



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 214

15 de agosto de 2011

ISSN 1989-4988

DEPÓSITO LEGAL MA 1356-2011

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

PABLO JESÚS LORITE CRUZ

El Cristo de Medinaceli de Vélez-Málaga, el inicio de la etapa final de Amadeo Ruiz Olmos

RESUMEN

Este breve artículo trata sobre la iconografía del Cristo de Medinaceli aplicada a la obra con la misma advocación que en 1959 realizó uno de los principales imagineros de la época, Amadeo Ruiz Olmos para Vélez-Málaga que a la vez se puede considerar como perteneciente al final de su etapa plena y el comienzo de su etapa final, donde recordó y subsanó a su desaparecido Cristo del Rescate de Baeza.

PALABRAS CLAVE

Cristo de Medinaceli, Cautivo, Amadeo Ruiz Olmos, Trinitarios Descalzos, Vélez-Málaga, Baeza, Iconografía pasionista, Imaginería religiosa del siglo XX, Color Morado, Color Rojo, Color Azul.

Pablo Jesús Lorite Cruz

Doctor en Iconografía por la Universidad de Jaén

pablochechu@gmail.com

[Claseshistoria.com](#)

15/08/2011

Cabría pensar muchas veces lo azaroso que es el destino y sobre todo en disciplinas tan complejas, densas y extensas como la Historia del Arte, ¿quién pensaría que la capital de la Axarquía, altamente patrimonial por muchas circunstancias, conserva una obra de los principales imagineros del siglo XX que a la vez queda fuera de su área de influencia y es el final de una etapa, así como el comienzo de otra en dicho artista.

Nos referimos al Cautivo de Medinaceli de Amadeo Ruiz Olmos venerado en la parroquia de San Juan Bautista, obra en cierto modo desconocida fuera de los límites de la ciudad, pero de un valor artístico muy alto, por ser una de esas imágenes donde el autor no sólo talló la madera, sino que fue capaz de inmortalizarse en cierto modo de manera silenciosa para perdurar su propio turno en la tierra haciéndole un guiño a la implacable muerte. Algo normal en los imagineros, así lo hizo Francisco Palma Burgos en su yacente de Úbeda, al escribir en el paño de pureza “Yace mi amor en Úbeda,” recordando el lugar donde quería ser enterrado y en donde en la actualidad descansa en el campo santo de San Ginés de la Jara.¹

Quizás la visión geográfica de la percepción o visión psicológica (como la queramos denominar) de la ciudad nos crea un mapa mental de las dulces playas de Torre del Mar, el complejísimo y tortuoso trazado urbano de Vélez, donde de vez en cuando nos aparecen interesantes templos y a los coleccionistas numismáticos la existencia del Axarco. Sin embargo no se tiene en cuenta salvo a nivel de erudición que se trata de una ciudad que custodia una de las principales colecciones de imaginería del siglo XX, no es comparable con la de Málaga (donde encontramos imágenes de Francisco Palma Burgos, Antonio Castillo Lastrucci o Mariano Benlliure Gil entre otros) y en algunas obras con iconografías muy especiales, como puede ser el caso de la representación de la Tercera Caída de Domingo Sánchez Mesa (1973),

¹ LORITE CRUZ, Pablo Jesús. “Yace mi amor en Úbeda,” el Cristo yacente de Palma Burgos en la ciudad de los cerros. *Redoble de silencio*. Cofradía del Santo Entierro de Cristo y Santo Sepulcro. Úbeda, 2011. N.º 16, pp. 70-74.

una de las pocas veces en que se ha representado la iconografía de la que se consideró desde el siglo XV y así nos aparece en grabados del Barscht la forma en que Cristo debió de caer por tercera vez (desvanecido y con el peso de la cruz como pecado de los hombres sobre Él).² Gran confusión muchas veces con dicha advocación, caso de las Tres caídas de Sevilla (hermandad de la Esperanza de Triana) que en realidad representa una Primera Caída).

Junto con Domingo Sánchez Mesa (imaginero que para ser estudiado hay que conocer su enorme legado a Vélez) debemos de añadir a la colección firmas de imagineros que en la actualidad se están comenzando a estudiar y que respondieron a una especie de “siglo de plata” en la imaginería española, caso de José Navas Parejo y algunos de ellos en producción que habría que ubicarlos en la tercera etapa del siglo XX que hay que unir con el siglo XXI por estar aún produciendo como es el caso de Luis Álvarez Duarte y Manuel Hernández León.³ Dentro de todo ellos, la principal obra procesional de la ciudad es ese Cautivo de Amadeo Ruiz Olmos.

Ruiz Olmos (1913-1995), hay que entenderlo como uno de los principales imagineros de la segunda etapa del siglo XX, contemporáneo de Francisco Palma Burgos, Víctor de los Ríos, Jacinto Higuera Fuentes, Nicolás Prados López o Luis Ortega Bru. Su formación y biografía van a convertirlo en uno de los imagineros más interesantes y cotizados en su momento. Valenciano de nacimiento (concretamente de Sedaví) sus primeras influencias serán de Francisco Salzillo y Mariano Benlliure, enamorado del realismo académico de Gregorio Fernández lo tendrá siempre en su mente, pero negando la Preciosísima. Trabajador incansable en 1938 deserta del bando republicano en Espejo al que se supone que había llegado por una leva en masa y se instala en Córdoba embriagado por la ciudad y por la imaginería andaluza, sobre todo por Juan Martínez Montañés al terminar sus estudios de Bellas Artes en Sevilla (negando influencia de Juan de Mesa), aunque tendrá predilección en algunas

² Otro ejemplo es el que realizara Manuel Cacicedo en 1950 para Pamplona.

³ En la imaginería religiosa española del siglo XX, se pueden distinguir tres etapas de imagineros, la primera sería aquellos que nacieron en el siglo XIX y en torno a la contienda civil de 1936 estaban consagrados como artistas (Mariano Benlliure o Castillo Lastrucci), la segunda correspondería a los herederos de estos y por tanto aquellos que tienen su máxima producción en las décadas de los cincuenta y sesenta (aquí ubicaríamos a Ruiz Olmos) y en la tercera los que actualmente se encuentran consagrados y aún viven.

ocasiones por José Risueño y en cierto modo algunos aires granadinos. Hábil hasta la saciedad en mármol, piedra, madera y bronce; una vez consagrado a partir de los años cincuenta del siglo XX se convertirá en el “escultor oficial” de Manolete tras su trágico final en Linares y en el individuo que decorará la Córdoba de la época, llenando sus calles y recoletas plazas de los mejores bronceos civiles de los grandes personajes de la capital omeya, famosos en la actualidad y fotografiados hasta la saciedad (Maimónides, Séneca, Ibn Hazán y Luis de Góngora; otros menos conocidos como Adolfo Pérez Muñoz,⁴ Fray Albino,⁵ el profesor López Neyra, Enrique Romero de Torres,...). Novedoso a partir de los años sesenta del mismo siglo dejará de lado el realismo para dar paso a un pre-neocubismo muy personal que terminará en imágenes totalmente neocubistas como su gran encargo del Cristo Obrero para presidir la entrada de la Universidad Laboral Onésimo Redondo de Córdoba.

Entrando de lleno en la imagen que nos interesa, la realiza en 1959, es extraño, pues la producción de Ruiz Olmos para la diócesis de Málaga es casi inexistente, se resume en esta obra y en un San Juan Evangelista que realizaría para la hermandad de la Sangre de Málaga a principios de los años 40 para acompañar a un Cristo de Francisco Palma Burgos –grandes enemigos respetados entre sí y con anécdotas bastante curiosas que llegaron hasta el robo de contratos o repolicromías de las imágenes-).

Además de estar fuera de su área de influencia, lo más llamativo es que en 1959 podemos considerar como finalizada la etapa plena de Ruiz Olmos con la construcción del mausoleo de la familia Pérez Cubero en el cementerio de Nuestra Señora de la Salud de Córdoba y a partir de 1960 se puede comenzar a denominar su etapa final.

Ya no se le podía considerar un hombre centrado en la imaginería, en 1958 había entregado su Santa Cena de Úbeda, donde había llevado a cabo grandes retratos,⁶ incluso a un directivo lo retrató como Judas Iscariote por el carácter chocante y temperamental de ambos ante la diversa estética de policromías entre el

⁴ Obispo de Córdoba desde 1920 a 1945.

⁵ Obispo de Córdoba desde 1946 a 1958.

⁶ EXPÓSITO MORILLAS, Marcos. *La Hermandad Eucarística de la Santa Cena de Úbeda: Historia de su fundación y consolidación (1954-1970)*. Cofradía Eucarística de la Santa Cena, Úbeda, 2004, p. 229

artista y el entendido hermano fundador. Ya existía en grupo de la Sentencia de Torredonjimeno, donde había llevado a sus máximas consecuencias el uso del espacio personalísimo, incluso se puede ver el “aire tallado” en grupos que niegan el dinamismo impuesto por Antonio Castillo Lastrucci por ejemplo en sus Besos de Judas de Málaga o Sevilla (La Redención) o en obras tan comprometedoras de ubicar imágenes de espaldas como su Prendimiento de Sevilla (los Panaderos); frente al estudio psicológico y silencioso de Ruiz Olmos donde todas las imágenes tienen un porqué para entender la escena que en algunas ocasiones nos permiten hasta dibujar las palabras que están saliendo de la boca de las obras.

Al mismo tiempo el mausoleo de los López Cubero, donde no se puede buscar un eclecticismo, sino un perfil cúbico y personalísimo con dos ángeles que nacen de las formas puras del granito flanqueando la puerta y que al año siguiente evocarían de nuevo a estos seres sosteniendo una gran cruz en el mausoleo de los Vega Rodríguez en el campo santo de Almodóvar del Campo,⁷ es el momento de su última consagración, la del bronce y será una etapa sobre todo de escultura civil, con algunas excepciones como el Yacente de Montoro, un curioso estudio basado en los yacentes de Gregorio Fernández y por tanto la obra más patética del autor, aún así sin negar su gramática propia.

En 1959, Ruiz Olmos ya no tenía nada que demostrar a la opinión pública, podía experimentar, desde 1957 era académico de Bellas Artes tanto por la Academia de Córdoba, como por la de San Carlos de Valencia, en realidad tenía su vida resuelta, ¿por qué volver en una obra a la gramática de sus inicios, independientemente de presentar en ella una perfección magnífica de su gubia que demostraba sus años de experiencia?

La pregunta, aunque sea en hipótesis es fácil de contestar, a partir de 1942, siendo muy joven, Ruiz Olmos se había convertido en el “imaginero oficial” de la ciudad de Baeza. La sede episcopal más antigua de Andalucía había sufrido mucho en la Guerra Civil y necesitaba de la recuperación de sus imágenes, para lo cual el ayuntamiento creó una especie de Federación de Cofradías con un fondo económico común que tenía la función de ir recuperando todas las obras al menor precio posible. Desencantado Amadeo de haber perdido un concurso amañado en la vecina

⁷ MORENO CUADROS, Fernando. *Amadeo Ruiz Olmos*. Fundación de artes plásticas Rafael Botí, Córdoba, 2001, p. 86.

Úbeda por capricho de Marino Benlliure que octogenario se presenta en la ciudad para realizar el gran Cristo de la Caída⁸ y donde un joven escultor no tenía ninguna posibilidad; llamó a la puerta indicada y todas las obras que faltaban en Baeza y el pueblo las reclamaba salieron de su gubia, entre ellas el Nazareno de la Vera Cruz con el cual en 1945 recibiría el Premio Nacional de Escultura por el hecho de haber transmitido en él la negación del sufrimiento frente al goce místico completado en 1946 por la expresión humana del Cirineo que no entiende la mentalidad divina de Cristo.⁹

Ahora bien, tuvo un problema con una obra, el Rescate (la única otra imagen que a lo largo de su vida realizó que representara la devoción trinitaria y de la casa ducal de Medinaceli). La cofradía lo obliga a realizar la obra similar a la que se perdió en la guerra civil, él fue reacio, pero al final aceptó y desgraciadamente por seguir las líneas de una obra posiblemente provinciana del siglo XVIII de muy escaso valor hizo una imagen muy devocional, pero que no estaba a la altura de las demás imágenes entregadas a la ciudad Patrimonio Mundial, algo que le debió llevar a tener esa espina clavada de no haber podido demostrar todo su arte en esta iconografía. De hecho en 1995 la supina ignorancia en arte de los custodios de dicha imagen dio lugar a la destrucción de la misma.¹⁰

No había tenido posteriormente el encargo de ningún Cristo de Medinaceli, pues el Preso de Castro del Río similar en tiempo al de Baeza no presenta exactamente esta iconografía y su gran Preso de Montilla llevaba grupo, por tanto el único momento que encontró para quitarse de su mente este error fue cuando en Vélez le encargan exactamente un Cristo de Medinaceli basado en la iconografía del conservado en la basílica pontificia menor de Medinaceli en Madrid (anónimo del

⁸ Considerada una de las principales imágenes religiosas de Mariano Benlliure Gil, fue reclamado para presidir la VI Estación del Vía Crucis de las Jornadas Mundiales de la Juventud de Madrid presidido por Benedicto XVI y la misma se aceptó.

⁹ LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "Hacia un análisis artístico e iconográfico del Nazareno de la Vera Cruz de Baeza, obra de Amadeo Ruiz Olmos." *Vera+Cruz*. Ilustre y Venerable Cofradía de la Santa Vera-Cruz. Baeza, 2011, pp. 24-28

¹⁰ LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "El atentado a la imagería patrimonial religiosa en las últimas décadas. El caso de Amadeo Ruiz Olmos." *Trastámara*. Asociación Cultural y de Estudios Jamilenudos (ASCUESJA), Jamilena, N.º 4. Julio-diciembre de 2009, pp. 5-21.

siglo XVII), seguramente por esta circunstancia aceptó el encargo y se centró tanto. Es curioso que en el extraño inventario que realizó de sus obras en 1973 que curiosamente mezclaba toda su etapa plena con algunas obras de los años cuarenta y que fue reproducida por su hija en la tesina que realizara de su padre¹¹ no nombró ni al Rescate de Baeza, ni al de Vélez, lo que nos lleva a pensar en ese secreto personal con el cual había subsanado su error.

Antes de entrar de lleno en el Medinaceli de Vélez debemos de indicar de dónde viene la advocación y la iconografía de Éste. Según la tradición, muy conocida, los trinitarios descalzos llevaron esta imagen en el siglo XVII a Mehdía (en aquellos momentos posesión española en el norte de África), caída la ciudad en manos de los musulmanes, la imagen es arrastrada por las calles en forma de mofa al catolicismo, a lo que los trinitarios piden rescate de la obra (pagar su peso en oro), pero milagrosamente la obra perdió el peso al ser tasada (hecho considerado milagroso según la leyenda) y finalmente es tras una epidemia de peste (entendida como castigo divino por los musulmanes) cuando la devuelven a los españoles y curiosamente es trasladada a Madrid donde se comienza a venerar en la capilla sepulcral de los duques de Medinaceli,¹² posteriormente la basílica que conocemos en la actualidad.

Este hecho lleva a que la imagen se convierta en una de las principales advocaciones españolas y los trinitarios copien la imagen en sus templos y rara sea la ciudad que no tiene una imagen del Cristo que según la tradición debe de ser venerado los viernes besándole el pie, entregando unas monedas en recuerdo al rescate de los presos católicos y rezándole credos impares; acto que se considera especial el primer domingo de marzo en anuncio de la proximidad de la semana de pasión y que posteriormente se recordara en los dos viernes siguientes. Grandes imágenes y muy votivas existen del mismo, pongamos por ejemplo el existente en la catedral vieja de Cádiz (Miguel Laínez Capote, 1938, que realiza estación de penitencia en la madrugada gaditana), el Medinaceli de los Padres de Gracia en Córdoba (Fernando Díaz Pacheco, 1713), templo donde se conserva el cuerpo incorrupto de San Juan Bautista de la Concepción (místico reformador de la orden

¹¹ RUIZ RUIZ, Antonieta. Amadeo Ruiz Olmos. Tesina doctoral de la facultad de Bellas Artes de Madrid. Dirigida por María Clavet, 1982. En prensa, s/p.

¹² La capilla de Medinaceli es un anexo existente y de mayor antigüedad que la basílica actual que se encuentra en el lado de la nave del evangelio del mencionado templo pontificio.

Trinitaria Descalza, junto a Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz) o el de Ceuta tallado por un fraile trinitario con el mismo nombre del reformador en 1728 y con importante devoción por el lugar fronterizo que ocupa con Marruecos la ciudad autónoma. De hecho es raro el convento trinitario descalzo (tanto masculino o femenino) donde no se conserve un Medinaceli y la mayoría de las hermandades que comienzan a nacer en el seno del clero regular trinitario descalzo a partir del siglo XVII presentan esta advocación

Pongamos por ejemplo el caso de la Hermandad de Baeza, pues en 1613¹³ por orden de San Juan Bautista de la Concepción y en detrimento de Sancho Dávila y Toledo,¹⁴ prelado que nunca recibió bien ni confió en el santo reformador; por un alquile se conoce que los trinitarios descalzos están asentados en Baeza en penosas condiciones y sólo tres años después, en 1616 se supone que la hermandad del Rescate está realizando estación de penitencia.

Los Cristos de Medinaceli van a presentar una iconografía muy específica que vamos a describir y posteriormente a esto nos centraremos en la obra concreta de Ruiz Olmos y sus peculiaridades. En principio hay que preguntarse qué momento exacto de la Pasión representa. Se puede pensar que sea un Cristo cautivo o prendido tras la Oración en el Huerto de los Olivos, tras la huida según la tradición evangélica del propio San Marcos Evangelista de niño¹⁵ (éste es el momento que Ruiz Olmos representa en El Carpio). Sin embargo los Cautivos de Medinaceli están coronados de espinas y con presencia de la Preciosísima sobre todo en el rostro, por lo cual hay que entender en ellos, puesto que no llevan grupo secundaria que se refieren al período en que tras ser presentado Cristo al pueblo por Poncio Pilatos y éste condenarle a ser crucificado, ya no vestido Cristo como rey mofado, ha vuelto a recibir la túnica sagrada (*después de haberse burlado de Él. Le quitaron la túnica, le pusieron sus ropas y lo llevaron a crucificar*)¹⁶ y aparece como un preso reflexivo antes de ser cargado con la cruz.

¹³ GARCÍA TORRALBO, María de la Cruz. *Baeza Conventual*. Ayuntamiento de Baeza, Baeza, 1998, p.168.

¹⁴ Obispo de Baeza-Jaén desde 1600 a 1615.

¹⁵ Mc. 14, 50-52.

¹⁶ Mc. 15, 20.

Por esta reflexión en la que normalmente mira al frente, como si mirara y aceptara la cruz o la parte culminante de su Pasión, en realidad son muy pocos los que existen que miran al fiel, sino al designio del Padre. El hecho de que lleven las manos cruzadas, bien es cierto porque van atadas como las de un preso tiene la lectura de una de las principales virtudes de Jesús, como es la Paciencia, ya en el siglo XVI Cesare Ripa recoge que esta virtud debe de ser representada como una mujer atada junto a una piedra de la que emana un gotero de agua que va desgastando el grillete.¹⁷

Respecto al hábito va a utilizar dos, el más común es el morado, color típico de la túnica de los Nazarenos que representa el luto o lo que se venía a llamar un alivio de luto frente al negro, a la vez asumido como color eclesiástico y según el Padre Vicente Molina hay que entenderlos *finalidad psicológica han de despertar imágenes, que susciten estados en que puede encontrarse, o desear que se encuentre el espíritu durante el Santo Sacrificio (...) el morado simboliza la penitencia y la humildad.*¹⁸ Como sabemos, esta casulla se utiliza en Adviento y Cuaresma, así como en funerales en sustitución de la negra, aunque no es correcto. Evidentemente en Cristo la virtud suprema es la Humildad, por la cual el Bien triunfó sobre el Mal encarnado en la Soberbia de Lucifer con el sacrificio del Hijo del Hombre, el mismo Dios hecho humano para morir por los hombres.

A veces, aunque es más extraño se puede representar con túnica blanca (el Medinaceli de Vélez la alterna), ya que la unión de los siete colores primarios dan blanco, por tanto el color perfecto, la divinidad que además es el color del hábito trinitario entendido en el religioso o religiosa *como el valor de la iluminación que de su vida hace ese deseo de felicidad. Simboliza su ascensión hacia la Luz. Al aceptar el blanco en su hábito está demostrando su oposición a la oscuridad, reclamando su perdón.*¹⁹ Bien es cierto que los trinitarios cuando completan su hábito para fiestas mayores llevan la capa negra, en este sentido hay que entender esta contraria complementariedad, como una indicación a que son hombres mortales que han de pasar por el Juicio Final del Ser Supremo. En este sentido, el negro no sería

¹⁷ RIPA, Cesare. *Iconología*. Ediciones Akal, Madrid, 2002. Tomo 2, p. 177.

¹⁸ MOLINA, Vicente. *Misal completo latino-castellano*. Editorial Hispania, Valencia, 1958, p. 82.

¹⁹ GARCÍA TORRALBO, María de la Cruz. *Los símbolos de la vida religiosa*. Editado por la autora, Úbeda, 2000, p. 72.

entendible en la túnica de los Cristos de Medinaceli, pues no hemos de olvidar que existe una dualidad en esta iconografía entre la divinidad y la humanidad de Jesús, es un hombre que sufre, pero a la vez su serenidad demuestra que es un rey, un Dios.

Otro curioso icono es la cruz trinitaria, normalmente la descalza (diferencia de la calzada en que no es decorada, sino simplemente griega) y curiosamente como símbolo de la orden tiene dos colores, el patíbulo es rojo y el travesaño azul, símbolos de la sangre y el agua que emanaron del costado de Cristo²⁰ en lo que se conoce como el quinto estigma²¹ y que identifica claramente a la orden religiosa y a su imagen pasional.



Medinaceli de la catedral vieja de Cádiz. Fuente: propia.

²⁰ Jn. 19, 34.

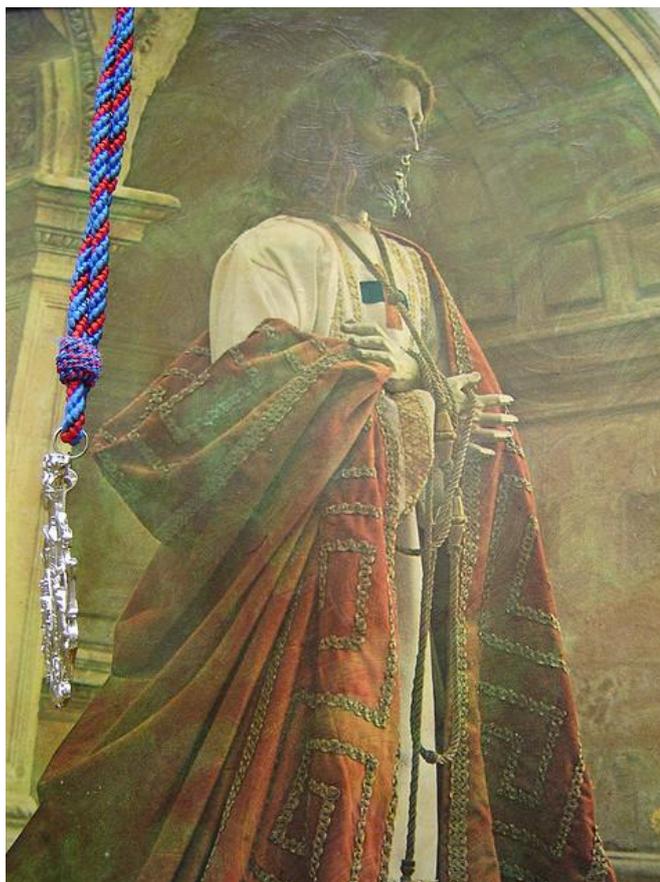
²¹ Op. Cit. Nota 19, p. 86.

Centrándonos de lleno en el Medinaceli de Vélez, se trata de un Cautivo adornado con pelo natural (extraño para la etapa en la que nos encontramos), pero con afinidad al auténtico Cristo madrileño y al que él había realizado en Baeza, en el sentido de que como en su primera etapa existen obras donde utilizó la peluca (Santa mujer Verónica y Santa María Magdalena de Lopera por ejemplo), si la iconografía lo requería, por qué no iba a utilizar este recurso.

El rostro es indudable al momento refinado que vivía el imaginero. Quizás sea una de las imágenes donde Amadeo tiene una preocupación por marcar los ojos muy grandes, pero con un interés de marcar el párpado lo que le permite una mirada cabizbaja a pesar de encontrarse totalmente erguido, al mismo tiempo que conecta directamente con el fiel mediante la mirada, independientemente de mostrar su divinidad al ser una imagen silenciosa, encerrada en sí misma, con pensamientos internos que embriagan una especie de aura espiritual cuando el fiel se acerca a él y por tanto crea devoción, algo que es heredero de José de Mora, ahora bien, Ruiz Olmos nunca creó un estado enfermizo en sus imágenes como había hecho el maestro de la capital nazarí.

Son unos ojos cansados, con una expresión de persona abatida, pero al mismo tiempo con una impresión tranquila en su persona, tranquilizadora hacia los fieles y humana con cierta divinidad.

Así era el Cristo de Baeza, de facciones alargadas y mirada penetrante que no permitía nada a su alrededor, si bien existía una desproporción en las manos, curiosamente cruzadas hacia el pecho en señal de entregar su corazón a la humanidad. Había errores por ejemplo en el cuello con una forma tendente a ser cilíndrica, algo que corrige en Vélez, pero a la vez deja claro un recuerdo a la misma en esta parte corporal, posiblemente pensando que algún día alguien leyera su error y así entendiera en el Cristo de la Axarquía cómo hubiera sido la obra que él habría entregado a Baeza de haber tenido libertad de tallar llevando la gubia por donde hubiera querido, quizás estas líneas valgan para ello tras realizar un parangón entre las dos obras.



Cristo del Rescate de Baeza antes de su destrucción. Fuente: propia.

Podemos observar muchos rasgos comunes entre las dos imágenes, la nariz aguileña tan típica del autor, en el de Vélez más idealizada, sin embargo deja muy claro el alargamiento de la faz con un preciso marcado de los pómulos y un bigote y barba donde los trazados de gubia son sutiles y con una firma clara como el partir la barba en dos mechones a la altura de la barbilla. Rasgos que en el Medinaceli de Vélez quedan más espiritualizados y dinámicos.

Nos tendríamos que fijar en la extraña boca que aquí presenta el autor, pues aparece cerrada con un ligero titubeo marcado en la hinchazón del labio inferior (firma personalísima e indudable de su gubia), sin embargo nos permite otro detalle, Amadeo a lo largo de su vida tuvo una especial predilección por el estudio de las denticiones, hasta tal punto que sus obras de no estar documentadas se pueden fechar por éstas, pues en los años cincuenta llega a un realismo absoluto de este peculiar detalle, de hecho es curioso que el Cristo de la Humildad de Úbeda (Ecce

Homo) lo firmara en 1953 en el paladar, posiblemente indicando que con él había alcanzado lo que buscaba y es patente que la dentición aquí es perfecta.



Cristo de la Humildad de Úbeda. Fuente: propia.

En el Rescate de Baeza, sí presentó dentición intentando crear un suspiro de paciencia que llegara al observador y por tanto es otra de sus tantas imágenes donde va buscando esa perfección que comienza a intentar demostrar y experimentar en 1943 en la Soledad de Baeza y en la Amargura de Baeza, mejorando lo que había llevado a cabo en el modelado de San Juan Evangelista de Lopera en 1942. Para la fecha que hace el Cristo de Vélez ya lo había conseguido y en ese momento estaba estudiando bocas cerradas, un tanto temblorosas y así lo había demostrado en su San Bartolomé de Montoro. Es obvio que a pesar de querer congratularse consigo mismo, también quisiera presentar exclusividad en el Medinaceli y así lo hizo (no estaba intentando dejar una copia al cabo de los años, sino presentar a la crítica lo que nunca había podido hacer).



Detalle del destruido Cristo del Rescate de Baeza. Fuente: propia.

Es llamativo que a lo largo de toda su vida Ruiz Olmos jamás realizó un retrato encriptado en Jesús, sino que siempre utilizó unos rasgos antropológicos, heredados de la tradición iconográfica en los cuales es difícil dudar de su mano y el Medinaceli de Vélez no es ajeno a los mismos. Sí es cierto que a diferencia de la mayoría de sus imágenes y también en recuerdo al baezano matiza su policromía de carnaciones blanquecinas llegando a veces a tonalidades marmóreas como puede ser el caso de la Soledad de Bujalance o el Yacente de Montoro. En este caso, aún utilizando muy levemente la Preciosísima oscurece ligeramente las carnaciones en un recuerdo a la policromía bajo andaluza, ya que así era el Cristo existente en Baeza anterior a la guerra civil y de este modo queda patente esa idea en la imagen de Vélez.

Habría que hacer una alusión a las manos y a las uñas ya que son otra faceta personalísima del autor que no niega en esta obra, la belleza que siempre buscó en estas extremidades es latente y los dedos alargados con uñas rectangulares palpables en manos idealizadas donde por ejemplo no es común encontrar terminaciones de venas o presentaciones huesudas frente a la fineza estilizada que llevo a cabo tanto en su producción mariana como cristifera.



Cristo de Medinaceli de Vélez-Málaga. Fuente: Gómez Pozo, Luis Manuel.

A modo de conclusión podemos indicar que el Medinaceli de Vélez es un guiño escondido de Ruiz Olmos a sus inicios como escultor, pero a la vez ya demuestra el paso inmediato ni siquiera a una etapa plena, sino a los últimos 20 años de su turno en la tierra donde llevará a cabo en sus últimos 10 años de producción, pues a partir de la década de los 70 va a retirarse y su obra salvo excepciones será privada, las más raras de sus experimentaciones como autor, hasta el punto de llegar a tallar su propio mausoleo sumido en la melancolía.

En resumen la obra custodiada en la capital de la Axarquía se puede considerar como una de las principales obras de uno de los mejores imagineros religiosos que dio la segunda etapa productiva del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX. Forum Artis, Madrid, 1994.
- AAVV. *La Sagrada Biblia*. Ediciones San Pablo, Madrid, 1998.
- BARSCHT, Adam. *The Illustrated*. Abaris Books, Nueva York, 1989.
- GARCÍA TORRALBO, María de la Cruz. *Baeza Conventual*. Ayuntamiento de Baeza, Baeza, 1998.
- ... *Los símbolos de la vida religiosa*. Editado por la autora, Úbeda, 2000.
- EXPÓSITO MORILLAS, Marcos. *La Hermandad Eucarística de la Santa Cena de Úbeda: Historia de su fundación y consolidación (1954-1970)*. Cofradía Eucarística de la Santa Cena, Úbeda, 2004.
- LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "El atentado a la imaginería patrimonial religiosa en las últimas décadas. El caso de Amadeo Ruiz Olmos." *Trastámara*. Asociación Cultural y de Estudios Jamilenudos (ASCUESJA), Jamilena, Julio-diciembre de 2009, N.º 4, pp. 5-21.
- ... "Hacia un análisis artístico e iconográfico del Nazareno de la Vera Cruz de Baeza, obra de Amadeo Ruiz Olmos." *Vera+Cruz*. Ilustre y Venerable Cofradía de la Santa Vera-Cruz. Baeza, 2011, pp. 24-28.
- ... *Vida y obra de Amadeo Ruiz Olmos*. Alcázar Editores, Baeza, 2011.
- ... "-Yace mi amor en Úbeda-, el Cristo yacente de Palma Burgos en la ciudad de los cerros." *Redoble de silencio*. Cofradía del Santo Entierro de Cristo y Santo Sepulcro. Úbeda, 2011. N.º 16, pp. 70-74.
- MOLINA, Vicente. *Misal completo latino-castellano*. Editorial Hispania, Valencia, 1958.
- MORENO CUADROS, Fernando. *Amadeo Ruiz Olmos*. Fundación de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba, 2001.
- RUIZ RUIZ, Antonieta. Amadeo Ruiz Olmos. Tesina doctoral de la facultad de Bellas Artes de Madrid. Dirigida por María Clavet, 1982. En prensa.
- RIPA, Cesare. *Iconología*. Ediciones Akal, Madrid, 2002.