

Dos versiones de *Santiago Matamoros* del escultor Ruiz del Peral

Two versions of *Santiago Matamoros* by the sculptor Ruiz del Peral

León Coloma, Miguel Ángel*

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2008.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2009.

BIBLID [0210-962-X(2009); 40; 447-456]

RESUMEN

El culto a *Santiago Matamoros* en el setecientos español, tolerado desde posiciones ilustradas, sigue siendo una devoción alentada por una Iglesia sustancialmente contrarreformista. En Granada este tema iconográfico, con un especial arraigo desde su conquista, cuenta en el siglo XVIII con dos interesantes realizaciones escultóricas, la del convento de las Comendadoras de Santiago y la de la Iglesia de Santa Ana y San Gil, cuya atribución a Torcuato Ruiz del Peral proponemos en estas páginas.

Palabras clave: Escultura barroca; Escultura granadina; Iconografía; Ilustración.

Identificadores: Ruiz del Peral, Torcuato; Mena, Alonso de.

Topónimos: Convento de las Comendadoras de Santiago (Granada); Parroquia de Santa Ana (Granada); Catedral de Granada.

Período: Siglos 17-18.

ABSTRACT

The cult of St. James, Slayer of the Moors in the 18th century and tolerated in the Enlightenment, continued to be an object of devotion encouraged by a church which was profoundly engaged in the Counter-Reformation. In Granada this iconographical topic, which had been especially significant from the times of the Reconquista, is to be seen in two 18th century sculptures: that in the Convent of the Commanders of Santiago and that in the church dedicated to Saint Anne and Saint Giles. In this paper we justify our views that these were the work of Torcuato Ruiz de Peral.

Key words: Baroque sculpture; Granada sculpture; Iconography; Enlightenment.

Identifiers: Ruiz del Peral, Torcuato; Mena, Alonso de.

Place names: Convent of the Commanders of Santiago (St. James) (Granada); Parish church of Saint Anne (Granada); Granada Cathedral.

Period: 17th and 18th centuries.

* Departamento de Patrimonio Histórico. Universidad de Jaén. e-mail: maleon@ujaen.es

En un pasaje de las *Cartas marruecas* el viajero marroquí Gazel requiere de su amigo Nuño información sobre la aparición de Santiago en la batalla de Clavijo, el episodio de la Historia de España “que menos nos puede gustar, si es verdadero, y más nos haga reír si es falso”. La pregunta la formula el musulmán en los siguientes términos:

“¿Había menester las fuerzas humanas, la presencia efectiva de Santiago, y mucho menos la de su caballo blanco, para derrotar el ejército moro? El que ha hecho todo de la nada, con solas palabras y con solo su querer, ¿necesitó acaso una cosa tan material como la espada? ¿Crees que los que están gozando del eterno bien bajen a dar cuchilladas y estocadas a los hombres de este mundo?” Nuño, *álter ego* de José de Cadalso, le responde: “De padres a hijos nos ha venido la noticia de que Santiago se apareció a don Ramiro en la memorable batalla de Clavijo, y que su presencia dio a los cristianos la victoria sobre los moros. Aunque esta época de nuestra historia no sea artículo de fe, ni demostración de geometría, y que por tanto pueda cualquiera negarlo sin merecer el nombre de impío ni el de irracional, parece no obstante que tradición tan antigua se ha consagrado en España por la piedad de nuestro carácter español, que nos lleva a atribuir al cielo las ventajas que han ganado nuestros brazos, siempre que éstas nos parecen extraordinarias; lo cual contradice la vanidad y orgullo que nos atribuyen los extraños. Esta humildad misma ha causado los mayores triunfos que ha tenido nación alguna del orbe”¹.

El pasaje supone el espaldarazo, bien es cierto que no excesivamente entusiasta, de la Ilustración española al mito del Apóstol en Clavijo. Santiago, ya *Matamoros*, ya *Mataindios*, infalible auxilio del español en su pasadas luchas contra infieles y paganos, es invocado ahora contra la maledicencia extranjera para apuntalar moralmente la esencia misma del *ser español*. La piedad y humildad que Cadalso erige en virtudes nacionales frente a la vanidad y el orgullo con el que se nos identifica —y descalifica— fuera de nuestras fronteras, justifican la creación del también nacional mito del *Matamoros*, al tiempo que explican la gloria sin parangón alcanzada por las armas españolas. Quien se expresa así es el ilustrado y cosmopolita Cadalso, pero también el patriota que, con el grado de coronel y el hábito de Santiago, murió combatiendo en el asedio de Gibraltar.

Pero al margen de esta lectura *sub cortice* del mito, José de Cadalso defiende su literalidad como referente de la devoción del pueblo: Da igual si los ejércitos de Cisneros y de Cortés vieron o no al santo caballero auxiliarles a lomos de su caballo blanco; lo importante es que creyeron verlo y obraron en consecuencia “portentos de un valor verdaderamente más que humano”. Al fin y al cabo “ninguna nación guerrera puede tener la menor ventaja en una campaña, que no se la iguallen los enemigos en la siguiente. Pero la creencia de que baja un campeón celeste a auxiliar a una tropa, la llena de un vigor inimitable”. La reflexión última del ilustrado español resulta tan pragmática como paternalista: Evitemos que *el vulgo se meta a filósofo queriendo indagar la razón de cada establecimiento...* Dejemos que siga creyendo *buenamente* cuando de esa creencia resultan efectos útiles al estado².

Con bastantes menos matices, el despotismo ilustrado reservó a *Santiago Matamoros* un lugar de excepción en sus espacios representativos. Al mediar el siglo, la imagen ecues-

tre del santo se barajó, junto con una alegoría de la *Religión*, como coronamiento de la cúpula de la capilla del Palacio Real de Madrid, optándose finalmente por una solución menos pictórica pero más simbólica: la cruz rematando el orbe³. Pocos años después el tema sería retomado por Corrado Giaquinto en el programa pictórico del interior de esa misma capilla real.

Pero también el racionalismo del setecientos prestó amparo a actitudes beligerantes contra el mayor valedor del culto al Apóstol, el cabildo de la catedral compostelana: la de los jesuitas en los primeros años del siglo cuestionando, con el apoyo de la Santa Sede, sus privilegios seculares; la del Duque de Arcos en 1779 con la publicación de la *Representación contra el pretendido Voto de Santiago que hace al rey nuestro señor Carlos III*; un alegato que, sustentado por rigurosos estudios filológicos, negaría la existencia de tradición alguna sobre la batalla de Clavijo antes del siglo XIII, saldando en consecuencia la iconografía ecuestre del apóstol como un invento tendencioso de los compostelanos⁴.

Las prescripciones iconográficas de Juan Interián de Ayala, aún cuando avalan la iconografía caballeresca del santo, reflejan también las dudas y disensiones historiográficas que el tema generaba:

“Píntanle muchas veces montado á caballo, armado con la espada, rompiendo por en medio de los esquadrones de los Moros, y persiguiéndolos hasta matarlos. Lo que se hace muy bien, y con no pequeña gloria del nombre Español, por haberse visto muchas veces pelear en el ayre á favor de los Españoles: de que no podrán dudar los que asistiendo á su oficio Eclesiástico, hayan oído, que se cantaba de él: *Tu bella cum nos cingerent, / Es visus ipso in prælio, / Equoque et ense acerrimus / Mauros furentes sternere*.

Y en otra parte se repite lo mismo en prosa con estas palabras: *Dicho glorioso Apostol dexándose vér claramente en combates muy peligrosos, ayudó admirablemente á los Españoles, que peleaban contra los Infieles*. Pero no es este el lugar de tratar estos sucesos, que no lo refieren del mismo modo nuestros Historiadores”⁵.

El tema del *Santiago Matamoros* gozaba en Granada, como no podía ser de otra manera, de un amplio arraigo, tal como ilustran, por sólo ceñirnos a la escultura, los relieves del sepulcro de los Reyes Católicos o los de los retablos de la Capilla Real y monasterio de San Jerónimo, panteón del Gran Capitán. En la centuria siguiente tres nuevas versiones, las tres de Alonso de Mena, testifican sobre la vigencia de tal advocación y su capacidad de satisfacer nuevas realidades culturales e históricas. La primera de ellas corresponde a uno de los relieves del *Triunfo* (1621)⁶, expresión monumental del relanzamiento del culto inmaculista con motivo de los fabulosos descubrimientos sacromontanos que, de otra parte, sancionaban los orígenes apostólicos de la diócesis con la evangelización de Cecilio, discípulo de Santiago. Resulta revelador que se eludiera una iconografía apostólica de Santiago, lo que hubiera resultado más acorde con la de los dos santos obispos evangelizadores de la diócesis, Cecilio y Tesifón, representados en el mismo lugar, optándose por la beligerante y triunfal de la aparición del santo en Clavijo. Un significado más tradicional, por su vinculación con la monarquía de los reyes conquistadores de Granada, asume el relieve del *Matamoros* en uno de los armarios relicarios de la Capilla Real (1630-32),



1. Torcuato Ruiz del Peral: *Santiago Matamoros*, Granada: Comendadoras de Santiago.



2. Torcuato Ruiz del Peral: *Santiago Matamoros*, detalle, Granada: Comendadoras de Santiago.

emparejado, por ende, con *San Miguel*, otro santo caballero⁷. La tercera de las versiones es la que el cabildo municipal decidiría ofrecer a la Catedral en 1638, encargándosela a Alonso de Mena que la concluye en julio de 1640. El carácter votivo de la espectacular imagen viene certificado por la inscripción que discurre por la peana: “Esta memoria de la gloriosa victoria que con su patrocinio alcanzaron las armas del rei nuestro señor”. No consta, pues, la victoria conmemorada, si bien tradicionalmente se viene identificando con la de Nordlingen, obtenida por el cardenal infante don Fernando en 1634. Dado que el proyecto data de septiembre de 1638⁸, resulta más verosímil relacionarlo con triunfos militares de ese año: Tomas de Brem, Vercelli, Kallo y, sobre todo, la reconquista de Fuenterrabía, sentida y publicitada oficialmente como un hito de heroísmo español comparable a Sagunto y Numancia⁹. De la vinculación de la victoria militar con la intercesión del Apóstol queda explícita referencia a través de una afirmación del propio rey en carta dirigida el 14 septiembre a sus Consejos solicitando demostraciones públicas de agradecimiento a Dios que debían hacerse extensivas a Santiago “de cuyo patrocinio esperé siempre esta victoria”. En ese mismo documento, Felipe IV comunica el envío de una lámpara a la Catedral de Santiago de Compostela “que perpetuamente arda en memoria de esta

victoria”¹⁰. El acontecimiento fue celebrado en Granada durante dos días, incluyendo una máscara por la noche con luminarias y disparo de artillería; misa de acción de gracias en la Catedral, al día siguiente, con asistencia del cabildo municipal; y procesión por la tarde de las imágenes de la *Virgen de la Antigua* y *Santiago*, acompañadas de todos los caballeros de las órdenes militares “con sus mantos que fue de mucho ver... que fue una de las más grandes procesiones que nunca han hecho”¹¹.

La vigencia del culto a *Santiago Matamoros* durante el setecientos granadino viene acreditada por las dos versiones, también escultóricas, que considero realizaciones de Torcuato Ruiz del Peral¹². La primera preside uno de los altares de la iglesia del Monasterio de las Comendadoras de Santiago¹³. El Apóstol suscribe una iconografía netamente castrense: armado de punta en blanco, con larga capa blanca prendida en el pecho y tocado con chambergo, sujeta las bridas con la izquierda, alzando la espada con la otra para asestar un tajo al musulmán tendido bajo el caballo¹⁴. Ruiz del Peral siguió muy de cerca el modelo de Alonso de Mena de la Catedral, tanto en la postura e indumentaria del jinete, como en el propio caballo



3. Torcuato Ruiz del Peral: *Santiago Matamoros*, detalle, Granada: Comendadoras de Santiago.

que, con una sola mano levantada, remite a los prototipos escultóricos de Giambologna, materializados por Pietro Tacca en el retrato de Felipe III de la Plaza Mayor de Madrid; pero también a los pictóricos de El Greco (*San Mauricio*, Washington: National Gallery of Art), Rubens (*Duque de Lerma*, Museo del Prado) y, sobre todo, Velázquez (*Isabel de Borbón*, Museo del Prado), cuyos caballos, de largas y rizadas crines, debieron ser referenciales de los que esculpieran Mena y, por su influjo, Ruiz del Peral.

El *Santiago Matamoros* de las Comendadoras se levanta sobre una peana integrada en unas andas con decoración en los frentes de veneras envueltas por una carnosa hojarasca. Un marmolizado blanco y verde unifica ambas estructuras. Compositivamente la imagen se resiente por la contradicción de proporciones entre jinete y montura, ésta resulta pequeña y planteada con un rígido perfil. La figura del Apóstol trasciende con mayor naturalismo y desenvoltura el modelo de la Catedral: Frente al jinete que Alonso de Mena esculpe cabalgando *a la brida*, o sea, encajado en la silla y con las piernas estiradas —de pie sobre los estribos más que sentado—, con la cabeza de perfil dirigiendo al frente una mirada



4. Torcuato Ruiz del Peral: *Santiago Matamoros*, Granada: Santa Ana.

abstraída, el de Ruiz del Peral monta con las piernas ligeramente flexionadas, girando e inclinando el tronco en un movimiento coherente con la acción desarrollada. También la mirada del santo está puesta ahora en el objetivo de su espada.

Con un efecto muy pictórico, la capa se despliega al aire en un libérrimo zigzag, contribuyendo a la fusión de jinete y caballo. Su plegar de agudos quiebros se resuelve magnífico por la parte posterior, describiendo una elegante trayectoria parabólica que enriquece notablemente los valores plásticos del grupo escultórico, concebido como imagen de altar con un punto de vista principal, pero con ricas perspectivas secundarias para satisfacer su carácter procesional. La ruptura de la silueta de la figura mediante la proyección de los bordes o picos del manto es un recurso deducido de Duque Cornejo que Ruiz del Peral utiliza en otras imágenes suyas¹⁵. El musulmán yace bajo el caballo con los brazos tendidos hacia arriba, ataviado con vistosa indumentaria —casaca y botas rojas, pantalón corto azul—. Su desgarrada figura, como

la caricatura de sus facciones, constituye un viejo recurso iconográfico para evidenciar la descalificación moral del personaje. El ostensible contraste entre las nobles facciones del caballero celestial y las groseras del *infiel*, que ni siquiera mereció los ojos de cristal que exhiben el santo y su caballo, resulta un expresivo juicio de valor al respecto.

La cabeza del apóstol, lo mejor del grupo escultórico, acredita las consumadas destrezas plásticas de Ruiz del Peral. Su fisonomía redonda en las tipologías de José de Mora, recurrentes del bagaje formal y expresivo del imaginero de Esfiliana¹⁶. Un rostro huesudo donde destaca la nariz larga y delgada y unos grandes ojos —de cristal¹⁷ e incorporando pestañas postizas—. La melena discurre, como es habitual en Peral, ceñida a la cabeza y al cuello, silueteándolos; resolviéndose la barba con un tratamiento pictórico, también característico, fundiéndose con la piel mediante un sutil peleteado.

Una realización posterior, perteneciente a la madurez del artista, es la versión de la iglesia de Santa Ana¹⁸ que, procedente de la desaparecida parroquia de San Gil, pertenecía a la Hermandad de los Sombrereros¹⁹. El santo es representado cabalgando a la brida, con indumentaria talar y envuelto en una capa de zigzagante, pero menos enfático, revoloteo. El caballo, un robusto alazán, se plantea ahora en corveta, rompiendo el rígido perfil de la versión de las Comendadoras con el lado de la cabeza en dirección opuesta a la del

jinete. Debajo yace sojuzgado el musulmán, en realidad un mameluco, tal como evidencia su estudiada indumentaria. Su figura está resuelta con un más atento naturalismo, con una más cuidada talla, sin la intención satírica que evidencia la versión del convento santiaguista. Se integra en la composición sirviendo como puntal de la figura ecuestre: los brazos alzados, evitando el coceo del caballo, en realidad lo sustentan, mientras que una de las piernas se funde con la larga y rizada cola del animal. La cabeza, cubierta con un vistoso turbante, se desborda de la peana con dramático efectismo. El rostro, de facciones semitas, aparece contraído con una mueca de terror.

La cabeza del santo, con un ajustadísimo y muy matizado modelado, es una de las grandes creaciones de Ruiz del Peral, equiparable a las del *San José* del convento del Corpus Christi (Agustinas Recoletas) y de la iglesia de San José y, así mismo, a la del Cristo de la *Virgen de las Angustias* de la Alhambra. A diferencia del *Santiago* de las Comendadoras, está tallada sin el sombrero que, por concesión seguramente al gremio tutelado por la imagen, se prevee postizo y, por tanto, renovable. El ceño algo fruncido pone una nota de atenuado dramatismo en

el rostro, sin descomponer no obstante su nobleza. Los ojos, como los del caballo, son de cristal, resolviéndose cabello y barba con el característico tratamiento pictórico que se funde con la piel mediante un cuidado peleteado. La policromía revela también una mayor sutileza cromática que en la versión de las Comendadoras. Así el gris tierra de la túnica del santo frente al azul prusia del pantalón del mameluco; mientras que los blancos y rojos se integran en el vestuario de ambas figuras unificándolas. Colores brillantes, acharolados, característicos de las policromías de Ruiz del Peral.

La nueva iconografía propuesta ahora por el escultor renuncia a la anacrónica imagen caballeresca, afirmando la dimensión apostólica del santo en consonancia con las versiones escultóricas de principios del Quinientos en torno a Fancelli y Vigarny. Más interesante resulta el drástico replanteamiento compositivo de la imagen, trascendiendo el influyente prototipo de Alonso de Mena a partir de la renovación de la estatua ecuestre que, por influencia de Rubens y Velázquez, se había producido en el retrato escultórico cortesano a partir del *Felipe IV* de Pietro Tacca; una tipología que, ya en pequeño formato, suscri-



5. Torcuato Ruiz del Peral: *Santiago Matamoros*, Granada: Santa Ana.



6. Torcuato Ruiz del Peral: *Santiago Matamoros*, detalle, Granada: Santa Ana.



7. Torcuato Ruiz del Peral: *Santiago Matamoros*, detalle, Granada: Santa Ana.

birán otros retratos regios posteriores: el *Carlos II* de Giovanni Battista Foggini (1690) del Museo del Prado o, mediando las versiones pintadas de Ranc y Van Loo sobre *Felipe V*, los de *Carlos III* en Caserta, por Vincenzo y Giulio Foggini; el anónimo del Palacio Real de Madrid; o el de Francisco Álvarez de la Peña, modelo propuesto en el frustrado concurso para el monumento a *Felipe V* convocado por su hijo en 1778²⁰. Francisco Salzillo, contemporáneo de Ruiz del Peral, también asumiría desde la escultura devocional estas novedades tipológicas ecuestres con el *San Jorge* de la parroquia de Golosalvo (Albacete)²¹.

Tradicionalmente valorado como un epígono de la escuela granadina del seiscientos, Ruiz del Peral acredita con el *Santiago Matamoros* de la Parroquia de Santa Ana una actitud crítica frente a esta tradición escultórica y una solvencia técnica para remontarla con una composición de indudable modernidad que, evidenciando el conocimiento —directo o a través de la estampa— de una realidad plástica cosmopolita, hay que situar entre sus obras maestras.

NOTAS

1. CADALSO, José de. *Cartas marruecas*, 87. Ed. de Russell P. SEBOLD. Madrid: Cátedra, 2006, p. 351.
2. *Ibidem*, pp. 352-353.
3. DE LA PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid: Departamento de Historia del Arte, 1975, pp. 153-156.
4. CABRILLANA CIÉZAR, Nicolás. *Santiago Matamoros, historia e imagen*. Málaga: Diputación, 1999, pp. 191-193.
5. INTERIÁN DE AYALA, Juan. *El pintor cristiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid: Joachin Ibarra, 1782. p. 316.
6. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Objeto y símbolo a propósito del monumento del Triunfo en Granada». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Granada*, 2 (1991), pp. 147-80.
7. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El Barroco: Retablos y esculturas». En: *El libro de la Capilla Real*. José Manuel PITA ANDRADE (coord.). Granada: Cabildo de la Capilla Real / Ediciones Miguel Sánchez, 1994, pp. 127-133.
8. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La escultura en la Catedral de Granada». En: *La Catedral de Granada. La Capilla Real y el Sagrario*. Antonio CALVO CASTELLÓN et al. (eds.). Granada: Cabildo de la Catedral, 2007, vol. II, pp. 280-282.
9. La comparación aparece por vez primera en una carta del conde duque de Olivares fechada el 16 de septiembre de 1638. DÍAZ NOCI, Javier. «Las relaciones sobre el sitio de Fuenterrabía (1638-39): La construcción de un acontecimiento en la España de los Austrias». *Euskonews & Media* (San Sebastián), 149 (2002), p. 10.
10. PALAFOX Y MENDOZA, Juan de. *Sitio y socorro de Fuenterrabía, y sucesos del año de 1638 escritos de orden y en virtud de decreto, puesto todo de la real mano de la majestad del Señor don Felipe IV*. Madrid: Oficina de don Jerónimo Ortega y herederos de Ibarra, 1793, pp. 370-371.
11. HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. *Anales de Granada*. Ed. de Antonio Marín Ocete. Granada: Universidad, 1987, II, pp. 809-811.
12. Lo hice ya oralmente en la conferencia titulada *Torcuato Ruiz del Peral: revisión historiográfica, catálogo y nuevas atribuciones* que pronuncié en el curso *Torcuato Ruiz del Peral y la escultura española del siglo XVIII. En el tercer centenario de su nacimiento 1708-2008* que, dirigido por el profesor Dr. D. Antonio Calvo Castellón, se celebró en Guadix entre los días 21 al 25 de julio de 2008. Además de estas dos versiones de *Santiago Matamoros*, afirmé la autoría de Ruiz del Peral para las siguientes obras: *Inmaculadas* de los Museos del Sacromonte y Bellas Artes de Granada, Convento de Santa Catalina de Zafra e iglesias de San Pedro de Granada y San Andrés de Baeza; *Virgen del Pilar* y *Virgen de la Anunciación* del Museo del Sacromonte; *Nazarenos* de San Juan de Dios y San Justo y Pastor (Granada); *San Miguel* de la iglesia de San Juan de Dios (Granada); *San Antonio* del Museo del Sacromonte; *San Pedro de Alcántara* de la iglesia de San Cecilio (Granada); *San Jerónimo* y *Santa Paula* de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo (Granada). También entonces, en la visita realizada en el mismo curso a la iglesia de San José de Granada, expresé mis sospechas sobre la posibilidad de que Ruiz del Peral fuese el autor de la enigmática *Inmaculada* que viene siendo atribuida a los Mora. He propuesto otras atribuciones a Ruiz del Peral en LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La escultura en la Catedral de Guadix». En: *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*. Antonio Fajardo Ruiz (coord.). Granada: Mouliá Map, 2007, pp. 264-294. «La escultura en el convento dominico de Huéscar». En: *Contemplación. El Convento de la Madre de Dios de Huéscar*. Antonio Fajardo Ruiz (coord.). Granada: Mouliá Map, 2007, pp. 58-63.
13. Agradezco a la priora y monjas del convento las facilidades dadas para el estudio de la obra. Así mismo a don Adelardo Mora, cofrade de la Oración de Nuestro Señor en el Huerto de los Olivos y María Santísima de la Amargura.
14. No corren buenos tiempos para iconografías tan políticamente incorrectas, por lo que las monjas han decidido retirar la imagen del sarraceno y ponerla a buen recaudo. Las mismas razones han llevado al párroco de Santa Ana a colocar la imagen en un reservado.

15. *San Pablo* del Museo de la Catedral de Guadix, *Inmaculadas* de los Museos de Bellas Artes, Abadía del Sacromonte e iglesias de San Andrés de Baeza, San Pedro de Granada y Abadía del Sacromonte.

16. El estilo de Ruiz del Peral fue ajustadamente definido por GALLEGU Y BURÍN, Antonio. «Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruiz del Peral». *Cuadernos de Arte* (Granada), I (1936), pp. 195 y ss.

17. Pintados al óleo, a punta de pincel, distribuyendo el color en varias aureolas concéntricas de diferentes tonalidades, destacando la central, muy oscura, correspondiente a la pupila, y otra más clara que la rebordea exteriormente; un recurso éste característico del escultor que en detrimento de la evidencia naturalista “proyecta en el espectador el alma y la fuerza interior de sus imágenes”, tal como ha estudiado RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis Rodrigo. «Santo Domingo de Guzmán. Torcuato Ruiz del Peral». En: *Contemplación. El Convento de la Madre de Dios...*, p. 68.

18. Agradezco al párroco de Santa Ana don José Delgado Martín las amables facilidades que me prestó para el estudio de esta obra.

19. Según consta en un inventario de aquella parroquia fechado en 1867. VILLENA DELGADO, Joaquín y Antonio. *Arte y tradición en la iglesia parroquial de San Gil y Santa Ana. Inventario de su patrimonio*. Granada, 2000, II, p. 30, quienes lo catalogan como de escuela granadina de fines del siglo XVII.

20. JUNQUERA DE VEGA, Paulina. «Estatuas y figuras ecuestres del Patrimonio Nacional». *Reales Sitios* (Madrid), 34 (1972), pp. 12-24. AZCUE BREA, Leticia. *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Catálogo y estudio)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 143-147. MATILLA, José Manuel. *El caballo de bronce. La estatua ecuestre de Felipe IV. Arte y técnica al servicio de la Monarquía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997. HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. «El caballo y la corte. Cultura e imagen ecuestre en la Monarquía de España (1500-1820)». En: *Mil años del caballo en el arte hispánico*. Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 107-145.

21. RAMALLO ASENSIO, Germán. *Francisco Salzillo escultor 1707-1783*. Madrid: Arco/Libros, 2007, pp. 163-165.