EL ATENTADO A LA IMAGINERÍA PATRIMONIAL RELIGIOSA EN LAS ÚTLIMAS DÉCADAS. EL CASO DE AMADEO RUIZ OLMOS

Pablo Jesús Lorite Cruz[*]

Resumen:
Este artículo trata sobre patrimonio y la manera de atentar contra la imaginería religiosa. Presentamos el caso de Amadeo Ruiz Olmos.

Abstract:
This article treats on patrimony and the way of committing an outrage against the religious imagery. Let's sense beforehand Amadeo Ruiz Olmos's case.

INTRODUCCIÓN

A pesar de tener una formación patrimonialista, nunca nos habíamos dirigido en letra a ningún medio en esta línea (disciplina) de la historia del arte. La primera pregunta que todo el mundo se hace es ¿qué es el patrimonio? La respuesta todavía no es clara, pues tenemos un patrimonio arquitectónico (catedrales, palacios, templos,…), urbanístico, literario, musical, paisajístico, etnológico,… Cada vez la idea va creciendo más y en la actualidad el patrimonio es un abanico inabarcable.

La definición más clara en la actualidad es aquella que dice que se considera patrimonio todo aquello que sea asumido por la población como tal y por tanto esta misma sea capaz de querer conservar, porque le da valor. Sabias palabras son aquellas de Juan Agudo Torrico que dicen "*es viejo aquello sin uso y sin valor y es antiguo aquello sin uso, pero con valor.*" Sin embargo el patrimonio

[*] Doctorando en Historia del Arte.

no son ruinas, es utilizable, aunque sea para el mero disfrute de la vista, sino no tendría valor.

Del mismo modo el patrimonio puede ser efímero, por descuidos, se pierde por no estar protegido o se daña de manera irreversible, en resumen se atenta contra él. Pongamos un ejemplo, el pabellón de la Santa Sede de la Exposición Universal de Sevilla de 1992 fue demolido en 2008 por no encontrarse protegido y no haber sido adquirido en el espíritu colectivo de la ciudad de Sevilla, nadie por el contrario se atrevería a atentar contra la Giralda en la misma ciudad. Evidentemente hoy ese pabellón es un testimonio arquitectónico perdido de una parte de la historia de la ciudad hispalense.

Nosotros no vamos a hablar en este artículo de edificios, sino de un patrimonio muy específico y de incalculable valor como es la imaginería religiosa, más concretamente la utilizada para las procesiones de Semana Santa. La sevillana imagen de la Esperanza Macarena no deja de ser un BIC (Bien de Interés Cultural) que a pesar de ser un patrimonio del siglo XVII se encuentra en uso por parte de una cofradía católica que la debe tutelar y conservar con criterios de restauración afines a las leyes marcadas por cultura en la Junta de Andalucía. España, a diferencia de otros países, tiene la peculiaridad de presentar diecisiete leyes de patrimonio (una por comunidad autónoma) que engrandecen a la propia ley del Estado.

Aún así, España es un país irrespetuoso con sus leyes y si bien existen obras, por ejemplo en esta categoría muy vigiladas como puede ser el caso de las salidas de la gubia de Gregorio Fernández, Francisco Salzillo, José de Mora, Martínez Montañés o Juan de Mesa entre otros. Muchas de ellas pertenecientes a los autores menos conocidos están sufriendo verdaderos atentados patrimoniales, al encontrarse sus obras so el culto de cofradías donde no existe una formación patrimonialista y en muchas ocasiones se busca una idea más folclórica que la puramente estética y respetuosa. Con estas palabras no queremos decir que estemos en contra del folclore, pues negaríamos el patrimonio etnológico, los rituales necesarios que una sociedad ha desarrollado a lo largo de los siglos para sus propias necesidades. Aún así hay veces que las diversas clases de patrimonio pueden chocar entre ellas.

A veces los atentados por folclore se convierten en verdaderamente históricos y nos llevan a situaciones verdaderamente curiosas. Pongamos el ejemplo de las casas consistoriales de Úbeda. Cuando se realizan en el siglo XVII, en ella se colocan dos hornacinas, en una a San Miguel como patrón de la ciudad y en otra a San Jacinto, pues debía de existir una pugna entre los conventos y órdenes de la ciudad que en esta ocasión fue ganada por la dominica que contaba con tres fundaciones en el núcleo. Sin embargo, poco después San Juan de la Cruz es canonizado y se convierte en compatrono de la

urbe y los carmelitas descalzos se ensalzan sobre cualquier otra orden en el lugar, por tanto San Jacinto perderá el viril de su mano derecha y la virgencita que guardaba en su regazo (iconografía común), para recibir una cruz y convertirse en San Juan de la Cruz[1].

Evidentemente este caso de travestismo realizado en el propio barroco forma parte de la historia eclesiástica y civil de la ciudad y casi que no se puede considerar como un atentado, sino como algo llamativo, sin embargo eso no son los casos que vamos a plantear.

Podríamos tomar muchos ejemplos de las ideas que queremos trasmitir, pero concretamente nos vamos a basar en uno que a lo largo de los años hemos estudiado y conocemos de primera mano y que nos servirá para dar a conocer cómo se puede atentar en esta clase de obras.

Concretamente nos referimos al escultor cordobés Amadeo Ruiz Olmos. Tras la contienda de 1936, nace en España una serie de imagineros que vendrán a sustituir lo perdido y que en las fechas actuales están empezando a ser considerados maestros en todo el territorio español, ya que años después de su muerte se están comenzando a estudiar. Casos muy conocidos como el propio Mariano Benlliure, José Díes, Víctor de los Ríos, Antonio Castillo Lastrucci, Francisco Palma Burgos, Jacinto Higueras Fuentes, Vassallo Parodi… Podríamos nombrar cientos, pero vamos a girar nuestra mirada hacia Ruiz Olmos.

Nacido en Sedaví (Valencia), pero afincado en Córdoba, sus obras principales fueron para la semana santa donde mezcló una serie de estilos entre lo que había aprendido en el levante y los propios aires andaluces. Popularmente conocido en la ciudad de los califas por su interesantísima obra civil, entre la que podemos destacar el propio mausoleo del mito del toreo Manuel Rodríguez Sánchez "Manolete" en el cementerio de Nuestra Señora de la Salud, el triunfo de San Rafael, los bronces de Góngora, Maimónides, Séneca o Ibn Hazam son obras salidas de sus manos que ambientan la ciudad bajo esa idea de los ciudadanos ilustres de la misma.

Son muchas las obras que realizó Ruiz Olmos, hasta tal punto que un considerable número quedaron en pueblos pequeñitos y no se encuentran siquiera catalogadas o no se conoce la pertenencia a dicho autor. Otras en ciudades, incluso en el archivo de la catedral de Jaén existe un boceto de su Inmaculada de San Ildefonso (plaza de Jaén) descatalogado.

Este hecho ha llevado a que por el desconocimiento que en muchos lugares existía hacia el mismo, bastantes de sus obras hayan sido modificadas con restauraciones que llegan a poderse llamar atentado patrimonialista.

---

[1] TORRES NAVARRETE, G.J.: *Historia de Úbeda en sus documentos*. Tomo VI, Publicado por el autor. Úbeda, 1984; pág. 116.

Usando su obra, vamos a distinguir diferentes maneras de cómo se puede llevar a cabo un atentado y de la fuerza que puede tener el mismo sobre la obra.

Vamos a diferenciar tres clases de intervenciones que destruyen obras, las dos primeras subsanables y la última completamente demoledora:

- El atentado del desconocimiento.

Quizás sea de los más comunes que nos podemos encontrar en imaginería, una obra que se encuentra en un pueblo pequeñito, desconoce la valía de sus imágenes (muchas veces ni conoce la autoría) y cuando éstas se estropean las dejan en manos de personas que no se pueden considerar evidentemente restauradores por no tener una formación en este campo.

El caso que vamos a presentar es el Cristo de la Columna de Lopera, es una de las tallas que Amadeo realizará en mil novecientos cuarenta y uno, en su primera incursión en la provincia de Jaén, tras el año anterior dejar en la vecina ciudad de Andújar el Cristo de la Paciencia, por tanto es una obra que será antecedente de las grandes imágenes que el autor legará a las famosas ciudades de Úbeda y Baeza.

Es de menor calidad; cabría recordar que se trata de uno de los primeros encargos importantes recibidos por el artista, puesto que tenía que recuperar todas las imágenes perdidas en la guerra, no hemos de olvidar que la pequeña población fue un foco muy conflictivo durante la contienda civil y la rapidez con la que tuvo que trabajar y su juventud le llevó a realizar una imagen algo inferior a lo que sería su culminación artística de finales de los años cincuenta del siglo XX.

Se basa en el momento en que Jesús ha sido azotado y finalizada la tortura se dirige al fiel con gran resignación, mostrando un dolor más psíquico que físico, su faz mira al observador invitando a la conversión de éste. No es una imagen que castigue a los observadores, sino que sufre por ellos e implora a Dios Padre su perdón, por este hecho es una obra que muestra una sensación de gran tristeza impresa en el aura de silencio que rodea a la imagen, ahora bien frente a la conmoción absoluta de resignación que conseguirá en la Columna baezana (de la que hablaremos posteriormente), este Cristo todavía tiene muchos errores frente a su predecesor.

No vamos a entrar en un análisis artístico del mismo, si bien es interesante, pero lo que nos interesa es la observación del atentado en su policromía. Amadeo nos demostró continuamente que para nada le interesa el patetismo en la imagen, prácticamente sus tallas no sangraban, pues al escultor le afectaba más la pasión espiritual que la física e intentaba llegar con ésta al fiel.

Desgraciadamente la Columna de Lopera no conserva esta policromía, sino una posterior intervención de muy poca calidad, ciertamente pálida, respetuosa con la anterior, pero de unas tonalidades rosadas, casi monocromas que estropean a la imagen, incluso el paño de pureza ha sido decorado con una cenefa de estrellas. Ésta es la primera intervención nefasta frente a esta clase de patrimonio que queremos destacar. Tal desastrosa ha sido la policromía que sustituyó a la original que cualquiera que no entienda de imaginería al observarlo lo considerará como una pieza muy mala, incluso salida de los talleres gerundenses de Olot, cuando en realidad es una obra de considerable valor atacada por el pincel de un atrevido novato.

A pesar de que sean intervenciones desastrosas, bien es cierto que nuevas restauraciones pueden mejorar la imagen y devolverla a su estado natural. No es irreversible, aún así no deja de ser como hemos expresado un atentado por desconocimiento.

Frente a una futura intervención de esta clase de imágenes, siempre hay que plantearse la idea si volver a repolicromar lo repolicromado no deja de ser un nuevo crimen contra la historia de la propia obra de arte. En este punto

debemos de indicar que todos los casos no son iguales, en el presentado es evidente que una intervención seria respetando la originalidad primaria, sería lo coherente, pero existen otros casos donde la policromía impregnada es muy buena y entra dentro de la idea diferente.

- El atentado de la idea diferente

Al día de hoy quizás sea menos común que el anterior en producirse, más que nada porque la idea diferente siempre viene de imagineros de mucha categoría, si bien es cierto son muchos los casos donde se han llevado a cabo estas clases de intervenciones y aún en obras de menor categoría se pueden producir en ocasiones.

El ejemplo que queremos presentar es la Columna de Baeza. No vamos a entrar en las características artísticas del mismo, bien es conocida que es una de las principales obras que dejara en Baeza. El interés lo vamos a marcar en su policromía. La cofradía preocupada por una buena restauración escribe a Juan Abascal Fuentes a lo que este contesto: "*Está policromada con gran pobreza técnica… pues la calidad de superficies y entonación no corresponde al carácter de matizaciones y encarnaduras que siempre informaron la imaginería informal de la Escuela Andaluza, ya que se aprecia la carencia de veladuras propias de dicha Escuela*"[2].

La crítica del escultor andaluz, hay que entenderla desde su contexto y comprender el error en que cayó al escribir estas líneas. Él estaba formado en el foco de la Escuela Sevillana, por tanto el horizonte de Abascal es muy reducido frente a la erudición de Ruiz Olmos, que estaba interesado por el barroco sevillano (sobre todo de Martínez Montañés y su clasicismo muy utilizado en sus crucificados), pero también en el murciano Salzillo o el pucelano Gregorio Fernández, así como en la escultura del siglo XVIII, el neocubismo del XX o las grandes obras del Renacimiento Italiano.

Como conocedor del mármol, muy influenciado por las obras de Miguel Ángel, sabemos que dejó grandes obras en piedra y mármol, como la Piedad del cementerio de Lopera en el mausoleo de los Valenzuela. Obras sin policromar, pero a la vez sumamente realistas. Posiblemente al ser conocedor de tantas técnicas, quiso exponer una policromía señera en este Cristo, a lo innovador que diferenciaba su arte de la policromía seriada de Sevilla, en el mismo sentido de que por ejemplo, las manos del Cristo son de una perfilada belleza, totalmente contraria a las huesudas manos talladas en Sevilla. Por

---

[2] RODRÍGUEZ MOÑINO-SORIANO, R. y CRUZ BARRERA, J.P.: *Historia documental de las cofradías y hermandades de penitencia en la ciudad de Baeza.* Ayuntamiento de Baeza, 1997. Cofradía de la Columna.

tanto, en esta obra, Amadeo no se atuvo a la Escuela Andaluza, tan extendida por cualquier localidad de la comunidad.[3]

En la actualidad, ¿sería lícito devolver la policromía original? Es evidente que nuestra respuesta es negativa, pues es algo que se hizo bajo unas ideas y rompería (en esta ocasión sí), la historia de la imagen, puesto que el policromado de la misma es muy bueno y por tanto queda en la historia su policromía original. Al día de hoy no se llevaría a cabo esta clase de intervención, pero una vez hecha no se debe de volver a otro cambio total. Por tanto ahora lo lógico es conservar la policromía imprimida por Abascal, teniendo siempre en cuenta que la época de los artistas que corrigen a los artistas se ha terminado.

[3] LORITE CRUZ, P.J.: "Análisis iconográfico y artístico del Cristo de la Columna." *Capitel.* Cofradía Religiosa del Santísimo Cristo de la Columna y María Santísima de la Salud, Amargura y Esperanza "Nuestra Señora de las Lágrimas" de Baeza. 2006. Año 26, n.º 27, pág. 23.

- El delito patrimonial.

Vistos los casos anteriores, queremos entrar en el que verdaderamente nos interesa recalcar, cuando una intervención pasa el umbral de las teorías de la restauración y se convierte verdaderamente en un delito. Para comprender nuestras palabras vamos a exponer como ejemplo una investigación que nos ha llevado años conseguir averiguar, por el secretismo y oscurantismo que suele haber siempre ante estas curiosas interposiciones. Nos referimos concretamente al Cristo del Rescate de Baeza.

Es una de las primeras imágenes encargadas al escultor por la Federación de Cofradías de la ciudad, pues se realiza en mil novecientos cuarenta y tres (momento en que el escultor acababa de realizar su triada de dolorosas en Úbeda). Encargo un tanto caprichoso, pues se manda a Córdoba una fotografía de la imagen desaparecida en mil novecientos treinta y seis para que el escultor sea lo más fidedigno posible con ella en la ejecución de la nueva[4].

Curiosamente Amadeo tardará en realizarla, de tal manera que no llegará hasta mil novecientos cuarenta y seis a la ciudad. Fue trasladada desde Córdoba en un cajón de tablas que proporcionó el mismo escultor a los hermanos que fueron a recogerla[5]. A pesar de ser criticada por el pueblo como muy grande en comparación con la desaparecida, la impresión general fue de agrado.

Quizás sea la obra más complicada de estudiar que nos hemos encontrado de Ruiz Olmos ya que dudábamos si realmente la talla actual era de Amadeo o una sustitución bajo falso testimonio, ya que la verdadera información con la que pudiéramos afirmar una cosa u otra era prácticamente imposible que llegara de primeras a nuestras manos, salvo por conjeturas orales de fieles.

Tras muchas indagaciones podemos afirmar que la imagen actual no es una talla de Ruiz Olmos, aunque se afirme lo contrario y bien es cierto que queden algunos restos en la misma del imaginero cordobés, sino un Antonio José Dubé de Luque con un cierto aire de Ruiz Olmos. Aquí es donde verdaderamente podemos encontrar el delito patrimonial más curioso que hemos encontrado en todas nuestras investigaciones.

La iconografía del Cristo es la típica de todo cautivo, imagen barroquizante en la cual aparece Jesús erguido, mirando al frente cabizbajo y con las manos atadas delante, es decir la imagen de un reo. Teniendo en

---

[4] RODRÍGUEZ MOÑINO-SORIANO, R. y CRUZ BARRERA, J.P.: *Op. cit.*

[5] *Ibíd.*

cuenta que es el titular de una cofradía trinitaria viste unas veces con una túnica morada y otras con una granate y sobre ésta porta el escapulario donde tiene bordada la famosa cruz trinitaria granate y azul. Esta iconografía nos recuerda al Cristo titular de la Casa Ducal de Medinaceli que tan extendido tiene su culto por toda la geografía española. Por último muestra una corona de espinas que se supone que mantuvo Jesús hasta el momento de su muerte.

Vamos a describir cómo era la imagen antes de la restauración donde estamos completamente seguros que se trata de un Ruiz Olmos, después analizaremos pormenorizadamente la imagen actual.

La primaria tenía la misma iconografía que anteriormente hemos explicado, con todas las características tan realistas de Amadeo. Su típica policromía de claras carnaciones, ojos de cristal hundidos bajo sus representativas sombras formadas por las cejas, suaves líneas y la barba terminada en doble mechón. Presentaba la peculiar característica utilizada por él algunas veces de acrecentar el realismo de la imagen con pelo natural (debajo de este por documentación oral parece ser que tenía cabello tallado con líneas muy sutiles), algo no extraño, pues la cabellera natural fue regalo de un mecenas baezano llamado Policarnio Marín[6]. No utilizaba esta técnica como un método teatral barroco, sino como un método de realismo para acrecentar esa aura de silencio psicológico que caracteriza todas sus obras.

Es un Cristo con poco sufrimiento físico, pero sí con mucho sufrimiento espiritual; la caída de sus ojos, su boca entreabierta mostrando su dentadura superior en ese famosos suspiro que dejó a muchas de sus imágenes como es el caso por ejemplo de la Soledad o el Cristo de la Humildad de Úbeda.

Nos gustaría resaltar que la posición de sus manos es intermedia, ni hacia abajo como el actual o totalmente hacia arriba como el Rescate de Linares (Gabino Amaya, 1948), pero más cercano a este segundo; quedando la derecha sobre la izquierda.

Volviendo a su aspecto psicológico, Amadeo talla en su rostro esa mirada divina encerrada en un hombre que mira al fiel con humildad mostrando como sufre un Dios por los hombres a la vez que pide al Padre su Redención; es una mirada que dio a muchos de su Cristos como la Humildad de Úbeda donde el suspiro es casi idéntico.

Era una obra un poco tosca, la cara estaba resuelta a base de unas facciones muy alargadas y las manos de gran tamaño, un tanto desproporcionadas; pero con las características esenciales que el escultor daba a todos estos miembros, más adelante explicaremos la diferencia de estas manos

---

[6] *Ibíd.*

y las actuales. Bastante estropeado, éste era el Cristo que existía hasta mil novecientos noventa y cinco en que la imagen es trasladada a Sevilla para ser restaurada por el gran imaginero Antonio José Dubé de Luque que "le imprimió su arte sevillano". El tres de marzo de ese mismo año volverá a Baeza con unos cambios impresionantes que hacían a la obra irreconocible.

Comenzaremos explicando que en la actualidad el Cristo luce un cabello barroco tallado en madera, por el cual no podíamos explicarnos la técnica utilizada para incrustar en una cabeza con pelo natural otro de madera. Es un cabello típico de cualquier obra de la baja Andalucía y muy del gusto de la ciudad de Sevilla, aún así por este hecho no podíamos descartar la autoría.

De la carnación clara de Ruiz Olmos no queda absolutamente nada en la imagen, pues al día de hoy luce un moreno que se podría insertar en el impuesto por Antonio Castillo Lastrucci en sus dolorosas basadas en la mujer morena sevillana. Tampoco era un hecho llamativo, pues nos encontrábamos ante la misma idea que presentábamos anteriormente en el Cristo de la Columna de la misma ciudad.

El dolor psíquico de la obra primaria queda oculto bajo la exagerada sangre que le cae por la frente y el cuello fruto de la corona de espinas, rasgo típico del dolor físico pausado típico del Barroco andaluz que se diferenció del patetismo castellano y que se ha mantenido teniendo gran importancia en esta zona de Andalucía, creando un neobarroquismo que llega hasta nuestros días teniendo su máxima expresión en José Antonio Navarro Arteaga, Bernardo Foronda o el mismo Antonio José Dubé de Luque entre otros.

Por tanto no se puede negar la mano de Dubé de Luque en la obra, hasta tal punto que se podría considerar una obra de su propia mano, pero

copiando ligeramente rasgos de Ruiz Olmos; como el conservar la barba partida en dos mechones, sus ojos de cristal ensombrecidos o ese famoso suspiro con una dentición muy propia de Amadeo, la nariz muy típica también de él y esos conocidos rasgos de facciones alargadas.

Somos conscientes de que estamos siendo muy descriptivos y analíticos, pero queremos llegar a una demostración, donde se va a comprender que el atentado a la imagen es tan grave que a pesar de haber restos de Ruiz Olmos a estos solo los podemos llamar "madera".

El bigote del actual está conseguido a base de golpes de gubia paralelos muy diferentes a los sutiles y horizontales de Amadeo, incluso la barba de los dos cristos no guardan la misma proporción. Respecto a las manos y los pies actuales (sobre todo las manos) nos costaría afirmar que son de Ruiz Olmos, pues conociendo la habilidad del escultor para diseñar manos realistas de gran belleza con unas curvas muy perfectas; el Cristo muestra unas manos más huesudas con unas venas muy marcadas que no hemos podido ver en otras obras de él. Podemos negar que no pertenecen a su producción por dos motivos, el primero porque Amadeo nunca tallaba las arrugas de los nudillos y este Cristo luce unas líneas muy marcadas en este lugar y la segunda y más interesante es que los dedos de Ruiz Olmos eran alargados con las uñas rectas, en forma de rectángulo. Esta talla las tiene con una ligera curvatura, formando un trapecio. Si hubiera sido al contrario podríamos afirmar que la gubia podría haber ampliado la zona de la cutícula, pero nunca reducirla, por tanto podemos aseverar que las manos no son de Ruiz Olmos.

No es lógico que el Cristo tenga una ligera desproporción, teniendo la cabeza un poco más grande del tamaño que debería de tener respecto a su cuerpo y es algo extraño teniendo en cuenta la belleza académica y equilibrio que Ruiz Olmos buscaba en sus obras. Posiblemente este hecho podría ser fruto de haberle añadido la melena de madera. A pesar de que el Cristo de Ruiz Olmos no era de los más proporcionados de su producción, la desproporción actual nos parece típica de Sevilla, ideal para realizar estación de penitencia en un trono de gran altura.

Tras la restauración se afirmó que la mascarilla del Cristo era la misma; en principio pensamos que no era de gran dificultad para un escultor profesional como Dubé copiar ciertos rasgos de otro. Si bien, no es el caso, es cierto que la mascarilla en "cierto modo" se conserva.

Existe un detalle en la imagen que podría afirmar que no es la mascarilla del antiguo, pues la dentición del Cristo es muy perfecta (realizada a base de piezas muy regulares) En la época en que la imagen fue tallada, Amadeo todavía no había conseguido esa perseguida perfección en esta parte corporal e imágenes como la Soledad de Úbeda presentaban dientes todavía un

tanto irregulares. Por tanto estas piezas quedan descontextualizadas de su evolución artística. Ahora bien, en escultura existe una técnica muy compleja por la cual los dientes pueden ir tallados detrás de la boca en una pieza diferente a la mascarilla. En este punto es donde nos vamos acercando a la verdad, la cruenta verdad, aquella que no queríamos pensar que hubiera ocurrido, que la mascarilla fuera retallada.

Por último hemos de tener en cuenta que Ruiz Olmos basándose en su erudición, tenía ciertos conocimientos de antropología y procuraba tallar siempre a Jesús con rasgos semíticos y la talla actual no se corresponde con estos[7]. Tras enviar a las hijas del escultor imágenes del Cristo tras su restauración la contestación de Rosa fue la siguiente: "Ese Señor tiene una cara perfilada y unos pómulos marcados que no invitan a rezarle, salvo que le hayan comido parte de esa zona con la gubia; no creo que esa talla sea de mi padre."

Con todo lo anterior no queremos decir que no nos encontremos ante una buena talla, pues es un buen Dubé de Luque, ya que sus cambios

[7] Documentación oral de Dª. Rosa Ruiz Ruiz. (hija de Amadeo Ruiz Olmos).

extraordinarios, que por supuesto este estudio ha tenido la obligación de explicar nos muestran que no es un Ruiz Olmos.

Rafael Rodríguez-Moñino afirmó que la obra era de calidad mediocre recibiendo cambios notables tras su restauración. No comprendemos como este gran historiador pudo apoyar que la obra seguía siendo un Amadeo. Tampoco entendíamos la nula ilusión de la cofradía frente a la realización de un estudio sobre su Cristo. Otro hecho que nos permitió pensar en la falsa autoría que las fuentes oficiales dan de la imagen. De hecho desde 1995 se vienen publicando en todos los programas de la Agrupación Arciprestal de Cofradías de Baeza la siguiente afirmación: "*Jesús del Rescate fue realizado en 1946 por Amadeo Ruiz Olmos, aunque en 1995, el gran imaginero sevillano Antonio J. Dubé de Luque lo restauró y reformó dotando a la imagen del Señor de un mayor movimiento y humanidad.*" Curiosa sentencia, en algunas de sus facetas, más adelante el lector podrá entender lo que la misma significa y juzgar la fuerza del verbo por sí mismo.

No es la única vez que Amadeo se enfrentó a un Cautivo, pues existen otras imágenes que muestran el mismo misterio en Córdoba y Málaga. Ellas nos permitirán realizar un pequeño parangón con el perdido Cristo primario

El más interesante a la hora de comparar nuestra obra es el de Castro del Río[8], aunque tiene la cabeza un poco más caída y ladeada hacia la derecha es el más parecido al primitivo Rescate, ya que al día de hoy todavía conserva cabello natural. La cara es más alargada y fina y los ojos son más decaídos, pero la fisionomía es muy parecida, sobre todo en ambos suspiros. Respecto a la clara carnación que todavía conserva este Cristo nos puede dar una idea de la imagen original baezana. A pesar de todo esto no hemos de olvidar que la imagen de Castro es tan solo atribuida, aunque podemos afirmar que la impronta es del escultor.

El preso de Montilla[9] es más diferente, se encorva hacia la izquierda, aunque es muy parecido en las bellas manos, carece del suspiro de los otros dos manteniendo la boca cerrada y mostrando una tristeza psicológica muy profunda, silenciosa tan típica de Ruiz Olmos. Ha debido de recibir también alguna restauración en su policromía, pues aparece más ensangrentado de lo normal, pero todavía se pueden ver los famosos ojos amoratados impresos en la pálida carnación.

Respecto al Cristo de Medinaceli de Vélez-Málaga; junto al Preso de Castro del Río, también presenta gran cantidad de similitudes con la antigua imagen baezana. Es una imagen de cara alargada con pelo natural, voluminosa barba, ojos muy vivos y boca ligeramente abierta donde muestra su dentición; las manos aparecen atadas hacia abajo a diferencia de la solución en forma de cruz utilizada en el baezano. A pesar de ser una obra con peluca, se puede observar la perfeccionada terminación coherente con la fecha (1959) en que fue realizada dicha imagen.

Ante esta situación no podemos ubicar la auténtica imagen de Ruiz Olmos que fue realizada para Baeza, puesto que no disponemos de ningún medio factible para poder llegar a ella y lógicamente es imposible que nos sea proporcionado por parte de la cofradía. Quizás la única manera de salvar a la imagen (si aún existe) sea las líneas impresas en este artículo. Sentimos no poder ofrecer imágenes de lo que queda de la talla original, pero confiamos en que algún día la verdad del paradero del Cristo salga a la luz[10].

---

[8] AA.VV.: *La Pasión de Córdoba*. Tomo III. Ediciones Tartessos. Castro del Río, 1999.

[9] *Ibíd.*: Montilla.

[10] Aunque sea en este pie de página, nos gustaría decir que son muchas y extrañas las teoría orales existentes apoyadas por aquellos que no creen en la restauración en la ciudad sobre el paradero de la obra, entre las más pintorescas, unos dicen que se encuentra desmontada en una cochera, mientras que otros afirman que ha sido emparedada en un lugar desconocido.

Llegado este momento, sí anhelamos analizar qué fue lo que ocurrió y demostrarlo con imágenes y sea el lector quien comprenda como la falta de cultura y de estética puede llevar a realizar un atentado patrimonial, un delito si así lo queremos llamar contra la propiedad intelectual de un autor y el patrimonio colectivo.

Somos conscientes en que quizás el atentado se hizo con buena fe, pero se llevó a cabo. El encargo que se realiza a Dubé fue muy curioso, se le pide que haga un Cristo totalmente nuevo, pero sin cara y a éste añada el rostro del antiguo Cristo. No sabemos lo que llevó a un imaginero de esta categoría a aceptar dicho encargo, si bien es cierto que lo hizo, quizás porque fue consciente que lo único que iba a utilizar era madera vieja que él mismo iba a retallar a su gusto.

Dubé arrancó literalmente la cara del Cristo primario (quedando los demás restos de este Cristo desaparecido en los momentos en que escribimos estas líneas) y la adaptó al nuevo Cristo que pensaba tallar. Recortó la mascarilla a su gusto, le eliminó la policromía y los pocos restos de las facciones que utilizó los retalló en base a su propio arte. Las imágenes que presentamos a continuación no necesitan explicación. Son la expresión absoluta del delito patrimonial. Un destrozo irreversible de una imagen, de una historia, de la obra de un autor. Una concepción del arte destruido frente a otra concepción muy diferente.

Para concluir este artículo, simplemente queremos hacer hincapié en la misma idea con la cual empezábamos, el patrimonio debe siempre de ser conservado y nosotros somos los autores y centinelas de conseguirlo. Creemos un símil, al igual que Bastian simplemente leyendo llegó a ser un personaje de la *Historia interminable* de Michael Ende, la humanidad es aquella que debe de saber usar, querer y conservar su patrimonio para que éste jamás sea fruto de atentados como los que hemos mostrado. Siendo siempre conscientes que el patrimonio es un bien delicado y abstracto que se amplía cada vez más conforme pasa el tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *La Pasión de Córdoba*. Tomo III. Ediciones Tartessos, Castro del Río, 1999.

LORITE CRUZ, P.J.: "Análisis iconográfico y artístico del Cristo de la Columna." *Capitel.* Cofradía Religiosa del Santísimo Cristo de la Columna y María Santísima de la Salud, Amargura y Esperanza "Nuestra Señora de las Lágrimas" de Baeza. 2006. Año 26, nº 27, pp. 21-24.

RODRÍGUEZ MOÑINO-SORIANO, R. y CRUZ BARRERA, J.P.: *Historia documental de las cofradías y hermandades de penitencia en la ciudad de Baeza.* Ayuntamiento de Baeza. Baeza, 1997.

TORRES NAVARRETE, G.J.: *Historia de Úbeda en sus documentos*. Tomo VI. Publicado por el autor. Úbeda, 1984.