

UN ESCULTOR DEL SI-  
GLO XVIII.—TORCUATO  
RUIZ DEL PERAL.

Por ANTONIO GALLEGO Y BURÍN

## I.

El siglo XVIII inicia la decadencia de las dos grandes escuelas de escultura que en España se dividen la atención popular y cuyos centros son Castilla y Andalucía.

Muerto Gregorio Fernández <sup>1</sup>, en 1636, no existe ya en la primera quien mantenga la tradición con tan honrada firmeza, tan espontáneo sentimiento y voz tan clara para los españoles como aquel escultor. La que le sucede es una generación de copistas, que pierde, tras la poderosa personalidad del escultor gallego, su personalidad propia, sin revelar una nota nueva. Y si en la última mitad del siglo XVII señala su paso por Madrid un grupo de escultores que, con sus obras, continúa la tradición de la talla policromada, frente a las manifestaciones esporádicas de un Tacca o de un Bolonia, ese grupo no es más, o casi nada más —excepción hecha de Pereyra (†1667) que se nos ofrece como caso aislado— que el eco de aquella influencia castellana por una parte, y por otra de la de Alonso Cano, desde que este había dejado caer en la Corte la simiente revolucionaria de su barroquismo, si bien, este último influjo se deja sentir allí más en pintura que en escultura, pues la labor de Cano como escultor corresponde a la época final

---

1. Orueta y Duarte, Ricardo de.—*Gregorio Hernández*.—Madrid, 1920.

de su vida en Granada donde constituyó cantón artístico independiente en el que, la suya, era la cabeza visible <sup>2</sup>. Al comenzar el siglo XVIII, la escuela castellana de escultura, como escuela de un arte nacional, puede estimarse desaparecida. Sólo dos nombres, el de Narciso Tomé (hacia 1720), autor del transparente de la Catedral de Toledo, y el de su sobrino, son los que se salvan de este naufragio.

En cuanto a la escuela andaluza, con sus dos grupos, sevillano y granadino, la tradición es más prolongada. De esos dos grupos, es en el sevillano en el que antes se extingue y quien, después de Martínez Montañés († 1649) logra sostenerla —entre nombres tan olvidados como los de Solís (hacia 1618), Gijón (1650-1690?) y Arce (hacia 1657)—es el antequerano Pedro Roldán (1624-1700) <sup>3</sup> pero su vida no alcanza más allá del setecientos. Los que le suceden, inferiores a él, se han formado ya bebiendo en corrientes de menos puro manantial y reflejan un barroquismo más descvuelto y más arbitrario: son la Roldana (1656-1704), Montedoca († 1748) y, sobre todo, Pedro Duque Cornejo (1677-1757) que, también, escasamente, sobrepasa la primera mitad del siglo.

En cambio, en Granada no ocurre así. Muerto Cano en 1667, su espíritu y su manera artística permanecen, merced a la labor de dos de sus discípulos: Pedro de Mena (1628-1688) <sup>4</sup> y José de Mora (1638-1725) <sup>5</sup>, de los cuales, este último llega con ella hasta el final del primer cuarto del setecientos, sosteniendo en los años posteriores su influjo y la esencialidad de la escuela su hermano Diego de Mora (1658-1729) y José Risueño (1665-1732), quien paralelamente a él mantiene también, vivo y latente, el sentimiento de Cano. Diego de Mora, especialmente, es el lazo de unión entre la escuela canesca y los hombres de final del siglo que representan el postrer latido de esa emoción popular y el que

---

2. Serrano Fatigati, Enrique.—*La Escultura en Madrid*.—Madrid, 1909 y Gómez-Moreno Martínez, Manuel.—*Alonso Cano, escultor* (En el "Archivo Español de Arte y Arqueología" n.º VI.—Madrid, 1926).

3. Gallego y Burín, Antonio.—*Tres familias de escultores: los Menas, los Moras y los Roldanes* (En el "Archivo Español de Arte y Arqueología" n.º III.—Madrid, 1925) y J. Hernández Díaz y H. Sancho Corbacho.—*Arquitectos y escultores sevillanos del siglo XVII*.—Sevilla, 1931.

4. Orueta y Duarte, Ricardo de.—*La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*.—Madrid, 1914 y Gallego y Burín, Antonio.—*Pedro de Mena y el misticismo español*.—Granada, 1930.

5. Gallego y Burín, Antonio.—*José de Mora: su vida y su obra*.—Granada, 1925.

mejor encarna esa última expresión española es Torcuato Ruiz del Peral, el más rezagado de este grupo que, recluso en su rincón andaluz, trabaja libre de contaminaciones extrañas desenvolviéndose en el círculo que la tradición local le señalaba, porque la influencia francesa que la dinastía borbónica aportó a España al comenzar el siglo no se dejó sentir en Granada. Los escultores de la Granja no encontraron eco en esta ciudad. Las nuevas orientaciones del barroco madrileño —Carmona (1709-1767), Gutiérrez (1727-1782), etc.— del último tercio del XVIII, ni los academizantes Castro (1711-1775), Alvarez (1727-1797) y otros, tampoco lograron mover una sola hoja del árbol granadino. Aislado de estos artistas, Peral no se dejó impresionar por nada exterior. Toda su formación la logró al contacto con los modelos tradicionales de su escuela. Y si esto pudiera parecer ñoñez provinciana, limitación de horizontes artísticos, no se olvide que, en cambio, significa la persistencia de una reacción contra los ideales y las formas que, sin raigambre nacional alguna, tenían la presunción de envolver su pobreza y su frialdad bajo el ropaje de un sentimiento clásico, ni visto con acierto ni con intensidad sentido. Al menos, aquél otro tiene el valor de la sinceridad y de ser cosa castiza y propia que prescinde de adobos con los que desfigurar lo vacío de su expresión; es el último grito que en el naufragio de lo popular se oye y que, si por nadie es entonces escuchado, todavía hoy levanta su eco. Un eco débil, es cierto, en cuanto a calidad de arte, pero de significación evidente en cuanto lo estimemos como hecho histórico. El ambiente de la época en que Peral vive y trabaja es tan pobre que, cualquiera de estos intentos, por modesto que sea, merece una simpática atención. No olvidemos que en el arte español de entonces, hasta que apareció Goya, se venía hablando de continuo con extranjero acento, con un mal acento extranjero, cuyo desagrado y falsedad hizo percibir el genial aragonés al alzar su voz, tan española, tan sonora y tan amplia.

Ruiz del Peral representa, pues, 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. Y destaca con más vigor este significado de Peral, si consideramos su paralelismo con Salcillo (1707-1783), que le sobrevive diez años, pues

aunque éste pusiera su arte al servicio de esas mismas emociones del pueblo, su obra aparece teñida de influencia italiana, como educado por su padre, que era un escultor de Cápua. Para Murcia y para Granada es, pues, toda la atención de estos años en lo que a escultura se refiere, pero, como decimos, lo que en Murcia aparece mezclado con influjos mediterráneos, en Granada se cuaja sin extrañas ingerencias, como escuetamente español y castizo.

## II.

No alcanzó Palomino a darnos noticias de Ruiz del Peral porque, cuando el erudito artista cordobés publicaba su *Museo Pictórico*,<sup>6</sup> Peral contaba dieciséis años. Únicamente Ceán Bermúdez<sup>7</sup> le dedicó unas líneas en las que, haciendo resaltar su significado, sólo dice que nació a principios del siglo, que trabajó en Granada y que fué imitador de Pedro de Mena; y unos años más tarde, en 1812, el Conde de Maule, en su interesante *Viaje*,<sup>8</sup> repetía esto mismo, sin agregar dato nuevo alguno. Gracias al arqueólogo granadino D. Manuel Gómez-Moreno González, conocemos la patria y fecha del nacimiento de Peral, cuya vida se nos ofrece aún con grandes imprecisiones. Ruiz del Peral nació el 16 de Mayo de 1708 en el pueblo de Esfiliana (Granada), perteneciente a la demarcación de Guadix, donde el nombre de Mora, como hijo de la cercana Baza, gozaba de popularidad y de prestigio<sup>9</sup>. Sus padres, Nicolás Ruiz y Gerónima del Peral, eran labradores acomodados de aquella villa, y Torcuato fué el sexto de los hijos habidos en este matrimonio<sup>10</sup>. Nada sabemos de sus

6. Palomino y Velasco, Antonio.—*El Museo pictórico y escala óptica*.—Madrid, 1724.

7. Ceán Bermúdez, Juan Agustín.—*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*.—Madrid, 1800, tom. IV, pág. 286.

8. Cruz y Bahamonde, Nicolás. Conde de Maule.—*Viaje de España, Francia e Italia*.—Cádiz, 1812-1813, tom. XII, pág. 327.

9. V. Documento n.º I. Algunos autores hacen a Peral natural de Guadix, pero el conocimiento de esta partida aclara el equívoco, nacido de designar con este nombre a cuantos pueblos componen la comarca accitana.

10. Eran, asimismo, naturales de Esfiliana donde se casaron en 30 de Abril de 1692 (Archivo de la parroquia de Esfiliana. Libro 2.º de Matrimonios fol. 42 vto.). De este matrimonio nacieron nueve hijos: Gregoria en 1693; Antonia en 1697; Bernarda en 1700; Francisco en 1702; José en 1705; Torcuato en 1708; Pablo en 1711; Ana en 1714 y Juan en 1716. (Archivo de la parroquia de Esfiliana. Libro 3.º de Bautismos). Pocos años después de esta fecha debió morir el padre. La mayoría de los hijos

primeros años, ignorando si su aprendizaje como escultor comenzaría en su región de origen, aunque en ella no existían entonces maestros que pudieran iniciarle en este arte. Más lógico es pensar que residiendo en Granada artistas de tanta fama como José y Diego de Mora, oriundos de aquella misma comarca y, sin duda, ligados a la familia de Ruiz del Peral por lazos de amistad, éste pasase a aquella ciudad a trabajar a su lado, pues aunque José de Mora nunca tuvo discípulos, su hermano Diego, en cambio, fué maestro de varios que nos son conocidos <sup>11</sup>. En efecto, a los catorce años Ruiz del Peral llega a Granada <sup>12</sup> y ya, en 1725, cuando contaba diecisiete, lo hallamos viviendo en unión de Diego de Mora, formando parte de su taller <sup>13</sup>. Es, pues, en éste, donde se educa y forma y al morir Mora en 1729 se encarga de su enseñanza el presbítero y pintor de Granada D. Benito Rodríguez Blanes, gran amigo de Risueño y continuador de la manera de Cano, lo que explica el engarce de Peral con la buena tradición escultórica granadina a la que había de permanecer fiel hasta su último instante.

A partir de aquellas fechas escasean las noticias sobre Peral. Suponemos que con él debió de venir a Granada parte de su familia pues, en 1737, moría su madre en la parroquia de S. Miguel <sup>14</sup> y a ese año corresponde la primera de sus obras de las que poseemos documentación: las esculturas que adornan los púlpitos de la Catedral de Guadix (fig. 1), por las cuales aparece cobrando, el 19 de Agosto de 1737, doscientos sesenta pesos <sup>15</sup>. Un año después, en 1738, hace para la misma Catedral una Santa Teresa (fig. 2), por la cual se le pagan ciento diez pesos <sup>16</sup> y, en 1741, el mismo Cabildo le encarga a Granada los modelos para la nueva sillería

---

aparecen en los padrones de aquel tiempo dedicados a labrar sus tierras y las hijas casaron también con hacendados o labradores. Solo uno de aquellos, José, fué boticario y todos debieron ocupar desahogada posición. Entre sus parientes se cuentan sacerdotes (D. Torcuato Peral, cura de la parroquia de Albuñán, que luego fué Rector del Seminario de Guadix) y otras personas de significación en la villa como su tío D. Pablo Peral que en 1697 era gobernador de ella. Debemos éstos datos sobre la familia de Peral, al erudito accitano D. Rafael Carrasco.

<sup>11</sup> Entre esos discípulos se cuenta al Licdo. D. Agustín José de Vera Moreno, Clérigo de menores, natural y vecino de Granada del que luego hablaremos.

<sup>12</sup> Así lo asegura él mismo, al deponer, en 1747, en su expediente matrimonial. (Archivo general eclesiástico de Granada).

<sup>13</sup> Padrones de 1725-1726 de la parroquia de S. Miguel de Granada.

<sup>14</sup> Libro de Entierros de la citada parroquia de S. Miguel. En ese mismo año moría su segundo maestro D. Benito Rodríguez Blanes.

<sup>15</sup> V. Documento n.º II.

<sup>16</sup> Archivo de la Catedral de Guadix. *Cuentas*.

de aquel coro en el que ya trabajó sin interrupción hasta su muerte <sup>17</sup>.

El tiempo que media entre éste y aquellos encargos nos ofrece la vida de Peral envuelta en aires de novela <sup>18</sup>. En 1734, aproximadamente, cuando tenía veintiséis años, había entablado relaciones con una muchacha de veinte, llamada Beatriz Trencó, pobre de solemnidad <sup>19</sup>, de humilde origen y marcada con el estigma—bien acusado aún en aquellos tiempos—de contar entre sus antepasados con un condenado por la Inquisición en el alzamiento de los moriscos <sup>20</sup>. Seis hijos (nacidos todos antes de 1747) <sup>21</sup> fueron el fruto de estos amores que, atendidas aquellas razones, la oposición de su familia, el ambiente en que se desenvolvía y su significación social, hicieron a Peral mantener ocultos, hasta el punto de que, ninguno de esos hijos, fué inscrito como tal sino muy posteriormente, aún después de 1747 en que nuestro escultor decidió legalizar su situación y contraer secretamente matrimonio con Doña Beatriz. Este se celebró el 4 de Marzo de aquel año en la Iglesia granadina de Santiago <sup>22</sup> y, después de efectuado, marido y mujer continuaron viviendo separadamente: ella, en la parroquia de S. Miguel, con una hermana suya <sup>23</sup> y él, en la de S. José, en unión de tres sobrinos <sup>24</sup>, sin que aparezcan reunidos hasta 1772 <sup>25</sup>, en cuyo año Peral fué atacado de tan grave enfermedad que no cesó sino con su muer-

---

17. V. Documentos reunidos bajo el número IV.

18. De esta época de la vida de Peral, y aparte los datos conocidos sobre su matrimonio, solo tenemos la noticia de que en 1753 figuró como testigo del casamiento del pintor granadino Luis Sanz Giménez (Archivo parroquial de S. Juan de los Reyes de Granada. Libro 4.º de Matrimonios, fol. 84).

19. Tan pobre debía de ser, que una María Trencó, hermana suya sin duda, aparece inscrita, en 1752, como criada del no menos pobre y mediocre pintor Salvador Marchena (Archivo de la Casa de los Tiros de Granada. Catastro de 1752. Libro 2.º de Vecindario secular. Padrones de la parroquia de S. Miguel de Granada).

20. Expediente matrimonial de Torcuato Ruiz del Peral.

21. Expediente matrimonial citado. En esa fecha, según declara el propio Peral, solo vivían cuatro de ellos, de los cuales tres debieron de fallecer antes de 1773, fecha del fallecimiento de Peral que al morir dice que sólo vive uno de sus hijos.

22. Archivo de la suprimida parroquia de Santiago, hoy en la de S. Andrés de Granada. Libro de Matrimonios de 1747.

23. Esta hermana, Isabel, de 51 años, aparece en los padrones de 1752, como cabeza de familia, soltera y noble. (Archivo de la Casa de los Tiros de Granada. Catastro de 1752. Libro 2.º de Vecindario secular. Padrones de la parroquia de S. Miguel, folio 8).

24. Eran éstos, José Molina, de 19 años, María Ruiz de 27 y María Pérez de 18. (Archivo de la Casa de los Tiros de Granada. Catastro de 1752. Libro 2.º de Vecindario secular. Padrones de la parroquia de S. José, fol. 16 vto.).

25. Padrones de la parroquia de S. José de Granada, de 1772.

te, ocurrida el 6 de Julio de 1773, siendo enterrado su cuerpo en la Iglesia parroquial de S. José de Granada <sup>26</sup>. Su testamento, otorgado en 22 de Abril de 1772, del que nombraba albacea a su mujer y al prebendado de la Catedral de Guadix D. Antonio Moyano y heredero al único hijo que aún vivía, José María, tal vez nos hubiera proporcionado alguna noticia sobre su vida y sus obras, pero no hemos logrado hallarlo y, sin duda, debió perecer en 1879 en el incendio del archivo granadino de Protocolos.

Aunque, como vemos, los datos conocidos de la vida de Ruiz del Peral son bien escasos, bastan, no obstante, para determinar obras de sus comienzos y final artísticos y, sobre todo, prueban hasta la evidencia que su formación se debió, pura y exclusivamente, a las enseñanzas de Diego de Mora, cuya tradición de escuela mantuvo Peral, oponiéndola al empuje clasicista de algunos escultores que, contemporáneamente a él, trabajaban en Granada sustituyendo la talla en madera por la del mármol <sup>27</sup>. Él recogió en su taller a varios artistas e intentó vivificar con su esfuerzo lo que ya era imposible defender de una muerte cierta.

---

<sup>26</sup>. V. Documento n.º III.

<sup>27</sup>. Estos escultores son, entre otros: *Francisco Moreno* quien, en 1736, hizo un Santiago de piedra para la Catedral de Guadix; el citado *D. Agustín José de Vera y Moreno* que, abandonando las enseñanzas de Diego de Mora (conforme a las cuales había hecho en 1718 un S. José para el Convento de Carmelitas Calzadas y después un Apostolado para la nave y una Purísima para el camarín de la Iglesia de S. Juan de Dios) se dejó influir por el neoclasicismo y todo lo trabajó ya en piedra, como la Virgen de las Angustias y los cuatro Obispos (1737-41) del trascoro de la Catedral granadina (hoy en una capilla), los cuatro Evangelistas del Sagrario de Granada y S. Pedro, S. Juan Nepomuceno y S. Ibón, de la fachada del mismo, los relieves de la portada de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor (1740) y los de S. Ildefonso y Santa Bárbara de la de S. Juan de Dios; *Juan José de Salazar*, autor de un S. Miguel (a la manera de Diego de Mora) para la Iglesia de S. José de Granada y de la medalla en mármol con la Anunciación en la capilla del Obispo Molina y estatuas de S. Ciriaco y Santa Paula en la Catedral de Málaga y, asimismo, autor en 1741 de varias esculturas para el coro de la de Guadix; *Miquel Perea* que, hacía 1750, labró la imagen del Padre Eterno de la fachada de la Iglesia de S. Juan de Dios y *Ramiro Ponce de León* que, por igual fecha, trabajó también en la misma fachada; *Pedro Tomás Valero*, que en el decenio 1740-50 hizo varias esculturas para el Sagrario de Granada y otras para el retablo de la Iglesia de las Angustias de la misma ciudad y Diego Sánchez de Saravia, escultor y pintor que, aunque talló en madera y, a veces, recuerda la tradición de los Moras, aparece ya influido por la Academia y es autor de varias obras en la Iglesia citada de S. Juan de Dios. Después de estos y paralelamente a los discípulos de Peral trabajaron en Granada otros escultores de franca y definida filiación neoclásica: *D. Juan Adán*, autor del retablo de la capilla del Pilar (1782-85) y del de S. Miguel en la de este nombre (1804-7) en la Catedral granadina; *D. Jaime Folch*, que en 1708 labró las imágenes del trascoro de la de Guadix y autor de la urna cineraria del Arzobispo Moscoso en la de Granada y, en fin, los franceses *Juan Miquel* y *Luis Pedro Verdiquier*, que hicieron varias esculturas para la fachada de esta misma Catedral y otras varias para la capilla de S. Cecilio de ella.



Entre sus discípulos se cuentan *Cecilio Trugillo*<sup>28</sup>, *Juan Antonio Arrabal*<sup>29</sup> y *Felipe González Santisteban*<sup>30</sup> que es el que más fielmente y con mayor pureza refleja las enseñanzas de su maestro, y sus obras, aún resintiéndose de las frialdades e inexpressión de su tiempo, todavía conservan muchas buenas notas que hacen recordar su procedencia. Realmente, Felipe González no es sino una prolongación debilitada de Peral mismo, que totalmente se extingue en su hijo *D. Manuel González*<sup>31</sup>, cuya obra alcanza a llenar todo el primer tercio del siglo XIX.

### III.

Hemos enunciado antes la dependencia artística de Ruiz del Peral respecto de Mora. Al tratar de su obra y comparar ésta con la de su maestro y la de su inspirador, veremos confirmada nuestra opinión, si bien, hay que apuntar aquí una diferencia esencial entre ellas, o mejor, una diferencia esencial entre los temperamentos de uno y otro artista.

De sobra es sabido que Diego de Mora, pese a sus buenas cualidades de escultor, no es, al cabo, sino un transmisor de la labor de su hermano José, de cuyas inspiraciones se nutre, cuyos

---

<sup>28</sup>. Sólo sabemos de él que fué discípulo de Peral, que en 1772 continuó los trabajos de este en el coro de Guadix y que en 1777 ya había fallecido.

<sup>29</sup>. No mucho más conocemos de este otro discípulo de Peral al que se deben unas malas y pequeñas esculturas de S. Faustino y S. Jovita en el Convento de Zafra de Granada y la terminación, en 1790, de la imágen de S. Nicolás que hacía para su Iglesia Juan José Salazar, en cuyo trabajo le sorprendió la muerte.

<sup>30</sup>. Había nacido en Granada en 1744 y murió en la misma ciudad en 1810. Trabajó intensamente para muchos puntos de España y de él se conocen, ciertamente, un S. José fechado en 1799 existente en la Iglesia de S. José de Granada; un S. Cayetano para la de Clérigos menores; un S. Pascual Bailón, que procedente del Convento del Angel existe hoy en la Catedral granadina y un S. Antonio para el Convento de este nombre de Guadix.

<sup>31</sup>. Hijo del anterior, nació en Granada en 1766 y en ella murió en 1846. Estudió la escultura con su padre y hacia 1810 fué nombrado Director de la Academia granadina de Bellas Artes. D. Juan Adán quiso llevárselo de Granada pero no accedió a ello y en esta ciudad trabajó hasta su muerte, pintando también algunos lienzos y cultivando las ciencias exactas en las que fué muy versado. Sus obras principales son: el grupo de la Trinidad que remata el retablo de la capilla de S. Miguel de la Catedral de Granada; un pequeño Crucifijo en el Convento de Santa Catalina; una Dolorosa en la Iglesia de Santa Escolástica (su mejor obra), otra en el Sacro-Monte, excesivamente teatral. las esculturas de la embocadura del Teatro Cervantes de Granada y un S. Diego de Alcalá, lo último que hizo, y que dejó sin concluir, existente hoy en la Iglesia del pueblo de Dúrcal.

tipos repite y del que solo se diferencia en algunos mayores aciertos de técnica que, para aquél, no merecía atención preferente. Pero, a cambio de esta ventaja en el cultivo de esa facultad, le falta a Diego la emoción intensa, el vigor sentimental que enciende las obras de su hermano. Pues bien, Ruiz del Peral, formado en el taller de Diego, nos presenta respecto a José de Mora modalidad análoga. Para él, la inspiración, la sugestión, se halla en éste pero, como a su hermano, le falta calor que transmitir a sus creaciones. En general, éstas carecen del hondo valor expresivo de aquellas, abocetan unos sentimientos que, el escultor, incapaz de albergar, tampoco puede reflejar, naturalmente. Los mismos tipos que de Mora copia se enfrían, se deshacen entre sus manos, nada nos tienen que decir. No es, pues, Peral, escultor que impresione por la fuerza de su sentimiento. Esto es algo tan personal, que nadie lo enseña ni de nadie se toma, y Peral carecía de esas fogosas intimidades que estremecen las imágenes de aquel otro Mora, tan celebrado por Palomino.

A cambio de ello, Peral se adueña de la facultad técnica en la que Diego de Mora le iniciara y, libre de aquellas complejidades que hacían al otro Mora situar en un primer plano los valores ideales y expresivos, Peral se preocupa esencialmente del modelado de sus formas. Dibuja con trazo firme, modela con sóbria honradez. Sus esculturas, excepto aquellas que, como alguna del coro de la Catedral de Guadix, corresponden a su última época, están briosamente desenvueltas en la seguridad de su contorno y siempre reflejan la humanidad del modelo, que Peral estudiaba profundamente. El S. Andrés de la Catedral accitana (fig. 28) puede compararse con las estátuas mejor ejecutadas de Mena, y la cabeza cortada de S. Juan Bautista, de la Catedral granadina (fig. 24), bien puede situarse entre las primeras obras de nuestra plástica naturalista. Y la razón está en que lo que atraía fundamentalmente a Peral era la observación de la realidad. Nada de invenciones patéticas. Una vez tan solo se deja sentir una ráfaga de pasión en el Cristo del grupo de las Angustias de Santa María de la Alhambra de Granada (fig. 18). El resto de su labor, todo es fruto de una simple y sóbria observación, de un goce en el modelar, buscando el efecto de sus esculturas en el choque de estas con la luz del día y no con el espíritu de sus contempladores devotos. Él no afina nada ni nada estiliza. Dá lo que vé y cómo lo vé; a veces, basta y duramente, pero siempre con tonos de sin-

ceridad, que es ingenuidad en ocasiones, como hombre más *artesano* que *artista*. Oficio y no arte es lo que en él domina. Muerto Diego de Mora, en 1729, sólo cuatro años estuvo bajo su magisterio, no mucho tiempo para llegar a formarse como escultor, y el posterior aprendizaje con el pintor Rodríguez Blanes, más debió de ser ilustración teórica que práctica, consejo más bien que enseñanza. Ruiz del Peral, por lo tanto, quedó pronto entregado a sus propios medios de formación y esta fué, en consecuencia, muy desigual. Lo que no le enseñaron tuvo que aprenderlo él solo en su aislamiento de Granada, de donde, al parecer, no salió, y a la vista de los modelos de los escultores con los que empezó a formarse.

Por ello, su mano, aún sin moverse impulsada por los arranques íntimos que movían las de Cano, Mena o Mora, sigue el ritmo de las de éstos y su gubia marca y quiebra los planos en dirección análoga a la de aquellos escultores, si bien, se aparta de su manera con una nota muy característica: dando grandes cortes en bisel, para producir efectos de sombra y simplificar y hacer más valiente el modelado, cosa no siempre lograda, pues deja en las estatuas grandes superficies muertas. Es el ímpetu simplista del artesano que, con sus medios, intenta suplantar al artista. No obstante, esos paños tallados en madera (y pocas veces de tela encolada) están bien observados, se mueven con brío y el escultor huye en todo momento de suavizar sus arrugas y caídas de modo que se debiliten los efectos. En muy contados casos los pliega menudamente (S. Bernardo del coro de Guadix); por el contrario, los dobla con amplitud formando grandes angulosidades, como si recordara tallas góticas o lienzos de Zurbarán (Virgen de las Angustias de la Alhambra, fig. 17) y, otras veces, lanza una curva rígida de la cintura a los pies para acentuar la caída de los ropajes (S. Francisco de Baza, fig. 33), siempre movidos con esos cortes característicos con los que intentaba disimular dudas y titubeos o resolver de un tajo problemas de difícil solución.

En cambio, en los rostros, donde los modelos le daban todo y él no tenía nada que componer, sino observar y reproducir, acierta casi siempre. Por eso, lo mejor de sus estatuas son las cabezas, distintas en cada caso, bien modeladas y palpitantes de vida. El coro de Guadix prueba este aserto. Estatuas, algunas de ellas mediocres, y cuyo rostro, sin embargo, las hace interesantes. (S. Camilo de Lelis, fig. 47, S. Juan Evangelista, fig. 38, S. Andrés,

fig. 39). Y es que aquí la misma variedad de las esculturas le obligaba a cambiar de tipos y le hacía olvidar los modelos tradicionales que se le imponían como norma (ejemplo, las Dolorosas, que son generalmente iguales). Casi todas esas cabezas están modeladas escalonando planos, en contraste con aquellas simplificaciones de Mora que busca producir efecto con los perfiles, cosa que Peral rehuye substituyéndola por el movimiento de las masas en las que la luz juega, componiendo la fisonomía. Por lo demás, recuerda en los detalles la tradición de su escuela: bocas menudas, finamente plegadas en sus comisuras, cejas enarcadas marcando el ángulo de su ceño y, en los tipos de mujer, nariz afilada y larga y barba fina. En cambio, la técnica del cabello revela algunas veces influjos mediterráneos y un más avanzado barroquismo: cabellos movidos y rizados; barbas ampulosas, resueltas en grandes y artificiosos mechones, cuya ejecución indica un previo modelado en barro. En cuanto a las manos, quiere recordar las gracias canescas pero casi nunca lo consigue. Sus deseos de finura chocan con su preocupación realista y su intentada elegancia se deshace entre minucias de ejecución que, a fuerza de querer detallar, seca los dedos como sarmientos y cruza los dorsos de rígidas venas. (S. Bruno del coro de Guadix, fig. 44; Cristo de Santa María de la Alhambra, fig. 18; etc.). Siguiendo a Mora, tiende a presentar las manos cruzadas sobre el pecho (Dolorosas) o sitúa una sobre él, generalmente la derecha (S. Bruno, fig. 44; S. Pedro Alcántara, fig. 43; S. Camilo, fig. 47, etc., del coro accitano), y la otra apoyada o soportando un libro y, en todo caso, tendiendo a destacarla como valor plástico y no utilizándola como elemento expresivo. Manos sin verbo y, plásticamente, nada mórbidas, porque Peral no sintió nunca esa tibia atracción de la carne, ese goce de hacerla vivir entre las vetas duras de los leños. Por eso, conocemos de él—y en esto sigue la tradición de sus maestros— muy pocos desnudos. Sólo los Cristos de sus dos Piedades (figs. 18 y 23) y el desnudo infantil de sus Niños de Pasión, en el que, una vez, acierta plenamente: en el del Niño del S. Cayetano de la Iglesia de S. José de Granada (figs. 9 y 10). Pero, en este caso, hay que pensar en un influjo nuevo, en un influjo aparte del de los Moras, pues los niños de Peral surgen en la plástica de Granada. tan rica desde Cano en esa nota tierna y gozosa, del influjo inmediato de los de José Risueño, escultor lleno de suavidades y gracias y en el que la nota patética (que a veces da muy honda) tiene siempre

dejos de ternura lejana, sonrisa que se deshace en dolor o dolor bajo el que palpita la blandura de una sonrisa. Peral conoció, sin duda, a Risueño, que vivió hasta 1732, cuando él contaba 24 años y lo adiestraba Rodríguez Blanes, gran amigo de aquel escultor. No hay duda, que éste debió de ejercer su influjo sobre Peral quien, joven y escaso de enseñanzas, se dejaría atraer por cuanto viese, más aún si, como el arte de Risueño, era de lo más puro y fino de la escuela de Granada. Su espíritu, pues, osciló entre dos tendencias: patetismo de José de Mora y alegría dolorosa de Risueño. Y entre una y otra el magisterio de Diego de Mora que, con su brío técnico, serenaba el uno y contenía la otra. Para Peral eso fué lo decisivo y quizá ese fuese su mal, porque, cuando se olvida de ello, da la nota alta de dramatismo en su cabeza cortada del Bautista o en su Piedad de la Alhambra o la vital y optimista de su Niño desnudo de la Iglesia de S. José de Granada. Pero, enseguida, vuelve a entregarse a su oficio. No le pidamos preocupaciones de espíritu ni planteamiento de problemas psicológicos. Lo que le preocupa, sobre todo, es la ejecución que, como decimos, ofrece aciertos tan logrados como muchos de la buena época española.

La misma y constante repetición de los temas cultivados por Mora ya nos revela la escasez inventiva de Peral. Tema predilecto suyo es el de la Dolorosa, réplica casi exacta de las más características del mismo José de Mora. Nada agrega a ellas Peral, si no es la variante de presentarlas casi siempre de cuerpo entero y sentadas sobre unas rocas que el escultor, en muchos casos, hace de corcho. Sólo una de las que le atribuimos es de medio cuerpo: la del Sagrario de Granada (fig. 16) y otra, la de la Iglesia de S. Juan de los Reyes de la misma ciudad, está arrodillada. Pero, el modelo es igual para todas y siempre recuerda al de aquel escultor, aunque las cabezas son más voluminosas y el manto cae con más pesadez y artificio sobre ellas. Las manos, generalmente cruzadas, intentan dar la impresión de un dolor contenido y violento que siempre queda en esbozo. Los ropajes, más revueltos, más barrocamemente movidos, son de pesada y poco agradable ampulosidad, poniendo en ellos Peral, como nota característica, un encaje de hilo de oro pegado a los bordes de la túnica y del manto. En resumen, sus Dolorosas, pobres de valor expresivo, carecen de la pasión aguda y nerviosa que refleja en las de Mora tanta vida interior.

Desarrollo de este tema es el de la Piedad, del que sólo dos conocemos de Peral y aunque los tipos con los que este compone sus grupos son los mismos tradicionales (Dolorosas y Cristos de Mora), sin embargo, acierta decisivamente, tal vez, porque este tema había sido poco tratado en el arte granadino y Peral contó aquí con libertad para desenvolverse. Bernardo de Mora y su hijo José ya lo ejecutaron en piedra para la portada de la Iglesia de las Angustias de Granada <sup>32</sup> y esta es la realización primera que en dicha ciudad tiene este tipo iconográfico. El mismo José lo ejecutó otras veces <sup>33</sup>, pero no siempre con acierto y, más tarde, Risueño, sin acertar tampoco en su traducción <sup>34</sup>. Peral, en cambio, nos da por vez primera y única en Granada la versión plástica de este instante de dolor divino, sentido con el mayor apasionamiento y fuerza dramática. Esto y las cabezas cortadas del Bautista de Granada (fig. 24) y de Cádiz (fig. 25) son sus creaciones más fuertes y originales, pues aunque este asunto ya lo trató Alonso Cano, en 1635, en el retablo del Bautista del Convento de Santa Paula de Sevilla <sup>35</sup>, tampoco creó tradición en lo granadino. Lo demás, si se exceptúa el S. José de la Iglesia de su nombre (fig. 26) en el que Peral lanza a la circulación un tipo nuevo, distinto del de los Moras e inspirado en el tradicional y en dibujos del mismo Cano, lo demás, decimos, no es sino repetición de temas y tipos ya conocidos en la estatuaria de su región. Cano unas veces, los Moras la mayor parte de ellas y Mena en otras ocasiones, proveen su inspiración sin que Peral se esfuerce por dar notas nuevas o sea capaz de crearlas. Aún en algún momento debió de sentir la seducción de Salcillo, alguna de cuyas obras sin duda conoció, y así se cruzan en él las influencias de unos y otros. Pero aunque sus estátuas no tengan la elegancia poderosa de Cano, la vida dramática de Mena, la fuerza elegiaca de Mora, la finura de Risueño, ni la opulencia realista de Salcillo, no obstante, son españolas, recias y firmes, y en un instante en que el arte de la Península comienza a deshacerse en frialdades clasicistas o fri-

---

<sup>32</sup>. Gallego y Burín.—*José de Mora* cit. pág. 130 y fig. 5.

<sup>33</sup>. Una de ellas, en la Catedral de Jaén. V. Gallego y Burín.—*José de Mora* cit. pág. 133 y fig. 6.

<sup>34</sup>. Virgen de las Angustias de mármol (cosa excepcional en Risueño) de la fachada del Palacio Arzobispal de Granada. Se hizo en 1716.

<sup>35</sup>. Gómez Moreno Martínez.—*Alonso Cano escultor* cit. pág. 17 y figs. 27 y 28

volidades decorativas, la voz honrada de Peral suena briosamente, rompiendo el silencio engolado de los salones académicos o turbando la gracia artificial y femenina de los jardines afrancesados. El conserva la tradición como un tesoro. Madera y gubia frente a mármol y cincel. Colores y oro, frente a la monocromía helada de la piedra. En este último aspecto, en el policromado, Peral alcanzó mayor virtuosismo y originalidad que sus propios maestros e inspiradores. Mientras en Mora y sus contemporáneos había sido general el uso del óleo para la policromía de sus estatuas, sustituyendo a las encarnaciones brillantes, Peral, en cambio, encarnó con brillantez y sus estofados volvieron a ser, como en el siglo XVI, al grafito, con profusión de oro y variedades de color. Dominó de tal modo esta técnica que, en su tiempo, no hubo quien le aventajase, ni aún el mismo Risueño que tan delicadamente policromó, ni menos aún Salcillo que tan defectuosamente pintaba sus imágenes. El valor de Peral en este aspecto es extraordinario.

Con lo dicho basta para filiar el arte de Peral que, en absoluto, nace y depende del influjo de los Moras, claramente derivado del de José en cuanto a los tipos y más ciertamente entroncado con el de Diego respecto a la técnica. Sólo alguna vez, y ya al final de su vida, parece hallarse en Peral el deseo de acercarse a Mena <sup>36</sup>, como ocurre en el coro de la Catedral de Guadix, pero, sea porque esto suceda ya en su decadencia, o bien, porque sus facultades técnicas se hayan hecho tan personales que no quepa plegarlas y someterlas a las de otros escultores, el caso es que Peral fracasa entonces y, tanteando en la copia, olvida sus mejores y más personales cualidades.

Oscurecido hasta aquí, Ruiz del Peral no cuenta en la crítica de arte sino con una seca mención, como último discípulo de la escuela de escultura granadina. Nada se ha escrito sobre él y, en verdad, que examinada su labor no merece este olvido quien, aparte de su significado histórico, tiene otro, sustantivo y muy destacado.

---

<sup>36</sup>. Esto bastó a Ceán Bermúdez (*Diccionario* cit.) para estimar a Ruiz del Peral como imitador de Pedro de Mena, juicio repetido y tomado de él por el Conde de Maule en su cit. *Viaje*.

#### IV

Para su comarca natal y para la ciudad de Granada fué para las que Ruiz del Peral trabajó, principalmente. Ya habían pasado los años en que las fundaciones piadosas se multiplicaban y los encargos a los escultores, con destino a ellas, se sucedían. El ambiente religioso era distinto al de los años pasados, menor la demanda de obras y la preocupación popular por los temas de religión menos honda y absorbente. No debió, pues, la labor de Peral, a diferencia de las de sus antecesores, extenderse a muchos pueblos y ciudades, pues en Granada tuvo su formación y en ella se desarrolló hasta su muerte, sin que su fama rebasase los límites de su región.

Ceán Bermúdez <sup>37</sup> es el primero que menciona alguna de sus obras y, posteriormente, el Conde de Maule, <sup>38</sup> Lafuente Alcántara, <sup>39</sup> Giménez Serrano <sup>40</sup> y Gómez-Moreno González <sup>41</sup> aumentan la lista de las atribuciones, aunque sin pasar de la media docena.

Las fechas que esas obras nos ofrecen son bien escasas. Desde 1725 en que Peral aparece trabajando con Diego de Mora, nada sabemos ya de él hasta 1737, año en el que labra los púlpitos y, uno después, la Santa Teresa, de la Catedral de Guadix. Tan sólo, su trabajo de mayor empeño, el coro de aquella misma iglesia, es el que se nos brinda con mayor detalle documental. Atendiendo a lo que de su formación hemos indicado y a lo que de la comparación con las obras de sus maestros se deduce, parece que la serie de Dolorosas corresponde, en gran parte, a su primera época de labor, juntamente con la citada Santa Teresa y el S. Cayetano de la Iglesia de S. José de Granada que se manifiestan con sujeción casi estricta a los modelos de los Moras. Un segundo momento, de mayor libertad y seguridad técnica y más amplia originalidad en las composiciones, parecen reflejar la Dolorosa de

---

37. Ceán Bermúdez.—*Diccionario* cit.

38. Cruz y Bahamonde, Conde de Maule.—*Viaje* cit.

39. Lafuente Alcántara.—*Libro del viagero en Granada*.—Granada, 1843.

40. Giménez Serrano, José.—*Manual del artista y del viagero en Granada*.—Granada, 1846.

41. Gómez Moreno, Manuel.—*Guía de Granada*. Granada, 1892. El no alcanzar hasta Granada el *Viaje* de D. Antonio Ponz, hace que nos falte **este magnífico testimonio** de un contemporáneo de Peral.



la Catedral de Guadix, la cabeza del Bautista de la granadina, la Piedad de la Iglesia de Santa María de la Alhambra y la de Guadix, entre otras obras, en las cuales ya se percibe la vibración de un más movido sentimiento barroco, que quiebra y descompone la pureza de aquellos primeros influjos. Y, por último, como etapa final de su arte, tenemos las estatuas de la sillería del coro accitano en las que, el escultor, apartándose a veces de sus preferencias primeras, parece buscar en Mena nuevas inspiraciones, aportando los ecos de este nuevo influjo que, en ocasiones, cuaja en desmayadas figuras que se achatan y aplastan en cuanto intentan adquirir acentos de independencia respecto de sus modelos.

De esos tres instantes, y agrupadas en el mismo hipotético orden en el que se han enumerado, ofrecemos la siguiente relación de las obras de Torcuato Ruiz del Peral.

#### GUADIX (GRANADA). CATEDRAL.—PÚLPITOS (FIG. 1)

Es la primera obra fechada de Peral, por la que se le abonan, en 19 de Agosto de 1737, doscientos sesenta pesos <sup>42</sup>. También es la única trabajada en piedra que, hasta ahora, nos es de él conocida. Sin duda, antes de esta fecha, en la que Peral contaba 29 años, debieron salir otras obras de su taller, pues en esta Peral se nos presenta ya formado y con definido perfil, acusando las notas que han de caracterizarle más adelante.

#### GUADIX. CATEDRAL.—SANTA TERESA (FIGS. 2 Y 3)

En cuanto a tiempo es ésta la segunda obra documentada de Peral. La hace en 1738 y por ella le paga el cabildo accitano ciento diez pesos <sup>43</sup>.

Escultura pobre de líneas y modelado (más empobrecida aún por haberse repintado modernamente en tonos oscuros y con el peor gusto) nos muestra claramente la estricta dependencia de Mora a la que Peral se hallaba sometido en aquellas fechas. La Santa Teresa de Guadix no es más que una réplica de discípulo, im-

---

<sup>42</sup>. V. Documento n.º II.

<sup>43</sup>. Archivo de la Catedral de Guadix.—*Cuentas de 1738*.

personal y servil, de la Santa Teresa del maestro, conservada en la Catedral de Córdoba (fig. 3) <sup>44</sup>. Peral parece emplear aquí, en alguno de los ropajes, telas encoladas, plegadas medrosamente, pobremente movidas, y ahogando el desenvolvimiento de la estatua, con igual técnica a la que veremos en la obra siguiente que debe corresponder al mismo período de su vida.

GRANADA. IGLESIA DE S. JUAN DE LOS REYES.—SOLEDAD

Se la atribuyó Gómez Moreno <sup>45</sup> en 1892 y es de las más mezquinas de sus obras, de fecha muy cercana o, tal vez, anterior a la Santa Teresa de Guadix. Aquí también la dependencia de Mora es indudable, y bien patente la sugestión del recuerdo de la célebre Soledad de este escultor <sup>46</sup>. Como ella, ésta imagen de Peral está arrodillada, con las manos cruzadas ante el pecho y tocada con un manto azul, pero cuanto en el modelo es riqueza de valores plásticos y espirituales, en la copia es pobreza de traza y modelado y vacío sentimental. Sin duda, estamos ante una de las primeras obras de Peral, porque todos sus defectos revelan, **más** bien, falta de formación que pérdida de facultades.

GRANADA. IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR.—DOLOROSA DE VESTIR

Únicamente Giménez Serrano <sup>47</sup> y Gómez Moreno <sup>48</sup> citan esta Dolorosa de vestir, obra de Peral que ocupa la última capilla de la izquierda de esta Iglesia, bajo un baldaquino formado por grupos de ángeles y querubines que repiten con sin igual artificio y monotonía el tipo de los niños de Peral, por lo que, sin duda, debe de ser obra suya también. La Dolorosa, vestida de negros ropajes y estrechando entre sus manos cruzadas los atributos pasiona-

44. Gallego y Burín.—*José de Mora* cit. pág. 179.

45. Gómez Moreno.—*Guía* cit. pág. 431. De la serie de Dolorosas solo se atribuían hasta hoy a Peral, la de la Iglesia de S. Justo, señalada como suya en 1846 por Giménez Serrano (*Manual* cit. pág. 253) y ésta de S. Juan de los Reyes, mencionada por Gómez Moreno. Las restantes se hallaban inéditas. Ceán Bermúdez (*Diccionario* cit.) adjudicó a Peral la célebre Soledad de la Iglesia de S. Felipe Neri de Granada, hoy en la parroquia de S. Gil y ya documentada como de José de Mora (V. Gallego y Burín, *José de Mora*, cit. pág. 152). El Conde de Maule (*Viaje* cit. tom. XII. pág. 234) incurrió también en el mismo error de Ceán.

46. Gallego y Burín.—*José de Mora*, cit. pág. 152 y figs. 24 a 31.

47. Giménez Serrano.—*Manual* cit. pág. 253.

48. Gómez Moreno.—*Guía* cit. pág. 385.

rios, tiene una cabeza graciosa, aunque esquemática y de convencional expresión, destacada por el rostrillo que la encuadra.

GRANADA. IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR.—DOLOROSA

En la primera capilla derecha de los pies de la misma Iglesia, esta otra Dolorosa de talla es una muestra más de la serie con que Peral y sus sucesores debieron inundar las Iglesias de la región granadina. Sentada sobre unas peñas, amplia y pesada entre los vuelos de sus ropajes, la Virgen alza su vista a los cielos en ese momento de su Soledad al pié de la Santa Cruz.

GRANADA. IGLESIA DE LA MAGDALENA.—DOLOROSA

Nadie tampoco cita esta otra Dolorosa, de igual tipo y carácter que la anterior, y en la que se acusa como en aquella la pequeñez de la cabeza en relación con la maciza amplitud del resto de la figura, cuya túnica dorada hace vivir el tono azul claro del manto.

GRANADA. IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR.  
SAN MIGUEL (FIG. 4).

Ceán Bermúdez <sup>49</sup> primero y luego el Conde de Maule <sup>50</sup>, Giménez Serrano <sup>51</sup> y Gómez Moreno <sup>52</sup>, atribuyen a Peral esta imagen que se alza sobre una repisa barroca adosada a una de las pilastras de la nave de la iglesia de los Santos Justo y Pastor. Desarrollo de un tema muy fecundo en la estatuaria andaluza del siglo XVIII, el S. Miguel de Peral es un ejemplar más de la serie que inicia en Granada Bernardo Francisco de Mora y que José Risueño repite múltiples veces en sus cuadros y sus esculturas. Valientemente trazado, juvenil y apuesto, como corresponde al santo representado, este S. Miguel de Peral es una obra típica de su época y de las más características de este escultor, no solo por su estampa, sino por el modo de estar tratados sus paños y

49. Ceán Bermúdez.—*Diccionario* cit.

50. Cruz y Bahamonde, Conde de Maule.—*Viaje* cit. tom. XII pág. 235.

51. Giménez Serrano.—*Manual* cit. pág. 253.

52. Gómez Moreno.—*Guía* cit. pág. 385.

porque los cortes de la gubia en la madera han dejado en ella la firma de su autor, que aquí hace gala, una vez más, de sus facultades de policromador, en la acertada combinación del rojo de su manto, el tono verdoso de la túnica con dibujos dorados y rojos y el oro vivo de la coraza y el casco que empenachan plumas rojas y azules.

Una característica que aparta esta escultura de los tipos en que Peral busca su inspiración, generalmente, es la de presentar al santo tocado con ese voluminoso casco, como ya lo había hecho la Roldana, por ejemplo, en su S. Miguel del Escorial <sup>53</sup>. Peral y su escuela repiten numerosas veces el tema y el tipo, que encontramos en muchas iglesias y conventos de Granada y que son, sin duda, obra suya, mereciendo señalarse como ejemplares destacados de esta serie, el S. Miguel del Convento de S. Bernardo (figs. 5 y 6) y otro —aunque sin casco— de los más finos y cuidados: el pequeño del convento de la Encarnación.

#### GRANADA. IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR.—SAN RAFAEL

En la misma Iglesia de S. Justo y ocupando otra repisa, en la pilastra frontera a la anterior, se halla este S. Rafael que únicamente Giménez Serrano <sup>54</sup> atribuyó a Ruiz del Peral y cuya semejanza de rasgos con el anterior S. Miguel hace buena la mencionada atribución. Estátua de clara estirpe granadina, cuyo tipo fijó Bernardo Francisco de Mora y que, en el siglo XVIII, se prodiga entre nuestros estatuarios, une a su ingénuo y sencilla actitud la belleza de su policromía: manto azulado, túnica verdosa con golpes rojizos y encaje al filo, y las mangas y calzas rojas con vuelta azul.

#### GRANADA. CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN.—SAN JUAN BAUTISTA (FIG. 7).

¡Buena prueba de las condiciones de escultor de Peral es el S. Juan Bautista mancebo del convento granadino de la Concep-

---

53. Véase Mayer. A. L. *Spanische Barok Plastik*.—München: 1923, pág. 84:

54. Giménez Serrano.—*Manual* cit. pág. 253.

ción. Cuando Peral lo labrara, según la atribución de Gómez Moreno <sup>55</sup>, su dependencia espital de Mora debía de ser muy estricta, pues son varias las obras de este autor con las que la de Peral pudiera emparentarse: por ejemplo, con la estatua femenina de Santa Rosa, del propio Mora y del mismo convento <sup>56</sup>, cuya cabeza recuerda la del S. Juan. Pero, además, Peral, fiel a su formación granadina, debió recordar también al Bautista mozo ejecutado por José Risueño para el Sancta Sanctorum de la Cartuja de Granada. Su actitud es la misma: en pié, con la mano izquierda sosteniendo un cayado y con la derecha señalando al Cordero, al que sus ojos contemplan echado a sus piés. Lo que en Risueño es —como siempre— seducción y gracia, en Peral es sobriedad, virilidad firme, que da a esta estatua una dignidad, un aplomo y una gallardía de estatua romana <sup>57</sup>.

GRANADA. IGLESIA DE S. JOSÉ.—SAN CAYETANO CON EL  
NIÑO JESÚS (FIGS. 8, 9 Y 10)

Giménez Serrano <sup>58</sup> atribuyó esta obra a D. Felipe González, quien, al parecer, hizo un S. Cayetano para la Iglesia de S. Gregorio el Bético, pero ya Gómez Moreno <sup>59</sup>, en 1892, señaló aquella como obra indudable de Peral y a esta atribución nos atenemos, pues sus caracteres coinciden con los peculiares de nuestro escultor, en cuanto a técnica de los ropajes, modo de tratar los cabellos (especialmente la barba del santo) y, en fin, tipo del Niño que aquel sostiene en su brazo izquierdo y que puede señalarse como la obra maestra infantil de Peral, muy superior a la del S. Cayetano, poco propicio a originales interpretaciones y pobre, además, de ejecución. El Niño, en cambio, está modelado con la mayor finura y palpita de gracia y de vida. Con ese característico desarrollo de las cabezas infantiles de Peral, guarda poca unidad con el Santo que le soporta, y extiende sus brazos en una mezcla de solicitud de amparo y ofrecimiento de bendicio-

---

55. Gómez Moreno.—*Guía* cit. pág. 414.

56. Gallego y Burín.—*José de Mora*, cit. pág. 182 y fig. 49.

57. Gómez Moreno, María Elena.—*Breve historia de la Escultura española*. 1.<sup>a</sup> edición. Madrid. 1935. pág. 106.

58. Giménez Serrano.—*Manual* cit. pág. 386.

59. Gómez Moreno.—*Guía* cit. pág. 457.

nes, en actitud a la vez solemne e ingénua, brindando al espectador la belleza de su cuerpo, de carncillas mórbidas, sembradas de hoyuelos, que le prestan un tierno y seductor encanto.

GRANADA. CONVENTO DE SANTA INÉS.—NIÑO DE LA ESPINA  
(FIG. 11).

Esa misma figura infantil anterior parece haberse movilizado adoptando una postura nueva, en esta otra obra cuya ejecución debe de ser muy cercana a aquella. Alzado sobre una peana barroca, decorada con cuatro cabezas de querubines, característicos de Peral (amplia frente, rostro alargado y revueltos cabellos), este Niño anima su rostro con dolorido gesto, convencionalmente exagerado por el enarcamiento de sus cejas, y su mano derecha tendida hacia la izquierda señala el punto de dolor. El cuerpo está amorosamente labrado, modelado con extraordinaria riqueza y plantado y movido con la mayor gracia y naturalismo.

GUADIX. IGLESIA DE SANTIAGO.—NIÑO DE PASIÓN

Tipo análogo al anterior es el de este Niño que, encerrado en una urna, figura en una de las capillas de la derecha de esta Iglesia. Aunque vestido, basta su cabeza para señalarlo como obra de Peral y contemporánea del Niño de Granada antes citado.

GRANADA. IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR.—ESTATUAS  
DE LOS TITULARES (FIGS. 12 Y 13).

Yo no sé si en nuestra estatuaria se han traducido nunca con tan original acento como Peral las tradujo las figuras infantiles de estos dos mártires españoles. Desconozco otros ejemplares, pero, sea como fuere, lo cierto es que estos dos niños (pequeñas estatuas elevadas sobre altas peanas doradas, colocadas a un lado y otro del altar mayor) constituyen dos de los tipos más curiosos

de la escultura española del siglo XVIII y un acierto de Peral en ese campo de la escultura infantil por la que mostró señalada preferencia.

Como para simbolizar lo paralelo de sus vidas y lo paralelo y semejante de sus martirios, el escultor ha representado a los santos hermanos, iguales como dos gotas de agua. Solo les diferencian los vestidos. S. Justo, ataviado con blanca camisa abotonada al cuello, casaca dieciochesca, estofada en azul, oro y rojo, pantalón también azul, media blanca, negros zapatos con hebilla dorada y amplio ropón rojo con bocamangas asimismo doradas. Y, en cuanto a S. Pastor, el hermano menor, usa el traje de los infantillos del XVIII: vestidura estofada en oro, rojo y azul, y corpiño y sobrefalda rojos, la masa de cuyo color solo interrumpe la nota dorada de las bocamangas y del cuello que cae sobre sus hombros y su pecho. Esta animada coloración presta a las esculturas singulares valor y riqueza y hace resaltar la expresión de sus cabezas, de idéntica fisonomía y sin más variante que la de inclinarse en dirección distinta y tener el S. Pastor corto el cabello, y largo y derramado por su espalda el S. Justo, y el de uno y otro formando grandes rizos en torno al rostro, de modo análogo al Niño de la Espina del Convento granadino de Santa Inés, cuyo modelo debió de ser el mismo para estas obras, así como para el Niño del S. Cayetano de la Iglesia de S. José. Tal vez sirviera a ese fin alguno de los hijos de Peral, pues desde el referido Niño del S. Cayetano hasta este S. Justo de que hablamos, vemos persistir el tipo y se diría que asistimos a su crecimiento, por lo que esta obra la situamos en fecha posterior a las antes mencionadas.

En estas dos cabezas, el arte de Peral no acusa las deformidades que caracterizan sus cabezas infantiles y que llega a convertir en terrible amaneramiento. Estas cabezas se han labrado con suave cariño, con familiar ternura; son blandas, mórbidas, como nunca Peral las labrara, e intensas de expresión, especialmente la del S. Pastor, más vivo y animoso que el S. Justo cuyo rostro se tiñe con una ligera sombra de melancolía. Todo es en estas obras, simple, ingénuo, gracioso, de modelado bien cuidado, que hace destacar la brillantez de las carnaciones, y únicamente revelan las desigualdades de Peral, el trazado y modelado de las manos, excesivamente pequeñas, en especial las de S. Justo; y es que Peral no sabe nunca valorar los detalles que, como este de las

manos, tienen tan hondo valor en el arte. El reproduce lo que le da el modelo, y el detalle fino y la expresión inmaterial siempre se le escapan. Por eso en estas obras son las cabezas muy superiores al resto de las estatuas a las que faltan aplomo y elegancia. Pero, por encima de estos defectos, la original interpretación de los tipos y su doméstico realismo hace de estas obras dos de las más curiosas de Peral.

GUADIX. CONVENTO DE S. FRANCISCO.—DOLOROSA (FIG. 14).

Durante algún tiempo se ha pensado si esta Dolorosa, sentada, de cuerpo entero y con las manos entrecruzadas en gesto de concentrado dolor, podría atribuirse a José de Mora, cuyos tipos de Virgen recuerda fielmente, en especial, su cabeza, que es una de las más exactas réplicas de las cabezas femeninas de aquel maestro granadino. Sin embargo, su posición, los cortes en bisel de toda su talla, las amplias angulosidades de su ropaje y el movimiento de los paños de este, así como el filete de encaje que adorna los bordes de su manto, son tan característicos de Peral, que no cabe dudar en la atribución de esta obra, una de las más bellas Dolorosas de nuestro escultor, muy cercana a la del Sagrario de Granada, que después veremos.

GUADIX. CATEDRAL.—DOLOROSA (FIG. 15).

Sin duda, es esta la mejor, la más perfecta, la más cuidada de la serie de Dolorosas de Peral, no sólo por la planta general de la escultura y los aciertos de su modelado, sino también por la belleza de su policromía, en la que se combina el color con la más severa gracia, apartándose —cosa rara en Peral— de la multiplicidad colorista. Envuelta en amplios túnica y manto, de grandes pliegues quebrados, como un ropaje de Zurbarán, esta Virgen, más concentrada y pensativa que dolorosa, cruza sus manos sobre el pecho en posición análoga a las de Mora: manos finas, suaves, cuidadosamente labradas, que acarician, más bien que contienen, la angustia de este pecho divino. Dolor silencioso, resignación sumisa, tradicionales en la escuela de Granada, siempre



apartada de efectismos; dolor más hondo e hiriente cuanto más silencioso, reflejado en ese rostro bellissimo e hierático que repite los del maestro Mora, con todos sus aciertos y sus convencionalismos, apesar de los cuales nos impresiona y nos subyuga. No citada hasta ahora por nadie, esta escultura constituye una de las mejores prendas del arte de Peral y la última floración de este tipo de Vírgenes, tan característico de Granada.

GRANADA. IGLESIA DEL SAGRARIO.—DOLOROSA (FIG. 16).

Una vez más Peral repite el tema. Pero, ahora, nos ofrece una escultura de medio cuerpo —único ejemplar suyo conocido— con las manos cruzadas en posición análoga a la del Convento de S. Francisco de Guadix y una espada de plata atravesándole el pecho, cosa desusada en la escultura granadina y quizá tomada por Peral de sus hermanas mediterráneas. La cabeza, análoga a las anteriores, aunque algo más voluminosa, muy cercana a la de la Virgen de las Angustias de que ahora hablaremos, sitúa en fechas muy inmediatas ambas obras, de las cuales, esta del Sagrario no es citada por ningún autor.

GRANADA. IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA ALHAMBRA.—VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS (FIGS. 17 A 21).

Por vez primera habla Giménez Serrano <sup>60</sup> de esta escultura, procedente del inmediato Convento de S. Francisco de la Alhambra, atribuyéndola a Ruiz del Peral, y Gómez Moreno <sup>61</sup> confirma esta atribución que, a falta de prueba documental, la atestigua. bien a las claras, el carácter de las dos figuras que componen el grupo, obra la más importante de Peral y ejemplar señaladísimo y espléndido del barroco andaluz del dieciocho.

En toda la escultura granadina, tan rica en temas, apasionada en interpretaciones e impresionante en sus efectos, no hay ninguna obra de sentido dramático tan impetuoso como esta Quinta Angustia de la Iglesia de la Alhambra. Su autor parece haber

---

60. Giménez Serrano.—*Manual* cit. pág. 141.

61. Gómez Moreno.—*Guía* cit. pág. 120.

querido resumir en ella todos los matices, todos los sentimientos y fervores de la escuela que con él se extingue y en esté grupo funde los dos tipos que, aisladamente, con el característico sentido solitario de la escuela de Granada, habían venido ejecutando sus predecesores. Y los funde, para darles mayor fuerza, en ese trágico momento en el que la Muerte ha prendido en uno de ellos y el Dolor se ha hecho carne en el otro; en ese trágico instante que precede a la divina Soledad y en el que todavía la Madre vive para la contemplación final del Hijo, en un último desbordamiento amoroso que es entrega y posesión de su espíritu, sorpresa y angustia, desilusión y esperanza en su triunfo inmortal.

Ya dijimos, que en Granada se había tratado antes el tema, en la fachada de la Iglesia de las Angustias, ejecutado por los Moras, en piedra, sin violencias ni retorcimientos, y José de Mora lo repitió en Jaén, aunque sin dar al grupo sentido unitario, sin que existiese comunicación entre sus personajes <sup>62</sup>. Peral, en cambio, supo prestarle esa unidad, enlazar el dramatismo del Dolor vivo con la mudez expresiva de la Muerte y agitar ese encuentro con una pasión, una violencia, un ímpetu desbordado, como solo podía sentirlo nuestra estatuaria del último instante barroco. Únicamente, en Salcillo, hallamos correspondencia con este sentimiento interpretador de Peral, pero este aventaja a aquel en sobriedad y en emoción. El grupo del escultor granadino tiene un valor dialogal del que carecen los del murciano quien, a veces, abusa de lo declamatorio y hace posar en Dolorosas a estas Vírgenes que ofrecen a las estrellas el grito de su angustia. En la obra de Peral, no ocurre así. La Dolorosa, extática en la contemplación del Hijo muerto, parece intentar revivirle con la intensidad de su mirada, clavada como dardo de plata en su cuerpo retorcido, deshecho, violentamente arqueado, con rigideces y exageraciones que acrecen su dramatismo: un dramatismo a la manera gótica, más bien que barroca, con deformaciones y violencias que se dirían logradas por el pincel de Matías Grünewald. Todo el interés de esta obra, hecha de un trazo, con sin igual valentía, sin menudos detalles que distraigan, concurre en la línea ideal que va de los ojos de la Madre a buscar inútilmente la luz ya muerta en los ojos de Jesús y esa línea ideal que es monólogo y ansia sin esperanza

---

62. Gallego y Burín.—*José de Mora* cit. págs. 130 y 133.

de diálogo, toda amor y fracaso humano (fracaso humano, símbolo del divino triunfo) esa línea es la que da unidad real, viva, ardorosa y agitada a este grupo, cuyo dinamismo interior se completa con el movimiento de los ropajes, que entrecruzan sus pliegues quebrados con el también quebrado y violento movimiento del cuerpo del Redentor. Salcillo había tratado el tema de modo parecido, pero teatralizando su expresión; y en posición también muy parecida y con grandes puntos de contacto con este grupo de Granada se nos ofrece el de la Piedad de la Iglesia de los Redentoristas de Cuenca (fig. 20), atribuido, con error a mi parecer, aunque directamente no he podido estudiarlo, al propio Salcillo.

El grupo de la Alhambra acusa en todas sus líneas los tradicionales influjos granadinos. La cabeza del Cristo descende, con ligeras variantes, de la del Cristo de Mora y la de la Virgen repite una vez más las clásicas Vírgenes de éste y, concretamente, la célebre Dolorosa de la Iglesia de Santa Ana de Granada (figura 21) <sup>63</sup>. Pero, apesar de este claro abolengo, la obra de Peral, situada en los medios del siglo XVIII, nos ofrece, casi por vez primera y, desde luego, por vez última, dentro de su círculo artístico, la nota, desusada en él, de su monumentalidad, de su grandeza, frente a lo preciosista, a lo menudo y esquemático de lo granadino puro, que en aquel siglo se manifiesta, aún más abiertamente, en el arte gozoso, menudo y preciosista de Risueño. El grupo de Peral es, por sus dimensiones (figuras de tamaño natural) y por su impetuosidad barroca, acentuada por lo severo y duro de su policromía, un extraño caso de realista virilidad. Hincando los pies en su formación tradicional, el escultor no olvida lo que a la realidad le debe, la estudia y la reproduce y, lanzando luego la vista hacia otros horizontes, nos da esa trágica interpretación del Cristo —cuerpo arqueado, piernas retorcidas, brazos crispados, uno de los cuales levanta la mano de la Madre— que, aunque no sea originalmente suya, es el último grito, la última gran voz que suena en los campos ya desolados del arte de España. Un grupo a la española, trágicamente tierno y silenciosamente imperativo. Hasta él ha llegado la tradición. Después de él la tradición se ha roto definitivamente.

---

53. Gallego y Burín.—*José de Mora* cit. pág. 132 y fig. 30.

GUADIX. CONVENTO DE LA PRESENTACIÓN.  
VIRGEN DE LAS ANGIUSTIAS (FIGS. 22 Y 23)

Nadie tampoco ha atribuído hasta ahora a Ruiz del Peral esta escultura, cuyas coincidencias son tantas con las Dolorosas a que antes nos hemos referido y con la Virgen del grupo anterior. Especialmente, sus ropajes presentan pliegues y movimientos tan análogos, rasgos tan semejantes a los de aquellas, y su policromía es tan del gusto de Peral, que bien puede pensarse, con grandes probabilidades de acierto, en la atribución a este escultor <sup>64</sup>. La inspiración granadina, de cepa canesca, aparte la que señalaba el tipo de la Virgen, se refleja también en el Cristo que, caído en el suelo, con la espalda y cabeza apoyadas en el regazo de la Madre, recuerda al célebre Cristo de la Expiración de Mora, si bien, este de Guadix, está tratado con emoción infinitamente inferior y sentido en su forma con vibración sentimental menos intensa: es un Cristo más achatado, menos elegante y más blando. Sin la cálida e intensa emoción que el arte español ha prestado al tema de la Piedad, este grupo de Guadix tiene, no obstante, una belleza fina, llena de gracia y perfección, singularmente en la cabeza de la Virgen, muy superior en todo a la escultura del Cristo, cuya inferioridad respecto a su compañera hace pensar que bien pudieron haber intervenido en la ejecución de este grupo dos artistas, o bien, ser el Cristo de diferente autor que la Virgen y aún posterior a ella.

GRANADA. CATEDRAL (MUSEO).—CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA  
(FIG. 24).

He aquí la obra de Peral en la que mejor pueden apreciarse sus condiciones técnicas, sus finuras de modelador. Por italiana se ha venido estimando esta escultura que, colocada en sencilla bandeja de plata, ocupó, hasta hace poco, una urna en el altar de

---

<sup>64</sup>. En ninguna de las obras que hemos consultado encontramos referencia alguna a esta imagen ni a su autor. Véase la *Historia y práctica de la devoción a Nuestra Sra. de las Angustias, Patrona de Guadix, por un sacerdote devoto de tan celestial señora.*—Guadix. 1923, cap. IV. pág. 25.

la capilla del Carmen de la Catedral granadina donde, en 1812, la vió el Conde de Maule que es el primero y único escritor que se la ha atribuído <sup>65</sup>. Hoy se encuentra en el Museo de la misma Catedral.

Su inspiración debió buscarla Peral en el Cristo citado de Mora y, como en él, esquivaba su autor acentuar en esta cabeza las huellas violentas de la Muerte. Pero, aparte de este modelo inmediato, no está demás recordar su similitud con las repetidas y tétricas cabezas cortadas de Valdés Leal que, sin duda, Peral conocía, aunque solo fuese a través de dibujos. Porque, es lo cierto que, en el arte granadino, este tema iconográfico no tenía tradición. Alonso Cano labró, en 1635, para el retablo del Bautista del Convento de Santa Paula de Sevilla, una cabeza de S. Juan <sup>66</sup>, pero Cano no repitió el tema y nada hay de esto en su etapa de trabajo en Granada, donde sólo existía entonces el antecedente de la cabeza del Bautista que se conserva en el camarín de la Iglesia de S. Juan de Dios, obra traída de Italia y regalada a esta Iglesia por el Cardenal Molina <sup>67</sup>, pero con la que ninguna relación guarda la de Ruiz del Peral. En cambio, está en ella vivo y latente el recuerdo de José de Mora, sobre todo, en los ojos y la boca, de los que Peral aparta toda expresión impresionante, pese a lo detallista del modelado, lleno de finuras y, a la vez, de trazos y cortes seguros, contribuyendo a este efecto su policromía mate, de tono bajo y desvaído, sin livideces sombrías ni sangrientos estigmas. El modo de tratar los cabellos, característico de nuestro autor, en mechones profusos y revueltos, sitúa esta obra entre las de avanzado barroquismo y sus grandes valores plásticos la hacen merecedora de figurar entre las de mejor época y las mejores escuelas.

Peral insistió en el tema, una vez más que sepamos, y entre los artistas de su ciudad debió de tener éxito, pues hace pocos años conocimos —aunque variado el modelo, su disposición y el carácter de la policromía— otra de estas cabezas (quizá debida a Agus-

<sup>65</sup>. Cruz y Bahamonde.—*Viaje* cit. tom. XII pág. 287 y Paul Lafond.—*La Sculpture Espagnole*.—París. 1908. Atribuída también esta cabeza, durante algún tiempo, a Alonso Cano, esa atribución la rechaza asimismo totalmente Gómez Moreno en su citado estudio sobre Alonso Cano.

<sup>66</sup>. Gómez Moreno.—*Alonso Cano, escultor*, cit. pág. 18.

<sup>67</sup>. Parra y Cote, Fr. Alonso.—*Relación histórico-panegírica de las fiestas de dedicación del magnífico templo de la Purísima Concepción...del Sagrado orden de hospitalidad de S. Juan de Dios de la... ciudad de Granada...*—Madrid. 1759.

tin de Vera?) que pertenecía entonces a los señores de Aguilera Pedrinaci.

CÁDIZ. IGLESIA DE S. FELIPE NERI.—CABEZA DE SAN JUAN  
BAUTISTA (FIG. 25).

Más suelta, más revuelta, menos estilizada y, por ello, más enérgica que la de Granada, es esta otra cabeza de tierra cocida que conserva la iglesia gaditana de S. Felipe <sup>68</sup>. Su identidad con la granadina es casi absoluta: el mismo tipo, igual disposición, tonos dramáticos semejantes, pero todo más acentuado o, si se quiere, más espontáneo, cualidades quizá nacidas de la misma diferencia de material, porque en el barro no era posible que la escofina puliese y suavizase planos y detallase menudamente estos, como ocurre en la cabeza granadina. A cambio de ello, el escultor modela con más soltura y más vigor, da a todo más volumen y menos tersura y valora con más intensidad el acento trágico de su obra, en medio de planos más amplios, especialmente al tratar los cabellos, unidos en grandes y largas madejas revueltas, mucho más abundantes y macizas que en la cabeza anterior.

GRANADA. IGLESIA DE S. JOSÉ.—SAN JOSÉ Y EL NIÑO  
(FIGS. 26 Y 27)

Ya atribuyó Ceán Bermúdez <sup>69</sup> a Ruiz del Peral una escultura de S. José con el Niño, hecha para la Iglesia de su advocación en Granada, atribución renovada en 1843 por Lafuente Alcántara <sup>70</sup>, en 1846 por Giménez Serrano <sup>71</sup> y confirmada, en 1892, por Gómez-Moreno González <sup>72</sup>.

En esta obra, verdadera creación de Peral, se aparta este de

---

68. Pemán y Pemartín, César.—*El Arte en Cádiz*.—Madrid. 1930. (Publicación del Patronato Nacional de Turismo). Pemán no asigna a esta obra autor determinado ni yo la he visto citada por ningún otro, atribuyéndose aquí por vez primera a Ruiz del Peral.

69. Ceán Bermúdez.—*Diccionario* cit.

70. Lafuente Alcántara.—*Libro del viajero* cit. pág. 251.

71. Giménez Serrano.—*Manual* cit. pág. 386. También D. Pascual Madoz en su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*.—Madrid. 1847, hace igual atribución (tomo VIII pág. 523).

72.—Gómez Moreno.—*Guía* cit. pág. 458.

la puntual réplica de los tipos de Mora, pues el S. José que a este escultor atribuye Palomino <sup>73</sup>, único conocido suyo y de lo más endeble de su labor, así como el ejecutado por su hermano Diego para la Iglesia de la Magdalena de Granada <sup>74</sup> son distintos del de Peral, que no sostiene al Niño entre sus brazos, sino que camina llevándole de la mano e inclinados cabeza y cuerpo hacia él. En la escultura granadina este modo de representar al santo, que era el tradicional, quedó interrumpido desde que Alonso Cano creó el tipo de S. José con el Niño desnudo entre sus brazos (recordemos el pequeño de la colección Gómez Moreno <sup>75</sup> y el del Convento del Angel de Granada). Mena y sus contemporáneos siempre lo representaron así y lo mismo hicieron los Moras, poniendo en vigencia esta creación canesca <sup>76</sup>. En cambio, Ruiz del Peral vuelve a la interpretación tradicional, que habían vulgarizado las fundaciones teresianas, interpretación más activa, más dinámica, pero, en cambio de ello, menos íntima y humanizada, más reposada y contemplativa. ¿De dónde nació esta preferencia de Peral? No creemos que fuese de nada ni de nadie exterior a su círculo artístico, y aquí conviene recordar que el propio Cano también lo dibujó así varias veces, llevando al Niño de la mano, como guía suyo, y éste caminando a su lado vestido: en 1634 firma Cano en Sevilla un dibujo de este tipo, hoy en la Biblioteca del Palacio de Madrid; lo repite en un boceto a pluma del Museo del Prado y el mismo Museo guarda otro dibujo, de atribución dudosa, en el que se insiste sobre el tema, trazado sobre un fondo de paisaje <sup>77</sup>. Tal vez Peral recibiese la sugerencia a través de alguno de estos dibujos y por conducto de Risueño quien, más de una vez, dió esta interpretación tradicional, en varios de sus lienzos y esculturas.

A partir, pues, de Peral y aún persistiendo en determinados casos el otro modelo, ya en la escuela de Granada, hasta D. Felipe y D. Manuel González, se populariza el tradicional, que repiten numerosos escultores.

---

73. Palomino Velasco.—*Museo pictórico cit.* y Gallego y Burín.—*José de Mora cit.* pág. 188 y fig. 59.

74. Gallego y Burín.—*José de Mora cit.* pág. 210 y fig. 60.

75. Gómez Moreno.—*Alonso Cano, escultor, cit.* pág. 19 y fig. 35 y pág. 27.

76. Véase Orueta y Duarte.—*Pedro de Mena cit.* pág. 200, fig. 88; pág. 203, fig. 91; pág. 212, fig. 100 y pág. 237, fig. 124; y Gallego y Burín loc. cit. en la nota 74.

77. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. *Dibujos españoles*. Madrid. 1932. tom.IV. *Alonso Cano*. Material reunido por el Centro de Estudios Históricos y publicado por Francisco J. Sánchez Cantón.

El S. José de Peral está ejecutado tan limpiamente, es tan sana y alegre la interpretación del tema y su expresión tan fresca y espontánea que, a buen seguro, la talla del siglo XVIII ofrece pocos aciertos iguales. El Niño viste una túnica que deja al descubierto su pecho, camina digna y reposadamente y sus formas redondeadas y su cabeza presentan grandes analogías con las del Niño de la Espina y con las de los titulares de la Iglesia granadina de los Santos Justo y Pastor. En cuanto al Patriarca que lo conduce con su mano derecha, mientras su izquierda empuña la vara florida, es una de las más nobles estatuas granadinas y su cabeza recuerda las típicas de Cano y de Mora. Todos los ropajes están movidos con la manera característica de Peral, de lanzar al aire trozos rígidos de paños que, de vez en cuando, presentan sus acostumbrados cortes en bisel. El grupo está ricamente policromado, con gran sentido del color, dominándolo todo el rojo intenso del manto, avivado por las notas de oro de las túnicas, estofadas al grafito. Las figuras, de tamaño natural, ocupan el retablo mayor de la Iglesia, construido para ellas en 1788 por D. Ventura Rodríguez <sup>78</sup> y su influjo en la estatuaria granadina fué, como hemos dicho, extraordinario. Citemos, como ejemplo, entre otros muchos, una repetición del tipo, muy parecido a este, en la también Iglesia granadina de Santiago, otro análogo, aunque pequeño, en la Iglesia de S. Matías, otro propiedad de nuestra familia, etc., etc.

GUADIX (GRANADA). CATEDRAL.—SAN ANDRÉS (FIG. 28)

Ya, en 1800, incluía Ceán Bermúdez <sup>79</sup>, esta obra en la lista de las de Peral al que, desde entonces, viene siendo atribuída. Escultura, apesar de los bárbaros y odiosamente agrios repintes con los que, modernamente, ha sido embadurnada, conserva en su traza y modelado el sello de la mano de que procede, tiene una noble apostura, está movida con valentía y acusa el vigor de su realismo en la mirada que anima su rostro, intensamente expresivo, como avivado por la visión de su martirio en esa Cruz que le sirve de atributo y que sus manos sujetan firmemente.

---

<sup>78</sup>. Gómez Moreno.—*Guía* cit. pág. 458.

<sup>79</sup>. Ceán Bermúdez.—*Diccionario* cit.



PURULLENA (GRANADA). IGLESIA PARROQUIAL.—SAN ANTONIO  
Y EL NIÑO. (FIGS. 29 Y 30)

Su filiación es indudable, aunque hasta ahora no haya sido citado por nadie. Debe de estar, en cuanto a fecha, muy cerca de las obras de Guadix y del S. Antonio de Baza, que después veremos. Es obra esta que interesa más en su conjunto que en su detalle, pues su modelado es de lo más pobre de Peral, especialmente la cabeza del santo que, aunque llena de expresión, es de una monótona planitud y sus cabellos están tratados con excesivo convencionalismo. Esos defectos se acusan aún más en el Niño, muy inferior a los típicos de Peral, rígido, duro y secamente tratado.

BAZA (GRANADA). IGLESIA MAYOR.—SAN ANTONIO Y EL NIÑO  
(FIG. 31)

De espléndida ejecución, este S. Antonio, de tamaño natural y por nadie tampoco atribuido hasta ahora a Ruiz del Peral, debe registrarse como obra indubitada de este escultor y, sin duda, correspondiente a su época de plenitud, aunque la línea general de su traza quebrante su pureza con cierto acampanamiento del hábito. La figura infantil que el santo sostiene coincide en sus rasgos esenciales con la del Niño del S. Cayetano de la Iglesia de S. José de Granada, aunque menos mórbida y graciosa, y la técnica de sus cabellos es tan del modo de Peral, que todo induce a fiar en la legitimidad de la atribución.

GUADIX (GRANADA). CONVENTO DE S. FRANCISCO.—SAN ANTONIO

El mismo tipo del anterior se repite en este S. Antonio, de rostro vigoroso y expresivo, más humanizado, más realista que los otros. Le falta el Niño y el hábito tiene ese movimiento sesgado tan característico en nuestro escultor.

GUADIX (GRANADA).—SAN FÉLIX DE CANTALICIO (FIG. 32)

Una pequeña y graciosa figura, que ocupa una de las capillas de la izquierda de los pies de la Catedral accitana. Cuidadosamen-

te policromada toda ella, el interés de esta escultura se concentra en la cabeza del santo, inclinada hacia el Niño que tiene en sus brazos. En esa cabeza, Peral recuerda las obras de Mena, aunque los mechones de la barba, secos, duros y macizos, revelan también influjos mediterráneos.

BAZA (GRANADA).—SAN JERÓNIMO

Una variante de esta misma cabeza nos ofrece el S. Jerónimo de Baza, que acusa iguales virtudes y análogos defectos que la obra anterior. Estátua muy noble y bien movida, su ropaje, en cambio, presenta grandes zonas muertas por los cortes en bisei que, a veces, aplastan el movimiento de la figura, hondamente realista.

BAZA (GRANADA). IGLESIA MAYOR.—SAN FRANCISCO DE ASÍS  
(FIG. 33)

He aquí una de las más interesantes realizaciones de este tipo de la imaginería española, que bien puede resistir la comparación con sus análogos de la buena época de nuestra estatuaria. Su inspiración hemos de buscarla en los tipos franciscanos de Mena y, aún también, en los de Mora, con los que guarda relación estrecha y a los que este de Peral no tiene que envidiar nada en cuanto a expresión, fuego interior y sóbrio y honrado realismo. Eso, sobre todo: realismo. Porque en esta obra de Peral no existe la íntima pasión encendida del S. Francisco de Toledo de Mena, ni el suave arrobamiento místico de los contados S. Franciscos de Mora pero, a cambio de ello, hay una vitalidad, una animación, un ímpetu interior extraordinarios, puestos al servicio de la idea que encarna el Crucifijo que sus manos sostienen. No es este un S. Francisco místico ni ascético. Es un guerrillero, un luchador apasionado, ejemplar puro de los hombres de una raza que, por su religión, daban la vida. Un hombre del pueblo, fibroso, enérgico, fielmente retratado, sin convencionalismo alguno, teniéndole por delante y copiándole con desnuda honradez. Las manos acompañan y acentúan la fuerza expresiva del semblante, y el hábito está briosamente desenvuelto, con una sóbria y valiente caída de paños en la que se huye

de pormenorizar, para dar más austeridad a esta figura tan española, tan honrada, tan firme y tan dura, hija última de las creadas por Mena y Zurbarán.

### OTRAS OBRAS

Sólo hemos registrado hasta aquí aquellas obras que, documentalmente, o por una absoluta claridad de sus caracteres, se nos ofrecían como indubitadas de Ruiz del Peral. No es este, por lo tanto, un catálogo completo de las mismas. Nos faltan aún elementos para realizarlo. Pero, sin duda, que con este punto de partida podrá llegar a formarse esa relación y añadir a la presente no pocas obras nuevas, algunas desconocidas hoy por nosotros y otras dudosas, que no hemos podido estudiar con el detalle que requerían. Tal ocurre, por ejemplo, con un S. Francisco Javier de la Iglesia Mayor de Baza, que el Sr. Gómez Moreno nos indicó como probable de Peral, después de visitar nosotros aquel pueblo: un S. Cristóbal de la Iglesia de Guadahortuna y un S. Benedicto, un S. Francisco Solano y un S. Benaventura del Convento de S. Francisco de Guadix. Quede el estudio de estas obras para mejor ocasión o reservado para quien pueda realizarlo con mayor fortuna y más tiempo.

#### GUADIX.—CATEDRAL. (FIGS. 34 A 49)

De intento, hemos dejado para último lugar tratar de las esculturas que decoran la sillería del coro de la Catedral de Guadix, pues, aún comenzada esta obra en el período medio de la vida de Peral, su realización se hace más tardía y alcanza hasta el último instante de su labor.

D. Pelayo Quintero, en su estudio sobre las sillas de coros españoles <sup>80</sup>, apuntaba la idea de que las esculturas de ésta pudieran deberse a Duque Cornejo o a alguno de sus discípulos. Por fortuna, el archivo de la Catedral accitana conserva documentación suficiente para probar lo gratuito de esta suposición y fijar a quié-

---

<sup>80</sup>. Quintero, Pelayo.—*Sillas de coro españolas*. Madrid. 1908.

nes son debidas esas imágenes que, por otra parte, Ceán Bermúdez, ya atribuyó a Ruiz del Peral <sup>81</sup>.

La antigua sillería del coro de la Catedral de Guadix la hizo en 1531, el entallador Martín Bello <sup>82</sup>, artista que aparece trabajando en Granada, desde 1509 hasta 1529. En Octubre de 1741 el Cabildo de aquella Iglesia, atendiendo al mal estado de esa sillería, acordó sustituirla por otra nueva <sup>83</sup> y, en esa fecha, encargó a Peral el diseño de un modelo de silla que le fué aceptado y por el que se le pagaron 50 pesos. Sobre él se concertó la hechura de la sillería con el tallista Pedro Fernández Pachote, conviniéndose el precio de 1400 reales por cada silla con su imagen, que debía de ejecutar algún artista acreditado, de todo lo cual se otorgó escritura pública en Abril de aquel mismo año <sup>87</sup>. Concertó Pachote con el escultor Juan José Salazar <sup>85</sup> dichas esculturas, de las que ya había hecho cuatro en 1746 y, en este año también, Pachote se convino con Ruiz del Peral para trabajar juntos en la obra y que él se encargase de la imaginería, en unión de Salazar <sup>86</sup>. En 1749 se confirmaba este acuerdo, <sup>87</sup> decidiéndose que Peral hiciese los doce Apóstoles, dos Evangelistas y los Santos Domingo y Cristóbal, y Salazar las doce estatuas restantes, a condición de que retirase las cuatro que ya tenía hechas pero, disgustado el Cabildo con la ejecución de otras dos nuevas presentadas por Salazar, se las rechazó igualmente diciendo que no hiciese ninguna otra y que Peral se encargase de toda la obra <sup>88</sup>. Desde entonces, Peral aparece trabajando en ella sin interrupción, aunque muy lentamente. A fines de 1750 había terminado algunas estatuas, pero no sabemos cuántas ni cuáles <sup>89</sup> y, dos años después, en Di-

---

<sup>81</sup>. Ceán Bermúdez.—*Diccionario* cit.

<sup>82</sup>. Gómez Moreno Martínez, Manuel.—*Sobre el Renacimiento en Castilla. En la Capilla Real de Granada*. (En el "Archivo Español de Arte y Arqueología". Madrid. 1925).

<sup>83</sup>. Cabildo de 24 de Octubre y 23 de Diciembre de 1741 (Archivo de la Catedral de Guadix. Libro de Cabildos de 1741 a 1780) V. Documento IV n.ºs 1 y 2.

<sup>84</sup>. Cabildo de 10 y 17 Abril de 1744 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV n.ºs 3 y 4.

<sup>85</sup>. V. nota n.º 27.

<sup>86</sup>. Cabildo de 13 de Septiembre de 1746 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV. n.º 10.

<sup>87</sup>. Cabildo de 2 de Enero de 1749 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV. n.º 14.

<sup>88</sup>. Cabildo de 9 de Marzo de 1750 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV n.ºs 16 y 17.

<sup>89</sup>. Cabildo de 16 de Diciembre de 1750 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV. n.º 20.

ciembre de 1752, se dice que había entregado once, sin que tampoco sepamos cuáles eran éstas <sup>90</sup>. Hasta el 5 de Julio de 1754 no vuelve a entregar ninguna otra (la de Santiago) <sup>91</sup> y pocas debió de ejecutar en los años posteriores pues, el 3 de Enero de 1761 <sup>92</sup>, el Cabildo manifestaba que convendría que el escultor y prebendado de la Catedral D. Antonio Moyano <sup>93</sup> terminara los santos de la sillería, en vista de la pasividad de Peral quien, por su parte, en 11 de Febrero, solicitaba la ayuda de Moyano, alegando encontrarse enfermo y “estar mui lastimada su caueza con la continua obra del ciprés” <sup>94</sup>, de tal modo que, en ese año, sólo pudo ultimar las estatuas de S. Bartolomé y Santa Teresa <sup>95</sup>. Accedió Moyano a estos deseos, pero poco eficaz debió de ser su ayuda, pues hasta el 28 de Junio de 1768 <sup>96</sup> no dió terminada la estatua de S. Cristóbal (única obra suya que figura en el coro), a la vez que rogaba al Cabildo que le dispensase del compromiso contraído. Entretanto, Peral había terminado otras imágenes y en 12 de Julio del referido año 1768 solo le quedaban siete por hacer <sup>97</sup>. Para ultimarlas fijó el Cabildo como plazo el final de 1770 pero, enfermo ya en esa fecha, Peral se dirigió a aquél, en 28 de Mayo de 1771, expresando que por lo quebrantado de su salud no podía cumplir con la obligación contraída “de los santos de madera de ciprés para la sillería, habiendo experimentado gravísimos perjuicios a su cabeza, no obstante de haber usado de quantos medios son posibles para su alivio”, por lo que suplicaba se le admitiesen las siete es-

90. Cabildo de 1 de Diciembre de 1752 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV n.º 23.

91. Cabildo de 5 de Julio de 1754 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV n.º 26.

92. Cabildo de 3 de Enero de 1763 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV n.º 28.

93. D. Antonio Valeriano Moyano era natural de Granada, donde nació a comienzos del siglo XVIII, pasando luego a Madrid, donde dice Ceán que fué de los primeros discípulos de la Junta preparatoria para el establecimiento de la Real Academia de S. Fernando, de la que Fernando VI le nombró Teniente Director en el 1 de Marzo de 1754. Como premio a sus trabajos, la misma Academia representó al Rey en 1761 los servicios y méritos de Moyano que era sacerdote y el Monarca le concedió una prebenda en la Catedral de Guadix, de la que se posesionó el 13 de Enero de 1762. Murió en Madrid el 15 de Mayo de 1772 y, además de la estatua de S. Cristóbal que ejecutó para el coro de aquella Catedral, hizo también en 1765 para la fachada de la misma un medallón en mármol con el relieve de la Encarnación. Ceán agrega que hay otras obras suyas en los templos de Granada y pueblos de su reino.

94. Cabildo de 11 de Febrero de 1763 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV. n.º 29.

95. Cabildo de 12 de Agosto de 1763 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV. n.º 31.

96. Cabildos de 28 de Junio y 12 de Julio de 1768 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV. n.ºs 32 y 33.

97. Cabildo de 12 de Julio de 1768 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV. n.º 33.

tátuas que faltaban, de otra madera que imitase lo mejor posible a la de ciprés, cosa que se le negó reiteradamente <sup>98</sup>. Entonces, Peral, cuya salud empeoraba por momentos, renunció a acabar la obra <sup>99</sup> que, en su nombre, se obligó a concluir, en 1772, su discípulo Cecilio Trujillo <sup>100</sup>, a quien el Cabildo encargó para probar su suficiencia la estatua de S. Matías y, una vez aceptada, se le encomendó la ejecución de las restantes <sup>101</sup>. Trabajó en ellas Trujillo hasta 1775 —dos años después de la muerte de su maestro— pero, fallecido él mismo, cuando aún faltaban dos estatuas (las de S. Cayetano y S. Pedro González Telmo), el Cabildo las encargó a D. Juan Antonio Arrabal <sup>102</sup> y no habiendo aceptado éste las condiciones que se le imponían, se traspasó el encargo <sup>103</sup> a D. Felipe González <sup>104</sup> quién, en 1881, finalizaba ambas esculturas, dando así término a esta obra cuya ejecución había durado cuarenta años.

La sillería del coro accitano (figs. 34 a 36) se compone de dos órdenes de asientos —de espaldar muy elevado el segundo— decorados con profusa hojarasca y de los que destacan repisas que soportan las pequeñas imágenes de los santos (fundadores y apóstoles, en su mayoría), hechos en madera de ciprés y cobijados por unos doseletes que rematan barrocos penachos. El número total de estatuas es de cuarenta <sup>105</sup> y de ellas deben ser de Ruiz del Pé-

---

<sup>98</sup>. Cabildo de 9 de Julio de 1771 (Lib. de Cabildo cit.) V. Documento IV n.º 38.

<sup>99</sup>. Peral había concertado con Pachote el precio de las esculturas en 25 pesos, aunque luego, a consecuencia de una reclamación en la que decía no poder hacerlas por menos de 50, el Cabildo acordó pagarle a 40 cada una. (Cabildo de 29 de Junio de 1754. Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV n.º 25.

<sup>100</sup>. Cabildo de 27 de Julio de 1772 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV n.º 39. V. también nota n.º 28.

<sup>101</sup>. Cabildos de 21 de Julio y de 2 de Diciembre de 1772 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV. n.º 39 y 40.

<sup>102</sup>. V. nota n.º 29.

<sup>103</sup>. Cabildo de 17 de Julio de 1780 (Lib. de Cabildos cit.) V. Documento IV. n.º 43.

<sup>104</sup>.—V. nota n.º 30.

<sup>105</sup>. Las figuras están dispuestas en este orden: A la derecha de la silla presidencial: S. Pedro Apóstol, Santiago el Mayor, S. Andrés, S. Bartolomé, S. Juan de Dios, S. Mateo, S. Simón, S. Matías, S. Elías Profeta, S. Jerónimo Doctor, S. Basilio, S. Francisco de Paula, Santa Clara de Asís, Santo Domingo de Guzmán, S. Juan, de Mata, S. Bruno, S. Camilo Lelis, S. Pedro Alcántara, S. Ignacio de Loyola y S. Juan Nepomuceno. A la izquierda de la silla presidencial: S. Pablo Apóstol, S. Juan Evangelista, S. Felipe Apóstol, Santo Tomás, S. Cristóbal Mártir, Santiago el Menor, S. Bernabé Apóstol, S. Juan Tadeo, S. Antonio Abad, S. Agustín, S. Benito, S. Bernardo, Santa Teresa de Jesús, S. Francisco de Asís, S. Pedro Nolasco, S. José de Calasanz, S. Felipe Neri, S. Cayetano, S. Francisco Caracciolo y S. Pedro González Telmo.

ral unas veinte y cinco, sin que pueda determinarse exactamente pues, a pesar de lo abundante de la documentación que en Guadix existe sobre esta obra, rara vez se mencionan sus detalles, como hemos visto, ni se expresa si, al fin, fueron o no colocadas en el coro las estatuas rechazadas a Salazar, aunque, a juzgar por el examen detallado de todas, nos inclinamos a creer que allí figuran seis de las de este escultor: S. Pedro, S. Pablo, S. Andrés (fig. 39), S. Juan Evangelista (fig. 38), Santiago el Mayor y S. Felipe; otras siete de Trujillo: S. Matías, S. Felipe Neri, S. Francisco Caracciolo, S. Juan Nepomuceno, S. Bernabé, Apóstol, S. José de Calasanz y S. Pedro Nolasco; dos de Felipe González: S. Cayetano y S. Pedro González Telmo (fig. 40); y una de Moyano: S. Cristóbal (fig. 41). Excluidas éstas, serían, por lo tanto, de Peral, las siguientes: Santiago el Menor, entregado en 1754; S. Mateo y Santa Clara, en 1761; Santa Teresa y S. Bartolomé, en 1763; S. Antonio Abad, en 1764; S. Basilio, S. Benito, S. Pedro Alcántara (fig. 43) y S. Camilo de Lelis (fig. 47) después de 1767 y, desde aquí, hasta 1772, S. Juan de Dios (fig. 46), S. Simón, S. Elías (fig. 45), Santo Domingo de Guzmán, S. Juan de Mata, S. Ignacio, Santo Tomás, S. Judas Tadeo, S. Agustín, S. Bernardo, S. Francisco de Asís (fig. 48), S. Bruno (fig. 44), S. Francisco de Paula y S. Jerónimo Doctor (fig. 42). De ellas, las cuatro últimas están firmadas por Peral, cuyo nombre, en grandes caracteres romanos, se lee al pie y todas, apesar de sus desigualdades de ejecución, manifiestan bien claramente su diferencia de las de los demás autores. Las atribuidas a Salazar son estatuas achaparradas, fatigosas, ahogadas en el confuso revuelo de sus paños, sin aplomo ni línea y únicamente en los rostros se percibe algún que otro acierto como, por ejemplo, en el de S. Juan Evangelista (fig. 38), a pesar de la excesiva planitud con que está modelado; las de S. Pedro y S. Andrés quedan agobiadas por la maraña de sus enortijados cabellos siendo, tan solo, la de Santiago el Mayor la que se nos ofrece más desenvuelta y mejor plantada. En cuanto a las señaladas como probables de Trujillo, especialmente las de S. Felipe Neri y S. Matías, son figuras alargadas, frías e inexpressivas, envueltas en pobres paños movidos sin gracia, caídos rígidamente, con monótona verticalidad, y esta pobreza de inspiración y de ejecución se manifiestan acentuadas en las dos de Felipe González, las de S. Cayetano y S. Pedro González Telmo (fig. 40), en las que no hay una sola nota plástica apreciable. So-

lamente, el S. Cristóbal de Moyano (fig. 41), presenta mayor aplomo y dignidad, a través de su cuidada y académica ejecución.

Por su parte, las estatuas atribuídas a Peral, pese a los graves defectos de muchas, acusan notas distintas, peculiares de nuestro escultor quien, sin duda, en muchos casos (en el de S. Ignacio, por ejemplo) no debió poner mano sobre ellas y confiaría su ejecución a gentes de su taller. La labor de Peral en este grupo de obras ofrece, pues, grandes desigualdades. Hay aquí señalados errores al lado de relevantes aciertos, pero su conjunto muestra excelencias bastantes para estimarlas como una buena prueba del talento de su autor que si, en casos, se entregó excesivamente a sus discípulos (probablemente a Trujillo, cuyos rasgos se perciben, amortiguados por los toques del maestro), en otros, labra con cariño e íntegramente la madera y aún, orgulloso en algún instante de su obra, la rubrica al pie, como hemos dicho. Sin embargo, en ningún caso, Peral crea tipos nuevos ningunos. Ni crea, ni da de ellos interpretaciones muy originales. El repertorio iconográfico de la escuela de Granada pesa siempre sobre él y le provee de temas que traduce sin hacerles perder su viejo sabor. Otras veces, el recuerdo de su contemporáneo Salcillo (alguna de cuyas obras debió de conocer) le seduce y le lleva a seguirle: tal ocurre, por ejemplo, con el S. Francisco de Asís (fig. 48), cuya cabeza es un trasunto andaluz de la cabeza en barro del S. Francisco de Salcillo conservada en el Museo de Murcia (fig. 49).

Pero, el influjo que más claramente se percibe en este conjunto de obras de Peral, es el de Pedro de Mena. Sin duda, que Peral, como antes indicamos, conoció y estudió el trabajo de Mena en la sillería del coro de la Catedral de Málaga (fig. 37), pues, en muchas de sus estatuas, deja ver el claro rastro de aquella influencia que, coartando a veces su libertad, remite al modelo con exceso y empequeñece el valor del original. Su S. Juan de Dios (fig. 46) está inspirado en el de Mena <sup>106</sup>, así como el S. Antonio Abad y el S. Benito, que recuerdan, no sólo al S. Basilio y S. Benito del coro malagueño <sup>107</sup>, sino al S. Bernardo y S. Benito del propio Mena, conservados en el convento granadino de las

---

<sup>106</sup>. Orueta y Duarte.—*Ob. cit.* pág. 122 y fig. 15.

<sup>107</sup>. Orueta y Duarte.—*Ob. cit.* págs. 129 y 138 y figs. 22 y 35.



Bernardas <sup>108</sup>. Otro tipo de Mena, el de S. Elías <sup>109</sup>, lo repite aquí Peral, aunque en este caso supera casi a su modelo, con esta figura noble, atrevida, valiente, que a la belleza de su planta y su traza une excelentes valores plásticos (fig. 45). Ese influjo de Mena se cruza otras veces y se confunde con el de Mora, norte y guía de todas las actividades artísticas de Peral: el S. Bruno que, orgullosamente, firma (fig. 44) y el S. Pedro Alcántara (fig. 43) son el fruto de este doble recuerdo y, en ambos, nuestro escultor vuelve sus ojos a Mora, situando sus figuras en aquella posición de elegante fervor con que Mora situaba las suyas, acentuando el valor expresivo de las manos, apoyadas en el pecho y buscando efectos de silueta <sup>110</sup>.

He ahí, pues, las fuentes de inspiración de nuestro artista, quien en este grupo de obras de Guadix resume toda su evolución, todas sus preferencias y todos los influjos a que estuvo sometido a través de su vida. A veces, saltando sobre esto, dá su nota personal y característica, como en la cabeza, tan intensamente sentida, del S. Camilo de Lelis (fig. 47), que es uno de sus mayores aciertos pese a lo poco simpático del modelo, y que destaca con valor singular en el coro accitano, en el cual las figuras de S. Jerónimo, S. Elías, S. Bruno, S. Pedro Alcántara, S. Juan de Dios y S. Francisco de Asís, bastan para acreditar de excelente escultor a este modesto artista que, perdido en un rincón de España y casi borrado de las páginas de su historia, hacemos reaparecer hoy, reclamando el puesto que le corresponde en nuestro arte del siglo XVIII, hasta cuyo final procuró mantener en su mayor pureza la tradición canesca.

Ruiz del Peral fué una de las más nobles figuras de aquella época, tanto más noble cuanto más olvidada y tanto más digna de atención cuanto que en ella se dan por última vez las altas notas que hablan en recio castellano a las almas españolas de entonces, perdidas ya entre brumas francesas que, desdibujando las líneas madres de nuestras artes, les hicieron perder ese

---

108. Orueta y Duarte.—*Ob. cit.* pág. 258 y figs. 143 y 144.

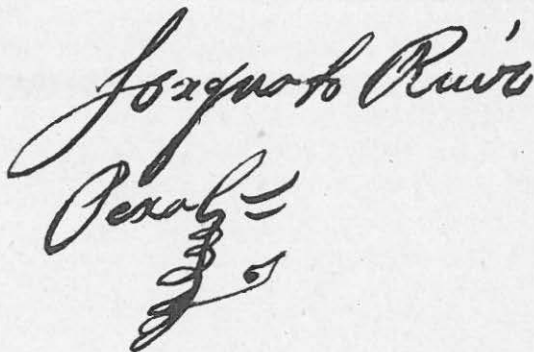
109. Orueta y Duarte.—*Ob. cit.* pág. 129 y fig. 22.

110. Tal, por ejemplo, el S. Bruno de la Cartuja y el S. Pantaleón de la Iglesia de Santa Ana de Granada. V. Gallego y Burín.—*José de Mora cit.* págs. 188 y 172 y figs. 61 a 64 y 41 y 42.

fervor y ese apasionamiento que era carne de nuestra carne y alma de nuestra alma y la traducción más veraz y exaltada de los sentimientos que fueron médula de tres siglos gloriosos de la vida de España.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Juan Agustín Ceán Bermúdez.—*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*.—Madrid. 1800.—Nicolás de la Cruz y Bahamonde, Conde de Maule.—*Viaje de España, Francia e Italia*.—Cádiz. 1812-1813.—Paul Lafond.—*La Sculpture Espagnole*.—París. 1908.—Marcel Dieulafoy.—*La Statuaire polychrome en Espagne*.—París. 1908.—Angel del Arco Molinero.—*La Escuela escultórica granadina*. (En la "Revista Crítica de Historia y Literatura", año II. 1897).—Marcel Dieulafoy.—*El Arte en España y Portugal*. Traducción de Angel Vegue Goldoni.—Madrid. 1920. Diego Angulo Iñiguez.—Notas sobre la escultura en España, en la obra de Hans Stegman, *La Escultura de Occidente*.—Barcelona. 1926.—Antonio Gallego y Burín.—*José de Mora: Su vida y su obra*.—Granada. 1925.—Maria Elena Gómez Moreno.—*Breve historia de la Escultura española*.—1.ª edición. Madrid. 1935.—Miguel Lafuente Alcántara.—*El libro del viajero en Granada*.—Granada. 1843.—José Giménez Serrano.—*Manual del artista y del viajero en Granada*.—Granada. 1846.—Manuel Gómez Moreno.—*Guía de Granada*.—Granada. 1892.

A handwritten signature in dark ink, written in a cursive style. The name 'Joaquín Ruiz de Perál' is written across two lines. The first line contains 'Joaquín Ruiz' and the second line contains 'de Perál'. Below the signature, there are several decorative flourishes and a small mark that resembles a stylized 'P' or 'R'.

FIRMA AUTÓGRAFA DE RUIZ DEL PERAL

D O C U M E N T O S

I.

PARTIDA DE NACIMIENTO DE TORCUATO RUÍZ DEL PERAL.

Torqt° | En la villa de Esfiliana y en veinte y ocho días del mes de  
Maio de mil setezientos y ocho años, yo D.<sup>n</sup> Manuel Fran.<sup>co</sup>  
de la Peña, cura de dha. Villa, bapticé en ella a Torqt.<sup>o</sup> hijo de Nicolás  
Ruíz y de Gerónima del Peral su muger, v.<sup>os</sup> de dicha villa. Nació dicho  
Baptizado el día diez y seis de dho. mes como a las diez de la noche.  
Fué su compadre Joseph del Peral v.<sup>o</sup> asimismo de ella a el qual adberti  
el parentesco espiritual, a que fueron testigos Salvador Cano, Juan Peral  
y Torquato de Rienda, todos vez<sup>o</sup> desta villa y lo firmé. D. Manuel  
Fran.<sup>co</sup> de la Peña, Cura.

(Archivo de la Iglesia parroquial de Esfiliana. Libro 3.<sup>o</sup>  
de Bautismos folio 46.)

II.

RECIBO DE RUÍZ DEL PERAL POR SU TRABAJO EN LOS  
PÚLPITOS DE LA CATEDRAL DE GUADIX.

Rezebí por mano del Sr. D. Manuel Muñoz maiordomo de las fábricas de esta S.<sup>a</sup> Iglesia Catedral de esta Ziudad, dozientos sesenta pesos de la escultura de piedra, adornos de los púlpitos de dha. Iglesia. Y dí este en diez y nueve de Agosto de 1737. Torcuato Ruíz del Peral. Son 250 reales.

(Archivo de la Catedral de Guadix—Cuentas).

III.

PARTIDA DE DEFUNCIÓN DE TORCUATO RUÍZ DEL PERAL.

D. Torcuato Ruiz | En la Ciud. de Granada en seis de Julio de mill  
del Peral | setez.<sup>os</sup> setenta y tres as. se enterró en esta ygl.<sup>a</sup>  
Parroql. de Sor. Sn. Jph. en esta Ciud. el cuerpo de D. Torcuato Ruiz  
del Peral, marido de D.<sup>a</sup> Beatriz Trencó, feligrés de esta parroquia. Otor-  
gó su testamento por ante Fernando Gil Montalvo escri.<sup>o</sup> el número de es-  
ta ciud. su fha. en veinte y dos de Abril del a.<sup>o</sup> pasado de mil y setez.<sup>os</sup>  
setenta y dos, por el cual se manda enterrar en esta su parroquia y que  
se digan por su Alma e intenz.<sup>on</sup> cinquenta misas rezadas, la quarta par-  
te a su parroquia y las demás a voluntad de sus Albaceas, que lo fue-  
ron D.<sup>n</sup> Antonio Moiano prevendado de la St.<sup>a</sup> Igl.<sup>a</sup> de Guadix y D.<sup>a</sup>  
Beatriz Trencó su muger y a Cecilio Truxillo y por eredero a su hijo  
Jph. María Ruíz Trencó. Se le hizo el oficio de misa y vigilia y el no-  
benario acostumbrado, su cumplim.<sup>o</sup> a el folio ciento diez y nueve del li-  
bro de Colecturía y se enterró en el tranze sexto.—D.<sup>o</sup> Ignacio Jph. Díez.

(Archivo de la Iglesia parroquial de S. José de Granada.—Libro  
6.<sup>o</sup> de Entierros. folio 95).

IV.

DOCUMENTACIÓN RELATIVA A LA SILLERÍA DEL CORO DE LA  
CATEDRAL DE GUADIX

I. *Cabildo de 24 de Octubre de 1741.*

En vista de lo deteriorada que se hallaba la sillería antigua se acordó hacer otra nueva y se dió Comisión al Chantre de la Catedral “para que prevenga a Peral el escultor haga un diseño de peso de una silla a cuja proporción han de ser todas, el qual se presente en Cavildo para determinar lo que más convenga...”

2. *Cabildo de 23 de Diciembre de 1741.*

“Propuso el Chantre que... el costo de dibujar la silla auía tratado con el Maestro mayor y inteligenciado de los modelos de los cuales discurrían, no podía exceder de 50 pesos sin vajar mui poco; lo que ponía en la consideración del Cavildo para que determine lo que hallare por más conveniente y por dhos. señores... se acordó que el Sor. Chantre mande librar a Peral lo que le pareciese dentro de los límites de los cinquenta pesos, dándole las gracias por lo que se ha esmerado en disponer la cosa y por lo que mira a sillería acordaron de suspender esta resolución hasta el primer Cavildo”.

3. *Cabildo de 10 de Abril de 1744.*

“...el Sor. Chantre, como obrero maior, informó de los costos que había tenido la silla de muestra para la sillería del coro nueva y en su consecuencia tenía tratado aparte con Pedro Fernández Pachote, maestro de tallista, en que auía de poner todas las sillas del coro con la Imagen correspondiente de buena escultura por la cantidad de un mil y quatrocientos Rs. cada una con la obligación de ser de su cargo el que saliesen uniformes a dha. silla de muestra y de poner toda la madera de nogal y demás necesarias para dha. sillería y ser de su cuenta y cargo la Imaginería; lo que hazía presente a dhos. Sres. para que determinaran lo que fueran servidos: Por quienes oido y entendido acordaron aprobar y aprobaron dho. ajuste con el que se incluye también la obligación por parte de esta Sta. Igl.<sup>a</sup> de dar a dho. maestro Pedro Fernández Pachote además de los un mil y quatro cientos rs. por cada silla, la sillería vieja y demás madera de nogal que tiene en su armazón, vajo cuyas condiciones dieron com.<sup>on</sup> a dho. Sr. Chantre para que en nombre del Cavdo. otorgue la escritura tomando las fianzas y seguridades a su satisfaz.<sup>on</sup> y que para sufragar los gastos de las ocho primeras sillas que deberá formar primeramente, y no aver fondos en el caudal de Octaua, se saquen de arca seis mil rs. de los que se le entreguen por aora los tres mil y los otros tres mil se suspendan entregar hasta tanto que tenga concluidas las dichas sillas...”

4. *Cabildo de 17 de Abril de 1744.*

El Chantre expresa haberse hecho las condiciones de la escritura con Pedro Pachote, para la obra de la sillería, a excepción de la Epístola.

5. *Cabildo de 8 de Mayo de 1744.*

Expone el Chantre que el Sr. Arzobispo le ha manifestado parecerle cosa impropia que los brazos de la sillería nueva "fueran los de la antigua, siendo lo demás tan moderno y tan precioso, incitándole para que viera con el Maestro, si podría componer fueran otros brazos de moda haciendo en medio su honda: lo que auía propuesto a dho. Maestro y convenido con éste en ejecutarlo pero que también esto le parecía digno de algún aprecio, lo que hacía presente para que el Cavildo diera su aprobación y oído por dhos. señores, despues de averle dado muchas gracias por su celo determinan que a dicho maestro despues de lo estipulado por el nuevo aumento, concluída la sillería se le atendería y tendría presente."

6. *Cabildo de 29 de Mayo de 1744.*

"... propuso el Sor. Chantre de qué tamaño y madera gustaban los Sres. que fuese la Imaginería de la sillería del coro para dar providencia, lo que oído por dhos. Sres. acordaron que se haga en la misma conformidad que está estipulado en la Escr.ª"

7. *Cabildo de 26 de Junio de 1744.*

Se presentó un memorial del Maestro tallista de la sillería Pedro Fernández Pachote, espresando tenía concluídas ya cuatro sillars totalmente y dispuesta mucha más obra, y pidiendo se le librasen otros 3000 reales, acordándose así.

8. *Cabildo de 19 de Enero de 1745.*

Se discutió si el coro debería ser ovalado o cuadrado y oída la opinión del Maestro, se acordó continuase la obra en cuadrado.

9. *Cabildo de 10 de Mayo de 1746.*

Se renovó el acuerdo anterior.

10. *Cabildo de 13 de Septiembre de 1746.*

Leyóse un memorial de Torcuato Ruíz del Peral, "maestro estatuario" diciendo tenía hecho trato con Pedro Fernández Pachote "p.ª hazer los santos de la sillería del Choro, que importa más de 18 mil Rs. y necesita se le libren hasta 200 ducados para abreviar la obra". El Cabildo acordó que Peral se dirigiese a Pachote que era con quien estaba concertado

el trabajo y que si éste no le atendiese, entóndes el Cabildo accedería a la petición.

11. *Cabildo de 22 de Noviembre de 1746.*

El maestro mayor de las obras de la Catedral Gaspar Cayón, informó sobre la obra del coro, sus defectos y su mejor disposición, acordándose que “el coro se acorte en la conformidad que ha propuesto el Mro. sin angostarlo”.

12. *Cabildo de 3 de Septiembre de 1747.*

El Chantre dijo haber tratado con Pachote de las sillas del coro bajo y haberle ofrecido hasta 500 rs. por cada una “aceptando y aún dudando, y el Cabildo acordó se concertare con otro maestro que tal vez se encontrara con tanta o mayor equidad”.

13. *Cabildo de 20 de Diciembre de 1748.*

Tratóse “si se podría componer que el maestro Peral trabaje las estatuas o bultos de santos de la sillería que quedan por hazer” y se acordó “que se concierte con Peral y Pachote el que se compongan y que pagando las que estuvieran hechas, haga Peral las demás ajustándose con él”.

14. *Cabildo de 2 de Enero de 1749.*

El Deán propuso “hagan las estatuas Peral y Salazar, acordándose que Peral haga los 12 apóstoles 2 evangelistas y Sto. Domingo y S. Cristóbal, y las 12 restantes Salazar, con tal que éste ha de quitar los 4 hechos y poner el resto de Patriarchas a satisfacción del Cabildo trayéndolos para que se reconozcan y si no agradan se han de volver...”

15. *Cabildo de 14 de Febrero de 1749.*

Se dió cuenta de la conformidad de Peral y Salazar al anterior acuerdo, enviando al segundo para madera, 50 ducados.

16. *Cabildo de 9 de Marzo de 1750.*

El Deán pregunta “si se han de recibir las dos estatuas que había traído Salazar, de Santo Domingo y San Agustín, con las que son seis, respecto a las cuatro anteriores “y se acordó conforme a lo estipulado con Pachote y Peral y a lo resuelto por el Cabildo y “lo que se diferencian

las estatuas de Salazar de la perfección de Peral, que el Sr. Obrero diga a Salazar no haga más estatuas, que el Cabildo quiere sean todas de una mano y que dho. Sr. haga se liquide la cuenta con el refdo. según lo ajustado con Pachote y se le pague lo que restare”.

17. *Cabildo de 12 de Junio de 1750.*

Se da lectura a un memorial de Pachote en el que dice está concluyendo la sillería del coro que ya sirve en la Iglesia y solicita que se le libre lo que se le adeuda que son 3.885 reales y que se le dé una gratificación, acordando el Cabildo se le pague esa cantidad a condición de que si en el plazo de quince días no empieza a trabajar y a perfeccionar el remate de la sillería se le detendrá el pago y se procederá contra él.

18. *Cabildo de 21 de Julio de 1750.*

El maestro mayor de la Catedral Gaspar Cayón pide licencia para pasar a Cádiz a seguir la obra de aquella Catedral acordándose que en su ausencia le sustituya Pachote.

19. *Cabildo de 1 de Diciembre de 1750.*

El Deán expuso la insistencia de Pachote en su pretensión sobre el ajuste de los santos y las gratificaciones y que como parecía que algunos no estaban contentos con los Santos hechos por Salazar se ratificó el acuerdo de que éste no hiciese más y que no se diese gratificación a Pachote, aunque atendiendo a lo que había tratado con Salazar, de poner cada santo por 20 pesos, concluida la sillería a satisfacción del cabildo que los tiene ya a su cargo, se le abonarán a dicho precio los 29 santos que aún faltan.

20. *Cabildo de 16 de Diciembre de 1750.*

Se da lectura a un memorial de Peral pidiendo 3000 reales a cuenta del trabajo del Coro y que informen sobre los Santos que ha traído y lo que tiene tomado.

21. *Cabildo de 19 de Diciembre de 1750.*

Se acuerda dar a Peral 125 fanegas de cebada a 24 reales, del caudal de Octava, que son los 3000 reales, a condición que haga nueva obligación hipotecando la casa que tiene en Granada al seguro de ellos y del resto que debe, de lo que ha tomado y portamiento ha de hacer las esta-



tuas que faltan al cumplimiento de los santos de la sillería del Choro en la misma conformidad y precio de los 29 anteriores a excepción de los dos de Sto. Domingo y Sn. Agustín que reserva el Cabildo para despues de terminar.

22. *Cabildo de 2 de Enero de 1751.*

Se confirma el acuerdo anterior, aunque la escritura hecha para su cumplimiento no se halla en forma decidiéndose que entretanto ésta se arregle, se obligue en nombre de Peral su hermano el boticario.

23. *Cabildo de 1 de Diciembre de 1752.*

Se leyó el informe de los comisarios sobre la sillería del coro, acordándose que, atendiendo a lo estipulado con Pachote en la escritura de contrato con el Chantre, en nombre del Cabildo y haberse dado comisión plena a los señores Prior y Secretario, para que buscasen un maestro de talla de su satisfacción y de toda inteligencia que reconociese la sillería y viese si estaba conforme con las condiciones de la escritura, en vista de la declaración del maestro Cabello, deciden que se cancele la escritura y se "dé por libre al maestro Pachote y a sus fiadores, y teniendo presente la condición de dicha escritura y lo ocurrido en Noviembre de 1750, de que, en virtud de la representación hecha por Pachote y lo que tenía estipulado de estatuas de Salazar... en que estaba resuelto que, respecto a las tergiversaciones que había habido con el maestro Peral que había hecho 11 santos a razón de 25 pesos de a 15 reales cada uno y lo pactado por dicho Pachote con Salazar, de solo ser a 20 pesos a lo que se le habían de regular concluída la obra, reservándolos hasta finalizar, por si la sillería no estaba según la contrata" se acuerda liquidar la cuenta "a razón de 20 pesos y 5 más en cada una de las 29 estatuas y que, desde aquí, correrá a cargo del Cabildo". Y que, en cuanto "a brazos, asiento y codales de la silla de nuestra sillería antigua y innovación en los de la de presente, que se hizo así por quererlo los señores para mejor simetría y decoración, y la diferencia de costos que ha representado Pachote y ha hecho declaración el tallista que ha venido a reconocer, visto ser la tasación de este de 200 reales cada silla, se acordó abonar a Pachote 100 reales en cada silla".

24. *Cabildo de 28 de Junio de 1754.*

Peral pide aumento en cada estatua hasta 50 pesos y que se le libren 200 ducados para continuar, acordándose que, teniendo adelantados ha-

ce tiempo 3000 reales y haber llevado tan solo una estatua se trate con él antes de resolver.

25. *Cabildo de 29 de Junio de 1754.*

Se acordó dar a Peral 40 pesos (600 reales de vellón) por cada estatua.

26. *Cabildo de 5 de Julio de 1754.*

Peral dice que, en pago de los 3000 reales que tiene adelantados ha entregado la estatua de Santiago y tiene otras tres estatuas medio formadas en madera de ciprés y dispuestas para el trabajo las restantes, cumplimiento de las 22 estatuas que faltan.

27. *Cabildo de 5 de Enero de 1757.*

Se acuerda que el Sr. Obrero se cuide de avisar a Peral para que vaya entregando los santos que faltan de la sillería del Coro.

28. *Cabildo de 3 de Enero de 1763.*

Trátase de que aún están sin concluir los santos de la sillería y que, tal vez, el Prebendado de la Catedral D. Antonio Moyano, pueda concluirlos "con alguna más equidad que Peral y que convenía quitar (el Sn. Torquato de la sillería" dándose comisión para que traten con el Obispo sobre este punto, al Prior y al Canónigo Casasola, "y tanteen a dho. Señor Moyano a ver si con alguna conveniencia se quiere obligar a esta obra".

29. *Cabildo de 11 de Febrero de 1763.*

"Se leyó una carta de Dn. Torquato Ruíz y Peral, maestro de escultor..., en que dize se halla miu lastimada su caveza con la continua obra del ciprés y por tanto no puede concluir esta obra sino lo desempeña el Sor. Dn. Antonio Moyano Prebendado de esta Santa Iglesia haziéndose cargo de ayudarle para lo que suplica al Cavildo medie con dicho señor, lo que oydo por dichos señores acordaron dar comisión al Sor. Canónigo Magistral para que esté con el Sr. Moyano, lo entere del contenido de esta carta y vea si puede componer que el Sr. Moyano se encargue de esta obra, entendiéndose en todo caso con Peral".

30. *Cabildo de 12 de Febrero de 1763.*

El Magistral da cuenta de la comisión que se le había conferido y

expresa que “Moyano dize se hará cargo de concluir los santos que quedan que hazer y asimismo, de visitar a Peral, para que de su parte haga quanto pueda para ayudarle, a lo menos hasta extinguir la deuda que tiene. Acordaron los Señores que los haga y que sean los que están anotados en el margen, comenzando por el Sn. Cristóbal para compañero de Sn. Juan de Dios y que se pongan sobre los postigos del Choro y que a Peral se responda por el presente Secretario a nombre del Cavildo como ha pasado el oficio que pretende con el Sr. Moyano y éste se ha hecho cargo de ayudarle y que no por esto dexé de trabajar quanto pueda” (Al margen hay la siguiente lista: S. Benito. Sn. Basilio. S. Antonio Abad. S. Romualdo. S. Norberto. S. Cayetano. S. Camilo de Lelis. S. Pedro Nolasco. S. Vicente de Paul. S. Francisco de Sales. Sta. Tñeresa de Jesús. Sn. Cristóbal. S. Juan Nepomuceno. S. Joseph Calasanz”).

31. *Cabildo de 12 de Agosto de 1763.*

“Se leyó un memorial de D.<sup>a</sup> Torquato Peral en que pide que de dos estatuas que embiará en este mes de Agosto para el choro, la una de Sn. Bartolomé y la otra de Sta. Teresa no se le rebajen los diez pessos que está mandado por el Cabildo rebajarle de cada una hasta extinguir una deuda que tiene a favor de esta Santa Iglesia sino es que se le dé el importe de ambas por entero, que son quarenta pessos de cada una obligándose a que, en las sucesivas se le descuenten no sólo los diez pessos que está mandado se le rebaxen sino también a proporción estos diez de cada una de estas dos primeras, el que oydo por dichos señores acordaron que respecto que tienen noticia que la estatua de Sn. Bartholomé, está ya en poder del Sr. Moyano se le pague ésta por entero y que en embiando la de Sta. Theresa se dará providencia a lo que se deba hacer”.

32. *Cabildo de 28 de Junio de 1768.*

Moyano presentó concluída la estatua de S. Cristobal, expresando el costo que había tenido y regalando su trabajo al Cabildo y a la Iglesia, pero pidió se le dispensase de hacer otra por serle muy gravoso. El Cabildo acordó “se vea en este libro la obligación que dicho Sr. hizo de ayudar a D.<sup>a</sup> Torquato Peral, en la construcción de las estatuas del choro... el que leydo acordaron dichos señores que precediendo las debidas gracias a dicho señor por su atención se le libren los quarenta pessos que por ajuste del dicho Peral debe el Cabildo dar por cada estatua y si revajados los costos no quisiese últimamente dicho Sr. admitir el resto que queda a beneficio de la manufatura, se aplique en quenta de pa-

go de la deuda de Peral cuya causa hace y cuya obligación cumple y que no pudiendo como expresa continuar en ayudarle se le estreche a dicho Peral y se le execute a que cumpla las suyas y pague”.

33. *Cabildo de 12 de Julio de 1768.*

“Se vió un memorial del Sr. Prebendado Moyano acompañado de la libranza de 600 reales que se le mandó despachar en el Cabildo de 28 del pasado, manifestando no querer aceptar cosa alguna por lo respectivo a su trabajo y consagrándolo de nuevo en obsequio del Cabildo de ésta Santa Iglesia a que acordaron dichos señores que se recoja la expresada libranza y se despache otra de los 446 reales vellón que expresa haver gastado en madera y salarios de oficial para la estatua de Sn. Christóval y por lo demás el Cavildo le da muchas gracias por el trabajo que se ha tomado y consagra voluntaria y generosamente a esta Iglesia. Y que respecto a que el Sr. Moyano insinúa no poder continuar en ayudar a Peral en la construcción de los santos que quedan, se le escriba a éste por el presente Secretario que se dedique desde luego a concluir los que quedan que son siete en lo que queda de este año y el siguiente, cumpliendo con la obligación que tiene hecha de dar hechos tres Santos cada año y que, en lugar de Sn. Romualdo haga la estatua de Sn. Joseph. Calasanz”.

34. *Cabildo de 29 de Julio de 1768.*

Se leyó una carta de Peral pidiendo “se le adelanten doscientos ducados en cuenta de su trabajo para poder cumplir lo que se le avisa por el presente Secretario, en orden a el tiempo en que se debe dar concluidas dichas estátuas” acordándose “que, por ahora, se le adelanten cien ducados y se le vuelva a escribir por el presente Secretario encargándole el esmero y aplicación para concluir esta obra y manifestándole que siempre que el Cavildo advierta se aplica a ella con zelo y cuidado no dexará de adelantarle para el inmediato año los otros cien ducados”.

35. *Cabildo de 16 de Agosto de 1768.*

Se leyó un memorial de Peral pidiendo se le libren los 200 ducados pedidos pues con los 100 mandados librar “no puede salir de los cuidados que le obligan a cansar al Cavildo con esta súplica.” se acordó se le libren haciendo Peral escritura de obligación e hipoteca de dicha cantidad, no descuidándose en la construcción de los Santos.

36. *Cabildo de 22 de Septiembre de 1770.*

A una carta de Peral pidiendo ampliación del plazo fijado para la entrega de las estatuas referidas se acordó contestar accediendo a ello y fijando el término de su obligación "hasta el día de Nuestro Patrón Sn. Torquato día quince de Maio del año que viene de mil y setezientos y setenta y uno para cuió día ha de dar a lo menos, las tres estatuas que últimamente se estaban esperando advirtiéndole que las restantes las deberá remitir con la maior brevedad".

37. *Cabildo de 28 de Mayo de 1771.*

Se leyó un memorial de Peral manifestando que por lo quebrantado de su salud no podía cumplir la obligación "contraída con esta Sta. Iglesia de los de madera de ciprés para la sillería habiendo experimentado con los que hasta ahora tiene puestos en ella, gravisimos perjuicios a su cabeza, no obstante de haber usado de quantos medios son posibles para su alivio por lo que suplica se le admitan las estatuas que faltan de otra madera que imite lo mejor que pueda a la de ciprés mandándole librar el socorro que el Cavildo juzgue conveniente para acudir al salario de oficiales y concluir su obligación con la maior brevedad". El Cavildo acordó "negar a esta parte en un todo su pretensión dándole un mes de término, dentro del qual ha de dar concluidos los expresados santos conforme a lo que está estipulado..."

38. *Cabildo de 9 de Julio de 1771.*

"Se leió una carta que presentó Dn. Antonio Moyano de Dn. Torquato Ruíz Peral vezino de Granada en que le manifesta serle imposible cumplir la obligación que dicho Peral hizo de dar concluidos de madera de ciprés todos los Santos que se han de colocar en el Choro de esta Santa Iglesia por lo que, desde luego, si el Cabildo da licencia los concluirá de otra madera que no desdiga y no experimente en su salud los daños que en la de ciprés tiene conocidos, pidiendo asimismo algún adelanto para su prosecución, la que oyda por los Señores acordaron según lo mandado y acordado en el Cabildo de veinte y ocho de Mayo próximo pasado, usando de conmiseración dar a dicho escultor por último término el de otro mes, dentro del qual ha de dar concluidas dichas estatuas o las cantidades de maravedises que adelantadas tiene percividas y que si pasado dicho término no hubiese puesto en execución una de estas dos cosas, el Cabildo determinará artifice para la conclusión de

los referidos Santos y tomará las correspondientes providencias para la restitución de dicho adelanto”.

39. *Cabildo de 21 de Julio de 1772.*

Se leyó un memorial de Cecilio de Trujillo vecino y escultor de Granada, obligándose en ciertas condiciones que fueron favorables al Cabildo, a seguir por su maestro Peral, la construcción de los Santos del Coro que faltaban, dejando de los 40 pesos, precio convenido con Peral por cada uno, 15 pesos para ir cubriendo el alcance de éste. Se acordó que Trujillo hiciese una estatua de las que faltaban y que en vista de su habilidad se decidiría.

40. *Cabildo de 2 de Diciembre de 1772.*

“Propuso el Sr. Deán que D.<sup>o</sup> Cecilio Trujillo, Maestro de Escultor de la Ciudad de Granada, a quien por el Cabildo se le tiene mandado hazer un Sn. Mathias para prueba de su suficiencia... se había presentado en este día con la expresada estatua de Sn. Mathias y que por evitar gastos al dicho Trujillo y para que el Cabildo le viesse y diese su providencia había en aquella hora citado a Cabildo que en atención a ello, si lo tenía a bien se podía mandar traer la dicha estatua para que fuese vista de todos los señores y en efecto se acordó la entrasen y fué reconocida..., después de lo qual retiróse el Maestro y puesto todo el Cabildo en sus respectivos lugares se determinó, atento a que la estatua había parecido bien, que el mencionado D.<sup>o</sup> Cecilio Trujillo continuase la formación de los Santos de la sillería vajo el mismo precio de quarenta pesos cada uno... arreglándose en todo al modelo presentado en la estatua de Sn. Mathias y dexando quinze pesos de los quarenta de cada Santo... en desquento del alcance que dicho D.<sup>o</sup> Torquato ha contraído en esta misma obra... advirtiéndose que deberá ser el pago de cada estatua después de su entrega... Y contemplando los señores los gastos de el viaje que dicho Trujillo ha hecho para venir a presentar la expresada estatua se acordó darle de gratificación un doblón de a ocho”.

41. *Cabildo de 2 de Mayo 1777.*

Se leyó una carta de Felipe González, escultor y vecino de Granada, solicitando que, por haber muerto Trujillo, se le adjudicase la conclusión de los santos de sillería y la construcción de cualquier otro que hubie-  
ra de hacerse en la Yglesia acordándose que, en vista de que otro escultor de Granada, Juan Arrabal, había hecho igual petición, se escribiese a

ambos, en atención a que los dos se llaman discípulos de Peral, manifestándoles la conformidad del Cabildo, siempre que, como el difunto Trujillo, concluyan los dos Santos de ciprés que faltan en la sillería, bajo el precio de 40 pesos cada uno, dejando de cada Santo 15 pesos para enjugar el alcance de Peral y encargándose cada uno de ellos de una de las dos estatuas que faltan, enviando modelo, pues este primer encargo, servirá al Cabildo para decidir cual de los dos Maestros había de hacer los demás Santos que faltan en la Yglesia.

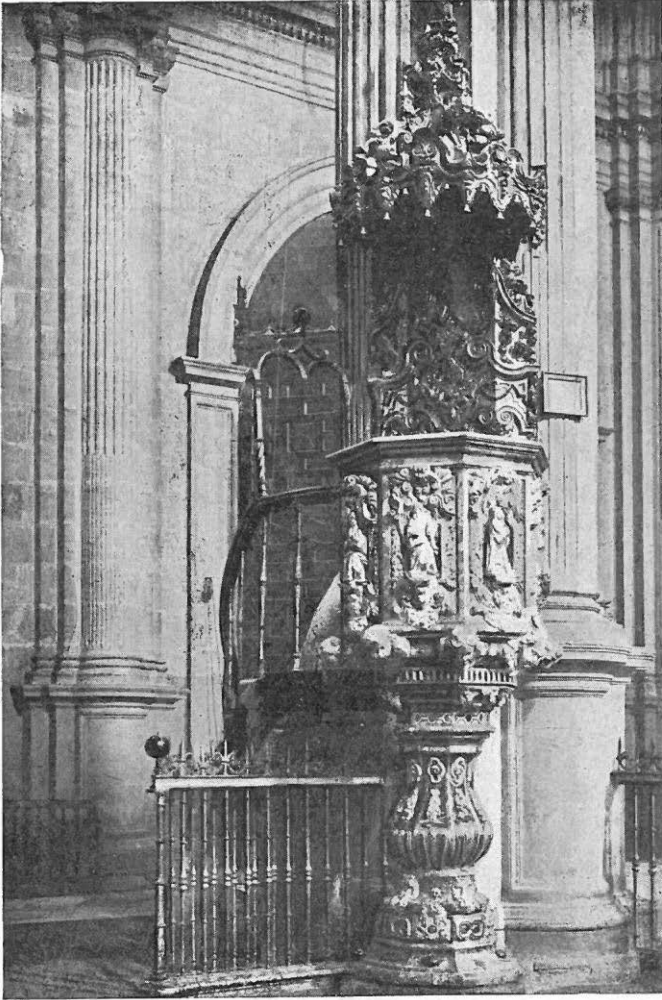
42. *Cabildo de 16 de Septiembre de 1777.*

Habiendo pasado unos meses desde que se escribió a González y a Arrabal, y habiéndose desentendido el primero del encargo y respondido el segundo que no podía hacer ningún Santo por menos de 40 pesos y que no tenía cuenta pendiente ninguna con su maestro Peral por la que hubiese de sufrir descuento, el Cabildo acordó, en vista de que varios capitulares aseguraban tener los mejores informes de Arrabal, que este "pussiese desde luego por obra los dos Santos que faltan, a saber, Sn. Pedro González Telmo y Sn. Cayetano, cada uno por el precio de quarenta pesos y el porte pagado desde Granada a esta Ciud. siendo de cargo del escultor el encaxonarlo y entregarlo aquí sano y a satisf.<sup>on</sup> del Cabildo".

43. *Cabildo de 17 de Julio de 1780.*

No habiendo enviado Arrabal los dos santos que faltaban y habiendo solicitado hacerlos Felipe González se acordó que el Deán se entendiese con él para que los hiciese cuanto antes.

(Archivo de la Catedral de Guadix.—Libros de Cabildos de 1741 a 1780).



I.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL.—PÚLPITO.





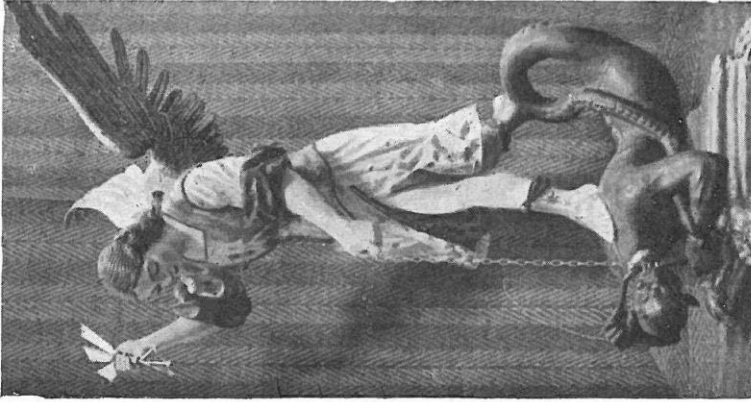
II.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL.  
SANTA TERESA.



III.—CÓRDOBA. CATEDRAL.—SANTA TERESA  
POR JOSÉ DE MORA.



IV.—GRANADA. IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR.—SAN MIGUEL.



V.—GRANADA. CONVENTO DE S. BERNARDO.  
SAN MIGUEL.



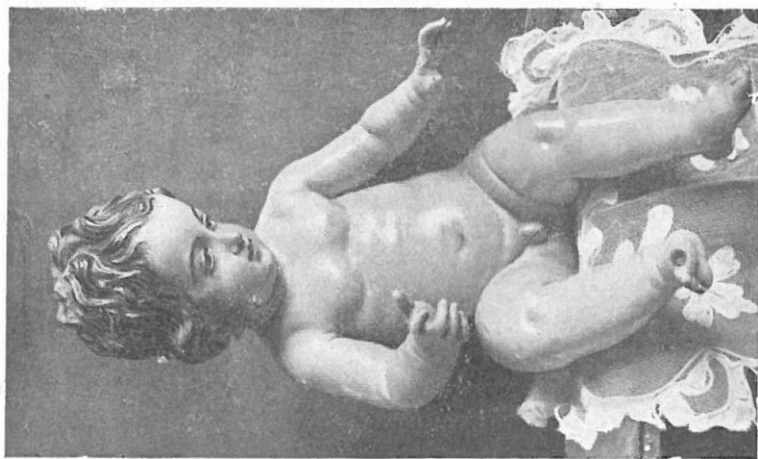
VI.—GRANADA. CONVENTO DE S. BERNARDO.  
SAN MIGUEL (FORMENOR).



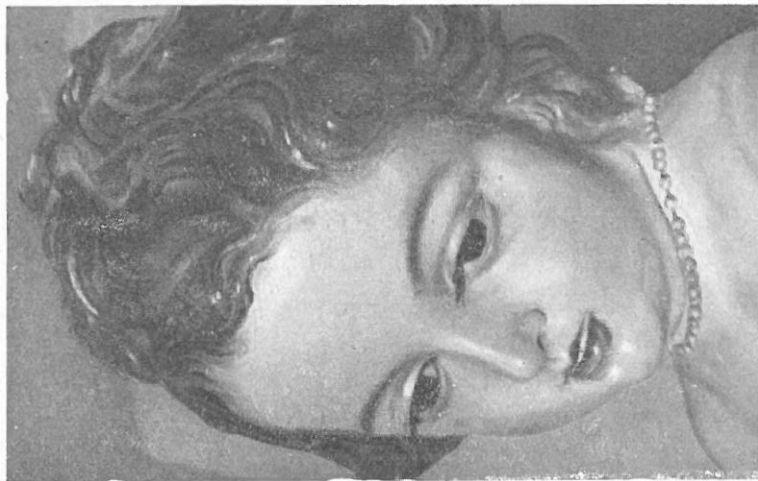
VII.—GRANADA. CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN.—SAN JUAN BAUTISTA.



VIII.—GRANADA. IGLESIA DE S. JOSÉ.—SAN CAYETANO.



IX.—GRANADA. IGLESIA DE S. JOSÉ.  
NIÑO DE SAN CAYETANO.



X.—GRANADA. IGLESIA DE S. JOSÉ.  
NIÑO DE SAN CAYETANO (JORMENOR).



XI.—GRANADA. CONVENTO DE STA. INÉS.—NIÑO DE LA ESPINA.



XII.—GRANADA. IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR.—SAN JUSTO.





XIII.—GRANADA. IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR.—SAN PASTOR.



XIV.—GUADIX (GRANADA). CONVENTO DE S. FRANCISCO.—DOLOROSA.



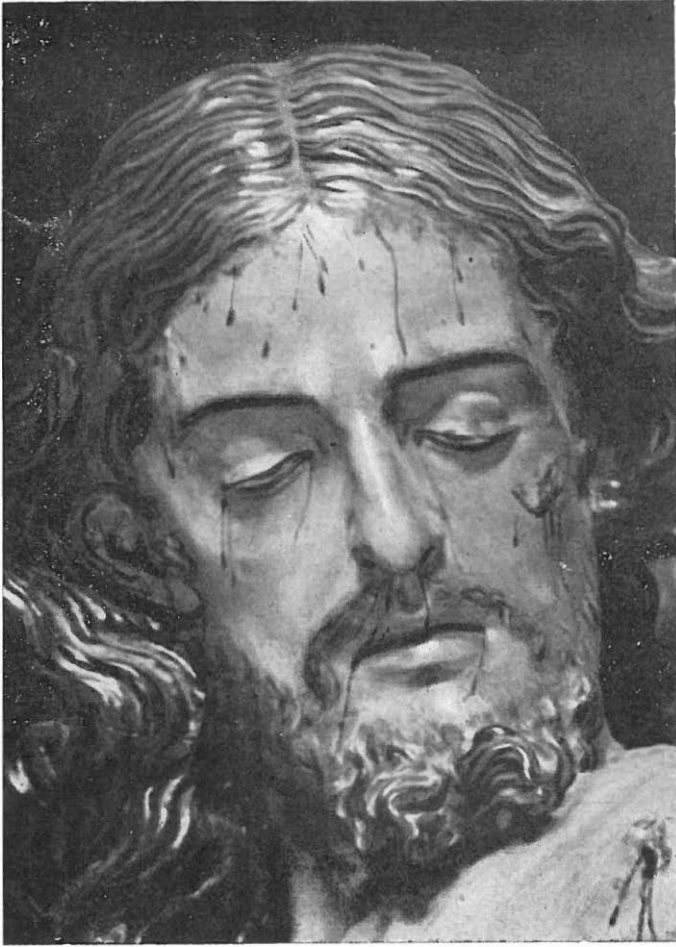
XV.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL.—DOLOROSA.



XVI.—GRANADA. IGLESIA DEL SAGRARIO.—DOLOROSA.



XVII.—GRANADA. IGLESIA DE STA. MARÍA DE LA ALHAMBRA.—VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS



XVIII.—GRANADA. IGLESIA DE STA. MARÍA DE LA ALHAMBRA.—DETALLE DEL CRISTO  
DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS.



XIX.—GRANADA. IGLESIA DE STA. MARÍA DE LA ALHAMBRA.—VIRGEN DE LAS  
ANGUSTIAS (FORMENOR).

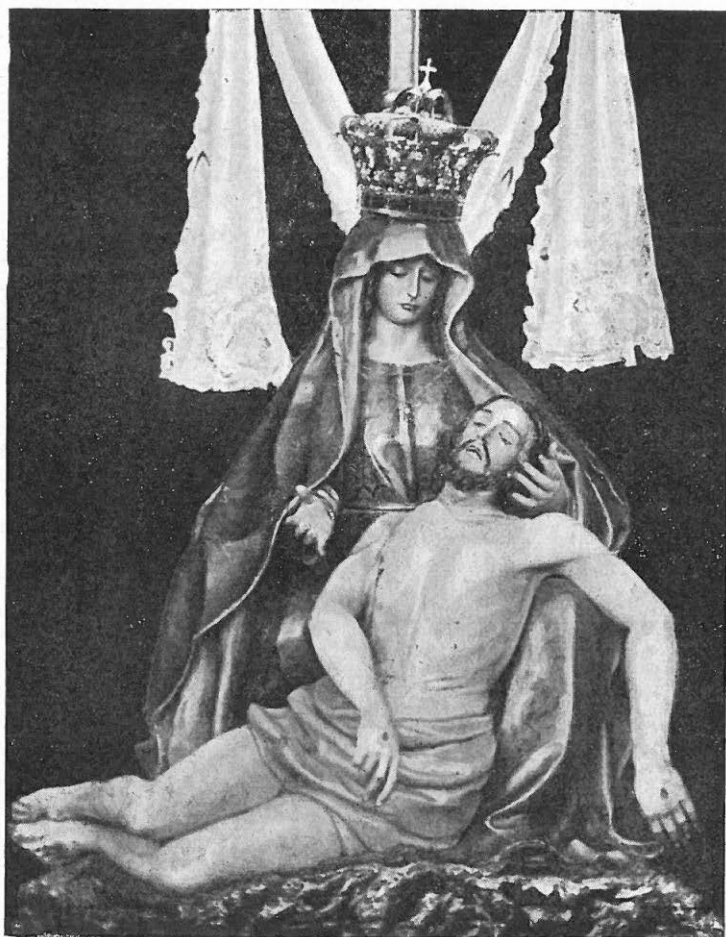


XX.—CUENCA. IGLESIA DE LOS REDENTORISTAS.—VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS  
ATRIBUIDA A SALCILLO.





XXI.—GRANADA. IGLESIA DE SANTA ANA.—DOLGOROSA DE JOSÉ DE MORA.



XXII.—GUADIX (GRANADA). CONVENTO DE LA PRESENTACIÓN.  
VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS.



XXIII.—GUADIX (GRANADA). CONVENTO DE LA PRESENTACIÓN.  
VIRGEN DE LAS ANGIUSTIAS (PORMENOR).



XXIV.—GRANADA. MUSEO DE LA CATEDRAL.—CABEZA DE SAN JUAN BAPTISTA.



XXV.—CÁDIZ. IGLESIA DE S. FELIPE NERI.—CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA.



XXVI.—GRANADA. IGLESIA DE S. JOSÉ.—SAN JOSÉ Y EL NIÑO.



XXVII.—GRANADA. IGLESIA DE S. JOSÉ.—NIÑO DE SAN JOSÉ.

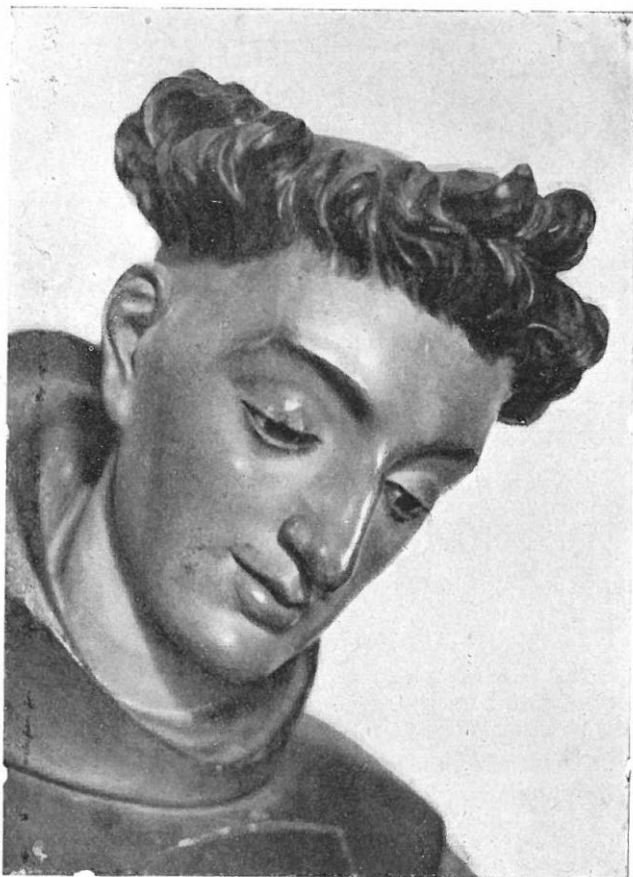


XXVIII.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL.—SAN ANDRÉS.





XXIX.—PURULLENA (GRANADA). IGLESIA.—SAN ANTONIO Y EL NIÑO.



XXX.—PURULLENA (GRANADA). IGLESIA.—SAN ANTONIO (PORMENOR).



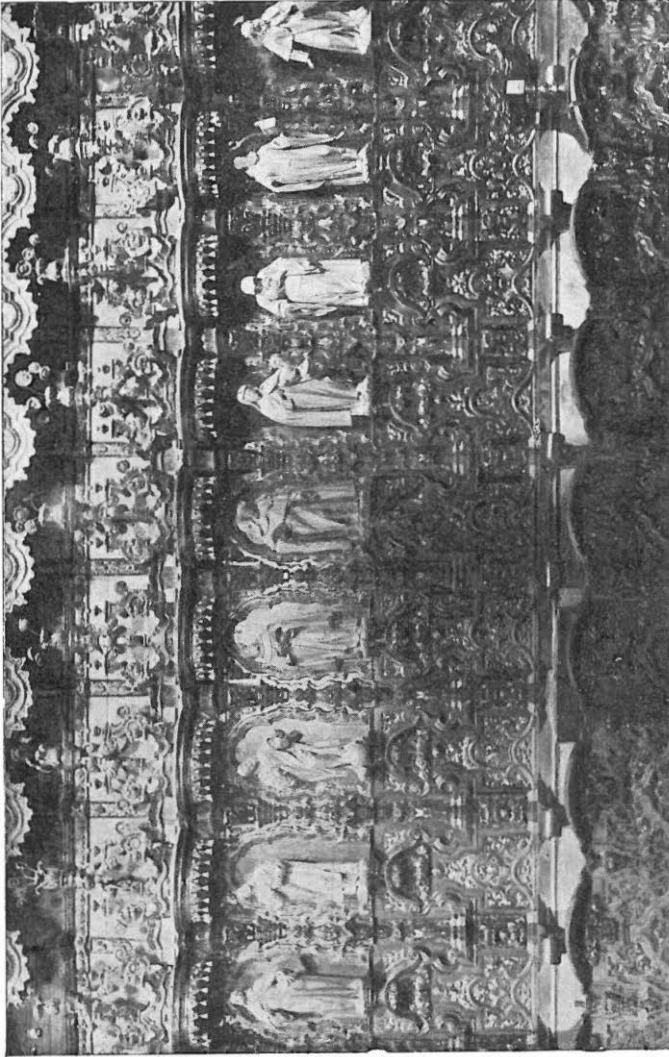
XXXI.—BAZA (GRANADA). IGLESIA MAYOR.—SAN ANTONIO Y EL NIÑO.



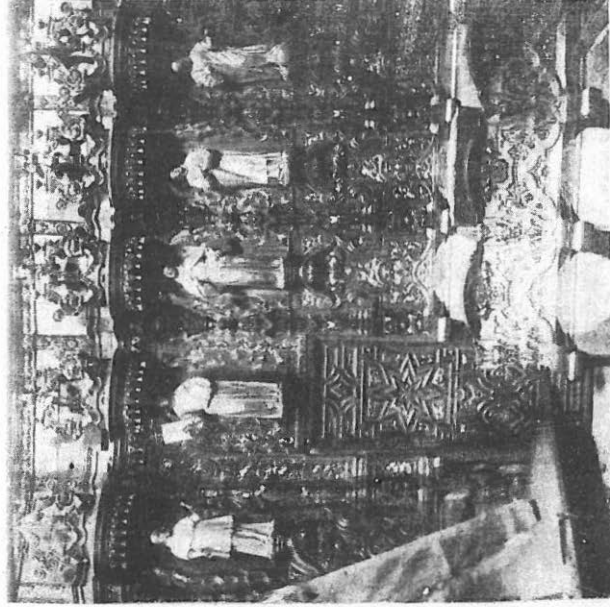
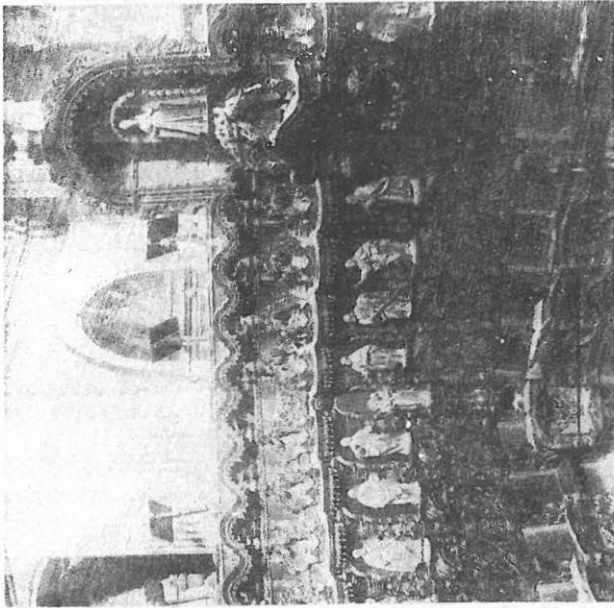
XXXII.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL.—SAN FÉLIX DE CANTALICIO.



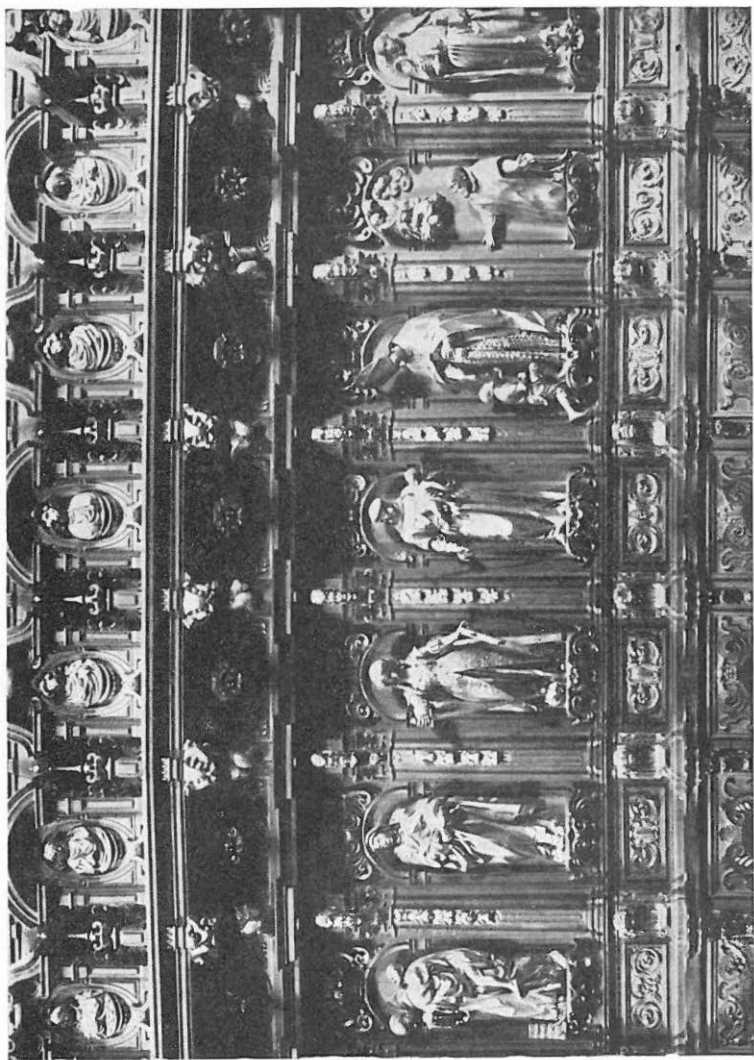
XXXIII.—BAZA (GRANADA). IGLESIA MAYOR.—SAN FRANCISCO DE ASÍS.



XXXIV.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL.—SILLERÍA DEL CORO.

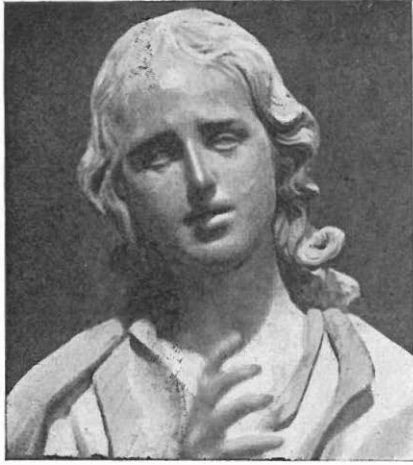


XXXV y XXXVI.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL.—SILLERÍA DEL CORO.

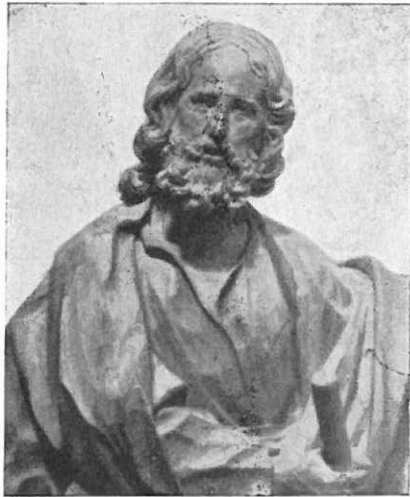


XXXVII.—MÁLAGA. CATEDRAL.—SILLERÍA DEL CORO POR PEDRO DE MENA.

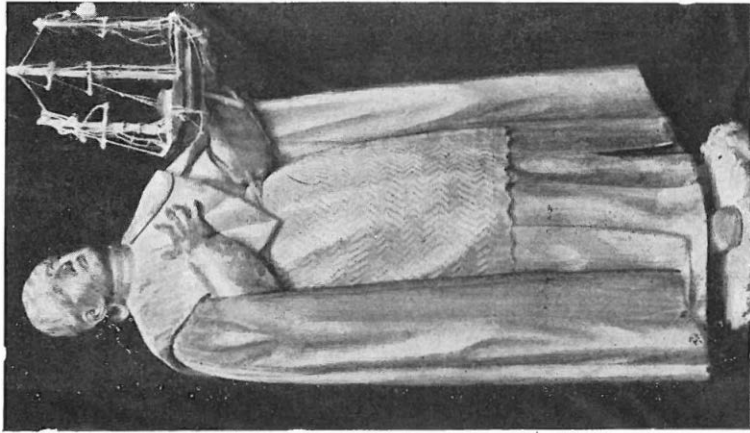




XXXVIII.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL. SILLERÍA DEL CORO.—DETALLE DE SAN JUAN EVANGELISTA.



XXXIX.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL. SILLERÍA DEL CORO.—DETALLE DE SAN ANDRÉS.



XL.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL. SILLERIA DEL  
CORO.—SAN PEDRO G. TELMO POR FELIPE GONZÁLEZ.



XLI.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL. SILLERIA DEL  
CORO.—SAN CRISTÓBAL POR ANTONIO V. MOYANO.



XLII.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL. SILLERÍA DEL CORO.—SAN JERÓNIMO.



XLIII.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL. SILERÍA DEL CORO.—SAN PEDRO ALCÁNTARA



XLIV.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL. SILLERÍA DEL CORO.—SAN BRUNO.



XLV.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL. SILLERIA DEL CORO.—SAN ELÍAS.



XLVI.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL. SILLERÍA DEL CORO.—SAN JUAN DE DIOS.



XLVII.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL. SILERÍA DEL CORO.—SAN CAMILO DE LELIS





XLVIII.—GUADIX (GRANADA). CATEDRAL. SILLERÍA DEL CORO.  
SAN FRANCISCO DE ASÍS.



XLIX.—MURCIA. MUSEO DE BELLAS ARTES.—CABEZA EN BARRO DE SAN FRANCISCO DE ASÍS, POR SALCILLO.