

LA PRESENCIA DE AMADEO RUIZ OLMOS EN LA CIUDAD DE GUADIX.

THE PRESENCE OF AMADEO RUIZ OLMOS IN THE CITY OF GUADIX.

Pablo Jesús LORITE CRUZ*

Fecha de recepción del trabajo: marzo de 2012.

Fecha de aceptación por la revista: junio de 2012.

RESUMEN

Este breve artículo está dedicado a la historia y análisis de las cuatro obras que Amadeo Ruiz Olmos dejó en la ciudad de Guadix, indicando los dos momentos en que el escultor valenciano afincado en Córdoba trabajó para el núcleo episcopal, en principio para la catedral y posteriormente en la parroquial de San Miguel.

Palabras clave: Escultura contemporánea; Iconografía cristiana; Semana Santa.

Identificadores: Ruiz Olmos, Amadeo; Catedral de Guadix; Iglesia de San Miguel (Guadix).

Topónimos: Guadix (Granada); España.

Periodo: Siglo 20.

SUMMARY

This is a short history and analysis of the four works that Amadeo Ruiz Olmos left in the city of Guadix, evidence of the two occasions when the Córdoba-based Valencia sculptor worked for the episcopacy, initially in the Cathedral and later in the parish church of St. Michael.

Keywords: Contemporary Sculpture; Christian Iconography; Holy Week.

Subjects: Ruiz Olmos, Amadeo; Guadix Cathedral; Church of St. Michael (Guadix).

Place names: Guadix (Granada); Spain.

Coverage: 20th century.

* *Doctor en Historia del Arte. Correo electrónico: pablochechu@gmail.com*

1. INTRODUCCIÓN.

Es muy común que cuando se estudia una ciudad altamente histórica y patrimonial siempre se dejen en el olvido sus estratos más recientes y en muchas ocasiones uno de los más importantes es la colección de imaginería religiosa del siglo XX, de la cual el núcleo episcopal accitano alberga un notable interés.

Es evidente que quien gira su mirada a esta disciplina en Guadix piensa en Torcuato Ruiz del Peral, en su interesante obra de las Angustias o en la sillería del coro de la catedral como joyas del Barroco español del siglo XVIII y del cual esta revista hizo especial hincapié en el año 2008. Sin embargo en el siglo XX, en ese momento tras la desastrosa contienda civil de 1936 la dotación patrimonial de muchos templos se perdió, lo que dio lugar al surgimiento de grandes imagineros que están comenzando a estudiarse en los últimos años y que en cierto modo llevaron a un periodo muy interesante de la imaginería religiosa a mediados del siglo XX que competía en calidad con las seriadas obras de los talleres gerundenses y valencianos que con gran rapidez paliaban las faltas de imaginería en los templos. Guadix tuvo la suerte de encontrarse con la figura de Amadeo Ruiz Olmos (Benetússer, Valencia, 1913 - Madrid, 1993), uno de estos insignes imagineros que trabajó en dichos años y al cual vamos a dedicar este artículo; a analizar brevemente las cuatro obras que dejara en la ciudad y la influencia de las mismas.

El imaginero extendió su área de influencia entre las diócesis de Córdoba y la de Baeza-Jaén. En la primera era donde estaba afincado y en la cual tenía amistad con los dos obispos de sus inicios y etapa plena, monseñor Adolfo Pérez Muñoz –obispo de Córdoba, de 1920 a 1945– y monseñor fray Albino González Menéndez-Reigada –obispo de Córdoba, de 1946 a 1958–¹. En la diócesis de Baeza-Jaén la amistad reconocida era con monseñor Félix Romero Mengíbar –obispo de Baeza-Jaén, de 1954 a 1970; y arzobispo de Valladolid, entre 1970 y 1974–, quien personalmente le encargaría la *Inmaculada* de la plaza de la actual basílica menor de San Ildefonso, así como la de la capilla del Santísimo de la catedral de Jaén², muy posteriormente a sus trabajos en Guadix. Independientemente, la relación de Ruiz Olmos en la diócesis giennense fue desbordante con las poblaciones y sus cofradías que los mínimos encargos que recibió del Obispado para la propia ciudad de Jaén, independientemente de que pasara a ser una especie de “imaginero oficial” de Baeza. Trabajando tanto tiempo en esta diócesis, ¿por qué el obispo le llamó tan tarde? La respuesta es clara, ya que no fue consagrado como tal hasta 1954, cuando Ruiz Olmos ya estaba en su etapa plena; si bien el obispo conocía perfectamente su trabajo, pues era natural de Priego de Córdoba y canónigo de la catedral de la capital de los omeyas.

Es lógico, y así ha pasado a la historia oral, que el buen hacer del escultor fuera conocido en el ámbito episcopal lo que lleva a indicar que Amadeo conocía a monseñor Rafael Álvarez Lara –obispo de Guadix, de 1942 a 1965; y obispo de Palma de Mallorca, entre 1965 y 1973–, siendo por la llamada de éste que trabajara para la ciudad de Guadix. En este caso lo debió de conocer ya como obispo, porque aunque el prelado era natural de Castillo de Locubín –pueblo de Jaén en la frontera con Córdoba–, curiosamente su área de influencia es distinta ya que durante la Guerra Civil era párroco del barrio obrero de San José de Linares³, y Ruiz Olmos no entra en contacto con esta población hasta la trágica muerte de Manolete en 1947.

2. EL SAGRADO CORAZÓN (1945) DE LA TORRE CATEDRALICIA.

Ruiz Olmos es llamado a Guadix en 1945, un año muy prolífero, pues en lo que podemos denominar como su etapa baezana había conseguido el Premio Nacional de Escultura con su *Nazareno* de la Vera Cruz de Baeza. El encargo que recibe en la ciudad granadina no es nada fácil, pues habría que considerarlo como su primera prueba de fuego, dado que debía realizar un *Sagrado Corazón de Jesús* para coronar la torre de la catedral, al igual que la Fe corona la Giralda de Sevilla. La inauguración se llevará a cabo el 9 de junio de ese año, por la consagración de la diócesis a esta advocación.

Se trata de una obra gigantesca realizada en plomo, que podríamos considerar como la de mayor tamaño que realizara el escultor, con cuatro metros de altura. No volvería a realizar imágenes en este tamaño hasta finales de la década de 1950, y nunca más en este material, por lo que es única. Por su peso tuvo que realizarla en piezas y soldarla en la misma torre. Su hija Rosa afirmó la gran valentía que tuvo su padre –contaba con 32 años– de subirse a semejante lugar, dada la considerable altura del campanario catedralicio visible en cualquier panorámica de la ciudad. No hay que olvidar que Guadix se encuentra en una hoya y Amadeo debió considerar que prácticamente estaba creando un icono nuevo y totalmente patrimonial en el contorno de la ciudad, según la germánica visión romántica acerca de cómo la contaminación visual nunca puede romper el contorno histórico de la ciudad, en esa idea de evolución del patrimonio en la cual ya no sólo se considera patrimonio al monumento –en este caso la catedral–, sino a la vertebración o el espacio que lo rodea⁴; algo que ha llegado hasta las leyes, pues la *Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía* (2007) protege los espacios que deben aparecer en los catálogos⁵. Son ideas muy interesantes en el sentido de que muchas veces



AMADEO RUIZ OLMOS. Sagrado Corazón de Jesús. Catedral de Guadix. Foto: Pablo Jesús Lorite Cruz.

no somos conscientes de que una figura religiosa ocupa un espacio –se podría hablar de una cuarta dimensión en ella–, y este ejemplo ocurre perfectamente con el *Sagrado Corazón* de Guadix.

Anteriormente Ruiz Olmos había trabajado el bronce sólo en obras de pequeño tamaño; sobre todo en retratos y aún no con excesiva frecuencia, algo que hará tras su jubilación y que forma parte de su obra menos conocida por encontrarse en colecciones privadas como la de los Jódar Páez⁶. De ahí que se enfrentara a algo verdaderamente nuevo, pues además la imagen debía girar para bendecir en todas direcciones. Por lo demás, la iconografía es la común de esta clase de Cristo glorioso –una advocación con claro desarrollo de iconografía muy extendida– reducida a las características típicas de su producción cristífera. Podemos destacar dentro del clasicismo del autor la tranquilidad que evoca la imagen que amablemente bendice en una actitud tranquila donde ya vemos un estudio del peso del manto que prelude sus futuras telas acartonadas e hinchadas de la década de 1960.

De rostro ligeramente alargado y mirada dirigida a los fieles, pese a la altura y estar realizado en varias piezas unidas en su montaje en el campanario; apoyando la mano sobre su corazón que regala al mundo, evidente recurso que recuerda a las palabras de la consagración⁷. En este sentido, la imagen, es más afín a sus primeras obras en esta iconografía en tamaño votivo, como puede ser el caso del venerado en la parroquia de Sedaví a los de etapas posteriores en donde buscará un manierismo en su obra, nuevas ideas a experimentar, claramente demostrado en la desproporción por alargamiento que tiene su *Sagrado Corazón* de la parroquia de la Santísima Trinidad de Córdoba.

3. EL GRUPO DE LA ANUNCIACIÓN (1945) DE LA CATEDRAL DE GUADIX.

Respecto al retablo de la Anunciación de la girola de la catedral responde al mismo momento artístico. ¿Por qué esta clase de retablo en una catedral? No olvidemos que Guadix es una ciudad con una influencia mariana muy fuerte, recordemos que al igual que Sevilla los seises danzan y visten de celeste –terno litúrgico– en la onomástica de la Inmaculada Concepción y debemos recordar que ese día se lee el Evangelio de la Anunciación⁸.

Amadeo realiza una obra con claras influencias italianas, con tintes que recuerdan tanto a Bernini como a Caravaggio. Evidentemente la influencia de Gian Lorenzo queda clara en un recuerdo al espacio del *Éxtasis de Santa Teresa* rea-

lizado para Santa Maria della Vittoria de Roma, donde hay una clara utilización del espacio arquitectónico para introducir la escena. En este caso queda patente cómo Amadeo hace que se abra el cielo para que aparezca el Espíritu Santo en forma de paloma, pero ilumina la estancia mediante unas vidrieras que son vanos exteriores de la propia capilla, junto a soluciones neoclásicas, como son las pequeñas pilastras existentes entre los dos vanos. Un interior donde las tonalidades claras que utiliza el autor quedan muy marcadas por la exposición de las mismas a un fondo totalmente combinado entre el blanco y el palo de rosa, en el cual las nubes se funden con la estancia en un segundo plano.

Al igual que posteriormente realizaría en su *Cristo resucitado* de Baeza, podemos indicar que es una obra en la que Ruiz Olmos talla el espacio con un ambiente donde el aire es sereno, pausado. San Gabriel aparece de pie con una conexión de mirada directa con la Virgen, ambos rostros hablan. Una solución que utilizará a lo largo de toda su producción en que las imágenes hablan en silencio, pero que se conservan en muy pocas obras por no haberse respetado su producción y colocación original. Es muy interesante la mano diestra del arcángel, pues habla con los dedos, solución de Caravaggio que queda patente en su *San Mateo y el ángel* de San Luigi dei Francesi de Roma.

Existen características muy interesantes como la gama tricolor de las alas del arcángel en señal a que es un arcángel de serafines y por tanto es un resumen de que los serafines tienen seis alas –dos para volar, dos para no pisar el suelo sagrado del trono de Dios y dos para taparse el rostro–, pues su belleza sólo puede ser observada por el Supremo al que adoran continuamente⁹. Muy de su gubia es dejar las piernas y los brazos del ángel desnudos. Aun así no le lleva a la semi-desnudez como hacía a veces su contemporáneo Federico Coullaut Valera, quien llevará a la desnudez absoluta al ángel que corona el edificio Metrópolis de Madrid en 1977¹⁰; sino que más bien Ruiz Olmos viste con clase y estilo una imagen en la que crea un rostro que en cierto modo sobrepasa el rango humano para acercarse al divino, seguro de sí mismo, de persona valerosa.

A pesar de la riqueza en la gama cromática de la imagen, bien es cierto que es una de las pocas obras que han llegado a la actualidad con su policromía original; y ésta queda muy en sus carnaciones marmóreas, verdaderamente pálidas que será una de las firmas principales del escultor y que es clara influencia en un principio de Francisco Salzillo. Posteriormente policromía agrisada por Mariano Benlliure, como en el caso del *Paso de la Caída* de Úbeda, que representó la VI estación en las Jornadas Mundiales de la Juventud de Madrid en el verano de 2011. Y con una vuelta a unos tonos más vivos, aunque muy pálidos en Ruiz Olmos; solución no entendida que posteriormente llevó a muchas repolicromías totalmente destructivas en sus



AMADEO RUIZ OLMOS. La Anunciación. Catedral de Guadix. Foto: Miguel Ángel León Coloma.

imágenes. Amadeo a lo largo de su obra siempre deja notas claras de que conocía a la perfección la producción del maestro murciano del siglo XVIII.

Si interesante es el ángel, no menos lo deja de ser la Virgen. Reclinada realiza un giro muy elegante, sobre un reclinatorio neobarroco bastante llamativo por su riqueza y no muy afín al imaginero; con una sorpresa contenida al honrarse con la sorpresiva presencia del ángel, llevando una mano al reclinatorio indicando su firmeza en Dios al mismo tiempo que la derecha la apoya en el corazón aceptando el designio para el que ha sido elegida. Se trata de una clara representación de la Fe de la Virgen María frente a las palabras del ángel. Es un rostro joven, idealizado que rompe con la concepción de Virgen Dolorosa del autor que veremos posteriormente, pero que al mismo tiempo une en su visión de la Virgen Gloriosa que tuvo Ruiz Olmos y que queda patente en otras muchas obras como la *Asunción* de Cañete de las Torres o la *Virgen de las Viñas* de Montilla. Aun así, a pesar de la distracción de las imágenes, no se niega la cercanía en María como persona humana ante una situación maravillosa.

Por último queremos hacer alusión a los angelotes. En la obra los hay de dos clases: las cabecitas que se asoman a las nubes –en torno a una veintena–, de clara influencia sobre todo de Zurbarán –como en la *Inmaculada Concepción* de la colección Arango–; y los de cuerpo entero, que juegan observando la escena y que también nos recuerdan al maestro extremeño del siglo XVII. Es curioso que Ruiz Olmos en sus angelitos tomara imágenes de niños de la calles de Córdoba, muchas veces de raza calé –en este sentido conocía muy bien a Bartolomé Esteban Murillo–, pues de hecho en su *Inmaculada* de la parroquia de Santa María de Torredonjimeno realiza uno rubio y con los ojos azules. Bien es cierto que en esta obra son angelotes bastante más idealizados. A pesar de ser una escena que en cierto modo busca un movimiento queda patente la huída y negación de Ruiz Olmos del dinamismo explosivo de los grupos que tanto había gustado desde la visión, y en cierto modo creación teatral de Antonio Castillo Lastrucci que llega hasta las producciones actuales y de las cuales la ciudad de Guadix no es indiferente como puede ser el caso del grupo del *Prendimiento*, venerado en la parroquia de Fátima, obra de José Miguel Tirao Carpio.

4. SAN MIGUEL ARCÁNGEL (1950), DE LA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL.

A partir de esta fecha no conocemos que Ruiz Olmos vuelva a la ciudad hasta 1950, cuando podemos dar por iniciada su etapa plena o consagrada. El presbítero

José Vilchez lo llama a su parroquia de San Miguel –quizás una de las más importantes en historia de la capital episcopal– para que realice al titular del templo, *San Miguel Archiserafín*¹¹ y a la *Virgen de la Soledad*.

Comenzando por el general celeste debemos admitir su parecido en el rostro con el ángel confortador que realiza para el *Cristo orante* de la colegiata de Santa María del Alcázar y San Andrés de Baeza en 1947. Mezcla una serie de atributos típicos de diversos periodos en la iconografía del archiserafín, tomando algunos detalles del siglo XVIII como son las botas considerablemente decoradas o la forma giratoria del manto, las mismas que en el San Gabriel de la *Anunciación*. En otro punto la imagen es contradictoria al darle a San Miguel una coraza y resto de indumentaria castrense carente de riqueza decorativa, algo que a partir de este momento utilizará considerablemente, pues ya lo había hecho en sus soldados del grupo de *Cristo resucitado* de Baeza (1947) hasta posteriormente en el soldado romano del *Paso de la Sentencia* de Torredonjimeno, un recuerdo al *Doríforo* de Policeto que tallará en 1958 creándole desde la serenidad un rostro verdaderamente malhumorado y con mirada despreciable hacia la figura humilde de Cristo.

Respecto a los atributos los mezcla y no sabemos si en realidad nos encontramos ante una rebelión del comienzo de los tiempos o un Juicio Final. Suponemos, y prácticamente afirmamos, que Ruiz Olmos no conocía la compleja iconografía del arcángel de serafines, así como su evolución a lo largo de los siglos, por lo tanto simplemente mezcló o heredó lo que se venía realizando en base a las influencias del Renacimiento y sobre todo del Barroco, ya que en una mano porta la espada flamígera, atributo propio del siglo XVIII para la guerra de los cielos producida por la negativa de Lucifer de inclinarse ante el hombre y que dio comienzo al mal. En esta época se apuesta por el fuego purificador en las manos del archiserafín, pues a veces aparece con un rayo en recuerdo a Júpiter, como lo mostrará Miguel Verdiguier en el *San Miguel* que realiza para coronar la entrada al Sagrario de la catedral de Jaén. Mientras que en la otra mano lleva la balanza en su condición de juez-abogado de difuntos en el final de los tiempos, tan común en el Gótico, en lo que se viene conociendo como la escena de la *psicostasis* y de la que tenemos interesantísimos ejemplos, como puede ser el relieve de la portada principal de la catedral de Notre Dame de París, donde se indica que en el Juicio de Dios no habrá distinción de clases y se muestra a un noble siendo conducido por los ángeles caídos al infierno. Posteriormente también será común en el Barroco, sobre todo en algunos retablos del Fin del Mundo que serían los titulares de las cofradías de ánimas.

Lucifer toma forma humana, claramente heredera sobre todo de Gregorio Fernández. Tan sólo hay que recordar su *San Miguel* de la colegiata de Alfaro, don-



AMADEO RUIZ OLMOS. San Miguel Arcángel. Iglesia de San Miguel de Guadix. Foto: Pablo Jesús Lorite Cruz.

de quizás pisa uno de los demonios más humanos que existen en la iconografía satánica. Es el Barroco –sobre todo el siglo XVII– el momento en que el demonio se vuelve un ser totalmente sensible, un mortal desprotegido sin poder con el que cualquier fiel se podía identificar, como clara transmisión de que el maligno habitaba diariamente el mundo. La mano del maligno va a la cabeza en señal de desesperación, como era común a la iconografía del siglo XVIII y con influencia de la zona granadina, como se aprecia en José Risueño. Ello revela cómo Ruiz Olmos copia de unos y otros estilos para concebir su imagen propia del arcángel, la misma que repetiría posteriormente en la parroquia de Montoro, en esta ocasión en altorrelieve sin policromar para los arcos del templo.

Por último habría que destacar la tranquilidad del ente celeste que permanece y no se posa sobre Satanás, casi serenando a los observadores, existiendo un claro matiz entre la tranquilidad del arcángel y la impotencia del demonio.

4. NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD (1950), DE LA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL.

Respecto a la *Soledad*, hay que partir del hecho que es la Dolorosa principal de Guadix. Al igual que el Nazareno de «El Llaverio» –tan popular por la protección del convento de Santiago de las tropas francesas–¹² es la imagen en la que el ciudadano identifica al Señor, el accitano identifica en la *Soledad* a la Virgen. Es algo muy normal dentro de la devoción popular que se trasfiere a la imaginería religiosa. En cada población siempre suele haber dos imágenes, normalmente una de Cristo y otra de la Virgen, que se posicionan en fervor por encima de las demás. No es idolatría si desde una visión católica y teológica lo quisiéramos entender, sino una tendencia dentro de la psicología inconsciente que crea valor en determinadas cosas¹³.

Fijándonos en la *Soledad*, en el momento que la realiza –se trata de su última Dolorosa, al menos hasta el momento no conocemos otra posterior– es evidente que llevaba en su experiencia una considerable producción mariana y casi que es descontextualizada, pues salvo el caso paralelo de la de Villanueva del Duque (1947) había dejado de producir esta iconografía desde mediados de la década de 1940.

En un breve análisis comenzaremos por sus manos, pues las realiza en oración con ellas juntas, algo que ya había hecho en la *Santa María Magdalena* de Úbeda y que utilizará posteriormente demostrando la perfección y belleza que emanaba de su sapiencia al tallar esta posición que llevará a sus máximas consecuencias cuando en 1958 las experimente en una figura masculina, concretamente su Santiago Zebedeo de la *Santa Cena* de Úbeda.

Es una Virgen silenciosa, donde el dolor espiritual es más fuerte, marcado en sus ojos caídos. Aun así, a pesar del perfeccionamiento de la época, sigue manteniendo todas las características de sus Dolorosas. Por ejemplo, en la idealizada barbilla tan marcada en su *Virgen de la Fe* (1942) y en la *Soledad* de Úbeda (1943); los labios titubeantes sin mostrar dentición –algo más común a sus Dolorosas–, si bien en este caso recuerda perfectamente a la *Soledad* de Bujalance (1943); ligero alargamiento de la faz, aunque muy mejorado frente a sus primeros intentos donde existe una mayor frontalidad al ser observada de perfil que mantiene en la Señora Accitana, pero mucho más perfeccionada, como en *Nuestra Señora de la Esperanza* de Puente Genil (1942) o en la *Virgen del Calvario*¹⁴ de Lopera (1942). La edad madura, a pesar de ser una de sus imágenes más idealizadas, refleja la evidente influencia en aspecto de la *Virgen de la Amargura* del paso de Baeza (ca. 1943-1944); como en los ojos oscuros de cristal ligeramente más rasgados,



AMADEO RUIZ OLMOS. Nuestra Señora de la Soledad. Iglesia de San Miguel de Guadix.
Foto: Pablo Jesús Lorite Cruz.

recuerdo sutil de la *Soledad* de Constantina (1948), con una mirada caída muy centrada en su propio dolor personal que guarda para sí donde podemos ver otro claro influjo de la *Soledad* de Arjonilla (ca. 1943).

En resumen, podemos indicar que al ser la última de sus dolorosas, la *Soledad* de Guadix es un resumen perfeccionado de todas ellas. Permitámonos un parangón si bien exagerado a la vez comprensible: si todo el arte nazarí se dice concentrarse en el Mirador de Daraxa de la Alhambra de Granada, podemos decir que toda la concepción de la Dolorosa de Ruiz Olmos –noción sin escuela, pues con él murió, ya que nadie le comprendió ni le siguió en este camino– quedaría resumida en la *Soledad* de Guadix. Esa es la mayor valía que tiene esta imagen frente a todas las demás realizadas anteriormente.

Es llamativo, y no deja de ser una simple casualidad del destino que la mayoría de las Dolorosas que tallara Ruiz Olmos lleven la advocación traída a España por los templarios de la Soledad en recuerdo a la casita donde según la tradición María voluntariamente quedó recluida en oración desde la muerte de Jesús hasta su gloriosa resurrección. En cierto modo es normal que un imaginero de esta época se encontrara ante tantos encargos de una misma advocación, pues la Soledad, junto a la Virgen de los Dolores introducida por la orden servita de san Alejo y sus compañeros, además de su gran incremento devocional en el siglo XVI por Doña Isabel de Valois y sus hijas, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela. Eran las dos advocaciones marianas con más raíces y que el fiel necesitaba para llevar a cabo su necesidad de culto de hiperdulía tan difundido en la Iglesia Española, definida por el beato Juan Pablo II como “tierra de María”.

A modo de conclusión tan sólo queremos destacar la importancia de las cuatro obras que Ruiz Olmos dejó en Guadix, parte del patrimonio del histórico núcleo, siendo conscientes de que por las razones que sea no se conserva constancia en los pocos catálogos que se conocen de sus obras en esta diócesis, siquiera el *Sagrado Corazón*, a pesar del cariño personal que le profesaba. Nos debemos hacer una pregunta que nos puede llevar a futuras investigaciones: ¿sólo cuatro obras? Cabe la posibilidad, pero no sería de extrañar que tanto en la ciudad, como en otras poblaciones de la diócesis puedan surgir nuevas imágenes del genial imaginero.

Deseamos y esperamos sirva este artículo para que otros investigadores indaguen sobre la figura del autor, en principio más sobre estas imágenes y en segundo lugar sobre nuevas cosas que se pudieran hallar de él en la ricamente patrimonial diócesis de Guadix.

BIBLIOGRAFÍA.

AAVV. *La Sagrada Biblia*. Madrid: San Pablo, 1998.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *La Edad Media Fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Madrid: Cátedra, 1983.

BONET SALAMANCA, Antonio. *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2009.

CASTILLO RUIZ, José. «La dimensión territorial del Patrimonio Histórico». En: CASTILLO RUIZ, José, CEJUDO GARCÍA, Eugenio y ORTEGA RUIZ, Antonio (eds.). *Patrimonio histórico y desarrollo territorial*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2009, pp. 26-49.

GABARRÓN TORRECILLAS, Antonio Francisco. «Jesús Nazareno ‘el de las Llaves’, sagrado protector de la comunidad de religiosas clarisas de la ciudad de Guadix»: *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 22 (Guadix, 2009), pp. 269-282.

ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel. «La ley del Patrimonio Histórico de Andalucía (2007). Catalogación y descontaminación. Nuevos retos; viejos retos». En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael Jesús (ed.). *Patrimonio histórico: retos, miradas, asociaciones e industrias culturales*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2010, pp. 43-64.

MÂLE, Emile. *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII (Italia, Francia, España, Flandes)*. Madrid: Encuentro, 1985.

NIEREMBERG, Juan Eusebio. *Obras Christianas del P. Juan Eusebio Nieremberg de la Compañía de Jesus: que contienen lo que debe el hombre hazer para viuir, y morir Christianamente*. Sevilla: Lucas Martin de Hermosilla, 1686.

MORENO CUADROS, Fernando. *Amadeo Ruiz Olmos*. Córdoba: Fundación Rafael Botí, 2004.

LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén*. Tesis doctoral inédita. Jaén: Universidad, 2010.

— «Federico Coullaut Valera, un imaginero preocupado por la iconografía»: *Gethsemaní*, 27 (Úbeda, 2010), pp. 59-64.

— «La idea de patrimonio psicológico inconsciente»: *Claustro de las artes*, 4 (Baeza, 2010), pp. 92-96.

— *Vida y obra de Amadeo Ruiz Olmos*. Baeza: Alcázar Editores, 2011.

NOTAS

1. Para la catedral de Córdoba realizaría las losas sepulcrales de ambos prelados, para el primero en su tumba de la capilla de la Concepción y para el segundo en la capilla del Cristo de Almas.
2. Sin embargo, no hay que olvidar que la primera entrada en la zona de la diócesis la hace el escultor en Porcuna en 1939.
3. ABC (Madrid, 13 de junio de 1943), p. 23.
4. Cfr. CASTILLO RUIZ, José. «La dimensión territorial del Patrimonio Histórico». En: CASTILLO RUIZ, José, CEJUDO GARCÍA, Eugenio y ORTEGA RUIZ, Antonio (eds.). *Patrimonio histórico y desarrollo territorial*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2009, pp. 27-28.
5. Cfr. ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel. «La ley del Patrimonio Histórico de Andalucía (2007). Catalogación y descontaminación. Nuevos retos; viejos retos». En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael Jesús (ed.). *Patrimonio histórico: retos, miradas, asociaciones e industrias culturales*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2010, pp. 50-51.
6. Vid. LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Vida y obra de Amadeo Ruiz Olmos*. Baeza: Alcázar Editores, 2011, p. 141.
7. “Accipite et manducate ex hoc omnes: Hoc enim Corpus Meus est” (“Tomad y comed todos de Él, porque este es mi Cuerpo que será entregado por vosotros”).
8. Lc. 1, 26-38.
9. Vid. MÂLE, Emile. *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII (Italia, Francia, España, Flandes)*. Madrid: Encuentro, 1985, p. 261.
10. Cfr. LORITE CRUZ, Pablo Jesús. «Federico Coullaut Valera, un imaginero preocupado por la iconografía»: *Gethsemaní*, 27 (Úbeda, 2010), pp. 59-64; vid. también, BONET SALAMANCA, Antonio. *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2009, p. 73.
11. Anteriormente ya nos referíamos a este término al hablar del San Gabriel de *La Anunciación*. Existen muchas teorías teológicas sobre los ángeles, por esta circunstancia nos basamos para los arcángeles principales –generales de los ejércitos de Dios– en aquéllas que indican que son los principales de los serafines, por ello que se les llame arcángeles de serafines o archiserafines. Quizás uno de los textos teológicos más interesantes respecto a esta disertación sea el que escribiera en el siglo XVII Juan Eusebio Nieremberg.
12. Cfr. GABARRÓN TORRECILLAS, Antonio Francisco. «Jesús Nazareno ‘el de las Llaves’, sagrado protector de la comunidad de religiosas clarisas de la ciudad de Guadix»: *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 22 (Guadix, 2009), pp. 269-282.
13. Vid. LORITE CRUZ, Pablo Jesús. «La idea de patrimonio psicológico inconsciente»: *Claustro de las artes*, 4 (Baeza, 2010), pp. 92-96.
14. Hasta 2008 se trataba de una Santa María Magdalena reconvertida actualmente en Dolorosa.

