

La Catedral de Guadix

Magna Splendore



*Derecha. Detalle de una aldaba perteneciente a las
puertas de la fachada principal de la Catedral.*

*Las fotografías de este libro han sido realizadas por
Juan Miguel García Sánchez
con la colaboración de Carmen Espigares Belda
a excepción de las reproducidas en las páginas que se señalan*

Archivo Fotográfico de Torcuato Fandila García de los Reyes (10, 27, 77, 260, 413)
Archivo Histórico Provincial de Granada (102)
Biblioteca Nacional de España (419)
Fundació Amatller. Arxiu Mas (282-283)
Instituto Gómez-Moreno. Fundación Rodríguez-Acosta (120, 292, 484)
Museo Casa de los Tiros (31, 71)

*Los planos han sido realizados por el
Estudio de Arquitectura de Francisco Ibáñez Sánchez*

Edita: Mouliá Map SL

© Mouliá Map SL
c/ Valentín Barrecheguren 3, 6º B
18010 Granada
Tel.: 958 22 83 26
Fax: 958 22 53 74
e-mail: pedidos@mouliamap.com
<http://www.mouliamap.com>

© de los textos: los autores
© de las fotografías: los autores

ISBN Mouliá Map: 978-84-612-0057-3
ISBN Diócesis de Guadix: 978-84-612-0058-0
Depósito legal: GR-2873/2007

La escultura en la Catedral de Guadix

MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA

Una obra del Renacimiento italiano en la Catedral: El sepulcro de Fray García de Quijada

En la capilla de Fray Diego de Cádiz, adosado al muro del evangelio, se encuentra el sepulcro del primer obispo de Guadix reconquistado, Fray García de Quijada, un arcosolio con estatua yacente que resulta excepcional en la diócesis accitana. Este franciscano descalzo fue hombre de confianza de la Reina Católica que, al parecer, lo tenía elegido como consejero del malogrado Príncipe de Asturias antes de promoverle al obispado en 1485, cuando aún no había sido restaurada la sede accitana. Maestro en teología, participó en el sínodo que en 1497 convocara en Alcalá de Henares Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo y canciller mayor de Castilla, para juzgar el *De confessione* de Pedro de Osma, condenado finalmente por herético¹.

También gozó el prelado de un importante protagonismo como consejero y colaborador de Beatriz de Silva, asistiendo como privilegiado testigo a la fundación de la orden concepcionista, cuyas bulas predicó él mismo por delegación de don Pedro González de Mendoza, arzobispo de Toledo. Quince días después, el obispo de Guadix impondría el hábito a la santa en el lecho de muerte, prestándole asistencia espiritual en sus últimos momentos². No sorprende, por tanto, que fuera él quien trajese a su diócesis la devoción por la Inmaculada que cristalizaría, poco después, con la fundación en 1565 del monasterio de franciscanas concepcionistas y la creación en 1571 de la Hermandad de la Pura Concepción, una de las primeras cofradías españolas que se le dedicaron³.

Gran instigador de la Conversión General de 1500, destacó también don García como celosísimo pastor, realizando incontables visitas a las parroquias de su diócesis, dotándolas de sacerdotes y ornamentos para el culto, pleiteando al respecto con el enricado marqués del Cenete que retenía para sí los diezmos y hábices que correspondían a la fábrica de aquéllas⁴. Amén del marquesado, Gor y Baza, cuya abadía señoreó con el apoyo de la Reina Católica y la oposición del arzobispado de Toledo, fueron otros terrenos abonados para los múltiples pleitos del prelado que acabaron atormentando su existencia y abreviando el final de sus días⁵.

Murió don García en 1522, encargando su cabildo el monumento funerario cuyo emplazamiento primigenio conocemos gracias a las noticias suministradas a fines del seiscientos por Pedro Suárez: "En el sitio más decente y honorífico de su Catedral, colocándole en el presbiterio del altar mayor, al lado del evangelio, en un sepulcro, con su estatua de mármol muy hermoso".

¹ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO: *Historia de los heterodoxos españoles*, México: Porrúa, 1983, p. 365.

² Enrique GUTIÉRREZ: *Santa Beatriz de Silva y origen de la orden de la Inmaculada Concepción*, Burgos: (Impr. De Aldecoa), 1976, Cap. 14 al 19.

³ Manuel AMEZCUA MORILLAS: "La Inmaculada y Guadix I", *Boletín del Instituto de Estudios Pedro Suárez*, 12, 1999, pp. 93, ss.

⁴ F. Javier BEAS TORROBA y Manuel GÓMEZ LORENTE: "Fray García de Quijada: Haciendas de este obispo en la ciudad de Granada", *Boletín del Instituto de Estudios Pedro Suárez*, II, 1989, pp. 23-35.

⁵ Así lo pinta Carlos ASENJO SEDANO: "Pleitos tales se le vinieron encima que, asustado el franciscano, con mitra y báculo, optó por escaparse a Sevilla, en donde el mismo Nuncio ofreció un quinto de sus bienes a quien fuera capaz de encontrarlo. Y lo encontraron. Y quizás en castigo de tanto reparto de propiedad como hubo en su episcopado, *in articulo mortis* le sacaron a él su herencia y expolio, que el mismo Papa hubo de revocar, y luego aceptar mediante el pago de 4000 ducados para los gastos de S.S. Adriano VI" (*Episcopologio de la Iglesia Accitana. Histórico, sentimental y heráldico*, Guadix: Instituto de Estudios Pedro Suárez, 1990).

Página anterior. San Torcuato. *Torcuato Ruiz del Peral. Como evangelizador y primer obispo de la diócesis preside el coro sobre la silla del prelado. La cabeza y las manos fueron rehechas en 1947 por Amadeo Ruiz Olmos. Junto con el relieve de la Coronación de la Virgen es lo único que permanece del programa escultórico original.*

Era en efecto este lugar, el más inmediato al altar y el más próximo por tanto a la celebración eucarística el que, gozando de mayor preeminencia en la jerarquización del espacio fúnebre dentro del templo, fue reservado a reyes y prelados⁶. No sin vencer las reticencias de su cabildo, el cardenal Mendoza conseguiría ganarlo para sí, y aunque no llegaría a verlo, en los primeros años del quinientos habría de levantarse en la capilla mayor de la Catedral primada el magnífico mausoleo italiano. Es probable que, a imagen y semejanza del proyecto funerario de don Pedro González de Mendoza, pero con un planteamiento mucho más modesto, se idease el de la Catedral que él mismo, como primado de las Españas, había erigido por bula expedida en la Alhambra el 21 de mayo de 1492.

La fisonomía original del monumento fúnebre del primer obispo de Guadix no debía diferir demasiado de la que presenta actualmente en el emplazamiento que se le dio ya en el siglo XVIII, una vez cerradas las capillas de la nueva Catedral. Aunque el proyecto arquitectónico nos parezca hoy excesivamente desornamentado para lo que demandaba la clientela española en este tipo de obras, el presupuesto actuaría sin duda como un factor restrictivo de las tan queridas hipertrofias decorativas⁷. Al trasladarse el sepulcro a su actual emplazamiento se decidió reducir la profundidad del arcosolio, seguramente para no comprometer en exceso las ya reducidas dimensiones de la capilla. Tal decisión afectó al intradós del arco, que se rehizo, y a la estatua yacente que se cortó por el lado izquierdo unos centímetros, perdiéndose las borlas de la almohada y parte del báculo. Aún así, la estatua fúnebre sigue sobresaliendo algo, incongruentemente, respecto del arco. Es éste de medio punto y apilastrado, apoyando sobre ménsulas cuyo ornato las delata como pertenecientes al monumento original. Un cartón es la única concesión al ornato, si bien quizá lo hubo también en las enjutas, agresivamente reconstruidas en el setecientos.

El luneto del arco lo ocupa un relieve policromado con el blasón del prelado, también original, orlado por el cordón franciscano, discurriendo por la bordura del escudo lo que debió ser su divisa personal, una bellísima declaración tomada de la 1ª Carta a los Corintios (15,10): *Non ego autem, sed gratia Dei mecum.*

Por debajo y escrito en caracteres clásicos del quinientos discurre el epitafio:

QVI FVERAT PRESVL VIVENS HAC PRIMVS IN VRBE
NOMINE GARSIAS HOC IACET IN TVMVLO
COLEGIHQVE SVI FRATRES CVI PREFVIT OLIM
HOC MAVSOLEI SIC POSVERE DECVS
UT GRATI FIERENT DONIS QVE PREBVIT IPSE
ECCLESIAE LINQVENS DITIA DONA SVAE.⁸

Fue en efecto el cabildo, como revela el epitafio y confirmaría después Pedro Suárez, quien actuaría como comitente del mausoleo, agradeciendo así el generoso legado del obispo a su Catedral, que incorporaba un rico patrimonio inmobiliario no sólo en la diócesis, sino también en la propia ciudad de Granada⁹. El encargo, que debió producirse poco tiempo después del óbito, es revelador de los nuevos aires que empiezan a soplar en la fábrica gótica de la Catedral, los que traerán a Siloe a media-

⁶ Vid. Philippe ARIES: *L'Homme devant la mort*, Paris: Éditions du Seuil, 1977, cap. 2.

⁷ En tal sentido, el sepulcro de Perafán de Ribera II y de sus esposas Teresa de Córdoba y María de Mendoza en la sevillana Cartuja de las Cuevas, según lo conocemos por la pintura que Lucas Valdés realizó en 1714, no era muy diferente de este proyecto accitano.

⁸ "Para el que había sido primer prelado, habitando en esta ciudad, de nombre García, que yace en este sepulcro, los hermanos de su congregación -colegio sacerdotal- del cual estuvo al frente, en otro tiempo, han erigido esta magnificencia de mausoleo de manera que sirviese de gratitud a los bienes que el mismo consideró dignos de ofrecimiento donando sus ricos bienes a su queridísima -estimada- iglesia". Traducción de Juan Pardo Soriano; en F.J. BEAS TORROBA y M. GÓMEZ LORENTE: *Op. cit.*

⁹ *Ibidem.*

dos de la centuria. Esta reorientación del gusto artístico viene marcada, indudablemente, por la eclosión de italianismo que, en la primera década del quinientos y en el vecino Marquesado del Cenete, provoca la construcción del Palacio de La Calahorra, con la presencia de Michele Carlone y un equipo de siete *magistri antelami* y *lapidici* trabajando *in situ*, al tiempo que se importaba de Génova la escalera y todo el segundo piso del patio, realizados en mármol de Carrara¹⁰.

La apuesta del cabildo accitano por el mármol de Carrara no es sino una redundancia en una opción inalienable de la selecta comitencia de nobles, reyes y prelados a propósito del nuevo lenguaje artístico. Grandes maquinarias fúnebres de tipo parietal como las del cardenal Mendoza en la Catedral de Toledo, la de su sobrino el arzobispo Diego Hurtado de Mendoza en la de Sevilla, la ya destruida del obispo Francisco Ruiz en San Juan de la Penitencia, Toledo; o los soberbios túmulos del Príncipe don Juan en Ávila y del Cardenal Cisneros en Alcalá ofrecían, desde la moderna cultura plástica, las nuevas alternativas a la morada fúnebre. En la cercana Granada, pocos años antes de la muerte de Quijada, se había colocado en la Capilla Real el suntuoso sepulcro de los Reyes Católicos que había realizado un escultor florentino. No le faltaron pues los avales al cabildo accitano en la elección de un monumento que inmortalizara el recuerdo de su primer prelado, materializara su gratitud por tan generoso legado, al tiempo que el mármol ligur promocionaba su culta comitencia institucional.

Sin embargo, no fue oro todo lo que relucía entonces, ni obra maestra todo lo que se esculpió con este mármol. A ello contribuyó, en buena medida, el poco verificado criterio en materia artística del comitente español, más deslumbrado con los destellos del refulgente Carrara que con la calidad de sus formas. Los contratos revelan, en efecto, una legítima fascinación provinciana por la blancura del mármol que se prescribe invariablemente de lo mejor y más escogido de las canteras ligu- res, "sin pelo ni raxa", con las superficies lo más pulidas posible y lo más minuciosamente trabajadas, circunstancias ambas que la finura de su grano y la pureza de su composición (98% de carbonato cálcico), aliadas con la impecable destreza de los *scalpellini*, satisficieron con desahogo. De este modo, las peculiares exigencias de tan poco duchos comitentes revirtieron muchas veces en obras de gran suntuosidad, de aparatosas tipologías, hipertrofiada y minuciosa decoración y una refulgente blancura arrancada al mármol con cansinos bruñidos, en contrapartida todo ello de una figuración que con frecuencia adolecía de una limitada, cuando no debilitada, calidad plástica. No es fácil distinguir, en efecto, al escultor del hábil cantero en estas realizaciones fúnebres de las *botteghe* septentrionales donde solía faltar genio y sobrar habilidad¹¹, con una organización, por ende, industrializada con la que poder hacer frente a una demanda de sepulcros, altares y púlpitos que desbordó con mucho los límites de la península italiana, tal como reconocía el propio Vasari: "Di questa sorte adunque cavano oggi i moderni le loro statue, e non solo per il servizio della Italia, ma se ne manda in Francia, in Inghilterra, in Ispaña ed in Portogallo..."¹².

Dentro de este panorama de las importaciones italianas, la estatua yacente del primer obispo de Guadix se acredita por su solvencia plástica respecto de otras realizaciones más mecánicas e impersonales. Aparece el obispo mitrado y revestido de pontifical, con alba, sobrepelliz, estola y casulla, unidas en oración las manos, enguantadas y luciendo gruesos anillos. El báculo, bajo el brazo, descansa sobre el hombro. Esta imagen fúnebre supone un compromiso con la tradición sepulcral

¹⁰ Como ya advirtiera Manuel GÓMEZ-MORENO (*Sobre el Renacimiento en Castilla*, Granada: Instituto Gómez-Moreno, 1991, pp. 68-69) la propia ciudad de Guadix acusaría pronto esta presencia italiana con la portada de la iglesia de Santa Ana que, exhibiendo los escudos de los Reyes Católicos y de nuestro García de Quijada, debe fecharse antes de 1516. Su esquema lombardo, de ascendencia michelozziana, se relaciona muy estrechamente con algunas de las portadas del palacio. La firma un MAESE JACOBÉ.

¹¹ CONTRERAS, Juan de, Marqués de LOZOYA: *Escultura de Carrara en España*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1957, p. 6. Sus apreciaciones sobre las realizaciones ligu- res y la comitencia española, siguen siendo enormemente válidas.

¹² VASARI, Giorgio : *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. de N. Turchiani, Florencia, 1924, p. 13.

HOC MAMSOLEI SIO
VT GRATI FIERENT DO
ECCLESIAE LINQVEN



SIC POSVERE DECUS
DONIS QVE PREBVIT IPSE
NS DITIA DONA SVÆ



Doble página anterior. Sepulcro del obispo García de Quijada. *Realización italiana del segundo tercio del siglo XVI.* El monumento fúnebre del primer obispo de Guadix, un encargo de su cabildo, estuvo originalmente situado en el presbiterio de la catedral, siendo reubicado en el siglo XVIII en la actual capilla de Fray Diego de Cádiz.

medieval castellana, pues en Italia el prelado es representado generalmente desprovisto de báculo, con los brazos extendidos y cruzados sobre el cuerpo, según una antigua fórmula consagrada por una de las más antiguas estatuas yacentes conservadas en la península, la del papa Clemente IV, fechable entre 1271-74. Por el contrario, la colocación de las manos en oración, característica de las efigies fúnebres góticas castellanas, responde a una concepción típicamente francesa que, junto a otros clichés como la idealización del rostro o los ojos abiertos, elude las correspondencias entre *gisant* y cadáver, entre representación y realidad, apostando por un planteamiento prospectivo en la iconografía del difunto, inmortalizado así en una eterna oración *pro animae*.

El rostro no es un retrato. Sus gruesos rasgos estereotipados están resueltos con un modelado mórbido que deja en evidencia una piel ajada ya por la edad. Un tratamiento más rico en matices que el más geométrico y sumario que exhiben otras yacentes italianas como las citadas del cardenal Mendoza o del arzobispo de Sevilla. Su plácido semblante, inalterado por el *rigor mortis*, parece sumido en un profundo sueño. Estamos ante la expresión plástica de un antiquísimo tópico del pensamiento humano: la muerte como imagen del sueño que, en el pensamiento cristiano sirve como promesa de consuelo al fiel, para quien el óbito no es ya la extinción, sino un sueño pasajero del que se despertará con la resurrección de la carne, según la promesa de Pablo de Tarso¹³. Pero también el sosiego de estos rostros es relacionable con otro de los lugares comunes del *Ars bene morienti*¹⁴: la muerte que sobrevive tranquila, que no provoca en el moribundo desasosiego, desgarró u horror, porque el buen cristiano no sólo la acepta, sino que vive esperándola.

No tenemos documentada la autoría del sepulcro accitano que podemos considerar como una realización italiana, seguramente de un escultor septentrional, del segundo tercio del siglo XVI. La efigie yacente presenta una solución ornamental que resulta significativa, si bien no concluyente: el ornato de la almohada y de la casulla a base de meandros o grecas, un motivo de extracción clásica recuperado por la pintura del *Quattrocento*¹⁵ que va a ser distintivo de la *bottega* de Bartolomé Ordóñez, caracterizando, de hecho, las estatuas yacentes de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, Cardenal Cisneros, y Alonso de Fonseca, señor de Coca y arzobispo de Sevilla. La muerte de Ordóñez en diciembre de 1520 dejó en manos del taller la conclusión de todos estos sepulcros bajo la dirección de Pietro Aprile, un importante escultor laganés. El cotejo con las estatuas yacentes de la *bottega* de Ordóñez y la que el propio Aprile realizara de Eleonora Malaspina (Massa: Duomo) no permite colocar la del obispo Quijada bajo estas autorías, pero estas concomitancias ornamentales confirman la existencia de un vínculo con esta nutrida *bottega* y su *capomastro* Pietro Aprile, quien curiosamente aparece relacionado con estas tierras desde que en 1512 contratara, junto con Antonio da Carona, la fuente del Palacio de La Calahorra¹⁶.

¹³ *I Tés.* 4, 13-15.

¹⁴ Vid. TENENTI, Alberto: *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Giulio Einaudi Editore, 1957, cap. III: *L'Arte di ben morire*.

¹⁵ Constatamos su presencia en los programas pictóricos del Renacimiento, desde Perugino y Pinturicchio en el *Cambio y Biblioteca Piccolomini* respectivamente, a Rafael en la *Signatura* y Logias vaticanas.

¹⁶ ALIZERI, Federico: *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 5, Genova: (Tipografia di Luigi Sambolino), 1877.

La Escultura Barroca

Aún hoy, la Catedral de Guadix sigue siendo el mejor escenario para asistir al brillante ocaso de la escultura barroca granadina. Aún hoy, a pesar de la destrucción en la Guerra Civil de la casi totalidad de sus imágenes, en su mayor parte tardías realizaciones de escultores granadinos del siglo XVIII; incluido el que fue soberbio programa escultórico de la sillería del coro, fruto de una intervención del escultor Torcuato Ruiz del Peral, inalienable de un largo y, como veremos, doloroso retazo de su vida, apagada finalmente sin haber podido concluir lo que llegó a sentir como un oneroso encargo, sólo completado con la concurrencia de otros escultores epígonos también de este tardobarroco granadino. Aún hoy porque, hace apenas veinte años¹⁷ se incorporaba al patrimonio de la Catedral un valioso conjunto de imágenes procedentes del ruinoso ex convento de San Francisco que, reconvertido en asilo, pudo superar la desamortización. Entre ellas se contaban valiosas realizaciones de Ruiz del Peral que vinieron a sumarse a otras obras suyas que sobrevivieron a la guerra. El balance entre pérdidas y ganancias es, en lo que a la escultura de la Catedral respecta, el de una pequeña pero muy selecta colección que permite seguir un discurso articulado entre dos episodios claves, el de los inicios y el del final de la escuela granadina a través de las obras de Bernabé de Gaviria, Alonso de Mena y Ruiz del Peral, amén de la notabilísima *Inmaculada* de José de Mora que sirve para hilvanar y prestar coherencia a esta colección de escultura barroca.

La más temprana imagen que conserva la Catedral en su Sacristía es la de un santo franciscano, seguramente un *San Antonio de Padua*. Su juventud y la disposición de sus manos que, verosímilmente, sostendrían el Niño Jesús y la vara de azucenas, así permite colegirlo. Parece muy probable que la obra sea la que el obispo de Guadix don Rafael Álvarez Lara compró al granadino convento de los Ángeles para donar a su Catedral, figurando expuesta poco después en el primer museo que se inauguró en el templo el año 1963¹⁸.

La obra me parece de Bernabé de Gaviria (activo 1603-1622), discípulo, colaborador y sobrino de la mujer de Pablo de Rojas, cuya personalidad empieza a emerger a partir de la documentación que va exhumándose, permitiendo identificar obras suyas, confirmar atribuciones anteriores o proponer otras nuevas, siendo el caso más revelador el *Apostolado* de la Catedral de Granada¹⁹. Su deuda con Rojas se hace explícita en los tipos iconográficos, en las soluciones expresivas y, en general, en un consumado clasicismo que revalidaría mediante su apertura a los intereses formales del manierismo italiano, mediando seguramente un viaje a Madrid que le procuraría el conocimiento de la escultura escorialense; el uso de la stampa manierista que he denunciado en algunas de sus imágenes²⁰; la revelación, por último, de la figuración de Bartolomé Ordóñez en el sepulcro real, instalado en 1603, que recreaba, actualizándola, la mejor estatuaria de la Antigüedad.

Frente al clasicismo de Pablo de Rojas, los cánones de Gaviria resultan o más estilizados o de más prestancia estatuaria, resultando también innovadora su manera de componer la imagen a partir de esquemas abiertos y ritmos centrífugos. El *San Antonio* de la Catedral de Guadix resulta, en tal sentido, revelador. Se yergue describiendo una elegante postura a partir de un bien trabado *contrapposto* que, eludiendo las verticales del hábito, impone un perfil sinuoso a la figura. Aplomados pliegues, gruesos y escasos, surcan una estameña que se dobliga dócil al deseo del escultor de

¹⁷ Las imágenes se trasladaron el 27 de septiembre de 1982 por decreto del obispo don Ignacio Noguera Carmona. Información que amablemente me ha facilitado don Antonio Fajardo Ruiz, Delegado Diocesano de Arte.

¹⁸ Constaba sin más referencia que la de pertenecer al siglo XVII. A. C. G., Actas Capitulares, 2 febrero 1963.

¹⁹ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M^a José: "La imagen de la Catedral de Granada proyectada en la ciudad"; en RAMALLO ASENSIO, Germán (coord.): *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia: Universidad, 2003, p. 569.

²⁰ Cuestiones que abordé en 2004 en el estudio que dediqué a "La escultura en la Catedral de Granada", capítulo de un libro sobre la Catedral de Granada aún sin publicar por el cabildo.

Inmaculada. José de Mora. *Procede del antiguo convento de San Francisco. Es una revisión de la que Mora hiciera para la iglesia de San Justo y Pastor de Granada y, como ella, derivación de la de Alonso Cano en la sacristía de la catedral de Granada, si bien la peana con angelitos acusa el influjo de Pedro de Mena.*

exhibir los pies del santo desnudos, muy bien modelados. No es el caso de las manos, burdas adiciones posteriores que nada tienen que ver con las que esculpía Gaviria, grandes y afectadas con elegantes poses. La cabeza se vuelve hacia un lado, obviando la frontalidad de la imagen de altar, un recurso característico del escultor que, sumado a la apertura de los brazos, impone a la composición una expresividad retórica que fue muy de su gusto. En el rostro asoma un dramatismo atenuado que recuerda la melancolía característica de la imaginería de Pablo de Rojas, si bien su expresión resulta aquí más intensa, recordando el *pathos* de ascendencia helenística de la figuración marmórea de Ordóñez.

Del exterior de la antigua Catedral se conserva una escultura en piedra de *San Torcuato* colocada junto a la portada que tiene dedicada. Su interés iconográfico es grande, pues se trata de una de las más tempranas representaciones que nos han llegado del fundador de la silla episcopal accitana, circunstancia que debió servir de salvoconducto a la estatua para introducirse con sus arcaicos ropajes y su discreto valor artístico en la nueva Catedral. El santo obispo, de rostro barbado y expresión hierática, aparece mitrado, revestido de pontifical y bendiciendo; con la otra mano, también enguantada, empuñaría el báculo que ya no se conserva. La escultura guarda una estrecha relación con los santos obispos esculpidos en el basamento del monumento al *Triunfo* en Granada, obra de Alonso de Mena, con cuyo taller hay que relacionarla. La peana, que no la hornacina, es también la original del seiscientos, remitiendo también, por su forma gallonada, a soluciones características del citado escultor.

Procedente de la iglesia de San Francisco²¹ conserva la Catedral un *San Bernabé* que recibió culto en la capilla de San Sebastián²² antes de pasar a integrarse en la sala *Intercesión* del Museo Catedralicio, ubicada en la antigua Sala Capitular, donde con excelente criterio se expone la colección de escultura. El santo que, sin pertenecer estrictamente al colegio apostólico es invocado en el canon de la Misa como apóstol y mártir, ha sido representado como uno de aquéllos, vistiendo túnica y manto, bendiciendo y sosteniendo un pan, posible referencia a la misión de Pablo y Bernabé en Judea para socorrer la hambruna padecida²³. El rostro, barbado y enmarcado por espesa cabellera, confirma la venerable fisonomía jupiterina que le reconocieron los gentiles al confundirle con el padre de los dioses²⁴. A los pies del santo un montón de piedras alude a su lapidación en Salamina. La obra cabe atribuirla a Alonso de Mena (1587-1646), artista que capitalizará la actividad escultórica granadina de la primera mitad del seiscientos, prolongándose más allá de la provincia por Córdoba, Jaén, Málaga e incluso Sevilla, con cuya industria imaginera competiría, si no en calidad, al menos en precio.

La imagen del Museo de la Catedral de Guadix está relacionada con la figuración de los retablos relicarios de la Capilla Real de Granada, un importante encargo que recibe Mena en 1630, siendo revelador del reconocimiento que el prolífico escultor acredita ya para entonces. Efectivamente, el *San Bernabé* comparte con aquella imaginería una silueta quebrada, una cabellera singularizada por un mechón de cabello sobre la frente y unas gruesas patillas que enmarcan las orejas, rasgos derivados de

²¹ Donde la describía en 1974 ASENJO SEDANO, C.: *Guadix: Guía histórica y artística*. Granada: Diputación, 1989 (1ª ed., 1974), p. 122.

²² Según amable comunicación de don Antonio Fajardo.

²³ *Hechos de los Apóstoles*, 11, 27,30. Santiago de la VORÁGINE: *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza, 1982, I, p. 327.

²⁴ *Hechos de los Apóstoles*, 14, 12.





San Bernabé. *Alonso de Mena. Procede de la iglesia de San Francisco. La imagen se relaciona con la figuración de los retablos relicarios de la capilla real de Granada, contratados por el escultor en 1630.*

Pablo de Rojas, cuya influencia en Alonso de Mena resulta evidente al margen de un hipotético magisterio que, de producirse, debió resultar forzosamente breve. Es también característica de Alonso la barba en forma de perilla rectangular y, asimismo, la manera de disponer el manto en torno a los brazos o la de anudar el cingulo con un lazo. Lo es también el ensimismamiento emocional del rostro que, sin embargo, reencontramos en la escultura andaluza del momento, tal como evidencian realizaciones coetáneas sevillanas de Martínez Montañés e incluso anteriores de Núñez Delgado, situándonos en Granada, sin solución de continuidad, ante uno de los recursos expresivos más queridas de Alonso Cano.

El suntuoso estofado que exhiben la túnica y el manto con verdes, rojos y dorados salpicados de roleos vegetales y motivos florales se relaciona también con la polícromía de los citados retablos relicarios de la Capilla Real, documentada de Pedro y Bartolomé de Raxis, entre otros²⁵.

También en relación con la intervención de Alonso de Mena en la Capilla Real de Granada hay que situar el busto relicario de *Santa Teresa* que exhibe el mismo Museo, si bien antes estuvo depositado en la Capilla de San Torcuato²⁶. El relicario existiría, sin duda, cuando a fines del siglo XVII Pedro Suárez describe las reliquias que aún hoy custodia –“una firma de carta de Santa Teresa de Jesús y un pedacito de carne de la misma santa”– expuestas, junto con las demás que se atesoraban entonces, “en la capilla y altar del sagrario de la Catedral, en dos relicarios hermosamente fabricados en forma de gradas que con sus columnas corresponden en cada lado a lo alto del retablo y con el adorno y custodia correspondiente se guardan, cubiertos con dos sobrepuertas en el altar referido”²⁷.

Como los realizados por Mena para el panteón regio, estamos ante un busto muy prolongado que incluye los brazos, siendo la peana gallonada muy similar a las de aquéllos e, igualmente, a las de las virtudes que coronan los retablos relicarios. El busto custodia y exhibe la reliquia dentro de un óvalo resuelto como un medallón que pende sobre el pecho, tal como figura en los ejemplos citados y, asimismo, en otras obras similares del propio Mena, como el busto relicario de *Santa Ana* en la parroquia cordobesa de la misma advocación. Las soluciones del hábito y la toca, rígidamente rizada, son idénticas a las que muestran las dos versiones sobre la santa fundadora del Carmelo que, conservadas en la Catedral de Granada, he atribuido en otro estudio²⁸ a este mismo escultor. La imagen que preside la capilla de Santa Teresa presenta de hecho la misma iconografía que la del relicario accitano.

La expresión se caracteriza por una mirada extática que remite a los arrebatos místicos narrados por la propia santa. Como la otra versión de la catedral granadina (capilla del Carmen), el escultor ha registrado con escrúpulo realista las verrugas que sabemos singularizaban el rostro de la fundadora del Carmelo, evidenciando con ello el conocimiento de una *Vera Effigies*, probablemente el retrato que realizado en Sevilla por Fray Juan de la Miseria en 1576, aún conserva el convento de San José. La pluma que sostendría en la derecha –de la que sólo queda la evidencia en la elegante pose de la mano– y el libro que muestra en la otra son los atributos de una iconografía que enfatiza la dimensión literaria de quien sería proclamada Doctora de la Iglesia. Los hábitos exhiben un suntuoso estofado con coloridos motivos florales relacionable

²⁵ La imagen fue restaurada en 2000 por Beatriz Peinado.

²⁶ Allí consta en el *Inventario general de las alhajas, ornamentos y demás objetos pertenecientes a esta S. y A. I. Catedral de Guadix*, redactado hacia 1920, bajo el pontificado de don Timoteo Hernández Mulas. FERNÁNDEZ SEGURA, Francisco José: *Nueva guía de Guadix*, Guadix: Centro de Estudios Pedro Suárez, 2005, p. 191.

²⁷ Pedro SUÁREZ: *Historia de el obispado de Guadix y Baza*, Madrid: imprenta Antonio Román, 1696, pp. 173-174.

²⁸ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: “La escultura en la Catedral de Granada”, *cit.*



Virgen de Belén. *Torcuato Ruiz del Peral. Inspirada en la pequeña Virgen de Belén de Alonso Cano y con una espléndida peana de angelitos endeudada con las de Pedro de Mena y José de Mora. Una importante obra del escultor de Esfiliana lamentablemente destruida.*

con el repertorio raxiano²⁹. Idéntica a esta pieza, aunque con el busto más prolongado, es el también relicario teresiano del Museo de Santa Cruz de Toledo que figuró en la exposición *Calderón de la Barca y la España del Barroco* (Madrid, Biblioteca Nacional, 2000) con atribución a la escuela castellana. Indudablemente, es obra de Alonso de Mena.

Un cualificado producto del taller es la pequeña *Santa Lucía* que también exhibe el Museo procedente de la iglesia de San Francisco³⁰. Derivada de la versión que en la Catedral de Granada he atribuido a Alonso de Mena, empuña como ella la palma y sostiene la bandeja con los ojos arrancados en el martirio. La cabeza se distingue también con un elaborado peinado que, como resultaba característico de Rojas, no oculta las orejas. Sobre la frente luce una diadema, adorno recurrente en las santas de Alonso de Mena. El tratamiento de las vestiduras es también el propio del escultor: la túnica define una compacta estructura corporal, ciñéndose con un cinturón bajo el pecho que se adorna con un broche. El manto ampuloso y terciado envuelve uno de los brazos, amplificando la silueta de la imagen. Su rico estofado del manto a base de flores y querubines, que también decoran la peana, es asimismo de ascendencia raxiana. El pequeño formato de la imagen, popularizado por Alonso de Mena, nos llevará, sin solución de continuidad a través de la escultura granadina, hasta la pequeña *Inmaculada* de Alonso Cano en la Catedral de Granada³¹.

Presidiendo el espléndido espacio de la antigua Sala Capitular se yergue la *Inmaculada* que José de Mora hizo para el convento de San Francisco³². Se trata de una revisión, con escasas variaciones, de la que el mismo escultor realizara anteriormente para la iglesia de San Justo y Pastor. La comparación entre una y otra fue saldada por Gallego y Burín con un balance excesivamente severo para la imagen accitana³³. Al margen de su escala superior (174,5 cm. frente a los 141 de la versión de San Justo), Mora se replanteó los perfiles de la imagen amplificando y contrastando el izquierdo mediante la inflación del manto, lo que redundaría en el volumen más compacto de la estatua de la Catedral; al tiempo que en el derecho suavizaría el contorno más quebrado que en la de San Justo definen los insumisos rebordes del manto. Por otra parte, el globo con la peana de nubes y querubines sobre los que posa la Virgen está en la versión de la Catedral de Guadix algo más elevado respecto al suelo, lo que potencia la ingravidez de la *Inmaculada* al tiempo que enriquece sus valores dramáticos. Los querubines exhiben asimismo expresiones más desenfadadas que los graves rostros de San Justo, introduciendo aquí un contrapunto a la abstraída expresión de la Virgen. Los estofados de una y otra imagen son similares, manto azul enriquecido con ancho galón dorado y túnica blanca realizada con rocallas y follaje de oro que en la imagen accitana aparece salpicado de motivos florales amarillos, azules, rojos y verdes.

El prototipo seguido por el escultor es, obviamente, la pequeña *Inmaculada* de Alonso Cano de la Catedral de Granada. Recreada con la docilidad que impone la fascinación por el modelo, Mora llega a reproducir incluso el cavernoso y abstracto plegado que Cano había resuelto con dramáticas oquedades. Sin embargo, la diferencia de talentos y lenguajes entre ambos escultores resulta también reveladora: la ponderada composición canesca, paradigma del diseño clásico, se desequilibra ya

²⁹ La imagen fue restaurada en 2002 por Serafín Hernández Hidalgo.

³⁰ Allí fue descrita en 1974 por ASENJO SEDANO, C.: *Op. cit.*, p. 122. Ha sido restaurada por Serafín Hernández Hidalgo.

³¹ Obra tardía, competente realización de taller, es el *San Juan Bautista* adolescente que, empuñando la cruz y acariciando al cordero que camina junto a él, figura expuesto en la sacristía. Fue comprado a las monjas del Convento de los Ángeles de Granada por el obispo de Guadix Álvarez Lara que la donó a la Catedral accitana en 1963. Valorado como de escuela de Martínez Montañés se mandó colocar en el altar lateral de la Capilla de San Torcuato, pasando poco después a integrarse en el Museo Catedralicio que se inauguró ese mismo año. A. C. G., *Actas Capitulares*, 9 enero y 2 febrero 1963. También en la Sacristía se conserva un *Niño Jesús de Pasión*, discreta realización del siglo XVIII. Debe ser el que consta en la documentación de la Catedral como donación de D. Jerónimo Gil Mena y procedente también del Convento de los Ángeles de Granada.

³² En 1996 la Junta de Andalucía abordó la restauración de la imagen que, con una inversión de 4.758,21 euros, realizó Javier Bueno Vargas (*Patrimonio histórico restaurado en Andalucía, 1987-97. Escultura policromada*, pp. 72-75). Figuró en la exposición *La Inmaculada*, organizada en la Catedral de la Almudena por la Conferencia episcopal española en 2005, redactando la ficha del catálogo Antonio FAJARDO RUIZ (pp. 294-296).

³³ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *José de Mora*, Granada: Universidad, 1988, p. 188.

Púlpito. Torcuato Ruiz del Peral, 1735-1738. Los dos púlpitos, brillantísimas realizaciones del barroco granadino en mármoles blancos y rojos con incrustaciones de jaspe, fueron las primeras realizaciones del escultor en la catedral, siguiendo un presumible diseño de Fernández Pachote. Incorporan un programa de pequeñas esculturas de Profetas, mutiladas en la Guerra Civil.

barroca en la imagen de Mora mediante la agudización del *contrapposto* y, consecuentemente, el más acusado descentramiento de las manos y la cabeza respecto del eje del cuerpo, lo que redundan en el efecto deslizante del diseño. Estas diferencias resultan también evidentes en la solución dada por uno y otro escultor a la peana sobre la que se yerguen ambas figuras: frente a la versión de Cano, elemental y supeditada a la imagen hasta en sus valores compositivos, la pictórica y efectista solución de aquel otro se singulariza por un dinámico despliegue de ángeles y anécdotas que acaban compitiendo con el tema principal.

José de Mora se manifiesta aquí endeudado con Pedro de Mena, quien había enriquecido las peanas de las *Inmaculadas*, hasta entonces formadas por nubes, querubines y el creciente lunar, con la presencia de ángeles niños que, ya sentados, ya en vuelo, integrarán el etéreo cortejo de la Virgen. El escultor bastetano, que ya había introducido esta novedad iconográfica en su versión madrileña, redefinirá el cometido de los ángeles en las de San Justo de Granada y Catedral de Guadix: uno de ellos forcejea con la serpiente mientras que los otros sostienen la luna y el orbe.

Quien destacó como imaginero de la *Dolorosa* y la *Soledad* ha pasado sin apenas reconocimiento como escultor de la *Inmaculada*. Gallego y Burín justificaría este balance historiográfico afirmando la desvinculación sentimental de Mora para con este tema mariano en particular, como su incapacidad, en general, para afrontar temas alegres. Lo cierto es que, fascinado por la pequeña *Inmaculada* de la Catedral de Granada, Mora debió sentirse desbordado para formular alternativa alguna, limitándose a proyectar una, eso sí hermosa, variación sobre el mismo tema, destino al que se verían avocadas, en el mejor de los casos, todas las interpretaciones inmaculistas de la escultura granadina posterior a Cano³⁴. Esa limitación de José de Mora resulta especialmente flagrante en la definición del rostro, donde precisamente el escultor de temas marianos consiguió sus más brillantes y personales logros, referenciales de la escultura posterior. Y es que, al margen de sus *Inmaculadas*, la santidad esculpida por José de Mora se reviste de una belleza que aún desde su carácter selectivo se plantea esencialmente democrática, formulada a partir de trozos de realidad, de rasgos fenoménicamente aprehendidos y, por tanto, perfectamente reconocibles. Una belleza que, a diferencia de la espiritualizada propuesta de Alonso Cano, se percibe próxima y accesible, inalienable de las contingencias sentimentales que afectan al común de los mortales. De este modo, el potencial disuasorio de las imágenes de Mora se acredita no por la imposición con la que lo hace la pequeña *Inmaculada* de Cano, no por la intimidación que produce una altivez espiritual tan contundente, sino por pura empatía, por simple seducción, suscitando en el fiel un sentimiento de contemporaneidad, de vecindad incluso. Ya sea por las razones que alegara Gallego y Burín o simplemente por la incondicional rendición de Mora ante la insuperable versión de Alonso Cano, lo cierto es que el escultor reprimió en sus *Inmaculadas* la sensual belleza que enaltece y distingue sus otras interpretaciones marianas, limitándose a secundar a Cano en la formulación de una belleza conceptual, de ascendencia neoplatónica que, formulada mediante una concentrada expresión hierática, enfatizaba la dignidad regia de María.

³⁴ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: "La Inmaculada en la escultura granadina"; en *La Inmaculada en Granada*, Córdoba: Cajasur, 2005, pp. 245, ss.



La *Inmaculada* fue descrita en 1974 por Asenjo Sedano en una capilla de la iglesia de San Francisco, hipotetizando la posibilidad de que estuviera antes de 1936 en San Miguel³⁵. De otra parte, Manuel Amezcua Morillas³⁶ la hace proceder del citado convento franciscano, donde presidía, al parecer, el dosel de la silla prioral del coro³⁷.

Cuando Torcuato Ruiz del Peral (1708-73) entra en la escena de la Catedral accitana cuenta con 27 años, siendo ya un escultor perfectamente formado. Atrás queda su aprendizaje en el taller de Diego de Mora, donde ingresaría con diecisiete, y las posteriores enseñanzas del pintor Benito Rodríguez Blanes, amigo de Risueño y seguidor de Cano. Una formación que colocó a nuestro escultor a remolque de la mejor tradición escultórica del seiscientos, a la que permaneció incondicionalmente fiel durante toda su vida, sin que sintiera veleidad alguna por el pujante clasicismo que resultó ser tan tentador, sin embargo, para otros escultores coetáneos.

La fábrica del nuevo templo está entonces muy avanzada, casi finalizada. Es el momento de que el cabildo se plantee la realización del mobiliario litúrgico y la dotación de imágenes para las capillas. Algunas aguardarán en el viejo templo el momento de su traslado al nuevo. Es el caso de una *Virgen del Carmen* que donaría en 1716 el maestrescuela. El acta capitular no suministra información sobre su autor o su cronología, limitándose a calificarla de “estatua admirable”. Se decidiría ofrecer a la imagen una recepción “en el pórtico” de la Catedral por parte de todo el coro reunido en procesión, disponiendo su posterior colocación “en el altar mayor al lado del evangelio, donde ha de estar hasta después de Completas del día de la Asunción de Ntra. Sra”, y su inmediato traslado en procesión al Sagrario, depositándose allí hasta el fin de las obras de la Catedral, “que entonces una de las mejores capillas se le dará a dicha imagen de N^{ra} Sra. del Carmen”³⁸. Y en efecto, se le dio la del crucero, contigua a la de San Torcuato.

Otras imágenes de las que al menos nos quedan antiguas fotografías son las que realizara Torcuato Ruiz del Peral: una *Santa Teresa*, en 1738, muy dependiente de la versión que José de Mora realizara para la Catedral de Córdoba³⁹. Sería la titular de su capilla, junto a la Sacristía, actual de la Virgen de Fátima. El *San Andrés* –en la actual de Fray Diego de Cádiz– cuenta con una vieja atribución de Ceán⁴⁰ y una composición que, resuelta en clave dramática a partir del violento discurso de los pliegues del manto, presenta al santo aferrado a la cruz del martirio y elevando el rostro, donde late poderoso el recuerdo de Mora. Gallego y Burín invocó el de Pedro de Mena para la cabeza del pequeño *San Félix de Cantalicío*, de intenso realismo, que estuvo en la capilla de Santo Tomás de Villanueva. Aún la fotografía testifica sobre la subidísima calidad de otra de las imágenes devocionales realizadas por el escultor de Esfiliana: una *Dolorosa* que, partiendo de la *Soledad* de su admirado José de Mora, va a plantear sentada, adoptando las piernas, envueltas por un espeso manto, una opaca forma acorazonada que impone una estructura romboidal a la composición, evocando soluciones de Alonso Cano. Asoma en el rostro un dolor que a fuer de contenido no descompone su belleza. Gallego y Burín la estimaba como una de sus más valiosas obras: “la mejor, la más perfecta, la más cuidada de la serie de *Dolorosas* de Peral”⁴¹.

En la dotación iconográfica de la Catedral de Guadix el cabildo va a jugar un importante protagonismo, a diferencia de lo que había sucedido un siglo antes en la de Granada con una promoción artística mucho más diversificada a partir de la concurrencia, junto al cabildo y el arzobispo, de las órdenes religiosas, el municipio y los

³⁵ ASENJO SEDANO, C.: *Op. cit.*, p. 123.

³⁶ Manuel AMEZCUA MORILLAS: “La Inmaculada y Guadix II”. *Boletín del Instituto de Estudios Pedro Suárez*, 12, 1999, p. 94.

³⁷ En la fecunda estela de José de Mora se sitúa otra imagen de la Sacristía: un *Ecce Homo*, que repite una tipología derivada de la versión de Risueño en la Capilla Real de Granada. La expresión dolorida, contenida en resignación, acredita también la seducción por soluciones de José de Mora que perpetuarán seguidores suyos en los siglos XVII y XVIII. La imagen fue replicromada.

³⁸ A.C.G., Actas Capitulares, 11 agosto 1716.

³⁹ Por la que cobraría 110 pesos. GALLEGO Y BURÍN, Antonio: “Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruiz del Peral”, *Cuadernos de Arte*, I, 1936, pp. 191, 202-203.

⁴⁰ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Istmo, 2001, p. 286.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 209-210.

donantes particulares. A la citada *Virgen del Carmen* donada en 1717 por uno de los capitulares, seguirá en 1748 el *Santo Tomás de Villanueva*, titular de su capilla –actual de Santa Teresa– regalo del prior Tomás Porro. Sería sin embargo el maestrescuela Merino quien, resuelto a sufragar el retablo e imagen de la Sagrada Familia en la capilla contigua, pondría bien alto el listón de las promociones mobiliarias e iconográficas de los canónigos. El arcediano, ya no podía ser menos, costearía a continuación el retablo e imagen de San Pascual Bailón, secundándole el canónigo Jimeno con San Rodrigo⁴².

Al mediar el siglo, el obispo Andrés de List y Barrera, antes de marcharse tras renunciar a la mitra, costearía el retablo e imagen de la capilla situada “frente a la de la Sagrada Familia”, o sea la que fuera de N^a Sra. de Belén, actual de la Virgen de la Esperanza⁴³. Conocemos también la imagen de la *Virgen de Belén* por una antigua fotografía que nos permite atribuirle a Ruiz del Peral, a pesar de no haber sido recogida en el estudio que Gallego y Burín le dedicara. Con una inspiración clara en la homónima *Virgen* de Alonso Cano en la Catedral de Granada, aparecía sentada, cabizbaja, cubierta la cabeza con la toca, llevándose la mano al pecho y sosteniendo con la otra al Niño desnudo sobre el regazo. A los pies, un complemento iconográfico que, aunque más propio de la iconografía inmaculista, imponía un claro significado redentor a la Maternidad de María: una serpiente discurría sinuosa ante la atenta mirada del inmediato querubín prendido a una nube de la que asomaba el creciente lunar. El grupo escultórico se realizaba con una elevada peana, de la que se descolgaba un angelito, flanqueándola otros dos más que, con un pie en la base y el otro ya en el suelo de la propia hornacina, rompían de un modo muy efectista los límites entre el espacio artístico y el espacio real. La fisonomía de la Virgen, que recordaba vivamente otras realizaciones marianas del artista, el plegar incisivo de las telas, las deliciosas caracterizaciones de quien fue un seductor retratista de la infancia, o la reiteración de un tipo fisionómico que aparece también en uno de los angelitos del *San Antonio de Padua* del Museo, confirman, indudablemente, la autoría de Ruiz del Peral.

La promoción artística capitular continuó, y al año siguiente, el prior Díaz Coronado regalaría 400 ducados con destino a los arcángeles que iban a ponerse, no sabemos dónde, en la Catedral⁴⁴. Por último, en 1758, Gaspar Antonio Cayón, hijo del arquitecto, donaría una *Encarnación* tras obtener una canonjía de la Catedral. Sólo queda en estos años constancia de una actuación artística ajena al cabildo, la que promovería la Hermandad de Nuestra Señora del Carmen, comprometiéndose a costear el retablo e imagen para su titular en otra de las capillas⁴⁵.

Cabe señalar, por último, una donación que, destinada al nuevo Sagrario, acabaría revirtiendo en la Catedral, la que en 1757 hacía el chantre Orozco: “una imagen de N^a Sra” y otras dos de *San Ignacio* y *San Francisco Javier*, cuyo autor no se especifica. El donante pretendía que se colocaran “en el altar principal del Nuevo Sagrario”, deseo que acabaría frustrándose en 1782 con el programa pictórico promovido por el obispo fray Bernardo de Lorca⁴⁶. De este modo, en octubre de 1799, cuando todas las intervenciones en la Catedral están tocando a su fin, el cabildo se comprometería a realizar un altar para las tres imágenes en la capilla que mejor pareciese⁴⁷. Acabarían, sin embargo, colocadas en la Sacristía.

Los púlpitos. Conocemos las primeras realizaciones de Ruiz del Peral en la Catedral de Guadix a través de un recibo fechado a fines de 1735: “Rezebí de el Sr. Dn. Manuel nuñez maiordomo de la octava parte de la Santa hglesia de esta ziuudad

⁴² Imagen titular que lo fue de la actual capilla de la Inmaculada, en cuyo retablo se sigue leyendo la inscripción que proclama la anterior advocación del santo cordobés.

⁴³ La imagen titular que consta en los años cuarenta con la advocación de *Virgen de los Dolores* fue realizada por Navas Parejo. A. C. G., Actas Capitulares, 30 marzo 1946.

⁴⁴ C. ASENJO SEDANO: “La Catedral de Guadix”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 70, 1962, p. 270, 272, 273.

⁴⁵ Entre 1767-68. *Ibidem*, p. 281.

⁴⁶ Vid. Ana M^a GÓMEZ ROMÁN: “Guadix en la época ilustrada. El pintor Gregorio Ferro y los lienzos para el Sagrario de la Catedral de Guadix”, *Boletín del Instituto de Estudios Pedro Suárez*, 10, 1997, pp. 342-343.

⁴⁷ A. C. G., Actas Capitulares, 17 octubre 1799.



Santiago Apóstol. Francisco Moreno. 1736. Preside la portada meridional de la catedral dedicada al patrón de España. Su composición de sinuosos perfiles y el dramático drapeado recuerda vivamente el estilo de Ruiz del Peral.

tres mil quinientos y beinticuatro Reales y diez maravedís por cuenta de la labra de escultura que estoi hacabando para tabernáculo y púlpitos de dicha santa iglesia. Guadix y Diciembre treinta de 1735. Torcuato Ruiz Peral⁴⁸. Documento que, por otra parte, anticipa la fecha de este primer trabajo suyo conocido, tradicionalmente situado en 1737.

La intervención del escultor en el tabernáculo no va referida al actual, sino a otro anterior que consta realizado en madera y dotado de un programa escultórico. Fue retirado en 1784, depositándose en la capilla de San Rodrigo, donde aún permanecía en marzo de 1786 cuando el cabildo decidió hacer almoneda de él, preguntando al obispo si alguna parroquia estaría interesada en comprarlo⁴⁹. No prosperaría sin embargo esta decisión hasta que siete años más tarde alguien se interesó por él, disponiendo entonces el cabildo la venta alegando su deterioro y el hecho de que su almacenamiento hipotecaba el uso de una de las capillas⁵⁰. Algunos meses después, en junio de 1794, encontramos reflejado capitularmente el deseo del prelado de destinar el dinero del tabernáculo a la realización de dalmáticas negras⁵¹. El marmóreo tabernáculo actual que fue realizado en 1784 por Domingo Lois es idéntico al de la Colegiata de Santa Fe, realizado según diseño del mismo arquitecto⁵².

Son los púlpitos brillantísimas creaciones del barroco granadino. Debían estar próximos a su conclusión en 1735, cuando nuestro escultor firma el recibo transcrito, pues también en ese año se había traído piedra de Sierra Elvira “para las gradas de los púlpitos: 71 varas y tres cuartos de piedra de jaspe, a 35 reales con portes”⁵³, procediéndose a bruñirlos a finales de año. Sin embargo, el programa escultórico no había sido consumado, pues un año y medio después Torcuato seguía trabajando en él según revela otro recibo suyo: “Recebi por mano del sr. D. Manuel Muñoz mayordomo de las fabricas de esta S^a Iglesia Catedral de esta ciudad, doscientos sesenta pesos de la escultura de piedra, adornos de los púlpitos de dha iglesia. Y di este en diez y nueve de agosto de 1737. Torcuato Ruiz del Peral”⁵⁴.

En mayo del siguiente año se reconocen los púlpitos ya concluidos, completándose meses después con los pasamanos y los tornavoces, suntuosas realizaciones concebidas a modo de fantásticas veneras cerniéndose sobre el ambón. En ellos está documentada la intervención de Francisco Moreno⁵⁵ que consta también como autor, en 1736, de la estatua de *Santiago* de la portada meridional de la Catedral. Se trata de una hábil composición de sinuosos perfiles estremecida por un dramático drapeado de agudas aristas y ondulantes revuelos que recuerdan vivamente soluciones de Ruiz del Peral. En el pensativo rostro del apóstol, efigiado con la esclavina y el bordón de peregrino, es fácil constatar una evocación de las fisonomías acuñadas por José de Mora, ya directamente, ya a través del influjo, nuevamente, de Torcuato que, seguramente, no puede obviarse. Moreno cobró por ella 740 reales⁵⁶.

Las figuras del púlpito del Evangelio están identificadas por inscripciones, correspondiendo a *Moisés*, *Jeremías*, *David* y *Daniel*, faltando la de un quinto profeta que, muy fragmentado, se conserva descontextualizado. Ataviados con exóticas vestiduras, suscriben una iconografía de ascendencia medieval que también caracteriza a los efigiados en el púlpito de la epístola, desprovistos sin embargo de inscripciones que los identifiquen. Portavoces de Dios, nuncios de su palabra, transmisores de sus men-

⁴⁸ A. C. G., documento sin clasificar que, amablemente, me ha facilitado don Antonio Fajardo.

⁴⁹ A. C. G., Actas Capitulares, 4 marzo 1786. A. M^a GÓMEZ ROMÁN: *Op. cit.*, pp. 342-343.

⁵⁰ A. C. G., Actas Capitulares, 20 diciembre 1793.

⁵¹ A. C. G., Actas Capitulares, 6 junio 1794.

⁵² *Vid.* el estudio que en este mismo libro he dedicado al trasero de la Catedral.

⁵³ ASENJO SEDANO, Carlos: *Op. cit.*, pp. 264-265.

⁵⁴ A. C. G., documento sin clasificar. Lo reprodujo GALLEGO Y BURÍN, A.: *Op. cit.*, doc. II.

⁵⁵ Consta por entonces cobrando 538 reales por los “seis chicotes para los guardavoces de los púlpitos”. ASENJO SEDANO, C.: *Op. cit.*, pp. 264-265.

⁵⁶ GALLEGO Y BURÍN, A.: *Op. cit.*, n. 27. ASENJO SEDANO, C.: *Op. cit.*, p. 264.



Ángel lampadario. *Torcuato Ruiz del Peral. Restaurado en 1947 por Amadeo Ruiz Olmos. El estudio de su fisonomía de rasgos gruesos y redondeados, como el de los pliegues rígidos y agudos, resueltos con golpes de gubia en bisel, confirman la atribución.*

sajes y designios, la presencia de los profetas avala la función litúrgica de los púlpitos como recipientes y amplificadores de la palabra revelada⁵⁷.

Las pequeñas estatuillas han llegado hasta nosotros mutiladas y, en su mayor parte, decapitadas. Asoma en ellas la preocupación del escultor por dinamizar las composiciones dentro de sus estáticas posturas. Como en el caso de *Jeremías*, el único que sobrevive intacto, el brazo cruza el pecho y la cabeza se vuelve en dirección contraria. Otras veces son los mantos los que trazan gruesas diagonales que mueven las figuras, también agitadas por los pliegues quebrados y angulosos que ya caracterizan, como lo seguirán haciendo, la manera de Ruiz del Peral.

El programa de imágenes se presenta dentro de hornacinas enmarcadas por movidas composiciones ornamentales resueltas con frontones curvos, volutas, veneras, rocallas, molduras mistilíneas y gruesos festones de guirnalda que cuelgan desbordando los antepechos del púlpito. El estudio de sus soluciones ornamentales deja en evidencia el bagaje decorativo que Fernández Pachote desplegaría poco después en la sillería del coro, por lo que seguramente sea él el responsable del diseño del mueble y de su ornato, corriendo la ejecución y la imaginería por cuenta de Ruiz del Peral. También la morfología de los tornavoces, desarrollada a partir de dos grandes volutas afrontadas, como su decoración, independientemente de la documentada intervención de Moreno, remite a las soluciones desplegadas en los púlpitos y en las sillas y baldaquinos del coro, que también exhibe el retablo de la capilla de la Encarnación. Independientemente de estas evidencias, quizá no haya que descartar una pragmática circulación de recursos y motivos ornamentales en el seno de la fábrica de la Catedral, o al menos entre Fernández Pachote y Francisco Moreno, que entonces ya no sería tan desinteresada; o incluso entre ellos y Ruiz del Peral. De hecho, los estípites del retablo de San Torcuato, realización documentada de Moreno, guardan una relación evidente con los de la sillería del coro y, asimismo, con el retablo de la Inmaculada; reapareciendo también en el tercer piso de la fachada, si bien aquí la evidencia del diseño de Pachote resulta mucho más poderosa⁵⁸. La personalidad del que fuera maestro de la sillería del coro y maestro mayor de la Catedral asoma, también clamorosa, en el edículo de la portada de Santiago y, asimismo, en las capillas de fray Diego José de Cádiz y N^a Sra. de la Esperanza.

La pintura enriquecía aún más la ya vistosa bicromía de los mármoles blanco y rojo, reconociéndose aún hoy pintado de azul el fondo de las composiciones ornamentales del antepecho, de verde el marco de las hornacinas, y de rojo y oro las veneras que las rematan. También se matizaron con oro las vestiduras de los profetas. Este esplendor cromático culmina en los suntuosos pies de los ambores, donde el blanco y el rojo dominantes se enriquecen con incrustaciones, delicadas como taraceas, de jaspes negros, rojos y verdes. Las delicadas proporciones, el abigarrado y primoroso ornato, como el deslumbrante colorido prestan a estos púlpitos un raro carácter de piezas de orfebrería. No parecen, de hecho, sino rutilantes cálices, enjovados vasos con los que verter la Palabra.

Anclados en los pilares del presbiterio dos *ángeles lampadarios* se atribuyen también a Ruiz del Peral⁵⁹. Lo son, sin duda. Lo avala el estudio de sus fisonomías, de rasgos gruesos y redondeados, como el de sus ropajes, de pliegues rígidos y agudos, resuel-

⁵⁷ En 1799 las insignias episcopales –báculo y mitra– se colocaron en el púlpito del lado del Evangelio a petición del nuevo prelado, don Raimundo Melchor Magi, que lo solicitó así a su cabildo, expresando el deseo de que “se convidase a la ciudad” por ser la primera vez que se predicaba en la Catedral. A esta última demanda del ceremonioso prelado se opuso uno de los capitulares argumentando la falta de costumbre.

⁵⁸ José Manuel GÓMEZ-MORENO CALERA hipotetizó ya la responsabilidad de Pachote a propósito de estos estípites de la fachada (“Arquitectura y ornato en la altiplanicie granadina durante el siglo XVIII”, *Boletín del Instituto de Estudios Pedro Suárez*, p. 93).

⁵⁹ “Obra seguramente de Ruiz del Peral o Salazar”, según ASENJO SEDANO, C.: *Guadix...*, p. 180. F. J. FERNÁNDEZ SEGURA (*Op. cit.*, p. 176) consigna la autoría de Peral.

tos con amplios golpes de gubia en bisel. Sus poses desenvueltas, significadas por un enérgico y airoso avance de piernas que el revoloteo del manto deja descubiertas, deriva del *San Miguel* de Rafael (Louvre), muy difundido por la estampa y recreado por múltiples versiones, entre ellas las de Pacheco, que lo recomendaría también en sus prescripciones iconográficas⁶⁰, Valdés Leal -un pintor cuya influencia ha sido reconocida a propósito de otras realizaciones de Ruiz del Peral⁶¹ y el propio José Risueño. Con el mismo origen iconográfico, otra obra del escultor de Esfiliana, el *San Miguel* del Convento de San Bernardo de Granada, guarda una relación reveladora con estos *ángeles lampadarios* de la Catedral de Guadix.

En relación con ellos se sitúa la noticia, documentada hacia mediados del setecientos, de una donación de 400 ducados de vellón que realiza un miembro del cabildo, el prior Díaz Coronado, para sufragar las imágenes de los arcángeles San Miguel, San Gabriel y San Rafael que habían de ponerse en la nueva iglesia⁶². Es posible que se produjera una rectificación del proyecto, pues no ha llegado hasta nosotros ninguna otra información documental sobre aquellas tres imágenes.

Desde su elevado e inaccesible emplazamiento los *ángeles lampadarios* superaron, aunque maltrechos, los atentados iconoclastas de la Guerra Civil. Peor suerte corrió el de la derecha, que en 1947 se reconocía "completamente mutilado" cuando se decide encomendar la restauración de ambas imágenes al escultor Amadeo Ruiz Olmos⁶³.

Se atribuye también a Ruiz del Peral la *Inmaculada* que recibe culto en la capilla de la que es titular⁶⁴. Atribución que suscribo. El tratamiento redondeado del rostro, acusando papada, con una definición algo gruesa de los rasgos faciales donde destaca larga la nariz es recurrente en las caracterizaciones marianas del escultor, guardando ésta de Guadix una estrecha proximidad con el relieve de la *Coronación de la Virgen* del coro de la Catedral o con la *Virgen* del Museo del Sacromonte.

Debe ser la *Inmaculada* una de sus primeras obras, mostrándose Torcuato muy apegado al modelo de Cano para el facistol de la Catedral de Granada. Su aplomada postura, la alineación frontal de la cabeza con el eje vertical, y el despegue de las manos que se descentran del eje marcando el impulso rotatorio que asume toda la figura, son débitos evidentes. Si de Cano le interesó la ponderada composición clasicista, de José de Mora suscribió la más compacta silueta obtenida por la inflación del manto, amén del estofado que combina el azul de éste, con el borde rematado con galón de oro, y el dorado de la túnica. El tratamiento de las vestiduras es, en efecto, tributario de Mora, lejano aún de los crispados y agudos revoloteos con los que caracterizará Ruiz del Peral otras versiones immaculistas, como las de la iglesia del Sacromonte y San Pedro. La peana compuesta por el orbe, la serpiente y dos querubines es también un compromiso entre la de Cano y la más pictórica y compleja de Mora.

La imagen procede del convento de San Francisco, solar de la devoción immaculista en la ciudad y sede también de la Hermandad de la Pura Concepción, una de las primeras cofradías españolas de la Inmaculada, fundación real de 1571⁶⁵. Fue regalada por las Hermanitas del Asilo de los Desamparados, radicado en el convento de San Francisco, a las monjas concepcionistas, despojadas por la guerra de su patrimonio iconográfico⁶⁶. Pero en 1951 el cabildo de la Catedral solicitó al prelado la

⁶⁰ PACHECO, Francisco: *El arte de la pintura*, ed. De Bonaventura Bassegoda, Madrid: Cátedra, 1990, p. 568.

⁶¹ GALLEGO Y BURÍN, A., *Op. cit.*, pp. 213-215.

⁶² ASENJO SEDANO, C.: "La Catedral...", p. 270.

⁶³ Antes ya se había decidido hacer llamar al escultor para que se encargara de ello y de "la imagen de San Torcuato que preside el coro, única que dejó la barbarie roja, y está mutilada". A. C. G. Actas capitulares 30 septiembre, 1946. Ruiz Olmos había presupuestado su restauración en 3.000 pesetas, advirtiendo al cabildo al año siguiente la necesidad de subir el precio por el encarecimiento del material y mano de obra. Cobraría finalmente 4.500, incluyendo la restauración de un *Crucifijo* del Palacio Arzobispal que se rompió accidentalmente cuando se colocó en el altar mayor de la Catedral el domingo de Resurrección. Ya restaurados, los *ángeles lampadarios* se recibieron en la Catedral el 29 de julio de 1949.

⁶⁴ "Autor anónimo, quizás Mena" (ASENJO SEDANO, C.: *Guadix...*, p. 178). "Relacionada con el arte de Ruiz del Peral" (MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a José: *La vida de la Virgen en la escultura granadina*, Madrid: Fundación Universitaria española, 1996, p. 85). F. J. FERNÁNDEZ SEGURA (*Op. cit.*, p. 167) la considera de escuela barroca granadina. Antonio FAJARDO RUIZ (*Inmaculada*, Madrid: Conferencia Episcopal Española, 2005, p. 295) afirma la atribución a Ruiz del Peral. En el catálogo de la exposición *La Inmaculada en Granada*, se expuso con una atribución al círculo de Ruiz del Peral. Córdoba, 2005, s. n.º, p. 318.

⁶⁵ No hay certeza sobre la imagen que ostentaría la titularidad de la Hermandad: Manuel AMEZCUA MORILLAS (*Op. cit.* p. 94) señala como tal la *Inmaculada* de Mora, mientras que Antonio FAJARDO (*Op. cit.*, p. 295) propone la de Ruiz del Peral. En cualquier caso, una u otra sustituirían a una imagen anterior, dada la antigüedad de la cofradía.

⁶⁶ Información suministrada por don Antonio Fajardo.



donación de la imagen, argumentando la propiedad del obispado por pertenecer a la iglesia de San Francisco. En compensación se acordó la donación de otra *Inmaculada* a la iglesia del convento y un donativo de 5.000 pesetas a las religiosas concepcionistas⁶⁷. El obispo autorizó el traslado de la *Inmaculada* a la Catedral "para que en ella reciba culto", al tiempo que el Vicario General recordaba al cabildo la obligación de entregar al convento 5.000 pesetas "sobre las 5.000 que con anterioridad dio el Excmo. Sr. a dichas religiosas". Efectuado el traslado, el dinero lo hizo efectivo un donante que tenía pensado hacer en la Catedral fundación para el culto de la imagen, ofreciéndose también a remitir la nueva *Inmaculada* al convento de la Concepción⁶⁸.

Tras muchas disquisiciones sobre la ubicación de la imagen en la Catedral, el cabildo decidió recabar el parecer del obispo, quien propuso dedicarle la antigua capilla de San Rodrigo, contribuyendo con un donativo de 5.000 pesetas para la restauración del retablo⁶⁹.

Otra obra de Ruiz del Peral también expuesta en el Museo y con la misma procedencia que las anteriores es la *Dolorosa*. Un tipo iconográfico que, mostrando el dolor de la Virgen después del entierro de Cristo, deriva de una de las más sublimes creaciones de José de Mora, la *Soledad* de la iglesia de Santa Ana, surgida a su vez de la imagen esculpida por Gaspar Becerra por encargo de la reina Isabel de Valois, mediando la copia pintada por Alonso Cano para la Catedral de Granada⁷⁰. A partir de ella Peral desarrollaría una imagen de cuerpo entero, sedente, como algunas *Dolorosas* castellanas o los más cercanos prototipos de Murillo, resuelta mediante una compacta composición donde los pliegues, grandes, gruesos y rígidos, suministran una elemental información sobre la postura. También el manto de tesa textura envuelve con escaso apego el cuerpo de la Virgen, definiendo los perfiles y amplificando su volumen. Lo mejor de la imagen el rostro, de formas redondeadas, grandes ojos rasgados y labios entreabiertos que traducen una honda pena expresada, sin embargo, con estoica contención. Está considerada como una de las más exactas réplicas de las cabezas femeninas de José de Mora⁷¹, si bien Torcuato dibuja los ojos más grandes. Las manos, con los dedos entrelazados, se exhiben elevadas y descendidas respecto del eje vertical del cuerpo, como algunos bustos de *Dolorosas* de Pedro de Mena. Los tonos oscuros de la túnica y manto se alivian con el ancho galón de oro recurrente del escultor. Las carnaciones ponen una discreta nota de color en labios y pómulos, acusándose el rojo en los párpados como testimonio del llanto.

Con procedencia desconocida, también en el Museo, dos pequeñas esculturas de santos realizadas por Ruiz del Peral nos dan la medida de las que integraron el programa escultórico de la sillería del coro. La elegancia compositiva, que va a ser una de las notas más valiosas y singulares de su arte, resulta inalienable del *San Juan Evangelista*⁷² que, efigiado de pie y redactando el *Evangelio*, figura vestido con túnica oscura y manto rojo acharolado, característico de sus policromías⁷³. Se trata, obviamente, de una imagen devocional. Sin embargo, su potencial dramático resulta tan intenso que llega a desbordar los límites donde se sitúan ese tipo de figuras, dando cabida a la acción y al movimiento, parámetros más propios de la iconografía narrativa: mediando un acusado *contrapposto*, el *Evangelista* se alza con un pie firmemente plantado y el otro apenas apoyado, de modo que parece estar caminando o haber interrumpido el paso. El enfático movimiento implícito a la imagen se exterioriza nervioso, sacudiendo toda la figura a través del dramático plegado de la indumentaria.

⁶⁷ A.C.G., Actas Capitulares, 28 abril 1951.

⁶⁸ A.C.G., Actas Capitulares, 8 septiembre 1961. Como intermediario de toda la operación actuaría el canónigo Jerónimo Gil. La reacción de las monjas deja en evidencia el malestar con que asumieron su desprendimiento: devolvieron la imagen al donante que, finalmente, optaría por regalarla a la iglesia de San Miguel.

⁶⁹ A.C.G., Actas Capitulares, 13 noviembre 1961.

⁷⁰ GALLEGO Y BURÍN, A.: *José de Mora...*, p. 155

⁷¹ GALLEGO Y BURÍN, A.: "Un escultor del siglo XVIII...", p. 209.

⁷² Fue restaurada, junto con el *San Pablo*, en 2002 por Serafín Hernández Hidalgo.

⁷³ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*, Historia del Arte en Andalucía VII, Sevilla: Ediciones Gever, 1991, p. 273.

Este estremecimiento que resiente las manos, crispándolas sin embargo en poses elegantes, no afecta en nada al introspectivo rostro que, concentrado en la redacción del *Evangelio*, exhibe los bellísimos e inconfundibles rasgos de las imágenes de José de Mora. La pequeña estatua se basta por sí sola para remitir al más alto nivel cualitativo el arte de Ruiz del Peral, desvelando sus irrenunciabiles débitos, pero reflejando también sus intereses formales, intensamente sentidos y magistralmente expresados en composiciones tan complejas y poco convencionales como ésta.

Compañera de la anterior, la imagen de *San Pablo* es un homenaje de Peral al busto del mismo santo realizado por Alonso Cano (Museo de la Catedral de Granada). La pequeña escultura, como su prototipo, presenta una composición cifrada en el violento giro de la cabeza que, súbitamente interrumpido, deja la acción suspendida en una mirada absorta, profunda y melancólica. Este tributo a Cano se hace extensivo al color violáceo de la túnica que, siendo tan del gusto del racionero, singulariza también el busto paulino.

Peral sigue a Cano en la caracterización fisionómica, de una poderosa inmediatez individual que deja al descubierto la ingrata topografía de un rostro ajado por la vida y el paso del tiempo. Son sin embargo los rasgos faciales característicos de Mora, no los del racionero, los que Ruiz del Peral somete al rigor de su implacable realismo que, con una vocación eminentemente humanizadora, no se detiene impúdico en la fealdad. En tal sentido, el escultor de Esfiliana llevaría la democratización de la santidad más allá de donde la situó Cano, pero valiéndose también de la mirada para restituir el prestigio espiritual de la imagen, para reactivar su potencial icónico.

De pequeño tamaño, pero de canon heroico, la escultura se impone con monumentalidad. El *contrapposto*, resuelto con elegancia, sirve nuevamente para situar con desenvoltura a la figura en el espacio, si bien ahora se yergue inmóvil, en sintonía con la estática expresión del rostro. Es sin embargo la silueta la que agita y dinamiza la estructura de la imagen, desgajada como está en los zigzagueantes trazos que describe el plegar quebrado y agudo de las vestiduras, recordando la figuración flamenca del cuatrocientos y, también a veces, la de Zurbarán, sin olvidar los precedentes escultóricos de Alonso de Mena. La estatuilla, por lo demás, es reveladora de la primacía que concede Ruiz del Peral a la composición por encima de cualquier otro interés artístico o iconográfico que muchas veces relega. Así, la dotación iconográfica del santo, reducida al libro, resulta incompleta –a falta de la espada del martirio– y escasamente convencional el modo de llevarlo.

Otra obra espléndida de Ruiz del Peral es el *San Antonio de Padua*, también procedente de San Francisco⁷⁴. Su audaz composición supone la superación de la tradicional e introspectiva iconografía del tema, la que suscribieron Alonso Cano, José de Mora o el propio Peral con sus versiones de Purullena y Baza, presentando al santo de pie, con o sin libro, pero sosteniendo en los brazos, indefectiblemente, al Niño Jesús. El propio Torcuato habría de representarlo así en la versión de la Catedral de Cádiz, si bien su preocupación por plantear el tema en términos pictóricos resulta ya evidente en la gloria de nubes y ángeles sobre la que se yergue el santo, remitido así a una realidad trascendente. Esto mismo hará el escultor en la imagen del Museo de la Catedral de Guadix, si bien extremando las posibilidades pictóricas del tema mediante la introducción de la acción y el movimiento que sirven para potenciar también sus valores dramáticos. El resultado es una de las imágenes de la santidad más sentidamente barrocas que nos ha legado la escultura andaluza. Por lo demás, su pic-

⁷⁴ La imagen fue restaurada en 2000 por Beatriz Peinado.

San Juan Evangelista. Torcuato Ruiz del Peral. *El introspectivo rostro, tributario de José de Mora, contrasta con el enfático movimiento de la composición que se exterioriza nervioso a través del dramático plegado de la túnica y la crispación de las manos.*

toricismo denuncia su dependencia respecto de la estampa o el lienzo (Pereda, Murillo, Carreño), aunque también Pedro de Mena había hecho una contribución en similares términos con la *Aparición de la Virgen a San Antonio de Padua* del Museo de Málaga.

El *San Antonio* describe, en efecto, una complejísima pero elegante postura que sin ser genuflexión tiene mucho de reverencia. Este virtuosismo compositivo sólo se valora completamente desde su visión frontal, acreditándola como una imagen de altar con un punto de vista principal. Tan complejo esquema describe una silueta en zigzag muy del gusto compositivo del escultor de Esfiliana. El santo recibe entre sus manos al Niño Jesús, sin que sus miradas coincidan, ni lo hagan las manos de éste con la cara de aquél, dejando en evidencia un posterior desajuste, no corregido, en el engarce de las dos imágenes. Como en los santos jóvenes de Torcuato, en el rostro del *San Antonio* coinciden realidad e ideal para formular una inspirada expresión de arrobamiento místico. La intensa y vívida mirada del santo contrasta con la más opaca y abstracta del Niño, dejando quizá en evidencia las diferentes realidades -terrena y sobrenatural- a las que pertenecen uno y otro. La escena se sitúa en el contexto sobrenatural sugerido por la gloria de nubes y ángeles, uno de los cuales sostiene el libro, atributos igualmente del santo lisboeta. En él figura escrito un pasaje de *Isaías* de claro significado crismal:

*ISAÍAS c. lxi CAPIT. LXI. Spiritus Domini super me, eo quod unxerit Dominus me: ad annuntiandum man (...)is misit me, ut mederer contritis corde, et predicarem captivis indulgentem, clausis apertionem*⁷⁵.

El milagro que ha representado Ruiz del Peral es el que relataría Fray Juan Interián de Ayala en los siguientes términos:

“Dió ocasión á que le pintáran de este modo lo que debemos respetar con humilde veneracion, y lo refiere, ademas de los antiguos, el Ilustrísimo, y cultísimo Escritor de los Anales de los PP. Franciscos, el qual dice así: *Cerca de la Ciudad de Podio en Francia, habiéndose hospedado el Santo en la casa de un devoto muy suyo, le dispuso el hospicio en una quadra separada del comercio de la familia, porque con mas quietud, y silencio se diese al exercicio de la oracion. Quando ya toda la casa estaba recogida, el devoto huesped quiso con piadosa curiosidad, vér que hacia en aquellas horas el Santo, y acercándose á la quadra con silencio, y cautela, reparó por los resquicios, que estaba llena de extraordinarios resplandores; avivóse con esta extrañeza su curiosidad, y vió un Niño hermosísimo, puesto sobre la mesa del estudio, con quien el Santo se regalaba con dulcísimas, y amorosas caricias, y que con él en los brazos se quedaba absorto, y elevado. Y de aquí tiene origen* (como poco despues dice el mismo Escritor) *el pintar á S. Antonio con el Niño Dios en los brazos*”⁷⁶.

Ilustrado el milagro, el teólogo mercedario formulará sus prescripciones iconográficas mostrándose fiel al decoro demandado desde la ya lejana teorización contrarreformista:

“Pero no me agrada (cosa que de ningún modo quiero callar, ni disimular aquí) el que acostumbrados los Pintores a pintar, contra la fe del Evangelio, totalmente desnudo al Divino Niño en el pesebre (conforme advertimos antes), practiquen lo mismo quando le pintan con S. Antonio: lo que ya expresamente arriba, y también

⁷⁵ La transcripción me ha sido facilitada amablemente por don Antonio Fajardo. Su traducción es como sigue: “El Espíritu del Señor está sobre mí, pues Yavé me ha ungido, me ha enviado para predicar la buena nueva a los abatidos y sanar a los quebrantado corazón, para anunciar la libertad de los cautivos y la liberación de los encarcelados”.

⁷⁶ INTERIÁN DE AYALA, Juan: *El pintor cristiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.





San Buenaventura. *Torcuato Ruiz del Peral. Procedente del convento de San Francisco. El realismo del rostro, como la habilísima composición que compromete la postura erguida en un movimiento deslizante, nos sitúan ante una de las más personales y consumadas creaciones del artista.*

en muchos otros lugares, si no me engaño, hemos hecho ver que tan ajeno es de la gravedad, y modestia Christiana. Pero esto es dar, como dicen, música a un sordo”.

Una sordera, tanto más aguda en Granada, donde el magisterio de Alonso Cano, desde su irrenunciable vocación clasicista, se había manifestado incondicional del desnudo sacro.

Procedente asimismo del convento de San Francisco el *San Buenaventura* se incorporó al Museo de la Catedral en 2000 tras su restauración⁷⁷. Considerada por Gallego y Burín obra dudosa de Peral⁷⁸, me parece sin embargo obra inequívocamente suya, reveladora por ende de la solvencia escultórica del artista. Sin la espectacularidad compositiva del *San Antonio*, el escultor remonta airoso los pies forzados de la imagen devocional: la figura erguida y frontal, inactiva e intemporal, con sus inalienables limitaciones formales, son superadas mediante una hábil composición donde coinciden, de un lado, el cruce de diagonales que definen el brazo derecho y la cabeza; de otro, el decidido avance hacia un lado de una de las piernas, como si la acción de caminar se hubiera interrumpido en el momento de girar, lo que imprime a toda la figura un movimiento deslizante delatado por los fluyentes pliegues de la túnica. Con esta solución que el escultor debió formular teniendo como referencia el *San Antonio* de José de Mora del accitano convento de la Presentación, la silueta frontal de la imagen se resuelve con sinuosos perfiles que, sin comprometer la elegancia de la postura, fluyen nerviosos sacudiendo el cuerpo, como estremecido por el contacto con la divinidad. Porque esta iconografía que presenta al santo escribiendo y con la mirada elevada hacia lo alto, un antiguo ideograma de la comunión espiritual, enfatiza la dimensión de teólogo de quien sería proclamado en 1588 Doctor de la Iglesia. Viste el hábito franciscano y, sobre los hombros, la capa magna cardenalicia. En el libro que sostiene figura una inscripción que nos informa sobre el donante y el año de ejecución: *Este Sto lo hizo por su devoción Bernavel Rodríguez de la Cueva Síndico de dicho convento. Año de 1-4.*

El rostro, en el que destacan unos grandes ojos oscuros, recuerda el del *San Antonio* del Museo de la Abadía del Sacromonte, obra también del escultor. Los rasgos faciales se formalizan con un intenso realismo, sin renunciar a una belleza que desde su compromiso neoplatónico se plantea como reveladora de la bondad espiritual. Característica que, sin embargo, no siempre suscribió Torcuato, conculcándola incluso flagrantemente en el espléndido *San Cayetano* de la iglesia de San José de Granada, seguramente el santo más feo nunca representado, si bien aquí como contrapunto y realce de la belleza del Niño Jesús, la más brillante de las creaciones infantiles de un escultor que, siguiendo a Risueño, se acreditó como un consumado retratista de la infancia.

Con la misma procedencia y compartiendo capilla con el *San Buenaventura*⁷⁹, la talla del *San Francisco Solano* debe considerarse obra del círculo de Ruiz del Peral⁸⁰. Se trata de una imagen también devocional, erguida y frontal, pero sin la sabiduría compositiva que exhibe su compañera. De hecho, la riqueza de los perfiles de aquella, como su fluyente juego de pliegues, quedan arruinados en ésta por la elemental y rígida solución triangular de la túnica, y, asimismo, por un simplista trazado de incisivos

⁷⁷ Por Beatriz Peinado.

⁷⁸ Junto con una serie de obras más que reconocía no haber podido estudiar “con el detalle que requerían”. GALLEGO Y BURÍN, A.: *Op. cit.*, p. 220.

⁷⁹ C. ASENJO SEDANO: *Op. cit.*, p. 122.

⁸⁰ GALLEGO Y BURÍN, A.: *Op. cit.*, p. 220, la consideró, como el *San Buenaventura*, obra dudosa de Peral.

pliegues simétricos. El rostro se formaliza en términos realistas afines a los de Torcuato Ruiz del Peral, si bien muy dependientes de soluciones geométricas que no menoscaban sin embargo una correcta definición plástica. El cabello presenta un tratamiento menos prolijo que el que suele dar el maestro, lo que atenúa sus efectos claroscuros⁸¹.

El programa de imágenes de la sillería del coro. La actual sillería es la segunda de la Catedral accitana. La anterior, de 1531, la hizo el entallador Martín Bello, colaborador de Vigarny y de Jacobo Florentino el Indaco en las realizaciones escultóricas de la Capilla Real de Granada, cuya sillería, obra también del mismo Bello, puede invocarse en relación con la de Guadix: un compromiso entre estructura gótica y ornato italiano.

Al parecer, la sillería del quinientos envejeció mal, planteándose el cabildo en 1741 la necesidad de una nueva, recabando de Torcuato Ruiz del Peral “un diseño de peso de una silla a cuya proporción han de ser todas”⁸². Una vez concluido, el modelo fue presentado en cabildo, donde sin duda fue comentado y discutido, pero de momento, no se fue más allá de agradecer al escultor su esmero y pagarle el diseño, aplazándose *sine die* el proyecto.

Volvió a retomarse dos años y medio después, en abril de 1744, ajustándose su realización con Pedro Fernández Pachote a partir de un modelo que no se especifica si es el anterior de Ruiz del Peral u otro nuevo, del propio Pachote, pero que debía reproducirse incorporando “la imagen correspondiente de buena escultura”. El *maestro de tallista* se comprometía a proveer por su cuenta la madera de nogal necesaria, costeando él mismo todo el programa de imágenes. Como pago recibiría 1400 reales por estalo, amén de “la sillería vieja y demás madera de nogal que tiene en su armazón”. Tras haber suscrito ambas partes las oportunas condiciones, se comenzó a trabajar en las primeras ocho sillas, abonándose a Fernández Pachote tres mil reales para hacer frente a los gastos y comprometiéndose el cabildo a pagarle otros tres mil una vez concluidas.

Con la intención, sin duda, de ahorrarse madera, Pachote decidió reaprovechar los brazos de la vieja sillería, lo que suscitó la objeción del obispo, al parecer un decidido entusiasta de la rocalla que, estimando aquel compromiso “cosa impropia siendo lo demás tan moderno y tan precioso”, instó al canónigo obrero a que pidiera al maestro “si podría componer fueran otros brazos de moda haciendo en medio su honda”. El maestro, naturalmente, se plegó a los requerimientos del prelado haciendo ver, sin embargo, que el cambio “parezía digno de algún aprecio”. El cabildo respondió agradeciendo su celo y haciéndole saber que “concluida la sillería se le atendería y tendría presente”.

A finales de este mismo mes de mayo el chantre preguntaba en cabildo sobre el tamaño y madera que se preferían para las imágenes del coro, remitiendo indecisos los canónigos a lo suscrito en el contrato. Un mes después Fernández Pachote argumentaba tener ya concluidas cuatro de las sillas para solicitar una libranza de 3000 reales, a lo que accedió el cabildo.

No sabemos cuándo concertó Pachote con los imagineros Juan José Salazar y Torcuato Ruiz del Peral el programa escultórico. Pero en septiembre de 1746 este últi-

⁸¹ También en esta Sala *Intercesión* se exponen un *Calvario* y un *San José*. El primero lo integran un *Crucifijo* (0,83 m.) entre una *Virgen* y *San Juan* (algo más de 0,50 m.). Aunque de barro policromado las tres imágenes, estas dos últimas presentan un canon algo superior y un diferente estilo, permitiendo afirmar una recomposición del grupo escultórico, con el *Crucificado* de una parte y los dos acompañantes al pie de la cruz, de otra. Son estas dos imágenes de mayor calidad, si bien no hasta el punto de considerarlas, como consta, obras de Risueño. Frente a la más clásica concepción del *Crucificado*, la *Virgen* y *San Juan* se desenvuelven con enérgicos movimientos y retóricas poses. Los rostros -de intensa expresividad- y las manos revelan un competente modelado. La restauración que en 2002 practicó Serafín Hernández Hidalgo, ha puesto en evidencia una viva policromía. Con un suntuosísimo estofado, el *San José* está catalogado como del siglo XVIII, si bien se acredita con rasgos de la escultura granadina del seiscientos. La peana que es posterior, oculta la original. Según me comunica don Antonio Fajardo, la imagen procede del Seminario de San Torcuato de Guadix.

⁸² Habiendo desaparecido del Archivo Catedralicio los libros de actas capitulares correspondientes a estos años, la historia de la construcción de la sillería del coro y la dotación de su programa de imágenes sólo es posible ya reconstruirla a partir del apéndice documental que, muy oportunamente, incorporó Gallego y Burín a su ya citado estudio monográfico sobre Ruiz del Peral que publicó *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* en 1936.



mo dirigía un memorial al cabildo solicitando una libranza de 200 ducados “para abreviar la obra” de los santos de la sillería que tenía contratada con aquél por valor de más de 18.000 reales. El cabildo le remitió al maestro entallador, con quien se había concertado, comprometiéndose a satisfacerle sólo en el caso de que Fernández Pachote no lo hiciese. Hay que reconocer que el cabildo de Guadix manifestaría siempre un reconocimiento incondicional por el arte del *maestro estatuero*, cuya vinculación con la fábrica de la Catedral se remontaba ya a los diez años. Torcuato, que cuenta ahora con 38, se halla en su plenitud artística, dejándonos en el coro accitano episodios culminantes de su arte. También por entonces (marzo de 1747) se produce un acontecimiento en su vida personal, el matrimonio secreto que contrae con la madre de sus seis hijos, Beatriz Trencó, legalizando así la relación que mantenía oculta desde hacía unos ocho años con una mujer pobre de solemnidad, al parecer, y con un antepasado morisco procesado por la Inquisición. El matrimonio, celebrado en la iglesia de Santiago, no significó sin embargo la reunión de los cónyuges bajo un mismo techo, pues Beatriz siguió viviendo con una hermana en la parroquia de San Miguel y Torcuato en la de San José con tres sobrinos. Sólo la grave enfermedad del artista en 1772 consiguió juntarlos hasta su muerte el año siguiente⁸³.

La obra del coro continúa al tiempo que la sillería, interviniendo poco después el maestro mayor de la Catedral, Gaspar Cayón, para aconsejar “que el coro se acorte sin angostarlo”. Un año después, en septiembre de 1747, se contrata también con Pachote la sillería del coro bajo por 500 reales el estalo, un precio que aquél acabó por aceptar, aún estimándolo insuficiente, ante la amenaza capitular de contratarla con “otro maestro que tal vez se encontrara con tanta o mayor equidad”.

No nos consta el número de las imágenes que Ruiz del Peral entregó a lo largo de los dos años siguientes, pero sin duda lo fueron a plena satisfacción del cabildo, ya que a fines de 1748 éste instaba a Pachote para que concertase con el imaginero la realización de todo el programa. Debíó sentirse aquél incomodado con la imposición del cabildo, resistiéndose seguramente a que toda la escultura del coro quedase a merced de Peral, pues un mes más tarde el deán proponía una realización compartida entre aquél y Juan José Salazar, acordándose que el primero hiciera los doce apóstoles, dos evangelistas, el *Santo Domingo* y el *San Cristóbal* y el segundo las doce restantes. Que el cabildo se avino sin convicción alguna a solución tan salomónica como ésta resulta evidente al exigir de Salazar que retirara las cuatro imágenes que ya había hecho, advirtiéndole severamente que había de completar el número de *Patriarcas* a satisfacción del cabildo “trayéndose para que se reconozcan y si no agradan se han de volver”.

Cuando un año después (9 de marzo de 1750) Salazar presenta a la aprobación del cabildo dos de sus esculturas (un *San Agustín* y un *Santo Domingo* que, en principio, se había asignado a Peral) éste las rechazará ya sin paliativos. En efecto, tras reconocer “lo que se diferencian las estatuas de Salazar de la perfección de Peral”, se decidió que todas fueran de una sola mano (la de Torcuato), comisionando al canónigo obrero para que liquidase cuentas con el otro imaginero. Los canónigos, mayoritariamente partidarios de Ruiz del Peral, acabaron imponiendo su criterio a Fernández Pachote, saldándose la competencia entre ambos imagineros con el triunfo rotundo del escultor de Esfiliana que, a partir de ahora, asumirá en exclusiva el programa figurativo de la sillería.

Tres meses después se lee en cabildo un memorial en el que Fernández Pachote comunica estar concluyendo la sillería, por lo que solicita los 3.885 reales que se le

⁸³ GALLEGO Y BURÍN, A.: *Op. cit.*, p. 192.

adeudaban, amén de la gratificación prometida, accediendo el cabildo con la amenaza 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”. Las relaciones entre el entallador de la sillería y el cabildo no pasaban, obviamente, por su mejor momento.

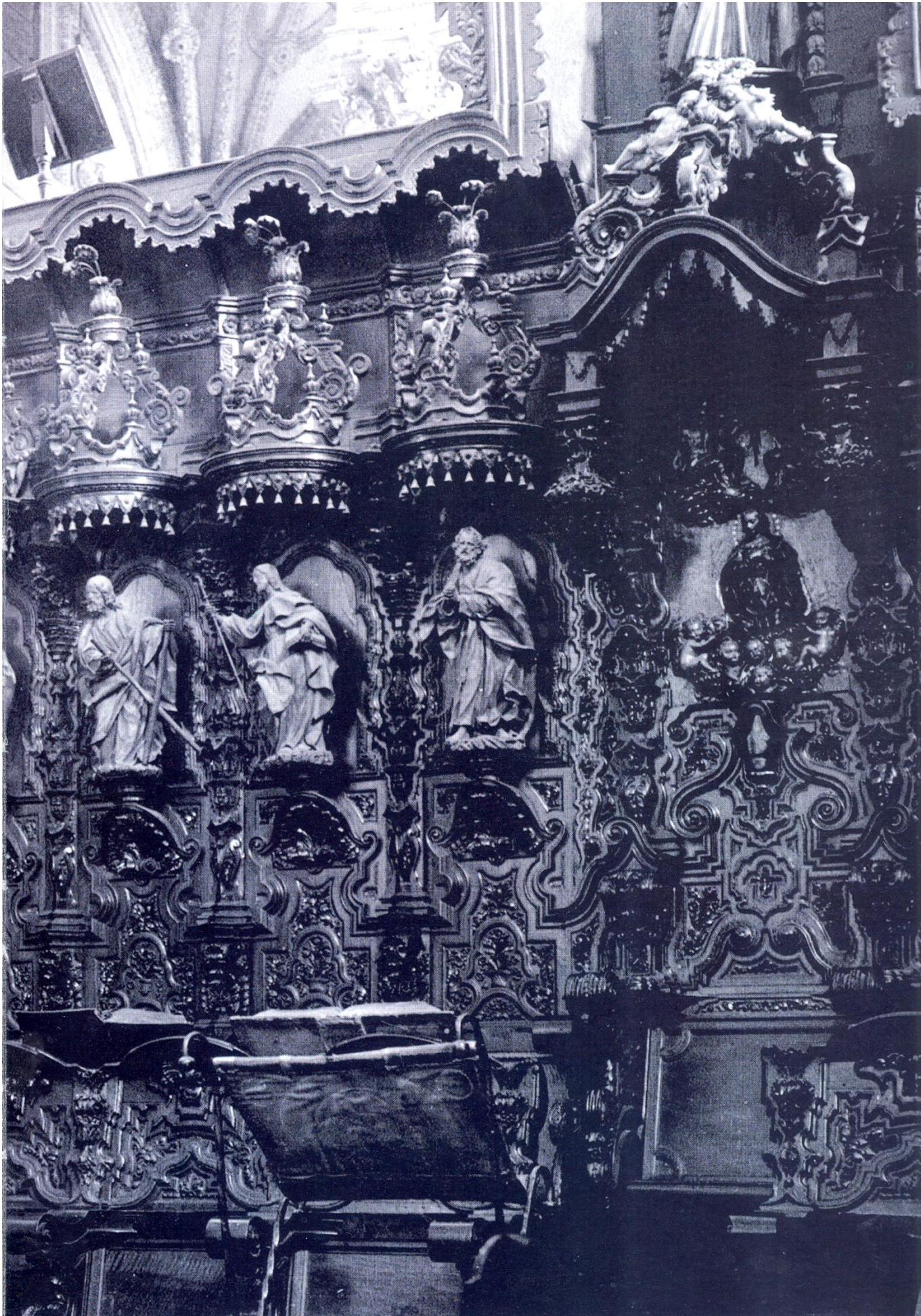
Sin embargo, semanas más tarde, la partida de Gaspar Cayón a Cádiz para hacerse cargo de la obra de su Catedral, puso la maestría mayor de la de Guadix en manos de Fernández Pachote que, como responsable de la sillería, seguiría insistiendo ante el cabildo en su pretensión sobre el ajuste de la imaginería, lo que sin embargo aquél rechazaría manifestando nuevamente su descontento con lo realizado por Salazar y ratificando en diciembre de 1750 el acuerdo anterior de que este escultor no hiciera ninguna imagen más. Únicamente se respetaría el precio que Pachote había pactado con Salazar de 20 pesos por santo, de modo que, “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”. Fernández Pachote quedaba así desvinculado del control y seguimiento de un programa escultórico que el cabildo asumirá a partir de ahora como competencia propia; una decisión que sin duda acabaría lamentando...

Es entonces también cuando Peral pide al cabildo 3000 reales a cuenta de la imaginería del coro, instándole éste a que informe sobre los santos que ha entregado y las cantidades que ha recibido. El cabildo accede al pago a condición de que se redacte un nuevo contrato con el escultor, obligándose a esculpir el programa de imágenes mediante hipoteca de su casa de Granada “al seguro de ellos y del resto que debe, de lo que ha tomado y portamiento ha de hacer las estatuas que faltan al cumplimiento de los santos de la sillería del coro”, todo ello en la misma conformidad y precio que los 29 anteriores, “a excepción de los dos de Sto. Domingo y Sn. Agustín que reserva el cabildo para después de terminar”. Eran éstas las imágenes que costaron a Salazar su despido, decidiendo el cabildo posponer sus sustitución. En enero se ratifica el acuerdo, pero no hallándose la escritura en forma, el cabildo exige que hasta entonces se obligue en nombre de Peral “su hermano el boticario”.

A fines de 1752 la sillería, aun con el programa de santos incompleto, está concluida, encargando el cabildo el reconocimiento de la obra a Cabello, “maestro de talla”, posiblemente Luis Cabello, autor junto al cantero Luis de Arévalo, de las espectaculares yeserías de la Sacristía de la Cartuja de Granada. Examinada la obra, el maestro la declaró “conforme con las condiciones de la escritura”, acordando el cabildo cancelarla y dar por libre al maestro Pachote y a sus fiadores, aprobando asimismo un incremento de 5 pesos en cada una de las veintinueve imágenes para igualar el precio acordado entre Pachote y Salazar respecto de lo que el cabildo había estipulado pagar a Peral que, consta entonces, era ya autor de once. Respecto de la mejora introducida por Pachote a propósito de los brazos y codales, el cabildo decidió gratificarle con 100 reales por silla, si bien el peritaje de Cabello ascendía a 200.

La sillería accitana se distribuye en dos niveles, siendo los estalos del inferior, morfológica y ornamentalmente, más sencillos. Tanto unos como otros incorporan los correspondientes brazales y apoya manos que adoptan forma de voluta (las *ondas* impuestas por el obispo a Pachote), discuriendo entre ambos otras más pequeñas que en los estalos superiores florecen. Volutas y adornos florales –ocasionalmente el jarrón de azucenas mariano– superpuestos a una abstracta decoración geométrica, van a ser en realidad los motivos recurrentes de la decoración de los respaldos de las sillas altas, enmarcadas –y separadas– por airosos estípites.





Doble página anterior. Antigua fotografía de la sillería de coro antes de la destrucción de su imaginería en la Guerra Civil. Obra de Pedro Fernández Pachote y con un programa escultórico realizado en su mayor parte por Ruiz del Peral.

Sobre cada estalo y bajo arcos polilobulados se sitúa cada una de las cuarenta imágenes de santos efigiados en bulto redondo. Es ésta una importante novedad, a imagen y semejanza del coro de Málaga, respecto de los relieves que han venido constituyendo la solución tradicional en las sillerías corales. Las figuras se sitúan bajo dosel, un elemento ennoblecedor que resulta recurrente en los programas figurativos de las portadas de la Catedral (principal y de Santiago), adoptando aquí una suntuosísima morfología a modo de coronas reales rematadas por ramos florales (las azucenas de la Virgen⁸⁴). Sólo permanecen ya en fotos antiguas las borlas de la elegante gotera que, como en el referencial baldaquino de la basílica de San Pedro, cuelga de los doseles⁸⁴.

La silla episcopal se sitúa en el centro del coro, presidiéndolo, suscribiendo una solución que comienza a introducirse en las sillerías corales durante el reinado de los Reyes Católicos como una gráfica afirmación de la autoridad del obispo sobre el cabildo, abonada por el reconocimiento que posteriormente expresaría el Concilio de Trento al *ius divinum* del prelado⁸⁵. La silla de éste vino pues a situarse delante de la puerta que tradicionalmente permitía el acceso al coro desde el trascoro, lo que supuso una importante modificación de la fisonomía y función de este último con la sustitución de la puerta por un altar central⁸⁶.

Amén de su privilegiado emplazamiento, la forma y el ornato sirven para discriminar también la silla del obispo, provista aquí de brazales más altos, más desarrollados y suntuosos, siendo además sustituida la imagen del santo por un relieve que representa la *Coronación de la Virgen*, enmarcada por los estípites de rigor de los que, sin embargo, surgen adelantándose dos espléndidas cornucopias que sostienen el dosel del prelado. La preeminencia de éste se exterioriza por un mayor desarrollo, una más elevada altura y una oblonga y ondulante morfología que lo diferencia de la circular que exhibe el resto. Lo corona la estatua de *San Torcuato*, evangelizador y primer obispo de la diócesis, una referencia obligada en la silla del prelado accitano. Le presta cobijo un gran nicho que forma en este privilegiado sitio el ondulante guardapolvo que recorre toda la sillería, coronándolo el jarrón de azucenas.

Un año y medio después de concluirse la sillería, Peral pediría al cabildo un incremento de 50 pesos en cada una de las estatuillas y un adelanto de 200 ducados para continuar. Considerando aquél un anticipo anterior de 3000 reales y el hecho de que el escultor sólo había entregado una imagen, decidiría tratar directamente con él antes de tomar resolución alguna. Tras la conversación se llegó a un acuerdo que supuso también la reactivación de la imaginería del coro. Al día siguiente (29 de junio de 1754) el cabildo acordaría entregarle 40 pesos (600 reales de vellón) por cada estatua, presentando el imaginero, menos de una semana después, la de *Santiago* “en pago de los 3000 reales que tiene adelantados”, al tiempo que comunicaba tener otras tres “medio formadas en madera de ciprés y dispuestas para el trabajo las restantes, cumplimiento de las 22 estatuas que faltan”.

Dos años y medio después, en enero de 1757, el cabildo comisionaría al canónigo obrero para que instase a Peral la entrega de las imágenes pendientes. De nada sirvió, sin embargo, esta reclamación: seis años más tarde el programa escultórico de la sillería seguía incompleto, languideciendo el encargo en manos de un enfermo y asté-

⁸⁴ Tras la Guerra Civil, la sillería fue restaurada por la familia de ebanistas Ariza. Información, como todas las relativas a restauración de imágenes, amablemente suministrada por don Antonio Fajardo Ruiz.

⁸⁵ RIVAS CARMONA, Jesús: “El trascoro, de muro a capilla”; en IZQUIERDO PERRÍN, Ramón (ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, p.197. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: “Los coros catedralicios españoles”; *Ibidem*, p. 39.

⁸⁶ *Vid.* RIVAS CARMONA, J.: *Op. cit.*

nico Peral. Desesperado el cabildo se plantearía en enero de 1763 la posibilidad de que Antonio Moyano, prebendado de la Catedral, pudiera concluirlo “con alguna más equidad que Peral” y, asimismo, la conveniencia de quitar el *San Torcuato* de la sillería, no sabemos por qué motivo, comisionando a dos capitulares para que tratasen el asunto con el prelado y tanteasen la disponibilidad de Moyano.

Ruiz del Peral dirigiría, un mes después, una carta al cabildo excusándose de no poder concluir la imaginería por tener “mui lastimada la caveza con la continua obra del ciprés”, al tiempo que recababa su mediación para obtener la ayuda de don Antonio Moyano. El que fuera Teniente Director de Escultura de la Real Academia de San Fernando acabó aceptando la conclusión del programa escultórico, si bien permaneciendo en contacto con Peral “para que de su parte haga quanto pueda para ayudarle, a lo menos hasta extinguir la deuda que tiene”. El cabildo encomendaría a Moyano la realización del *San Cristóbal*, “para compañero de Sn. Juan de Dios y que se pongan sobre los postigos del Choro”. Respecto a Peral, los canónigos acordarían instarle a que no por contar con ayuda “dexe de trabajar quanto pueda”, disponiendo un descuento de diez pesos en cada una de las imágenes que fuera entregando hasta que la deuda del escultor quedara saldada. El acta capitular (12 de febrero de 1763) en la que se expresan estas decisiones resulta de gran interés, ya que en ella se consigna la relación de las imágenes que aún no se habían hecho: San Benito, San Basilio, San Antonio Abad, San Romualdo, San Norberto, San Cayetano, San Camilo de Lelis, San Pedro Nolasco, San Vicente de Paul, San Francisco de Sales, Santa Teresa de Jesús, San Cristóbal, San Juan Nepomuceno y San José de Calasanz. Desde el último recuento que en 1754 registran las actas capitulares, el balance de lo realizado por Peral se salda con siete imágenes a lo largo de los últimos nueve años. El compromiso de esculpir tres santos por año estaba, pues, lejos de satisfacerse.

Seis meses después Torcuato comunicaba al cabildo la entrega de dos estatuillas más, la de *San Bartolomé* y *Santa Teresa*. La situación económica del escultor debía ser crítica, a tenor de su petición de que no se le rebajasen los diez pesos de la deuda y se le hiciesen efectivos los 40 de las dos imágenes, obligándose a que “en las sucesivas se le descuenten no sólo los diez pesos que está mandado se le rebaxen sino también a proporción estos diez de cada una de estas dos primeras”. El cabildo, sabedor de que el *San Bartolomé* obraba ya en poder de Moyano, accedió a pagársela sin descuento alguno.

Cinco años transcurrirían hasta que en junio de 1768 Moyano presentaba concluido el *San Cristóbal* “expresando los costos que había tenido y regalando su trabajo al cabildo y a la Iglesia”, pero pidiendo se le dispensase hacer más imágenes “por serle muy gravoso”. El cabildo determinaría dar las gracias al prebendado y librarle los 40 pesos acordados con Peral, disponiendo que si descontados los costos Moyano no aceptaba el dinero, la diferencia se aplicara a la cuenta de la deuda de aquél, a quien se insta a cumplir con sus obligaciones, concluyendo en año y medio las siete imágenes que faltaban, con lo que satisfacía su compromiso de realizar tres santos por año. Se acuerda también pedirle que en lugar del *San Romualdo*, haga el *San José de Calasanz*. Con la petición generosa de “consagrarlos en obsequio del cabildo de esta Santa Iglesia”, Moyano devolvería los 600 reales que se le habían librado, reiterando su deseo de no recibir pago alguno por su trabajo. El cabildo se lo agradecería disponiendo otra libranza de 446 reales de vellón para sufragar los gastos de la madera y salarios del oficial.





La voz de Torcuato Ruiz del Peral vuelve a resonar ese mismo mes de julio de 1768 en la mesa capitular con una nueva petición de dinero: un adelanto de doscientos ducados para poder cumplir con el encargo. El cabildo accedió a pagarle cien, acordando que el secretario volviera a escribirle “encargándole el esmero y aplicación para concluir esta obra”, supeditando el adelanto de los otros cien ducados a la evidencia de su celosa dedicación al trabajo. Dos semanas después el escultor volvía a insistir en la necesidad de los 200 ducados, argumentando que con los cien que se le habían mandado librar “no puede salir de los cuidados que le obligan a cansar al cavildo con esta súplica”. Éste accedería finalmente “haciendo Peral escritura de obligación e hipoteca de dicha cantidad, no descuidándose en la construcción de los santos”.

Dos años después, en septiembre de 1770, el escultor pedía al cabildo tuviera a bien la ampliación del plazo fijado para la entrega de las imágenes, accediendo aquél a prorrogarla hasta el 15 de mayo del año siguiente, festividad de San Torcuato, debiendo entregar al menos, “las tres estatuas que últimamente se estaban esperando”, y conminándole a la conclusión del resto a la mayor brevedad.

Pero tampoco el “maestro estatuario” cumplió esta vez, dirigiéndose al cabildo días después del plazo estipulado para comunicarle que, dado lo quebrantado de su salud, no podía asumir el compromiso de entregar los santos tallados en madera de ciprés “haviendo experimentado con los que hasta ahora tiene puestos en ella, gravísimos perjuicios a su cabeza, no obstante de haber usado de quantos medios son posibles para su alivio”, suplicando se le autorizase a esculpirlos “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 mayor brevedad”. El cabildo se negó en redondo a las pretensiones del escultor, concediéndole como *ultimátum* un mes de plazo para la entrega de las imágenes que faltaban. Sin embargo, transcurrido éste, Antonio de Moyano presentaba al cabildo una carta de Ruiz del Peral en la que manifestaba “serle imposible cumplir la obligación 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”. Peral pedía, asimismo, un nuevo adelanto.

El Cabildo finalmente acordó “usando de conmisericordia 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 cosas, el cabildo determinará artífice para la conclusión de los referidos Santos y tomará las correspondientes providencias para la restitución de dicho adelanto”. La paciencia del cabildo no cosechó, sin embargo, los frutos deseados. Justo un año después, el 21 de julio de 1772, aparece en la escena capitular un discípulo de Peral, Cecilio Trujillo, “vecino y escultor de Granada”, obligándose con el cabildo, según las condiciones suscritas con su maestro, a la conclusión del programa iconográfico de la sillería del coro. La exigencia capitular de pagar sólo 25 pesos de los cuarenta en que se valoraba cada estatua para ir saldando la deuda de Peral, evidencia que Trujillo había sido propuesto

por su maestro como solución de compromiso en el tortuoso trabajo de la imaginación del coro.

Trujillo regresó a Granada con el encargo de un *San Matías* “para prueba de su suficiencia”, encontrándose de vuelta en Guadix a primeros de diciembre para someter su imagen al veredicto del exigente cabildo que, reunido para tal fin, la examinó concienzudamente, haciendo después que el escultor abandonase la sala capitular y “puesto todo el Cabildo en sus respectivos lugares se determinó, atento a que la estatua había parecido bien” que Trujillo concluyese el trabajo de Peral bajo el mismo precio de 40 pesos cada una, descontando los quince “del alcance que dicho D^o Torcuato ha contraído en esta misma obra”. Escarmentado el cabildo advertiría al nuevo escultor que no habría más adelantos, librándose el pago de cada estatuilla tras su entrega.

Seis meses después, el 6 de julio de 1773, la grave enfermedad que venía arrasando Ruiz del Peral, la misma que le impidió seguramente enfrentarse con las gubias a la ingrata madera del ciprés, le llevó finalmente a la tumba. Tenía el escultor 65 años.

No nos revelan las actas capitulares cuántas imágenes más entregó Trujillo; posiblemente fueron cuatro, pero en cualquier caso el programa escultórico siguió sufriendo su habitual ritmo de retrasos e interrupciones, pues cuatro años y medio después, el escultor había muerto dejándolo inacabado a falta de dos santos. Es entonces (2 de mayo de 1777) cuando Felipe González Santisteban, “escultor y vecino de Granada”, solicitaba al cabildo se le adjudicase “la conclusión de los santos de la sillería y la construcción de cualquier otro que hubiera de hacerse en la Iglesia”. Se le había anticipado en la petición otro escultor también de Granada, Juan Arrabal. Uno y otro se habían presentado como discípulos de Peral, lo que para los canónigos constituía todavía una credencial solvente, pues en atención a esa circunstancia les encargó la realización de cada una de las imágenes que faltaban “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 Iglesia”. En cuanto al precio, el cabildo seguía mostrándose implacable, comprobando González y Arrabal que postularse como discípulo de don Torcuato ante la Catedral de Guadix también tenía sus inconvenientes: el precio se ajustaba en 40 pesos cada una, descontando de cada santo 15 pesos “para enjugar el alcance de Peral”.

Tan onerosas condiciones suscitaron en ambos escultores reacciones paralelas. Felipe González se desentendió, sin más, del asunto. Arrabal fue mucho más explícito en su respuesta al cabildo: él no hacía un santo por menos de 40 pesos; y en lo relativo a los pretendidos descuentos argumentaría contundente no tener cuentas que saldar con su maestro. Cuatro meses después del encargo hecho a los escultores de Granada, la sillería seguía exhibiendo dos huecos vacíos. El cabildo decidió finalmente rectificar sus exigencias y dar por perdida la deuda de Peral, encargando directamente a Arrabal, de quien al parecer los capitulares tenían mejores informes que de González, “pusiese desde luego por obra los dos Santos que faltan, a saber, Sn. Pedro González Telmo y Sn. Cayetano”, cada uno por precio de cuarenta pesos y el porte pagado desde Granada a esta Ciud.”, sin que el escultor tuviera más cargas que las del embalaje y la de “entregarlo aquí sano y a satisfacción del Cabildo”.

Arrabal aceptó, ahora sí, un encargo que sin embargo nunca satisfizo. De modo que, dos años más tarde, el 17 de julio de 1780, ante el incumplimiento del escultor



Santa Teresa, Santo Domingo, San Felipe y San Antón. Torcuato Ruiz del Peral. Las cuatro imágenes, que se reproducen por vez primera, acreditan la versátil y habilísima destreza compositiva del escultor. Desde la cerrada pero ondulante figura de la Santa Teresa, con recuerdos de Mora y Salzillo, al retórico diseño del San Felipe, evocando el mejor Barroco romano. El San Antón, como el elegante Santo Domingo, revelan la posición estética de Ruiz del Peral ante el magisterio de Alonso Cano.

y la solicitud hecha por un Felipe González que se mostraba nuevamente interesado en realizar las dos imágenes, el cabildo comisionaría al deán para que se entendiese con él de modo que “los hiciese cuanto antes”⁸⁷. Es ésta la última de las actas capitulares que, ya desaparecidas, conocemos reseñadas por Gallego y Burín. Pedro González Telmo y Cayetano acabaron incorporándose con no poco retraso a esta magnífica procesión de santos que desfiló por la sillería del coro de la Catedral a lo largo de ciento cincuenta años, hasta su lamentable desaparición en la Guerra Civil. Hoy, de la mano del competente escultor accitano Ángel Torcuato Asenjo Fenoy, comienzan a incorporarse a este desfile procesional nuevas imágenes, en algunas de las cuales aún aletea vivo el recuerdo de Torcuato Ruiz del Peral⁸⁸.

Lo único que ha llegado hasta nosotros del programa iconográfico de la sillería del coro es el relieve de la *Coronación de la Virgen* y la imagen de *San Torcuato*. El primero, una composición rígidamente simétrica, muestra a la Virgen frontal, arrodillada y con las manos cruzadas sobre el pecho, según una solución derivada de José de Mora que Ruiz del Peral reproduciría en la *Virgen* del Museo del Sacromonte, coincidiendo también en ambas el modo de disponer el manto. En el rostro reencontramos los convencionalismos fisionómicos que caracterizan otras realizaciones marianas del escultor, y en las vestiduras el tipo de pliegues agudos y los gruesos cortes en bisel de los que con frecuencia abusaba. Es la imagen sin duda obra suya. La Virgen se yergue sobre una peana de nubes sostenida por angelitos y querubines, resultando evidente, aquí sí, la responsabilidad del taller, como en las figuras del Padre y el Hijo que, situadas en el plano superior, reciben a la Virgen ofreciéndole la corona, según una iconografía tópica⁸⁹. La pintura se ha utilizado en las carnaciones y en las vestiduras que se realzan con galones y otros adornos dorados.

El *San Torcuato* preside el coro vestido de pontifical, empuñando el báculo y bendiciendo. Ni su elevado emplazamiento, ni sus restauraciones, consiguen empañar al mejor Ruiz del Peral que plantea una composición donde el potente *contrapposto* compromete la postura erguida en un efecto deslizante. La imagen superó la guerra con la cabeza y manos mutiladas, restaurándola en 1947 el escultor Amadeo Ruiz Olmos, que dos años antes había realizado el *Sagrado Corazón de Jesús*, de 4,5 metros de alto, que corona la torre de la Catedral⁹⁰. El propio escultor se ofrecería a presupuestar la recuperación de todo el programa de imágenes de la sillería, lo que autorizó el deán advirtiéndole no obstante que “se estudiaría si procedía su realización, ya que urge hacer más lo que falta en los altares”⁹¹. Efectivamente, Ruiz Olmos no llegó a involucrarse en un proyecto por el que se sintió muy atraído, si bien realizaría después para la Catedral el competente y elegante grupo escultórico de la *Anunciación*, no falto de sugerencias simbolistas.

El conjunto escultórico de la sillería del coro que hoy ya sólo conocemos parcialmente por antiguas fotografías fue el espléndido canto del cisne de la escultura barroca granadina, orquestado por quien fue uno de sus más cualificados representantes y el mejor de sus epígonos, autor según permiten deducir las actas capitulares de unas veinticinco de las cuarenta imágenes. El programa iconográfico estaba integra-

⁸⁷ “Últimamente propuso el Sr. Deán que los dos Stos que hace dos años que se mandaron trabajar en Granada a el escultor Arrabal no havian venido, ni havía indicios de que viniesen, lo que hacía SS. presente al Cbdo. como también la solicitud para hacerlos de Dn. Felipe González, a fin de que se determine sobre ello lo que se juzgue conveniente. En vista de cuya propuesta se acordó que el Sr. Deán se encargue de que el dho Dn. Felipe Gonz. hiciese quanto antes los dhos dos santos corriendo todo por mano de SS. con lo que se concluyó este cabildo...” A.C.C.G., *Actas Capitulares*, 17 julio 1780. Un resumen de la misma en GALLEGO Y BURÍN, A.: *Op. cit.*, nº 43.

⁸⁸ Esta intervención iconográfica que hasta el momento suma un total de diecisiete imágenes, no se ha propuesto recuperar el programa original, incorporándose advocaciones inéditas en éste, caso de *Santa Cecilia* o de *San Juan Bautista*.

⁸⁹ Cuestionando la autoría de Ruiz del Peral, Martínez Justicia ha planteado la posibilidad de que fuera Salazar el autor del relieve (MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.: *Op. cit.*, p. 288).

⁹⁰ Expresión de la iniciativa del prelado don Rafael Álvarez Lara de consagrar la ciudad de Guadix al corazón de Jesús. A. C. G., *Actas Capitulares*, 7 de junio de 1945.

⁹¹ A. C. G., *Actas Capitulares*, 30 julio y 30 septiembre 1947.

do básicamente por apóstoles y fundadores de órdenes religiosas, una clara afirmación, aún en clave contrarreformista, de la autoridad y magisterio de la Iglesia, comprometida con la extensión y propagación de la fe. Como excepciones figuraban los dos últimos santos, *San Juan Nepomuceno* y *San Pedro González Telmo*, patrón de los confesores el primero, canónigo, deán, capellán castrense y activo predicador dominico el segundo, si bien su devoción resultó más popular entre los hombres del mar que lo invocaban como su abogado, lo que suscribía aquí su iconografía sosteniendo un pequeño navío en la mano. La tercera excepción era la de *San Cristóbal*, cuya presencia se justificaba por servir de *pendant* de San Juan de Dios, fundador él sí de la Orden Hospitalaria, pero también como aquél un santo, en cierto modo, cristóforo.

De los influjos recibidos por nuestro escultor, el más tempranamente invocado fue el de Pedro de Mena⁹², seguramente por la coincidencia en ambas sillerías de sendos programas de estatuillas, a diferencia de los tradicionales relieves. Más explícitamente, Gallego y Burín identificaría esta influencia con la etapa final del escultor, la que coincide con la imaginería del coro accitano: "Sin duda, que Peral, conoció y estudió el trabajo de Mena en la sillería del coro de la Catedral de Málaga, 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 original⁹³".

Una mirada atenta aunque indirecta, como sólo puede serlo ya a través de fotografías, nos sitúa ante un programa enormemente revelador del arte de Ruiz del Peral, de sus deudas e intereses, sus apuestas y compromisos, también de sus limitaciones y aciertos. Si el realismo, incluso a ultranza y sin paliativos, va a ser el registro por el que discurre su lenguaje plástico, la preocupación por plantar a las figuras desenvolviéndose con soltura en el espacio, liberándolas de las limitaciones inherentes a la postura erguida, es uno de sus mayores logros no bien reconocidos. Lo es también en algunas de estas imágenes del coro su preocupación por formular iconografías menos convencionales o novedosas respecto de la tradición, lo que sin embargo se le ha negado⁹⁴.

También esta revisión y su confrontación con la imaginería del coro de Málaga permiten relativizar, si no cuestionar, la deuda con este programa escultórico. Así, por ejemplo, el *San Juan de Dios* que se afirmó inspirado en el de aquél, presentaba sin embargo una composición frontal, mucho más atrevida y compleja que la de Mena. En el *San Elías*, por el contrario, Ruiz del Peral superaría el estático planteamiento compositivo con el que Pedro de Mena había resuelto sus versiones del coro malagueño y de la Catedral de Granada, a fin de potenciar la agresiva iconografía del mítico fundador del Carmelo en una dinámica composición que permitía valorar la rica plasticidad de la silueta, haciendo incluso que la neptuniana barba fluyera agitada con el febril arrojado del profeta. Tampoco debía nada a Mena el introspectivo y elegante *contrapposto* del *San Bruno* que M^a Elena Gómez-Moreno definió certeramente como "trasunto del de Pereira a través del de Mora"⁹⁵. La copia que de la versión del escultor portugués presenta el retablo de la sacristía de la Cartuja de Granada pudo ser referencial, si bien la esfera sobre la que pisa, y en la que consta inscrito en arrogantes capitales *PERAL*, derivaba del *San Bruno* de Mora del Sagrario de la misma Cartuja. Tal recurso lo supeditó el artista a sus intereses compositivos, haciendo pisar al santo sobre ella para agudizar el *contrapposto* que inestabilizaba sinuosamente la figura. El expresivo rostro estaba resuelto con un modelado esquemático, que resultaba pobre en las manos, punto débil éste del escultor. Magnífico era el *San Jerónimo*, carac-

⁹² CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Op. cit.*, p. 286.

⁹³ GALLEGO Y BURÍN, A.: *Op. cit.*, p. 225.

⁹⁴ "En ningún caso, Peral crea tipos nuevos ningunos. Ni crea, ni da de ellos interpretaciones muy originales", *Ibidem*, p. 225.

⁹⁵ M. E. GÓMEZ-MORENO, *Breve Historia de la Escultura Española*, 1951, reed. Universidad de Jaén, 2001. p. 158.

terizado con una soberbia cabeza leonina de impactante realismo y una iconografía que, eludiendo la convencional imagen penitencial –con la que lo había efigiado Pedro de Mena en Málaga–, lo presentaba ataviado con el pontifical, pensativo y mostrando el libro. También resultaba impresionante en sus valores plásticos y dramáticos la cabeza del *San Camilo de Lelis*, una de sus últimas realizaciones, de expresión extática y rasgos faciales definidos con la sumariedad y expresividad de una máscara griega; la estimó Gallego y Burín como uno de los mayores aciertos del escultor. Lo fue también, indudablemente, la cabeza del *San Francisco* que el mismo estudioso relacionó con Salzillo, si bien su más agudo dramatismo y sus ricos valores plásticos denunciaban el interés de Torcuato Ruiz del Peral por la estatuaría antigua que, asimismo revelaban las cabezas del *San Elías* o el *San Jerónimo*. A diferencia de lo representado por Mena en Málaga –el cadáver del santo como lo encontrara Nicolás V–, Peral optó por una solución de más rara iconografía, con sólo el precedente de la versión de Alonso de Mena en la capilla mayor de la Catedral de Granada que muestra al fundador de la Orden Seráfica con los brazos extendidos enseñando los estigmas de las manos. También de cuidadísima factura era el *San Antón*, posterior a 1763, muy canesco tanto en su composición aflechada, como en la abstraída expresión del rostro, si bien su fisonomía, caracterizada por una flamígera barba que competía con el atributo de la llama de fuego, aparecía definida en un registro de más agudo realismo. Muy superior a la versión del santo abad que nos dejara Risueño en el retablo mayor de San Ildefonso, su comparación resulta muy reveladora de las cualificadísimas dotes compositivas del escultor de Esfiliana. Tales bondades reaparecían en la espléndida estatuilla del *Santo Domingo*, cuyo enfático *contrapposto* estremecía sinuosa la elegantísima estructura, llevando al límite soluciones experimentadas por el propio Cano. Nada debía tampoco a la estática versión del coro de Málaga. Dependiente de Mora, el *San Pedro de Alcántara* adolecía de una monolítica composición sin especial interés plástico, supeditada por completo a los valores expresivos impuestos por unas manos crispadas como arácnidos sobre el libro y el pecho. Fue éste –la mano en el pecho– un expresivo recurso muy utilizado por nuestro escultor, como lo había sido anteriormente por José de Mora o Risueño. Singularizaba de hecho varias de las imágenes del coro, la *Santa Clara* entre ellas, desvinculándola este gesto de presumibles prototipos de Pedro de Mena o Alonso Cano. También caracterizaba el contiguo *San Francisco de Paula*, de miembros largos y delgados, que comparecía frágilmente corcovado sobre el bastón; llevaba también la firma de Peral. En la *Santa Teresa*, otra de sus últimas realizaciones, el escultor renunciaría a la iconografía que, tributaria de José de Mora, ya había experimentado en la imagen titular de su capilla, retomando el tema del éxtasis con la mirada elevada hacia lo alto y planteando una composición cerrada pero de ondulante silueta, recuperando una característica fisonomía que reencontramos con idéntica impronta de Mora en sus *Dolorosas* y definiendo la disposición del manto con soluciones tradicionales, si bien la estudiada manera de sujetarlo con el libro a la cintura pudo ser deducida de Salzillo.

Parece lógico pensar que estas 25 estatuillas fueran realizadas con la intervención del taller, que asoma claramente en el relieve de la *Coronación de la Virgen*. Esta presunción debe sin embargo restringirse a los primeros años de trabajo, pues a principios de la década de los sesenta resuena en las actas capitulares la voz débil y fatigada del escultor enfermo y con una crítica situación económica, declarándose incapaz

Espaldar de la silla destinada en el coro a los Reyes de España con las iniciales F e Y, de Felipe V e Isabel de Farnesio, artífices de conclusión del templo. Lo mismo sucede en la portada de Santiago donde junto al jarrón con azucenas, emblema de la catedral, aparecen las iniciales de los reyes patronos del templo.

citado para enfrentarse sólo a la dura madera de ciprés.

Las fotografías antiguas aún revelan diferencias entre unas tallas y otras debidas a las distintas autorías que concurrieron en este importante proyecto escultórico. Por ejemplo el *San Matías* que el cabildo encargó en 1772 a Trujillo como “prueba de suficiencia”, pasaba casi desapercibido situado como estaba junto al arrebatador *San Elías* de Peral, con una tímida composición, tan ponderada como académica, inalterada por los rectilíneos y aplomados pliegues de la túnica. Lo mejor, indudablemente, la colaboración que Antonio Moyano prestaría a Peral con el *San Cristóbal*, resuelto con una inestable figura de quebrada silueta y un canon estilizado y nervudo, sólo gigante por contraste con la pequeña figura del Niño sobre sus hombros. Realizado por Felipe González, el *San Pedro González Télmo* ofrecía escaso interés plástico, quedando lastrada la imagen por una indumentaria rígida y plana, sin que consiguieran redimirla gestos tópicos del repertorio barroco y recurrentes en su maestro Peral: la mirada dirigida hacia lo alto o la mano colocada sobre el pecho. De Salazar, quien al principio compartió con Peral el encargo de toda la imaginería del coro, no debieron haberse incorporado escultura alguna al programa si creemos la información que suministraban las actas capitulares: el cabildo habría dispuesto, en efecto, que el escultor retirara las cuatro imágenes entregadas anteriormente; rechazando un año después el *San Agustín* y el *Santo Domingo* que acabarían descabalgando al escultor del proyecto. Al menos este último fue sustituido por la versión de Peral que ya he comentado. Con todo, Gallego y Burín a partir del análisis realizado *de visu* le atribuyó seis tallas, todas ellas de apóstoles (*San Pedro, San Pablo, San Andrés, San Juan Evangelista, Santiago el Mayor y San Felipe*) y a pesar también de que el apostolado completo le fue explícitamente asignado a Ruiz del Peral. Si el *San Andrés* es de Salazar habría que reconocer la rendición sin condiciones del escultor al magisterio de Peral, dado que la imagen repite fielmente la composición de la versión que del mismo apóstol Torcuato realizara para la Catedral de Guadix. También el *San Pedro*, por lo que permite el análisis fotográfico, revelaba una solvente composición, una magnífica cabeza y un planteamiento iconográfico nada convencional que lo mostraba no como *príncipe de los apóstoles* sino como el discípulo arrepentido tras la negación, tema conocido como las *Lágrimas de San Pedro*. Consta explícitamente documentada la entrega de un *Santiago* por parte de Peral en 1754. No identificado como “el Menor”, su estilizado canon y la propia composición que dejan ver antiguas tomas fotográficas generales del coro, pueden autorizar a pensar que fuera obra de Peral. Lo sería también el *San Felipe*, de canon igualmente alargado frente a los más achaparrados de Salazar, con la expresión de contenido dolor que tanto debe a Mora y reproduciendo una grandilocuente composición de líneas abiertas que evoca el mejor Barroco italiano

