

CONSIDERACIONES EN TORNO A LA OBRA Y LA CLIENTELA DE TORCUATO RUIZ DEL PERAL EN BAZA.

DELIBERATIONS ON THE WORKS AND CLIENTELE OF
TORCUATO RUIZ DEL PERAL IN BAZA.

María Soledad LÁZARO DAMAS*

Fecha de terminación del trabajo: noviembre de 2008.
Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2008.

RESUMEN

El presente estudio analiza las obras atribuidas a Torcuato Ruiz del Peral en Baza, desaparecidas en la Guerra Civil, así como el ambiente estético que sirvió de marco a estas esculturas en la Iglesia Mayor Colegial. Del mismo modo se da a conocer una imagen inédita de *Cristo crucificado*, posiblemente realizada por este artista.

Palabras clave: Escultura barroca; Escuela granadina.

Identificador: Ruiz del Peral, Torcuato; Acuenza y Marongio, Felipe; Rosillo y Perea, Jerónimo; Parreño, Francisco Javier; Iglesia Mayor Colegial (Baza); Iglesia de Santiago (Baza).

Topónimos: Baza (Granada); España.

Periodo: Siglos 17, 18.

SUMMARY

This study analyses the works attributed to Torcuato Ruiz del Peral in Baza, that vanished in the Civil War, as well as the aesthetic environment that framed these sculptures in the collegiate church. At the same time a previously unknown *Crucifixion* is presented, possibly the work of this artist.

Keywords: Baroque Sculpture; School of Granada.

Subjects: Ruiz del Peral, Torcuato; Acuenza y Marongio, Felipe; Rosillo y Perea, Jerónimo; Parreño, Francisco Javier; Collegiate church (Baza); Church of St. James (Baza);

Place names: Baza (Granada); Spain.

Coverage: 17th, 18th centuries.

* *Profesora de Educación Secundaria y Bachillerato (IES «Pedro Jiménez Montoya» de Baza, Granada) y profesora-tutora del Centro Asociado de la UNED en Baza (Granada). Correo electrónico: solelazar@yahoo.es*

En la penúltima década del siglo XIX se produjo la visita a Baza de Manuel Gómez-Moreno González y de su hijo, Manuel Gómez-Moreno Martínez; una visita cuya finalidad no fue otra sino la de estudiar los edificios más significativos de la ciudad, particularmente los eclesiásticos, y recabar datos de carácter histórico-artístico sobre ellos y sobre la dotación existente en su interior. El resultado de esta visita quedó recogido en un pequeño cuaderno manuscrito y en el que Gómez-Moreno González realizó diversas anotaciones de carácter descriptivo¹. Gracias a ellas puede conocerse que visitó la Iglesia Mayor, las iglesias parroquiales de Santiago y San Juan así como las iglesias monásticas de San Jerónimo, la Merced y de los Dolores, además de los restos de la iglesia de San Francisco y el exterior de la iglesia de Santo Domingo. Todo ello, posiblemente, como un paso más en ese intento del nunca abordado catálogo monumental de la provincia y ciudad de Granada².

Entre las anotaciones, las directamente relacionadas con la Iglesia Mayor, son las que ocupan una mayor extensión tanto por el espacio que dedicó a la descripción arquitectónica del templo en sí como por la inclusión de algunas líneas dedicadas a recoger las obras pictóricas y escultóricas más significativas. Por el propio Gómez-Moreno puede conocerse además que su visita a este inmueble no fue todo lo fructífera que cabría desear ya que, como el propio investigador manifestaba con ironía, “no pudimos ver detenidamente esta iglesia, ni tomar apuntes, ni registrar los libros de actas (donde consta el acuerdo de hacer la iglesia, las proposiciones de los maestros que pretendían hacerla y en quien se remató) porque se nos atravesó un amabilísimo beneficiado y un obedientísimo sacristán, que no nos lo permitieron”.

A pesar de estas trabas, Gómez-Moreno González tomaría nota de aquellas obras que despertaron su curiosidad o le llamaron más la atención, en especial una pila de mármol blanco –presuntamente romana–, la imagen de la *Virgen del Socorro*, un grupo escultórico representativo de la *Encarnación* –semejante al de la Universidad de Granada–, las esculturas del retablo de San Máximo, el retablo de la Virgen del Pilar, así como tres imágenes de tamaño natural de *San Francisco Javier*, de *San Francisco de Asís* y de *San Antonio de Padua*, todas ellas hoy desaparecidas. En particular estas tres últimas obras fueron las que suscitaron más interés por su parte, calificando la primera de “buena” y de “hermosas estatuas” las otras dos, a las que también dató como obras del siglo XVIII. En un primer acercamiento también anotaría su atribución a Salzillo que, posteriormente, tacharía en los tres casos. Unas anotaciones sintomáticas de la calidad que el ilustre investigador encontró en las tres imágenes.

Pasarían muchos años antes de que Manuel Gómez-Moreno volviese a Baza, pues no lo hizo hasta 1907, según anotó en esas mismas páginas, y en esta visita sí pudo consultar el archivo de la Iglesia Mayor sin que, al parecer,

trascendiese resultado alguno en relación a las obras citadas. Habrían de pasar muchos años más antes de que otro investigador granadino, Antonio Gallego Burín, se interesase por las esculturas conservadas en esta iglesia y, en particular, incluyese las imágenes de *San Francisco de Asís* y *San Antonio de Padua* en un estudio dedicado a la figura de Torcuato Ruiz del Peral³. En este artículo Gallego Burín ponderaba expresivamente la calidad de ambas esculturas y las atribuía al citado escultor, al tiempo que incluía reproducciones fotográficas de ambas obras posibilitando, sin saberlo, el estudio futuro de las dos imágenes ya que ambas serían destruidas poco después de su publicación en 1936, al comenzar la Guerra Civil. No incluyó el autor entre el catálogo la imagen de *San Francisco Javier*, que tanto ponderara Manuel Gómez-Moreno, aunque sí dejó escrito su conocimiento de la existencia de esta imagen gracias, precisamente, al investigador granadino que la consideraba en esas fechas como obra probable de Ruiz del Peral⁴.

Perdidas las imágenes, su relación con Torcuato Ruiz del Peral no fue olvidada y sirvió como acicate para que otro investigador, ligado esta vez a Baza, Luis Magaña Visbal incluyese una referencia de carácter histórico-artístico sobre ellas en su libro⁵. En esta obra Magaña, quizá siguiendo a Gallego Burín, no sólo relacionaba las tres esculturas con el maestro de Exfiliana sino que añadía alguna otra más al catálogo, posiblemente como fruto de sus investigaciones en los libros parroquiales y en los protocolos notariales. De igual manera Magaña aportó un testimonio de importancia como fue la noticia acerca de la ubicación de estas esculturas en repisas colocadas en las columnas del centro de la iglesia o, lo que es lo mismo, en los pilares del crucero aunque sin concretar una fecha. No obstante, las aportaciones de Magaña deben contemplarse con la debida prudencia pues, a pesar de establecer la vinculación de Ruiz del Peral, revelan cierta confusión como es el hecho de que, en otras páginas de su libro, vincule las esculturas de *San Antonio* y de *San Francisco de Asís* con una donación efectuada en fechas imprecisas aunque cercanas al periodo 1667-1677.

La historiografía posterior no se ha detenido sino hasta fechas muy tardías en estas imágenes, aludiendo puntualmente a ellas en estudios más amplios que tenían como finalidad la valoración de todo un momento histórico con las inestimables referencias del libro citado de Magaña. Así fueron recogidas por José Manuel Gómez-Moreno Calera⁶. Por último, cabe reseñar su inclusión en la reciente monografía dedicada a Torcuato Ruiz del Peral por Ignacio Nicolás López-Muñoz Martínez, aunque la atención que se les dedica no sea sino la reinterpretación de los comentarios que Gallego Burín hiciera sobre estas esculturas en su estudio ya clásico.

El conocimiento más preciso de la escultura granadina del Barroco en las últimas décadas permite realizar un estudio más preciso de la obra de Ruiz del

Peral, en el que lógicamente hay que incluir su obra desaparecida pero conocida a través de testimonios fotográficos. Es esta razón la que justifica el contenido de este trabajo, en el que se aborda el estudio de su obra en Baza en relación al conjunto de su obra y en relación con el desarrollo de un gusto estético y, por lo tanto, con una clientela específica que demanda sus obras; en relación también con un marco histórico, coincidente con su propia experiencia vital y laboral, y en relación con la ambientación artística en la que quedaron incluidas estas obras en la Iglesia Mayor Colegial de Baza.

Desde el punto de vista artístico, Baza ha sido una ciudad ligada históricamente, y a lo largo de la Edad Moderna, a nombres significativos en la historia de la escultura granadina que mantuvieron con ella lazos estrechos, ya sea por el establecimiento de sus talleres como fue el caso de Cecilio López o por la demanda de sus obras por parte de las instituciones eclesiásticas locales, como ocurrió en los casos documentados de Alonso de Mena⁷, Juan de Freila Ladrón de Guevara⁸, Pascual de Alós –autor de diferentes imágenes para Baza y Guadix–, José de Mora, y el propio Torcuato Ruiz del Peral. Esta relación destaca especialmente si, además, se tiene en cuenta que la escultura constituía una parte muy importante de la dotación de las iglesias a juzgar por los inventarios conservados. Iglesias y capillas donde retablos y esculturas dominaban en cuanto a número y, posiblemente, también en calidad sobre la obra de pintura existente. Todo ello parece indicativo de un gusto acuñado, que se identifica claramente con la obra de escultura, con la imagen de devoción, y que se prolonga en el tiempo canalizando los encargos artísticos. En el caso de la Iglesia Mayor, el templo que acogió las obras de Ruiz del Peral, se perfilan además otros rasgos que van parejos a los anteriores; en principio la existencia de un cabildo proclive al embellecimiento del templo, sensible a la experiencia estética y a la materialización de esa experiencia por medio de la donación. Un Cabildo, por otra parte, deseoso de identificarse con una obra artística y con un objeto de devoción, y de ser identificado con ella. De igual manera, el deseo de emulación late bajo el encargo de la obra de arte, un sentimiento llevado a la práctica y que justifica tanto el hecho de la donación en sí como el encargo a un artista sobresaliente. De manera extraordinaria cabe señalar el papel relevante en este campo desarrollado por algún obispo y que se suma a las otras iniciativas enunciadas. Por último cabe destacar otro rasgo y es la continuidad de estas características en el tiempo, favoreciéndose de esta manera la ornamentación de la fábrica.

El inicio de esta tendencia habría que remontarla a mediados del siglo XVII, fechas en las que es posible documentar cierto programa de renovación que tiene como objetivo el engalanamiento de la capilla mayor. Esta renovación, pues así hay que considerarla, viene de la mano del obispo fray José Laynez que mantuvo con la Iglesia Colegial y con la propia ciudad, una controvertida relación personal de intimidad y rechazo. Fray José Laynez fue obispo de Guadix entre

1652 y 1667, realizando su entrada oficial en Baza en 1654. Al parecer, este hecho meramente protocolario, marcaría el inicio de un especial apego a Baza por parte del Obispo, que establecería en ella su residencia durante algún tiempo, abandonando la capital del Obispado. Su intimidad con esta ciudad sólo duraría un año, sustituida por un progresivo encono con todos los sectores de la sociedad bastetana. A pesar de su brevedad, la relación del obispo Laynez con Baza tuvo unas repercusiones artísticas importantes ya que este prelado favoreció la dotación y el embellecimiento de la capilla mayor, financiando a sus expensas tanto la reconstrucción del altar como la realización del sagrario y el tabernáculo, una obra encargada a principios de 1654 al escultor Cecilio López, y que representaba el carro de Ezequiel⁹.

La actitud del obispo Laynez sería compartida en fechas posteriores por el abad Juan de Andaya y Sotomayor (1673-1678), posteriormente obispo de Ciudad Rodrigo, quien costearía la mayor parte del dorado del retablo mayor¹⁰; un retablo que, a falta de otros datos, cabe identificar con el existente a mediados del siglo XVI. También el abad Pedro del Raval y Olea (1681-1697) sería copartícipe de este plan de engalanamiento, tomando a su cargo la dotación y decoración de la capilla de San Blas¹¹. Para ella se construyó un retablo barroco, reseñado en el inventario de 1925 como “un retablo antiguo tallado y sobredorado que contiene una imagen en talla de *San Blas*, otra de *San Antonio* y otra de *Santa Rita*”¹². La fotografía que se ha conservado de esta capilla muestra, en efecto, tres imágenes siendo solamente la correspondiente a *San Blas* de tamaño natural y la única, posiblemente, relacionada originalmente con este retablo.

No serían insensibles a esta tónica otros miembros del Cabildo y, en particular, el prior de la Iglesia Colegial, Juan Bautista Fernández la Torre, aunque la atención se dirigió hacia otros espacios del templo y, en concreto, hacia la ornamentación de las capillas. Como refiere Magaña, el prior Fernández de la Torre era natural de Nájera, iniciándose su relación con la Iglesia Mayor Colegial en agosto de 1666, fecha en la que tomó posesión de una canonjía. Con posterioridad desempeñaría los cargos de tesorero, maestrescuela y prior. En 1675 sería nombrado provisor de Baza y su territorio por el obispo fray Clemente Álvarez. Su muerte se produjo en agosto de 1686. La figura de este Prior resulta de especial interés puesto que se relaciona íntimamente con la capilla de Santa Teresa. Para esta capilla costearía en 1682 un bellissimo retablo barroco¹³, hoy desaparecido. El retablo, de dos cuerpos y columnas salomónicas, tenía dos lienzos de pintura dedicados a Santa Teresa. El cuerpo principal acogió el tema de la imposición del collar a Santa Teresa en tanto que el tema de la transverberación era el evocado en el cuerpo superior.

El licenciado Gaspar de la Torre y Bustos, canónigo de la Colegial, sería otro de los miembros del Cabildo a destacar. Natural de la tierra, pues

había nacido en la vecina localidad de Zújar, se perfila como un individuo interesante, amante de la pintura, y muy unido al templo mayor de Baza. En él le sería concedida una capilla donde sería enterrado a su muerte y cuyo interior dotaría de todos los elementos necesarios y obligados. Entre ellos su retablo, dedicado a San Felipe Neri, como el propio canónigo expresaba en su testamento: “La cual capilla permitió Dios Nuestro Señor que yo adornase de tabernáculo y todo lo demás que tiene para gloria de los gloriosos santos san Phelipe, San Antonio de Padua, San Joachin y Santa Ana que en el dicho retablo estan que lo coloqué a mi deboción y expensas”¹⁴. Se desconocen las fechas concretas de realización de esta obra aunque sí que se produjo con anterioridad a 1692, fecha de su testamento. El inventario de 1925 reseña esta pieza como un retablo antiguo de madera tallada, con un cuadro de *San Felipe Neri*, destacando “su pintura de algún mérito”¹⁵. Al margen de este retablo, el canónigo de la Torre legaría a la Iglesia Mayor diferentes piezas de platería y dos lienzos grandes destinados a ser expuestos en la sacristía; los temas representados en cada uno de ellos serían las *Lágrimas de San Pedro* y *Cristo crucificado*.

Del mismo modo habría que reseñar las donaciones de imágenes realizadas en este periodo. Magaña reseña dos donaciones. Una de ellas, consistente en una imagen de la *Virgen con el Niño*, fue realizada por el maestro de capilla Francisco de los Reyes¹⁶, bajo el gobierno del abad Pedro del Raval. La segunda sería realizada por Feliciano de Alcaraz, hermana del canónigo y chantre Juan de Alcaraz. Según Magaña, esta donación consistía en dos imágenes representativas de *San Francisco de Asís* y de *San Antonio de Padua* que no dudó en relacionar con las dos esculturas homónimas conservadas hasta 1936 y atribuidas a Torcuato Ruiz del Peral por Gallego Burín¹⁷. No aportó Magaña datos algunos sobre las cualidades y dimensiones de estas esculturas ni reparó en el hecho de que este templo conservaba otras imágenes representativas de los citados santos, concretamente un *San Antonio de Padua* en el citado retablo de San Blas, como tampoco reparó en el desfase cronológico existente entre la fecha de donación y el periodo de trabajo de Ruiz del Peral, un simple detalle que impide mantener esa atribución o su identificación para las imágenes donadas por esta señora.

Aunque no aparecen señaladas por Magaña, lo cual indica que no localizó noticia alguna sobre ellas, cabe reseñar la existencia en la Iglesia Mayor de otras imágenes que nos son conocidas gracias al testimonio fotográfico. En particular cabe destacar, en la capilla de la Virgen del Pilar, dos urnas con dos bustos representativos del *Ecce Homo* y de una *Dolorosa*. No se han localizado noticias algunas sobre estas imágenes y su llegada al templo aunque por su factura e iconografía, en especial la *Dolorosa*, nos parecen obras cercanas a los modelos difundidos por Pedro de Mena.

Podría parecer, a la vista de las notas anteriores, que la dotación de la Iglesia Mayor estaba completa al comenzar el siglo XVIII, pero la realidad era distinta, lo que justificaría las intervenciones realizadas en el segundo tercio del siglo, durante la etapa de gobierno del abad Acuenza, considerada por Magaña como la “edad de oro” de la Colegial bastetana. D. Felipe de Acuenza y Marongio rigió los destinos de la Abadía desde 1727 hasta los primeros días de enero de 1779, manteniendo una estrecha vinculación con la Iglesia Mayor a lo largo de su vida. A lo largo de su gobierno, Acuenza destacó por su talante emprendedor y por el hecho de que pretendió hacer de esta Iglesia Mayor Colegial un templo acorde con su categoría, impulsando y llevando a cabo todo un programa artístico de engalanamiento de la Iglesia Mayor¹⁸. La puesta en marcha de estas iniciativas estuvo motivada por el deseo de ornar con nuevas obras el interior del templo pero también por otras cuestiones. De los datos publicados por Magaña se deduce el estado de abandono de varias capillas debido al olvido, la negligencia, el desinterés o la falta de medios económicos de sus patronos para poder mantenerlas. Este abandono no implicaba únicamente descuido sino también cierto estado de ruina que afectaba a la integridad arquitectónica de estos espacios. A ello habría que unir el deslucimiento que su aspecto provocaría en la percepción general del templo lo que vendría a justificar la intervención directa del Abad y del Cabildo para poner fin a esta situación. La escultura fue la protagonista casi absoluta de todos los encargos llevados a cabo; una escultura vinculada por Magaña a la mano de Salzillo con cierta generosidad, como era habitual en la época en la que desarrolló su trabajo, y a la de Torcuato Ruiz del Peral. El empeño de Acuenza no se hubiese convertido en realidad sin el apoyo y sin la colaboración de los miembros de su Cabildo que, respaldando sus iniciativas o siendo protagonista colectivo o individual de algunas otras, ayudó a completar la dotación del templo. La actitud devocional y estética del Cabildo no debe entenderse como algo aislado en la historia de la Abadía y restringido a esas fechas; por el contrario, y como ya se ha visto, sus miembros mantienen una tónica iniciada en el siglo anterior aunque sí se aprecia como diferencia una actitud compartida y más comprometida con su ornamentación. Ese compromiso parte de una profunda identificación con la Iglesia Mayor, entre cuyos muros trascurrió una buena parte de sus vidas y con la que estos canónigos establecieron unos lazos muy duraderos y que sólo se rompieron con la muerte de cada uno de ellos.

Al gobierno del abad Acuenza están unidas también las obras atribuidas y relacionadas con Torcuato Ruiz del Peral, unas obras que el artista realizó como consecuencia del encargo y cuyo destino fue la ornamentación de la iglesia. La relación del maestro con este templo debió iniciarse tempranamente, posiblemente con el encargo del grupo de la *Encarnación* destinado a la capilla del Ave María y a la que, en líneas posteriores, haremos referencia; una relación que se consolidó en fechas posteriores y que es demostrativa de un aprecio a su obra por parte de sus clientes, los miembros del Cabildo. Es difícil establecer unas

fechas concretas para las esculturas conocidas de este maestro en Baza aunque la factura, los modelos, y los propios datos históricos que se conservan sobre la dotación de esta iglesia permiten deducir, con las debidas reservas, que debieron realizarse en la década de 1740 fundamentalmente. No existen referencias a ellas en el periodo 1753 a 1764, del que se conservan las actas de cabildo y que se han analizado en profundidad, lo que nos induce a fecharlas en la citada década. Esas fechas permiten establecer otro tipo de consideraciones. Se trata de unos momentos en los que la relación de Ruiz del Peral con la diócesis de Guadix es estrecha, pues debe recordarse su trabajo documentado en la realización del púlpito, una escultura de *Santa Teresa* y el coro catedralicio¹⁹; y, muy posiblemente, su trabajo también para los conventos de Guadix, entre ellos el de San Francisco, cuyas esculturas ocupan hoy en día un lugar especial en el Museo Catedralicio. Se trataba, por otra parte, de un maestro vinculado a la tierra, canalizador del gusto y la sensibilidad religiosa propia de estos momentos y un digno seguidor del taller del gran maestro, José de Mora, algunas de cuyas obras se exponían a la piedad popular en los templos bastetanos.

El estudio de un periodo tan amplio aconseja la distinción entre dos etapas claras. Una, correspondiente al periodo 1735-1745 aproximadamente, centrada en la decoración de algunas de las capillas de la cabecera y el crucero. Dentro de este marco cronológico se desarrolla la renovación de la capilla del Ave María y parte de la ornamentación de la capilla del Sagrario; junto a ellas destaca el gran proyecto de la capilla de la Virgen del Socorro. La segunda etapa, que comprende la década de 1760, se centrará en la dotación general de la iglesia y en la ornamentación de algunas otras capillas. A estos momentos se asocia la realización del púlpito y el frontal del altar mayor, realizados por Eusebio Valdés en 1766²⁰. El estudio de esta gran etapa en la historia de la Iglesia Colegial presenta un problema y es la falta de los libros de fábrica y de las cuentas de pago. No se conservan las actas de cabildo correspondientes al periodo 1726-1752 y 1764-1795. Tampoco se conservan los libros de cargos y abonos del siglo XVIII lo que una vez más implica seguir el texto de Magaña como una fuente más o menos fidedigna.

La primera capilla que suscitaría la atención del Cabildo sería la capilla del Ave María. Como en alguno de los casos anteriores, la capilla sufría de un abandono que hacía necesaria una intervención en ella por lo que, en 1735, el abad Acuenza requirió a su patrono para que realizase los reparos oportunos. En este caso, y con la renta de su patronato, se procedió al encargo de un retablo con las imágenes representativas del misterio de la Encarnación: el Arcángel, la Virgen y el Espíritu Santo a un innominado maestro de Guadix por 6.000 reales²¹. Precisamente la mención a este grupo escultórico sería incluida por Gómez-Moreno González en sus comentarios sobre la Iglesia Mayor, donde expresivamente señalaba su íntima relación formal con el grupo homónimo de la biblioteca de la

Universidad de Granada, situada en aquellas fechas en la Facultad de Derecho: “En la primera del ábside hay un pequeño grupo de la encarnación parecidísimo al de la Universidad de Granada, debiendo ser copia de éste o de otro igual”²². El grupo de la *Encarnación* granadino se conserva en la actualidad en la capilla del colegio del Ave María y fue vinculado a la gubia de Torcuato Ruiz del Peral por Gallego Burín²³ y más recientemente por López-Muñoz Martínez²⁴. Con esta atribución, que compartimos, y con el respeto que nos merecen tanto la atenta mirada como los juicios de Gómez-Moreno, pensamos que ese innominado «maestro de Guadix», a quien se encargó el grupo de la *Encarnación* bastetano, debió ser Torcuato Ruiz del Peral. Dadas las fechas del encargo, debió ser una de las primeras obras realizadas por el artista para Baza, si no la primera, y a una edad temprana puesto que hay que recordar que el artista contaba veintisiete años cuando contrató esta obra. De poder localizarse además el contrato notarial correspondiente, y en los términos documentados por Magaña, nos encontraríamos con una vinculación inicial profesional del maestro con la ciudad de Guadix.

La capilla del Sagrario sería objeto de otro importante programa ornamental. Realizada en el segundo tercio del siglo XVI y caracterizada por la monumentalidad de sus dimensiones, esta capilla quedó decorada con dos retablos. Uno de ellos fue costado por el canónigo y tesorero Enrique de Quesada y Toledo, con la finalidad de colocar en él una imagen de *Cristo a la columna* existente en la iglesia con anterioridad a estas fechas, y sería realizado en 1744 por fray Diego de Castañeda²⁵. El otro, dedicado a San Juan Nepomuceno, sería costado por el abad Acuenza en el mismo año²⁶. La imagen del Santo había sido realizada en 1743 y donada por varios miembros del Cabildo.

De manera excepcional, el nombre del abad Acuenza aparece ligado a la capilla de la Virgen del Socorro. Las circunstancias de esta capilla eran las derivadas del desinterés de sus patronos por lo que se encontraba en una situación de especial abandono. Tras la negativa de aquéllos a la reparación y dotación oportuna, la capilla volvió a ser propiedad del Cabildo que la cedió al abad Acuenza para su reedificación y decoración. Este proceso se desarrolló a lo largo de tres años quedando decorada con un gran retablo barroco realizado por Gabriel Jiménez, autor del desaparecido retablo mayor de la iglesia de la Merced²⁷. El retablo se adornaba con varias esculturas, atribuidas por Magaña a Salzillo aunque sin el respaldo documental, y correspondientes a la imagen titular, la *Virgen del Socorro*, y a los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael y, según el inventario de 1925, los ángeles custodios. Aunque Magaña no detalla las fechas de su realización, podemos deducir que estas obras se realizaron posiblemente a mediados de la década de 1740 puesto que, tras su conclusión, el Abad mandó realizar un cuaderno con la relación de las obras y ese cuaderno, hoy perdido, se fechaba en 1748. Las fotografías conservadas de esta capilla permiten esta-

blecer cierta distinción, no obstante, entre la imagen de la Virgen y la imagen de *San Miguel* cuya resolución iconográfica nos parece muy similar a los modelos de arcángeles realizados por Ruiz del Peral a lo que habría que unir la composición de los paños. Esta relación podría extenderse a las cabezas infantiles que integran la imagen de la Virgen, correspondientes al Niño Jesús y al niño que se oculta bajo su manto. Por otra parte, no responde la cabeza de la Virgen al tipo humano desarrollado por Salzillo en sus imágenes femeninas aunque sí resulta cercana al escultor murciano la manera de plegar los paños y el desarrollo de la nube que sirve de peana a la Virgen. Es importante señalar en el caso de esta imagen otras cuestiones relevantes. Desde el punto de vista compositivo la *Virgen del Socorro* bastetana sería la versión escultórica de una iconografía difundida mediante la estampa a lo largo del siglo XVIII, con la servidumbre y la falta de libertad compositiva que ello implicaba para el artista. Una iconografía que pondera su aspecto combatiente y en la que la Virgen blande en su mano una porra o, como en la *Virgen del Socorro* bastetana, una flecha. Con esta misma iconografía se difundieron estampas de la Virgen del Socorro de la hermandad del mismo nombre de Cartagena, en la que pudo haberse inspirado, con variantes, la escultura bastetana. La relación entre Cartagena y la Iglesia Colegial de Baza durante el gobierno de abad Acuenza está, además documentada, ya que el prior Jerónimo de Rosillo y Perea ejerció como provisor y vicario general del obispado de Cartagena durante tres años. En todo caso, e indiferentemente de la identidad de su autor, el retablo de esta capilla se configuraba como uno de los conjuntos más interesantes de entre los que integraron las capillas de esta iglesia.

El descuido en la conservación de la capilla y el cambio de titularidad en el patronato fue una circunstancia aprovechada por el Abad y el Cabildo para propiciar la reedificación y el aderezo de algunas capillas en la década de 1760. En 1766 la capilla del Santo Cristo sería cedida por sus patronos, la familia Santaolalla, a la fábrica que, a su vez, la cedió al presbítero Felipe Martínez y a su cuñada Catalina Escribano. Ambos suscribieron el compromiso de dotarla convenientemente y “colocar en ella imágenes de su particular devoción, esculpidas por artífice de destreza conocida”²⁸. Se ignora el nombre del artífice y las imágenes que fueron realizadas para esta capilla aunque el inventario de 1925 sólo registra la existencia de un retablo de madera tallada y dorada con un lienzo central “del Cristo donado por el señor mataliebres”²⁹.

Circunstancias parecidas concurren en el caso de la capilla de la Inmaculada Concepción. Como la anterior, esta capilla se encontraba descuidada pasando a ser propiedad de la fábrica, que tomó a su cargo la responsabilidad de su arreglo y decoro, iniciado en 1767³⁰. Para ella se encargó un retablo que fue ejecutado por Pedro Montoro. En el retablo se colocaron las imágenes de *Santa Ana* y *San Joaquín*, sin que conste su autor; cabe la posibilidad de que estas dos

imágenes fueran encargadas por el abad Acuenza pues fueron trasladadas desde su casa al templo el día de su consagración. En el nicho central se dispuso una imagen de la *Inmaculada Concepción*, calificada en el inventario de la iglesia mayor como una “escultura de mérito”, pero de la que no se han conservado fotografías.

Al margen de la dotación de las capillas citadas conviene destacar un interesante capítulo de donaciones llevadas a cabo por diferentes miembros del Cabildo y consistentes en el encargo de diferentes esculturas, entre ellas las atribuidas tradicionalmente a Ruiz del Peral. No se han conservado referencias sobre las fechas concretas de estas donaciones lo que induce a pensar que Magaña pudo documentarlas en las cartas de testamento. No obstante el hecho de que se dispusiesen en un lugar preferente, en la zona del crucero, y en repisas colocadas a tal efecto permite suponer que debieron realizarse en un intervalo de tiempo corto y, posiblemente, ya con la idea de su destino. También la factura de las esculturas es otro dato a tener en cuenta lo cual permite intuir, con las debidas reservas, que pudieron haberse realizado en la década de 1740 y en fechas muy cercanas a la citada escultura de *San Juan Nepomuceno*, costeada por el Cabildo en 1744.

El capítulo de donaciones se abre con la imagen de *San José*, donada por el canónigo Antonio Merino, de la que no se posee otra referencia sino el testimonio de Magaña que la calificaba de “buena imagen”³¹. No aparece su mención entre las notas de Gómez-Moreno aunque sí se reseña en el inventario de 1925 la existencia de una imagen de *San José*, en la capilla del Bautismo, y en cuyo margen se anota una relación con “Salcillo”. Gracias a una fotografía de esta capilla, realizada con anterioridad a 1936, podemos conocer que su tamaño era del natural, que mantenía su mano derecha a la altura del pecho en tanto que sostenía en la contraria una vara florida como atributo.

Jerónimo Rosillo y Perea donaría otra imagen, en este caso representativa de *San Jerónimo*. Rosillo fue canónigo de la Iglesia Mayor en la que desempeñó las funciones de prior y chantre. En este caso se puede apreciar una identificación onomástica entre el donante y la imagen, lo que induce a pensar en un encargo inicial de carácter devoto. No existen referencias al tamaño de esta escultura que permitan intuir su primitivo destino aunque el hecho de que, como las anteriores, se colocase en los pilares del crucero, hace pensar en un tamaño del natural y, por lo tanto, que estuviese destinada a un espacio público o semipúblico pero no a un altar doméstico. De ser así, la obra habría sido encargada a Ruiz del Peral con un destino prefijado y que habría sido el documentado por Magaña. El nombre de Jerónimo Rosillo está unido a una personalidad de cierto renombre pues no solamente estuvo unido a la Abadía bastetana y, por tanto, a la diócesis de Guadix sino también, y de forma especial, al obispado de Cartagena. Rosillo había nacido en



TORCUATO RUIZ DEL PERAL. San Jerónimo (desaparecido).
Iglesia Mayor, Baza.

Orce y realizó sus estudios en la ciudad de Granada, concretamente en el Colegio de Santa Catalina Mártir, y por su Universidad se doctoraría en Derecho y Teología. Según refiere Magaña ejerció como abogado de los Reales Consejos y fue asesor del Ayuntamiento de Baza. Su primer contacto oficial con la Abadía se produce en 1718 con su nombramiento como canónigo de la Iglesia Colegial. En 1736 desempeñaría el cargo de provisor y vicario general del arzobispado de Sevilla. Años más tarde sería designado chantre de la colegial de Baza, función que desempeñaría

desde 1738 a 1756. Precisamente en ese año asumiría el desempeño de un cargo de gran responsabilidad, puesto que sería nombrado gobernador, provisor y vicario general del obispado de Cartagena, por el titular de la Sede, el obispo D. Diego de Rojas y Contreras. Durante tres años desempeñaría las funciones asociadas al cargo, volviendo a Baza en 1759. En el otoño de este año sería nombrado prior de la Colegial, un cargo que desempeñó hasta su muerte en 1777³².

No ha llegado hasta nuestros días la escultura de *San Jerónimo* legada por este canónigo aunque sabemos que compartía protagonismo con la escultura de *San Francisco Javier* en la capilla del Bautismo. No es mencionada tampoco por Gómez-Moreno entre las obras apreciables de este templo, seguramente por las razones que expuso en sus notas, pero su existencia es reseñada en el inventario de 1925, anotándose en el margen del documento su relación con Ruiz del Peral. Once años más tarde sería una de las obras incluidas por Gallego Burín en su trabajo, aunque sin el aporte de su fotografía. Sus apreciaciones resultan, no obstante interesantes puesto que, además, estableció una relación formal con la escultura de *San Félix de Cantalicio* de la catedral de Guadix: "Una variante de esta misma cabeza nos ofrece el S. Jerónimo de Baza, que acusa virtudes y análogos defectos que la obra anterior. Estatua muy noble y bien movida, su ropaje, en cambio, presenta grandes zonas muertas por los cortes en bisel que, a veces, aplastan el movimiento de la figura, hondamente realista"³³.

Aunque la imagen fue destruida en la Guerra Civil, se conserva en una colección particular una fotografía de la misma y que, en líneas generales, nos permite realizar algunos comentarios. A pesar de los defectos que Gallego Burín encontraba en esta obra consideramos que se trataba de una de las obras más personales de Torcuato Ruiz, una obra en la que opta por un tratamiento realista y abandona el tono amanerado y, en cierto modo, repetitivo que caracteriza una parte de su producción. De ello da fe el tratamiento de la cabeza que, sin renunciar a la iconografía tradicional, nos presenta la planta de un varón noble y grave. Como en otras obras, no renuncia el artista sin embargo a las posibilidades expresivas que puede brindarle el *contraposto*, y que completa con la disposición escorzada de ambos brazos y con el movimiento sinuoso que recorre verticalmente el hábito y que comprime los paños en el mismo sentido, con apretados pliegues de aristado perfil. El resultado es una figura dinámica con una relación compositiva con la figura de *San Andrés* de la catedral de Guadix. Como caracterización simbólica, Ruiz del Peral retrata a San Jerónimo con un libro abierto en sus manos, en una referencia a la *Vulgata*, un retrato que completa con la presencia de un león echado a sus pies.

Francisco Javier Parreño sería el tercer miembro del Cabildo documentado como donante. En este caso la escultura representaba a *San Francisco Javier*. De nuevo se documenta en este caso una relación onomástica. Francisco Javier Parreño fue, como los anteriores, canónigo de esta iglesia abacial, en la que desempe-

ñaría las funciones de racionero y tesorero. Las aportaciones biográficas sobre este canónigo proceden de Magaña, a quien seguimos en la mayor parte de las referencias siguientes³⁴. Francisco Javier Parreño procedía de tierras conquenses puesto que era natural de Quintanar del Rey. Debió realizar sus estudios, o parte de ellos, en Orihuela, en cuya Universidad se doctoró en Sagrados Cánones. Su relación con Baza se inicia en el año 1735, fecha en la que obtuvo el nombramiento de racionero de la Iglesia Mayor por Real Cédula de 21 de junio de 1735. Años más tarde, en 1753, sería elegido tesorero por el Cabildo. Durante toda su vida estuvo vinculado a Baza en la que moriría el 29 de diciembre de 1785. Magaña encomia la especial relación de Parreño con la Iglesia Mayor a la que favoreció desde el punto de vista económico; un favor extensivo al Seminario en el que dotó dos becas³⁵.

Desde el punto de vista artístico la personalidad del tesorero Parreño resulta igualmente interesante ya que, al margen de financiar la imagen de *San Francisco Javier*, valorada en trescientos ducados, sufragaría los gastos ocasionados por la decoración y pintura del altar de San Julián, situado en una de las capillas traseras del altar mayor. No aclara Magaña si hubo relación o no entre Parreño y esta capilla aunque es posible que así fuese, puesto que el Tesorero sería enterrado a su muerte en esta zona del templo. Como otros retablos de esta iglesia el altar de San Julián desaparecería durante la Guerra Civil. No obstante se conserva una breve reseña del mismo incluida en el inventario de 1925. Según la anotación se trataba de un retablo tallado y dorado con un lienzo central que representaba a San Julián, obispo de Cuenca³⁶. También legaría el tesorero Parreño, a esta iglesia, la mesa de jaspe de la sacristía, en 1772, así como las andas y horquillas procesionales de plata para la custodia, realizadas por Pedro Montoro, y un terno de tisú blanco³⁷. A su muerte Parreño dejaría sus bienes a la Iglesia Mayor con la finalidad de que se destinasen a costear las memorias que había fundado en ella y para dotar uno o dos maestros de escuela y una o dos maestras de «miga» o de labor. Es más que evidente la preocupación de este tesorero por la educación de niños y niñas. No obstante el legado se haría de esperar algún tiempo puesto que, primeramente, debería ser disfrutado en usufructo por su hermano el presbítero D. Juan Parreño y otros sacerdotes a su servicio.

A las donaciones reseñadas hay que unir la escultura de *San Francisco Javier* donada a la Iglesia Mayor, según el testimonio de Magaña. Las únicas referencias que se conservan de esta escultura se deben a Gómez-Moreno y, gracias a ellas, se sabe que la escultura de *San Francisco Javier* estaba situada en la capilla del Bautismo: “En la primera capilla del lado derecho, que es la bautismal, hay una buena imagen de San Francisco Javier; está vestido de peregrino con su bordón la cabeza alzada y en actitud de andar sujetándose las ropas con una mano, donde creo que también lleva un libro y la otra en alto con el bordón; sus paños son magníficos y los extremos no desmerecen; la peana es moderna; tiene [adornos dorados] el habito churriguerescos”³⁸. Silencia Gómez-Moreno cualquier detalle relativo a su tamaño aunque la fotografía de esta capilla permite afirmar que se

trataba de una escultura de tamaño natural. La última referencia documentada sobre esta imagen se encuentra incluida en el inventario general de la Parroquia Mayor del Sagrario, en la que únicamente se confirma su ubicación en la capilla del Bautismo³⁹. Resulta llamativo que esta escultura no suscitase el interés de Antonio Gallego Burín, sobre todo si se tiene en cuenta que se exponía en la misma capilla que la escultura de *San Jerónimo* que, como se ha reseñado con anterioridad, sí fue incluida en su estudio monográfico sobre Ruiz del Peral.

Junto a las esculturas anteriores se conservaron en esta iglesia dos imágenes representativas de *San Francisco de Asís* y de *San Antonio de Padua*, de las que, además, se conserva el oportuno testimonio gráfico. Ambas imágenes se relacionan en los inventarios de 1925, donde se vinculan por medio de las consabidas anotaciones posteriores, con Ruiz del Peral, y fueron incluidas por Gallego Burín en su estudio como obras vinculadas a este maestro. Independientemente de las circunstancias que pudieran rodear su llegada al templo ambas esculturas merecen un comentario detallado.

La escultura de *San Antonio de Padua* evoca la figura de uno de los santos más populares de la hagiografía europea y, en particular, hispana. Un santo, por otra parte, ligado íntimamente a la Orden franciscana que propagará su devoción y culto en los conventos e iglesias pertenecientes a su regla. Desde el punto de vista iconográfico, la imagen que nos ocupa evocaba una de sus representaciones más divulgadas, la que lo muestra en pie, vestido con el hábito pardo y con la figura del Niño Jesús en sus brazos. Mediante esta representación específica los escultores pretendían evocar un tema muy frecuente en el arte de la Contrarreforma y basado en una visión sobrenatural del Santo en la intimidad de su habitación. Dado el valor emotivo del episodio fue objeto de una representación muy amplia en las artes figurativas y el propio Ruiz del Peral realizaría una personalísima interpretación del episodio para la iglesia de San Francisco de Guadix.

Quizá sea la representación de San Antonio de Baza una de las imágenes más elogiadas por Gallego Burín entre las que tuvo la oportunidad de estudiar como integrantes del catálogo de Ruiz del Peral. En su estudio, donde por primera vez se atribuye al artista, el investigador granadino pondera su “esplendida ejecución” así como su relación con la época de plenitud del artista. De igual manera destaca la relación cronológica existente entre esta imagen bastetana y otras obras del escultor, concretamente las imágenes representativas de *San Antonio de Padua* de la iglesia parroquial de Purullena y del convento de San Francisco de Guadix, hoy desaparecidas⁴⁰. Efectivamente, y a la vista de los testimonios gráficos conservados, existe una profunda relación entre las imágenes de Baza y Purullena hasta el punto que podría afirmarse que obedecen a un diseño común, tanto en lo referente a su traza y disposición general como en las cuestiones puramente expresivas.



TORCUATO RUIZ DEL PERAL. San Antonio de Padua (desaparecido). Iglesia Mayor, Baza.

El *San Antonio* realizado para Baza era una imagen de madera, labrada a tamaño natural, que sostenía en su brazo derecho⁴¹ la imagen del Niño Jesús. En ella Ruiz de Peral planteó una visión sosegada del Santo, y del propio episodio representado, pero sin renunciar a establecer un nexo de comunicación con el fiel. Como expresión de lo primero, el escultor concibe una figura caracterizada por su rotundidad volumétrica expresada mediante las calidades del hábito y especialmente mediante la composición del plegado, más apretado en las mangas y en la parte superior del hábito, y con un tratamiento más comedido en la falda, labrada con largos, contados y aristados pliegues verticales que potencian las notas claroscuro y el expreso *contraposto* que anima, o si se quiera, dinamiza la estabilidad de la figura. Ese leve aliento dinámico se refuerza con la visión escorzada de ambos brazos y es extensivo a la resolución de la cabeza, que se inclina ligeramente hacia la izquierda y hacia delante subrayando el aire reflexivo que se adueña de sus facciones. A ello contribuye además el tratamiento del cabello, labrado en abultados y cortos mechones, que permiten una percepción completa del rostro.

Éste obedece en su planteamiento a ese tipo de rostro masculino alargado que suele distinguir su obra. Un rostro, en el que, de nuevo, adquiere protagonismo la nariz, el delicado dibujo de los labios, juntos y plegados ligeramente en las comisuras y la barbilla prominente. No cabe desdeñar la frente despejada y el aire ausente en la mirada, potenciada expresivamente por el dibujo de las cejas.

La imagen del Niño, sentado sobre el brazo derecho del Santo, plantea un diálogo con el fiel al dirigir su mirada hacia el espectador y señalar con su mano derecha hacia San Antonio. Como en otras composiciones de la época la evocación del Niño se basa en el desnudo, y la expresión de un canon estético que pondera la morbidez de las carnes infantiles. Diferente es el tratamiento de la cabeza, en la que destaca de nuevo el trabajo de los cabellos, largos y abulta-



TORCUATO RUIZ DEL PERAL. San Francisco de Asís (desaparecido). Iglesia Mayor, Baza.

dos, contorneando la cara redonda, y acaracolados sobre la frente con un trabajo más minucioso. Precisamente Gallego Burín, en su corto comentario sobre esta imagen, destacaba el tratamiento del cabello del Niño como uno de los rasgos más vinculados a la técnica de Ruiz del Peral. Destacaba también Gallego Burín su relación con la figura del Niño de la imagen de *San Cayetano*, de la iglesia de San José de Granada, aunque la figura del Niño bastetano le pareciera menos “mórbida y graciosa”. Realmente, aunque ambas sean deudoras de un mismo modelo, la imagen bastetana ofrecía una mayor sequedad en el tratamiento de la cabeza, más emparentada con el Niño de la iglesia de Purullena.

Durante muchos años, la imagen de *San Antonio* compartió protagonismo en la misma capilla con la, también desplazada, imagen de *San Francisco de Asís*. Una escultura que nos es conocida gracias, de nuevo, a los testimonios gráficos que nos permiten acercarnos al comentario de esta obra. Al igual que la imagen anterior, la madera sirvió como fundamento para la plasmación iconográfica del fundador de los frailes menores, representado a tamaño natural, en un inquisitivo, atormentado, y mudo diálogo con el crucifijo que sostiene en su mano. En su traza general se detecta el mismo planteamiento de otras imágenes de Peral, en las que su inmovilidad aparente se dinamiza con el movimiento de la cabeza, en sentido contrario al torso, con el peso del cuerpo que se hace descansar sobre una pierna imprimiendo tensión al miembro contrario, y con el escorzo de los brazos que no enturbian, sin embargo, la percepción total de la figura. Ello tiene su justa correspondencia en la plasmación del hábito, amplio, pesado, labrado en planos amplios y con un plegado aristoso, ordenado y generador de ese aliento dinámico que distingue esta figura. Ruiz del Peral ofrece en esta obra la imagen de un San Francisco, enjuto, nervioso, con una fuerza interior expresa en sus manos, fibrosas, poderosamente expresivas, y en la muda interrogación que parte de su mirada, en el insinuado monólogo que justifica su boca entreabierta. Todo en esta imagen es instrumento no para expresar la corrección formal, que ya es patente, sino para la evocación de un interiorizado sentimentalismo. No obstante, la cabeza de este *San Francisco* emparenta con otras realizadas por el maestro, tales como las de los Cristos difuntos y la *cabeza de San Juan Bautista*, con un planteamiento muy alejado de ese modelo dulzón e incluso afeminado de otras obras conocidas. Hay que destacar de nuevo la corrección y la regularidad en la evocación del rostro, cuyas facciones se ponderan expresivamente con las ondulaciones sugeridas por los mechones del cabello y la barba, y, sobre todo la intensidad dramática que transmite el entrecejo fruncido, un recurso habitual utilizado por este maestro en sus obras más expresivas.

No estableció Gallego Burín posibles paralelismos ni relaciones de esta obra con otras del maestro, aunque sí la elogió como “una de las mas interesantes realizaciones de este tipo de la imaginiería española” además de señalar su

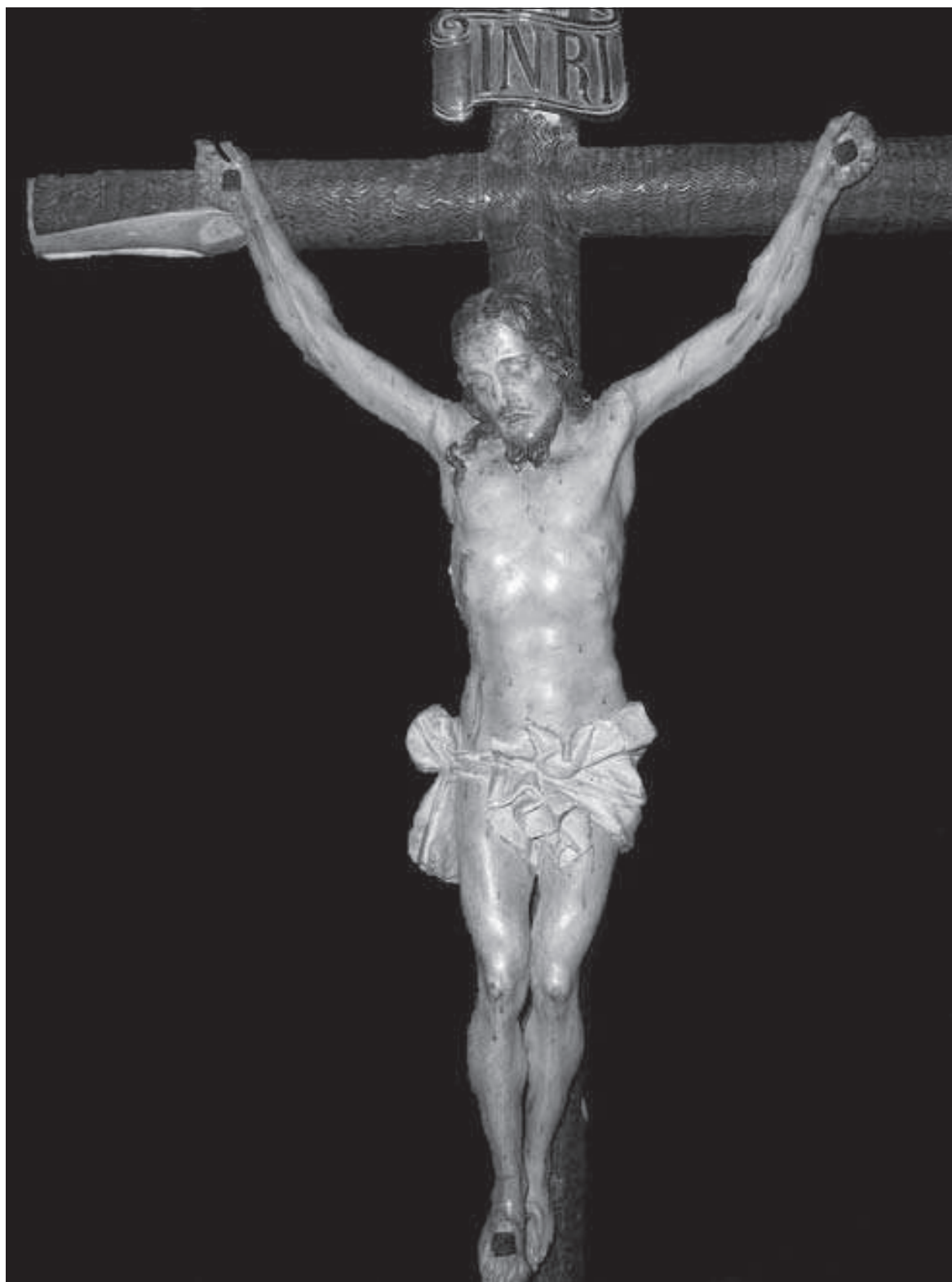
inspiración en los tipos franciscanos de Mena y los Mora⁴². Y realmente Pedro de Mena es un referente para esta obra bastetana pero no a través de sus tipos franciscanos sino mediante la magnífica interpretación de la *Magdalena penitente* del Museo de Escultura de Valladolid, cuyo íntimo diálogo con el crucifijo que sostiene en sus manos, es una referencia obligada para explicar la composición del *San Francisco* bastetano.

Al margen de las obras comentadas no nos consta la existencia de otras posibles imágenes relacionadas con Ruiz del Peral en Baza, ni tan siquiera la bellísima *Virgen Dolorosa*, hoy desaparecida, publicada por Martínez Justicia⁴³ y López-Muñoz Martínez⁴⁴. La relación que estos autores plantean, al señalar su ubicación en la Iglesia Mayor, se basa en una incorrecta lectura del texto de Gallego Burín, al que expresamente citan para justificar su referencia, pero que no puede seguir manteniéndose puesto que Gallego Burín señala expresamente su localización en la catedral de Guadix.

Es muy posible que otras iglesias parroquiales o monásticas de Baza y su Abadía contasen con obras realizadas por Torcuato Ruiz, bien como fruto de encargos devocionales particulares o como encargos específicos destinados a las iglesias. De hecho, su obra se localiza en territorios más alejados de Granada, como es el caso de las poblaciones de Castril y Huéscar. En Castril se ha atribuido al imaginero un *Nazareno* en la iglesia parroquial⁴⁵, así como otra imagen de igual iconografía, que forma parte del Tesoro de Santa María la Mayor de Huéscar⁴⁶. En esta misma iglesia se localizan una *cabeza de la Virgen*, posiblemente de una Inmaculada⁴⁷ y dos bustos representativos de un *Ecce Homo* y una *Dolorosa*, que han sido vinculados a Torcuato Ruiz del Peral⁴⁸.

En ese sentido queremos dar a conocer una obra conservada en la iglesia de Santiago de Baza, cuya factura se relaciona con el maestro de Exfiliana. Se trata de un *Cristo crucificado*, custodiado en la pequeña exposición de la sacristía de esta iglesia, y que hasta la fecha permanece inédito. Por su tamaño (34 x 25 cm.) cabe deducir que fue realizado para un oratorio particular o para la intimidad doméstica y relacionado, por tanto, con la devoción privada; si bien no puede descartarse que fuese realizado para la propia sacristía de esta iglesia donde ya se reseña la existencia de un Crucificado, con anterioridad a 1936, que creemos identificar con el que se analiza.

El Crucificado evoca la representación de Cristo difunto y aparece labrado en tres piezas con el cuerpo y los brazos por separado; estos últimos unidos a la altura del hombro. Siguiendo la tipología más usual se resuelve como un Cristo de tres clavos, con la cabeza inclinada sobre el hombro derecho, los brazos marcando un ángulo muy cerrado, colgantes, marcando la pesadez del cuerpo ya inerte. Éste se muestra en una disposición frontal, con las piernas paralelas,



*TORCUATO RUIZ DEL PERAL. Cristo crucificado. Iglesia de Santiago, Baza
(fotografía de J. R. Noguera Soria).*

ligeramente adelantada la derecha para propiciar la superposición del pie correspondiente sobre el izquierdo. La anatomía se trabaja con un especial cuidado, marcando tendones y tensando los músculos, destacando expresivamente la resolución del torso e imprimiendo un movimiento ondulante a las piernas.

La cabeza se talla con un diseño alargado, enmarcada por la cabellera labrada en largos y ondulados mechones que caen sobre la espalda y el hombro, y se ajustan a sus perfiles, sin abultar en exceso, potenciando así la claridad compositiva del rostro, despejado y abierto a la mirada del espectador. Aunque sus facciones aparecen algo enmascaradas, por lo que consideramos es una policromía posterior añadida, el rostro responde a los modelos de Torcuato, alargado, con un personalísimo perfil, con una afilada, delgada y larga nariz, cejas enarcadas, arcos superciliares marcados, y boca entreabierta dejando ver los dientes superiores, correctamente tallados. Igualmente se destaca la frente despejada y amplia y la rotunda barbilla, potenciadas ambas por los ondulados y largos mechones del cabello y por los menudos rizos que configura la barba, bífida o partida en dos. Son rasgos que emparentan esta obra con otras cabezas varoniles del maestro y, de forma más especial, con las cabezas de otras versiones de Cristo difunto, el que forma parte de la *Virgen de las Angustias* de Santa María de la Alhambra y especialmente el desaparecido y, de la misma versión del convento de la Presentación de Guadix. A estas referencias hay que unir la interesante interpretación del *Ecce Homo* de Huéscar y la soberbia *cabeza de San Juan Bautista* de la catedral de Granada.

Uno de los elementos más singulares de este Crucificado es la composición del paño de pureza, sujeto con una gruesa cuerda que deja ver la cadera y que mantiene una redondeada moña. El uso de la soga, en este caso de doble vuelta, no es un recurso novedoso pues tiene una vigencia que se remonta al siglo anterior pero, en este caso, sirve para potenciar el abundante y acartonado plegado del paño, sutilmente ondulado, pleno de movimiento y dotado de gran fuerza expresiva.

Conviene destacar, por último, la cruz que sirve de apoyo al cuerpo de Cristo. Se trata de un elemento cuyo diseño consolida el sentido patibular otorgado a la cruz como instrumento del suplicio y de la muerte de Jesús y no su consideración como trono. El escultor ha tallado los maderos como si de troncos arbóreos se tratase, descarnando la corteza y dejando ver el interior; tallando la mayor parte de la superficie con pequeñas ondulaciones paralelas y verticales, a modo de pequeñas escamas. Su factura es idéntica a la cruz que porta el pequeño *Nazareno* conservado en Santa María la Mayor de Huéscar, ya citado, y se relaciona también con la cruz que porta el pequeño *Nazareno* del convento de los PP. Carmelitas de Úbeda, considerado por Emilio Orozco Díaz como el boceto del *Nazareno* existente en este convento hasta 1936 y que el citado investigador relacionó con José de Mora⁴⁹.

Las obras de Ruiz del Peral conservadas en la Iglesia Mayor no fueron ajenas a la persecución desatada por los amantes del buen gusto contra las efusiones barrocas. Y como obras representativas de este estilo, no pasó mucho tiempo sin que fuesen desplazadas desde sus privilegiados emplazamientos en la nave central a otros lugares más discretos donde su eco fuese más apagado o, cuanto menos, más comedido. El artífice de esta nueva situación fue el abad Antonio José Navarro, un devoto ilustrado, amante de las superficies desornamentadas que no dudó en hacer blanquear y desaparecer las pinturas decorativas que ornaban los pilares del crucero, recuperadas hace pocos años. En sus iniciativas artísticas se desvela una actitud claramente partidaria de la depuración y de la simpleza, de la desornamentación y de la claridad formal, y en estos planteamientos no tenían cabida las imágenes y retablos barrocos. Dada la procedencia y el cariz de las obras, el abad Navarro no podía eliminarlas físicamente pero sí relegarlas a espacios más discretos, donde sus presencias no supusiesen una afrenta a la intelectualidad del buen gusto y asegurasen, al mismo tiempo, la devoción. De hecho el desplazamiento de las esculturas que se analizan fue una de las primeras iniciativas llevadas a cabo durante su mandato, iniciado en junio de 1790 y concluido con su muerte en 1797. Magaña recoge expresamente la razón que guió al abad Navarro: “por haberse desfigurado con ellas la arquitectura de esta Iglesia”⁵⁰.

A la censura del abad Navarro se uniría muchos años después la propiciada por la guerra desatada en España en 1936, especialmente encarnizada con el patrimonio artístico bastetano, que quedó reducido en cuanto a patrimonio mueble a su mínima expresión. Objetivo de esta censura ideológica y política fueron las esculturas y retablos de la Iglesia Mayor, y de cada una de sus capillas, entre las que se encontraban las obras de Ruiz del Peral donadas a este templo. Nada quedó de ellas sino el testimonio escrito y gráfico de historiadores como Manuel Gómez-Moreno, Antonio Gallego Burín y Luis Magaña⁵¹. Unos testimonios especialmente interesantes puesto que permiten hoy en día poder valorar el radio de influencia del taller granadino de Torcuato Ruiz, valorar la popularidad de su taller y analizar, en la medida de lo posible y razonable, las cualidades de estas obras.

NOTAS

1. Archivo del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada (A.I.G-M.), leg. CXXVII, pza. 2133-2141.
2. Cfr. RODRÍGUEZ-ACOSTA, Miguel. «Preámbulo». En GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Las iglesias de las «Siete Villas»*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1989, pp. 11-13.

3. GALLEGO BURÍN, Antonio. «Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773)»: *Boletín de la Universidad de Granada*, 39-40 (Granada, 1936), pp. 341-416.
4. *Ibidem*, p. 374.
5. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica*. Baza: Asociación Cultural de Baza y su Comarca, 1978. Luis Magaña Visbal moriría sin ver publicado el volumen segundo de su estudio que estaba totalmente terminado hacia 1945.
6. Vid. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Arquitectura y ornato en la Altiplanicie granadina durante el siglo XVIII»: *Boletín del Instituto de Estudios «Pedro Suárez»*, 7-8 (Guadix, 1994-1995), pp. 89-108.
7. Cfr. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Op. cit.*, t. 2, pp. 608-613. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús y GILA MEDINA, Lázaro. «La proyección de los talleres artísticos del Barroco granadino. Novedades sobre la saga de los Mora»: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 35 (Granada, 2004), pp. 63-79.
8. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Op. cit.*, t. 2, pp. 432 y 608.
9. *Ibidem*, p. 612.
10. *Ibid.*, p. 295.
11. *Ibid.*, p. 301.
12. Archivo de la Iglesia Mayor de Baza (A.I.M.B.). *Inventario general de la Parroquia mayor del Sagrario de la ciudad de Baza* (1925), apunte 289.
13. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Op. cit.*, pp. 300-301.
14. Archivo del Ilustre Colegio Notarial de Granada. Distrito de Baza. Protocolo de Silvestre Ortiz, año 1692. *Testamento de Gaspar de la Torre y Bustos*, 1 de julio de 1692, ff. 229-240.
15. A.I.M.B. *Inventario general...*, apunte 282.
16. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Op. cit.*, p. 301.
17. *Ibidem*, p. 296.
18. *Ibid.*, pp. 381-384. Son continuas las alusiones al Abad a lo largo de la obra de Magaña.
19. GALLEGO BURÍN, Antonio. *Op. cit.*, pp. 383-393.
20. Cfr. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Op. cit.*, p. 314-315; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Entre Barroco e Ilustración: Eusebio Valdés, arquitecto y escultor»: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 30 (Granada, 1999), pp. 121-146.
21. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Op. cit.*, p. 318.
22. A.I.G-M., leg. CXXVII, pza. 2134.
23. GALLEGO BURIN, Antonio. *Guía de Granada*. Granada: Comares, 1996, p. 358.
24. *Ibidem*; LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio Nicolás. *Torcuato Ruiz del Peral. Escultor imaginero granadino. III Centenario de su nacimiento (1708-1773)*. Valle del Zalabí – Granada: Ayuntamiento – Diputación, 2008, pp. 77-79. Vid. también, RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «El patrimonio artístico del Colegio de San Pablo: de la Compañía de Jesús a la Universidad de Granada». En AA.VV. *Obras maestras de la Universidad de Granada I. Estudios*. Granada: Universidad, 2006, p. 146.
25. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Op. cit.*, pp. 318-319.

26. *Ibidem*, p. 319.
27. MAGAÑA VISBAL, Luis. «Alonso de Covarrubias y la Iglesia Mayor de Baza»: *Archivo Español de Arte*, 27 (Madrid, 1954), p. 45.
28. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica...*, p. 318.
29. A.I.M.B. *Inventario general...*, apunte 293.
30. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica...*, p. 317.
31. *Ibidem*, p. 323.
32. *Ibid.*, p. 384.
33. GALLEGO BURÍN, Antonio. «Un escultor...», p. 373.
34. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica...*, pp. 384-385.
35. *Ibidem*.
36. A.I.M.B. *Inventario general...*, apunte 294. El altar se completaba con un juego completo de candeleros con crucifijo de metal dorados, sacras, aras consagradas, atril de madera y una lámpara de metal.
37. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica...*, p. 337.
38. A.I.G-M., leg. CXXVII, pza. 2134. El final de la frase aparece tachado: “y probablemente será obra de Salzillo”.
39. A.I.M.B. *Inventario general...*, apunte 287.
40. GALLEGO BURÍN, Antonio. «Un escultor...», p. 372.
41. Así se especifica en el inventario de la Iglesia Mayor del año 1925.
42. GALLEGO BURÍN, Antonio. «Un escultor...», p. 372.
43. MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996, p. 264, lámina 47. 4.
44. LÓPEZ-MUÑOZ MARTINEZ, Ignacio Nicolás. *Op. cit.*, p. 143.
45. FAJARDO RUIZ, Antonio (ed.). *Huéscar. Ut quid perditio haec*. Granada: 2006, p. 102; LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La escultura en el Convento Dominicó de Huéscar». En AA.VV. *Contemplación. El Convento de la Madre de Dios de Huéscar*. Granada: Mouliaa Map, 2007, p. 61.
46. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. *Op. cit.*, p. 61.
47. FAJARDO RUIZ, Antonio. *Op. cit.*, p. 70.
48. FAJARDO RUIZ, Antonio. *Huéscar: la «catedral de Toledo» en Granada y Torcuato Ruiz del Peral*. Huéscar: Santa Iglesia Mayor de Santa María de la Encarnación, 2008, pp. 105-110.
49. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Unas obras de Risueño y Mora desconocidas»: *Archivo Español de Arte*, 175 (Madrid, 1971), pp. 233-236.
50. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica...*, p. 341.
51. Los textos de Luis Magaña citados en este estudio incluyen fotografías tomadas con anterioridad a 1936, algunas de las cuales fueron incluidas por el autor en un pequeño catálogo publicado en el año 1925 con el título *La Santa e Insigne Iglesia Colegial de Baza*. De este catálogo procede la fotografía de la escultura de *San Francisco de Asís* que ilustra nuestro estudio.