

# LA LÍNEA QUE SEPARA EL ARTE DEL NO ARTE EN IMAGINERÍA RELIGIOSA. ALGUNOS EJEMPLOS DE LA CIUDAD DE ÚBEDA

*Pablo Jesús Lorite Cruz\**

## **Resumen:**

Este artículo trata brevemente sobre la diferencia de lo que se puede considerar una obra de arte de lo que no. Para ello se van a tomar ejemplos de imagería religiosa.

## **Abstract:**

This article talks briefly about the different to what may be considered a work's art and what isn't. For this, we'll catch an examples of religious imagery.

Hay una serie de términos dubitativos utilizados por el historiador del arte cuando se enfrenta a un análisis artístico y crítico de una obra que no es buena; se trata de una imagen "flojita," "carente de interés artístico," "obra de juventud," ...

En la actualidad se tiende a querer ver que un buen imaginero siempre ha de salir de una facultad, mientras que los demás serían objeto de intrusismo, es como el caso de los guías que a pesar de beber de las fuentes del historiador del arte niegan en cierto modo que éste pueda expresar sus conocimientos a grupos turísticos.

En realidad es un problema patrimonial, una vaga lectura en la cual se ha comprobado que el patrimonio desde el punto de vista turístico tiene una parte económica que se puede explotar dejando de lado la idea de que éste es un derecho y deber de todos los ciudadanos, su defensa y conservación, por la fragilidad del mismo. Estamos llegando a una "patrimonialización del

---

\* Doctor en Iconografía. E-mail: pablochechu@gmail.com

territorio” como diría el profesor Castillo Ruiz que rompe la idea del monumentalismo descontextualizado y aislado del siglo XIX.<sup>1</sup>

En la *Declaración de Baeza de asociaciones e industrias culturales* (29 de noviembre de 2009) que nosotros con otros muchos firmamos, se demandaba como punto final: *un cambio de enfoque a los responsables de la gestión de espacios patrimoniales, para que sean capaces de abrirse a nuevas propuestas y formas de participación que podamos hacerles desde el sector privado y asociativo, de manera que el indiscutible respeto al espacio no anule las posibilidades de interacción y del diálogo transversal con el mismo por parte de los ciudadanos.*<sup>2</sup>

No queremos entrar en uno de los mayores debates que existen en la actualidad el del binomio y conveniencia entre patrimonio e industria, sin embargo no debemos de olvidar que por ejemplo en imaginería (tema al que vamos a dedicar estas líneas) detrás de las valiosas imágenes siempre hay un trasfondo económico, el medio de subsistencia del autor, lo que viene a expresar un largo abanico entre autores más cotizados, menos cotizados o los que dicen ser artistas. Normalmente se diferencia entre grandes maestros, grandes artistas a la sombra de los maestros, mediocres y valientemente utilizando el término pésimos autores a los que no se les puede considerar que creen arte.

En imaginería el concepto de patrimonio hay que entenderlo todavía desde una visión monumental, es cierto que una imagen religiosa puede tener muchas utilidades intangibles, pero no deja de ser una pieza en sí. Es patrimonio intangible realizar una procesión de la Inmaculada con una imagen de un taller de Olot, pero esto no indica que la obra tenga el porqué de ser buena. Podríamos realizar un símil, la imaginería es como una pieza de música como un baile artístico, el flamenco se quiere declarar Patrimonio Mundial, pero podrá ser bien o mal interpretado según quien lo baile, toque o cante.

Quizás muchas veces por falta de entendimiento, a pesar de que se conozcan las grandes técnicas, por ejemplo escultóricas, muy bien descritas por Rudolf Wittkower,<sup>3</sup> se nos olvida que el arte es innato, se nace con él, independientemente que se estudie, el artista puede ser un genio, un autodidacta capaz de ver más allá de las miradas normales de la humanidad y transmitirlo a través de su obra.

---

<sup>1</sup> CASTILLO RUIZ, J. (2009): “La dimensión territorial del Patrimonio Histórico.” En *Patrimonio histórico y desarrollo territorial*. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla, págs. 27-30.

<sup>2</sup> AA.VV. (2010): *Patrimonio Histórico: retos, miradas, asociaciones e industrias culturales*. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla, pág. 218.

<sup>3</sup> WITTKOWER, R. (2003): *La escultura: procesos y principios*. Alianza Forma. Madrid, págs. 15-37.

Una obra escultórica dentro de unos determinados enfoques y técnicas es posible tallar o esculpir, pero ¿cuándo aparece la genialidad? Pensemos en Antonio Castillo Lastrucci cuando consigue crear una escena teatral con un número considerable de imágenes en un espacio reducido (caso de la Bofetada o el Prendimiento de los Panaderos, ambas obras en Sevilla), Federico Coullaut Valera cuando en sus Negaciones de San Pedro de Orihuela consigue tallar el susurro intangible entre el disimulo de Pedro y la mirada fugaz y dolorosa de Cristo. Es obvio que en estos momentos nos encontramos ante genialidades que demuestran una verdadera obra de arte.



*Negaciones de Orihuela*

Hay que diferenciar entre los gustos personales y la estética, posiblemente la mayoría de la comunidad humana (entre los que nos añadimos) estemos maleducados estéticamente y cuando contemplemos *la fuente* de Marcel Duchamp (una de las obras cumbres del movimiento Dadá) lo más seguro es que nos escandalice ver el citado urinario, pero ese es el punto genial del dadaísmo, conseguir con el absurdo trastornar y por tanto crear una clase de arte, no deja de ser una manera de expresar intencionada. Artes extraños o mejor dicho desconocidos para el ciudadano de a pie podemos encontrar desde la literatura pensemos simplemente en las gregerias de

Ramón Gómez de la Serna (*lo peor del loro es que quiera hablar por teléfono*)<sup>4</sup> hasta la cultura gastronómica, pongamos el ejemplo de los helados; ¿cómo es posible que en la heladería de la Veneciana de Málaga podamos degustar un helado de boquerones en vinagre o que los japoneses hayan conseguido realizar otro de sangre de pescado?, ¿es una aberración, una provocación o una subida importancia dentro del mundo gourmet de los helados? Lo que no nos queda duda es que ese helado, guste o no a nuestro paladar es arte, posiblemente intangible o efímero, basado en la superación de la tradición heladera, pero una creación particular y novedosa.



*La Fuente, Duchamp*

Ahora bien, ¿cuándo debemos de diferenciar dónde termina el arte y comienza algo que no lo es? En realidad es una pregunta muy difícil de contestar y en cada situación variaría. En cualquier obra tangible o intangible hay que analizar tantos puntos diferentes: momento en que se hace, historia, nación, evolución, formación, influencias, utilidad, preiconografía, iconografía, iconología, persecuciones del autor para conseguir algo en los sentimientos humanos, aceptación de la obra por parte de la comunidad como patrimonio personal de la colectividad (no es igual algo viejo que algo antiguo),... Como diría el profesor Agudo Torrico el patrimonio son bienes que se acumulan a lo

---

<sup>4</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. (2003): *Greguerías*. Colección Clásicos del siglo XX. N.º 15. Edita El País Madrid, pág. 27.

largo del tiempo, pero no todo lo que se acumula tiene valor y dentro de lo que tendría valor aparece un potencial económico.<sup>5</sup>

Cuándo todo esto no ocurre de una manera encadenada o generalizada, en realidad es cuando podríamos comenzar la afirmación de que nos encontramos ante algo que no es artístico.

Es un mundo en el que nos perderíamos, pero centrándonos en la imaginería religiosa de la segunda mitad siglo XX y centrándonos exclusivamente en la provincia de Jaén, vamos a poner una serie muy vaga de ejemplos.

Normalmente siempre tendemos a que una firma, un nombre de un imaginero importante sea fruto de que todas sus obras son buenas, otra cuestión es que tengan mayor o menor devoción; posiblemente uno de los casos más famosos sea el Nazareno del Gran Poder de Juan de Mesa, quizás no sea la mejor obra del gran imaginero del siglo XVII si por ejemplo lo comparamos con su Yacente de la iglesia de San Gregorio de la ciudad de Sevilla. Es obvio que estamos parangonando dos obras de arte y aún así podemos encontrar errores en ellas, lo que nos llevaría a una crítica artística entre grandes especialistas que posiblemente no llegarían nunca a ponerse de acuerdo. Es como si nos pusiéramos a comparar si Juan Martínez Montañés fue mejor escultor que José de Mora o viceversa, aquí la contestación es fácil, fueron diferentes, pero ambos traspasaron con su genialidad la línea que les llevó a quedar marcados como grandes maestros de la historia del arte, por los cuales sin su conocimiento no se puede dominar una parte importante de dicha disciplina.

Hay veces que un imaginero o pintor todo lo que realiza no es bueno, vamos a tomar el ejemplo de Amadeo Ruiz Olmos, efectivamente la mayoría de sus obras son de gran valía, tan solo hay que observar el misterio de la Santa Cena de Úbeda (1958) donde existe un estudio minucioso del retrato incluso de hermanos conocidos de la hermandad<sup>6</sup> y posteriormente un segundo estudio del posicionamiento de las imágenes que llevan a poderse analizar la conversación de cada apóstol.<sup>7</sup> Otro caso el Nazareno de la Vera Cruz de

---

<sup>5</sup> AGUDO TORRICO, J. (2009): "Reflexión sobre nuestro Patrimonio Etnológico. Pensando en Andalucía." *Patrimonio histórico y desarrollo territorial*. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla, pág. 97.

<sup>6</sup> EXÓSITO MORILLAS, M. (2004): *La hermandad Eucarística de la Santa Cena de Úbeda: Historia de su fundación y consolidación (1954-1970)*. Editado por la propia hermandad. Úbeda, pág. 194.

<sup>7</sup> LORITE CRUZ, P.J. (2006): "Iconografía de la Santa Cena de Úbeda." *Compartir*. Cofradía Eucarística de la Santa Cena. Úbeda, págs. 42-54.

Baeza (Premio Nacional de Escultura en 1945)<sup>8</sup> donde consiguió cambiar en el rostro de Jesús el sufrimiento por el goce místico contradicho con la expresión de sorpresa humana ante el mismo que presenta el Cirineo. Qué menos podemos decir de su mausoleo de Manolete en Córdoba (la que está considerada como su obra maestra en escultura civil). Hasta este momento estamos presentando al gran maestro Amadeo Ruiz Olmos, pero en un pueblecito de la frontera de la provincia de Jaén llamado Lopera nos encontramos una obra muy poco conocida y salida de su gubia que verdaderamente nos desconcierta. Se trata de una Santa María Magdalena realizada en 1941 que fue encargada para acompañar al crucificado de la Vera Cruz del mismo núcleo, obra importante dentro de la producción de crucificados de este valenciano instalado en Córdoba desde 1937,<sup>9</sup> muy similar al crucificado de la Clemencia de Córdoba de la Cofradía de los Dolores (1938); los de Montilla, Espiel, la Yedra (Baeza),...<sup>10</sup>



*Nazareno de la Vera cruz, Baeza*

---

<sup>8</sup> RODRÍGUEZ MOÑINO-SORIANO, R. y POLICARPO CRUZ-CABRERA, J. (1997): *Historia documental de las cofradías y hermandades de penitencia en la ciudad de Baeza*. Ayuntamiento de Baeza. Baeza, pág. 105.

<sup>9</sup> MORENO CUADROS, F. (2004): *Amadeo Ruiz Olmos*. Fundación Rafael Botí. Córdoba, pág. 12.

<sup>10</sup> LORITE CRUZ, P.J. (2010): "La imagen del crucificado en tres grandes imagineros del siglo XX." *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. Real Centro Universitario María Cristina. San Lorenzo de El Escorial, págs. 863-868.

Utilizando los términos que expresábamos al principio hemos de decir que esta Magdalena se trata de una obra de juventud, muy floja. Hemos llegado a pensar la influencia de algún segundón perteneciente a su taller, pero por ser una de sus primeras imágenes no creemos que todavía funcionara de esta manera. Aún así por la gran cantidad de imágenes que realizó este año es posible que recibiera alguna clase de ayuda y mientras que el crucificado es indudable de su gubia, en ésta pudo haber varias manos inexpertas para una obra que por el pequeño lugar a donde iba pasaría desapercibida y sería aceptada.

Influenciada por el Barroco más recargado (si así se le pudiese denominar); es una obra que contrasta frente a la belleza del Cristo crucificado. El mayor interés que nos podría aportar la imagen es que tiene una serie de características en potencia que evolucionarán e imperarán en todas las dolorosas del artista.<sup>11</sup> Es una imagen erguida de candelero, con un cuerpo muy cúbico, poco real y desproporcionado.

Destaca la cabeza, muy alargada y ovalada, basada en una figura geométrica. Su rostro es desatinado y muy tosco, acrecentado por el hecho de portar una peluca natural, muy simple, de pelo alisado y largo. Bajo ésta existe un ligero cabello tallado, pero por el poco volumen del mismo se nota que estaba pensado para portar pelo natural; el cual es tan poco acorde con la imagen que bajo ella se puede observar claramente la cabellera tallada.

Los ojos son de cristal marrón de gran tamaño y “algo realistas”, pero al ser la cara tan estrecha, fruto del alargamiento de la cabeza, también quedan desproporcionados. Si a esto añadimos que aparecen con los párpados ligeramente caídos y que de estos nacen unas enormes pestañas postizas que cubren prácticamente toda la zona ocular contradiciendo las perfiladas cejas, llegamos a la conclusión de que nos encontramos ante una pieza no muy bien diseñada.

Aún así nos hallamos ante unos ojos que serán inspiración de obras posteriores muy perfeccionadas, alcanzando tan solo dos años después importancia en la Virgen ubetense de la Soledad, quizás ésta sea la única valía de la imagen, si así se puede llamar, pues sería posible expresar que es una talla que no tiene “alma,” le falta la vida que le tiene que dar un escultor para que en realidad se pueda considerar una obra de arte, ese espíritu que expresara Miguel

---

<sup>11</sup> LORITE CRUZ, P.J.. (2008): “La llegada de Amadeo Ruiz Olmos a Úbeda y la producción de sus tres primeras dolorosas en la ciudad. La Virgen de los Dolores de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Nuestra Señora de la Fe y la Virgen de la Soledad.” *Et Sentenciatus Fuit*. Cofradía y Hermandad de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús en su Sentencia y María Santísima de las Penas. Úbeda, págs. 137-150.

Ángel al terminar su *Moisés* para el mausoleo de Julio II<sup>12</sup> al indicar que tan solo le faltaba hablar a esa gramática en la que había conseguido su culminación de la *terribilitá*.

Aparece la santa hermana de Marta con un leve suspiro arqueado en los labios hacia arriba y mostrando la dentición superior, regularmente conseguida. Son piezas que todavía no están bien definidas, poco largas y gruesas, sin embrago a lo largo del tiempo alcanzarán la perfección en la producción de Ruiz Olmos. Por los rasgos tan genéricos de la imagen no creemos que se trate de ningún retrato como es el caso de su otra Magdalena realizada para Úbeda en 1943 donde se inspiró en una vecina de la calle Sánchez de Feria en Córdoba, lugar en el cual tenía su taller.<sup>13</sup>



*Magdalena de Lopera*

Por la cierta tosquedad de la imagen y por su posición a simple vista nos podría recordar a una *Koré* griega de la época arcaica, con la diferencia de que esta imagen tiene mayor expresión que la sutil e irónica sonrisa de estas

---

<sup>12</sup> En el siglo Giulano della Róvere. Sumo Pontífice Romano desde 1503 a 1513.

<sup>13</sup> *Op. Cit.* Nota 11, pág. 148.



obras. Aún así la expresión de tristeza de la misma es algo superficial, pierde los caídos ojos en el frente, ni conecta con la imagen del crucificado para la que fue diseñada, ni con los fieles que la observen. Ni siquiera se puede decir que sea una imagen encerrada en sí misma, de poca accesibilidad, sin una excesiva tensión espiritual; la generalidad la envuelve en su totalidad.

La pregunta lógica estaría basada en cómo es posible que Ruiz Olmos hiciera una imagen tan floja y la respuesta lógica sería que nos encontramos ante una obra de juventud, época en la cual hasta el mismo Miguel Ángel tuvo fallos (no hay nada más que pensar en el brazo del niño de la *Madonna de la Scala* bastante desproporcionado). El problema es que Amadeo ya había realizado grandes obras y el mismo crucificado de este grupo es una obra de gran valía.

Hemos de afirmar que la única respuesta coherente que hemos encontrado es la rapidez con la que tuvo que trabajar, puesto que en ese año realizó cinco obras para el municipio, tres de talla completa; por ello es posible que descuidara alguna de ellas. Incluso el Cristo de la Columna del mismo lugar tiene rasgos por los que no se puede considerar como una de sus mejores obras (desproporción de la cabeza frente al cuerpo), pese a su magnífica composición basada en influencias barrocas del pucelano Gregorio Fernández.

Comparada con la Magdalena realizada dos años después para acompañar a la Virgen de la Soledad de Úbeda se puede apreciar notablemente la belleza de ésta (retrato de una vecina cordobesa del escultor),<sup>14</sup> la terminación perfeccionada de la mencionada obra es incomparable con la generalidad de su antecesora.

Este ejemplo demuestra ese famoso dicho de que *“hasta el mejor escribano hecha un borrón.”* Hay que ser sinceros y demostrar que pese a la gran valía de Ruiz Olmos, no todo lo que hizo fue bueno y ésta idea es extrapolable a todos los artistas.

Veamos un ejemplo más reciente en la ciudad de Úbeda, el caso de la imagen patronal de San Miguel. Es una de las obras más nuevas de las que se conservan en la ciudad de los cerros del archiserafín, y al tiempo la más importante, por tratarse de la titular de la asociación del mismo nombre que la saca a la calle el día mayor de la feria del lugar (29 de septiembre, Dedicación de San Miguel en el monte Gárgano). La intención de crearla fue clara: convertirse en la imagen principal que representara al patrón en la urbe a un tamaño considerable para la veneración pública.

---

<sup>14</sup> LORITE CRUZ, P.J. (2008): “La Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, la parroquia de San Millán de Úbeda y la iconografía del santo riojano según Manuel García Villacañas y Alejandro Yerpés.” *Trastámara*, 1. Jamilena, págs. 90-91.

La idea viene concretamente de Eduardo Jiménez Torres,<sup>15</sup> quien al intentar sacar a las calles de la ciudad al patrón le reprochan que es imposible llevar esta idea a cabo al no conservarse en el núcleo ninguna imagen apropiada para este fin. Ante esta situación y el tesón de éste, se decide desmontar la obra de Francisco Palma Burgos del santuario del Gavellar,<sup>16</sup> mientras se realizaba otra en cartón piedra, que no fue aceptada por la Iglesia. Por ello se decide finalmente realizar esta imagen. Fijémonos en otro pastiche escultórico, pero al mismo tiempo artístico, ese San Miguel del gran Palma Burgos, aquel que creó el Cristo de la Buena Muerte o de Mena de Málaga engañó literalmente a la archicofradía de Nuestra Señora de Guadalupe y les repolicromó un Olot, con tal maestría que parecía obra salida de su gubia hasta que nosotros cerca de cincuenta años después nos dimos cuenta del engaño.<sup>17</sup> En realidad, se puede decir que con una artimaña tan bien presentada consiguió realizar arte. Esta clase de acciones entran dentro de la complejísima vida de un autor tan bohemio y tan falto de posibilidades económicas en su descentrada vida personal. Para un mayor conocimiento de la biografía de dicho personaje remitimos a Toral Valero.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> BARRANCO DELGADO, J.G. (2006): *Apuntes para la historia del patrón de Úbeda*. Ayuntamiento de Úbeda. Úbeda, pág. 75-76.

<sup>16</sup> TORAL VALERO, F. (2004): *Vida y obra de Palma Burgos. Escultor y pintor*. Editorial el Olivo. Úbeda, pág. 242.

<sup>17</sup> LORITE CRUZ, P.J. (2010): *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén*. Tesis Doctoral. Universidad de Jaén. Inédita, págs. 560-564.

<sup>18</sup> *Op. Cit.* Nota 16.



*Olot repolicromado por Palma Burgos*

Volviendo al San Miguel patronal, a pesar de la importancia que tiene una imagen destinada a este fin, hemos de afirmar que se trata de una obra un tanto floja y con unos errores de proporción bastantes importantes. Quizá por buena voluntad se ha caído en el error, pues en el momento de realizar una efigie principal del santo se pensó en utilizar como inspiración la más valiosa que se conservaba en la ciudad, la existente en el convento de los carmelitas, datada del siglo XVIII.

Es una obra que al día de hoy es anónima porque no está documentada, aunque no sería descabellado atribuirle al círculo de José de Medina, según nos expresó personalmente la doctora Rosario Camacho por similitud con obras antequeranas, reforzando nuestra propia hipótesis personal frente a la atribución que ha venido teniendo a José Risueño por parte del doctor Moreno Mendoza.<sup>19</sup>

Es una obra pequeñita y giratoria, muy común a una serie de San Migueles que se hacen en el siglo XVIII que responderán a una iconografía de

---

<sup>19</sup> MORENO MENDOZA, A. (2005): *Guía artística de Jaén y su provincia*. Diputación provincial de Jaén. Jaén, pág. 419.

precipitación del comienzo de los tiempos. Su forma sinuosa de pliegues muy dinámicos demuestra que está realizada posiblemente para coronar un facistol o ser una imagen de culto intimista de las que solían existir por ejemplo en las salas de labor de los conventos.<sup>20</sup> Por su estofado, policromía, gramática, momento histórico,...; es una obra perfecta. Ahora bien, ¿qué pasaría si se copiara a otro tamaño?



*San Miguel atribuido a José de Medina*

Cuando Alfonso Ruiz Esteban y Mónica Aragón Palacios se enfrentan a dicha copia se encuentran con un gran problema, el de no haber sabido extrapolarla a otra dimensión, siendo por ejemplo la cabeza muy gruesa frente al cuerpo. Queda perfectamente claro que el traspaso de puntos no fue para nada estudiado a la perfección.

---

<sup>20</sup> *Op. Cit.* Nota 17, pág. 774-775.



*Imagen procesional de San Miguel ascendiendo por la Corredera de San Fernando*

La espada es pequeña para el tamaño de la imagen; igual las alas, así como el ridículo escudo. Al ser copia, muestra todos los atributos que el arcángel adquirió en el barroco (por lo que la imagen pierde toda clase de originalidad): casco de plumas, túnica de gran riqueza,... Un mayor error es observable en la policromía, evocando la obra principal: la imagen está estofada y policromada y el pan de oro mezclado con los tonos azulados y rojizos del siglo XVIII, que en una escultura de este tamaño no son efectivos. Por ejemplo, el casco es demasiado reluciente en relación con el resto de la imagen.

La torsión es muy forzada en estas dimensiones. Volvemos a incidir en que pierde toda la distinción, volviéndose irreal, frente al coquetismo de la obra original, por el tamaño.

Respecto al rostro, varía en esta copia, aunque queda claro que sigue queriendo imitar. Es un rostro impasible y refinado el de la obra principal, que en esta ocasión muestra unas facciones más hilarantes con unos ojos demasiado vivos (hemos de destacar la irrealidad de las tonalidades del pelo, totalmente liso, así como la pálida y rosada carnación).

El demonio, presenta un modelado con una piel áspera y flácida que no indica la obra del siglo XVIII. Por lo demás, es común evocando a ese ser rojizo de carácter antropomorfo. Destacaremos los gruesos labios y la dentición muy marcada en los incisivos. Muestra un rostro de considerable agresividad, aunque contradiciéndose, pues la mano puesta sobre el cráneo es un símbolo de la desesperación que queda claro en la concepción del archiserafín caído en la obra original.

Respecto al trono o carroza de la citada imagen, en principio ha sido labrado para ella, pero no existe una concordancia entre sus líneas rectas y la sinuosidad del arcángel (se han mezclado de manera fatal dos gramáticas diferentes). Se ha achacado mucho que la obra es floja a la falta de presupuesto, pero en realidad, desde nuestro punto de vista, la genialidad y el saber hacer no están en contradicción con el presupuesto, al menos eso creemos nosotros. Más bien el amor propio debería a un artista llevar a diseñar una obra decente, si en realidad se le puede considerar un maestro del arte. Tras este análisis nos debemos de preguntar, ¿nos encontramos ante una obra de arte? Consideramos humildemente que no, sobre todo cuando en la defensa de nuestra tesis doctoral nos recomendaron por parte del tribunal no intentar buscar valías donde no las había y en una posterior publicación de la obra que nos consagró como doctor eliminarla del catálogo.

¿Aún así todas las obras de dichos autores deberán de ser flojas?, es una respuesta que no podemos contestar en este momento, pues todo autor tiene etapas en su producción artística unida a su vida y posteriormente puede realizar grandes obras, destinando algunas al olvido o a un momento no muy prolífico en su carrera, quizás esto fue también lo que le ocurrió a Ruiz Olmos, independientemente de que después alcanzara la fama recibiendo encargos que serían el sueño de muchos escultores, como fue el caso del mausoleo de Manolete.



*Perfil del arcángel y detalle del rostro del diablo*



Tomemos otro caso no menos curioso en la ciudad de Úbeda, el de la Virgen del Amor, obra de José María Palma Burgos. La historia de la imagen mariana es verdaderamente bella, incluso la devoción a la misma es fuerte, sin embargo la valía de la misma deja mucho que desear.

En 1985, la cofradía de la Borriquita de Úbeda realizada por Francisco Palma Burgos encarga una imagen al hermano del gran imaginero del siglo XX, en recuerdo para acompañar la imagen de su hermano que había fallecido ese mismo año y había sido sepultado en la ciudad mientras Úbeda y su semana santa le lloró. Es evidente que José María no pasará a la historia como su hermano, pues su arte no es comparable y mucho menor en calidad. En este caso, ¿se puede considerar esta obra como obra de arte? Creemos que se trata de una imagen que se encuentra en esa frontera que venimos marcando a lo largo de todo este breve artículo. Existen en ella tanto serios errores como alguna que otra virtud.

Es curioso que la solución de la misma no es mala, incluso la mascarilla es interesante, pero la falta de expresión en una mirada frontal con una policromía extraña y débil que no expresa a quien la observa, sino que nos hace perder la mirada (en cierto modo es como si le faltara el alma). Sin embargo es dulce, responde a la iconografía de gozosa derivada, amable, agradable a la vista; aquí nos encontramos con el interrogante; ¿se podría catalogar como una obra floja o una imagen buena? La duda aparece, se encuentra en esa línea de la dubitación, donde podemos encontrar al mismo peso tanto aciertos como fallos.



*Virgen del Amor*

A modo de conclusión, tomando unos breves ejemplos, tan solo hemos querido plantear un binomio que ha existido siempre a lo largo de la historia del arte y es el de saber discernir que no todo es arte, que el mayor y más complejo lenguaje existente como es la expresión artística no siempre expresa o se puede quedar a medias, a veces es imposible llegar al nivel iconológico que defendiera Erwin Panofsky, pues las obras pueden ser simples copias que no llegan a demostrar una enseñanza que escape al espíritu de la obra.

En este sentido el historiador del arte debe ser siempre abogado del diablo de su propia persona y no dejarse llevar por los sentimientos y la subjetividad, sino dar paso a la objetividad y ser sinceros con nosotros mismos por mucho que nos duela el llevar a cabo un análisis crítico que como la verdad misma puede doler.



## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2010): *Patrimonio Histórico: retos, miradas, asociaciones e industrias culturales*. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla.
- AGUDO TORRICO, J. (2009): "Reflexión sobre nuestro Patrimonio Etnológico. Pensando en Andalucía." *Patrimonio histórico y desarrollo territorial*. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla, págs. 96-137.
- BARRANCO DELGADO, J.G. (2006): *Apuntes para la historia del patrón de Úbeda*. Ayuntamiento de Úbeda. Úbeda..
- CASTILLO RUIZ, J. (2009): "La dimensión territorial del Patrimonio Histórico." *Patrimonio histórico y desarrollo territorial*. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla, págs. 26-49.
- EXPÓSITO MORILLAS, M. (2004): *La hermandad Eucarística de la Santa Cena de Úbeda: Historia de su fundación y consolidación (1954-1970)*. Editado por la propia hermandad. Úbeda.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (2003): *Greguerías*. Colección Clásicos del siglo XX. N.º 15. Edita El País. Madrid.
- LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "Iconografía de la Santa Cena de Úbeda." *Compartir*. Cofradía Eucarística de la Santa Cena, Úbeda, 2006, págs. 42-54.
- (2008): "La llegada de Amadeo Ruiz Olmos a Úbeda y la producción de sus tres primeras dolorosas en la ciudad. La Virgen de los Dolores de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Nuestra Señora de la Fe y la Virgen de la Soledad." *Et Sentenciatus Fuit*. Cofradía y Hermandad de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús en su Sentencia y María Santísima de las Penas. Úbeda, 2008, págs. 137-150.
  - (2008): "La Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, la parroquia de San Millán de Úbeda y la iconografía del santo riojano según Manuel García Villacañas y Alejandro Yerpes." *Trastámara*, 1. Jamilena, págs. 79-99.
  - (2010): "La imagen del crucificado en tres grandes imagineros del siglo XX." *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. Real Centro Universitario María Cristina. San Lorenzo de El Escorial, págs. 853-868.
  - (2010): *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén*. Tesis Doctoral. Inédita. Universidad de Jaén. Jaén.
- MORENO CUADROS, F. (2004): *Amadeo Ruiz Olmos*. Fundación Rafael Botí. Córdoba.
- MORENO MENDOZA, A. (2005): *Guía artística de Jaén y su provincia*. Diputación Provincial de Jaén. Jaén.
- PANOFSKY, E. (2001): *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. Madrid.
- RODRÍGUEZ MOÑINO-SORIANO, R. y POLICARPO CRUZ-CABRERA, J. (1997): *Historia documental de las cofradías y hermandades de penitencia en la ciudad de Baeza*. Ayuntamiento de Baeza. Baeza.
- TORAL VALERO, F. (2004): *Vida y obra de Palma Burgos. Escultor y pintor*. Editorial el Olivo. Úbeda.
- WITTKOWER, R. (2003): *La escultura: procesos y principios*. Alianza Forma. Madrid.