

CATÁLOGO

INTRODUCCIÓN

El presente catálogo, junto con la parte dedicada a la biografía de Ruiz del Peral y la referida a su faceta como policromador –definitivamente vinculante en la definición de su personalidad artística–, supone, en suma, el punto de partida para el conocimiento de la creación artística de este artista nacido en Exfiliana (Granada) en plena época de crisis de la cultura barroca.

Una ordenación diacrónica es la que ha pretendido prevalecer en la presente catalogación, pues las numerosas lagunas historiográficas que se ciernen en torno a la escultura granadina del siglo XVIII, y muy especialmente en el caso de dicho autor, hacen compleja la datación más o menos rigurosa de la, a su vez, extensa, desconocida y dispersa obra del maestro Peral. No obstante, nos hemos atrevido a apuntar hacia obras desconocidas hasta el momento y que sus características de estilo las hacen relacionarse indefectiblemente con nuestro escultor. Nos referimos al grupo escultórico de la Anunciación de la capilla de las Escuelas del Ave María, o a la Virgen del mismo tema, presente en el Museo de la Abadía del Sacromonte.

Cuatro son los ejes que articulan el presente trabajo; el primero, referido a la escultura que hemos dado en llamar indubitada, basándonos principalmente en la naturaleza y consenso historiográfico en la atribución y, por supuesto, cuando existen noticias de una documentación de forma directa o indirecta –algo usualmente circunstancial en el caso de Torcuato Ruiz del Peral–. Por otra parte, en el apartado de obras dubitadas, hemos pretendido situar aquellas realizaciones próximas bien al maestro Peral o a su escuela, pero –en ambos casos– con el denominador común de la posible intervención de nuestro escultor. De igual modo, en esta sección de las obras dubitadas, se han situado aquéllas que, aún siendo tremendamente discutible su autoría, bien la tradición o el criterio de algunos investigadores han mencionado a Ruiz del Peral como posible autor de las mismas, a pesar de no contar con el aval de otros especialistas. Asimismo, en la sección de obras desaparecidas se refieren las que, según nos consta de forma explícita, fueron destruidas en la contienda civil de 1936.

También hacemos referencia a dos obras que, en un principio, se consideraron próximas a Peral, cuando las investigaciones posteriores han refutado dichas tesis y acreditado unas nuevas autorías, ajenas al escultor exfilianero. Se trata de la atribución errónea que Gallego Burín hizo en su estudio sobre la Capilla Real

granadina a propósito de los bustos de Ecce-Homo y Dolorosa de la Capilla de la Santa Cruz, hoy reconocidos como obras indudables de Risueño; y el San José con el Niño de la iglesia albaicinerá del mismo nombre que Gómez-Moreno relaciona con Peral, pero que Orozco Pardo adjudica –ciertamente– al Arte de Felipe González, discípulo suyo.

Finalmente, se mencionan unas obras pendientes de estudio *ad hoc* pero que presentan rasgos determinantes que las hacen susceptibles de pertenecer a la creación artística de Ruiz del Peral. Entre ellas destaca el Crucificado de la capilla de los Beneficiados de la catedral granadina que, de confirmarse su autoría, supondría la única obra de este trascendental tema de la Pasión de Cristo atribuida a Peral.

Para la realización de este trabajo se ha empleado como referencia bibliográfica original la catalogación que en 1936 realizó Antonio Gallego Burín, a propósito de un breve pero interesante artículo titulado “Un escultor del siglo XVIII: Torcuato Ruiz del Peral”, publicado en la primera edición de la revista *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, y que vino a completar, en su tiempo, un vacío injusto que la historiografía artística contemporánea había contraído con el escultor granadino.

OBRAS INDUBITADAS

PÚLPITOS

CATEDRAL DE GUADIX (GRANADA)

[Talla en mármol]

Se trata de una obra documentada de Torcuato Ruiz del Peral, ya que tal como recoge Gallego Burín¹; se le abonaron el 19 de agosto de 1737 doscientos sesenta pesos por parte del cabildo accitano, por la ejecución de esta obra. Estamos pues ante una de las primeras contribuciones de Peral al arte del siglo XVIII. Señala el citado autor que ya en ella se denotan ciertos rasgos de madurez, definiéndose un estilo que será el que a lo largo de su carrera artística terminará de configurar. Además de este aspecto, hay que reseñar que es la primera obra realizada en piedra que nos conste del maestro Ruiz del Peral² (aunque es más que probable la intervención del maestro de Exfiliana en los ángeles del ático del retablo mayor de la Basílica de Ntra. Sra. de las Angustias de Granada).

A pesar de sus evidentes mutilaciones aún podemos apreciar completa la imagen de San Jeremías que, desde una visión artística muy prometedora, el maestro Peral va definiendo un modelo de formas ampulosas en el que el tipo iconográfico va a estar muy determinado por los rasgos faciales y las características del vestido.

San Jeremías
Detalle del púlpito del evangelio
Catedral de Guadix



¹GALLEGO BURÍN, A.: "Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruiz del Peral". En *Cuadernos de Arte*, I, fasc. 1. Granada. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1936, p. 202.

²Los profesores Sánchez Cantón (Sánchez Cantón, F.J.: "Escultura y pintura del S. XVIII". En *Ars Hispaniae*. Tomo XVII) y Sánchez-Mesa Martín (SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: "El Arte del Barroco". Tomo VII de *Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, ed. Gever. 1998, p. 275) aluden a esta obra como obra documentada de Ruiz del Peral.



Púlpito de la epístola
Catedral de Guadix



INMACULADA

CAPILLA DE LA INMACULADA DE LA CATEDRAL DE GUADIX

Señala León Coloma³ la autoría de Ruiz del Peral, en la línea de Martínez Justicia. Ciertamente responde a una tipología formal propia de nuestro escultor, con rostro poderoso y facciones acusadas. Esta imagen procede del convento accitano de San Francisco y sintetiza el modelo fusiforme de Cano y las formas ampulosas y policromía fastuosa de Mora. Aún Peral se mostrará más ponderado en el tratamiento formal que en obras posteriores pues debe tratarse ésta una de sus más tempranas realizaciones.



³LEÓN COLOMA, M.A.: "La escultura en la catedral de Guadix" / VV.AA. En *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*. Granada, Mouliá Map., 2007, p. 270.



SOLEDAD

CAPILLA DEL COLEGIO MAYOR LOYOLA. GRANADA

[Madera policromada]

Don Manuel Gómez-Moreno⁴ será el primero que atribuya esta Dolorosa a la gubia del maestro Peral. Gallego Burín⁵ la ve “mezquina” y, efectivamente, puede tratarse de una de las más tempranas ejecuciones de Peral, no sólo por lo burdo del tratado técnico sino por la recurrente dependencia iconográfica de José de Mora, pues –como señala Gallego Burín– es evidente la evocación por la magistral Soledad de dicho autor. Su datación se puede ubicar muy próxima a la Santa Teresa desaparecida de Guadix, en torno a 1738 o incluso anterior⁶.



⁴GÓMEZ-MORENO, M.: *Guía de Granada*. Granada, Imp. Indalecio Ventura, 1892, p. 431.

⁵GALLEGO BURÍN, A: Op. cit, p. 203.

⁶María José Martínez Justicia señala también esta Dolorosa como obra de Ruiz del Peral (MARTÍNEZ JUSTICIA, M.J.: *La vida de la Virgen en la escultura barroca granadina*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996, p. 258).



DOLOROSA DE VESTIR
IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR. GRANADA
[Madera policromada]

Estamos ante la única obra mariana conocida de Peral realizada para ser vestida, conforme al gusto de la época. Será nuevamente Gómez-Moreno⁷ quien atribuya por vez primera a Ruiz del Peral esta obra –haciéndose eco de la observación de José Giménez Serrano⁸ en 1846–. Dicha atribución es respaldada por Gallego Burín⁹, quien también le atribuye el sintético baldaquino que le sirve de marco a esta Dolorosa de la última capilla del lado de la epístola, de la Colegiata de San Justo y Pastor.

El rostro presenta analogías evidentes con la Dolorosa sedente de la misma iglesia y, especialmente, con la de la Parroquia de Santa María Magdalena. Por tanto, podríamos datarla próxima a 1730-1736, coetánea a la trilogía de Dolorosas sedentes que más adelante referiremos y relacionada con su colaboración con el pintor y presbítero Benito Rodríguez Blanes.



⁷GÓMEZ-MORENO, M.: Op. cit, p. 385.

⁸GIMÉNEZ SERRANO, J.: *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada, 1846.

⁹GALLEGO BURÍN, A.: Op. cit, p. 203; *El Barroco granadino*. Granada, 1956, p. 103.



SAN MIGUEL

IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR. GRANADA

[Madera policromada]

Cuatro son los autores que atribuyen esta obra a Peral antes de que lo hiciera Gallego Burín¹⁰ en 1936 y Sánchez-Mesa¹¹ en 1988, Ceán Bermúdez¹², Nicolás Cruz y Bahamonde, Conde de Maule¹³, José Giménez Serrano¹⁴ y Manuel Gómez-Moreno González¹⁵.

En posición análoga al San Rafael del mismo autor, sobre repisa en uno de los machones fronteros del crucero de la iglesia, se halla esta bella imagen del Arcángel San Miguel. Nuevamente recurre Peral a modelos tradicionales de la escuela granadina, siendo manifiestas las evocaciones al Arte de Bernardo Francisco de Mora o de José de Risueño¹⁶. Señala Antonio Gallego Burín el característico tocado del santo como elemento más personal de la genialidad del maestro Peral. Igualmente, por esta circunstancia, lo relaciona con otras imágenes de *San Miguel* como las ubicadas en el Convento de San Bernardo o de la Encarnación. Precisamente, en esta serie de santos arcángeles que realiza Torcuato Ruiz del Peral o su escuela, cabe reseñar las pequeñas esculturas de *San Miguel* y *San Gabriel* que reciben culto en la clausura del Monasterio de San Jerónimo, ambas provenientes del desaparecido Convento de Santa Paula¹⁷; la que se conserva en depósito de *San Rafael* en el Museo de Bellas Artes de Granada¹⁸ —obra ésta procedente de la iglesia de San José, identificada por Gallego en su original ubicación¹⁹—, o la del mismo arcángel de la iglesia Imperial de San Matías²⁰, cuya autoría no llega a convencer a Gallego Burín; también en el Monasterio de San Jerónimo se conservan dos pequeñas estatuas de los *arcángeles S. Miguel* y *S. Rafael* que proceden de la capilla del desaparecido hospital de la Caridad y del Refugio²¹.



¹⁰GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, p. 204; *El Barroco granadino*, p. 103.

¹¹SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “Recordando a Torcuato Ruiz del Peral, autor de la Virgen de las Angustias de Santa María de la Alhambra”. En *Revista conmemorativa LX Aniversario Real Cofradía de Santa María de la Alhambra*. Granada, 1988, pp. 16-19; “El Arte del Barroco”. En *Historia del Arte en Andalucía*. Vol VII, Sevilla, ed. Geveer, 1998, p. 275.

¹²CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.

¹³CRUZ BAHAMONDE, N.: En *Viaje de España, Francia e Italia*, 1806-1813.

¹⁴GIMÉNEZ SERRANO: Op. cit.

¹⁵GÓMEZ-MORENO, M.: Op. cit., p. 385.

¹⁶GALLEGO BURÍN: “Un escultor...”, p. 204-205.

¹⁷GALLEGO BURÍN, A.: *Guía de Granada*. Granada, 1996, p. 290.

¹⁸Ibidem, p. 143.

¹⁹Ibid, p. 388.

²⁰Ibid, p. 187.

²¹Ibid, p. 195.



SAN RAFAEL
SAN JUSTO Y PASTOR. GRANADA
[Madera policromada]

Tal como señala Gallego Burín²², sólo Giménez Serrano atribuyó esta imagen de *S. Rafael* –frontera a la anterior– a Peral. El fundamento de esta atribución que posteriormente avalara el profesor Sánchez-Mesa²³, será la fuerte analogía que guarda con el *San Miguel* anterior. Sus fuentes iconográficas nuevamente se vuelven a la tradición de la escuela granadina, en este caso se hace evidente la dependencia de los modelos de Bernardo de Mora.



²²GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, p. 205; *El Barroco granadino*, p. 103.

²³SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “Recordando a...”, pp. 16-19; “El Arte del Barroco”, pp. 275.



SAN JUAN BAUTISTA
IGLESIA MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN. GRANADA²⁴
[Madera policromada]

Nuevamente recurrirá nuestro autor a José de Mora (recuérdese el *San Juan Bautista* del Sagrario de la Cartuja de Granada) pues es indiscutible el parentesco modélico de esta obra del Monasterio de la Concepción. También, como apunta Gallego Burín existe una deuda iconográfica con la imagen de Santa Rosa –del mismo modelo–, obra de Risueño²⁵.

Representa un modelo temprano de definición estilística que, a pesar de su dudosa factura técnica, ya apunta rasgos personales, como la definición aristada de los paños.



²⁴Manuel Gómez Moreno ya se adelanta a Gallego Burín en la atribución de esta obra al maestro Peral (GÓMEZ-MORENO, M.: Op. cit, p. 414.)

²⁵GALLEGO BURÍN, A.: "Un escultor...", p. 206.



SAN CAYETANO CON EL NIÑO JESÚS

IGLESIA DE SAN JOSÉ. GRANADA²⁶

[Madera policromada]

De este conjunto escultórico es especialmente interesante la imagen del *Niño* en cuanto a su ejecución maestra, distante del *San Cayetano* que no llega a poseer la espontaneidad ni grácil resolución del pequeño *Niño Jesús* que porta. Aparece aquí el maestro Peral con la imagen de Jesús, como auténtico maestro en la concepción de figuras infantiles. Curiosamente D. Manuel Gómez-Moreno retiró la atribución a Ruiz del Peral de esta obra –según las anotaciones realizadas para una segunda edición de su *Guía de Granada*²⁷– a favor del discípulo de éste, Felipe González Santisteban (probablemente incitado por sus analogías con la obra homónima del coro de la catedral de Guadix). Gallego Burín²⁸ resolverá este problema en 1946 cuando afirma que “al parecer” podría tratarse de una obra de Felipe González aunque “muy influida por el arte de Ruiz del Peral y procedente de San Gregorio”. Sin embargo, en 1936 el citado investigador en su estudio sobre Ruiz del Peral²⁹ la daba como obra “indudable” de Peral, acogiendo a la primera atribución de Gómez-Moreno de 1892³⁰. Tesis ésta apoyada por el Dr. Domingo Sánchez-Mesa en 1998³¹.



²⁶Atribuida originalmente por D. Manuel Gómez-Moreno (GÓMEZ-MORENO, M.: Op.cit, p. 457.), y posteriormente por GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, p. 206-207).

²⁷GÓMEZ MORENO, M.: *Guía de Granada*. Vol. II. Granada, 1994, p. 272.

²⁸GALLEGO BURÍN, A.: *Guía de Granada*, p. 388.

²⁹GALLEGO BURIN, A.: “Un escultor...”, p. 206.

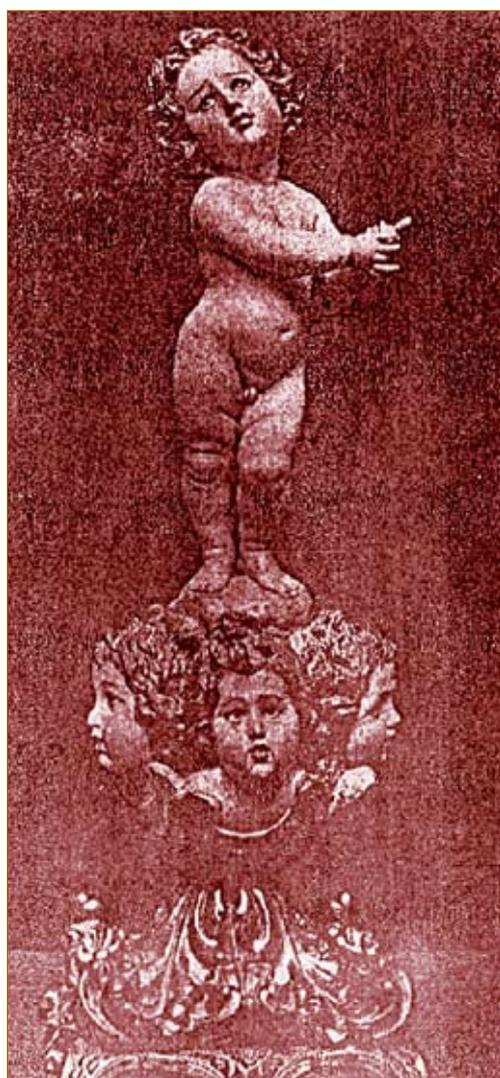
³⁰MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: Op. cit.

³¹SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “El Arte del...”, p. 275; “Recordando a ...”, p. 17.



NIÑO DE LA ESPINA
CONVENTO DE SANTA INÉS. GRANADA
[Madera policromada]

Heredera de la anterior, Torcuato Ruiz del Peral concibe esta obra –cercana cronológicamente al San Cayetano– sobre peana barroca con cuatro cabezas de querubes. De esta manera se consolida uno de los rasgos estilísticos más característicos del maestro –recuérdese la peana de similar solución de la Inmaculada de la Abadía del Sacromonte que más adelante comentaremos–. Alaba Gallego Burín³² –único autor que atribuye esta imagen al maestro de Exfiliana– el modo en que está resuelta la figura, constituyendo uno de los modelos preferidos de Peral y también de los de mayor fortuna en su carrera.



³²GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, p. 207.

NIÑO PEREGRINO Y NIÑO DE PASIÓN
CONVENTO DE SANTIAGO. GUADIX
[Madera policromada]

Un ejemplo más de la afortunada y prolija serie de Niños Jesús. Según relata Gallego Burín³³, son modelos derivados del anterior aunque vestidos y, por tanto, posiblemente de la misma época.

Se trata de dos obras infantiles muy próximas al gusto de Peral que representan unos temas muy reiterados durante la trayectoria artística de nuestro escultor. Ambos comparten una actitud análoga en la que el infante dirige su mirada llorosa al cielo. Los rasgos del rostro, el brazo diestro extendido y el izquierdo elevado en actitud tenante y el propio ensortijado del cabello suponen una solución muy reiterada en un escultor que gusta de repetir modelos.

Niño Peregrino
Detalle
(Izquierda)

Niño de Pasión
Detalle
(Derecha)



³³Ibíd., p. 207.



Niño Peregrino
Convento de Santiago, Guadix



Niño de Pasión
Convento de Santiago. Guadix

IMÁGENES DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR IGLESIA DE SAN JUSTO Y PASTOR. GRANADA

[Madera policromada]

Estamos ante una de las obras que mayor unanimidad ha levantado en cuanto a su fortuna artística. Se trata de las pequeñas imágenes de los titulares de la Colegiata granadina de San Justo y Pastor. Nuevamente recurrimos al modelo infantil para encontrar un cauce apropiado a la genialidad del maestro Peral. El origen de esta atribución se lo debemos a D. Antonio Gallego Burín que en 1936 ya las da como obras de este imaginero³⁴. El profesor Sánchez-Mesa Martín³⁵ señala que “sus rostros, alarde de técnica, de limpia talla, tienen policromía clara y brillante”; y es que aparte de la maestría en la resolución escultórica, son estas tallas especialmente interesantes en cuanto a su policromía. Así pues, el citado investigador, subraya el tratamiento de la túnica del *S. Pastor*, auténtico ejemplo de la policromía dieciochesca, cuyo color rojo contrasta con el brillo metálico de su atributo iconográfico, la palma del martirio. No sólo, pues, son notables estas imágenes por lo dicho sino también en cuanto a su relevancia documental pues traducen fielmente la moda de vestir contemporánea al maestro Peral. Gallego Burín³⁶ hace una interesante observación al afirmar la hipotética existencia de una misma fuente natural para las magistrales cabezas de esta serie de figuras infantiles, así apunta a la probable inspiración del maestro en alguno de sus hijos.



³⁴GALLEGO BURÍN, A.: *Ibíd.*, p. 209-210; *El Barroco...*, p. 103.

³⁵SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *Técnica...*, p. 227; “El Arte del Barroco”, p. 275.

³⁶GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, p. 208.



San Justo



San Pastor

DOLOROSA
MUSEO DE LA CATEDRAL DE GUADIX
[Madera policromada]

Esta imagen, devocionada como *Virgen de la Humildad*, en origen se situó en el convento accitano de San Francisco para pasar posteriormente a la catedral. La profesora Martínez Justicia³⁷ refrenda la tesis de Gallego Burín al considerarla obra de Peral. A juicio de la citada investigadora se trata ésta de “la más bella y armoniosa” de cuantas *Soledades* hiciera el maestro Ruiz del Peral. Pues efectivamente es especialmente interesante esta iconografía en la obra de nuestro escultor, en cuanto a su original concepción, situando a la *Madre Dolorosa* sobre unas rocas en el Calvario y en actitud *saturniana* o reflexiva, con las manos entrecruzadas a la altura del pecho –algo tan propio de la escuela granadina–. Esta *Dolorosa* ha sido recientemente restaurada en la Facultad de Bellas Artes de Granada, y hoy manifiesta el esplendor de su policromía original en lo que a las carnaciones respecta. Representa, a pesar de la originalidad en la concepción iconográfica, una tipología muy próxima a los modelos de José de Mora –especialmente en la actitud expresiva de las manos y en la propia cabeza–, de tal manera que Gallego Burín³⁸ llegó a plantearse en 1936 si podría tratarse de una obra del escultor bastetano. Sin embargo, el citado investigador concluye atribuyéndola a Torcuato Ruiz del Peral basándose en sus exclusivos cortes a bisel de la talla o el tratamiento movido de los paños. Asimismo, en esta imagen está presente el característico galón dorado en el manto de la Virgen, aspecto éste que la aproxima aún más si cabe a la gubia de Peral.



³⁷MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.: Op. cit., p. 268.

³⁸GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, p. 209.

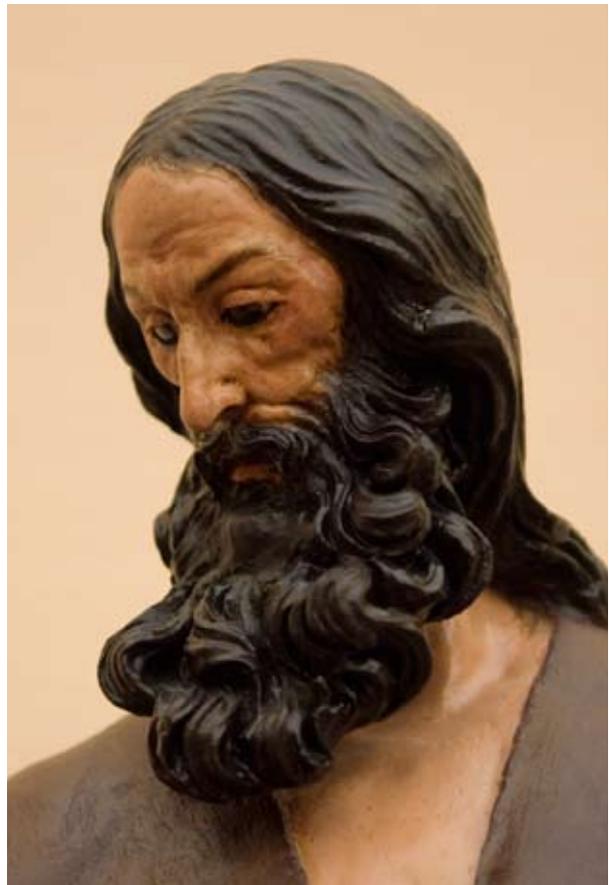


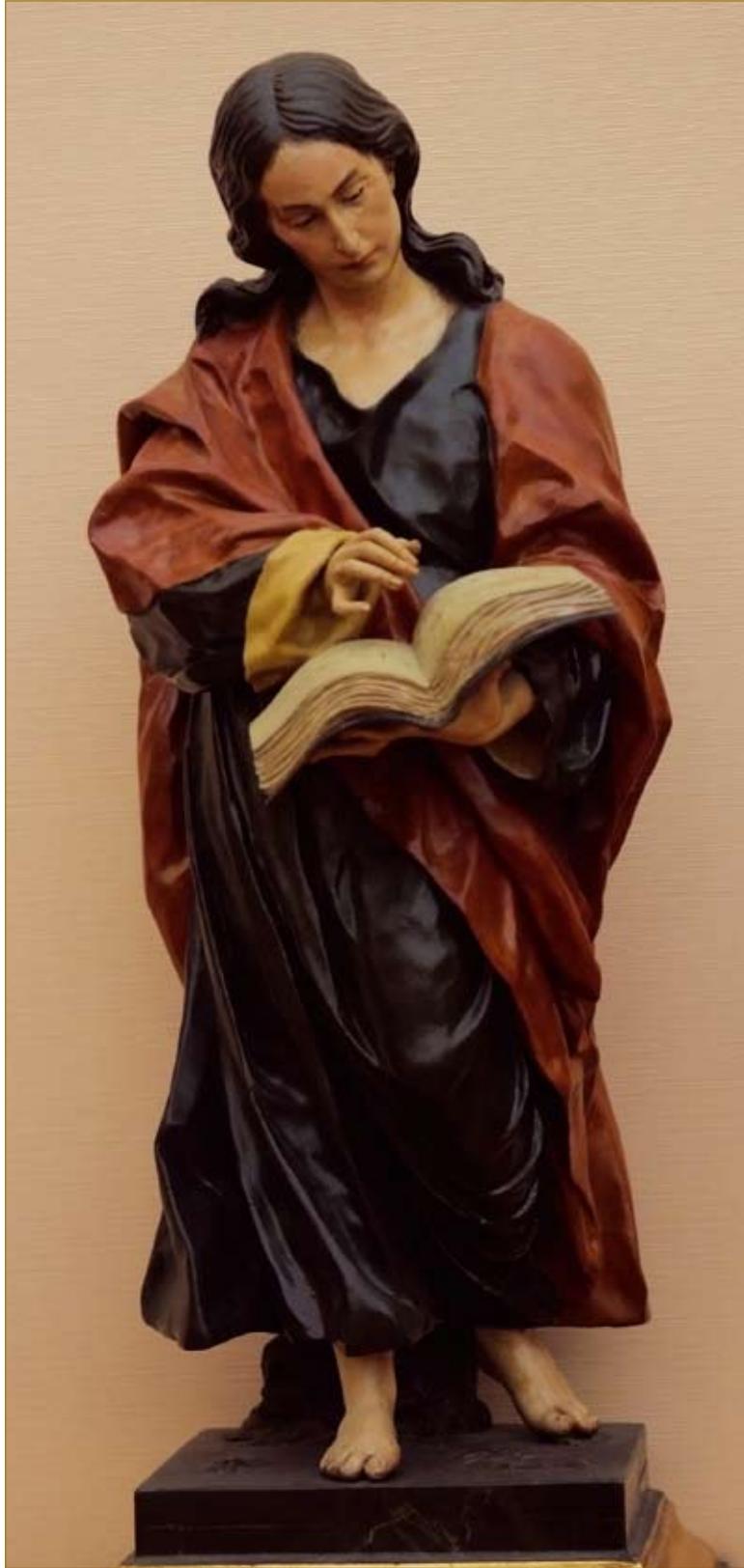
SAN JUAN EVANGELISTA Y SAN PEDRO MUSEO DE LA CATEDRAL DE GUADIX

León Coloma³⁹ atribuye de forma afortunada estas obras a la gubia de Peral que resultan muy sintomáticas de cómo serían las originales de la sillería del coro. Destacan ambas por su potencial dramático auxiliado por la solución de la policromía y por el uso del *contrapposto*. El San Pablo, claro homenaje a Cano, monumental y expresivo supone también un paso más en el reconocimiento de nuestro escultor. Ambas obras alcanzan la cima de la genialidad de Peral y son herederas del sincretismo más dramático de la escuela granadina.

San Juan Evangelista
San Pedro
Museo de la Catedral de Guadix

³⁹LEÓN COLOMA, M.A.: Op cit.







SAN ANTONIO DE PADUA MUSEO DE LA CATEDRAL DE GUADIX

Desde su restauración en el año 2000 ha recobrado su esplendor polícromo que acentúa las valientes formas de su talla. El *S. Antonio* ya fue abordado por nuestro escultor para la parroquial de Purullena, incidiendo ahora en su carácter pictórico al ubicar la imagen sobre una gloria de nubes y ángeles –recurso muy personal que bebe de la tradición de Mora–, donde además subraya la intensidad dramática al dotar de movimiento a esta escena. Se relaciona con otra obra también procedente del convento de San Francisco, cuya intervención directa de Peral parece más dudosa aunque a juicio de León se trata de una creación del artista⁴⁰.



⁴⁰Ibidem, pp. 273, 274.



SAN BUENAVENTURA MUSEO DE LA CATEDRAL DE GUADIX

Al igual que el San Antonio anterior procede del Convento de San Francisco, incorporándose tras su restauración en 2000 al Museo de la Catedral accitana.

Gallego ya apuntaba una autoría de Peral suscrita por Miguel Ángel León, no exenta de cierta controversia al tratarse de una creación artística que presenta algunos problemas. La verticalidad de la imagen aparece subrayada por los duros pliegues de la túnica -firma línea del maestro- que sabe romper su estatismo contrastando su posición con la diagonal marcada por el brazo diestro y la mirada elevada.

León relaciona esta obra con el San Antonio de Mora del accitano convento de la Presentación, dados sus homólogos *contrappostos* y siluetas sinuosas condicionadas por el paso detenido. De nuevo encontramos a nuestro escultor resolviendo las formas desde la síntesis de modelos anteriores, especialmente de su admirado José de Mora.





DOLOROSA
IGLESIA DEL SAGRARIO DE GRANADA
[Madera policromada]

Se trata de un medio cuerpo (algo excepcional, hasta ahora en Peral), con esquema muy similar al de la *Dolorosa* hoy existente en la catedral accitana. La cabeza ya prelude a la de la *Virgen de las Angustias* de Santa María de la Alhambra, de volumen algo mayor a las referidas hasta ahora. Con respecto a su atribución, señalar su origen en 1936, según Antonio Gallego Burín⁴¹; es refrendada dicha atribución por los profesores Sánchez-Mesa en 1971⁴² y Martínez Justicia en 1996, quien la sitúa cronológicamente próxima a la mitad del siglo XVIII. En este sentido son evidentes las analogías con la *Virgen de las Angustias* de la Alhambra, lo que nos hace pensar en una proximidad temporal. No obstante, Ruiz del Peral va a conseguir una mayor fortuna en la solución del rostro en la *Soledad* del Sagrario, donde los ojos levemente más abiertos y, por tanto, más expresivos y el sutil arqueado de las cejas configura una solución menos dura y más ascética del dolor que la de la Virgen de la Alhambra.

María José Martínez Justicia relaciona esta *Soledad* preferentemente con los modelos de Mora y con los propios de Risueño, adquiriendo entidad propia la obra de Peral por su amplio modelado tanto en el rostro como en el manto.



⁴¹GALLEGO BURÍN, A.: "Un escultor...", p. 210.

⁴²SÁNCHEZ-MESA MARTÍN D.: *La técnica...*, p. 227.



VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS
SANTA MARÍA DE LA ALHAMBRA. GRANADA
[Madera policromada]

Nos encontramos ante una de las obras que con mayor unanimidad ha sido considerada de las más acertadas del maestro Peral, pues a pesar de no estar documentada es una de las creaciones de este escultor cuya atribución presenta un mayor consenso. Su atribución es remota pues hay que remontarse a 1846 cuando D. José Giménez Serrano⁴³ apuntara ya al escultor granadino. Posteriormente sería Gómez-Moreno que la cita en su *Guía de Granada* en 1892, situándola en el “colateral derecho de la iglesia”. D. Manuel Gómez-Moreno⁴⁴ apunta además, a propósito de Torcuato Ruiz del Peral, que se trata de “el mejor de los escultores granadinos a mediados del siglo anterior”, observación ésta netamente sintomática de la consideración artística de nuestro escultor en un ambiente historiográfico, como el de la segunda mitad del siglo XIX, tan poco dado a alabar el estilo barroco. En 1936 dedica Gallego Burín⁴⁵ unas líneas al análisis de este grupo escultórico considerándolo como “la más importante obra de Peral y ejemplar señaladísimo y espléndido del barroco andaluz del dieciocho”. Ante tan categóricas afirmaciones poco habría que señalar para evitar caer en observaciones mediatizadas por la rotundidad de Gallego, aunque en esta misma línea apunta en 1971 Domingo Sánchez-Mesa⁴⁶ al resaltar



⁴³GIMÉNEZ SERRANO, J.: Op. cit, p. 141.

⁴⁴GÓMEZ-MORENO, M.: Op. cit, p. 120.

⁴⁵GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, pp. 210 y ss. *El Barroco...*, p. 103.

⁴⁶SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *La técnica...*, p. 226; “El Arte del Barroco”, p. 275; “Recordando a...”, pp. 16-19.

de esta obra su especial vocación escultórica en correcta armonía con la policromía contrastada. Sánchez-Mesa Martín destaca de esta obra sus valores de contrastes tanto en la policromía (palidez blanca de Cristo-tonos oscuros de la túnica de la Madre) como en el modelado (cabellos de Cristo-mano de la Virgen). María José Martínez Justicia la fecha en 1740⁴⁷ y, como los precedentes investigadores, la considera de las más interesantes obras del maestro Peral. También los profesores Bertos Herrera⁴⁸ y Martín González⁴⁹ la atribuyen a Ruiz del Peral y alaban su especial relevancia artística en 1994 y 1998, respectivamente.

Como precedentes en la escuela granadina al tema representado en la *Virgen de las Angustias de la Alhambra*, señala el profesor Sánchez-Mesa⁵⁰ el grupo que de la *Séptima Angustia de María* realizara entre 1520 y 1522 Felipe de Bigarny para el retablo de la Capilla Real o el que aparece representado en el retablo mayor del Real Monasterio de San Jerónimo de Juan Bautista Vázquez, el Mozo, de hacia 1570. Otro precedente es el realizado en piedra para la portada de la Basílica de Ntra. Sra. de las Angustias, por Bernardo y José de Mora. Este último realizaría con escaso acierto un grupo de la *Virgen de las Angustias* para la iglesia de Carmelitas Descalzas de Jaén. El inmediatamente ulterior al que ahora analizamos podría tratarse del grupo de las *Angustias* que José de Risueño tallara para la fachada del Palacio Arzobispal granadino, realizado en piedra en 1716, hoy felizmente recuperado tras un dilatado periodo de abandono después de haber sufrido un incendio a principios de la década de los ochenta. Es evidente la genialidad del escultor –Exfiliana en la concepción de la composición de este grupo –procedente de la capilla del desaparecido Convento de San Francisco de la Alhambra– pues, a la vista de los precedentes señalados, no son notorias las recurrencias a modelos establecidos. No obstante, Gallego Burín⁵¹ establece una relación indirecta entre el modelo que nos ocupa y algunas de las pinturas de Matías Grünewald. Asimismo, relaciona el grupo de la Alhambra con la obra del mismo tema atribuida a Salzillo, situada en la iglesia de los Redentoristas de Cuenca; o las cabezas de Cristo y su Madre con los modelos de José de Mora.

⁴⁷MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.: Op. cit., p. 246.

⁴⁸BERTOS HERRERA, M. P.: *Imaginaria y platería de la Semana Santa de Granada*. Granada, 1994, pp. 66, 85, 106.

⁴⁹MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: Op. cit., p. 427.

⁵⁰SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “Recordando a...”, pp. 18-19.

⁵¹GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, p. 212.



ANUNCIACIÓN
CAPILLA DEL COLEGIO DEL AVE-MARÍA
(CUESTA DEL CHAPIZ)
[Madera policromada]

Sobre una humilde repisa del altar mayor de la capilla de las Escuelas del Ave-María, donde descansan los restos del que fuera su fundador, canónigo de la abadía del Sacromonte y catedrático universitario, D. Andrés Manjón y Manjón, se halla este interesante y casi desconocido grupo de la *Anunciación* –excepcional escultura por su tema, en el siglo XVIII–. Se compone de la imagen de María arrodillada en actitud orante, el Arcángel Gabriel, la paloma del Espíritu Santo y el atril en el que descansa un libro de oración al que María dirige su mirada. Se trata, en suma, de una composición que por sus elementos es de una naturaleza ciertamente pictórica, en la que la presencia de la paloma –algo mezquina, quizá no original–, y del propio atril, confieren a la misma un carácter casi teatral.

Gallego Burín⁵² señala ya en 1936 la presencia de este grupo escultórico del que admite la autoría de Ruiz del Peral, añadiendo además que procede de la Universidad. Será Gómez-Moreno en su *Guía de Granada* de 1892⁵³ quien a propósito del mismo grupo afirme su ubicación en la biblioteca de la entonces sede de la Universidad –hoy Facultad de Derecho–, arguyendo además que procedía de la capilla. Sobre dicho grupo escribe que es “buena escultura hecha al parecer por el murciano Francisco Salzillo”.

⁵²GALLEGO BURÍN, A.: *Guía...*, p. 358.

⁵³GÓMEZ MORENO, M.: .Vol. I, p. 390.



En las anotaciones de Gómez-Moreno para una nueva edición de su Guía⁵⁴, refiriéndose al grupo de la *Anunciación*, señala que “fue cedido [...] a D. Andrés Manjón para sus Escuelas del Ave María en el camino del Sacromonte”. Más adelante y refiriéndose de nuevo a la obra de Ruiz del Peral comentará: “en el altar de la iglesia se ha colocado la escultura que representa la Encarnación que estaba en la biblioteca de la Universidad, habiéndola cedido el Ministerio de Fomento”.

Estamos pues ante una obra prácticamente indudable de Peral que ha pasado casi desapercibida para la historiografía artística contemporánea salvo las menciones ya comentadas. Su propio emplazamiento sin duda ha contribuido a favorecer el desconocimiento de esta obra. Es digno de reseña en cuanto a las proporciones generales del grupo, la preponderancia del canon horizontal sobre el vertical resultando una impresión de achatamiento general, más manifiesto en el caso del Arcángel, aspecto éste que nos habla de un posible original emplazamiento limitado espacialmente y por tanto condicionador a priori de la obra.

La imagen de la Virgen se nos presenta arrodillada con las manos apoyadas en el pecho, la diestra sobre la izquierda, vistiendo túnica ricamente policromada donde esta vez el dorado generalizado sólo se reserva a determinadas zonas. El color marfil salpicado de motivos florales en tonos rojizos y florones dorados con labor de esgrafiado constituye, en líneas generales, la solución a la policromía de la túnica, sin olvidar la característica presencia de los galones dorados



⁵⁴Ibidem. Vol. II, p. 240, 278-279.

y esgrafiados en bocamangas y escote. El manto azul no será una excepción en cuanto a la presencia de las corlas peralescas, así como al matiz suntuoso que supone el personal galón dorado que lo bordea. No existe constancia de aditamentos de encajes sobrepuestos en esta obra, aunque su presencia original es muy posible a pesar de la contención que supone esta imagen en lo que a policromía se refiere, para el genio casi “rococó” de Peral. El rostro, de boca pequeña y arcos superciliares equilibrados –muy similar al de la Santa Casilda catedralicia– manifiesta explícitamente el arte de Ruiz del Peral: la expresión serena y mesurada, la nariz poderosa –de clara evocación de Mora– el óvalo casi orondo de la cara o el propio ensortijado del cabello, a partir de media altura de la cabeza, que esta vez se torna dorado. Las manos de mujer madura y por supuesto los “pliegues masa” de las telas delatan al escultor de Exfiliana.

El Arcángel, de calidad algo menor, carece de la naturalidad de la Virgen, en la actitud, pues adolece de excesivo efectismo teatral. No obstante, su expresivo y juvenil rostro de frente prolongada delata la intervención de Ruiz del Peral aunque en este caso la actuación del taller parece más notable, no tanto en la policromía –en todo muy similar a la de la Virgen– sino más bien en la talla que se torna demasiado pesada y ancha, redundando en la desproporción antes mencionada (véase la dimensión aparente de las alas en contraste con el cuerpo del Arcángel). De lo más destacado de esta escultura es la mano diestra –muy expresiva y en algo evocadora del sutil arte salzillesco, como apuntaba Gómez-Moreno– así como el propio vestido con esas mangas anchas y cortadas muy propias de la época del autor, como también lo es la bota que queda al descubierto –parecida a las de los *Arcángeles San Rafael* y *San Miguel* de la iglesia de los Santos Justo y Pastor.



VIRGEN DE BELÉN
IGLESIA PARROQUIAL DE VÉLEZ-RUBIO (GRANADA)
[Madera policromada]

Esta imagen de la Virgen María *Teotocos*, sedente y con el Niño en su regazo, sintetiza los rasgos más característicos del arte de madurez de Torcuato Ruiz del Peral, en mi criterio, cercana en el tiempo a la *Virgen de las Angustias de Santa María de la Alhambra* (mediados del siglo XVIII). Se trata de una obra que a pesar de carecer de documentación reveladora de su posible autoría, su estilo es netamente sugerente de la gubia de Peral. Así, la actitud sedente análoga a la *Virgen de las Angustias* antes mencionada, y en extremo heredada de la imagen del mismo tema que Alonso Cano tallara para el facistol de la catedral granadina, aunque ahora, en su concepción, aparezca más enraizada en la base y carente de la transgresora solución fusiforme, personal del genio canesco.

María José Martínez Justicia⁵⁵ refiere esta obra como propia de Ruiz del Peral, comentando al respecto de su composición que “es muy clásica, piramidal y de líneas cerradas, tanto desde el punto de vista formal como expresivo”. De lo más destacado de la misma es su policromía a pulimento que se muestra equilibrada y contrastada. Así, destaca el tono marfileño brillante enjaezado con discretos detalles florales en oro que contrasta con el azul del manto, muy



⁵⁵MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.: Op. cit., p. 168.

similar al de la *Virgen de las Angustias de Santa María de la Alhambra*. Dicho manto aparece galonado en oro, muy al gusto de Peral, ejemplificándose además en él lo que Orozco Pardo denominó “pliegues-masa”, dada su ampulosidad y movimiento que, por otra parte, se contiene algo más en esta obra, quizá motivado por el intimismo del tema.

Valiñas López⁵⁶ refiere dos restauraciones en 1947 y 1989, realizándose esta última por Bárbara Hasbach Lugo, donde se consolidó la policromía y subsanó la presencia de numerosas grietas que atentaban contra su estructura. Según comenta el citado investigador no existe presencia de documentos que certifique la autoría del maestro de Exfiliana. Sin embargo, el análisis estilístico no deja lugar a dudas: concepto del movimiento amplio de los paños, policromía rica y contrastada con reveladoras corlas y simulación de encajes florales sobre el dorado mediante sutil punteado, solución del rostro con facciones acusadas, tratamiento del pelo que se torna ensortijado a media altura de la cabeza... Sostiene Valiñas López la llegada de la imagen a Vélez-Rubio a raíz de la supresión de la parroquia el 26 de abril de 1936 por fuerzas republicanas. El hacedor de la restauración parroquial sería el sacerdote D. Francisco Martínez Toro, auspiciado por el entonces alcalde de Pinos-Puente. En cuanto a su origen todo se reduce a meras conjeturas aunque la tradición oral sostiene que pudiera provenir del extinto Convento de Mercedarios Descalzos de Granada, extremo éste aún por contrastar.



⁵⁶VALIÑAS LÓPEZ, F.M.: “Comentarios al tema de la Virgen de Belén, a propósito de una desconocida escultura granadina”. En *Actas del Symposium Internacional “Alonso Cano y su época”*. Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 829-838.



CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA
MUSEO CATEDRAL DE GRANADA
[Madera policromada]

Señalada por Gallego Burín⁵⁷ como la obra de Peral que mejor ejemplifica su categoría técnica. Esta atribución parte del Conde de Maule, siendo sostenida posteriormente por el citado investigador, Gallego Burín, y ya en época reciente por el Dr. Sánchez-Mesa Martín y por el profesor Martín González⁵⁹. Según indica Antonio Gallego Burín, esta obra fue atribuida en el siglo XIX –sin rigor ni fundamento alguno– a la gubia de Alonso Cano, aunque ello hoy en día no resulta más que una anécdota en el devenir historiográfico de esta genial Cabeza de *San Juan Bautista* realizada en barro cocida. Son evidentes las similitudes tipológicas entre esta obra y algunas otras del maestro José de Mora o las cabezas de Valdés Leal, que a juicio de Gallego Ruiz del Peral pudo llegar a conocer a través de dibujos.

Aunque en la actualidad se halla en el museo catedralicio, esta obra se halló ubicada anteriormente en la Capilla del Carmen de la catedral. Al respecto, Gallego⁶⁰ arguye que fue donada en 1795 por las religiosas de Santa Inés, Sor María de los Dolores y Sor María de las Angustias. De ello podemos concluir que originalmente el maestro Peral pudo realizarla para el citado convento.



⁵⁷ GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, p. 214.

⁵⁸ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “Recordando a...”, p. 18-19; “El Arte del Barroco”, p. 275.

⁵⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: Op. cit., p. 427.

⁶⁰ GALLEGO BURÍN, A.: *Guía de Granada*, p. 267.



CABEZA SAN JUAN BAUTISTA
IGLESIA S. FELIPE NERI. CÁDIZ
[Madera policromada]

Se trata de la segunda obra que nuestro escultor realizara sobre este tema. Será don Antonio Gallego Burín⁶¹ quien atribuya por vez primera esta obra al maestro Peral. Es en apariencia una obra más cruenta y trágica en su tratamiento que la anterior. Gallego justifica esta consideración basándose en el material empleado esta vez –la madera, a diferencia del barro cocido de la anterior– que posibilita una ejecución más tendente al pormenor.

⁶¹GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, p. 215.





SAN JOSÉ Y EL NIÑO

IGLESIA DE SAN JOSÉ. GRANADA

[Madera policromada]

Se trata de una antigua atribución al maestro Peral que se remonta a Ceán Bermúdez⁶², respaldada posteriormente por Lafuente Alcántara, Giménez Serrano, Gómez-Moreno González⁶³, Gallego Burín (1956)⁶⁴; y ya en época reciente, por los profesores Martín González⁶⁵, Sánchez-Mesa Martín⁶⁶ y Orozco Pardo⁶⁷. Es por tanto una obra cuya atribución es prácticamente unívoca a las gubias de Torcuato Ruiz del Peral. A juicio de Gallego, estamos ante una de las creaciones más originales del maestro pues la propia concepción iconográfica del tema ya se aleja de los modelos presupuestos y recurrentes de los Mora (José y Diego de Mora). Radica la innovación genial del maestro en la ubicación del Niño en el mismo plano que el Santo Patriarca, que lo coge de la mano en actitud de caminar.

Supone esta recreación iconográfica de Peral una vuelta a modelos tradicionales en la escuela granadina, presentes en la obra de Alonso de Mena (recuérdese uno de los relieves de un altar-relicario de la Capilla Real o la imagen del mismo tema del Convento de San Antón). Así, el propio Alonso Cano dibujará este modelo en reiteradas ocasiones que bien podría haber llegado a conocer Peral directamente o a través de Risueño, que sí que recurrió a esta interpretación iconográfica. Así, señala Orozco Pardo⁶⁸, se consigue en esta obra “una versión pictórica, colorista y elegante a la vez” del tipo canesco. Las paños abatidos por el viento, lo movido del manto del Santo y la *espiral* que define la túnica del Niño —ceñida a la cintura en su parte alta— (legado indiscutible de Alonso Cano), nos refieren el más puro estilo barroco, complementado por la potente actitud de caminar, presente desde los dibujos de Cano. No caería nuevamente en el olvido este modelo pues sería recuperado por nuestro autor en el Convento de las Comendadoras de Santiago, al que más adelante nos referiremos, y que a juicio de Orozco es obra próxima a Peral⁶⁹.

Señala Gallego⁷⁰ la gran similitud existente entre el Niño del *San José* y las imágenes de los *Santos Justo y Pastor*, probablemente referidos todos al mismo modelo. Estamos, en efecto, ante una de las manifestaciones artísticas más poderosas y valientes del tema, donde la propia monumentalidad de la obra se funde con la riqueza de la policromía contrastada por el rojo vivo del manto y los toques dorados en el hábito.

Respecto a la ubicación cronológica de esta obra en la trayectoria del autor, y siguiendo el criterio de Gallego⁷¹, bien podría deberse a la etapa intermedia de su carrera, coetáneo pues a la *Virgen de las Angustias de la Alhambra* o a la *Cabeza de San Juan Bautista* de la catedral de Granada.

⁶²CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: Op. cit. p. 456.

⁶³GÓMEZ-MORENO, M.: Op. cit., p. 156.

⁶⁴GALLEGO BURÍN, A.: “El Barroco...”, p. 156.

⁶⁵MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: Op. cit., p. 427.

⁶⁶SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “El Arte del Barroco”, p. 275; “Recordando a ...”, pp. 18-19.

⁶⁷OROZCO PARDO, J. L.: *San José en la escultura granadina. Historia de una imagen artística*. Granada, Diputación Provincial, 1983, pp. 90, 131.

⁶⁸Ibidem, p. 90.

⁶⁹Ibid, p. 90.

⁷⁰GALLEGO BURÍN, A.: Op. cit., p. 156.

⁷¹Ibidem, p. 156.



INMACULADA CONCEPCIÓN IGLESIA DE LA ABADÍA DEL SACROMONTE DE GRANADA [Madera policromada]

Los profesores Gallego Burín⁷² y Pita Andrade en la *Guía del Sacromonte*⁷³ consideran esta obra como propia de las gubias de Risueño. Sin embargo, será el Dr. Sánchez-Mesa Martín (1972)⁷⁴ quien atribuya –precisamente en su trabajo sobre José de Risueño– la autoría de esta obra a nuestro escultor, Torcuato Ruiz del Peral. Siendo avalado por la investigación de los profesores Martínez Justicia (1996)⁷⁵ y Martín González⁷⁶ (1998).

El tratamiento aristado del plegado del manto que se recoge en el brazo izquierdo, los cuidados querubes de la base o la rica y variada policromía –con la presencia del personal galón dorado en el manto, así como la profusión ornamental a partir de esgrafiados sobre el oro de la túnica– son argumentos más que suficientes para atribuir esta obra a Torcuato Ruiz del Peral. Son muy interesantes los querubes de la base donde en su individualista concepción, en todo lejana a vulgares modelos fríos y estandarizados, el escultor de Exfiliana va a manifestar una vez más su especial sensibilidad para los temas infantiles.



⁷²GALLEGO BURÍN, A.: *Guía de Granada*, p. 363.

⁷³VV.AA.: *Guía del Sacromonte*, p. 12.

⁷⁴SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *José de Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada, Universidad, 1972, p. 229.

⁷⁵MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.: Op. cit., p. 85.

⁷⁶MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: Op. cit., p. 427.



SANTA CASILDA YACENTE
CAPILLA DE LA VIRGEN DEL CARMEN
CATEDRAL DE GRANADA
[Madera policromada]

Nos encontramos ante una de las obras más interesantes que aparecen en la nómina de atribuciones indubitadas de Torcuato Ruiz del Peral –es atribuida por Gallego Burín⁷⁷ (1946)–, no sólo por su original concepción iconográfica sino porque, a mi juicio, es una de las obras que más delata la influencia del escultor y arquitecto italiano Gianlorenzo Bernini –por otra parte, componente éste del arte del napolitano en el de Peral, ya mencionado por el investigador Sánchez-Mesa Martín⁷⁸ como carácter particular en el estilo de nuestro escultor.

Según deja constancia Ferrando Roig⁷⁹, la iconografía propia y habitual de Santa Casilda se caracteriza por la vestimenta a la moda de la época del artista que la representa, suele llevar corona real, bien como complemento de su traje de princesa, bien como símbolo de su virginidad. Así pues, observamos cómo efectivamente la Santa Casilda atribuida a Peral nos aparece vestida de forma suntuosa, con tejidos de brocados y rica labor de estofado en la policromía –propia del siglo XVIII–, sustituyendo el autor la corona real por una diadema de flores, sin duda alusivas al episodio milagroso recogido en su hagiografía, y por tanto, atributo habitual de esta santa⁸⁰. Además de lo dicho, Santa Casilda parece recoger en la mano siniestra una cruz patriarcal (de sendos travesaños), mientras la diestra reposa sobre un libro cerrado.



⁷⁷GALLEGO BURÍN, A.: *Guía de Granada*, p. 268.

⁷⁸SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *Op. cit.*, p. 229.

⁷⁹FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Barcelona, Omega, 1950, pp. 69-70.

⁸⁰*Ibidem*, p. 70.

Pero, fundamentalmente, será la actitud yacente de la santa la que nos llame poderosamente la atención pues, como referíamos antes, es extraña a los cánones clásicos iconográficos, al representarla en dicha actitud. Es pues inevitable recordar dos ejemplos del arte del manierismo y barroco italianos, realizados en mármol. Nos referimos a la *Santa Cecilia* de Stefano Maderno (1600) de la iglesia romana de Santa Cecilia en el Trastevere, y a la escultura de la *Beata Ludovica Albertoni en éxtasis* (1671-1674) de la capilla Altieri de San Francesco a Ripa de Roma, de Gianlorenzo Bernini. Salvando las evidentes distancias en la ejecución y factura de la obra que nos ocupa y las susodichas, son diversos los aspectos de la Santa Casilda los que nos recuerdan a estas esculturas, especialmente a la de Bernini: la actitud semirrecostada, apoyada en el lado diestro, y cabeza sobreelevada por un alto cojín que en el caso de la obra granadina, es sobre un triple almohadón en el que reposa la cabeza de la santa muerta. Más próximo a Maderno es el recurso empleado por Peral en el que la santa parece reposar en un sarcófago cuya tapa frontal está abatida, algo extremadamente sutil a la vez que lejano al efectismo teatral, plenamente barroco, de la *Beata Albertoni* sumida en pleno trance catártico-místico, donde los paños se revuelven en una apariencia plenamente pictórica, en claro contraste con los también ampulosos de la Santa Casilda aunque armónicos con lo inerte del tema.



SAN JOSÉ CON EL NIÑO
IGLESIA DE SAN CECILIO. GRANADA
[Madera policromada]

Atribuido por el profesor Orozco Pardo⁸¹ a Ruiz del Peral. De modelo convencional, portando al Niño en su brazo izquierdo –de factura menor y posterior, a juicio de Orozco– y la vara en la mano diestra; se nos presenta el Santo Patriarca con el mismo tipo de rostro recurrente e idealizado y, por tanto, canónico con los preceptos iconográficos del propio San José.



⁸¹OROZCO PARDO, J. L.: Op. cit., p. 132.



SAN JOSÉ CON EL NIÑO
IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA ALHAMBRA. GRANADA
[Madera policromada]

Estudiado por el profesor Orozco Pardo⁸² que lo atribuye sin reservas a Peral. Lo destaca por ser el más realista de la nómina de imágenes josefinas que realizara nuestro escultor, pues ahora sí que las facciones –hasta ahora invariables– del rostro sufren un avejuntamiento que afecta también a la propia actitud. Como señala el profesor Orozco, es novedosa de esta obra la vuelta que supone a modelos plenamente canescos, representándose al Santo portando al Niño –algo amanerado– que, con la campanilla, interroga y llama al corazón humano.



⁸²Ibidem, p. 132.

SAN JOSÉ CON EL NIÑO DORMIDO
CONVENTO DE MM. AGUSTINAS. GRANADA
[Madera policromada]

Atribuido por Orozco Pardo⁸³, sin constar precedente alguno, se nos presenta esta pequeña escultura representando al Pater Putativus esta vez en actitud sedente y recogiendo al Niño en su regazo, mientras dirige su mirada al cielo.

Porta en su mano diestra la vara, apareciendo la siniestra vacía, aunque tal como apunta Orozco, bien podría sostener una campanilla. La talla valiente y la rica policromía contrastada vuelven a delatar la gubia de Peral. A juicio de Orozco, esta versión que nos ocupa rivaliza con la que del mismo tema realizara Risueño, superando la de Peral a aquélla por su mayor solemnidad acorde con el tema y el simbolismo barroco, aunque no exenta de la familiaridad de Risueño.



⁸³Ibíd., p. 133.



CORO
CATEDRAL DE GUADIX. GRANADA
[Madera de ciprés, 1741-1775]

Es, según criterio de diversos investigadores⁸⁴, la obra más ambiciosa que emprendió el maestro Peral a lo largo de su azarosa trayectoria artística. De igual modo se trata de una obra plenamente documentada.

Fueron algunas las conjeturas sobre su autoría que se sembraron en la historiografía artística decimonónica, como la que señala Gallego Burín⁸⁵ a propósito del autor Pelayo Quintero quien atribuyó la escultura de esta sillería de Guadix al escultor Duque Cornejo o a su círculo. Más afortunado fue Ceán que ya señaló a su autor efectivo, Torcuato Ruiz del Peral.

Según documentación obrante en el Archivo catedralicio, el contrato de hechura de este coro –segundo de la catedral de Gua-



Coronación de la Virgen, situada sobre la silla del obispo en el coro

⁸⁴SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “Escultura y pintura del siglo XVIII”. En *Ars Hispaniae*, vol. XVII; GALLEGO BURÍN, A.: “El Barroco...”, p. 102; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: Op. cit., p. 426 y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “El Arte del Barroco”, p. 275.

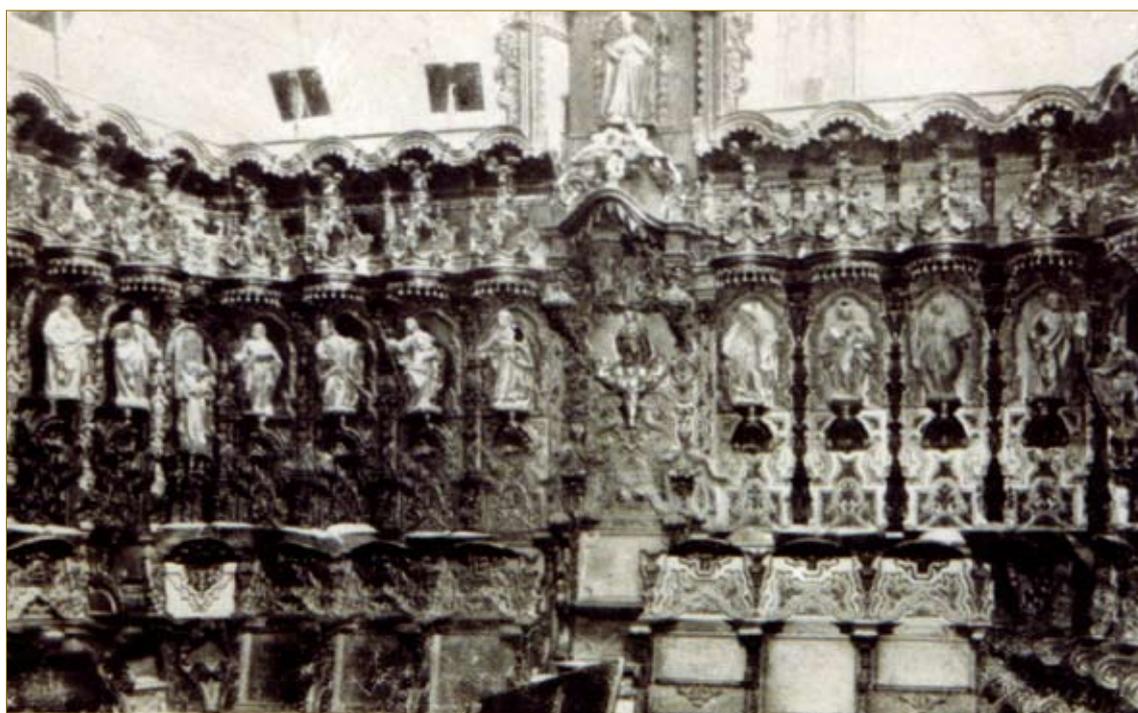
⁸⁵GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, p. 220.

Foto antigua del coro, anterior a la Guerra Civil

dix- data de 1741, conviniéndose la traza al tallista Pedro Fernández Pachote, y la escultura a Torcuato Ruiz del Peral y a Juan José Salazar⁸⁶, discípulo de éste –autor prácticamente desconocido–. Según lo estipulado contractualmente, el maestro Peral realizaría las figuras de los doce Apóstoles, dos Evangelistas, Sto. Domingo y S. Cristóbal, realizando Salazar las doce restantes. Sin embargo, el cabildo determinó encomendar –a posteriori– al maestro Peral la ejecución general de toda la escultura del coro. Estamos pues ante la obra de mayor envergadura emprendida por Peral, que le llevaría desde su madurez hasta su desaparición. Se sabe que hasta 1754 el maestro Peral habría ejecutado hasta once imágenes (no identificadas) más la del Apóstol Santiago que fue terminada en 1754.

Consta igualmente la petición de auxilio que realiza Peral al maestro Moyano alegando problemas de salud, el 11 de febrero de 1761. No obstante, sí que se pudieron realizar de la mano del escultor accitano las esculturas de S. Bartolomé y Sta. Teresa. Del citado maestro Moyano sólo nos consta la desaparecida imagen de S. Cristóbal y quizá la de San Juan de Dios. En 1768, sólo restaban siete figuras para completar el coro. Dada la premura del tiempo con la que el cabildo condicionaba esta obra, se determinó que para 1770 la obra habría de estar completamente terminada. Sin embargo, la

⁸⁶Gracias al apéndice documental de Gallego Burín conocemos el Acta capitular de 13 de septiembre de 1746, dado que en la actualidad ya no se conservan. Libros de Actas del Archivo de la catedral de Guadix. En dicha acta consta el “trato hecho por Torcuato Ruiz del Peral con Pedro Fernández Pachote, para hacer los santos de la sillería del coro. En el acta capitular de 3 de enero de 1749 se acuerda adjudicar la realización de las esculturas a los artistas “Peral y Salazar”.



salud del maestro Peral se va debilitando progresivamente, hasta el punto de solicitar venia al cabildo para cambiar el material –y evitar así la madera de ciprés–, algo que le será denegado. En estas circunstancias, Peral decide no proseguir con la obra, encargándose de su término, en 1772, su discípulo Cecilio Trujillo, que acabaría esta empresa dos años después de la muerte de su maestro, en 1775. No obstante, su muerte le sobrevino cuando aún quedaban por realizar las dos últimas esculturas, S. Cayetano y S. Pedro González Telmo, haciéndolas finalmente, y por delegación del cabildo, el escultor Felipe González Santiesteban, después de un amago de intervención del también discípulo de Peral, Juan Arrabal. Se concluye esta obra, dilatada durante más de cuarenta años, en el año 1881, nueve años después de la muerte de Torcuato Ruiz del Peral en 1773.

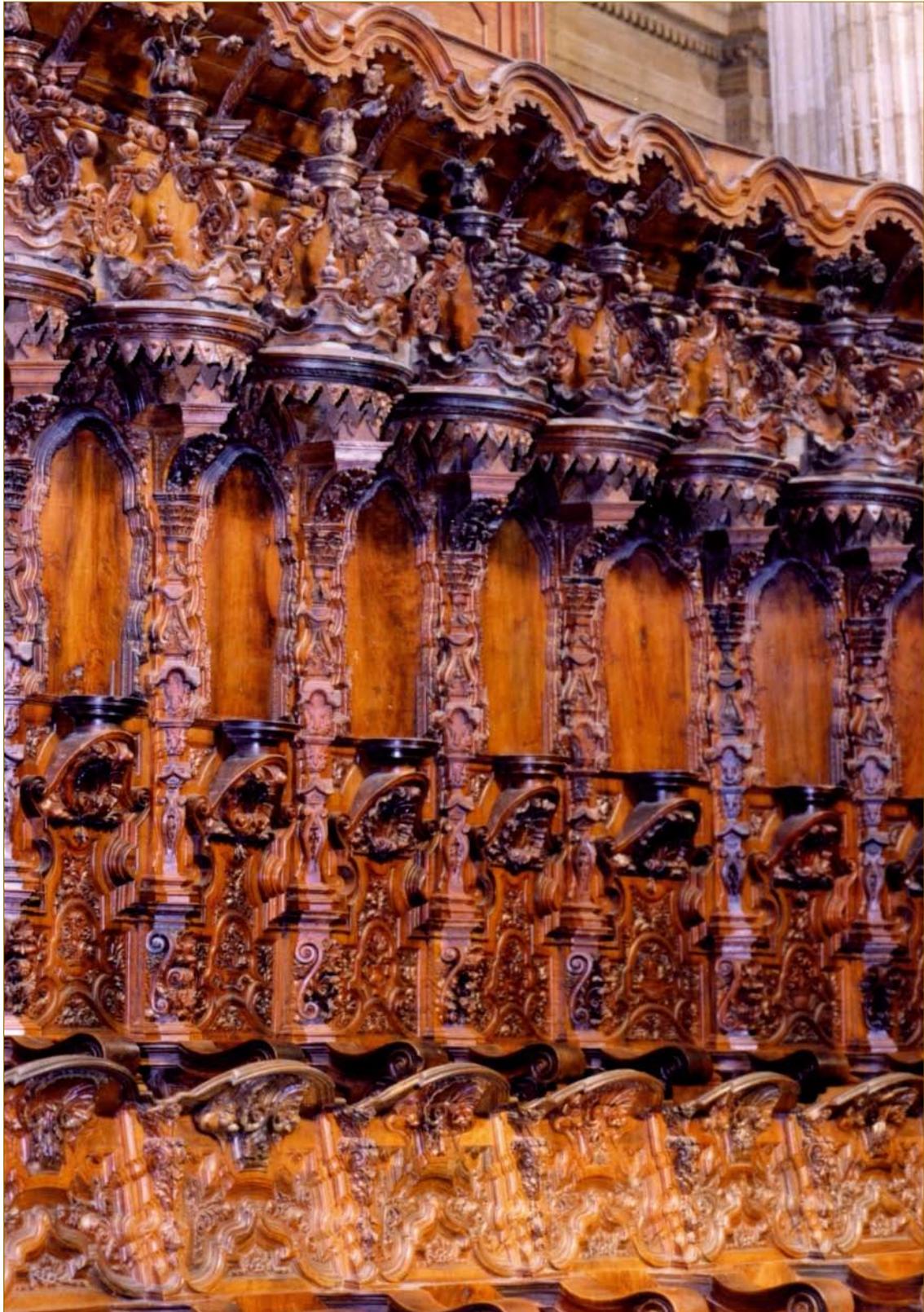
Hoy, tristemente, no nos es posible observar el coro de forma completa pues durante los aciagos acontecimientos de la Guerra Civil española de 1936, desaparecieron las esculturas, en madera de ciprés, de padres fundadores y apóstoles –fundamentalmente– que decoraban sobre repisas en el segundo registro de la sillería. Actualmente existe una discutible iniciativa del obispado accitano tendente a rehacer las primitivas esculturas de Peral, según documentación fotográfica existente, por el escultor local contemporáneo, Ángel Asenjo Fenoy.



No obstante, sí podemos observar el relieve que nuestro escultor realizara para la silla episcopal, representando la *Asunción y Coronación de la Virgen*. A grandes rasgos, es una obra interesante en cuanto supone una de las contadas incursiones de Ruiz del Peral en la talla de relieve. La composición se divide en dos partes –reservando sabiamente los tonos más claros de la madera de ciprés para las carnaduras–: en la mitad inferior se representa el tema de la Asunción de María y en la superior, la Coronación por Dios Padre y su Hijo Jesucristo. La imagen de María –concebida en un medio relieve como el resto de la composición– se presenta arrodillada con las manos juntas sobre el pecho, coronada por un nimbo de doce estrellas. El movimiento agitado de sus vestidos así como la propia solución aristada de los mismos no resulta nuevo en el arte de Peral. La Virgen descansa sobre una base de nubes sostenida por dos ángeles en cada extremo y completada con la presencia de cuatro cabezas de querubes alados –sin duda, lo mejor de la composición–. La imagen de María resulta achatada y desproporcionada, pues poco espacio sirve de transición a la presencia de Jesús –con el torso desnudo– y de Dios Padre, quienes cortejando superiormente la escena sostienen la corona real con sus brazos diestros. La composición resulta en general anodina y sin grandes pretensiones.

De las cuarenta figuras que decoraban el coro de Guadix, a juicio de Gallego, podrían deberse a la gubia de Peral “unas veinte y cinco”. A partir de la valiosa e irrepetible observación del citado investigador, señala como obras indudables de Peral las siguientes: S. Pedro, S. Pablo, S. Andrés, S. Juan Evangelista, Santiago el Mayor y S. Felipe. Asimismo, y por eliminación analógica completarían la aportación de Peral las esculturas de Santiago el Menor (1754), S. Mateo y Sta. Clara (1761), Sta. Teresa y S. Bartolomé (1763), San Antonio Abad (1764), S. Basilio, S. Benito, S. Pedro Alcántara, S. Camilo de Lelis (después de 1767), S. Juan de Dios, S. Simón, S. Elías, Sto. Domingo de Guzmán, S. Juan de Mata, S. Ignacio de Loyola, Sto. Tomás, S. Judas Tadeo, S. Agustín, S. Bernardo, S. Francisco de Asís, S. Bruno, S. Francisco de Paula, y S. Jerónimo Doctor (todas ellas del periodo comprendido entre 1767 y 1772), estando estas cuatro últimas firmadas por el maestro.

Según criterio de Gallego, hay algunas de las obras consideradas como de Peral pero que, sin duda, la aportación de taller fue notable, como es el caso del San Ignacio. Esta circunstancia desequilibra la calidad de muchas de sus imágenes, pues la huella del taller es tan manifiesta como los toques magistrales del maestro. Otro rasgo destacable es el evidente convencionalismo con que son tratados los tipos iconográficos, por Peral, netamente deudores de la escuela



granadina o del propio Salzillo (San Francisco de Asís). No obstante señala Gallego el indudable componente de la obra de Mena, cuya sillería de Málaga debió conocer; así es observable en la imagen de San Juan de Dios, San Antonio Abad, San Benito o San Elías, que, según Gallego, el maestro Peral logra superar a la obra de su inspiración, debida a Mena. De José de Mora se observan, igualmente, reminiscencias en el San Bruno o en el San Pedro de Alcántara.

Gallego Burín escoge de entre todas las esculturas que Peral hizo para este coro, la de San Camilo de Lelis, como la que mejor compendia la genialidad y originalidad de nuestro escultor. A partir de la fotografía que de su expresivo rostro se conserva cabría extraer algunas conclusiones:

Sin duda, supone un avance notable en cuanto a su concepto expresivo, sólo comparable a la desaparecida Dolorosa de la iglesia Mayor de Baza, a la propia de la catedral de Guadix o a la Virgen de las Angustias de Sta. María de la Alhambra. La elevación de la mirada al cielo nos recuerda a la actitud que plasma en su trilogía de Dolorosas sedentes (iglesia de S. Justo y Pastor, Parroquia de Sta. María Magdalena y Convento de Sta. Catalina de Valladolid) en cuyo caso la solución expresiva resulta mucho más primaria. Este S. Camilo de Lelis –fundador de los Clérigos Regulares Ministros de los Enfermos– manifiesta un ascetismo plenamente barroco no solamente ya en la comentada actitud sino también en la simplificación de los propios rasgos faciales. Éstos ceden todo el protagonismo a los ojos abiertos en una intención sumamente sintética de una estética madura, reveladora de una genialidad muy irregular por parte de un artista con una profunda vocación ascética, sin duda heredera de José de Mora.

Otra de las muestras más sobresalientes para este coro de la catedral accitana es el S. Francisco de Asís, donde Ruiz del Peral va a sintetizar la expresividad en el rostro y en las manos. El Santo aparece vistiendo el hábito de la Orden, ceñido por el sobrio cíngulo, donde los pliegues se atenúan aportando una mayor sobriedad al volumen general de la obra. La actitud de los brazos abiertos se complementa con el expresivo rostro, de claros ecos salzillescos, y que por su modelado casi parece proceder de una creación previa en barro. Ciertamente, se han cuidado a la perfección las marcas faciales redundando aún más en su profunda espiritualidad. El movimiento del cabello puede considerarse casi como la única concesión del maestro Peral a su inquieta vocación barroquizante, pues en esta ocasión la mesura en la solución de la imagen –que además no cuenta con el concurso de la policromía– será la nota predominante y definitiva.

Otra de las obras más sobrias en su modelado y expresivas en su rostro es el San Pedro de Alcántara. No de un concepto tan religioso como la anterior pero no exenta de cierto ascetismo. El santo franciscano es representado por Ruiz del Peral con extrema austeridad donde el libro de oraciones que porta en su mano izquierda es el único y discreto elemento iconográfico que le acompaña. La mano derecha se la lleva al pecho mientras el rostro, de pretensiones reflexivas, eleva su mirada al cielo. El escultor, fiel a la tradición iconográfica, nos lo representa descalzo y vistiendo el hábito de su Orden con una capa que le sobrepasa la cintura. Esta vez Ruiz del Peral concibe una obra adusta y severa sin la característica presencia de los pliegues en el hábito, aspecto éste que le confiere un aspecto pesado aunque aligerado por el punto de fuga que supone la actitud de la cabeza y la mirada dirigida al cielo.

De similar estatismo pero mayor definición en los paños es el S. Jerónimo doctor que porta en su mano siniestra un ejemplar de las Sagradas Escrituras y a sus pies, la cabeza del león, alusivo a su vida eremita y personal atributo iconográfico. El rostro barbado y avejentado resulta más taimado que los comentados anteriormente aunque no carece de cierta fuerza que le confieren sus marcados rasgos faciales. De lo más interesante de esta obra resulta la solución del hábito jerónimo de marcados pliegues donde el escapulario se agita levemente por un viento que se sugiere. Es precisamente en este sentido donde la firma de Peral aparece de forma manifiesta.

Muy valiente en su concepto es el Profeta Elías, que recuerda bastante a modelos procedentes del quattrocento italiano⁸⁷. Lleva en su mano derecha el libro de las Profecías, obviando el maestro Peral la costumbre dieciochesca de presentar a este Santo portando una espada flamígera en su brazo derecho levantado. Sus ropajes, de marcado carácter aristado y movido, así como su poblada y poderosa barba, definen esta obra indiscutible de Peral.

Como bien argumentó Gallego Burín en 1936 a partir de la observación integral in situ de esta obra, la imagen del S. Bruno es uno de los legados más manifiestos de la influencia de José de Mora que Ruiz del Peral va a realizar a lo largo de toda su producción artística. Sus evidentes analogías con la obra del bastetano para la capilla del Sagrario de la Cartuja granadina le restan originalidad, aunque el maestro Peral haga un esfuerzo por sintetizar la idea y recrearla de nuevo. Así, se nos muestra al Santo cartujo en una actitud inestable, apoyando su pie derecho sobre la esfera terrestre en señal de desprecio por lo mundano –dada su condición de vida austera–, portando en su mano derecha una calavera –atributo iconográfico propio– a la que dirige su mirada en gesto meditabundo.

San Felipe
(Superior izquierda)
San Antón
(Superior derecha)

Coro de la Catedral de Guadix

Santo Domingo
(Inferior izquierda)

Santa Teresa
(Inferior derecha)

Coro de la Catedral de Guadix

⁸⁷Recuérdese el "Sacrificio de Isaac" que Lorenzo Ghiberti presentó para el concurso que en 1401 se convocó para adjudicar las segundas puertas del Baptisterio de Florencia.



La mano izquierda la apoya en su pecho redundando más en la expresividad tendente a la oración y al recogimiento de esta escultura. Los paños tienen esta vez un movimiento muy atenuado, aspecto éste que posibilita una creación más coherente con los valores extáticos propios del Santo.

Gallego Burín considerará, por eliminación, a la escultura de S. Juan de Dios portando a un enfermo como obra de Torcuato Ruiz del Peral. Sin embargo la pobre observación que nos permiten las fotografías es lo suficientemente reveladora como para, al menos, contemplar una seria contribución del taller en esta obra. Sólo lo aristado de los paños parece aludir a la gubia de Peral, mientras la torpe solución de la actitud y el desafortunado concepto de los rostros redundan aún más en esta hipótesis. La imagen de S. Juan de Dios, concebida como el Buen Pastor, soporta el peso del enfermo que descansa en su espalda, sujetándolo fríamente por las muñecas, idea poco original para una escultura problemática cuyo análisis más detenido casi delata una notable intervención de Antonio Moyano⁸⁸.

⁸⁸Véase la escultura del mismo coro de S. Cristóbal, concebida por Antonio V. Moyano.

ATRIBUCIONES DUBITADAS

DOLOROSA DE TALLA COMPLETA
IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR. GRANADA
[Madera policromada]

Dudosa imagen es la que nos ocupa, aunque de original iconografía. Gallego Burín⁸⁹ la cita en su estudio sobre Ruiz del Peral pero, por vez primera, se refiere a una posible intervención de los discípulos del maestro. En esta línea se pronuncia la profesora Martínez Justicia⁹⁰ que señala el nombre de Agustín de Vera Moreno –seguidor de Ruiz del Peral–, como posible artífice de esta imagen y de otra de muy similar modelo ubicada en el crucero de la iglesia de la Magdalena, que a continuación tratamos. El profesor Martín González la cita como obra de Ruiz del Peral⁹¹. El retablo de querubes que sirve de marco a la imagen se puede relacionar con el



⁸⁹GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, p. 204.

⁹⁰MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.: Op. cit., p. 269.

⁹¹MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid, ed. Cátedra, 1998, p. 427.

mismo autor de la Dolorosa, aunque por el concepto del desnudo o el propio tratamiento de los rostros estandarizados nos aleja de la gubia de Peral a favor de una posible intervención del taller. El escultor de Exfiliana destaca precisamente en la solución de estos tipos infantiles con especial originalidad y fortuna, en todo distantes a éstos del retablo de la Dolorosa sedente de San Justo y Pastor.

Recapitulando, cabría considerar la autoría de Torcuato Ruiz del Peral situando esta obra próxima a su creación más temprana en la capital, relacionada con su amistad con el presbítero Benito Rodríguez Blanes, entonces párroco de esta iglesia de los Santos Justo y Pastor. Recuérdese la relación de aprendizaje entre nuestro escultor y el pintor granadino tras la muerte de Diego de Mora en 1729 y la muerte de aquél en 1737. Por tanto esta obra, junto con las dos siguientes que conforman la trilogía de este tipo, se podrían situar cronológicamente en la década de los 30 (ca. 1730-1736). Esta datación temprana en la producción de nuestro escultor imposibilita bastante la hipótesis de la existencia consolidada ya de un taller: nos referimos a su etapa de aprendizaje donde aún los tipos se están definiendo y su técnica no se nos presenta depurada.





DOLOROSA

IGLESIA DE LA MAGDALENA. GRANADA

[Madera policromada. Ca. 1730-1736]

Citada por Gallego Burín en 1936 y, ya en época reciente por los profesores Sánchez-Mesa⁹² en 1971, Martínez Justicia⁹³ en 1996, y Martín González⁹⁴ en 1998. Todos ellos la atribuyen a Ruiz del Peral, aunque la profesora Martínez Justicia siembra una interesante posibilidad al relacionarla con el estilo de Vera Moreno, asunto éste al que más adelante nos referiremos. Como se adelantaba anteriormente, se trata de una Dolorosa netamente deudora del modelo anterior, posible originalidad de Peral, donde aparece la Madre Dolorosa sentada sobre unas peñas al pie de la cruz, en actitud declamatoria pero serena –aspecto éste no muy propio del arte de Peral, más proclive a la contemplación serena y reflexiva de los episodios de la Pasión–. La peana dorada octogonal sobre la que descansa la obra –profundamente barroca tanto en su decoración como en el propio concepto ochavado y alabeado– probablemente también sea debida a Ruiz del Peral. Martínez Justicia señala, como antes comenté, a Agustín de Vera Moreno como posible autor de esta imagen, indiscutiblemente relacionada con la anterior de San Justo y Pastor, y con otra documentada por el profesor Jesús Urrea⁹⁵, del Convento de Santa Catalina de Valladolid. Todas ellas de similar modelo iconográfico y evidente filiación que, como acertadamente señala María José Martínez Justicia con respecto a las dos de Granada, bien podrían deberse al Arte de Agustín de Vera Moreno⁹⁶ –autor del Crucificado que le acompaña–. No obstante, en ésta y en las otras dos Dolorosas restantes de la trilogía iconográfica son manifiestas múltiples características que delatan el arte de Peral: la policromía (no original al menos en el caso de la Dolorosa de la Magdalena) contrastada –destacando la presencia de ricos esgrafiados en el dorado de la túnica–, la presencia de corlas, el tono marfileño y brillante de las carnaduras, el empleo de aditamentos tales como encajes sobrepuestos, la talla pesada de la madera, los pliegues acusados tendentes a lo rígido, el tratamiento de los rasgos faciales amplios, etc. Todo ello delata a un Peral joven pero que ya define las pautas de su personalidad estilística.

Como referencia histórica cabe afirmar que esta imagen, conocida a principios del siglo XX, como *Nuestra Señora de la Aflicción* fue procesionada a finales de la década de los 20 y principios de la siguiente por la Hermandad de Jesús del Rescate.

⁹²SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada, Universidad, 1971, p. 226.

⁹³MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.: Op. cit., 269.

⁹⁴MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: Op. cit., p. 427.

⁹⁵URREA, Jesús: “Una Dolorosa de Torcuato Ruiz del Peral en Valladolid”. En *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. Sevilla, 1980, pp. 255-256.

⁹⁶LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: “El escultor Manuel González y la imaginería tardobarroca en Granada”. En *Gólgota*, 1994. Granada, Real Federación de Cofradías, 1994, p. 87.



DOLOROSA

CONVENTO DE SANTA CATALINA DE VALLADOLID

[Madera policromada. Ca. 1730-1736]

Señalada como de Ruiz del Peral por Jesús Urrea⁹⁷ en 1980, aunque tremendamente relacionada con las dos del mismo tipo iconográfico que se conservan en Granada, en la iglesia de San Justo y Pastor y en la de la Magdalena, obras que la profesora Martínez Justicia relaciona con Vera Moreno. El profesor Martín González⁹⁸, en la línea historiográfica tradicional y basándose en las analogías con las Dolorosas del mismo tipo de Granada, la atribuye a Ruiz del Peral.



⁹⁷URREA, J.: Op. cit., pp. 255-256.

⁹⁸MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: Op. cit., p. 427.



DOLOROSA

CONVENTO DE SANTIAGO DE GUADIX

[Madera policromada. Tamaño natural]

La tradición viene atribuyendo sin fundamento alguno esta talla de Dolorosa en pie, con manos en actitud orante y rostro afligido a la gubia de Peral. No obstante la incluimos en el presente catálogo considerando sus posibles analogías que la aproximan al Arte de Peral. Se trata de una obra cuya policromía, fría y austera, y trazas, más nos recuerda al carácter atemperado decimonónico que al arrojo del XVIII. El leve balance de la cabeza a la derecha –con rasgos estereotipados– contrasta con el *contrapposto* del cuerpo que se apoya sobre la pierna del mismo lado mientras la izquierda permanece levemente flexionada.





NIÑO REDENTOR
CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN DE GUADIX
[Madera policromada]

Podría tratarse ésta de una obra próxima al taller de Peral donde el escultor nuevamente reitera el modelo infantil, haciendo una recreación de la iconografía del Resucitado. Si las ondas facciones y la solución del cabello nos acercan a la gubia del escultor de Ex-filiana, la policromía repintada nos hace replantearnos una vez más una posible intervención del aún tan desconocido taller de Ruiz del Peral.





ÁNGELES LAMPADARIOS CATEDRAL DE GUADIX

Dudosa es esta atribución a Peral, donde la intervención de taller parece más que manifiesta, concretamente Salazar. No obstante su autor sigue un modelo peralesco dadas sus semejanzas en actitud y ropajes con los arcángeles de San Justo y Pastor de Granada.



*Ángel lampadario del
lado del evangelio
Catedral de Guadix
(Izquierda)*

*Ángel lampadario del
lado de la epístola
Catedral de Guadix
(Derecha)*



INMACULADA MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

Se trata de una imagen sincrética que recoge distintas aportaciones formales de la tradición escultórica granadina. Así, bebe de las fuentes canescas a partir de su solución fusiforme que permite un menor enraizamiento en la base; la imagen de la Virgen se sustenta sobre una nube con tres querubes en el frontal que recuerda a obras análogas de Mora. La cabeza, de proporciones algo desproporcionadas con respecto a las dimensiones globales, se resuelve desde los arquetipos más característicos y reiterados de Peral, con ojos grandes y mirada baja, nariz poderosa y boca pequeña. El pelo por su parte se nos presenta ajado en su parte frontal y superior para después recogerse en una melena ondulada que se prolonga hasta la parte superior de la espalda. En suma son una serie de rasgos que nos remiten indefectiblemente a la gubia de Peral y nos presentan una imagen insólita de uno de los tipos iconográficos más afortunados en la larga tradición de la escuela barroca granadina.





VIRGEN DE LA ANUNCIACIÓN
MUSEO DE LA ABADÍA DEL SACROMONTE
[Madera policromada. Tamaño menor al natural]

Esta obra, recientemente restaurada, constituye un elemento casi excepcional dentro del panorama escultórico del siglo XVIII granadino al tratarse de un bulto redondo: generalmente se hace más habitual en la plástica dieciochesca, al representar este tema, la pintura o el relieve. Del grupo original sólo se nos ha legado la imagen mariana que ya Gallego Burín⁹⁹ en 1936 la considera obra de Ruiz del Peral. En 1972 el profesor Sánchez-Mesa¹⁰⁰ la relaciona con el arte de Peral y, en 1986 María José Martínez Justicia se hace eco de la opinión del Dr. Sánchez-Mesa¹⁰¹, aproximando dicha obra a la gubia de Risueño.

Se representa a la Virgen María arrodillada en actitud orante sobre sencilla peana dorada de sección trocopiramidal invertida. La policromía es desconcertante por su simplicidad lo que nos hace dudar de la intervención de Peral –más proclive a la profusión decorativa y al empleo del dorado con esgrafiados que aquí no aparece–, estando más próxima a Risueño. Las corlas doradas del manto



⁹⁹GALLEGO BURÍN, A.: "Guía..", p. 363.

¹⁰⁰SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *José de Risueño...*, p. 229.

¹⁰¹MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.: Op. cit., p. 269.



azul, la solución del rostro y el cabello sí nos recuerdan más al Arte del maestro aunque observamos cierta estilización en la definición de los ojos, cejas y nariz que nos alejan de la atribución al escultor de Exfiliana. Las manos, en concreto, se presentan algo blandas en todo lejanas de las que Peral hiciera para la Virgen de las Angustias de la Alhambra o para la propia Anunciación de las Escuelas del Ave María; en estos casos, manos más recias y definidas, propias de mujer madura. El tratamiento del plegado de los paños se nos antoja excesivamente blando y carente del aristado duro que personaliza el estilo de Peral.

En conclusión, cabría solamente afirmar su originalidad iconográfica en el contexto escultórico del siglo XVIII y subrayar la posibilidad de que se trate efectivamente –tal como apuntaba Sánchez-Mesa– de una obra de José de Risueño (no olvidemos la estrecha relación de este artista con la Abadía del Sacromonte), modélica para Ruiz del Peral en cuanto a su definición tipológica¹⁰².

¹⁰²Compárese esta imagen mariana con la análoga de las Escuelas del Ave María: actitud general (pose, manos, inclinación del rostro), solución del manto que se recoge en el hombro y brazo izquierdos, flexión del tronco, etc.

NIÑO JESÚS TRIUNFANTE DEL DULCE NOMBRE IGLESIA DE SANTO DOMINGO. GRANADA

[Madera policromada]

Controvertida es esta atribución del Niño Jesús triunfante de Santo Domingo al maestro Peral –recientemente restaurado por Francisco Marín–, más bien basada en las aparentes analogías estilísticas con otras obras infantiles de nuestro escultor e incluso en la tradición oral y popular que, desde hace décadas, viene identificando a esta obra como del escultor de Exfiliana. Será precisamente el sacerdote dominico Crespo uno de los alentadores de la mencionada atribución¹⁰³.

José Szmolka Clares y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz¹⁰⁴ señalan de la presente obra, de forma categórica, “que fue realizado por Torcuato Ruiz del Peral en el siglo XVIII”. Estamos, en suma, ante una de las realizaciones que podríamos considerar como dubitadas del maestro Peral tanto por la naturaleza de sus atribuciones como por su discutible analogía con otras obras documentadas de nuestro escultor. Sin embargo y a pesar de lo arriesgado de la atribución de una obra de sus características, que carece del concurso de la policromía en los ropajes –al estar vestida–, la estilización del rostro e incluso de las manos, así como el moderado ensortijado del cabello, cabría alejarla del gusto de Peral.



¹⁰³ *Pasión, dolor y esperanza por las calles de Granada*. Granada, Empresa Municipal de Abastecimiento y Saneamiento de Granada, 1992, pp. 128-129.

¹⁰⁴ VV.AA.: *Semana Santa en Granada*. Sevilla, ed. Gemisa, 1991, p. 217.



INMACULADA CONCEPCIÓN
IGLESIA DE SAN PEDRO Y SAN PABLO. GRANADA
[Madera policromada]

Es atribuida con reservas por la profesora María José Martínez Justicia (1996)¹⁰⁵ a la gubia de Peral o a su escuela. Gallego Burín, al referirse a esta obra, en su *Guía de Granada*¹⁰⁶, afirma al respecto que se trate “quizá de los primeros tiempos del mismo [Pedro de] Mena, imagen que refiere la tradición que se encontró enterrada y fue después transformada en Purísima”. Problemática sin duda esta obra cuya ausencia del dinamismo personal de Peral en el tratamiento de los paños nos hacen dudar de su intervención directa.

IMAGINERÍA DEL RETABLO
ANTIGUA PARROQUIA DE SAN MIGUEL BAJO. GRANADA
[Madera policromada]

Las esculturas que forman parte del retablo, que tallara en 1753 Blas Antonio Moreno, para la iglesia albaicinera de San Miguel Bajo son atribuidas por Gallego Burín (1956)¹⁰⁷ a Ruiz del Peral. Más explícito sería el mismo autor cuando años antes, en 1946, señale a propósito de este retablo –en su *Guía de Granada*¹⁰⁸– que está “decorado con ángeles de Torcuato Ruiz del Peral, de quien también es la imagen de San Miguel”. Estamos pues ante una obra, que a la vista de sus caracteres estilísticos, pueda hallarse próxima a nuestro escultor.

¹⁰⁵MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.:
Op. cit., lám. 9.

¹⁰⁶GALLEGO BURÍN, A.: *Guía de Granada*, p. 352

¹⁰⁷GALLEGO BURÍN, A.: “El Barroco...”, p. 39.

¹⁰⁸GALLEGO BURÍN, A.: *Guía de Granada*, p. 386.

SAN JUAN BAUTISTA
CAPILLA DE LA VIRGEN DEL CARMEN.
CATEDRAL DE GRANADA
[Madera policromada]

Será en las anotaciones que D. Manuel Gómez Moreno¹⁰⁹ realice para una segunda edición de su *Guía de Granada* donde aparezca, por vez primera, esta nueva atribución a la gubia del escultor Ruiz del Peral. Atribución ésta que por otra parte, y a pesar de las manifiestas analogías con otras obras del autor, como por ejemplo la del mismo tema sita en el Convento de la Concepción, no deja de exigir un estudio más detallado.

NIÑO PASTOR
CONVENTO DE MM. AGUSTINAS DE
STA. MARÍA MAGDALENA.
[Madera policromada]

Única referencia a esta obra como de Peral es la debida a Antonio Gallego Burín, quien en 1956¹¹⁰ aludiera a un “Niño Pastor en una urna, al parecer de Ruiz del Peral”.

Dado el acceso restringido a la contemplación de esta escultura –hoy en clausura– no nos podemos pronunciar al respecto más que lo argüido por el insigne investigador.

NIÑO JESÚS DORMIDO CON LA CRUZ
MONASTERIO DE LOS ÁNGELES
[Madera policromada]

Menciona esta obra el profesor Sánchez-Mesa¹¹¹ situándola próxima a la gubia de Peral, de la que destaca especialmente su concepción devocional. La actitud del Niño dormido que se lleva el dedo índice de la mano izquierda a la boca, mientras con la derecha porta una pequeña cruz, constituye un aliento eficaz a la piedad del fiel, pues el escultor no escatima esfuerzos en esta concesión al naturalismo infantil. Dicho naturalismo redundará en un carácter propio de esta iconografía de los *Niños de Cuna*, la devoción íntima y cercana que convierte a estas esculturas en depositarios plásticos de la oración más personal.

¹⁰⁹GÓMEZ MORENO, M.: *Guía de Granada*. Vol. II, p. 271.

¹¹⁰GALLEGO BURÍN, A.: “El Barroco...”, p. 204.

¹¹¹SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “La infancia de Jesús en la escultura granadina”. En *Separata de Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo I, núm. 1, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, pp. 49-50.

SAN JOSÉ

CONVENTO DE MM. COMENDADORAS DE SANTIAGO

[Madera policromada. S/p. 1,06 m., c/p 1,19 m]

En el monográfico que el profesor Orozco Pardo¹¹² realizara sobre la figura de San José en el arte escultórico granadino, señala éste del Convento de Comendadoras de Santiago, atribuyéndolo a Ruiz del Peral.

Nuevamente Peral recurre al modelo de la iglesia de San José aunque esta vez el espíritu barroquizante aparecerá más atenuado. Orozco destaca la escasa calidad del rostro que contrasta con la sutil diagonal del manto que, a su juicio, es lo mejor de la escultura.

De policromía más parda y apagada el manto y ricamente dorada la túnica, se nos presenta esta imagen que definirá un modelo, derivado del Santo de la iglesia del mismo nombre, y que empleará con reiteración el discípulo Felipe González. A quien, por cierto, atribuirá la autoría de esta obra del Convento de Comendadoras el profesor Gallego Burín¹¹³, algo que José Luis Orozco reconoce como *extraño*.



¹¹²OROZCO PARDO, J. L.: *San José en la escultura granadina. Estudio sobre la historia de una imagen artística*. Granada, Diputación Provincial, 1983, pp. 90-217.

¹¹³GALLEGO BURÍN, A.: "Un escultor...", p. 170.



*San José de MM.
Comendadoras de Santiago*

SAN JOSÉ

IGLESIA DE LA ABADÍA DEL SACROMONTE. GRANADA

[Madera policromada. 1,70 m. aprox. (sobre masa de nubes);
1,53 m. (sin masa de nubes)]

Gallego Burín¹¹⁴ considera a este San José, del altar del lado de la Epístola del crucero, de la escuela de Risueño. Domingo Sánchez-Mesa¹¹⁵ incidirá en este aspecto al relacionarlo directamente con Torcuato Ruiz del Peral –al igual que la Inmaculada de la capilla paralela del transepto–, aunque reconoce una mayor intervención de taller que en dicha obra mariana.

José Luis Orozco Pardo¹¹⁶ abogará, en esta línea, por ubicar esta obra en las postrimerías del siglo XVIII, descartando así una posible autoría del maestro Peral. Así, observa lo aristado del plegado de los paños que nos evoca el arte de Ruiz del Peral –ya considerado este aspecto por Sánchez-Mesa–. Sin embargo, la apreciación global de su traza y policromía lleva a Orozco a considerarlo como obra más probable de un seguidor de fines del dieciocho. El Niño ilustra aún más si cabe esta posibilidad pues es netamente mezquino y de escasas pretensiones, paralelo, en ello, a la cabeza del Santo.



¹¹⁴GALLEGO BURÍN, A.: *Guía de Granada*, p. 363.

¹¹⁵SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *José de Risueño...*, pp. 229-230.

¹¹⁶OROZCO PARDO, J. L.: *Op. cit.*, p. 136.

SAN JOSÉ

BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS. GRANADA.

[Madera policromada. C/p. 1,65 m., s/p. 1,45 m]

Esta imagen que preside el retablo barroco –que realizara en 1721 Isidro Fernández Navarro– del crucero situado en el lado de la Epístola, es a juicio de Gallego¹¹⁷ de escuela de Risueño. Sin embargo, Sánchez-Mesa¹¹⁸ matizará esta atribución al aproximarlo a Torcuato Ruiz del Peral “o más posiblemente a Agustín de Vera Moreno”. He aquí, pues, una dudosa atribución al maestro Peral que, fuere él mismo su autor o no, manifiesta explícitamente la huella de su escuela en el tratamiento amplio de los paños o incluso en la rica y contrastada policromía.

José Luis Orozco¹¹⁹ clarificará este controvertido planteamiento al señalar a Torcuato Ruiz del Peral como autor de esta obra, al establecer relaciones entre esta imagen y las del mismo tema y autor del Convento de Agustinas y de la iglesia de San Cecilio. En esta línea, Orozco observa los llamados “pliegues-masa” o la misma policromía contrastada y suntuosa, recursos estos propios de Peral, detectados también en la obra del Convento de Agustinas.



¹¹⁷GALLEGO BURÍN, A.: *Guía de Granada*, p. 193.

¹¹⁸SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *José de Risueño...*, p. 231.

¹¹⁹OROZCO PARDO, J. L.: *Op. cit.*, p. 129.



NIÑO JESÚS DE PASIÓN
CATEDRAL DE GRANADA
[Madera policromada]

Primitivamente en la iglesia de San Cecilio, esta interesante obra nos plantea de nuevo el conflicto de su autoría pues como señala el profesor Sánchez-Mesa¹²⁰ “es obra cercana a las versiones de Risueño, aunque lo alargado del rostro nos recuerda también el arte de Torcuato Ruiz del Peral”.

SAN JOSÉ CON EL NIÑO
COLECCIÓN PARTICULAR
(FAMILIA GONZÁLEZ MÉNDEZ). GRANADA.
[Madera policromada]

Nuevamente recurre el escultor de esta obra a los modelos propios del siglo XVIII, cuyo prototipo puede ser el San José de la iglesia del mismo nombre. Orozco lo ve próximo a la escuela de Peral¹²¹.

¹²⁰SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.:
José de Risueño..., p. 236.

¹²¹OROZCO PARDO, J. L.: Op. cit.,
p. 134.

SAN JOSÉ CON EL NIÑO EN BRAZOS
COLEGIO EL CARMELO. GRANADA
[Madera policromada]

Procedente del desaparecido Beaterio de Santa María Egipciaca, según señala Orozco, esta imagen de San José, que parece remitirnos al de la Basílica de Ntra. Sra. de las Angustias de Granada, aunque de más valiente actitud, es atribuido con reservas por el citado investigador a Torcuato Ruiz del Peral.

OBRAS DESAPARECIDAS

SANTA TERESA
CATEDRAL DE GUADIX (GRANADA)
[Ca. 1738. Madera policromada]



Documentada por don Antonio Gallego Burín como de este autor¹²². Fue realizada en 1738, cobrando por ella al cabildo accitano ciento diez pesos. Actualmente sólo es posible estudiar esta obra a partir de las investigaciones y fotografías que realizara en 1936 Gallego Burín, pues la misma desaparecería poco después con motivo de los aciagos acontecimientos motivados por el estallido de la Guerra Civil española. Por el citado investigador, sabemos que era “pobre de líneas y modelado”, y según su observación, no parecía conservar la policromía original. Iconográficamente es deudora de los modelos de José de Mora, en especial de la que realizara para la catedral cordobesa¹²³. Efectivamente, esta Santa Teresa de la catedral accitana responde al Arte de la primera época de nuestro maestro Peral, evidenciándose este aspecto no sólo en la calidad de la ejecución técnica sino en la servidumbre iconográfica que remite a los grandes modelos de la escuela granadina –algo, por otra parte, frecuente en Ruiz del Peral–, en este caso, a José de Mora¹²⁴.



SAN ANTONIO Y EL NIÑO
IGLESIA DE PURULLENA. GRANADA
[Madera policromada]

Catalogado por Gallego Burín como obra “indudable” de Peral, quien lo sitúa cronológicamente próximo a las obras de Guadix o al propio San Antonio de Baza, que a continuación comentamos.

El profesor Gallego que pudo observarlo in situ señala el valor de esta obra desde su globalidad, siendo pobre en el pormenor.

¹²²GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, p. 202.

¹²³Ibidem, p. 203.

¹²⁴Juan José Martín González (*Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid, ed. Cátedra, 1998, p. 427) se hace eco de esta obra, añadiendo el hecho de su desaparición, junto con parte de la decoración de la sillería del coro y los púlpitos, en 1936.

SAN ANTONIO Y EL NIÑO IGLESIA MAYOR DE BAZA. GRANADA

[Madera policromada]

Resaltado por Gallego Burín por su destacada factura, lo sitúa en su etapa de madurez coincidiendo el modelo infantil con los más sobresalientes del maestro, como es el caso del Niño del *San Cayetano* de la iglesia granadina de San José. Redunda en el estilo de Peral la ejecución de los cabellos del Niño o su mismo rostro gracioso y acertado.

SAN JERÓNIMO BAZA. GRANADA

[Madera policromada]

Relacionado con la obra anterior, vuelve Gallego Burín a la atribución a Peral. Señala la nobleza de la ejecución de la escultura aunque algo menguada por la planitud excesiva de ciertos cortes en el manto que le restan espontaneidad y temporalidad.

SAN FRANCISCO DE ASÍS IGLESIA MAYOR DE BAZA

[Madera policromada]

Estudiado y atribuido –como las anteriores– por D. Antonio Gallego Burín¹²⁵. Se trata de una obra concebida desde la óptica de los modelos franciscanos de Mena o Mora. Distinguido por su soberbio realismo que lo hace distinto y personal dentro de la producción de Peral, transformando el arrobamiento místico de Mena y Mora en pura vitalidad y valiente agresión casi ascética concentradas en la imagen del Crucifijo que sostiene en sus manos palpitantes. No hay que hablar de ascetismo o misticismo explícito en esta obra pues será esta vez la lucha apasionada la que tome forma a través del genio de Ruiz del Peral. En conclusión, señala el investigador Gallego Burín a esta obra como de las más sobresalientes de la nómina del escultor granadino.



¹²⁵GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, p. 219-220.

DOLOROSA
IGLESIA MAYOR DE BAZA
[Madera policromada]



Gallego Burín¹²⁶ –único autor que refiere esta obra– la consideró en 1936 como “la mejor, la más perfecta, la más cuidada de las Dolorosas de Peral”. El citado investigador justificaba su tesis basándose en el modelado afortunado, en la general composición de la escultura o en la propia belleza de la policromía, pues efectivamente en esta Dolorosa, Peral se apartó de la riqueza cromática tan recurrente en su obra, para concebir una mayor sobriedad que cautivó a Gallego Burín. Por las fotografías antiguas que se conservan, o derivado de las mismas observaciones de Gallego, podemos argüir que esta obra respondía a la tipología característica de Virgen Dolorosa sedente, con actitud reflexiva –subraya Gallego este aspecto sobre el de aflicción–, manto amplio, aristado y manos cruzadas sobre el pecho, muy a gusto de Mora. Sigue, asimismo, el modelo de Mora en el rostro sereno, lejano de la tragedia y, por tanto, muy característico de la escuela granadina en cuanto al tratamiento del dolor se refiere.

ANTIGUO TABERNÁCULO
CATEDRAL DE GUADIX

Leon Coloma en la obra citada comenta la intervención de Peral en el tabernáculo original “realizado en madera y dotado de un programa escultórico”. Éste fue trasladado en 1784 a la capilla de San Rodrigo, siendo destinado en 1794 a la almoneda “alegando su deterioro”. Poco más sabemos de las características formales de esta obra cuyo análisis de cómo fue exige futuras investigaciones.

¹²⁶GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, pp. 209-210.

VIRGEN DE BELÉN CATEDRAL DE GUADIX

Referida por León Coloma¹²⁷ se nos presenta esta obra claramente emparentada con su homónima de Vélez-Rubio y heredera sin duda de una tradición escultórica cuya referencia más célebre encontramos en Alonso Cano. Al igual que ocurre en alguna imagen concepcionista de Peral, ésta de la catedral accitana aparece soportada por una peana cortejada por una cohorte de puttis que imprimen movimiento y aligeran la sensación de pesadez que las formas ampulosas de nuestro escultor confieren a sus obras. Destaca León el recurso iconográfico propiamente inmaculista de situar el creciente lunar en la base de nube y una serpiente -símbolo del pecado-, lo cual subraya el carácter corredentor de María desde el punto de vista artístico.



¹²⁷LEÓN COLOMA, M. A.: "La escultura en la Catedral de Guadix". En VV.AA.: *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*. Granada, Mouliáa Map., 2007, p. 265.



SAN ANDRÉS
CATEDRAL DE GUADIX
[Madera policromada]

La atribución procede de 1800; del criterio de Ceán¹²⁸, siendo atribuida a Peral desde entonces. Gallego respalda esta atribución, basándose en la traza y el modelado valiente, así como en la nobleza poderosa de la mirada que matiza el rostro, terriblemente expresivo. Expresión ésta avivada por la presencia de la cruz en aspa del martirio, a la que se aferra con fuerza.

SAN ANTONIO
CONVENTO DE SAN FRANCISCO. GUADIX
[Madera policromada]

Atribuido por los profesores Gallego Burín¹²⁹ y León Coloma¹³⁰, al igual que la anterior obra, a Torcuato Ruiz del Peral, respondiendo al mismo modelo tipológico aunque algo más humanizado. De Peral –según Gallego– es indudable el tratamiento sesgado del hábito.

SAN FÉLIX CANTALICIO
CATEDRAL DE GUADIX
[Madera policromada]

Centra su atención Gallego Burín¹³¹ en la cabeza de este santo, que parece evocar el estilo de Mena, contrastada por los mechones áridos de la barba. Es una atribución propia del citado investigador granadino.

¹²⁸CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: Op. cit.

¹²⁹GALLEGO BURÍN, A.: Un escultor..., p. 218.

¹³⁰LEÓN COLOMA, M. A.: Op. cit.

¹³¹GALLEGO BURÍN, A.: Un escultor..., p. 218.



SAN JOSÉ CON EL NIÑO
IGLESIA DEL SALVADOR. GRANADA

[Madera policromada. Tamaño casi natural]

Tristemente desaparecida durante la contienda civil española, esta imagen de San José con el niño atribuida a nuestro escultor por Orozco¹³², delata una profunda huella del arte de Cano y Mena, aunque según indica el citado investigador, carece de la riqueza de contraste y expresión de otras obras del mismo autor.

¹³²OROZCO PARDO, J. L.: Op. cit., p. 134.

SAN JUAN Y SAN PABLO, HERMANOS MÁRTIRES IGLESIA PARROQUIAL DE EXFILIANA. GRANADA

Una tradición oral necesitada de un refrendo documental nos descubre a una de las más tempranas realizaciones de nuestro escultor, esta vez para la iglesia parroquial de su localidad natal. Representa a los hermanos mártires Juan y Pablo –a la sazón, patronos de las cosechas y de la propia localidad de Exfiliana– vestidos a la usanza del XVIII que tanto reiterará Peral a lo largo de su creación artística. Son dos imágenes independientes de los oficiales cortesanos del siglo IV con rasgos estereotipados que presentan la marca del martirio en el cuello, siendo su atributo iconográfico un crucifijo, símbolo de su fe. La única fotografía que conservamos de esta obra no nos permite hacer una valoración de la policromía pero sí que podemos intuir la tendencia de nuestro escultor al empleo del fasto, por el recurso del estofado contrastado con el esmalte. Ambas imágenes se nos presentan con clara vocación vertical que acentúa su enraizamiento en la peana subrayado además por la tendencia de la levita, tan sólo aligerado por un leve *contrapposto*.

Junto a la también desaparecida Santa Teresa de la catedral acitana, es una obra que evidencia una deuda con los modelos de José de Mora y que concretamente nos recuerda a la imagen de San Pantaleón que éste hizo para la parroquial granadina de San Gil.

Se trata en suma de una indudable obra de Ruiz del Peral donde ya el escultor de Exfiliana va a plantear una tendencia artística centrada en cuatro aspectos: la síntesis de los modelos iconográficos tradicionales de la escuela granadina (José de Mora), el empleo de una rica policromía acompañada por unas formas ampulosas de la talla, y una reiteración de rasgos faciales, cuatro aspectos que se harán norma a lo largo de su dilatada historia creativa y que configuran una personalidad artística donde la principal originalidad radica en el sincretismo en pleno tardobarroco de un legado de abolengo, la escuela granadina de escultura de la que Peral será una de sus últimas galas.



VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS
CONVENTO DE LA PRESENTACIÓN. GUADIX
[Madera policromada]

Será Gallego Burín¹³³ quien atribuya esta obra al maestro Peral en 1936 y, posteriormente, la profesora Martínez Justicia¹³⁴. La particularidad de este grupo, del que sólo se conservan el rostro y las manos (hoy pertenecientes a una mediocre imagen dolorosa contemporánea), es la posición del Cristo que yace en sentido contrario al habitual, además de su actitud semicaída que lo hace desmembrarse del seno de la Madre Dolorosa. Hay un contraste notable en la factura de las dos obras que conforman este grupo, siendo el Cristo de una ejecución más pobre y quizá debido a algún discípulo aventajado del maestro Peral. La Virgen, tal como señala Gallego¹³⁵, presenta una elegancia manifiesta en su ejecución general, y especialmente en el tratamiento de sus paños aunque, según podemos observar a través de las fotografías conservadas, presenta un atisbo de amaneramiento en la actitud de las manos. Desgraciadamente esta obra desapareció en la Guerra Civil, por lo que –dada su condición de Patrona de la Ciudad de Guadix– se procedió en época reciente a la hechura de una nueva imagen inspirada en la de Peral, por el escultor hispalense Castillo Lastrucci.

Restos del rostro del Cristo de la Virgen de las Angustias
Colección particular
(Derecha)

Rostro original de la Virgen de las Angustias, actualmente imagen de la Virgen de los Dolores
Convento de la Concepción
(Izquierda)



¹³³Ibíd., p. 213.

¹³⁴MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.:
Op. cit., p. 247.

¹³⁵GALLEGO BURÍN, A.: "Un escultor...", p. 213.





ATRIBUCIONES ERRÓNEAS

*Ecce-Homo
y Dolorosa
José de Risueño
Capilla Real. Granada*



SAN JOSÉ CON EL NIÑO **IGLESIA DE SANTIAGO DE GRANADA.** **[Madera policromada. S/p. 1,56m., c/p. 1,60 m]**

Será nuevamente Gómez-Moreno quien apunte hacia otras nuevas obras del maestro Peral, en las anotaciones para una segunda edición de la imprescindible *Guía de Granada*¹³⁶ que nunca vería la luz. Nos referimos a dos imágenes de talla completa representaciones del Patriarca S. José y de la Virgen con el Niño sitas en la antigua parroquia de Santiago. De las mismas comenta, “...un San José de tamaño natural o algo mayor” y “...en otra capilla otra imagen de la Virgen con el Niño que parece del mismo autor”, esta última sin identificar. En la edición original de la *Guía*¹³⁷ –de 1892– atribuía la susodicha imagen de San José a la gubia de Felipe González. Gallego¹³⁸ refrenda en 1946 esta atribución del Santo Patriarca a Peral, quizá alentado por el recurrente modelo iconográfico, en todo próximo al de la iglesia de San José.

José Luis Orozco¹³⁹, sin embargo, la atribuye –no sin fortuna– a Felipe González, arguyendo lo inerte de las ropas que resultan voluminosas y pesadas, algo ajeno a Peral. Respecto a la cabeza señala el citado investigador su sobriedad y acertada factura “aunque con un gesto templado por su estilo neoclásico”. Asimismo, la propia policromía fría, carente de la rica sugestión de la empleada por Peral, delata el neoclasicismo de González. El Niño será –según Orozco– lo más fiel a la herencia peralesca, dado su movimiento en todo más valiente e interesante que la del Santo y, sin duda, cercano a la versión del mismo tema de la iglesia de San José.

BUSTOS ECCE-HOMO Y DOLOROSA **CAPILLA DE LA SANTA CRUZ. CAPILLA REAL DE GRANADA.** **[Madera policromada]**

Obras hoy consideradas, prácticamente por unanimidad, como de José de Risueño. Sin embargo, en 1931 fue Gallego Burín¹⁴⁰ quien apuntara, sin fortuna, a Torcuato Ruiz del Peral como posible autor de estas piezas –probablemente alentado por lo alargado de los rostros y lo suntuoso de la policromía–, junto con José de Mora o Risueño. El mismo autor se decantó ya en 1946 –en su *Guía de Granada*– por José de Risueño como probable autor de estos bustos¹⁴¹.

¹³⁶GÓMEZ-MORENO, M.: *Guía de Granada*. Vol. II, p. 271.

¹³⁷Ibidem, Vol. I, p. 326.

¹³⁸GALLEGO BURÍN, A.: *Guía de Granada*, p. 320.

¹³⁹OROZCO PARDO, J. L.: Op. cit., p. 138.

¹⁴⁰GALLEGO BURÍN, A.: *La Capilla Real de Granada*. Granada, Comares, 1991.

¹⁴¹GALLEGO BURÍN, A.: *Guía de Granada*, p. 239.

OTRAS OBRAS DUBITADAS

Según hace constar D. Antonio Gallego Burín en su trabajo sobre Torcuato Ruiz del Peral de 1936, hay una serie de obras consideradas por dicho autor como “dubitadas” pues no han sido sometidas a un análisis directo, o bien no consta documentación que acredite su atribución. Hoy se hace más complejo el estudio de estas obras posibles de Ruiz del Peral –o su escuela– pues son notables las pérdidas acaecidas en la contienda civil española, que posibilitó la desaparición de muchas de las piezas que hasta entonces habían sido objetos artísticos y devocionales en multitud de templos y conventos de la provincia de Granada. Las obras a las que nos referimos son las siguientes:

Imagen de San Francisco Javier de la iglesia Mayor de Baza¹⁴², un San Cristóbal de la iglesia de Guadahortuna (Granada), un San Benedicto y un San Francisco Solano del Convento de San Francisco de Guadix.

Asimismo, nos consta la existencia de un Cristo Crucificado –de tamaño algo menor al natural– ubicado en la Capilla de los Beneficiados de la catedral de Granada, cuyos rasgos y propia solución anatómica se hallan muy relacionados con el Cristo muerto de la Virgen de las Angustias de Santa María de la Alhambra.

¹⁴²Según nos indica Gallego Burín (1936) esta obra fue sugerida como posible del maestro Peral por el propio D. Manuel Gómez-Moreno.

BIBLIOGRAFÍA

La escultura en Andalucía: siglos XVI-XVIII [Catálogo exposición]. Madrid, Subdirección General de Museos, 1984.

ARAUJO GÓMEZ, F.: *Historia de la escultura en España, desde principios del siglo XVI hasta fines del siglo XVIII y causas de su decadencia*. Madrid, Manuel Tello, 1885.

BERNALES BALLESTEROS, J. y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F.: *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*. Barcelona, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.

BERTOS HERRERA, M. P.: *Imaginería y platería de la Semana Santa de Granada*. Granada, 1994.

CALVO CASTELLÓN, A.: “Manifestaciones artísticas y vida cultural en el Barroco”. En *Historia del Reino del Granada*. Vol. III: “Del siglo de la Crisis al fin del Antiguo Régimen (1630-1833)”. Granada, Universidad-Legado Andaluzí, 2000.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid, Reales Academias de las Bellas Artes y de la Historia, 1800.

CRUZ BAHAMONDE, N.: *Viaje de España, Francia e Italia*. 14 vols., Madrid (Imprenta de Sancha) y Cádiz (Imprenta de Manuel Bosch) , 1806-1813.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, Ariel, 1976.

“El año 1777 en Granada”. En *Real Academia de Bellas Artes de Granada (1777-2002)*. Granada, Ideal, 2002.

FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Barcelona, Omega, 1950.

GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruiz del Peral”. En *Cuadernos de Arte*, I, fasc. 1. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1936.

El Barroco granadino. Granada, Comares, 1987.

La Capilla Real de Granada. Granada, Comares, 1991.

Guía de Granada. Granada, Comares, 1996.

GIMÉNEZ SERRANO, J.: *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada, Ed. J. A. Linares, 1846 (Imp. de Puchol).

GÓMEZ-MORENO, M.: *Guía de Granada*. Granada, Imp. Indalecio Ventura, 1892.

GÓMEZ-MORENO, M.^a E.: *La policromía en la escultura española*. N.º 16. Madrid, Escuela de Artes y Oficios, 1943.

Breve historia de la escultura española. Madrid, Dossat, 1951.

GUILLÉN MARCOS, E.: "El Arte en la Granada de la Ilustración". En *Historia de Granada*. Granada, Diputación de Granada, 2003.

HENARES CUELLAR, I.: *La crisis del siglo XVII y la reacción del setecientos*. T. II, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1981.

Arte en Granada. Tomo IV, Diputación Provincial de Granada, 1981.

HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F.: *Anales de Granada*. Ed. de Antonio Marín Ocete, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1934. (Reedición con estudio preliminar de Pedro Gan Jiménez. Granada, 1987).

ISLA MINGORANCE, E.: "El retablo de Jesús Nazareno de la Catedral de Granada (1722-1730)". En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. N.º 17, 1985-1986.

LACHICA BENAVIDES, A.: *Gazetilla curiosa o semanero granadino*. Granada, 4 de junio de 1764.

LEÓN COLOMA, M.A.: "La escultura en la Catedral de Guadix". En VV.AA.: *La Catedral de Guadix, Magna Splendore*. Granada, Mouliá Map. 2007.

LIROLA GARCÍA, M. Y LÓPEZ RODRÍGUEZ, F.: "Historia gráfica de la Semana Santa de Granada". Granada, Federación de Cofradías, 2003.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: "El escultor Manuel González y la imaginería tardobarroca en Granada". Granada, Real Federación de Cofradías, 1994.

José de Mora. Granada, Comares, 2000.

"Seguidores de Cano en la escultura: distintos temperamentos para una misma herencia". En *El Fingidor*. Granada, 2001, pp. 13-14.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. y otros: "La Semana Santa de Granada a través de su escultura procesional. El lenguaje de las imágenes". Granada, Real Federación de Hermandades y Cofradías de Semana Santa de la Ciudad de Granada, 2002.

LÓPEZ GUADALUPE MUÑOZ, J. J. y M. L.: *La Semana Santa de Granada*. Granada, Ayuntamiento de Granada, 1997.

MÂLE, E.: *L'art religieux après le Concile de Trente*. París, 1951.

MARÍAS FRANCO, F.: *Gianlorenzo Bernini*. Madrid, Historia 16, 1993.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "El arte procesional del Barroco". En *Cuadernos de Arte Español*. Madrid, Historia 16, 1993.

Escultura barroca en España 1600-1770. Madrid, Cátedra, 1998.

MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.: *La vida de la Virgen en la escultura barroca granadina*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996.

- MARTÍNEZ MEDINA, F. J.: *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*. Granada, Universidad, Facultad de Teología, 1989.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A.: *El Barroco en Italia*. Madrid, Historia 16, N.º 29, 1989.
- OROZCO PARDO, J. L.: *San José en la escultura granadina. Historia de una imagen artística*. Granada, Diputación Provincial, 1983.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “Escultura y pintura del S. XVIII”. En *Ars Hispaniae*. T. XVII.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “Nuevas obras de Luisa Roldán y José Risueño en Londres y Granada”. En *Archivo Español de Arte*, Tomo XI, N.º 160, Madrid, 1967.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada, Universidad de Granada, 1971.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *José de Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada, Universidad, Caja de Ahorros, 1972.
- “Contenidos y significaciones de la imaginería barroca andaluza”. En *Separata de Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. N.º XVI. Granada, 1984.
- “Recordando a Torcuato Ruiz del Peral, autor de la Virgen de las Angustias de Santa María de la Alhambra”. En *Revista conmemorativa LX Aniversario Real Cofradía de Santa María de la Alhambra*. Granada, 1988.
- “La infancia de Jesús en la escultura granadina”: En *Separata de Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo I, N.º 1. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
- “El Arte del Barroco”. En *Historia del Arte en Andalucía*. Vol. VII. Sevilla, Ed. Gever, 1998.
- SANZ SAMPELAYO, J.: “Granada en el siglo de las Reformas Ilustradas”. En *Historia de Granada*. Granada, Diputación, 2003.
- URREA, J.: “Una Dolorosa de Torcuato Ruiz del Peral en Valladolid”. En *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. Sevilla, 1980.
- VALIÑAS LÓPEZ, F. M.: “Comentarios al tema de la Virgen de Belén. A propósito de una desconocida escultura granadina”. En *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.
- VV. AA.: Alonso Cano: *Espiritualidad y Modernidad Artística*. Granada, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2001.
- VV. AA.: *Guía del Sacromonte*.
- VV. AA.: *Jesucristo y el Emperador Cristiano: Catálogo Exposición celebrada en Granada con motivo del año jubilar y del V centenario del nacimiento de Carlos V*. Córdoba, Cajasur, 2000.

VV. AA.: *Pasión, dolor y esperanza por las calles de Granada*. Granada, Empresa Municipal de Abastecimiento y Saneamiento de Granada, S.A., 1992.

VV. AA.: *Semana Santa en Granada*. Sevilla, Gemisa, 1991.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Partida de nacimiento de Torcuato Ruiz del Peral

Archivo de la Parroquia de Alcuía de Guadix (Granada)

Libro 3º de Bautismos

Párroco, Manuel Francisco de la Peña

Fol. 46. Fecha, 28/V/1708

Torqº.

En: la villa de Esfiliana y en veinte y ocho días del mes de Maio de mil setezientos y ocho años, yo Don Manuel Francisco de la Peña, cura de dha. Villa, bapcticé en ella a Torcut.o hijo de Nicolás Ruíz y de Jerónima del Peral su muger, v .o. de dicha villa. Nació dicho Bautizado el día diez y seis de dho. mes como a las diez de la noche. Fué su compadre Joseph del Peral v .o asimismo de dicha a el qual adberti el parentesco espiritual, a que fueron testigos Salvador Cano, Juan Peral y Torquato de Rienda, todos vecinos desta villa y lo firmé. D. Manuel Francisco de la Peña, Cura.

Partida de defunción de Torcuato Ruiz del Peral

Archivo Parroquial Iglesia de San José de Granada

Libro 6º de entierros

Párroco, José Ignacio Díez

Fol 95. Fecha, 6/VII/1773

D. Torcuato Ruiz del Peral.

En la Ciud. de Granada en seis de Julio de mill setecientos setenta y tres as. se enterró en esta yglesia Parroql.,de Sor. Sn. Jph. en esta Ciud. el cuerpo de D. Torcuato Ruíz del Pera, marido de D." Beatriz Trengo, feligrés dc esta parroquia. Otorgó su testamento por ante Fernando Gil Montalvo escri.o el número de esta ciud. su fha. en veinte y dos de Abril del a. pasado dc mil y\ setecientos sctcnta y dos, por el cual se manda enterrar en esta su parroquia que se digan por su Alma e intenz.on cinquenta misas rezadas, la quarta parte a su parroquia y las demás a boluntad de sus Albaceas, que fueron D. Antonio Moiano prevendado de la St. Iglesia de Guadix, D.. Beatriz Trengo su muger y a Cecilio Truxillo y por erederero a su hixo Joseph María Ruíz Trengo. Se le hizo el oficio de misa y vigilia y el nobenario acostumbreado, .su cumplimt.o a el folio cicnto diez y nueve del libro de Colecturía: y se enterró en el tranze sexto.- D. Ignacio Joseph Díez.

Recibi por mano de el Sr. D. Manuel Nuñez mayor
Domo de las fabricas de esta S. Iglesia Catedral de esta
Ciudad doscientos sesenta pesos de la escultura de piedra
adorno de los pulpitos de dicha iglesia. Dado este en diez y
nuebe de Agosto de 1737 =

J. Ruiz del Peral

Joaquín Ruiz del Peral

RECIBO DE RUIZ DEL PERAL CORRESPONDIENTE
A LA ESCULTURA DE LOS PULPITOS AÑO 1.737

Recibi de el Sr. D. Manuel Nuñez ma
yordomo de la octava parte de la Santa
Iglesia de esta Ciudad tres mil quinientos y
seis y quatro reales y diez maravedis por cuenta
de la herencia de escultura que es de los tabernacos
y ornatos de la Iglesia de dicha Santa Iglesia
Dado en Quindici de Septiembre de 1735 =

J. Ruiz del Peral

Joaquín Ruiz del Peral

RECIBO DE RUIZ DEL PERAL SOBRE LA ESCULTURA
DE LOS PULPITOS Y ADORNOS DEL TABERNACULO
AÑO 1735

513

[Large decorative initial 'D' and 'F' with '506' written above]

Don Quirico Pina uno de Erculeon

[Decorative flourish]

En esta Casa del ...

Parroq. de ...

... y segundo ...

... y veinte ...

fondo y el ...

... y veinte ...

... la Calle ...

... Casas ...

... para ...

... de ...

0396.

Esta Casa esta

impuerto en Senso

a favor de la Real

