

JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ
JOSÉ ANTONIO DÍAZ GÓMEZ
ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO (EDS.)

DE AUSTRIAS A BORBONES
Construcciones visuales en el Barroco hispánico

GRANADA
2021

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA

SECCIÓN ARTE

Directores: Ignacio Henares Cuéllar y Fernando Molina González.

Consejo asesor de la colección Arte y arqueología: Javier Arnaldo Alcubilla (Universidad Complutense de Madrid); Antonio Calvo Castellón (Universidad de Granada); Catalina Cantarellas Camps (Universitat de les Illes Balears); Stéphane Castellucio (Institut National d'Histoire de l'Art. París); Esperanza Guillén Marcos (Universidad de Granada); Lucía Lahoz Gutiérrez (Universidad de Salamanca); Rafael López Guzmán (Universidad de Granada); Juan Manuel Monterroso Montero (Universidad de Santiago de Compostela); Carmen Morte García (Universidad de Zaragoza); Marinella Pigozzi (Università di Bologna); Carlos Reyer Hermsilla (Universidad Autónoma de Madrid); Franca Varallo (Università di Torino).



HAR2017-83037-P

Esta publicación se ha financiado con fondos del Proyecto de I+D HAR-2017-83017P: «Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750» y del Grupo HUM-362 «Arte y cultura en la Andalucía moderna y contemporánea» de la Universidad de Granada.

© De los textos, los autores.

© Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Tlfs.: 958 24 39 30 – 958 24 62 20

ISBN: 978-84-338-6898-5 · Depósito Legal: GR./1378-2021

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Preimpresión: Grupo HUM-362 de la Universidad de Granada

Maquetación: Adrián Contreras-Guerrero

Diseño de cubierta: Débora Segovia Fuentes



Impreso en España

Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 9

I.- INTRODUCCIÓN

-De Austrias a Borbones: la España que vivió José Risueño (1665-1732). *Inmaculada Arias de Saavedra Alías* 19

II.- LA VIDA DE LAS FORMAS. PROCESOS CREATIVOS Y USOS DE LA IMAGEN

-Pedro Atanasio Bocanegra, un pintor aprovechado. *Adrián Contreras-Guerrero* 53

-La influencia del grabado en la platería barroca catalana. El caso de Joan Matons (c. 1665-1735). *Sara Gutiérrez Ibáñez* 77

-La culminación de los programas iconográficos del Colegio de la Compañía de Jesús de Granada en la época de José Risueño. *Beatriz Rodríguez López* 101

III.- ENTRE EL GREMIO Y EL TALLER. ESTUDIOS DE ARTISTAS

-Tomás Sánchez Reciente y sus esculturas en plata. *Antonio Joaquín Santos Márquez* 125

-Miguel Franco, maestro entallador de la iglesia y Archicofradía de la O de Sevilla. *Pedro Manuel Martínez Lara y Francisco Javier Herrera García* 143

-El fondo pictórico de la casa de San Gregorio Bético de Granada en el siglo XVIII: José Risueño y los Benavides. *José Antonio Díaz Gómez* 169

-El escultor y ensamblador sevillano Antonio de Quirós (1663-1721): trazos de una biografía inédita. *José Roda Peña* 195

IV.- PROBLEMAS ICONOGRÁFICOS

-Una posible obra de José Risueño en la ciudad de Úbeda y su estela en la diócesis de Baeza-Jaén. *Pablo José Lorite Cruz* 231

-El Niño Jesús dormido como nuevo tema de terracotas en José Risueño. Arte y obra atribuible. *José Javier Gómez Jiménez y Elisa Isabel Roldán Gutiérrez* 251

-Liturgia, imagen escultórica y espectáculo: la Virgen eucarística de Fernando Ortiz para el Oratorio de los Filipenses (Málaga). *Javier González Torres* 271

V.- EL BARROCO DESPUÉS DEL BARROCO. HISTORIOGRAFÍA Y CONSERVACIÓN

-La escultura barroca granadina desde el prisma ilustrado. Los escultores en los manuscritos del pintor Fernando Marín Chaves (1737-1818). *José Policarpo Cruz Cabrera* 289

-Iconoclastia y rescate del patrimonio escultórico barroco granadino durante la guerra civil española. *Manuel Rubio Hidalgo y Emilio Caro Rodríguez* 303

-Transformaciones estéticas y procesos de restauración: análisis en torno a una escultura del círculo de Torcuato Ruiz del Peral. *Sergio Ramírez González* 331

-La escultura en terracota en la escuela granadina. Aportación de los métodos de análisis al estudio de la técnica, conservación y autenticación: el caso de una terracota de José de Risueño. *Carmen Bermúdez Sánchez y Lucía Rueda Quero* 349

BIBLIOGRAFÍA 385

Transformaciones estéticas y procesos de restauración: análisis en torno a una escultura del círculo de Torcuato Ruiz del Peral

A esthetic transformations and conservation processes: analysis based on a sculpture from Torcuato Ruiz del Peral circle

Sergio Ramírez González¹

Universidad de Málaga

Resumen

El presente trabajo aborda los cambios experimentados tras su restauración por la escultura de *San Rafael arcángel* que se custodia en el Museo Unicaja de Artes Populares de Málaga, cuya presencia en la institución había pasado desapercibida por las pésimas condiciones de conservación en las que se encontraba y la falta de un estudio pormenorizado que la pusiera en valor. Con motivo de la exposición sobre los fondos religiosos propios puesto en marcha por la Fundación Unicaja se ha sometido a la pieza a un proceso de restauración, que, aparte de resolver problemas estructurales y epidérmicos derivados de pésimos retoques, ha comportado el descubrimiento de una nueva realidad. Su elevada calidad, porte y elegancia, amén de la identificación de sus grafismos, la relacionan con la producción más cercana al exfilianero Torcuato Ruiz del Peral.

Palabras clave: escultura barroca, Torcuato Ruiz del Peral, restauración, conservación, siglo XVIII, Málaga.

1. srgg@uma.es.

Abstract

The current piece of article addresses the changes undergone in *Saint Raphael archangel* after its restoration, which is preserved in Málaga in the Unicaja Popular Arts Museum. Its presence, in the institution, had passed unnoticed due to the dreadful conditions of conservation in which it was found, so there was a need of an in-depth study, that would place value on it. On the occasion of the exhibition, the religious collections were kicked off by the Unicaja Foundation. The art piece has been submitted to a restoration process that beyond resolving structural and epidermic problems derived from terrible retouching, has brought about the discovering of a new piece. Its high quality, posture and elegance as well as its graphics identification has linked it to the closest production of the exfilianerian Torcuato Ruiz del Peral.

Keywords: Baroque sculpture, Torcuato Ruiz del Peral, restoration, conservation, 18th, Málaga.

Contextualización de la obra escultórica

Antes de abordar con cierta profundidad el análisis del proceso de restauración de la obra de referencia y su posible filiación artística resulta necesario proporcionar una serie de datos, aunque sea de manera sucinta, acerca de la institución que la acoge y las circunstancias que la condujeron hasta esta². La escultura del *San Rafael arcángel* objeto de estudio forma parte de

2. Agradecemos a la Fundación Unicaja, a la restauradora Marina Malpartida Tirado, al artista José Medina Galeote y a los doctores en Historia del Arte Rafael V. López Flores, Emilia Garrido Oliver y Rosa M^a Palomo Tobío su amable colaboración a la hora de facilitar material documental y gráfico.

la colección permanente expuesta en el Museo Unicaja de Artes y Costumbres Populares de Málaga, donde se deposita para su contemplación en la sala número 18 dedicada a la religiosidad popular;³ una sala, por cierto, que no solo contiene piezas de ese arte más sencillo, íntimo y asequible propio del pueblo llano, sino que, como en el caso que nos ocupa, también exhibe obras de carácter más culto y de elevada calidad en los ejemplos de la *Dolorosa* atribuida a Pedro Asensio de la Cerda (siglo XVIII), *San Francisco de Asís* y *San Antonio de Padua* (anónimo andaluz, siglo XVII) y *Niño Jesús pasionista* (anónimo andaluz, siglo XVIII), entre otras.

La idea de crear este museo surge a principios de los años 70 del pasado siglo XX como sección especializada del Museo Provincial de Bellas Artes, si bien el hecho de no contar con sede propia condujo a que se instalara eventualmente en los locales que la Caja de Ahorros Provincial de Málaga adquirió como sede de la Sociedad Económica de Amigos del País, en la plaza de la Constitución. Vista la necesidad de la exposición estable de tales fondos, en un espacio amplio y adecuado, la Obra Cultural de dicha entidad se hizo por compra directa con el antiguo Mesón de la Victoria, inmueble del siglo XVII explotado por los religiosos Mínimos del convento de la Victoria, el cual fue declarado monumento histórico-artístico local por iniciativa de la Academia de Bellas Artes de San Telmo. Su idea no era otra que dedicarlo a la actividad cultural mediante la adaptación a un patrimonio muy particular, que se vería enriquecido en aquellos momentos con la adquisición, depósito y cesión de múltiples piezas. La historia de esta institución museística comienza, por tanto, con su inauguración el día 23 de octubre de 1976, pasando a estar

3. María E. Escalera Pérez, Javier Ordóñez Vergara y Teresa Sauret Guerrero, *Guía del Museo Unicaja de Artes Populares* (Málaga: Fundación Unicaja, 2008), 62-3; María E. Escalera Pérez, *Aproximación a la museología etnográfica a través del estudio del Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga* (Málaga: Universidad de Málaga, 1986) Memoria de Licenciatura inédita.

regentada desde la fusión bancaria de 1991 por la Obra Social de Unicaja y, posteriormente, por la Fundación de la misma⁴.

La presencia de la escultura de *San Rafael arcángel* en el museo malagueño es fruto de una donación particular ejecutada, según se registra, en el período comprendido entre 1978-1980 (FIG. 1). Es entonces cuando pasó a formar parte de los fondos corporativos al tiempo que engrosaba el catálogo interno con el número de registro 10/95, más adelante cambiado por otro nuevo: 13.199. Poco sabemos respecto a los orígenes y evolución histórica de la escultura más allá de la etapa de posesión de su anterior dueña, la promotora teatral Ángeles Rubio-Argüelles y Alessandri (1906-1984), quien decidió entregarla a este museo por el enorme cariño que le profesaba y los vínculos personales que le unían a su directora. Ángeles Rubio formó parte de una familia pudiente y con un reconocido estatus que mantuvo al contraer matrimonio con Edgar Neville, momento en el que adquirió el título de Condesa de Berlanga de Duero. Pero, ante todo, Ángeles fue una mujer de una enorme formación y comprometida siempre con la cultura malagueña en sus distintas facetas, sobre todo, la concerniente al mundo del espectáculo con su punto culminante en la creación del teatro estable ARA y su correspondiente escuela, del mismo modo que el reconocido Festival de Teatro Grecolatino⁵.

Así las cosas, se sabe que la escultura en cuestión perteneció durante bastante tiempo a Rubio-Argüelles como demuestra el hecho de que pasara por la casa que poseía en el barrio de La Caleta, Villa Carmen, y por su última residencia antes de su fallecimiento, la conocida como “Tócame Roque”. A pesar de la falta de documentación al respecto, creemos que la obra escultórica no era de trascendencia familiar y debió ser adquirida por ella misma en un anticuario, proveniente con

4. José A. Palomares Samper, “Museo-Mesón de la Victoria. Museo de Artes y Tradiciones Populares”, *Narria. Estudios de Artes y Costumbres Populares* 73-74 (1996): 34-42.

5. Rosa M^a Palomo Tobío, *Ángeles Rubio-Argüelles. Perfil humano y artístico* (Tesis Doctoral. Universidad de Málaga, 2015); Jesús García de Dueñas, *Ángeles Rubio Argüelles, una dama del teatro* (Málaga: Ayuntamiento, 2004).



FIG. 1. Torcuato Ruiz del Peral (atribución), *San Rafael arcángel* antes de la restauración, mediados del siglo XVIII, Museo Unicaja de Artes y Costumbres Populares de Málaga.
Foto: Marina Malpartida Tirado.

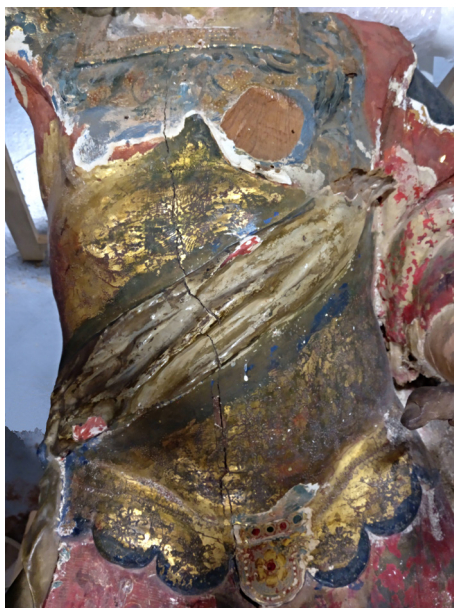


FIG. 2. Retirada de la coraza sobrepuesta en el siglo XIX y descubrimiento de la original.
Foto: Marina Malpartida Tirado.

toda probabilidad de algún complejo conventual desamortizado. Cierto es que se trataba de una mujer amante y defensora de las antigüedades artísticas, pero no por ello dejaría de utilizarlas para alguna que otra excentricidad propia del mundo de la farándula. Según parece la escultura se hallaba situada junto a la subida de la escalera de “Tócame Roque”, vivienda que solían visitar unos pupilos y alumnos que tenían en el *San Rafael* la diana de sus bromas y donaires. Para ellos, la escultura era un personaje más de sus tramoyas, de ahí que lo conocieran con un apodo concreto y lo disfrazaran continuamente con ropas y complementos que tuvieran a mano.

La intervención restauradora

Después de numerosos años sin ser sometida a ningún tipo de proceso restaurador, la inclusión de la escultura de *San Rafael* en la exposición sobre los fondos religiosos de la Fundación Unicaja, que recorrió distintas capitales andaluzas hasta 2020, ha servido de acicate para emprender una intervención tan compleja como necesaria⁶. Lo que en un principio iba a ser una restauración de consolidación, limpieza superficial y fijación de la policromía se convirtió pronto en una labor mucho más profunda y afanosa al descubrir los importantes retoques y añadidos que recibió seguramente durante el siglo XIX. Hasta el punto que dichos sobrepuestos desvirtuaban de un modo excesivo el aspecto primitivo de la pieza –al dificultar su lectura artística general– y le conferían una impronta ambigua que impedía acometer una valoración certera de su origen, escuela y/o autoría. Todo lo contrario a las sensaciones recibidas tras conocer el resultado final, pues su drástica transformación morfológica nos ha conducido hacia una realidad nueva, muy distinta a la anterior, ahora sí idónea para emprender análisis más eficaces y rigurosos. En tal tesitura, podemos hablar, desde luego, de una obra a la que no solo

6. Rafael V. López Flores y Sergio Ramírez González, *Divina Alusión. Religión y religiosidad en la Colección de Arte Fundación Unicaja. Siglos XVI-XXI* (Málaga: Fundación Unicaja, 2018).

se le ha devuelto a su prístina condición, sino que detenta también una elevada calidad artística en función del garbo corporal, el hábil modelado y la definición preciosista de los detalles.

Con todo, es realmente preciso que profundicemos un poco más en las fases y desarrollo de los trabajos de restauración. El informe realizado al efecto indicaba, en primer lugar, el deficiente estado de conservación de la escultura y la prioridad alta de intervención ante unas consecuencias que podrían haber sido nefastas en el caso de no haberse llevado a cabo⁷. Valga de ejemplo, los daños ocasionados a nivel estructural por la amplia abertura –de varios milímetros– de muchos de los ensambles, así como las grietas constantes que se repartían por las superficies de los volúmenes lígneos. Y, aunque no había ningún tipo de perjuicio por parte de insectos xilófagos, el acople poco ortodoxo de piezas sobresalientes como las alas, brazos y manos a través de elementos metálicos ya oxidados, provocaron perceptibles fisuras a su alrededor e, incluso, el desprendimiento de la capa pictórica más cercana. Pese a ello, y a nivel estructural, los mayores deterioros se circunscribían a la zona de los tobillos y anclaje de la pieza, sobre todo al desposeerlo del tercer punto de apoyo de la capa –un añadido posterior– que dejaba a la pieza sin estabilidad alguna. En cuanto a los repintes, se restringían a retoques puntuales al óleo en las carnaciones, junto a la acumulación de suciedad y barniz oxidado, mientras que eran más toscos y desproporcionados en la indumentaria donde la aplicación de gruesas capas de yeso, telas encoladas y una nueva policromía habían desvirtuado por completo la capa, coraza y faldellín original de la obra (FIG. 2)⁸.

En consecuencia, la primera de las tareas consistió en retirar las mencionadas telas de manera mecánica y mediante la humectación controlada de las capas de yeso, lo que propició la liberación de la talla de cara a ir perfilando la morfología original

7. Marina Malpartida Tirado, *Informe de restauración del San Rafael del Museo Unicaja de Artes y Costumbres Populares* (Málaga, 2018).

8. María L. Gómez González y Teresa Gómez Espinosa, “Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada”, *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura* 667-668 (2001): 613-44.



FIG. 3. Desmonte de la falsa capa que actuó como tercer soporte sobre la peana. Foto: Marina Malpartida Tirado.



FIG. 4. Perspectiva del faldellín en el proceso de retirada de los añadidos. Foto: Marina Malpartida Tirado.

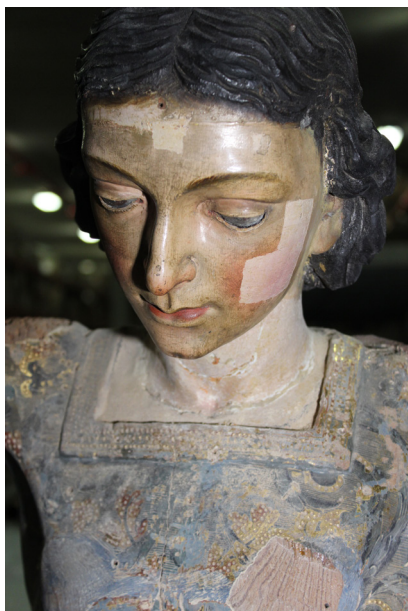


FIG. 5. Limpieza de policromía en la zona del rostro. Foto: Marina Malpartida Tirado.



FIG. 6. Reintegración de pérdidas matéricas en la trasera escultórica. Foto: Marina Malpartida Tirado.

y el movimiento sinuoso de esta, adscrito a una anatomía más fina, esbelta y elegante. Podía comprobarse, en aquellos momentos, que las vestimentas no correspondían para nada con la sobrepuesta ni en su forma ni en su color y decoración. Es decir, una capa larga que se convertía en corta, una coraza tosca y dorada que ocultaba otra delicadamente estofada y con adaptación a la superficie muscular torácica, y un faldellín de amplio vuelo rizado que, en realidad, se ajusta de pleno a la silueta trazada por las piernas (FIG. 3)⁹. Lo peor de todo es que los añadidos decimonónicos fueron bastante agresivos y, lejos de aportar solo nuevos elementos superficiales, deterioraron gravemente el bloque básico para alcanzar la adaptación deseada, no vacilando ni un momento a la hora de clavar puntillas, rellenar los huecos con otros materiales y, lo que es más grave, amputar algunas de las partes del original (FIG. 4).

A continuación, pasaron a reforzarse los puntos de anclaje de la peana y las correspondientes espigas, para lo que fue necesario su oportuna abertura con la sorpresa extra de encontrar en su interior algunas de las piezas desprendidas insertas a través de agujeros existentes, a saber, dos dedos de las manos y el anzuelo del atributo del pez junto a la empuñadura dorada que lo sostenía. Una vez conseguida la estabilización de la escultura tocaba retirar las capas de repintes, en ocasiones solo adiciones directas al óleo y, en otras, con una preparación previa de yeso de entre 1 y 4 milímetros, ampliadas aun más en zonas puntuales de la coraza, faldellín y capa. Fue justamente la coraza la que mayor impacto produjo al revelarse su prístina configuración, por cuanto dejó al descubierto una rica aplicación de estofados con esgrafiados y la inclusión de esmaltes de distintos colores. De esta manera, quedaba al descubierto la policromía original convenientemente consolidada y fijada al soporte a falta de rematar la limpieza final de los barnices oxidados, suciedad e impurezas (FIG. 5)¹⁰. La reconstrucción de los elementos perdidos

9. Malpartida Tirado, *Informe de restauración...*, 6-8.

10. Estrella Arcos von Haartman, "Las ciencias experimentales y la conservación de



FIG. 7. Reintegración volumétrica en la unión de la mascarilla. Foto: Marina Malpartida Tirado.

–dedos, parte del faldellín, etc.– corrió en paralelo al tratamiento por independiente de complementos como el pez, la vara de asta larga con cruz y calabaza –que no es la original y se recortó por su excesiva extensión–, y las alas recolocadas –tras despojar la escultura de la falsa capa– con una disposición más cerrada ideal para consolidar la armonía de la pieza (FIGS. 6 Y 7). El barnizado preparó las superficies para acometer la reintegración cromática final con pigmentos al barniz y oro en polvo disuelto en resina, para las zonas doradas, en tanto se unificaban brillos mediante la aplicación de barniz en spray bajo un aspecto satinado general.

En definitiva, una restauración de profundo calado provista de una elevada laboriosidad y que ha obligado a tomar

obras de arte. Técnicas de laboratorio”, en *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*. Vol. 1: *Entre el Barroco y el siglo XXI*, coord. Antonio R. Fernández Paradas (Antequera: ExLibric, 2016), 383-99.

soluciones un tanto delicadas, aunque los resultados no pueden ser más satisfactorios, se mire por donde se mire. Esta intervención no solo ha devuelto el esplendor perdido a una destacada obra barroca, sino que ha sido clave para que pasara a formar parte del más selecto grupo de esculturas dieciochescas que atesora el patrimonio malagueño, después de que pasara desapercibida durante mucho tiempo para la comunidad científica. Es más, el presente estudio pretende ser el inicio de otros análisis más exhaustivos que emprendan una visión integral y de conjunto, en pos de establecer nuevas conexiones concretas o generales, locales o regionales, y atendiendo siempre al objetivo de darla a conocer ante la opinión pública más o menos especializada. Asimismo, la Fundación Unicaja tiene, en adelante, el deber de preservar su conservación en las condiciones apropiadas –de carácter expositivo, ambiental, lumínico, etc.–, en virtud de lo cual sería necesario ejecutar revisiones periódicas y mejorar algunos de los aspectos contextuales relativos a la infraestructura del Museo de Artes y Costumbres Populares¹¹.

Una obra granadina del círculo de Torcuato Ruiz del Peral

Como ya hemos avanzado en apartados anteriores, en ocasiones la restauración de una obra artística puede deparar sorpresas conforme a la restitución de su estado original, desvirtuado por intervenciones más o menos escrupulosas, de discutible agresividad, a lo largo del tiempo. De manera que aquella pieza que podía parecer de una apreciable factura, resultaba detentar finalmente una más alta calidad, así como unas características que ayudaban sobremanera a fijar una adscripción cronológica y artística determinada. Lejos de quedarse solo en el descubrimiento de una realidad heterogénea en cuanto a volúmenes, tratamiento anatómico y motivos decorativos, el proceso restaurador al que se ha sometido la pieza ha facilitado

11. María García Morales, *La conservación preventiva en los museos. Teoría y práctica* (Tenerife: Organismo Autónomo de Museos y Centros, 2000); Sofía de Alfonso, “Conservación y mantenimiento de salas en una casa-museo del siglo XIX. El Museo Cerralbo”, *Ge-conservación* 8 (2015): 78-88.

avanzar sobre su atribución al reconocido escultor granadino Torcuato Ruiz del Peral o, bien, a su círculo más cercano, que debió efectuarla a mediados del siglo XVIII¹². Sin duda, la comparativa entre los modelos adscritos al artista y las conexiones a través de la coincidencia de grafismos, sin obviar las particularidades estéticas de la estatuaria barroca granadina, son claves para llegar a alcanzar tales conclusiones.

Nacido en Exfiliana en 1708, Ruiz del Peral se traslada siendo muy joven hasta Granada para acatar las directrices artísticas del escultor Diego de Mora, completadas una vez acaecido el fallecimiento del maestro con las del pintor Benito Rodríguez Blanes¹³. Cuestión esta que explica el carácter polifacético del personaje de referencia, por cuanto sería uno de esos escultores del último barroco granadino –momento de cierta proliferación– que completaría por sí mismo las fases de tallado, policromado y estofado¹⁴. Su labor por independiente le reportó éxito artístico principalmente en tierras granadinas, en función no solo de su buen hacer como escultor sino también de su habilidad para satisfacer a los clientes¹⁵. Como bien demuestran muchas de las piezas documentadas y atribuidas su producción –de irregulares resultados– está sujeta a los exitosos modelos de José de Mora, si bien tiende a simplificar los tipos y concederle un perfil devoto-popular algo más marcado, de enorme aceptación en su época. De entre los temas más repetidos de su obra se encuentra la Virgen

12. Juan J. López-Guadalupe Muñoz, “Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos, talleres y síntesis evolutiva”, *Boletín del Centro de Estudios “Pedro Suárez”* 21 (2008): 291-326; López Flores y Ramírez González, *Divina Alusión. Religión...*: 44-5.

13. Ana M^a Gómez Román, “La fortuna historiográfica de Torcuato Ruiz del Peral antes de 1936”, *Boletín del Centro de Estudios “Pedro Suárez”* 21 (2008): 27-54 y “Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX”, *Boletín del Centro de Estudios “Pedro Suárez”* 21 (2008): 327-98.

14. Ignacio N. López-Muñoz Martínez, *Torcuato Ruiz del Peral. Escultor imaginero de Exfiliana. III Centenario de su nacimiento (1708-2008)* (Guadix: Ayuntamiento del Valle del Zalabí, 2008), 20-5.

15. José M. Rodríguez Domingo, “Patronos y clientes de Torcuato Ruiz del Peral”, en *Actas del I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico. La escultura andaluza del siglo XVIII: conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)* (Estepa: Ayuntamiento, 2014), 199-214.



FIG. 8. Aspecto final de la escultura de *San Rafael* una vez finalizada la restauración.
Foto: Fundación Unicaja.

Dolorosa en sus diferentes variantes iconográficas y actitudinales, amén de personajes como San José y una amplia gama de santos como sería el caso de San Rafael, el ángel médico y guardián. El que aquí analizamos codifica el célebre episodio bíblico del *Libro de Tobías*, en el momento en el que el arcángel acompaña al joven protagonista hasta Mesopotamia para contraer matrimonio con Sara y logra ahuyentar con la hiel y vísceras del pez, que le mandó pescar en el Tigris, al demonio que acabó con los anteriores maridos de esta, siendo a su vez milagroso para curar la ceguera de su padre, el viejo Tobías¹⁶. Lo cierto es que su representación artística barroca tendía a ataviarlo como peregrino con aditamentos como el bordón, esclavina, capa y zurrón, cuestión que, como hemos podido comprobar después de la restauración, no corresponde con la obra malagueña de corte e iconografía mucho más clasicista.

La escultura objeto de estudio –de tamaño menor al natural, 138 centímetros– avanza sobre efectos realistas y escenográficos al ser representado de manera exenta, aunque con una inclinación lateral de la cabeza que busca la complicidad del ausente Tobías (FIG. 8). Unos efectos que tendrían mayor proyección al ser contextualizado por un retablo de fondo, en el que encontraría una adecuada adaptación, como así se desprende del corte achaflanado de los ángulos traseros de la peana. Realismo y peana irían igualmente unidos de la mano mediante un recurso un tanto curioso, dado que, lejos de fijar superficies jaspeadas y/o doradas, recrea el recurso iconográfico del río con formaciones rocosas bajo los pies y una policromía general de matices azul-verdosos relativos al agua. Por su parte, el ritmo corporal vibrante, cargado de movimiento y vitalidad, expone un elegante contraposto generador de cierta sinuosidad adaptada al balanceo desequilibrado de las extremidades superiores, la derecha al alza para asir el bordón de peregrino, la izquierda laxa con vistas a portar el atributo del pez, continuando –con cambio de orden– la

16. Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo 1, vol. 1: *Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999), 77-8.

versión que hiciera el autor para la iglesia de San Justo y Pastor de Granada. Por cierto, unos hombros que delatan una innegable desproporción y forzado encaje con las extremidades, quizás debido a los retoques del siglo XIX o bien, a errores de definición de su artífice.

Vestido “a la antigua” con coturnos, faldellín, coraza y manto, no desvirtúan estos en ningún momento el modelado atlético de la anatomía al exponerse muy ceñidos y, por ende, con una escasa ampulosidad de los paños que solo tiene cabida en el drapeado del manto, en su parte trasera. La resolución del modelado de los volúmenes, de cortes abiselados, y la definición de sus grafismos, acercan la obra a Ruiz del Peral como bien demuestran las extensas manos, huesudas y arqueadas, y por encima de todo el rostro andrógino de corte ovalado, que recurre, en última instancia, a las soluciones practicadas por José de Mora, expresivas y de trasfondo espiritual¹⁷.

Rasgos estampados en los sobresalientes párpados, las cejas curvas que invaden el entrecejo, la nariz afilada y poderosa, el mentón prominente y la boca pequeña de perfil zigzagueante en la línea de la mostrada por la *Virgen de las Angustias* de Santa María de la Alhambra, la *Virgen de Gracia* de la parroquia de Valderrubio y la *Anunciación* del Museo de la Abadía del Sacromonte de Granada¹⁸. Sin obviar características faciales bastante próximas en la escultura de *San Pedro* de la catedral de Guadix y la *Virgen de la Anunciación* de la capilla del Ave María de la Cuesta del Chapiz. Aun así, habría que contar también, de cara a rematar la impronta realista y el aderezo de la cabeza, con la inclusión postiza de ojos de cristal y una desaparecida diadema, de la que permanecía hasta su restauración el agujero de sostén en la parte superior central de la frente, justo en el nacimiento del pelo. Una diadema, justo es decir, que sería la responsable de

17. Manuel Amezcua Morillas, “Ruiz del Peral, autor espiritual”, *Boletín del Centro de Estudios “Pedro Suárez”* 21 (2008): 275-90.

18. Antonio Gallego Burín, “Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruiz del Peral”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 1-fasc. 1 (1936): 185-327.



FIG. 9. Vista lateral de la escultura en su estado final. Foto: Marina Malpartida Tirado.



FIG. 10. Detalle de la coraza con la aplicación de esmaltes. Foto: Marina Malpartida Tirado.

acomodar el inicio de la cabellera al bloque craneal –peinada con raya en el centro–, en tanto generaba un voluminoso remate con mechones ondulados que proyectan, aun más, las redondeces del rostro.

Ruiz del Peral cuidó especialmente la policromía de sus obras, casi siempre “a pulimento”, donde demostraba una enorme sensibilidad decorativa y una estética colorista de ricas entonaciones. Muy común en su producción, herencia de nuevo de José de Mora, es el apoyo del manto en un solo hombro y la utilización en este de un rojo intenso –con un fino rallado en oro– en la línea del patentizado en el *San José con el Niño* de la parroquia granadina del mismo título, el *San Juan Bautista* del monasterio de la Concepción y el *San Miguel* de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, entre otros. Recrea el resto de los atuendos con un enorme preciosismo estético, tonos contrastados y vocación naturalista, desde los coturnos punteados en oro al faldellín donde resaltan los galones sobre fondo rojo y, especialmente, la magnífica coraza estofada con simétricos y clásicos diseños vegetales y florales sobre picado de lustre, lejano a sus versiones más barroco-tardías (FIG. 9); rematado todo en el ribete lobulado inferior con aplicaciones coloristas de esmaltes en torno a rosetas (FIG. 10)¹⁹.

19. Juan J. López-Guadalupe Muñoz, “La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela”, en *Escultura Barroca...* Vol II: *Escultura Barroca Andaluza...*: 63-4.