

Ignacio Nicolás López-Muñoz Martínez

TORCUATO RUIZ DEL PERAL
ESCUULTOR IMAGINERO DE EXFILIANA

III Centenario de su nacimiento
(1708-2008)

Ayuntamiento de Valle del Zalabí
2008

- © del texto: *Torcuato Ruiz del Peral, escultor imaginero de Exfiliana*:
Ignacio Nicolás López-Muñoz Martínez.
- © del texto: *Exfiliana, villa de hijos ilustres, tierra natal de Torcuato Ruiz del Peral*:
Francisco Romacho López.
- © de los anexos: “Al-Sustari” y “Pedro Antonio de Alarcón, El sombrero de tres
picos y Exfiliana”: Francisco Romacho López.
- © de las fotos de: *Torcuato Ruiz del Peral, escultor imaginero de Exfiliana*: Torcuato
Fandila García de los Reyes.
- © de las fotos de *Exfiliana, villa de hijos ilustres, tierra natal de Torcuato Ruiz del
Peral*: Miguel Blázquez Carrasco, José Fernández Olea y Francisco Romacho
López.

Coordinación y supervisión fotográfica: Torcuato Fandila.

© de la edición:

- Ayuntamiento de Valle del Zalabí.
- Comarketing Wadi S. L.: C/ Pino Córcoles, 6. 18500. Guadix (Granada).

Diseño e impresión: Imprenta Porcel.

D. L.: GR: 1190/08

ISBN: 978-84-612-3717-3

Josephine Ruvie
Genab
J. S.

ÍNDICE

| | |
|-----------|---|
| <i>11</i> | PRESENTACIÓN |
| <i>13</i> | I. PRÓLOGO |
| <i>15</i> | II. TORCUATO RUIZ DEL PERAL (1708-1773): HOMBRE Y ARTISTA |
| <i>17</i> | 1. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA: LA GRANADA DEL SIGLO XVIII |
| <i>18</i> | 1.1 La cultura artística en la Granada del siglo XVIII: la pervivencia del Barroco |
| <i>20</i> | 2. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA A TORCUATO RUIZ DEL PERAL (1708-1773) |
| <i>26</i> | 3. LA POLICROMÍA Y EL ESTILO ARTÍSTICO EN LA CREACIÓN DE RUIZ DEL PERAL |
| <i>26</i> | 3.1. La personalidad artística de Torcuato Ruiz del Peral |
| <i>28</i> | 3.2. Torcuato Ruiz del Peral, policromador. |

| | | |
|------------|------|--|
| <i>33</i> | III. | CATÁLOGO |
| <i>35</i> | | 1. INTRODUCCIÓN |
| <i>37</i> | | 2. OBRAS INDUBITADAS |
| <i>107</i> | | 3. ATRIBUCIONES DUBITADAS |
| <i>139</i> | | 4. OBRAS DESAPARECIDAS |
| <i>153</i> | | 5. ATRIBUCIONES ERRÓNEAS |
| <i>157</i> | | 6. OTRAS OBRAS DUBITADAS |
| <i>161</i> | IV. | BIBLIOGRAFÍA |
| <i>167</i> | V. | APÉNDICE DOCUMENTAL |
| <i>173</i> | | ANEXOS |
| <i>177</i> | | EXFILIANA, VILLA DE HIJOS ILUSTRES, TIERRA NATAL DE TORCUATO RUIZ DEL PERAL |
| <i>233</i> | | AL-SUSTARI |
| <i>241</i> | | PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN, EL SOMBRERO DE TRES PICOS Y EXFILIANA |

A Mercedes

PRESENTACIÓN

Pocas veces se tiene la suerte de dedicar un libro a un hijo ilustre de nuestro pueblo. Torcuato Ruiz del Peral renace con esta obra después de tres siglos olvidado en los archivos de nuestro entorno: archivo de la parroquia de Exfiliana, donde nació el 16 de mayo de 1708; archivo parroquial de la iglesia de San José (Granada), donde murió un 5 de julio de 1773; y archivo del cabildo de la catedral de Guadix. También podemos encontrar documentación sobre Ruiz del Peral en algunas obras publicadas a lo largo de los siglos XIX y XX, que contextualizan al artista y su obra, sobre todo un estudio que escribió el granadino Gallego Burin allá por 1936 titulado “Un escultor del siglo XVIII: Torcuato Ruiz del Peral”. Todo ello magistralmente hilvanado por el autor de esta obra, Ignacio Nicolás López-Muñoz Martínez.

Con motivo del tercer centenario de su nacimiento, entramos en la vida y obra del escultor e imaginero exfilianero, que indagó en lo barroco y fue alumno aventajado de los hermanos bastetanos Diego y José de Mora, pertenecientes a la escuela granadina de pintura y escultura.

Este trabajo comenzó buscando un autor que recopilara información de nuestro paisano, lo que nos llevó a Ignacio Nicolás, que no sólo era un entendido en el tema sino que tenía mucho material gráfico y documental y había escrito una tesina dirigida por el catedrático Domingo Sánchez-Mesa Martín sobre nuestro escultor en el año 2003. Se le adjuntó parte del material de que disponía en sus armarios el ayuntamiento dando como resultado final una completa obra sobre los aspectos biográficos y estilísticos de Peral, con un completo catálogo de sus obras (indubitadas, dubitadas, atribuciones erróneas...) y, sobre todo, una buena colección de fotografías. Ha sido uno de los propósitos, por parte de esta concejalía de cultura, que sobre todo se tratase de un libro muy gráfico.

Si no se tiene paciencia para leer el libro, basta mirar las fotos de sus obras para darnos cuenta de la maestría de nuestro escultor. Pero diría más, para comprender la grandeza de Torcuato Ruiz del Peral, debemos pasar por la catedral de Guadix y mirar con sosiego la obra culmen de su carrera que, según mi humilde entender, es la sillería del Coro de la Catedral de Guadix. Por tanto, podemos considerar que se trata de un libro para *sabios* y profanos.

Debo dar las gracias a cuantas personas se han preocupado y ocupado para que este libro vea la luz: Laura Martín; Torcuato Fandila, que recorrió rincones de media España buscando sus obras; Carlos Asenjo, por su disponibilidad a colaborar; Joaquín Valverde, por su sabiduría, buena predisposición y consejos de maestro (gracias Joaquín por tus pistas y búsqueda, también a tu hijo); a José Fernández Olea por sus indagaciones, por sus idas y venidas y por su gran colaboración; a Asunción Pérez, diputada provincial de Cultura y Juventud, por su siempre atenta disposición (gracias Choni); a Francisco Romacho López, por su interés en el asunto y, sobre todo, por el gran anexo de Exfiliana que acompaña este libro; y muy especialmente a Comarketing Wadi por las tareas de edición. Gracias Julio y Luis.

Pero, sobre todo, no olvidamos que los grandes protagonistas son nuestros paisanos del pueblo de Exfiliana que han contado entre los suyos a un insigne personaje como Ruiz del Peral, de lo que nos congratulamos el resto de vecinos de nuestro municipio de Valle del Zalabí.

*José Manuel Fernández Romacho
Concejal de Cultura. Ayuntamiento Valle del Zalabí*

PRÓLOGO

Hace unos años, se me presentó la oportunidad de realizar un trabajo de investigación acerca de la escultura policromada granadina en el siglo XVIII centrado en la personalidad histórica y artística de Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773) dado el evidente desconocimiento general que existía sobre su figura y su obra, provocado, entre otros factores, por la periclitación del interés que estos temas suscitan en determinados círculos académicos en nuestros días. Ciertamente, a esto había además que sumar la circunstancia que brindaba el atractivo casi *mítico* –considerando su personalidad y oficio–, de un artista muy poco estudiado pero que sin embargo levantaba a priori el suficiente interés como para ser digno objeto de un trabajo de investigación.

La escultura exenta policromada granadina del siglo XVIII que se desarrolla más allá del pintor e imaginero José Risueño y Alconchez¹ permanece en una dormición continua que hace atractiva su puesta en valor a partir de nuevos estudios que permitan un mayor conocimiento de los escultores y sus obras. En realidad se trata de un período complicado, de crisis, transitorio hacia una nueva estética, adalid de un nuevo pensamiento ilustrado, el Neoclasicismo. Junto a ello la crítica historiográfica *ilustrada* resulta demoledora para el arte del Barroco que es calificado como de *mal gusto*. Se trata, en suma, de una serie de condiciones que se han venido arrastrado hasta épocas más recientes y que, sin duda, han favorecido el abandono, por parte de la investigación científica, de lo que podemos considerar la “última gala del Barroco”, propiamente dicho, a pesar de que éste nunca llegó a desaparecer, dada su íntima relación con las devociones populares. De hecho, el Barroco ha vivido en pleno siglo XX una nueva época dorada de la mano de prácticamente los mismos comitentes de los siglos de oro (hermandades y cofradías, parroquias, órdenes religiosas, etc.).

Este trabajo de investigación, hoy publicado a propósito de la celebración del III Centenario del nacimiento de Ruiz del Peral, gracias al Ayuntamiento de Valle del Zalabí, pretende ser –sin tratarse de un mero proyecto de tesis doctoral– la piedra angular de una futura investigación más profunda, que permita desvelar las múltiples sombras que se ciernen sobre la postrera escuela granadina de escultura barroca, las cuales se presentan aún más definidas cuanto más se avanza en la investigación.

El núcleo central del presente trabajo está constituido por el catálogo de la obra de Ruiz del Peral, realizado a partir de las investigaciones que D. Antonio Gallego Burín hiciera en 1936². A través de la observación directa de las obras descritas en el mencionado catálogo se han extraído

¹SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*, Granada, Universidad, 1972.

²GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor del siglo XVIII: Torcuato Ruiz del Peral”. En: Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada. 1936. P. 189.

una serie de conclusiones que han servido para vertebrar las principales características de la personalidad artística del escultor de Exfiliana, que es glosada a propósito de los análisis específicos de las obras en cuestión así como en los apartados correspondientes del trabajo. El catálogo se compone de una introducción propia y de cinco secciones donde se van a analizar las distintas obras, siempre organizadas diacrónicamente según su momento de ejecución –dentro de lo posible, dadas las limitaciones documentales-. Independientemente de ello, se han diferenciado las obras consideradas indubitadas de la gubia de Peral, bien por su aval documental o por sus evidentes rasgos estilísticos indiscutibles de su arte. Asimismo aparecen especificadas en otra sección, las llamadas obras dubitadas, cuya atribución presenta diversos problemas y en las que, además, no existe consenso historiográfico al respecto. En la sección de las atribuciones erróneas se hace mención de aquellas obras que en algún momento de su historia han sido relacionadas con el arte de Peral pero que investigaciones posteriores han refutado, preferentemente a favor de miembros de la casi desconocida escuela de Ruiz del Peral. La obra de Peral fue especialmente afectada por la contienda civil del pasado siglo donde desaparecieron obras clave en su historia creativa como la Santa Teresa de la catedral accitana o los Mártires Pablo y Juan de la parroquial de su localidad natal, éstas y otras obras aparecen comentadas en el apartado Obras desaparecidas. Finalmente en la sección titulada otras atribuciones dubitadas se refieren todas aquellas obras que por motivos varios no han podido ser estudiadas para el presente trabajo y que quedan emplazadas a una nueva, necesaria y futura investigación ulterior.

“Torcuato Ruiz del Peral, hombre y artista” es la primera parte de este trabajo de investigación que sirve de prelude al comentado catálogo. Esta parte, que está a su vez compuesta por dos apartados, va a incidir en el ambiente social, político y cultural de la Granada que se encuentra Torcuato Ruiz del Peral al venir en 1722, cuando tan sólo contaba con 14 años, haciendo especial hincapié en la cultura artística del momento, caracterizada por la pervivencia del Barroco, arte *oficial* del pueblo y de la Iglesia.

El siguiente apartado realiza una aproximación, según las posibilidades temporales y documentales, a la biografía –novelesca y problemática– de Torcuato Ruiz del Peral, aspecto imprescindible para un conocimiento más integral de su acusada personalidad artística. En el mismo, se dedica un capítulo especial a su labor como policromador, aspecto íntimamente ligado a sus resultados creativos y factor determinante para la configuración de su arte.

Cierran el presente trabajo los apartados de rigor dedicados a la bibliografía, así como al material y documentación consultados.

Finalmente es preciso dedicar estas últimas líneas para expresar mi sincera gratitud a quienes de alguna u otra forma han posibilitado la culminación de este trabajo. Así, vaya mi reconocimiento a D. Torcuato Fandila sin cuya colaboración no se habría podido realizar parte del catálogo fotográfico y, especialmente, hacia el director del estudio original, el Catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad de Granada, el Dr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín.

TORCUATO RUIZ DEL PERAL
(1708-1773)

HOMBRE Y ARTISTA

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA: LA GRANADA DEL SIGLO XVIII

El siglo XVIII constituye, en el campo de la historia de la escultura española, un período transitorio que va desde la acentuación de los postulados propiamente barrocos hasta la aparición de una nueva estética marcada por el influjo francés, y la imposición del *buen gusto* por parte de las distintas Academias de Bellas Artes¹. Éstas se van a convertir en fehacientes directoras del *nuevo Arte*. No obstante, el panorama español va a discurrir por derroteros divergentes a los del resto de Europa, a pesar de la grave influencia que, según la profesora Bertos Herrera, supusieron las tendencias afrancesadas que “lejos de infundir nueva savia a la cultura, la arruinó durante muchos años en un vano esfuerzo de adaptación e imitación, y ello hasta que esas nuevas tendencias no se españolizaron”².

El contexto histórico de la Granada del siglo XVIII pasa por la trascendencia de su condición como emplazamiento interior que la va a sumir en un profundo sueño en los laureles del pasado, ajena al desarrollo cultural y político del resto del país. Después de las continuas conmociones de los siglos precedentes (ss. XVI-XVII) nuestra ciudad entra en un período de inactividad material, donde algunos cambios en el terreno cultural iban a suponer el abono del posterior despertar.

La población se consolidó en torno a los 50 ó 60.000 habitantes, más una población flotante de nómadas y mendigos. Esto se explica desde la mejora de las condiciones higiénico-sanitarias que erradicaron sustancialmente las anteriores epidemias de peste sufridas durante los siglos XVI y XVII, responsables de la considerable reducción de la población. Domínguez Ortiz³ señala que dicha población de Granada en el XVIII era homogénea y poco cosmopolita “humana y materialmente”: en Granada aún predominaba el Arte del Barroco (Parroquia de Santa María de la O, de Santa María Magdalena, etc.).

Si en el plano material la castellanización de Granada no alcanzó un pleno rendimiento, no ocurrió lo mismo con la reforma espiritual como avala la reivindicación del pasado cristiano de Granada, con el hallazgo de los libros plúmbeos en el Sacromonte –desde finales del siglo XVI–, la devoción a la Inmaculada y a la Virgen de las Angustias, cuyo santuario se convierte en pleno siglo XVIII en la última gala del Barroco.

¹En Granada se funda la Real Academia de Bellas Artes ya en una fecha tardía, en 1777, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, constituida en 1744 e inaugurada en 1752.

²BERTOS HERRERA, M. P. : *Los escultores de la plata y el oro*. Granada, Universidad, 1991, p. 72.

³DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: “El año 1777 en Granada”. En *Real Academia de Bellas Artes de Granada (1777-2002)*. Granada, Ideal, 2002.

La cultura artística en la Granada del siglo XVIII: la pervivencia del Barroco

La Granada del siglo XVIII se presuponía culta: Universidad de fundación carolina y regentada por el cabildo catedralicio, varios colegios mayores, Colegio del Sacromonte, etc. Sin embargo, este panorama puede resultar cuanto menos engañoso pues el nivel educativo de estos centros era extremadamente pobre. Aparte de esto, es necesaria la consideración de la otra realidad cultural granadina, la de los treinta y cinco maestros pintores, los once escultores, los cinco tallistas y seis doradores que el Catastro registró en Granada. Todos ellos vivían, mayormente, del patronazgo de la Iglesia pero también de algunos comitentes de origen noble o burgués. Como practicaban el Arte no eran considerados ideológicamente “peligrosos” siempre que el recato y la dignidad presidieran sus creaciones. Así, el Barroco decorativo halló sus máximas expresiones en la época (Templo de Ntra. Sra. de las Angustias, Sacristía de la Cartuja, imaginería religiosa de la gubia de Risueño, Diego de Mora o Ruiz del Peral...)⁴.

En este contexto, el Barroco es denostado por la crítica y se capitanea desde las academias el destierro de las formas recargadas y esencialmente decorativas de este estilo a favor de una depuración formal más característica del *buen gusto*. El triunfo del academicismo neoclásico colocó a nuestros escultores y demás artistas del Barroco en una dimensión inferior, negándosele hasta el calificativo más depurado de “artístico”, siendo directamente las obras barrocas rechazadas por su naturaleza línea policromada así como por su intrínseco carácter popular, por extensión consideradas “poco cultas y elevadas”⁵.

Sin embargo, triunfará la voluntad popular que permanecerá sentimental y devocionalmente aferrada a las formas del Barroco –estilo esencialmente representativo de lo español en Europa–, que bullen de múltiples contenidos rituales y piadosos muy imbricados en el sentir general. De esta manera, la tendencia purista basada en la sobriedad de los modelos clásicos hallará una notable oposición, que permite casi la anulación de ese efecto academicista que ocurre en un ámbito nacional pero en el que Granada no va a llegar a incardinarse en este momento. Señala la profesora Guillén Marcos la escasa participación de los sectores eclesiásticos en el pensamiento ilustrado así como su divergencia con la reforma académica⁶.

Concretamente, en lo que a escultura granadina del S. XVIII se refiere, se puede sintetizar como la acentuación del barroquismo, manifiesto tanto en escultura exenta como en retablos (José de

⁴SANZ SAMPELAYO, J. : “Granada en el siglo de las Reformas Ilustradas”. En *Historia de Granada*. Granada, Diputación, 2003, pp. 290-299.

⁵SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “El Arte del Barroco”. En *Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, Ed. Gever, 1998, vol. VII, p. 41.

⁶GUILLÉN MARCOS, E.: “El Arte en la Granada de la Ilustración”. En *Historia de Granada*. Granada, Diputación Provincial, 2003, p. 318.

Bada, hermanos Sánchez de Rueda, por ejemplo)⁷. Este barroquismo va degenerando en una creciente afectación formal desde mediados de siglo, dejando paso a la oficialidad del Neoclásico a pesar de continuar siendo el preferido por el pueblo, como se evidencia su resurgir en el siglo XX. No obstante, la estatuaria barroca constituye una manifestación tremendamente representativa y original en la Historia del Arte español. Sánchez-Mesa la considera “como la expresión más espontánea y vigorosa del sentimiento popular y como el procedimiento más intencionado y eficaz para conmover y emocionar la piedad de los fieles”⁸.

La escuela granadina se caracterizó siempre por la presencia de unos rasgos constantes y específicos. Así, se huye del excesivo efectismo teatral propio de otras escuelas, como la castellana o la propia sevillana. La preferencia en Granada radicará en el concepto, sabiamente armonizado por un arte no exento de naturalismo barroco. A juicio de Juan Jesús López-Guadalupe⁹ nuestra imaginería torna su interés hacia la devoción íntima de oratorio privado, de ahí su prioridad expresiva a través de las formas pequeñas y sutiles, a la evocación sobre la exhibición. En todo acorde con esa “estética del diminutivo” que refería García Lorca como genuinamente granadina. Según el citado investigador, este carácter propio de la estatuaria granadina va a posibilitar un mayor esmero en el pormenor incluso en obras de tamaño natural, siempre concebidas para la meditación cercana y piadosa en el marco reservado y claustral de cualquier convento o capilla granadinos. También serán objeto de devoción, incluso, cuando la escultura es procesionada en una manifestación por otra parte netamente barroca.

La anteriormente referida preferencia popular justifica la pervivencia del Barroco en la iglesia granadina que ejerce su función doctrinal y catequética a través de los medios que le proporciona este estilo. De esta circunstancia va a depender la creación artística de Torcuato Ruiz del Peral que, para Gallego Burín, va a representar la “tradición de pura cepa, la supervivencia de lo que, durante siglo y medio, el arte de España había producido como espontánea floración de sentimientos y emociones populares y esa persistencia de escuela se prolonga hasta el final del tercer cuarto del siglo XVIII”¹⁰. Torcuato Ruiz del Peral supone en el desolador panorama nacional del momento en cuanto al arte del pueblo por excelencia se refiere, un débil y postrero grito de una todavía candente y lígnea escuela que convalece, intimidada por fríos y académicos mármoles de románticas e ilustradas evocaciones antiguas.

Tras la muerte de José de Mora en 1725, su hermano Diego va a erigirse en digno sucesor de la tradición escultórica. El valor de

⁷MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Escultura barroca en España*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 419.

⁸SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: Op. cit., p. 42.

⁹LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. Y M. L.: *La Semana Santa de Granada*. Granada, Ayuntamiento, 1997, p. 72.

¹⁰GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor del siglo XVIII: Torcuato Ruiz del Peral”. En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. 1936, p. 189.

Diego de Mora (1658-1729) no va a radicar tanto en su regular creación artística como en su capacidad de asumir y legar los ideales procedentes de la genialidad de su hermano José. De esta manera, Diego de Mora asimila una estética intimista que bebe incluso de los postulados canescos, resultando un arte muy evocador de marcados matices melancólicos. Sobre estos presupuestos se va a establecer la creación de Ruiz del Peral.

APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA A TORCUATO RUIZ DEL PERAL (1708-1773)

Pocos datos son aportados por la historiografía artística acerca de nuestro escultor, solamente la tosca e imprecisa noticia de que “nació a principios de siglo, que trabajó en Granada y que fue imitador de Pedro de Mena” es la única reseña que se permiten Ceán Bermúdez y el Conde de Maule en sus correspondientes obras, en 1800 y 1812-1813¹¹ respectivamente.

Torcuato Ruiz del Peral nace en Exfiliana, comarca de Guadix (Granada), un 16 de mayo de 1708¹² en el seno de una familia de acomodados labradores. Fue el sexto de nueve hijos: Gregoria (1695), Antonia (1697), Bernarda (1700), Francisco (1702), José (1705), Torcuato (1708), Pablo (1711), Ana (1714) y Juan (1716)¹³.

Gallego Burín se hace eco de las investigaciones de Rafael Carrasco¹⁴, “erudito accitano”, a propósito de la familia Ruiz del Peral, de las que se derivan algunas noticias interesantes. Así pues, la mayoría de los hijos varones de la familia constaba en los padrones de la época como labradores propietarios, contrayendo matrimonio las hijas igualmente con ricos hacendados. Según parece José Ruiz del Peral (1705) fue farmacéutico y su tío materno D. Torcuato Peral, fue sacerdote de la Parroquia de Albuñán y a la postre Rector del Seminario Menor accitano, así como un hermano de éste, D. Pablo Peral, que llegó a ser gobernador de la villa de Exfiliana en 1697¹⁵.

Según el expediente matrimonial de sus padres, D. Nicolás Ruiz y D^a. Jerónima del Peral, consta que eran naturales de la misma villa de Exfiliana, contrayendo matrimonio un 30 de abril de 1692¹⁶.

No se conocen detalles que justifiquen la venida a Granada en 1722 del joven Torcuato Ruiz del Peral, pero no es descabellado pensar que –dado que el genio artístico del joven Ruiz del Peral, seguramente apuntaba ya formas– tanto las circunstancias familiares como afectivas, sin duda influenciadas por el reputado prestigio de los Mora en la comarca accitana, posibilitaran su venida a la capital

¹¹CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, tomo IV, p. 286.

CRUZ BAHAMONDE, N., Conde de Maule: *Viaje de España, Francia e Italia*. Cádiz, 1812-1813, tomo XII, p. 327.

¹²Partida de bautismo conocida gracias al hallazgo de D. Manuel Gómez Moreno González y reproducida en el apéndice documental de este trabajo.

¹³Archivo de la Parroquia de Exfiliana. Libro tercero de Bautismos.

¹⁴GALLEGO BURÍN, A.: Op. cit., p. 191.

¹⁵Ibidem, pp. 190-191.

¹⁶Archivo de la Parroquia de Exfiliana. Libro segundo de matrimonios, fol. 42 vto.

granadina. Así, el prometedor artista podría conocer de cerca el arte de los grandes maestros y formarse integralmente desde la percepción de las obras de la ya declinante escuela granadina.

Diego de Mora va a acoger en su taller a un joven Ruiz del Peral¹⁷ en torno a 1725, cuando tan sólo llevaba en la capital granadina 3 años. La enseñanza de Diego de Mora será breve pues éste fallece en 1729. En este fugaz período Torcuato Ruiz del Peral va a imbuirse plenamente del espíritu de una escuela convaleciente, pero que va a sugestionar indefectiblemente toda su creación hasta su muerte en 1773. El escultor de Exfiliana será recurrente, en la solución de los rostros, al espíritu más ancestral de la gubia de los Mora, siendo preferente su gusto por los rasgos marcados, narices poderosas y romanas, mentón prominente, etc. A través de estos rasgos –que por su reiteración y perfecta definición, sobre todo en los modelos masculinos, bien podrían responder a un autorretrato del autor– Ruiz del Peral propicia la comunicación de un sentimiento que se hace drama en los temas de la Pasión, y candor, no exento de vida, en sus preferidos temas infantiles. Es difícil discernir en qué medida Ruiz del Peral bebe de los Moras, pero efectivamente los caracteres comentados son propios de los mismos. Probablemente Ruiz del Peral se va a ver cautivado en extremo por la forma de hacer de los “artistas del sentimiento” (José y Diego de Mora), a los que recurrirá frecuentemente a lo largo de su producción artística.

Ya comentaba Gallego Burín¹⁸ la prioridad expresiva de José de Mora respecto a su hermano Diego, preferentemente preocupado por la técnica. Así, Ruiz del Peral es considerado por Gallego como frío escultor carente de la vena emocional de José. No obstante, hemos de considerar que a la vista de su revisada creación artística, en nada cabe una afirmación tan categórica pues el escultor exfilianero, aunque de irregulares resultados en su producción, demuestra fehacientemente en multitud de facetas una personalidad valiente a la vez que sensible. Esto le hace especialmente receptor del ascetismo de José de Mora, apartándolo incluso de la obra de su maestro en ocasiones para aproximarla al propio José (recuérdese el medio cuerpo de Dolorosa de la Parroquia granadina de Nuestra Señora de la O o la propia Cabeza de San Juan Bautista del Museo catedralicio).

A la muerte de Diego de Mora, acaecida en 1725, Ruiz del Peral entra en contacto con el presbítero granadino y pintor, Benito Rodríguez Blanes, a la sazón párroco de la Colegiata de los Santos Justo y Pastor y amigo de José Risueño. Será esta circunstancia de notable importancia pues Ruiz del Peral entablará relaciones con distintos círculos eclesiásticos granadinos como es el caso de la propia parroquia de S. Justo y Pastor, para la que realizará numerosos

¹⁷Padrones de la extinta Parroquia de S. Miguel Arcángel de Granada (1725-1726). Archivo de la Casa de los Tiros.

¹⁸GALLEGO BURÍN, A.: Op. cit. Pp. 194-195.

encargos en lo sucesivo. De entre ellos destacan las imágenes infantiles de los titulares o las de los Arcángeles S. Rafael y S. Miguel de la nave de la iglesia. Es muy posible que la faceta de policromador de Ruiz del Peral se desarrollara por esta época orientado no sólo por el magisterio de su maestro Rodríguez Blanes –localista y ortodoxo pintor– sino también por la propia necesidad de abordar los primeros encargos en madera policromada, que muy posiblemente fueran para la misma parroquia de su maestro. A pesar de no constar documentalmente es posible que de esta primera época sean algunas de sus obras para la Parroquia de los Santos Justo y Pastor. En especial nos inclinamos hacia la Dolorosa sedente de talla completa que se halla en dicha iglesia. Supone la primera de una serie irregular de tres obras del mismo tipo junto con la del Convento de Santa Catalina de Valladolid y la de la Iglesia de la Magdalena, ya más avanzada. El propio estudio de la policromía es ya un avance en la definición de su estilo, que más adelante comentaremos.

1737 será un año funesto para nuestro escultor pues muere su madre, Jerónima del Peral¹⁹ –adscrita a la colación de la parroquia de San Miguel–, y su maestro, Benito Rodríguez Blanes. Curiosamente será en este mismo año cuando nos aparezca su primera obra documentada: las esculturas talladas en mármol para los púlpitos de la catedral de Guadix²⁰. Un año más tarde, en 1738 realizará para la misma catedral una Santa Teresa de Jesús ya en madera policromada, por la que cobra ciento diez pesos, hoy tristemente desaparecida.

En 1741 recibe el encargo más ambicioso de toda su carrera como escultor de manos del cabildo de la seo accitana. Se trataba de una nueva sillería para el coro “en vista de lo deteriorada que se hallaba la sillería antigua”. El acta de 24 de octubre de 1741 del cabildo catedralicio se expresaba en estos términos “[...] se dio Comisión al Chantre de la catedral para que prevenga a Peral el escultor haga un diseño de peso de una silla a cuya proporción han de ser todas, el cual se presente en cabildo para determinar lo que más convenga...”²¹. Para esta prueba se estipuló un límite de 50 pesos que fueron entregados a Ruiz del Peral, deduciéndose de lo referido en el acta capitular el esmero con el que el escultor dispuso el citado encargo²². De esta forma y tras analizar la obra presentada por Peral cuya cuidada ejecución sólo transcurrió en dos meses, el cabildo dio el visto bueno para la ejecución de la obra definitiva, asunto que le ocupó hasta su muerte en 1773.

Uno de los acontecimientos más significativos de la desconocida vida personal de Torcuato Ruiz del Peral ocurre el 4 de marzo de 1747 cuando contrae matrimonio, en la antigua parroquia de Santiago, con Beatriz Trencó²³. Derivado del estudio de su expedien-

¹⁹Libro de entierros de la Parroquia de San Miguel.

²⁰Según el Libro de Cuentas de la Catedral accitana, Ruiz del Peral cobró el 19 de agosto de 1737 doscientos sesenta pesos.

²¹Actas del Cabildo de la Catedral de Guadix de 24 de octubre de 1741.

²²Acta del Cabildo de la Catedral de Guadix de 23 de diciembre de 1741.

²³Libro de matrimonios de la Parroquia de Santiago de 1747.

te matrimonial cabe deducir las dificultades con que se encontró nuestro escultor a la hora de formalizar esta relación, dada la naturaleza de Beatriz Trencó –“pobre de solemnidad” y con antecedentes familiares mancillados por la propia Inquisición, al contar entre sus ascendientes a un morisco rebelado y ejecutado—. Según ilustra Gallego Burín a propósito de la “humildad” de la Sra. Trencó, su hermana María Trencó aparecía inscrita en el padrón de 1752 en la colación de San Miguel²⁴, como criada del “no menos pobre y mediocre pintor Salvador Marchena”.

En esta cuestión fue determinante la oposición de la familia de Ruiz del Peral a la culminación de esta relación sentimental, lo que propició la ocultación de sus seis hijos nacidos con anterioridad a la celebración secreta del matrimonio en 1747 y que, incluso, no serían reconocidos legalmente hasta después de esa fecha. Sin duda, la desaparición de su madre, Jerónima del Peral, en 1737, debió ser un hecho relevante para la culminación de este asunto privado del escultor accitano.

Según los censos padronales de 1752 –ya revisados por Gallego en 1936– el matrimonio Ruiz Trencó vivió separadamente incluso después de casarse, pues Beatriz Trencó consta en ese mismo año residiendo en la colación de San Miguel, con su hermana Isabel, de 51 años, “cabeza de familia, soltera y pobre”²⁵ y Torcuato Ruiz del Peral vive con sus sobrinos José Molina, de 10 años, María Ruiz, de 27 y María Pérez de 18, en la colación de San José, en ese mismo año de 1752²⁶. Probablemente vivía nuestro escultor en casa propia tal como se deduce del acta capitular de 19 de diciembre de 1750²⁷ de la catedral de Guadix, para la que Ruiz del Peral realizaba en estos momentos las esculturas del coro.

A partir de este momento son múltiples las sombras que se ciernen en torno a la figura de Torcuato Ruiz del Peral, período en que presumiblemente se gestará la mayor parte de su creación artística realizando diversos encargos, siempre dentro de la provincia de Granada. Será en 1753 cuando nuevamente aparezcan documentalmente noticias suyas pues, según halló Gallego Burín, Ruiz del Peral compareció como testigo ante el casamiento de un tal Luis Sanz Giménez²⁸.

De las escasas noticias que de Ruiz del Peral constan en esta etapa, constituyen la principal fuente de información las numerosas actas del cabildo de la catedral accitana, a propósito de su trabajo como responsable de la escultura de la sillería del coro. Así pues, queda constancia de su debilitado estado de salud –que más adelante referiremos– pero también sus más que supuestas dificultades económicas (aún a pesar de su titularidad como propietario de una

²⁴ Archivo de la Casa de los Tiros de Granada. Catastro de 1752. Libro 2º de vecindario secular, padrones de la Parroquia de San Miguel de Granada.

²⁵ Archivo de la Casa de los Tiros. Catastro de 1752. Libro 2º de vecindario secular, padrones de la Parroquia de San Miguel, folio 8.

²⁶ Archivo de la Casa de los Tiros de Granada. Catastro de 1752. Libro 2º de vecindario secular, padrones de la Parroquia de San José, folio 16, vto.

²⁷ Archivo de la catedral de Guadix. Libros de actas.

²⁸ Archivo Eclesiástico de Granada. Libro IV de matrimonios de la antigua Parroquia de San Juan de los Reyes, fol. 84.

vivienda en Granada) al solicitar al cabildo accitano “que no se le rebajen los diez pesos que está mandado por el cabildo rebajarle de cada una hasta extinguir una deuda que tiene a favor de esta Santa Iglesia ...”.²⁹ Estas circunstancias delatan una culminación vital que se debatía entre su madurez artística, sus inestables posibilidades económicas, su frágil salud y el distanciamiento, impuesto por las convenciones sociales de la época, de su mujer amada, Beatriz Trencó.

Será en el año de 1772 cuando los censos correspondientes a la Parroquia de San José ilustren la circunstancia de la vida en común del maestro accitano con su esposa. Hecho probablemente condicionado por su delicado estado de salud que acabó con su vida el 6 de julio de 1773, según se hacía manifiesto en las actas capitulares de la catedral de Guadix, a propósito de las continuas excedencias que solicitaba Peral arguyendo sus imposibilidades físicas para trabajar la madera.

Las actas del cabildo de la catedral de Guadix se hacen eco de las diversas vicisitudes que azotaron la realización del coro catedralicio. Así, en el acta fechada en 11 de febrero de 1763³⁰ “se leyó una carta de D. Torcuato Ruiz y Peral, maestro de escultor..., en que dice se halla muy lastimada su cabeza con la continua obra del ciprés y por tanto no puede concluir esta obra si no la desempeña el Sr. D. Antonio Moyano, Prebendado...”. Observamos pues cómo a partir de 1763, la debilitada salud de Peral va haciendo mella en su creación artística, llegando incluso a solicitar el cambio del material de trabajo (madera de ciprés), en menoscabo de su calidad, aspecto éste que le será denegado.

Efectivamente, el prebendado Moyano va a admitir el auxilio solicitado por Peral, según aquiescencia del cabildo, sin “que por esto deje de trabajar cuanto pueda”³¹. Por tal motivo, realizará desinteresadamente en 1771 la escultura de S. Cristóbal, única obra suya para tal empresa³².

Entendido desde el deterioro de salud que aquejaba a Torcuato Ruiz del Peral, y dadas las continuas peticiones de excedencia al cabildo catedralicio de Guadix, tanto en la ampliación de los plazos para entregar las obras pendientes como en la sustitución de la dura madera de ciprés por otra más fácil de trabajar, se comprende el cese de la actividad del escultor accitano en esta empresa, cuya inflexión más representativa será la hechura por parte de Moyano del S. Cristóbal antes referido.

Y es que aludir al ocaso vital de Ruiz del Peral implica necesariamente mencionar su obra “póstuma”, el coro de la catedral de Guadix, para el que ya a partir de 1771³³ dejará prácticamente de trabajar. De hecho, en 1772 –un año antes de su muerte–, su des-

²⁹Acta capitular de 12 de agosto de 1763. Libros de cabildos de la catedral de Guadix.

³⁰Archivo de la catedral de Guadix. Libros de Cabildos de 1741 a 1780.

³¹Acta Capitular de 12 de febrero de 1763. Libros de Cabildos del archivo de la catedral de Guadix.

³²Acta capitular de 28 de junio de 1768. Libros de actas del archivo de la catedral de Guadix.

³³Acta capitular del cabildo de 28 de mayo de 1771. Libros de Cabildos. Archivo de la catedral de Guadix.

conocido discípulo Cecilio de Trujillo “vecino y escultor de Granada”, solicitaba al cabildo catedralicio proseguir con el trabajo de su maestro. “Se acordó que Trujillo hiciese una estatua de las que faltaban y que en vista de su habilidad se decidiría”³⁴. Precisamente, según consta el acta capitular de 2 de diciembre de 1772 –ya desentendido completamente el maestro Peral de sus obligaciones con la seo accitana–, el dicho escultor presentó un San Matías, como prueba de suficiencia y garantía para realizar su trabajo, y ya que la estatua “había parecido bien” se acordó “que el mencionado D. Cecilio Trujillo continuase la formación de los Santos de la sillería bajo el mismo precio de cuarenta pesos cada uno... arreglándose en todo al modelo presentado en la estatua de San Matías y dejando quince pesos de los cuarenta de cada Santo... en descuento del alcance que dicho D. Torcuato ha contraído en esta misma obra... advirtiéndose que deberá ser el pago de cada estatua después de su entrega...”.

Mientras en el cabildo accitano se dirimía el definitivo sucesor de Peral al frente de la controvertida escultura del coro³⁵, el 22 de abril de 1772, Torcuato Ruiz del Peral otorgaba testamento ante el escribano D. Fernando Gil Montalvo, nombrando albacea a su esposa, D^a. Beatriz Trencó, a D. Cecilio Trujillo (discípulo presumiblemente predilecto que fallecería poco después de su maestro, antes del 2 de mayo de 1777) y al prebendado de la catedral accitana, además de colaborador suyo en la realización de las esculturas de la sillería de la catedral, D. Antonio Moyano. Siendo considerado como legítimo heredero el único hijo que le sobrevivía, José María Ruiz Trencó³⁶.

Un año y tres meses más tarde, el 6 de julio de 1773, era enterrado en la Parroquia de San José, para la que en otra época realizara tan magistrales obras como el santo titular de la misma o el propio San Cayetano con el Niño Jesús. Una exigua partida de defunción, firmada por el entonces párroco de la Iglesia de San José, D. Ignacio José Díez, manifestaba la última voluntad del maestro Ruiz del Peral, “enterrar en esta su parroquia y que se digan por su Alma e intención cincuenta misas rezadas, la cuarta parte a su parroquia y las demás a voluntad de sus albaceas”³⁷.

³⁴Acta capitular de 21 de julio de 1772. Libros de Cabildos. Archivo de la catedral de Guadix.

³⁵Según actas capitulares de 2 de mayo de 1777, el escultor también discípulo de Peral, Felipe González Santiesteban va a solicitar la consecución de dicha empresa, al fallecer Cecilio Trujillo. El también discípulo de Peral, Juan Arrabal, solicita igualmente competencias en tan demandado coro. Finalmente, en acta de 17 de julio de 1780, Felipe González se hará cargo de la conclusión definitiva de la escultura del coro, mediante la ejecución de los dos últimos santos que faltaban, San Cayetano y San Pedro González Telmo.

³⁶Después de un denodado interés por tratar de localizar dicho testamento en el Archivo Notarial de Granada y tras revisar los legajos números 1314, 1320 y 1333, correspondientes al protocolo de D. Fernando Gil Montalvo, de los espectros cronológicos comprendidos entre 1782-1784, 1783-1786 y 1785 y 1789, respectivamente, así como de otros escribanos próximos temporalmente a la fecha 22 de abril de 1772 (conocida a través de su partida de defunción), no ha sido posible hallar tan valioso documento, que probablemente –y coincidiendo con la opinión de Gallego Burín en 1936– pudo perecer en el fatídico incendio del archivo granadino de protocolos de 1879.

³⁷Partida de defunción de Torcuato Ruiz del Peral. Archivo de la parroquia de San José. Libro sexto de entierros, fol. 95.

LA POLICROMÍA Y EL ESTILO ARTÍSTICO EN LA CREACIÓN DE RUIZ DEL PERAL

La personalidad artística de Torcuato Ruiz del Peral

El siglo XVIII, pleno de barroquismo, apoteosis del Barroco más ornamental, será el momento de una manifiesta sensibilidad hacia el decorativismo que venía de Italia. Según Sánchez-Mesa, dicho barroquismo italianizante se caracterizará “por su fuerte inclinación por lo pintoresco y a la exaltación del movimiento teatralizado y gesticulante, en la línea del arte del Bernini”³⁸. Así, Torcuato Ruiz del Peral va a erigirse, como policromador de sus propias obras, en exponente, junto con Risueño, Duque Cornejo, Pedro Roldán o Luisa Roldán³⁹, de esta nueva estética colorista y pintoresca que reacciona contra el nuevo arte frío y academicista. No obstante, en Granada esta tendencia será comedida pues aún se hallaba latente el espíritu sobrio de Cano, que en muchas ocasiones emergerá de nuevo, tanto en el pormenor como en soluciones integrales.

Partiendo de que la escultura barroca no es sólo un objeto artístico pleno de inherencias teológico-catequéticas, sino que además es testigo sugestivo de una época, de una forma de sentir, no podemos obviar la circunstancia que nos acerca estos objetos artísticos a la realidad del artista como creador y como técnico. Nos referimos a la escultura barroca –en concreto, la obra de Peral– como evidencia genuina de una intencionalidad pretendidamente técnica, perfectamente cognoscible y analizable.

La observación o estudio de una obra de arte no puede entenderse sin la consideración a priori de que se trata del último resultado de un proceso intelectual y técnico. En efecto, nuestra escultura barroca policromada es depositaria de un vastísimo haber en su proceso que no sólo condiciona el resultado final sino que configura la esencia misma de la creación. Precisamente, el siglo XVIII será adalid, junto con el precedente, de la policromía en las imágenes, alentado por la fiebre decorativa del último Barroco. Como afirma el Dr. Sánchez-Mesa⁴⁰, resulta hartamente grave y desproporcionado asociar el color sólo a la pintura, error devenido por la demoledora, “purista” y parcial crítica neoclásica así como por el exceso de “populismo” vulgarizante en muchas de las soluciones polícromas que hizo un flaco favor al noble arte –de remotos orígenes antiguos– de policromar las esculturas.

Ciertamente la policromía en la escultura constituye un elemento complementario para el global resultado estético de la obra. La

³⁸SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “El Arte del Barroco...”, p. 23.

³⁹Recuérdese a la Virgen con el Niño del Museo de la Abadía del Sacromonte, cuya solución formal y de policromía es netamente análoga a la propia del maestro Peral, que resume en síntesis el espíritu del momento (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, pp. 327-329).

⁴⁰SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “El Arte del Barroco...”, p. 56.

plena valoración de la escultura barroca no se alcanzará sin el concurso de la policromía que permite un equilibrio ideal entre lo pictórico y lo escultórico⁴¹.

La policromía tiene un valor en sí mismo que trasciende lo aparente para adentrarse en lo sentimental y simbólico. El propio empleo del brillo o la sutileza de las veladuras nos sugiere un modo contemplativo orientado indirectamente por el policromador: se resaltarán algunas zonas sobre otras e incluso alentará la conciencia del fiel que percibirá la sugestión del matiz de la palidez, de la suntuosidad del oro o del dramatismo cristalino de una lágrima. Los volúmenes también se verán afectados por la policromía que acentuará e integrará el mismo valor plástico de la escultura.

Pero junto a ello, como señala Sánchez-Mesa⁴² la valoración de la policromía va a definir, en cierto sentido, la trascendencia social del encargo, que condiciona inevitablemente la obra. No sólo ya por la riqueza o modestia de los materiales empleados, elementos reveladores de la naturaleza del comitente y de dicho encargo, sino también de la vida posterior de la obra. Nos referimos a las restauraciones o intervenciones posteriores que, de alguna manera, van a desvelar la fortuna devocional de la imagen en cuestión. Asimismo, en este sentido, es necesario contemplar las nefastas intervenciones neoclásicas que esmaltaron en blanco –burdamente– esculturas originalmente poseedoras de ricas policromías y estofados, emulando la *moda* de los blancos y fríos mármoles, característicos de la época.

El siglo XVIII va a inferir un dinamismo de raíces italianas (Bernini) en la estatuaria barroca andaluza. De igual forma la policromía participará de este barroquismo de influencia foránea (Francia e Italia, fundamentalmente). En Granada, desde el último cuarto del siglo XVII, había quedado una huella indeleble de la escuela de los Mena y Mora, legítimos herederos de la genialidad canesca. Esto posibilita que nuestra ciudad permanezca indemne a las corrientes que circulaban en el país en cuanto a policromía de imágenes se refiere (que postulaban una tendencia a un decorativismo de tipo cortesano que se desarrollaba a pesar de los propios valores plásticos de la escultura). Por tanto, en síntesis, y desde los citados presupuestos, definimos a la policromía granadina como ajena al efectismo que descuidaba incluso el modelado. Existe predominio de ricas entonaciones, plenas de motivos vegetales, engalanadas con oros y punteados en una clara vocación naturalista.

Sánchez-Mesa apunta a la policromía brillante como propia del XVIII, tanto en las carnaciones (prioridad del pulimento sobre el mate de los siglos precedentes) como en los colores que, junto a la decoración en rocalla –los llamados “conjuntos chinescos”, que son

⁴¹Recuérdese el caso del racionero Alonso Cano (1601-1667) que supo armonizar, desde un auténtico ideal humanista, sus facetas pictórica y escultórica, pintando al esculpir y esculpiendo cuando pintaba.

⁴²SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “El Arte del Barroco...”, p. 61.

barnizados con “charol indiano”⁴³—, aluden a estéticas orientales, donde la esencia misma es la propia ornamentación basada en la suntuosidad de formas, colores y materiales. Se practica, en suma, una policromía con profusión de vegetales y ornamentos sobre fondos contrastados.

Una de las características de la policromía de este momento es, según opinión de D^a. María Elena Gómez-Moreno⁴⁴ de la cual se hace eco el Dr. Domingo Sánchez-Mesa⁴⁵, la “feminización”, “donde las casacas bordadas y las pelucas” forman parte casi de la tramoya cotidiana. Lo suntuoso áurico, mezclado con el fasto del momento, se pretenderá mediante la tendencia a humanizar las esculturas a través del empleo de aditamentos, diversos: ojos y lágrimas de cristal, pelucas, ropajes, adherencias de encajes, etc. Sin embargo, esta discutible tendencia, que en muchos casos menoscaba el legítimo valor estético de la obra de arte “per sé”, no va a alcanzar en el reservado ambiente granadino las cotas de desarrollo que logra en el resto de España. La huella de Cano era, efectivamente, profunda e indeleble.

La elegancia, el clasicismo, la sobriedad y hasta la sencillez seguirán siendo, en líneas generales, la norma en la escuela granadina que aunque actualiza su gusto con respecto a la “moda” de la época, seguirá preservando los citados valores como señal representativa de su personalidad. José de Risueño será el primer eslabón de esta escuela del XVIII que enraíza con el XVII, de la que Ruiz del Peral será necesariamente un hito trascendente.

Torcuato Ruiz del Peral, policromador

En el momento de la elaboración del catálogo artístico de Torcuato Ruiz del Peral, hemos observado una irregular trayectoria -en líneas generales- en lo que a la consecución de los valores plásticos netamente escultóricos se refiere. No obstante, su faceta como policromador de sus propias imágenes va a definir una progresión positiva en tanto en cuanto se perfilan los principales y más personales rasgos de su carácter como artista.

Dicha consideración de Ruiz del Peral como policromador no se fundamenta en el necesario apoyo documental pero sí en el estudio directo de su catálogo, del que se deriva una analogía grave con la obra de su coetáneo, el escultor murciano Francisco Salzillo (1707-1783), de marcados influjos italianos. Su breve pero significativo período de aprendizaje, tras la muerte de su maestro Diego de Mora en 1729, con el presbítero y mediocre pintor granadino

⁴³SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada, Universidad, 1971, p. 214.

⁴⁴GÓMEZ-MORENO, M. E.: *La policromía en la escultura española*. Madrid, Escuela de Artes y Oficios, 1943, N.º 16, p. 102.

⁴⁵SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “Técnica...”, pp. 214-215.

Pormenor del rostro del Stmo. Cristo de la Misericordia: obsérvese la definición de los rasgos que condicionan al estilo (Izquierda)

Detalle del rostro del Cristo yacente de la Virgen de las Angustias de la Alhambra, cuyo rostro evidencia los rasgos más recurrentes y personales del Arte de Peral (Derecha)



Benito Rodríguez Blanes, “continuador de la manera de Cano” según Gallego Burín⁴⁶, le posibilitará un mayor enraizamiento en la ortodoxia de la escuela granadina a pesar de la opinión de Gallego⁴⁷ que relativiza esta etapa formativa, considerando que “más debió de ser ilustración teórica que práctica, consejo más bien que enseñanza”. No obstante, su obra delata influencias italianas, según hace notar Sánchez-Mesa, canalizadas en Sevilla a favor del arte de Gianlorenzo Bernini.

El estilo de Ruiz del Peral aparece paulatinamente definido a lo largo de este trabajo, sin embargo es preciso señalar algunos apuntes representativos de su personalidad artística –evitando las reiteraciones innecesarias–. Destaca la tendencia por la preocupación formal de su arte, dotándolo de un acusado movimiento, revelando una vitalidad que nos remite indefectiblemente a las pretensiones realistas del escultor.

El modelado de Peral, concebido a partir de soluciones a bisel, redundará en la búsqueda del efecto a partir del volumen, aspecto que a pesar de su dependencia del magisterio de Diego de Mora, conceptualizará uno de sus mayores logros en el arte escultórico. Esta preocupación constante por el volumen producirá dos efectos, uno pretendido, de dotar a las imágenes de mayor expresividad y movimiento –en armonía con el clima del siglo XVIII–, y otro negativo, pues no siempre se conseguirá vitalizar los distintos planos de la escultura, donde en ocasiones lo inerte reinará en sus resultados.

⁴⁶ GALLEGO BURÍN, A.: “Un escultor...”, p. 191.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 196.



Detalle del rostro de Santa María de la Alhambra en una fotografía de 1929 donde se observan los aditamentos de encajes en torno al velo así como en el pecho

(Izquierda)

Detalle del manto de la Doloresa sedente de la Iglesia de Sta. María Magdalena, donde se observa la adición de encaje real en el borde

(Derecha)

Los paños amplios y doblados generosamente constituyen la más propia analogía en escultura con el estilo zurbaranesco. Mientras que en los rostros, lejano ya a sus debilidades compositivas, va a concentrar una intimidad expresiva que en ocasiones se acerca mucho al genial José de Mora, mientras que otras veces aparece distante y frío (“virilidad”, para Sánchez-Mesa⁴⁸), como en concesión al academicismo de la época, aunque nunca exento de expresividad. En ocasiones el arte de Peral se torna “artesanal” y duro, apartándose así del candor y lirismo dramático de Risueño.

Los rostros de Peral son recurrentes, donde el mentón prominente, la nariz larga, afilada y romana, pómulos marcados, bocas pequeñas y estereotipadas, etc. nos recuerda bastante el arte de los Mora aunque esta vez el drama se mezcla con la dureza de sus largos golpes de gubia que tornan el drama elegante de los Mora en tragedia casi “castellana”.

Ruiz del Peral emplea preferentemente en sus soluciones policromas, carnaciones en pulimento, estofados con múltiples colores y brillos metálicos, así como los aditamentos habituales (pestañas, ojos de cristal o telas encoladas). Sánchez-Mesa va a concretar su policromía basándose en la recurrencia del maestro Peral a los tonos contrastados, rojos fuertes y brillantes, verdes y azules cobalto oscuros. Resulta ejemplarizante, en este sentido, la policromía de la imagen de San José con el Niño, titular de la iglesia del mismo nombre, donde se nos presenta el Santo Patriarca vistiendo una túnica ricamente estofada, con profusión de elementos decorativos de origen vegetal que contrasta con la no menos suntuosa del Niño

⁴⁸SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *Técnica...*, p. 225.

Detalle del pecho de la Dolorosa de la Iglesia del Sagrario, donde se observa la labor de esgrafiado sobre el dorado, así como las “corlas” características del S. XVIII



Jesús. El manto de color rojo profundo envuelve ampulosamente a la imagen del santo, sin disminuir su actitud dinámica que se ve reforzada por el poderoso contraste de la policromía.

Destaca sobremanera como norma en su creación, los galones dorados amplios en bocamangas y bordes de mantos y túnicas, sobre los que se aplican encajes auténticos adheridos: Inmaculada de la Abadía del Sacromonte, Dolorosa de la Humildad de la catedral accitana, Santa María de la Alhambra, San José con el Niño de la iglesia de su nombre, etc.

Las carnaciones preferidas por Peral son las llamadas “a pulimento” o brillantes, que a juicio de Sánchez-Mesa más se aproximan a los Mora que a Risueño⁴⁹.

De las obras más representativas por lo que al estudio del color respecta son –aparte de la Virgen de las Angustias de Santa María de la Alhambra que ya es comentada en el catálogo– las imágenes infantiles de los santos Justo y Pastor de la iglesia de su nombre. En estas obras, Ruiz del Peral va a materializar el ideal estético del siglo XVIII en la forma de vestir a los niños mártires, pues las ricas casacas, los zapatos de hebillas, las medias blancas, etc. constituyen un ejemplo no sólo en cuanto a solución cromática sino también por su ejemplificación de la moda dieciochesca. Curiosamente la vertiente crítica más ortodoxa observa, respecto a la iconografía de los santos, que dichos mártires cristianos de la época de Diocleciano, deberían presentarse vestidos a la usanza romana⁵⁰, siendo en este caso una concesión personal del maestro Peral, como realizaría también en la Santa Casilda yacente de la catedral granadina⁵¹.

⁴⁹Ibídem, p. 226.

⁵⁰FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Ed. Omega, Barcelona, 1950, p. 166.

⁵¹Para ampliar, consúltese el apartado correspondiente del catálogo.

En suma, cabe afirmar la solvencia decorativa de Ruiz del Peral en el estudio de la policromía, donde no permanece impasible ante la ola renovadora que recorre los ámbitos artísticos de la España del setecientos, plenamente imbuida de aires italianos y franceses. El maestro Peral sabrá conjugar equilibradamente, salvo excepciones, la fastuosidad que comporta el concurso de los brillos, dorados, corlas, aditamentos y reflejos metálicos, con la ampulosidad dinámica en su particular tratamiento de los paños. No llegará a descuidar las soluciones expresivas de los rostros aunque sí caerá en una afectación excesiva en la reiteración de los mismos modelos, legados de los Mora.



San José con el Niño (Parroquia de S. José). En esta obra se evidencia el poderoso contraste policromo entre el suntuoso dorado de la túnica y el intenso rojo del manto