

**La imagen del Crucificado en tres grandes
imageros del siglo XX: Francisco Palma
Burgos, Juan Luis Vassallo Parodi
y Amadeo Ruiz Olmos**

Pablo Jesús LORITE CRUZ
Úbeda (Jaén)

En imaginería procesional, el crucificado es una representación tan repetida que cualquier ciudad con tradición pasionista atesora múltiples ejemplos. Dejando de lado la prolífera Edad Moderna, queremos entrar de lleno en otra época distinta, el siglo XX y fijarnos en tres grandes imagineros con concepciones muy diferentes ante la figura de Jesús Crucificado; Francisco Palma Burgos, Juan Luis Vassallo Parodi y Amadeo Ruiz Olmos.

En cierto modo puede parecer que los diversos tipos iconográficos del crucificado llegaron a su culmen con los grandes maestros barrocos, sin embargo no todo quedó descubierto en este período, pues la innovación siguió llegando hasta nuestros días, por supuesto sin olvidar las influencias de siglos anteriores.

Tras la contienda de 1936 son muchos los nuevos imagineros que surgen con innovadoras tendencias para volver a construir todo lo que se había perdido, sobre todo en lugares donde la kermés de la Semana de Pasión estaba muy afianzada, es evidente que Andalucía era un punto candente en esta clase de encargos.

El primero de los tres imagineros a tratar sutilmente es Francisco Palma Burgos, nacido en Málaga en 1918 y muerto en su amada ciudad de Úbeda en 1985. Fue una mente bohemia e inquieta. Su vida arruinada basculaba entre grandes períodos de trabajo y viajes a Italia sin presupuesto alguno.

Su obra fue revolucionaria, con influencias de Miguel Ángel, el Greco y Mariano Benlliure, buscando un realismo personal muy espiritualizado en imágenes que superan ligeramente el tamaño natural.

Podemos considerar como su mejor crucificado al Cristo de la Noche Oscura (Úbeda, 1966)¹. Se trata de una naturalista y desagradable obra en la que el

¹ Así llamado por un poema de San Juan de la Cruz. “*En una noche oscura, con ansias en amores inflamada.*” CRUZ, Juan de la. “Noche Oscura.”, en *Poesías Completas*, Edimat Libros, Madrid 1999, p. 33.

genial maestro malagueño intentó mostrar cual debía de ser la verdadera figura de Jesús tras haber sido visitado por la muerte. En este sentido el autor no muestra para nada un mínimo rasgo de divinidad, sino un verdadero cadáver, el estudio del Cristo hombre vencido por la espada de Zadkiel². Es un cuerpo inerte en suspensión, caído totalmente hacia delante por la fuerza de la gravedad y tan solo sujeto por los clavos.

Contradice cualquier idea académica, Cristo descoyuntado por su propio peso, caído sin fuerza y sujeto a la cruz tan solo por los clavos. Desarrolla una complicada posición en la cual la cabeza cae con tal pujanza que intenta unirse con la cintura, mientras que los brazos totalmente extendidos y deformados quedan a la mayor altura posible sobre la misma. Efectivamente Palma Burgos hizo un inmejorable estudio del peso producido por la fuerza de la gravedad, quizás el mayor error que no tuvo en cuenta es que ese peso no podía ser mantenido por las llagas en el centro de las palmas de las manos (único rasgo más clásico que utilizó), pues hubiera sido más factible un clavo en las muñecas.

Todos los músculos presentan extrañas posiciones, el pecho más extendido de un pectoral que de otro, el vientre hundido, la espalda muy encorvada, las piernas más relajadas,... El paño de pureza es de gran volumen, cayendo desde la cintura a lo largo de toda la cruz por debajo de los pies; sujeto por una cuerda queda el lado derecho totalmente desnudo mostrando el glúteo (característica común a todos sus Cristos). La barba y la melena muy alborozada por el desprendimiento fruto de la fuerza de la gravedad; también presenta gran cantidad de sangre por todo el cuerpo. No se puede negar en Palma Burgos la característica esencial del flujo vital heredada de los Cristos de Gregorio Fernández, sin embargo igualmente frente al clasicismo del maestro del barroco “pucelano”, Palma Burgos presenta siempre a un hombre corpulento, de una constitución fuerte, capaz de afrontar una considerable resistencia en el suplicio, pero del mismo modo y en este caso vencido como otro cualquier ser humano.

De gran interés es el rostro demacrado, totalmente cadavérico. La boca aparece abierta en la misma posición de la de cualquier difunto tras haber expirado (habiendo perdido la tensión); la lengua junta con la dentición y en su conjunto se encuentra encharcada de sangre. La nariz aguileña muy típica de sus obras y los ojos blanquecinos, sin vida se dejan entrever bajo los párpados hinchados y sin fuerza.

No guarda unas proporciones ideales, pues su tamaño es un poco mayor que el natural, lo que hace que desarrolle unas grandes manos y pies. Idea

² Ángel de la muerte.

que nos lleva a esa factura de un ser de gran fortaleza sólo estudiado en la mentalidad de Palma Burgos, de su propia concepción de Cristo y de su ajustada noción del cuerpo inerte capaz de llegar en el silencio de la noche a los corazones de todos los observadores con la simple cuestión de su presencia.

Una idea que a simple vista puede pasar desapercibida es la posible influencia que Palma Burgos tuvo en el crucificado de San Juan de la Cruz que pintara Dalí en 1951. Este lienzo de la etapa mística del gran pintor surrealista recibe el nombre del santo doctor fallecido en Úbeda por haberse inspirado en un pequeño dibujo a pluma pintado por el canonizado y que se conserva en el convento de la Encarnación de Ávila (existiendo una copia en el museo del convento de los Carmelitas Descalzos de la ciudad de los cerros) y que por supuesto Don Francisco conocía perfectamente. Si comparamos el valiente escorzo creado por Dalí podemos ver como por el peso la cabeza cae por debajo de los hombros, Palma Burgos hizo lo mismo, llevó a la escultura lo que Dalí había hecho en la pintura.

Cierto es que el imaginero malagueño se centró mucho en esta obra, pues él pertenecía a la propia cofradía que se estaba fundando en Úbeda que había adoptado el hábito carmelitano (marrón y blanco), con el cual él mismo pediría ser amortajado como eterno devoto de su propio Cristo.

El encargo de la imagen ya demuestra que lo que se pretendía con la misma era conseguir los sentimientos de San Juan de la Cruz en un Cristo muerto³, inspirado en el que él mismo rezaba y mantenía como marcador de sus libros.

Los viajes a Italia del imaginero no fueron en vano, cierto es que recibió muchas influencias de Miguel Ángel, pero el detalle con que suelen estar tratadas todas las partes de sus crucificados, especialmente éste demuestra que conoció las ideas expuestas por el propio Leonardo da Vinci:

“el escultor debe de dibujar numerosos perfiles para cada figura de bulto redondo, de tal manera que ésta ofrezca la imagen adecuada desde todos los puntos de vista posibles”⁴.

³ LUIS HUESA, G., “Hacia una nueva cofradía penitencial en Úbeda”, en *Vbeda* (Úbeda), 138 (1966) 11. Editada y dirigida por Juan Pasquau Guerrero.

⁴ WITTKOWER, R., *La escultura: procesos y principios*, Alianza Forma, Madrid 2003, p. 116.



Noche Oscura de Úbeda⁵

Ya en sus principios había intentado demostrar tensionas extrañas, como puede ser el caso del Cristo de la Sangre de Málaga (1941) llevando las manos casi hasta el borde del travesaño de la cruz, creando una resistencia muy fuerte en los brazos y pectorales. Respecto al rostro, a pesar de espiritualizarlo como en todas sus imágenes, apuesta por la expresión cadavérica, muy marcada en los ojos, encontrándose el derecho ligeramente más abierto que el izquierdo, en un estudio que nos demuestra la posición que suelen tomar los párpados humanos tras la expiración, del mismo modo que los labios han quedado abiertos dejando congelado el último suspiro.

Su primer crucificado, el Cristo de los Milagros de la Hermandad de Zamarrilla realizado en 1938 cuando contaba con 19 años⁶, comenzado por su fallecido padre. Curiosamente con el mismo el imaginero se consagra siendo el Cristo

⁵ Imagen cedida por Don Baldomero Padilla Gutiérrez.

⁶ TORAL VALERO, F., *Vida y obra de Francisco Palma Burgos*, Úbeda 2004, p. 151.

elogiado por Mariano Benlliure quien le aconseja que para el próximo talle el paño de pureza, sin haberse percatado el maestro valenciano que se encontraba tallado, lo que demuestra el realismo que caracterizó a Palma Burgos. A pesar de ser una imagen un poco más amable que las dos anteriores, con un rostro más espiritualizado que caracterizará a todos sus cristos vivos; la boca entreabierta por la expiración demuestra cómo iba a ser su producción artística.

En 1931 realizará su obra más conocida, el Cristo de la Buena Muerte de Málaga, conocido como el Cristo de Mena (patrón de la Legión) que sustituía al destruido en la contienda civil⁷. Se le pide que sea lo más respetuoso posible con la imagen desaparecida de Pedro de Mena y así lo hará en la concepción general del crucificado. Se trataba de un encargo nada fácil, pues los elogios existentes al Cristo desaparecido eran de importancia, por ejemplo Antonio Palomino a principios del siglo XVIII calificará al Cristo de Santo Domingo junto a la Virgen de Belén como “*la admiración de cuantos las ven*”⁸. A pesar de lo exigido añadirá, aunque de una manera más suavizada, en el rostro las características típicas que utilizó en toda su producción cristífera.

Muy parecido al Cristo de la Sangre será el de la Vera-Cruz que tallara en 1941 para Benarraba (Málaga)⁹, más estilizado gira su rostro hacia la izquierda y no presenta el patetismo del malagueño en el rostro, incluso el peso es menor, aunque destaca un cierto movimiento en el cabello producido por el aire. En la misma línea podemos clasificar el existente en Alcalá del Valle (Cádiz) realizado en 1950, ligeramente un poco más tosco.

A mediados de los años cincuenta del siglo XX se vuelve más innovador y rompe con la gramática que le había caracterizado hasta este momento. Existen dos casos muy llamativos, la Expiración de Sabiote y el Cristo del Amor de Torredonjimeno (ambas poblaciones en Jaén).

Respecto al de Sabiote se afirma que es una réplica exacta del perdido en la tragedia de la presa de Ribadelago (Zamora) la que conmovió al imaginero en el mismo momento en que recibía el encargo de la obra en 1959¹⁰. Es indiscutible la mano del autor, pero se aprecia una búsqueda de formas más gráciles, incluso el paño de pureza parece resbalarse desde el tronco a las extremidades. Es relajada (por ejemplo las manos aparecen casi cerradas) y amable, aunque no niega la concepción corpulenta. El rostro no es tan realista y no hay una preocupación

⁷ *Ibidem*, p. 157.

⁸ ROMERO TORRES, J. L., “Pedro de Mena, un nuevo crucificado”, en *Jábega* (Diputación de Málaga), 35 (1981) 13.

⁹ TORAL VALERO, F., *Vida y...*, p. 177.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 198.

por la muerte; en realidad niega la iconografía de las grandes expiraciones mirando al cielo, como puede ser el caso de los modelos de los grandes maestros como Marcos Cabrera en su Expiración del Museo de Bellas Artes de Sevilla, conocido por su línea senpentina (siglo XVI), Antonio Ruiz Gijón con el “Cachorro” del barrio sevillano de Triana (siglo XVII) o la Expiración de la parroquia de San Bartolomé de Jaén atribuido a José de Medina (siglo XVIII)¹¹.

La iconografía de la Expiración también se encuentra de esta manera asimilada en lienzo, quizás uno de los ejemplos más recurrentes lo tengamos en el crucificado realizado por Pedro Atanasio Bocanegra en el siglo XVII para la sillería del coro de la catedral de Granada con el que consiguió convertirse en el pintor del templo metropolitano¹², obra dulce, pues a pesar de presentar a Cristo con la mirada clavada en el cielo en su último suspiro, por influencia evidente de Alonso Cano serena la escena con angelotes pasionistas y la lucha entre el demonio a punto de ser vencido por un ángel armado que se podría identificar con San Miguel, entre ellos la muerte con la hoz se toca el cráneo en señal de vencida.

Al contrario Palma Burgos realiza un Cristo que mira al fiel, clavando su mirada penetrante en éste y rompiendo la tradición iconográfica. Curiosamente en su mirada (un tanto irreal, marca mucho los ojos) se distingue perfectamente el momento en que a pesar de fijar la mirada ésta se comienza a perder por la presencia inmediata de la muerte.

Respecto al crucificado de Torredonjimeno (1952) podemos ver en él la rareza impresa por el maestro malagueño, puesto que lo realizó con el pelo corto y una caída de la melena en el lado derecho circunstancia por la cual de no estar en la cruz no sería fácilmente conocido como una representación de Jesús, pues sus rasgos faciales no son los comunes, sin embargo no niega ni el acrecentado peso, ni la espiritualización de sus primeros cristos.

En 1957 realiza el Cristo de la Vera-Cruz de Torreperogil (Jaén) muy similar en concepción al realizado para Sabiote, se trata de otra Expiración, pero en esta ocasión el maestro malagueño sí hace que su obra mire al cielo, aislándose del fiel y expresando el último suspiro de Cristo en esa conexión directa con el Padre.

Obra prácticamente póstuma, pues trabajó en ella en 1984 (aquejado ya de la enfermedad que terminaría con su vida) y ayudado de su discípulo Ramón

¹¹ AAVV, *En la Tierra de Santo Rostro. Jesucristo a través del arte en la diócesis de Jaén*. Cajasur, Jaén 2000, p. 426.

¹² CALVO CASTELLÓN, A., “Pinturas de discípulos y seguidores de Alonso Cano en la catedral de Granada.” *Alonso Cano y la catedral de Granada*. Cajasur, Granada 2002, pp. 240-241.

Cuadra Moreno, por lo cual ya no se puede considerar una imagen únicamente suya, es el Cristo del Perdón de Almería. Vuelve a romper el esquema en esta etapa final, muy posiblemente porque sentía su propia muerte cercana.

Es una imagen más humana, pero a la vez más idealizada; el peso que caracterizó a todas sus imágenes anteriores ahora en cierto modo se rompe para expresar un ligero intento de ascenso hacia el cielo. El rostro de Cristo es temeroso, aunque dulce y relajado, en un estudio psicológico bastante reflexivo, donde Cristo espera con paciencia su propia muerte. Al observarlo lateralmente se aprecia perfectamente el realismo por el cual consigue mostrar la respiración contenida en la caja torácica producida por el propio suplicio de la cruz. Como gran artista hasta su muerte seguirá innovando y por primera vez y única colocará los clavos en las muñecas y seguirá negando la extensión en las manos de estos últimos crucificados, frente a sus primeras obras.

Todas estas características que hemos expresado tan sólo dentro de la concepción del crucificado, son las que nos llevan a poder afirmar que Palma Burgos es uno de los principales y geniales imagineros que ha dado el siglo XX en España.

El siguiente maestro que queremos tratar es Juan Luis Vasallo Parodi, nacido en Cádiz (1908-1986), su vida está basada en diferentes ciudades en las que vivió, con sólo un año viajará con sus padres a Baeza (era hijo de un profesor de Bellas Artes) y será en dicha ciudad donde desarrollará sus primeros pasos como imaginero y conocerá a la que será su mujer. Será en este momento cuando defina sus características al enamorarse de un San Juan Bautista niño renacentista de mármol que se conservaba en la sacra capilla de El Salvador de Úbeda¹³:

considero trascendente esta fecha de mi primer viaje a Úbeda, por el impacto que supuso para mí contemplar el San Juanito (entonces atribuido a Donatello)¹⁴. Esta escultura e tuvo unos días tan impresionado que nada conseguía apartarla de mi memoria¹⁵.

Alistándose en el ejército llega a Madrid en 1927 para conseguir ampliar sus estudios de arte, lugar donde será descubierto por Mariano Benlliure y José Capuz. Conseguirá una plaza de profesor de Bellas Artes en la ciudad

¹³ Mausoleo de Don Francisco de los Cobos, secretario de Carlos I de España.

¹⁴ Sobre dicha obra de mármol de carrara que ocupaba una hornacina en el retablo mayor de Alonso de Berrugete (reconstruido por Juan Luis Vasallo) se ha especulado muchísimo, incluso se ha llegado a atribuir a Miguel Ángel. En 1936 es destruida y actualmente por ser propiedad de la casa ducal de Medinaceli sus restos han sido trasladados a Italia para una posible restauración.

¹⁵ AAVV, *La materia en la obra de J. L. Vasallo*. "Autobiografía." Fundación Eduardo Capa, Alicante 2001, p. 126.

de Ávila en 1933, siendo trasladado a Jerez de la Frontera en 1936¹⁶ donde por sus afinidades al Opus Dei conocerá a José María Pemán, quien será uno de sus principales mecenas.

Esta correspondencia con la prelatura pontificia que llevará al autor a realizar un relieve de la adoración de los pastores para el santuario de Torreciudad¹⁷. En principio parece algo secundario, pero esta sociedad, al igual que cualquier otra orden religiosa, tiene una predilección especial por determinadas características en sus imágenes devocionales y éstas claramente se ven reflejadas en los crucificados de Vassallo. El Opus busca un crucificado muy puntualizado, debe de ser un Cristo vivo que normalmente mire al fiel desde la cruz y con un tratamiento muy suave, idealizado que muestre un hombre en cierto modo divinizado.

El primer crucificado del gaditano es la Expiración de Úbeda (1942), imagen de gran tamaño, corpulento, pero muy proporcionado. De líneas suaves donde la idealización está muy acuciada. Intentó reproducir el momento exacto en que según la teología católica el alma de Jesús abandonó el cuerpo (es decir en términos generales las décimas de segundo que tarda una persona en morir).

Diseñó un cuerpo perfecto e idealizado; un tanto contradictorio, pues no presenta peso sino una especie de figurado movimiento de ascensión hacia los cielos. Los brazos son simétricos con las palmas abiertas, en cierto modo parece como si las extremidades superiores estuvieran relajadas, las piernas se encuentran un poco flexionadas, pero tampoco presentan una excesiva tensión quedando un pie sobre otro. El mayor esfuerzo que muestra el Cristo es en el pecho lleno de aire para su última exhalación contrario al abdomen hundido.

De gran interés es su rostro, éste se encuentra en el tránsito, por ello su cabeza no cae, sino que dirige su mirada hacia el cielo con unos extraños ojos que progresivamente van quedando sin vida, por ello están policromados un tanto blanquecinos.

Comparado con otras expiraciones su gesto de recepción de la muerte es relajado, no presenta ninguna clase de tensión en la cabeza, sino suavidad a diferencia por ejemplo de las intensas miradas directas al cielo acompañadas del grito en el momento que Jesús dijo la séptima palabra como puede ser el caso de la Expiración de Baeza atribuida a Sebastián de Solís (siglo XVII).

¹⁶ MERINO CALVO, J. A., *Juan Luis Vassallo*, "Reseña sobre su vida y obra." Gadesarte, s.l., Madrid 1992, pp. 22, 23 y 26.

¹⁷ AAVV, *Juan Luis Vassallo*, Gadesarte, s.l., Madrid 1992, p. 135.

A pesar de la categoría del crucificado Vasallo en su propia exigencia personal no quedó conforme y expreso: *podía haberme salido mejor, pero me pilló una época de penurias y problemas personales*¹⁸.



Expiración de Úbeda¹⁹

El Calvario de Baeza (1962) presenta una concepción totalmente diferente, aunque vuelve a ser un crucificado sin demasiada sangre y con una posición muy relajada es de líneas escurridizas y de cierta delgadez. Contraposición con las tensiones existentes en las imágenes de San Dimas y Gestas. Claramente está marcado el susurro entre Cristo y Dimas, percibiéndose perfectamente en el ambiente el perdón que el ladrón recibe por parte de Jesús.

¹⁸ HERRADOR MARÍN, P. M., *Nuestras cofradías en el siglo XX*, Úbeda 2003, t. II, p. 51.

¹⁹ Imagen cedida por Don Eugenio Santa Bárbara Martínez.

Existe mucho debate sobre este grupo escultórico, pues es de los pocos en que los ladrones no están ubicados delante de Cristo de forma lateral, sino tras él, por lo que se ha considerado que al ser el trono realizado por el mismo autor, Vasallo concibió o “tallo” el susurro de Cristo a San Dimas que al escuchar la Salvación concedida por Jesús levanta su rostro hacia el cielo intentándose acercar a Cristo. La disputa aparece en el hecho de que si el buen ladrón estuviera ubicado a la derecha de Cristo el susurro sería el mismo, por lo cual no está demostrado que ese murmullo hacia la parte posterior del grupo sea una genialidad.

Nueve años antes, en 1953 había realizado el Cristo de la Misericordia de Ronda, puede ser considerado como su mejor crucificado por mostrar unas proporciones ideales entre los dos anteriores. Ya comienzan a percibirse esa linealidad escurridiza, en cierto modo espiritualizada y muy marcada por un rostro extremadamente dulce que permite contemplarlo de una manera muy tranquilizadora.

Rareza presenta el Cristo de la paz del barrio sevillano de Torreblanca (colegio de Nuestra Señora de los Reyes, 1963), sin policromar, muy similar al Calvario baezano en esas líneas resbaladizas y un estudio muy ligero de la cabellera que casi se funde con el cráneo al estar muy poco marcada. Sí destacó el realismo del paño de pureza, un simple trapo que a diferencia de toda la imagen policromó en blanco.

Es incuestionable que no estaba realizando una imagen para una cofradía, sino para el culto interior de una capilla, por ello que se permitiera estas licencias que jamás hubieran sido aceptadas por la religiosidad popular existente en una hermandad. En realidad tan sólo los dos primeros que hemos nombrado realizan estación de penitencia y fueron concebidos para ello.

Muy similares a éste, incluso en la concepción del paño de pureza son el de San Ireneo de Madrid 1980 y el de la casa de ejercicios de Nuestra Señora de los reyes y San Ignacio en Pozuelo de Alarcón (1961), sería repetitivo entrar en un breve análisis de ellos.

El último de los tres imagineros a tratar es Amadeo Ruiz Olmos, nace en Sedaví (Valencia) en 1913 y muere en Córdoba en 1993. Con una vida típica de un genio huye de la capital del Levante en 1936 por ser acusado de haber sido monaguillo,²⁰ posteriormente se alistará forzado en el ejército republicano del cual desertará en Peñarroya-Pueblonuevo, instalándose como escultor en Córdoba en 1938. Terminaría Bellas artes en Sevilla y se convertiría en profesor en la ciudad de los califas, siendo considerado como el principal escultor del

²⁰ Documentación oral de su hija Doña Rosa Ruiz Ruiz.

núcleo del siglo XX, tras ser el encargado de realizar el mausoleo del torero Manuel Rodríguez Sánchez “Manolete” y las grandes estatuas de la ciudad (Séneca, Góngora, Ibn Hazam, Maimónides, San Rafael,...). Enriquecido por su fama y muy unido a su familia muere por una depresión producida por el fallecimiento de su hija Margarita que le llevó a encontrarse tallando su propio mausoleo donde un esqueleto le secuestraba y lo conducía a las entrañas de la tierra mientras su mujer y sus tres hijas lloraban su propia muerte.

Su producción de crucificados fue muy elevada, serán de características similares (indudables de su gubia), sin ningún rasgo patético, sino un importante gusto por el clasicismo. Aunque no es el primero que realiza, debemos de destacar el Cristo de Montilla por su herencia absoluta del clasicismo de Martínez Montañés, sobre todo en su Cristo de la Clemencia de la catedral de Sevilla (siglo XVII). La influencia del maestro de Alcalá la Real llega hasta los letreros de las cruces, donde Ruiz Olmos utilizará los tres idiomas inspirados en el principal escultor de la escuela barroca andaluza.

Las piernas aparecen cruzadas, es la izquierda la que se apoya sobre la derecha. Muy interesante es el paño de pureza que deja al descubierto el muslo derecho (esta característica es la firma principal de Ruiz Olmos en sus crucificados que siempre dejaba esta parte del cuerpo sin cubrir), característica que habíamos visto también en Palma Burgos y que es muy común a imagineros de este momento, como puede ser el caso del valenciano Vicente Tena por ejemplo.

Encontraremos similitudes con el Cristo de la Misericordia de la parroquia granadina de San José, obra de José de Mora²¹. Como todos sabemos el maestro granadino daba a sus obras clasicismo y luego le imprimía ese aire enfermizo, en cierto modo desagradable que caracteriza a su gubia y en especial a ese crucificado con esa impronta cadavérica tan especial.

Podemos ver a los crucificados de Amadeo herederos en cierta manera de la posición de este Cristo, en su paño de pureza o en las manos; a pesar de que éste las contrae y Amadeo las suele tallar extendidas.

El primer crucificado que realiza es la Clemencia de Córdoba en el año 1938 (para acompañar a la Virgen de los Dolores, talla de mayor devoción popular en la capital del Califato)²². Muy clásico, mantiene los brazos muy altos y la cabeza caída en la misma posición.

²¹ GÓMEZ MORENO, M. E., *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Escultura S.XVII. Plus Ultra* 1958. José de Mora.

²² En la ermita del Humilladero de Lopera (Jaén) se conserva su boceto, el cual vendería a esta localidad para suplir el Cristo Chico o del Humilladero que había desaparecido en la contienda de 1936.

Una obra de especial interés por su policromía es el Cristo de la Yedra (de carnaciones oscuras) muy parecido al famoso Cristo de la Clemencia (c. 1941). La única limitación que recibe Ruiz Olmos es que el Cristo debía de ser negro, puesto que el perdido en este santuario perteneciente a una pedanía baezana y tallado por un familiar de San Vicente Ferrer tenía este color adquirido según la leyenda milagrosamente al salvarse de un incendio²³.

Los brazos no caen demasiado y por tanto la imagen no da una gran sensación de peso producido por la fuerza de la gravedad, por tanto aparece muerto plácidamente en la cruz, sin ninguna clase de rasgo desagradable a la vista del fiel. Compuesto a base de líneas muy suaves marcadas sobre todo en el pelo y la barba. Su cabeza de rasgos semitas²⁴ cae hacia el lado derecho de una manera muy apacible, para nada brusca dejando el cabello reposar sobre el hombro del mismo lado.

En realidad el rostro tiene todas las características del tallista; la nariz un poco aguileña, la barba termina en dos mechones, la boca aparece entreabierta mostrando su dentición superior en un ligero suspiro de muerte (también de manera muy sutil se puede observar la dentición inferior)²⁵, la frente es amplia, la cara alargada y las cejas anchas haciendo oscurecer los hundidos párpados. Las manos son de gran belleza, mostrando unas palmas muy estilizadas, aparecen relajadas, extendidas como sino estuvieran condolidas por los clavos que muestran gran presión en ellas. Los pies aunque algo más huesudos tampoco muestran una excesiva tensión.

Respecto al estudio de las heridas del Cristo hay que afirmar que al igual que en todas las obras del escultor a éste para nada le interesa mostrar patetismo. Las heridas del Cristo están conseguidas a base de una poca sangre muy oscura y coagulada que corre por las manos, los pies y levemente por el lado izquierdo del cuello.

Respecto a su psicología se trata de una imagen silenciosa tocada dulcemente por la muerte, un Cristo fácil para ser observado, de tal manera que crea devoción en el fiel, incluso la conexión con el observador en casi directa.

²³ RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., y CRUZ-CABRERA, J. P., *Historia del Santuario y cofradía del Santísimo Cristo de la Yedra y Nuestra Señora del Rosel. Baeza (Jaén)*. Ayuntamiento de Baeza, Baeza 1993, p. 27.

²⁴ Doña Rosa Ruiz Ruiz afirmaba que su padre tenía unos grandes conocimientos de antropología que marcaban las caras de sus cristos.

²⁵ Las obras de Ruiz Olmos son fechables por su dentición, pues a lo largo de todas sus diversas etapas productivas fue una gran preocupación por el mejoramiento cada vez más naturalista de esta parte corporal.

Muy similar en el tiempo es el Cristo de la Vera Cruz de Lopera (1941), presenta la misma disposición, pero hay que prestar atención a su policromía de carnaciones muy claras heredadas de la influencia de Francisco Salzillo. Las citadas en la mayoría de las ocasiones fueron repolicromadas por críticas, por ejemplo en 1957 se produce un incidente en su taller entre él mismo y un cofrade ubetense que criticó la policromía del misterio de la Santa Cena que estaba realizando para la ciudad de los Cerros²⁶.

Por último vamos a nombrar el crucificado de Espiel y el de Cañete de las Torres (Córdoba), análogos a los citados, por tanto no vamos a entrar en otro comentario reiterativo.



Crucificado de Espiel²⁷

A modo de conclusión únicamente queremos demostrar lo prolífero que ha sido el siglo XX en imaginería, mostrando tres autores con diferentes concepciones del crucificado que trabajaron en Andalucía y que actualmente

²⁶ EXPÓSITO MORILLAS, M., *La hermandad eucarística de la Santa cena de Úbeda: Historia de su fundación y consolidación. (1954-1970)*, Úbeda 2004, p. 209.

²⁷ Imagen cedida por Don Pedro A. Robles González.

su obra se está empezando a estudiar y valorar. Podríamos haber elegido otros muchos imagineros con otras características muy diferentes, pero hemos considerado que estos tres son ejemplos de gran importancia y diferencia en el mundo de la iconografía del crucificado, así como suficientemente importantes para que su obra se vaya conociendo cada vez con mayor claridad.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *En la Tierra de Santo Rostro. Jesucristo a través del arte en la diócesis de Jaén*, Cajasur, Jaén 2000.
- AAVV, *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. Forum Artis, Madrid 2004.
- AAVV, *Juan Luis Vassallo*, Gadesarte, s.l., Madrid 1992.
- AAVV, *La materia en la obra de J. L. Vassallo*. “Autobiografía.” Fundación Eduardo Capa, Alicante 2001.
- CALVO CASTELLÓN, A., “Pinturas de discípulos y seguidores de Alonso Cano en la catedral de Granada.” *Alonso Cano y la catedral de Granada*. Cajasur, Granada 2002 , pp. 213-242.
- CRUZ, J. de la, *Poesías Completas*, Edimat Libros, Madrid 1999.
- EXPÓSITO MORILLAS, M., *La hermandad eucarística de la Santa Cena de Úbeda: Historia de su fundación y consolidación.(1954-1970)*. Editado por la cofradía, Úbeda 2004.
- GÓMEZ MORENO, M^a E., *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Escultura S. XVII*, Plus Ultra, Madrid 1958.
- HERRADOR MARÍN, P. M., *Nuestras cofradías en el siglo XX*. Editado por el mismo autor, Úbeda 2003, t. II.
- LUIS HUESA, G., “Hacia una nueva cofradía penitencial en Úbeda”, en *Vbeda* (Úbeda), 138 (1966) 11. Editada y dirigida por Juan Pasquau Guerrero.
- MORENO CUADROS, F., *Amadeo Ruiz Olmos*. Catálogo de la fundación provincial de artes plásticas Rafael Botí. Diputación provincial de Córdoba, Córdoba 2004.

- RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., y CRUZ-CABRERA, J. P., *Historia del Santuario y cofradía del Santísimo Cristo de la Yedra y Nuestra Señora del Rosel. Baeza (Jaén)*, Ayuntamiento de Baeza, Baeza 1993.
- ROMERO TORRES, J. L., “Pedro de Mena, un nuevo crucificado”, en *Jábega* (Diputación de Málaga), 35 (1981) 12-20.
- TORAL VALERO, F., *Vida y obra de Francisco Palma Burgos*, Editado por el autor, Úbeda 2004.
- WITTKOWER, R., *La escultura: procesos y principios*, Alianza Forma, Madrid 2003.