que viva más que Él” (Agudo Tercero, 2017: Comunicación personal).

5. Conclusiones

En fin, trasladando todo lo hasta aquí abordado y en alusión a la obra que nos ha servido como hilo conductor para nuestra personal *exégesis* interpretativa sobre ella, podemos suscribir cómo Agudo no recurre a una representación que esté caracterizada por la tristeza humana, sino que con un notorio sentido realista exhibe toda la pasión de Cristo sin idealizarla o embellecerla. Con esta obra, Agudo se descubre lejos de todo sentimentalismo complaciente propio de la doctrina cristiana, renunciando a buscar la

belleza evangélica; tan solo se limita a expresar la visión personal de un artista sobre la pasión de Cristo. Podemos pues, en conclusión, hacer extensiva la importancia de la cosmovisión y trastienda de nuestro pintor a toda *poiesis* estética y, por tanto, a todo artista que se precie y la impregne de su genuina y originaria vivencia. A tal efecto, cerciora Pérez Mulet:

“Así, entre la razón geométrica y la intuición sensible, color, matices, texturas, veladuras, trazos y manchas, estructuras y composición, forma y materia podrán traducirnos solemnemente las vivencias, las intenciones que, en el día a día, han ido configurando la poética de este artista” (Pérez, 2002: 17-18).

Con todo, uno de los aspectos más destacables de un artista sea quizás la búsqueda incansable de su propia visión del mundo, desde la que juzgaría todos los acontecimientos que lo rodean a través de la obra artística como vehículo expresivo.

Podemos refrendar, por tanto, la tesis sostenida a lo largo de este trabajo. El proceso comunicativo en la obra de Agudo no se identifica como tal con un discurso banal reducible a un conjunto de técnicas o habilidades artísticas sin contenidos; antes bien, el auténtico lenguaje de su obra nace de su particular cosmovisión, que la convierte en una vivencia trascendente donde permean las ideas, valores, creencias, intuiciones y experiencias que hemos puesto de relieve⁷. Sin ir más lejos, en el caso concreto del Viacrucis en la Basílica del Gran Poder de Sevilla, Agudo recoge la visión romántica y barroca tan transversal en su obra artística. Afirma así Bonet Correa:

“La tradición barroca del estudio de las fisonomías y de la expresión de las pasiones, lo mismo que el realismo naturalista que permite revelar la magia oculta de lo aparente, parecen ser determinantes para un pintor como Antonio Agudo, siempre interesado por lo más radical de la existencia” (Bonet, 2009: 14).

Al mismo tiempo, y para concluir, no habría que olvidar el influjo de la arquetipología junguiana en el arte, que tampoco escapa a los intereses de nuestro artista; buena muestra de ello es la introducción de una piedad encubierta como símbolo arquetipal femenino, que posibilitaría una mejor comprensión de lo femenino en el universo artístico del pintor hispalense.

7. De acuerdo con lo expresado por Gadamer, “en la vivencia del arte se actualiza una plenitud de significado (...) representa el conjunto del sentido de la vida. Una vivencia estética contiene siempre la experiencia de un todo infinito (...) La obra de arte se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida (...)” (Gadamer, 2005: 101-120).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agudo Tercero, Antonio (1992). *Las artes visuales como manifestación de las mentalidades colectivas*. Sevilla: Facultad de Bellas Artes Universidad de Sevilla.

Agudo Tercero, Antonio (1997). “El Vía Crucis del Gran Poder”. En: *ABC*, Sevilla, 22-I-1997.

Alfageme Ruano, Pedro (1989). *El Romanticismo Sevillano. Valeriano Bécquer Ilustrador*. Sevilla: Padilla.

Amigo Vallejo, Carlos (2000). *Reflexiones para el Via Crucis*. Sevilla: Hermandad del Gran Poder.

Bonet Correa, Antonio (2008). “Expresionismo y neorrealismo en la pintura de Antonio Agudo”, *Sobre el papel. Antonio Agudo*. Sevilla, Diputación de Sevilla.

Bonet Correa, Antonio (2009). “Expresionismo y neorrealismo en la pintura de Antonio Agudo”, *Antonio Agudo en el paisaje*. Sevilla, Fundación Cajasol.

Chacón Álvarez, José Antonio (2009). “Antonio Agudo en el paisaje”, *Antonio Agudo en el paisaje*. Sevilla, Fundación Cajasol.

Chavarry, Raúl (1974). *Antonio Agudo y El Realismo de los años setenta*. Madrid: Instituto de cultura Hispánica. Cursos de información y documentación para periodistas iberoamericanos.

Cirlot, J. E. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Siruela.

Corredera Carmona, Juan Alberto (2008). “Una ilusión contagiosa”, *Sobre el papel. Antonio Agudo*. Sevilla, Diputación de Sevilla.

Cornago Bernal, Óscar (2011). “Barroco y Modernidad: hacia una ética materialista de la representación (de uno mismo)”. En: *Revista chilena de investigaciones estéticas Aisthesis*, Nº 50, pp.111-127. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía. Instituto de estética. Consultado el 01.02.2017. Disponible en: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/7127>

Dilthey, Wilhelm (2000). *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Istmo.

Dilthey, Wilhelm (1978). *Teoría de las concepciones del mundo*. Madrid: Revista de Occidente.

Gadamer, Hans-Georg (2005). *Verdad y método I*. Salamanca, Sígueme.

Mayer, August (2010). *La Escuela Sevillana de Pintura*. Sevilla: Cajasol. Obra Social.

Pérez Mulet, Fernando (2002). “Un encuentro con Antonio Agudo”, *Antonio Agudo*. Cádiz/Madrid: Ayuntamiento de Cádiz/Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

Universidad de Sevilla (2017). “Reseña histórica”. Enlace a la página web de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Consultado el 06.04.2017. Disponible en: <https://bellasartes.us.es/resena-historica>

Valdivieso, Enrique (1992). *Historia de la pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir.



Figura 1. Antonio Agudo Tercero, *Jesús es clavado en la Cruz*, 1997. Técnica mixta sobre lienzo, 210 x136 cm. Sevilla, Obra propiedad del autor, © Antonio Agudo Tercero.