

De la narrativa manierista a la teatralidad barroca en la escultura devocional de Priego de Córdoba

Candelaria ALFÉREZ MOLINA
HUM-362. Universidad de Granada

I. Introducción.

II. Distintos tipos y usos de las imágenes procesionales en Priego de Córdoba.

2.1. *Imágenes narrativas. El Nazareno. (Siglo XVI).*

2.2. *Imágenes empáticas: Jesús en la Columna (siglo XVII).*

2.3. *Imagen teatral: Las Dolorosas de vestir en el barroco tardío.*

III. Conclusión.

I. INTRODUCCIÓN

Las dos grandes epidemias de peste que asolaron la Villa de Priego durante el siglo XVII, dejaron una huella que marcó de modo indeleble la religiosidad popular en este pueblo con el nacimiento de Hermandades y Cofradías, que en esta etapa alcanzaron unos rasgos determinadores, favorecidas por el estamento civil y el eclesiástico, jerarquías no interrelacionadas, pero eficazmente coordinadas. Durante los siglos XVI y XVII, proliferó un importante número de ellas, concretamente 17, como nos documenta un legajo del Archivo Histórico Nacional (Consejos. Legajo 7098). Su labor asistencial, espiritual y cultural fue uno de los pilares que favoreció el resurgir de una sociedad hundida en el miedo, la pobreza y la crisis económica que generó el terrible contagio.

A finales del siglo XVII la Villa de Priego se fue engrandeciendo con gran cantidad de construcciones religiosas, que con su presencia sacralizaron el espacio urbano. Las calles se transformaron en escenarios sagrados marcados por un arte en función de un ritual litúrgico, representado por las procesiones de penitencia, de gloria y sacramentales, convirtiéndose en itinerarios de marcada simbología religiosa.

En el siglo XVIII Priego alcanzó una de las etapas más prósperas de su historia, recuperándose de las crisis sociales y económicas del tiempo pasado. La economía, alcanzó los niveles más altos por el comercio de la seda dentro y fuera de sus fronteras y una clase social adinerada buscó los mejores arquitectos, escultores y pintores de las ciudades cercanas, para remodelar las iglesias y construir otras nuevas, ampliando su patrimonio artístico con una imagería sacra, que a su vez, fueron advocaciones religiosas a las que cada hermandad y Cofradía de esta Villa se acogió para pedir al cielo el cese de epidemias y calamidades.

El hilo argumental de nuestra exposición va a ser una breve aproximación de las advocaciones que hemos elegido como referenciales básicos por su vinculación con la espiritualidad y la cultura barroca de Priego, y hacer un breve recorrido desde la imagen narrativa del manierismo, hasta la influencia que tuvo la corte en el ornato de las Vírgenes durante el barroco tardío,

pasando por una etapa de catástrofes en la que la tragedia social marcó una escultura de carácter empático en los Cristos más representativos del siglo XVII.

Desde el manierismo hasta las postrimerías del barroco, numerosos escultores de la escuela granadina tuvieron una gran vinculación con este pueblo. Entre ellos podemos citar, en primer lugar a su fundador: **Pablo de Rojas**, maestro por excelencia de todos los que le precedieron.: Alonso de Mena, Martínez Montañés, los Hermanos García, Diego y José de Mora, Agustín de Vera Moreno, Duque Cornejo (Sevilla), José Risueño Alconchel, Torcuato Ruiz del Peral... entre otros. Todos ellos nos dejaron los legados escultóricos más ricos y pedagógicos de la iconografía religiosa.

El estilo romanista de Rojas dio paso a la imagen empática de Mena y culmina con el plasticismo y la elegancia de un arte refinado, vinculado a la estética dieciochesca del arte cortesano, su reflejo lo podemos ver en las imágenes de nuestras Dolorosas, recubiertas de adornos, terciopelos, encajes y joyas. Su riqueza material y simbólica obedece a una realidad barroca por el marco ideológico y estético donde nacen.

En este itinerario que terminamos de describir, debemos comenzar por establecer como marco de partida el auge y difusión de una cultura procesional de carácter narrativo (aunque también simbólico) en el último cuarto del siglo XVI, donde la figura de Pablo de Rojas resulta fundamental en la Alta Andalucía.

II. DISTINTOS TIPOS Y USOS DE LAS IMÁGENES PROCESIONALES EN PRIEGO DE CÓRDOBA

2.1. *Imágenes narrativas: El Nazareno. (Siglo XVI)*

A finales del siglo XVI (1593) se fundó en esta Villa una hermandad de Rogativas con el título de *Esclavos del Santísimo Sacramento y Naçareos de Priego*. Sus 22 primeras Constituciones fueron aprobadas por el abad mayor de la Abadía de Alcalá la Real (Jaén) D. Maximiliano de Austria y confirmadas posteriormente por el Papa Clemente VIII (Requerey Ballesteros: 1999). Se encuentra desde su fundación en la iglesia de conventual de San Francisco, construida en 1515 por D. Pedro Fernández de Córdoba, primer marqués de Priego (Ramírez y las Casas-Deza, I.M^a, 1986:381).

La imagen titular es la de un Cristo con la cruz a cuestas, la más veraz representación iconográfica del **Nazareno**, obra de Pablo de Rojas (1592), vecino de la localidad de Alcalá la Real (Jaén). Imagen que como nos comenta

el cronista de la orden franciscana Alonso de Torres, (1984:121) “*Es tan devota que no la ve criatura alguna que no se aficione a su belleza*”. Desde 1593 hasta la actualidad procesiona por Priego la mañana del viernes Santo Junto con las imágenes de una Dolorosa (1593), San Juan Evangelista (1592) y la Verónica (1592), a finales del siglo siguiente se incorporan las imágenes restantes. Todas procedentes de la escuela granadina del barroco.

Pablo de Rojas (1549-1611) era hijo de Pedro de Sardo (Raxis) y Catalina González, discípulo de Rodrigo Moreno y maestro del insigne escultor Martínez Montañés. Fue considerado como el eslabón que enlaza el romanismo manierista con el naturalismo barroco. Su andadura artística comenzó en el taller familiar, en el que destacó por su extensa formación intelectual y su temática exclusivamente religiosa y fue el creador de varios prototipos de crucificados y Nazarenos de la escultura andaluza. Sus modelos procesionales son **imágenes narrativas** de gran belleza y expresividad, cargadas de un naturalismo heroico, que invitan a meditar a dialogar o al silencio contemplativo.

El máximo exponente de la escultura procesional del Siglo de Oro es la imagen de Jesús Nazareno con la *Cruz a cuestras*, su presencia versátil aglutina toda la simbología religiosa, cultural, artística y pedagógica de los rituales de Semana Santa. Con el paso de los años las distintas versiones de las imágenes sagradas de la Pasión han evolucionado a traducciones de una fórmula piadosa que se convirtió en un reclamo visual para conmemorar los últimos días de la vida de Jesús.

La imagen del Nazareno llevando la Cruz, ha sido una fórmula artística muy elaborada desde el siglo VI y el tema preferido por las representaciones escultóricas en el Barroco; sin embargo, la antigua iconografía, no sólo versiona la imagen clásica de *llevar la Cruz*, sino que va más allá, buceando en antiguos textos sagrados, libros de meditaciones y estampas, para elaborar una nueva imagen en la que Cristo *ACEPTA* la cruz como signo de *Redención*. Nos referimos al esquema figurativo que representa al Nazareno recibiendo la Cruz y cogiéndola al revés, es decir, con el travesañ (estípites) hacia delante.

En el quinientos la nueva iconografía del Nazareno se reencuentra con este legado artístico “*de la Cruz al revés*” y lo utilizó en muchas obras escultóricas, para “*expresar la aceptación por parte de Cristo de la responsabilidad inherente a su misión redentora*”, (Sánchez López J.A. 1996:117). El Manierismo al rehabilitar las manidas fórmulas medievales, las asume con gusto, modificándolas y perpetuándolas en las grandes composiciones de la imaginería andaluza.

A la luz de estas investigaciones, hemos centrado nuestro trabajo en el estudio *de la aceptación de la Cruz*, tomando como referencia la venerada

imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno (1592) del convento de San Francisco de Priego de Córdoba, que junto con los grandes y últimos Nazarenos esculpidos por Pablo de Rojas: el de la Basílica de las Angustias de Granada, (1586) y el de la Iglesia Parroquial de Huetor Vega (Granada, 1582-1587), el Nazareno de Priego es el más fiel ejemplo del estilo romanista del escultor alcalaíno dentro de la estética narrativa del manierismo, así como, la más fiel representación de la mística y del naturalismo de este escultor (López-Guadalupe Muñoz, J.J. 2008:303-345). El profundo estudio de su iconografía “*aceptando la Cruz*”, va a ser el objeto de nuestro estudio. El barroco, como hemos comentado anteriormente, impondrá una nueva técnica y reconversión iconográfica de la aceptación de la Cruz, o la Cruz al revés, para dar paso al clásico tema del Nazareno: *Jesús con la Cruz a cuestas*.

Esta variante artística e interpretativa de los últimos momentos de la vida de Cristo, tuvo poca aceptación en la imaginería alemana; sin embargo, en Italia fue cultivada por el Giotto, Simone Martini, el Duccio y Fra. Angélico (Sánchez López, J.A. 1.996:166). La explicación de esta iconografía tal vez se deba al influjo de los franciscanos, que promovieron y difundieron los temas más vivos de la Pasión a escala más humana, influidos por su familiaridad con las escenas reales donde trascurrieron los acontecimientos más cruentos de la historia de la salvación.

El nacimiento de la iconografía de Jesús Nazareno abrazando su Cruz (siglos XVI-XVII), continua paralela a los bellos y antiguos cánones en los que la plástica estaba al servicio de la obra escultórica y el escorzo, las ropas, la disposición de las manos, pies, rostro y cabeza, se realizaron de forma exquisita por la estética manierista. Durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII, el tratamiento de las vestiduras, el color de los estofados y las claras carnaciones reforzaron el escorzo.

La imagen de Jesús Nazareno de Priego, titular de la Pontificia y Real Cofradía y Hermandad Sacramental de Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima de los Dolores y San Juan Evangelista es una de las obras de “*mayor calidad*” de Pablo de Rojas y considerada por el profesor Orozco Díaz (1943:35-42), “*como la más antigua de su serie*”. Es una figura de vestir de una insuperable belleza e inconmensurable serenidad, llevando la impronta del maestro alcalaíno en la configuración de su “*noble cabeza*”, así como, en su fuerte naturalismo dinámico y expresivo; aunque repite algunas modalidades de otras imágenes de Rojas, esta figura presenta una túnica de majestuosa policromía con gran volumen y amplitud de pliegues, quizás por el cordón que ciñe su cintura y hace que estos caigan con mayor pesadez, dándole a la imagen (1,62 x 50) mayor espesor.

El rostro es un fiel reflejo del naturalismo de la época, acentuado profundamente en su expresiva belleza y marcando un visible progreso frente a las anteriores obras del Maestro. Las mejillas de firmes volúmenes, los extremos del bigote más “*prominentes*”, el cabello repartido en mechones separados, peinados por encima de la orejas, le cae por los hombros, (impronta de muchas imágenes, coetáneas atribuidas a Rojas), enmarcan un rostro con un modelado de indiscutible calidad y excelente policromía. La mirada perdida, el dolor contenido, la expresiva y serena belleza, definen un compendio de sentimientos y emociones indescriptibles, que solamente al contemplarla, nos los manifiesta.

La posición forzada de los pies con el derecho en ángulo obtuso con respecto al izquierdo, es un recurso utilizado desde la antigüedad del arcaísmo griego, para comprender desde distintos puntos de vista la composición de la imagen procesional. Al ser una imagen vestida desde la etapa barroca, el espectador ve solamente “*la amplia zancada y el esfuerzo en cargar el madero*” (López-Guadalupe Muñoz, J.J., 2008, p. 327). El contragiro en la posición de sus piernas, especialmente la derecha, el torso inclinado, el rostro levemente girado a la derecha y las manos extendidas en actitud de **Recibir**, se corresponde desde nuestro punto de vista, a la mencionada y descrita iconografía de la **Aceptación de la cruz**, vigente hasta el siglo XVII en el que habrá una “*reconversión*” de la iconografía de la “*Cruz al revés*” en la imagen clásica del Nazareno con la Cruz a cuestras, perdurando este tema hasta nuestros días.

Queda demostrado en las líneas que anteceden la importantísima aportación de la iconografía del Nazareno al campo de la escultura procesional, así como, la relevancia de los modelos acuñados por el gran escultor alcalaíno Pablo de Rojas en la representación de los mismos. Si nuestra hipótesis es correcta, la postura forzada de los pies, piernas, espalda y brazos se justificaría por una disposición original con la Cruz al revés, en el momento de recibirla. Se enmascara en una línea iconográfica muy difundida en la época, por toda Andalucía. Cabe pensar que, en un primer momento, al menos, primaría el carácter simbólico más que la dimensión narrativa de la imagen, lo que justificaría la gran difusión de esta variante iconográfica. Con el tiempo, la ritualización de las devociones, poniendo más énfasis en las ceremonias públicas, con préstamos teatrales como los actos de bendición con mecanismos de automatismo en las imágenes, derivó hacia la representación natural de Cristo caminando con la Cruz a cuestras, que acaba imponiéndose no solo por su dimensión narrativa, sino por su carácter itinerante y, por tanto, plenamente procesional.

2.2. *Imágenes empáticas: Jesús en la Columna (siglo XVII)*

En el siglo XVII la relajación de costumbres y la religiosidad del pueblo se fueron deteriorando y una ola de desánimo y ascetismo marcada por epidemias, hambrunas, crisis económicas y sociales, invadió a sus habitantes. Todos estos nefastos acontecimientos propiciaron, que muchas hermandades fundadas en la centuria anterior desaparecieron y otras, se refundaran o cambiaran sus títulos, conservando siempre el espíritu de sus primitivas constituciones.

En 1642 un infundado rumor de epidemia sembró el pánico en la población y los vecinos de la Villa decidieron hacer penitencia y renovar el primitivo auge cofrade, creyendo, que el mejor medio para aplacar la ira divina era hacer penitencia y buenas obras. La primitiva hermandad de la Veracruz fundada en 1550 *“que por tibieza en este siglo era poco frecuentada....llevados por la devoción a Jesús en la Columna establecieron una nueva hermandad para cumplir con la antigua obra. El 8 de abril de 1642 se aprobaron sus constituciones, prevaleciendo el espíritu austero y penitente de la primitiva hermandad de flagelantes”* (A.H.Co: Constituciones del año 1642). Su imagen titular es Jesús atado a la Columna, escultura atribuida de forma certera a **Alonso de Mena y Escalante** en torno a 1640 según la tesis del profesor Orozco Díaz, (1972-77).

El escultor granadino (1568-1649) hijo de Pedro de Mena y Luisa Escalante, discípulo de Pablo de Rojas y heredero del arte de su maestro, siguió sus enseñanzas hasta tal extremo, que en ocasiones llegó a repetir sus modelos. Formado en sus inicios por un ambiente manierista, se aparta del romanismo de Rojas con una tendencia más naturalista, influenciado por las composiciones de los Hermanos Gracia, considerados como *“los dioses de la madera”* y referenciales básicos de las imágenes de los Ecce-Homo, ejemplos del dramatismo en sus obras pasionistas. Está considerado como uno de los artistas de espíritu más cultivado de su tiempo.

Fue maestro de Martínez Montañés y en 1604 firmó un contrato de aprendizaje en Sevilla con Andrés Ocampo, volviendo años más tarde a su taller de Granada, uno de los más fecundos y activos de la ciudad, en el que se formaron escultores como Sánchez Cordobés, Cecilio López Criado, Puche, Saravia, su hijo Pedro y Pedro Roldán, antequerano nacido en Sevilla. Habitualmente recibía encargos del Cabildo Catedralicio y de muchos conventos, no solo de su ciudad, sino de pueblos y ciudades de Andalucía. Su arte es versátil, como lo podemos observar en creaciones de Vírgenes con mirada serena, Crucificados, Ecce-Homo, Cristos Yacentes, Cristos en la columna, etc. de marcado naturalismo. Sus imágenes sin dejar de ser narrativas, son más expresivas y empáticas, concebidas para emocionar al que las contempla e identificándose con su dolor, si consideramos, que

muchas de ellas se crearon en un siglo de grandes acontecimientos traumáticos como fueron las consabidas epidemias. El arte barroco es el que más contempla los tormentos humanos a través de sus imágenes, es expresivo, vivo y duro, a la vez que, bello grandioso y popular.

No sabemos con veracidad la fecha exacta en que la Archicofradía encargó la imagen de Jesús en la Columna a los talleres de arte de la ciudad de Granada, muy vinculada a Priego por sus relaciones comerciales y artísticas. Algunos historiadores plantean la hipótesis que la imagen se encargó a los talleres granadinos entre 1610 y 1640, en esta época el escultor de más prestigio y centro de la actividad escultórica de Granada fue Alonso de Mena. La elección del tema iconográfico de los azotes debió ser porque es la escena que en el relato evangélico precede a la de Jesús con la Cruz a cuestas, titular de la Cofradía de Jesús Nazareno reforzando la continuidad litúrgica a través de pedagógicas y empáticas esculturas.

Alonso de Mena plasma su estética naturalista en los *Cristos atados a la columna*, humanizándolos hasta el límite de “*lo vulgar*”. El escultor granadino realizó dos tallas de Jesús atado a la columna, la de la iglesia de San Cecilio de Granada y la del convento de San Francisco de Priego. En ambas se representa a Cristo amarrado a una columna baja, con las palmas de las manos vueltas hacia arriba y la cintura y las piernas flexionadas. Al referirse a la imagen prieguense el profesor Sánchez-Mesa Martín (1971:135), dice textualmente “*Cristo atado a la columna baja, dramáticamente dobla la espalda reforzando así su lastimosa mirada*”. La flagelación de Cristo amarrado a la columna se basa el pasaje evangélico del episodio de Jesús con Pilatos, su juicio y la condena en la cruz por petición del pueblo (Luc. 23, 16,22).

En Priego de Córdoba Jesús amarrado a la columna es una figura de pequeño tamaño y su estudio anatómico está tratado con una elegante plasticidad. En el dramático rostro, trabajado con acierto y perfección, podemos destacar el enorme cardenal de la mejilla izquierda, producto de una brutal bofetada propinada por un furioso “*sayón*”, amoratándole parte del semblante; así como, unos finos hilos sanguinolentos que bajan desde la cabeza a la frente, provocados por un punzante flagelo.

Los ojos, semicerrados por la inflamación de los golpes, el dolor y el cansancio, nos muestran una mirada borrosa, confusa y suplicante. La boca entreabierta, con unos pequeños dientes, rotos la mayoría de ellos y bañados en su propia sangre, dan como resultado una figura de impresionante serenidad y de dolor contenido, que acentúa el nivel devocional de todo aquel que la contempla, recordándonos el naturalismo de otros Cristos pintados por Sánchez Cotán, Pacheco o Zurbarán.

El tórax, presenta así mismo heridas y hematomas dispuestas en líneas de pares. Todo ello conforma la visión de una escultura libre de prejuicios estéticos y abiertos al natural. Propia de las obras realizadas por Alonso de Mena, "*escultor único entre los de su tiempo*", como muchos investigadores han definido.

El paño de pureza, con los típicos "cartuchos" o pliegues cayendo verticalmente, recurso que emplearon Juan de Mesa y sus seguidores, repite los moldes de los conocidos hasta la fecha. Las manos atadas a una columna baja, son finas y elegantes, herencia de un manierismo característico del maestro Pablo de Rojas; la derecha, apoyada sobre la izquierda, ambas amoratadas y con los nervios tensos tienen las falanges de los dedos flexionadas, no sabemos si es porque estos estaban rotos, o por el intenso dolor contenido que agarró todos los nervios de su cuerpo.

Los brazos, de complexión fuerte, tratados con un acusado naturalismo, están como el resto de cuerpo, llenos de hematomas, heridas, latigazos y sangre que baja en hiladas finas desde el cuello a los hombros, procedente de heridas abiertas de la cabeza, o de los oídos (Hermosilla Molina, A, 1997:57). Así mismo, los codos desollados y entumecidos por los golpes y las caídas, nos hacen pensar en músculos rasgados, huesos partidos y tejidos rotos, impregnados de sangre, tierra y suciedad que agravaban e infectaban las heridas. Las piernas presentan análogas semejanzas, podemos observar como la izquierda sé adelanta a la derecha; el motivo de esto se debe a que a los flagelados sé les obligaba a colocar las piernas entre abiertas para aumentar la tensión muscular y presentar mayor vulnerabilidad al castigo.

Los Cristos atados a la Columna pueden considerarse como versiones de los últimos crucificados de Mena. Nos referimos al Cristo del Desamparo (1.636), **el Cristo de los Parrillas de la Iglesia de la Asunción de Priego** (1.634-1.636), o el primero de todos ellos, el Cristo de las Ánimas de la Iglesia de la Asunción de Carcabuey (Córdoba), que el profesor Hernández Díaz lo vinculó a Alonso de Mena, dando el año 1624, como fecha de su ejecución. Sin embargo, mientras que los primeros crucificados llevan una pesada corona de espinas para acentuar aún más el sufrimiento, el Cristo de las Ánimas de Carcabuey, así como, el Cristo atado a la Columna de la Iglesia de San Francisco de Priego, coronan su cabeza con unas potencias, símbolo de la divinidad.

Estos Cristos crucificados, flagelados y con la cruz a cuestas, nos recuerdan que sus artífices eran conscientes, que con su gubia estaban dando forma a Dios. Nos consta, según el profesor Aroca Lara, que Alonso de Mena tuvo muy presentes dichas circunstancias antes de iniciar las secciones de su trabajo, pues confesaba y comulgaba para hallarse espiritualmente preparado en el desempeño de su tarea.

Como nos comenta Gallego Burín (1952:20), “*Mena fue final y comienzo de dos periodos: final de un clasicismo que degenera y comienzos de un naturalismo que aún carece de vida*”. Artista polifacético en el uso de materiales y temáticas, aunque inferior a Rojas y a Montañés los aventaja como causante, por su arrojada actitud, por la vía del naturalismo, aunque Montañés intentó frenar, fue el maestro de futuras generaciones de artistas llenando uno de los periodos más ricos de la escultura granadina del primer barroco.

2.3. *Imagen teatral: Las Dolorosas de vestir en el barroco tardío*

La iconografía de la Dolorosa ocupa un lugar preeminente dentro de la escultura española en su versión procesional y devocional. Su modelo iconográfico apareció en algunas provincias andaluzas a finales del siglo XVI, adquiriendo en el siglo siguiente su mayor difusión y veneración. Con el paso del tiempo esta iconografía se adaptó a la mentalidad y gusto que demandaban los cánones estéticos de la época.

En este tercer bloque estructurador vamos a hacer un estudio de la iconografía Mariana en el barroco tardío y su vinculación con la estética de este periodo histórico en el que las Dolorosas, adornadas con joyas, vestidos, sedas, encajes y coronas, tuvieron la influencia del atuendo cortesano imperante en el siglo XVIII, por lo que en determinadas ocasiones tienden a profanizarse, primando la estética y el espectáculo, no sólo, en sus desfiles procesionales, sino en el lugar sagrado donde se hallen: iglesias, conventos, ermitas, oratorios, etc.

El ornato barroquizante de estas imágenes marianas excede de la pobreza y sencillez de las antiguas *Mater Dolorosa* en las que la saya y el manto tuvieron la notable influencia de la reina Isabel de Valois, cuando mandó reproducir en un cuadro la imagen de una Dolorosa vestida de luto como las antiguas viudas de la época de Felipe II, sustituyendo el traje hebreo, propio de esta advocación (Cobo Calmaestra, R, 1996: 4-5). Este atuendo ha evolucionado con el paso del tiempo y las coronas, sayas, mantos, rostrillos y joyas se adaptaron a las nuevas normativas que promulgó la iglesia para que las Mater Dolorosas luciesen vestidos propios, adecuados y honestos.

El tercer modelo referencial de nuestro trabajo lo vamos a centrar en la talla de la Virgen de la Esperanza, cotitular de la Pontificia y Real Archicofradía Sacramental de la Santa Vera Cruz, Nuestro Padre Jesús en la Columna y María Santísima de la Esperanza. Imagen atribuida recientemente al escultor de Exfiliana (Granada), **Torcuato Ruiz del Peral**, último maestro del barroco granadino, heredero del arte de los Mora y, vinculado con Priego través de artistas coetáneos,

que nos dejaron un rico legado escultórico, como fueron Bernardo y José de Mora y Agustín Vera Moreno, entre otros.

Existe un estimable vacío histórico y escasez de fuentes documentales para hacer un exhaustivo estudio sobre la vida y amplia producción artística de Torcuato Ruiz del Peral, innovador por su valiente policromía en la escultura sacra del barroco tardío.

Torcuato Ruiz del Peral (1708-1775) nació en Exfiliana, comarca de Guadix (Granada). Fue el sexto de nueve hijos de un acomodado matrimonio de labradores, Nicolás Ruiz y Gregoria del Peral. Desde muy temprana edad, el joven escultor, alentado por la familia materna, muy vinculada al entorno eclesiástico, se marchó a Granada en 1772, deslumbrado por el influyente arte del taller de José de Mora, comenzando a trabajar con su hermano Diego (1725), con el que se inició en la práctica de la escultura durante unos años; sin embargo, aunque las enseñanzas de Mora duraron poco tiempo, fueron esenciales, marcando la producción artística del joven escultor de Exfiliana, que quedó subyugado por la gubia del maestro, nutriéndose de sus enseñanzas, que proyectaría en un arte innovador por su forma, policromía y estética.

Si Gallego Burín (1952:36) lo ha definido, en ocasiones como “*un frío escultor carente de la vena emocional de José de Mora*”, no es menos cierto, como nos comenta el profesor López Muñoz, I. (2008:21), “*que Torcuato demostró en muchas de sus facetas una personalidad valiente, a la vez que sensible*”.

Después de 1725, del Peral establece una buena relación con relevantes círculos eclesiásticos de Granada a través de sus contactos con Benito Rodríguez Blanes, pintor y clérigo de la Iglesia de San Justo y Pastor de esta ciudad y amigo de José Risueño, amistad que despertó en el joven artista su interés por la policromía, elemento innovador y distintivo de sus obras.

A partir de 1730 regresó a Granada, creando su propio taller como artista independiente y consolidado, formando equipo con su hermano Juan Manuel y con José Granados, un joven que se unió a su trabajo, formando entre los tres un consolidado y creativo grupo de cuyas gubias nacieron las primeras imágenes de su extensa producción artística.

Durante este periodo de tiempo se desarrollaron la mayor parte de sus obras, recibiendo numerosos encargos de la provincia de Granada. Su fama fue relevante, no solo, por la calidad artística de sus creaciones, sino por la gran habilidad en el trato con sus clientes y promotores. Las primeras creaciones

fueron para la Iglesia de San Justo y Pastor de Granada, entre ellas, las imágenes de San Rafael y San Miguel. En esta primera etapa comenzó a pulirse su faceta de policromador. El 1773 fue “*su año funesto*”, sin embargo, vieron la luz sus primeras obras documentadas como las esculturas talladas en mármol para los púlpitos de la catedral de Guadix (Granada).

A partir de esta fecha su salud comenzó a debilitarse, como podemos comprobar en una carta que escribió comentando, que “*se haya muy debilitada su cabeza con la continua obra del ciprés...*” (López Muñoz, I, 2008: 24) y (Gómez Roldán, A. 2008: 231). El escultor estaba realizando la imaginería del coro de la catedral de Guadix, la madera había sido elegida por el Cabildo catedralicio y, a pesar que había solicitado que se la cambiaran, su petición fue desestimada, sin embargo, siguió trabajando para una clientela privada con la que se sentía más cómodo y creativo. Murió al poco tiempo, aquejado por una dolorosa enfermedad el 6 de Julio de 1773 sus restos se depositaron en la Iglesia de San José del bajo Albayzin granadino.

Hacer un estudio de la extensa obra del Peral es arriesgado, desde nuestro punto de vista, por lo que hemos optado en analizar brevemente algunas de las imágenes con una cercana analogía a la Esperanza de Priego y, encontrar un nexo de unión con las Dolorosas del escultor axitano.

Los Rasgos más caracterizadores en la policromía del escultor de Exfiliana fueron los rostros con mentón prominente, nariz larga, afinada y romana, pómulos marcados, bocas pequeñas y estereotipadas, caras pálidas, cejas largas, arqueadas y carnaciones brillantes, que nos aproximan más al arte de Mora que al de Risueño. Los rostros taciturnos, dramáticos y, los de profunda y serena belleza de sus Dolorosas, forman parte de la originalidad estética de su arte; no obstante, su firma quedará patente en las incomparables cabezas de sus Santos, en las que se muestran los rasgos más relevantes de sus creaciones y, donde queda manifiesta la maestría con la gubia; ente ellas podemos mencionar a *San Cayetano* (Iglesia de San José de Granada), *San Juan Bautista* (Museo Catedralicio de Granada), *San Juan Evangelista*, (Museo Catedralicio de Guadix) o **la imagen de vestir de la Virgen de la Esperanza** (Iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba), que a pesar de sus restauraciones, aún conserva la inconfundible impronta del arte peralesco.

Son muchas las Dolorosas del escultor de Exfiliana en las que la impronta de su arte es una realidad visible, entre ellas hemos destacado las que, desde nuestro punto de vista guardan una estrecha analogía con la imagen de la Virgen de la Esperanza.

- *La Virgen de la Humildad*. Convento de San Francisco de Guadix (Granada), considerada como una de las más bellas y armónica de cuantas Soledades hiciera el maestro Ruiz del Peral (siglo XVIII).
- *La Dolorosa del Sagrario de Granada*. Esta imagen de medio cuerpo es muy semejante a la de la catedral de Guadix y, su cabeza es un esbozo de lo que más tarde sería la de la Virgen de las Angustias del antiguo Convento de San Francisco. Cronológicamente data de la primera mitad del siglo XVIII.
- *Santa M^a de la Alhambra*. Es una de las obras más relevantes de Torcuato Ruiz del Peral y modelo ejemplar de Dolorosas en el barroco andaluz del XVIII, además de su enorme parecido con M^a Santísima de la Esperanza de Priego. Data de 1740. Es una bella escultura en la que la técnica, el modelado y la policromía están en conjunta armonía. Los contrastes de la palidez del rostro de Cristo, muerto en el regazo de su Madre, con el pelo tallado en mechones caídos, contrastan con los colores oscuros de la túnica de la Virgen. Es este el grupo escultórico más interesante del maestro de Exfiliana y, nos recuerda algunos anteriores realizados por Bigarny, Bernardo, José de Mora y José Risueño.
- *La Virgen de la Esperanza de Priego de Córdoba*. La preciosa y elegante imagen de candelero de la Virgen de la Esperanza, data, 1738, según las tesis de los profesores Rivas Carmona, Peláez del Rosal y Villar Movellán, entre otros.

Sabemos, no obstante, que la Hermandad la compró en Granada y en su adquisición intervino D. Francisco Santaella, hermano de Juan de Dios y muy amigo de Vera Moreno, autor del Cristo de la Expiración de la Hermandad de la Caridad. Este escultor barroco también inició su formación artística en el taller de Diego de Mora, muy vinculado a Priego donde iglesias como San Pedro o San Francisco tienen algunas de sus obras.

Por sus rasgos, la dulzura de su mirada y el tamaño, algunos investigadores, no dudan en atribuirle a José de Mora incluso a José Risueño, escultor, que dota a sus imágenes de una serena espiritualidad y de una expresión dulce y blanda, siguiendo el arte de Mora o Cano, ejemplos de ello, *la Virgen de la Esperanza* de la Iglesia de Santa Ana de Granada. No olvidemos, que Ruiz del Peral se formó también en el arte y la sensibilidad Risueño y, que después de él, creemos, que es el artista de mayor categoría que trabajó en Granada hasta el último tercio del siglo XVIII.

Los recientes trabajos e investigaciones han coincidido unánimemente, que el estilo de la Virgen de la Esperanza es compatible con el arte granadino,

deudor del modelo de los Mora, imperante en esta escuela durante el siglo XVIII y con el de Torcuato Ruiz del Peral, habida cuenta la comunión estética que tiene con los modelos de los Mora. Nuestra Virgen Columnaria, sin alcanzar, quizás, la intensidad de las mejores obras del Peral, posee una gran analogía con una de sus imágenes más relevantes: *Nuestra Señora de las Angustias de la Alhambra*, claro ejemplo es el parecido que ambas imágenes tienen, ya que, fueron inspiradas por una fotografía de Beatriz Trencó, esposa de Ruiz del Peral.

La imagen de la Virgen columnaria, de fino modelado, comulga con esos rasgos tan reiterados del siglo XVIII granadino. En esta etapa del barroco tardío la mentalidad sufre un profundo cambio la imaginería se ablanda y se dulcifica, sin perder su belleza, más bien, todos estos factores se potencian a través de un lenguaje formal.

El modelado plano, no demasiado profundo en el tratamiento de las mejillas o de la frente, es otro rasgo que la acerca a muchas Dolorosas de vestir de origen granadino, tanto en Granada como en Córdoba. Este modelado artístico fue muy elaborado por un grupo de afamados escultores del barroco tardío, entre ellos: Vera Moreno, Risueño, *Ruiz del Peral*, Felipe González Santisteban, Diego Sánchez Saravia, entre otros, componentes de un amplio elenco de artistas, que prolongan los modelos en Granada y en sus ámbitos de influencia.

Aunque el análisis estilístico no sea concluyente, debe valorarse nuestra propuesta de atribución en un intento de clarificar la cuestión. Los datos documentales y el estilo justifican su procedencia granadina. La homogeneidad del medio artístico granadino en esta época dificulta la precisión en las autorías. Sin embargo, la proximidad a las obras descritas permite abrir esta hipótesis de atribución. No obstante, quizás la autoría concreta sea lo menos importante y más relevante resulta destacar, cómo la calidad plástica de la imagen, sobre un modelo bien definido, la convierte en una cualificada representante de la imagen devocional tardo barroca.

III. CONCLUSIÓN

El recorrido propuesto ha pretendido demostrar cómo evolucionó la caracterización estética y funcional de la imagen procesional en Andalucía, tomando como referencias tres imágenes de la villa de Priego, localidad que ejemplifica en su trayectoria histórica, cultural y artística el devenir de la Andalucía barroca. El alumbramiento de la escultura procesional se produce al amparo del sentido militante de la Contrarreforma que dimana el Concilio

de Trento. Pero el uso y función de la imagen procesional no se mantiene inalterable a lo largo el periodo que abarca desde fines del siglo XVI hasta fines del XVIII y ello porque los acontecimientos históricos determinan distintas estrategias de catequización y persuasión de los fieles sobre parámetros estéticos cambiantes.

De este modo, el primer impulso contrarreformista determina un primer modelo de imagen doctrinal, en esencia narrativa pero también con cierta dimensión simbólica en base a una reflexión teológica que pone en la corrección un interés prioritario. El siglo XVII, sin embargo, consagra un uso de la imagen devocional y, en concreto, procesional que añade un valor emocional y una función empática; los recursos estéticos del naturalismo se despliegan ahora ante el devoto para arrastrarlo hacia una esfera de realidad en la que éste se identifica con la imagen, en especial en los temas de la Pasión basados en la lección moral del sufrimiento. Entre estos recursos estéticos, amén de la expresividad que en ocasiones se impone a la corrección formal, se encuentra un número creciente de aderezos en forma de túnicas, sayas, coronas, melenas de pelo natural, etc. que terminan de configurar una estampa veraz y emocionante que el espectador percibe como inmediata y real. Coincide este proceso con un periodo de diversas calamidades y consiguiente pesimismo vital que encuentra una paradigmática expresión en las epidemias de peste y en paralelo en las manifestaciones piadosas, especialmente penitenciales, que suscitan.

El siglo XVIII, como periodo de recuperación y confianza, determina una nueva orientación en la que el proceso anterior se acentúa en la teatralización y enriquecimiento ornamental de las imágenes que acusan ahora un marcado esteticismo que no anula su valor empático y emocional pero que añade la delectación formal como un nuevo interés añadido en la imagen. Esta última propuesta, en cierto modo más vacía de contenido, sin embargo, aseguró su supervivencia de modo que el Barroco se perpetuó vigente hasta nuestros días, sobre todo en torno a las manifestaciones artísticas y procesionales de las hermandades y cofradías. De este último espíritu barroco seguimos siendo herederos y mantenedores aún hoy.

FUENTES

- A.H.Co. Constituciones de los años 1550-1674.
- A .H. Na. Libro de Actas (1593-16984).
- A.H.N. Consejos. Leg. 7091.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFÉREZ MOLINA, C., “Jesús de la Columna en la espiritualidad y la cultura barroca de Priego”, en *Columna*, (Priego de Córdoba), nº 1 (1994) 5.
- ALFÉREZ MOLINA, C., “La Vía Dolorosa a través de la imaginería prieguense: estudio artístico e iconográfico”, en *Adarve*. Priego de Córdoba 1998, pp. 13-15.
- ALFÉREZ MOLINA, C., “La ornamentación de las Dolorosas en el barroco”, en *Martes Santo*, Priego de Córdoba 2000, pp. 10-11.
- ALFÉREZ MOLINA, C., “Estudio científico e iconográfico de la flagelación de Jesús”, en *Adarve* (Priego de Córdoba), nº 596-597 (2001).
- ALFÉREZ MOLINA, C., *Priego de Córdoba en la Edad Moderna. Epidemias, Hermandades y Arte devocional*. Ayuntamiento, Priego de Córdoba 2005.
- ALFÉREZ MOLINA, C., “María Madre de la Esperanza. Exégesis de su historia y simbolismo”, en *Columna* (Priego de Córdoba), nº 13 (2006) 27-29.
- ALFÉREZ MOLINA, C., “Una nueva mirada a una Obra Maestra: El Nazareno de Priego de Córdoba”, en *Jesús Nazareno* (Priego de Córdoba), nº 36 (2012) 14-18.
- AROCA LARA, A., “Aspectos formales de la imagen de Jesús en la Columna”, en *Fuente del Rey* (Priego de Córdoba), nº 40 (1987).
- COBO CALMAESTRA, R., “Iconografía de las Dolorosas”, en *Jesús Nazareno* (Priego de Córdoba), 1996, pp. 4-5.
- GALLEGO BURIN, A., “Tres familias de escultores: Los Menas, los Mora y los Roldanes”, en *Archivo español de arte*, Madrid 1925.
- GALLEGO BURIN, A., “Un contemporáneo de Montañés. El escultor Alonso de Mena y Escalante”. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla 1952, pp. 12-24.
- GALLEGO BURIN, A., “Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruiz del Peral”, en *Cuadernos de Arte* (Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Granada), nº 1 (1636).
- GÓMEZ ROMÁN, A., “Los lances de un hombre y la fortuna de un artista”, en *Boletín de estudios Pedro Suarez. Monográfico Ruiz del Peral (1708-1773)*.

Estudio sobre las comarcas de Guadix Baza y Huescar, (Guadix, Granada), Año 21 (2008) 213-274.

- HERMOSILLA MOLINA, A., *La pasión de Cristo vista por un médico*. Guadalquivir. Sevilla 1997, pp. 45-61.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., “El lenguaje de las imágenes. Exégesis de la escultura procesional”, en *La Semana Santa en Granada a través de su escultura procesional. El lenguaje de las imágenes*, Granada 2002, pp. 71-85.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., “Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos. Talleres y síntesis evolutiva”, en *Boletín de estudios Pedro Suarez. Monográfico Ruiz del Peral (1708-1773)*. Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huescar, (Guadix, Granada), nº 21 (2008) 291-326.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., “Mística y naturalismo. Pablo de Rojas, San Juan de la Cruz y el Nazareno de los Mártires de Granada”, en *Imágenes elocuentes*. Atrio. Granada 2008, pp. 303-345.
- LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, I.N., *Torcuato Ruiz del Peral. Escultor imaginero de Exfiliana. III Centenario de su nacimiento (1708-2008)*. Ayuntamiento del Valle de Zalabí (Granada), 2008.
- OROZCO DÍAZ, E., “Reflexiones sobre nuestra imaginería”, en *Vientos del Sur*. Granada 1943, p. 33.
- OROZCO DÍAZ, E., *Martínez Montañés (1508-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, Madrid 1972, p. 77.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “la Pasión según Andalucía”, en *Arte y artesanía de la Semana Santa andaluza*, Córdoba 2004, vol. II.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., “Recordando a Torcuato Ruiz del Peral, autor de la Virgen de las Angustias de Santa María de la Alhambra”, en *Revista conmemorativa del IX aniversario de la Real Cofradía de Santa María de la Alhambra*, Granada 1998.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., “El arte del Barroco. Escultura. Pintura y Ares decorativas”, en *Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla 1991, vol. VII.

- VARIOS, “La escultura y la Arquitectura del siglo XVII”, en *Summa Artis*, Madrid 1982.
- VARIOS, *Escultura barroca en Priego de Córdoba*. Ayuntamiento, Priego de Córdoba 1993.
- VARIOS, “La Virgen de la Esperanza como posible retrato de una persona Real”, en *Columna*, (Priego de Córdoba), nº 14 (2007) 12-14.
- VILLAR MOVELLÁN, A., “Juan de Mesa y Alonso de Mena: enigmas e influencias”, en *Apotheca*, (Córdoba), nº 3 (1983).



1. Jesús Nazareno. (Pablo de Rojas: 1592). Priego de Córdoba.



2. Jesús en la Columna (Alonso de Mena: 1640). Priego de Córdoba.



3. M^a Santísima de la Esperanza (Torcuato Ruíz del Peral: 1738).
Priego de Córdoba.