

Un programa de ángeles neorrománicos en el arco del camarín del Santuario de Linarejos

A PROGRAM OF NEO-ROMANESQUE ANGELS
IN THE SHRINE'S ARCH OF THE LINAREJOS'S SANCTUARY

Pablo Jesús Lorite Cruz
Doctor en Historia del Arte

Resumen

Este breve artículo trata sobre el programa iconográfico de ángeles que el autor catalán Francisco Carulla Serra realizó en el siglo XX para el Santuario de la Virgen de Linarejos en la ciudad de Linares.

Palabras clave: Linares, Francisco Carulla Serra, Santuario Virgen de Linarejos, Arte Contemporáneo, escultura, San Miguel, San Gabriel, ángeles.

Abstract

This brief article focuses on the iconographic program of angels carried out in the 20th century by the Catalan artist Francisco Carulla Serra in the Sanctuary *Virgen de Linarejos* of the city of Linares.

Keywords: Linares, Francisco Carulla Serra, Sanctuary Virgen de Linarejos, Contemporary Art, sculpture, Saint Michael, Saint Gabriel, angels.

A cercarnos al santuario de Linarejos, en la actualidad prácticamente unido a la trama urbana de la ciudad minera e industrial de Linares, (cercano, por ejemplo, a las ruinas de la mina de la Membrilla entre otras) ofrece al exterior una visión muy engañosa de lo que es el interior considerablemente modificado que alberga a la patrona de Linares advocación de desmedida importancia en la diócesis de Baeza-Jaén que llevó a la celebración de la primera coronación canónica en el siglo XXI. Ya se había producido en 1942 la coronación,¹ por el obispo Rafael García y García de Castro² con el deseo de que en tiempos posteriores se celebrara una nueva coronación con una mayor "pompa", hecho que se cumple en 2004³ en una coronación conjunta llevada a cabo por Santiago García Aracil⁴ y por el nuncio del Vaticano, el posterior Príncipe de la Iglesia, Manuel Monteiro de Castro.⁵

En realidad el interior del templo lo podemos considerar como una obra totalmente creada a mediados del siglo XX para engrandecer a una imagen coronada (es una idea que hay que tener muy en cuenta para entender el enriquecimiento del templo, por ello que la hayamos considerado), a pesar de datar el templo de su obra exterior en el siglo XVIII y lógicamente la advocación sea mucho más antigua; la historia del edificio ha sido verdaderamente acumulativa, hasta el punto que podemos indicar que priman diversos movimientos del arte contemporáneo, entre los que hay

que destacar el arco de ángeles que da paso al camarín realizados por el catalán Francisco Carulla Serra y que va a ser el punto a tratar en este texto.

Lo primero que se observa intramuros es un rico programa iconográfico de frescos que cubren toda la bóveda de la nave central, la cúpula (donde se encuentra San Miguel dentro de una Coronación de la Virgen en presencia de santos del Antiguo y Nuevo Testamento. En las capillas originadas por el crucero una serie de alusiones a la grandeza de la aparición mariana en la ciudad de Linares como la protectora por ejemplo de los mineros pintada por Francisco Baños en 1961 en un interesante neocubismo; o la grandeza de los santos unidos a la devoción linarense que Baños pinta en 1958 entre los que destaca el patrón San Agustín de Hipona, el patrón de la comunidad que regenta el templo, San Francisco de Asís o la presencia de otras órdenes religiosas en la ciudad como las carmelitas descalzas marcadas con Santa Teresa de Jesús entre otros muchos santos.

Aparte de toda esta riqueza pictórica, el Altar Mayor, donde se encuentra el camarín, está concebido mediante una serie de ángeles de mármol que responderían a ese estilo postcubista que primó en muchos autores del siglo XX, en sus etapas finales, por ejemplo en Amadeo Ruiz Olmos (sea ejemplo su Cristo Obrero de la Universidad Laboral de Córdoba)⁶ quien nos lleva en realidad a unas soluciones neorrománicas en dichas esculturas, donde la imagen nace del mármol en sus líneas más puras, a pesar de mostrar ciertas zonas de la figura con caracteres realistas.

El frontal de altar -que no vamos a estudiar en este trabajo en el sentido de que sólo se va a centrar en el programa angelológico-, respondería a la misma concepción, siendo representado en el centro la imagen de Jesús y seis apóstoles de bronce a cada lado, verdaderamente una gramática

¹ EISMAN LASAGA, Carmen. *La Virgen de Linarejos. Su coronación y otras noticias contenidas en un manuscrito del siglo XIX. "Anejos. Elucidario."* Seminario Bio-Bibliográfico Manuel Caballero Venzalá. Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2006, pp. 61-66.

² Obispo de Baeza-Jaén desde 1942 hasta 1953, posteriormente arzobispo de Granada.

³ Óp. cit., nota 1, p. 105.

⁴ Obispo de Baeza-Jaén desde 1988 hasta 2004 que es elevado a la cátedra metropolitana de Mérida-Badajoz.

⁵ Arzobispo titular de Benevento (por tanto no metropolitano) y desde 2012 Penitenciario Mayor de la Santa Sede, así como cardenal.

⁶ LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Vida y obra de Amadeo Ruiz Olmos.* Alcázar Editores, Baeza, 2010, p.140.

muy afín a la época, como demuestra Amadeo Ruiz Olmos en su frontal de altar de la parroquia de Santa María de Torredonjimeno.⁷

Los entes celestes se encuentran salvaguardando el arco que acoge la imagen de la Virgen, en número de diez, cinco a cada lado; en la clave del arco sostienen el escudo municipal de la ciudad. Diferentes a los demás son los dos que se encuentran en el comienzo del arco, bajo el camarín y amparando un crucificado de bronce carente de cruz. Totalmente podemos identificar al de la derecha como San Miguel y al de la izquierda como San Gabriel, por tanto, esta obra evoca a las concepciones más antiguas, donde estos dos arcángeles aparecían juntos.

Están pensados con los atributos mínimos, pero suficientes para que siglos de tradición iconográfica permitan a simple vista identificarlos. El primer atributo que los diferencia de los demás ángeles, es el hecho de portar aureola que les da el rango de santos. Resuelta con gran grosor, es considerable el tamaño que adquiere en los cantos de la misma, de tal modo que parece más un cilindro naciendo del mármol que la ilusión de un resplandor.

Hay que tener en cuenta que los archiserafines reciben el adjetivo de santos, independientemente de que no son seres mortales ni humanos, pero aceptados como ejemplos a seguir. De hecho, el propio San Dionisio Areopagita deja muy claro que todos los ángeles son santos guías: *Sería grave error para los santos guías, y así mismo para los que de ellos aprenden, hacer algo contra las disposiciones sagradas de aquel que, después de todo, es la fuente de la perfección.*⁸ Siquiera hay que irse a tratados teológicos, pues es

en la propia boca de San Rafael en donde aparece este título de canonizados en el Antiguo Testamento: *Yo soy Rafael, uno de los siete Santos Ángeles que presentamos las oraciones de los justos y tiene entrada ante la majestad del Santo.*⁹ En estas circunstancias la presencia iconográfica de la aureola en los dos generales celestes, que rescata Carulla Serra en esta obra, es completamente factible.

La figura de San Miguel (en el lado de la epístola), no responde a ninguno de sus relatos hagiográficos, simplemente aparece de frente con los pies apoyados sobre dos palomas (al igual que San Gabriel) conseguidas a base de figuras puras (volúmenes), destacando que no existen en ellas ojos, diferenciación de plumas, patas... Simplemente son formas abstractas que directamente nuestra mente es capaz de identificar con una pareja de palomas.

La lectura de las palomas evidentemente no se basa en el carro grecorromano de Venus en donde se plantea la lascivia, sino todo lo contrario es un uso hacia el significado de la virtud de la Pureza, así como de la sencillez (algo que se muestra claramente en la presencia de estos ángeles). Como recoge Ripa: *dicho pájaro conserva con la mayor delicadeza la limpieza y claridad de su color.*¹⁰ En este sentido la presencia de las palomas en un guiño a la pureza del espacio divino que se quiere representar para custodiar a la Virgen María. Al igual que la serie de estrellas alrededor de todo el arco entre los ángeles que representan ese firmamento en el sentido de la idea del quinto misterio de gloria del Santo Rosario en que María es coronada como reina de todo lo creado y por tanto en su corona real se suele instalar una ráfaga de 12 estrellas (a veces más) que representan su reinado sobre *lo visible y lo invisible.*¹¹

⁷ Cfr. LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "El frontal del altar del presbiterio de Santa María de Torredonjimeno." *Nonnullus*. Plataforma digital Nonnullus. Nº 7, julio-diciembre de 2010. Badajoz, pp. 83-96.

⁸ PSEUDO DIONISIO, EL AREOPAGITA. *Obras completas del. Sobre la jerarquía celeste...*, pp. 128-129.

⁹ Tob. 12, 15.

¹⁰ RIPA, Césare. *Iconología*. Ediciones Akal, Madrid, 2002, p. 241.

¹¹ Afirmación del Credo de Nicea.



San Miguel. Fuente: propia.



Detalle del rostro de San Miguel. Fuente: propia.

El cuerpo del arcángel es alargado, un tanto desproporcionado y, como decimos, un altorrelieve que nace de la misma pieza de mármol. No viste ningún traje militar que podamos identificar con una determinada época, de hecho lo único que podemos decir es que el cincel evocó a que nuestra imaginación tenga que identificar en la obra una indumentaria castrense. No existe diferenciación entre el fin de la coraza y el comienzo de la cintura, lugar donde se produce un alargamiento que desproporciona de manera llamativa a la figura.

Esta parte, contrasta completamente con el total realismo de los pies, según vamos dirigiendo la mirada desde la zona donde termina la compacta vestidura hasta los pies, cada vez el realismo va siendo mayor, como si el escultor nos quisiera dar una lección de cómo las formas puras se van convirtiendo en el realismo que el arte copia de la propia forma humana.

Por otra parte, todos los ángeles aparecen descalzos, cosa que no es común, ya que San Miguel normalmente suele calzar botas militares. De entre todos los dedos, podemos destacar los dos pulgares por la precisión de las uñas. Es un interesante contraste entre estos apéndices o las ligeras formas que dan a entender donde se encontrarían los pectorales. Hay que tener en cuenta que el hecho de que aparezca descalzo viene a realizar un parangón con el relato del Éxodo donde Dios pide a Moisés que se descalce ante su presencia porque pisa suelo sagrado.¹² Este San Miguel, que evoca a siglos pretéritos, recuerda esa presencia de Miguel como serafín en presencia de Dios, alabando en el cielo y, evidentemente, como protector de María, situada en el camarín como si de la dimensión celeste se tratase.

Sobre la parte superior del pecho aparece una fíbula totalmente austera, (frag-

¹² Ex. 3, 5.

mento de cilindro) y de gran tamaño, donde se sostiene la capa, resuelta mediante unos pliegues acartonados que nos pueden recordar a la Inmaculada Concepción de la plaza de San Ildefonso de Jaén o la del Sagrario de la catedral, ambas obras de Amadeo Ruiz Olmos en los años cincuenta. Evocamos de nuevo a este escultor valenciano, afincado en Córdoba, por el hecho de ser uno de los principales inventores de esta clase de pliegues, antes de dar paso a sus obras propiamente neocubistas. Sin embargo, la inspiración lógica del autor no radica en un cordobés, contemporáneo a él, sino por sus orígenes catalanes en la obra de Antonio Gaudí, sobre todo y en cierto modo en las esculturas de la Basílica menor de la Sagrada Familia de Barcelona.

De manera un tanto recia, cae la capa prácticamente hasta los pies del arcángel, en cierto modo fundiéndose o mejor dicho, tapando las alas del general celeste que tan solo son visibles en la parte superior.

En cierto modo es representado en estado de éxtasis, su cuerpo cae en una absoluta relajación quedando en una especie de levitación (intenta representar el alcance del tercer estado de amor). De hecho, los pies no se apoyan en las palomas permaneciendo en una especie de suspensión, de igual modo, los brazos caen con la misma por el peso resultando las palmas de las manos abiertas (icono de abrirse al mundo, a la divinidad), hasta tal punto que la manera con que la mano derecha sostiene la espada es irreal; en realidad la acaricia levemente con la mano en la zona del mango.

La posición de la espada también es extraña, puesto que no se encuentra en situación de ataque, como en la mayoría de los casos, sino caída y apoyada sobre el mismo aire, levitando al igual que su portador, en cierto modo evocando al arma blanca como instrumento sagrado de la virtud cardinal de la Justicia que en muchos relieves del Renacimiento y Barroco aparece con la espada a su lado.

Prueba de este estado de éxtasis es el rostro del arcángel, con los ojos cerrados (algo muy poco usual) y los labios relajados, incluso la cabeza se inclina ligeramente hacia delante. El pelo, más compacto, prácticamente no está tallado, evocando formas más puras.

Difiere de la figura de San Gabriel (lado del evangelio), en que éste a pesar de encontrarse también levitando, como el resto de los ángeles, no aparece en un estado ausente, sino que se le representa caminando, portando en la mano derecha como único atributo iconográfico la vara de azucenas que evoca a un icono muy asimilado y universal que no es otro que la pureza virginal de María (ello recuerda a la iconografía de la Anunciación).¹³ Con la izquierda bendice a los fieles que le observan, o se dirige a una supuesta María (dejamos abierta la posibilidad de la duda ante las dos lecturas).



San Gabriel. Fuente: propia

A diferencia de San Miguel, viste túnica larga, permitiendo comprender de manera más clara con qué clase de vesti-

¹³ Lc. 1, 26-38.

menta se ha querido aludir en la escultura del general celeste (evocando al coro de los serafines, si bien no teniendo en cuenta los tres pares de alas). Las desproporciones y abstracciones de ciertos lugares a formas puras son comunes en ambas efigies, por lo que tampoco es necesario el volver a entrar en una repetición de su gramática igual que la de San Miguel y la misma que vamos a ver en el resto de entes celestes del programa.

Respecto al resto de los ángeles, portan diferentes atributos y no pueden ser diferenciados como pertenecientes a una determinada jerarquía, sólo podemos indicar que son seres celestes que complementan la presencia de María.

Los dos últimos (angelotes frente a los demás que presentan una edad de juventud, pero abandonando la tierna infancia) son los únicos que se muestran en actitud de vuelo, sosteniendo el escudo de la ciudad timbrado con corona de marqués haciendo alusión al marquesado de Linares que tanta fuerza había tenido desde su creación en 1873 por Amadeo I⁴ en el famoso José de Murga y Reolid, así como su esposa Raimunda de Osorio y Ortega (en parte por su leyenda negra o desdichada). No vamos a entrar en un estudio de cómo es el escudo linarense, el otorgamiento del título de ciudad por Alfonso XII¹⁵ y si debería de permanecer así, por ser un tema suficientemente conocido; simplemente nos basamos en que el que se conoce en el momento en que escribimos estas líneas es el que sostienen los ángeles, con la salvedad de que no aparece el epígrafe latino.

Respecto a los demás ángeles, sobre San Miguel encontramos uno que sostiene un sol y sobre San Gabriel otro que muestra al astro lunar; ambos símbolos son una clara alusión al capítulo 12 del Apocalipsis donde María es la mujer vestida de sol que pisa la Luna, la reina de los astros reyes del firmamento aceptado en épocas pasadas.



Escudo de Linares. Fuente: propia.

El brillo del día y la luz de la noche. Son muchos los adjetivos que las letanías lauretanas dirigen a la Virgen refiriéndose al mundo de los astros: *Puerta del cielo, Estrella de la mañana, Reina del cielo, Reina de los ángeles,...*; si bien en otras letanías más complejas (normalmente rezadas en ritos de coronaciones canónicas) nos podemos encontrar con: *Mulier amicta sole (Mujer vestida de sol)* o *Mulier stellis coronata (Mujer coronada de estrellas)*.

No dejan de ser elementos (sobre todo la Luna) que pertenecen a la iconografía de la Inmaculada Concepción perfectamente definida de manera iconográfica en España en el siglo XVII por los grandes maestros de la pintura y escultura en torno al concilio de Trento y su finalización.

Hay que resaltar la existencia de una golondrina en los pies del que sostiene el sol, uno de los pocos animales sagrados en el catolicismo, pues según leyendas populares aceptadas fue el animal que alivió a Cristo en la cruz quitándole las espinas para realizar su nido, en este

¹⁴ Rey de España desde 1870 hasta 1873.

¹⁵ Rey de España desde 1874 hasta 1885.

sentido aparecen revoloteando junto a los ángeles por ser digna de estar en la dimensión celeste; de igual forma suele ser un icono común a la figura de San Francisco de Asís, y suele aparecer sobrevolando a su lado. La teología franciscana prima en el santuario.



Ángel con sol. Fuente: propia

Los superiores a estos muestran un considerable interés, sobre todo el del lado de la epístola por presentar género femenino (tiene pechos y dos trenzas de niña), algo que es muy extraño e inusual, pues teniendo en cuenta que los ángeles son seres asexuales por su propia naturaleza, bien es cierto que siempre tienden a tomar la forma masculina con ligeros rasgos femeninos, es muy difícil encontrar un ángel que prime la constitución femenina, éste es un caso.

Hay que sacar una lectura de la Maternidad para entender esa forma, es muy posible que aquí Carulla Sera quisiera representar la maternidad de María en dos cuestiones, primero como Madre de Cristo



Ángel con luna. Fuente: propia.

y seguidamente como Madre de la Humanidad (*Hijo he aquí a tu Madre, Madre he aquí a tu Hijo*).¹⁶ Por ello, que aparezca con las manos unidas en el pecho, en señal de aceptación de ser el Templo de Cristo.

Complementario a éste es el ángel paralelo, en el sentido de que en sus manos sostiene una paloma haciendo alusión –como indicábamos anteriormente– a la pureza virginal de la que quedó encinta por obra y gracia del Espíritu Santo según la creencia católica.

De los dos siguientes ángeles, es muy interesante el del lado de la epístola por su carácter profiláctico ya que porta la palma dada por San Miguel a María y que Ésta entrega a San Juan para que la lleve en el momento de su Dormición y ningún demonio se atreva a profanar el cuerpo de la Virgen hasta su llegada al sepulcro donde sería asunta al cielo en cuerpo y alma:

¹⁶ Jn. 19, 25-27.



Ángel con paloma. Fuente: propia.



Ángel con trenzas. Fuente: propia.

Cuando María (...) iba ya a desprenderse del cuerpo, vino hacia ella el gran ángel y le dijo: María, levántate y toma esta planta que me ha dado el que plató (sic) el paraíso; entrégasela a los apóstoles para que la lleven entre himnos ante ti (...) introdujo a Juan en su propia cámara y le mostró su mortaja (...). Después le llevó al lugar donde estaba la palma que le había sido dada por el ángel, y le dijo: Juan, hijo mío, toma esta palma para que la lleves delante de mi féretro, pues esto me ha sido ordenado.¹⁷

El ángel complementario a éste permanece con las manos unidas en oración, su actitud es la de contemplativo, en el silencio de la oración, en cierto modo, de todo los que presentan en sus manos los demás seres de fuego, al mismo tiempo que invita, con su propio talante, a los fieles al rezo personal y colectivo; de hecho dirige

claramente su mirada al interior del camarín.

Por último, nos gustaría resaltar el conjunto de la obra. El frío mármol muestra una austeridad con el resto del presbiterio, totalmente desnudo, en donde se puede observar tan solo las piedras. Los ángeles son una transición desde la nada a la decoración totalmente contraria y, en cierto modo, recargada por colores que existe dentro del camarín, donde la Virgen se presenta con sus ricas vestiduras de reina –como es común en las pequeñas imágenes marianas de santuario– normalmente manteniendo el color según sea la determinada época del año litúrgico y una primacía de decoraciones neobarrocas en la arquitectura.

¹⁷ Libro de Juan arzobispo de Tesalónica. Cap. III y VI Editado por DE SANTOS OTERO, Aurelio. *Los Evangelios Apócrifos*. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2003.



Ángel con palma. Fuente: propia.



Ángel orante. Fuente: propia.

Volviendo a San Miguel podemos observar un hecho interesante, pues a pesar de ser una obra moderna, el escultor sí ha utilizado la función protectora del arcángel, en unos de los puntos religiosos más neurálgicos de toda la población como custodio de su patrona.

Podemos buscar una devoción, puesto que el santuario se encuentra bajo el rectorado de los franciscanos capuchinos y la presencia de cualquier rama del franciscanismo lleva a la presencia de San Miguel en el sentido de que en la hagiografía del seráfico Padre de Asís es el general celeste el que lleva los santos estigmas en forma de ángel a las manos de San Francisco.¹⁸ Mucho podríamos entrar en la defensa de la hostia y por tanto el que San Miguel sea parte activa de la Eucaristía, idea muy defendida por la rama femenina de Santa Clara de Asís.¹⁹

La presencia de San Gabriel es mucho más clara, es el Mensajero de Dios y su representación con la Virgen María es muy común, pues el principal mensaje que dio fue la Encarnación. En este sentido hay que ver a los dos arcángeles como los custodios principales de María, la humana asunta al cielo defendida por los dos principales ángeles de Dios hasta el fin de los tiempos. No olvidemos que el Apocalipsis indica que será Miguel quien defienda a María en el pasaje de la hidra de siete cabezas (el demonio metamorfoseado en los siete pecados capitales)²⁰ y la Mujer vestida de sol a la que ya aludíamos anteriormente.²¹

¹⁸ NIEREMBERG, Juan Eusebio. *Obras filosóficas del Padre Juan Eusebio Nieremberg*. Sevilla, 1686. Tomo III. Fol. 205.

¹⁹ Cfr. LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "La devoción a San Miguel en los conventos de clarisas: desde los grandes retablos hasta las recónditas salas de labor." *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*. RCU. María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 2011, vol.1, pp. 449-464.

²⁰ Cfr. LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "La iconografía de los pecados capitales mediante la hidra." *Sarasuati*. Plataforma digital Sarasuati, Castellón de la Plana, 2010, N° 8, pp. 51-56

²¹ Ap. 12.

Respecto a la presencia de Carulla Serra en Linares la debemos a dos peculiaridades, en primer lugar a la distintiva historia del templo, puesto que diversos terremotos hace que en los años cincuenta se encuentre muy deteriorado. Será a partir de 1951 cuando se pretenda reformar en su totalidad, permaneciendo en obras hasta 1975, fecha en la que patrona es trasladada de nuevo al lugar (volvemos a repetir que no se dejaba de actuar en un templo para una imagen mariana coronada canónicamente, por lo cual no era cualquier sitio en el que se trabajaba).

No será este el único proyecto que el catedrático catalán realice en la provincia, parece ser que encontró labor en la zona, pues a partir de 1959 el obispado aprueba el proyecto del tremendo retablo que pretendía realizar para la parroquia de la Encarnación de la cercana ciudad de Bailén, donde creará otra representación de San Gabriel anunciando a la Virgen la Buena Nueva (no es cualquier templo, considerablemente histórico en él descansan los restos del general Francisco Javier Castaños, duque del lugar por la famosa y célebre batalla en la Guerra de la Independencia Española).

La idea de su impresionante programa iconográfico quedará un tanto reducida por los inconvenientes económicos que se fueron presentando.²² Aún así, a la escena principal de la Anunciación se añaden cuatro escenas a los lados; el Calvario y la Visitación de María en el evangelio y la expulsión de Adán y Eva del Paraíso y la Adoración de los Pastores en la epístola. Coronando el arco de medio punto un Pantocrátor custodiado por dos ángeles.

Carulla entra dentro de ese grupo de artistas que surgirán tras las diferencias del treinta y seis llenando de arte todo lo que había sido destruido en la contienda y, que encontrarán gran cabida en la provincia y,

curiosamente en Linares, que va a ser un contenedor de la imaginería del siglo XX;



Retablo de la Encarnación de Bailén. Fuente: propia.

con la presencia de Francisco Palma Burgos, Amadeo Ruiz Olmos (se convertirá en el escultor oficial de Manolete tras la trágica cogida de éste en Linares), Víctor de los Ríos (se enfrentará a las principales obras de pasión de la ciudad y a interesantes encargos de los marqueses de Linares), Gabino Amaya (también dentro de la imaginería pasional, como es su Cristo expirante),...

Martín Malpesa, define la elección de Francisco Carulla para el retablo del histórico pueblo de Bailén, como responsabilizar de la obra a *el artista creativo, hombre de su época de profundos conocimientos técnicos y artísticos, dotado de un sentimiento nuevo capaz de manejar el cincel, la gubia y el martillo como los medios mecánicos y eléctricos más modernos y complicados. Era la confluencia de la tradición con el presente, el arte y la técnica.*²³

²² MALPESA ARÉVALO, Martín. "El retablo neorrománico de la iglesia de la Encarnación de Bailén." *Boletín del IEG*. Jaén. 1982, N.º 109, pp. 10-11.

²³ Óp. cit., nota 22, p. 11.

Algo parecido debió de ocurrir en Linares. Elegir a dicho artista no era proyectar una obra ligera, sino un programa iconográfico profundamente meditado y

excepcional por la propia libertad artística del escultor que claramente hemos podido observar y que venía a engrandecer la custodia de la patrona de Linares.



Vista completa del arco angélico. Fuente: propia.

Bibliografía

- AAVV. *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. Forum Artis, Madrid, 1994.
- AAVV. *La Sagrada Biblia*. Ediciones San Pablo, Madrid, 1998.
- BONET SALAMANCA, Antonio. *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 2009.
- BLASCO DE LANUZA, Francisco de. (O.S.B.) *Patrocinio de Ángeles y combate de demonios... Es una ilustración de los beneficios que hacen los ángeles de la guarda a los hombres*. Real Monasterio de San Juan de la Peña, 1652.
- BRANCASI, Clemente (O.F.M.). *De angelis*. Ex Regia Typographia Egidij Longhi. Napoli=Napoles, 1646.
- DE SANTOS OTERO, Aurelio. *Los Evangelios Apócrifos*. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2003.
- EISMAN LASAGA, Carmen. *La Virgen de Linarejos. Su coronación y otras noticias contenidas en un manuscrito del siglo XIX. "Anejos. Elucidario."* Seminario Bio-Bibliográfico Manuel Caballero Venzalá. Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2006.
- LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Jaén en 2010. Publicado el tomo I por la Editorial Académica Española, Saarbrücken, 2012.
- "La devoción a San Miguel en los conventos de clarisas: desde los grandes retablos hasta las recónditas salas de labor." *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*. RCU. María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 2011, vol.1, pp. 449-464.
- "La iconografía de los pecados capitales mediante la hidra." *Sarasuati*. Plataforma digital Sarasuati, Castellón de la Plana, 2010, N° 8, pp. 51-56.
- Vida y obra de Amadeo Ruiz Olmos*. Alcázar Editores, Baeza, 2010.
- "El frontal del altar del presbiterio de Santa María de Torredonjimeno." *Nonnullus*. Plataforma digital Nonnullus. N° 7, julio-diciembre de 2010. Badajoz, pp. 83-96.
- NICÁS MORENO, Andrés. *Heráldica y genealogía de los obispos de la diócesis de Jaén*. Instituto de estudios giennenses, Jaén, 1999.
- MALPESA ARÉVALO, Martín. "El retablo neo-románico de la iglesia de la Encarnación de Bailén." *Boletín del IEG*. Jaén. 1982, N.º 109, pp. 9-28.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio. *Obras filosóficas del Padre Juan Eusebio Nieremberg*. Sevilla, 1686.
- OLMO NAVARRETE, Valentín del. *Un deseo hecho realidad: coronación canónica de la Santísima Virgen de Linarejos*. Cofradía de Nuestra Señora de Linarejos, Linares, 2006.
- PSEUDO DIONISIO, EL AREOPAGITA. *Obras completas del. Sobre la jerarquía celeste*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1995.
- RÉAU, Louis. *Iconografía de los santos*. Ediciones del Serbal, Madrid, 1996.
- RIPA, Césare. *Iconología*. Ediciones Akal, Madrid, 2002.