

«Y siendo muerto parece está vivo».

Los *Crucificados* de Torcuato Ruiz del Peral

José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO
Universidad de Granada

*A José Álvarez Lopera,
eximio algarinense.*

La personalidad artística del escultor e imaginero granadino Torcuato Ruiz del Peral (Exfiliana, 1708–Granada, 1773) fue especialmente valorada por sus contemporáneos, quienes lo describieron como “profesor del noble arte de la escultura” que “llegó en dicha facultad a un grado mui sobresaliente”¹. De tal modo quedó afianzada y salvaguardada su reputación durante el período de negación académica, a la espera de la definitiva recuperación crítica, cuando la extraordinaria intuición de Manuel Gómez-Moreno González permitió a Antonio Gallego Burín rehabilitar la memoria del artista granadino, coetáneo de los grandes imagineros del siglo XVIII como Francisco Salzillo, Luis Salvador Carmona, Andrés de Carvajal, José de Medina o Fernando Ortiz². Sin embargo, aquella sistematización inicial de obras atribuidas sólo se ha visto ampliada con motivo de la celebración del segundo centenario de su nacimiento, gracias a lo cual no sólo se ha constatado la verdadera naturaleza de su relación clientelar, sino también aspectos concretos de su proceder técnico. En este sentido, el estrecho vínculo profesional que mantuvo con el VI Conde de Luque –desvelado a través de una íntima correspondencia epistolar– nos ha permitido aseverar, además de un excepcional dominio en la hechura de imágenes de Cristo crucificado, la originalidad del tipo aplicado³.

Los especiales avatares por los que transcurrió este intercambio material e ideológico entre artista y cliente sólo se explican tras un somero análisis de la compleja personalidad de Ruiz del Peral, reflejo por otra parte de ese genio expeditivo y violento que identifica al artista tardobarroco. Nacido a comienzos del Setecientos en el seno de una numerosa familia de labriegos acomodados, el descubrimiento del talento artístico quedó favorecido merced a las influyentes relaciones con el poderoso estamento eclesiástico de la diócesis de Guadix. Sólo así pudo trasladarse a la capital granadina, centro acrisolado del Barroco hispano, donde ingresó en el activo taller de Diego de Mora, referencia inexcusable

¹ SALAS, X. de, *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*, Granada 1965, p. 186; cfr. GÓMEZ ROMÁN, A.M^a., “La fortuna historiográfica de Torcuato Ruiz del Peral antes de 1936”, en *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 21 (2008) 27-54.

² Vid. GALLEGO BURÍN, A., “Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruiz del Peral”, en *Cuadernos de Arte*, 1 (1936) 220.

³ Cfr. RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., “Que no soi angel, que soi hombre muy limitado. Torcuato Ruiz del Peral y el VI Conde de Luque”, en *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 21 (2008) 101-176.

en la formación escultórica de varias generaciones de imagineros y foco productivo esencial a la muerte de su atribulado hermano José. Adiestrado en los secretos de la gubia y en los primores de la policromía, Ruiz del Peral se hallaba hacia 1730 en disposición de dirigir uno de los obradores más reputados del Reino de Granada, hasta cubrir el espacio dejado por sus antecesores y acaparando el mercado de mayor excelencia. La fama derivada de la perfección técnica de sus tallas le convirtió entonces en un referente ineludible capaz de atender las demandas de una clientela tradicional en su gusto, pero exigente con las calidades expresivas y de acabado.

Paradigma del artista temperamental que es consciente de su talento, a pesar de contar con aptitudes sobradas y una capacidad singular para el oficio, Ruiz del Peral aparece como un personaje de continuo condicionado por agentes externos que interfieren en el despliegue absoluto de su genio. Fue durante estos años iniciales cuando entablara una turbulenta relación sentimental con Beatriz Trencó, con quien contrajo matrimonio secreto en 1747 y engendró diez hijos de los que sólo uno sobrevivió, pero sin llegar a cohabitar hasta un año antes de la muerte del escultor. Las circunstancias de este complejo panorama íntimo, aún no suficientemente clarificadas, planearon siempre sobre su actividad, entorpeciendo el estímulo de una imaginación intuitiva y particular hasta determinar la aceptación de encargos conceptuados antes por su cuantía económica que por las posibilidades de desarrollo compositivo.

De otro lado, la dura rivalidad existente entre los diversos obradores granadinos sólo podía quedar en parte contrarrestada por la calidad de sus trabajos. El escultor exfilianero llegó entonces a integrar la élite artística granadina de mediados de la centuria, con unos ingresos anuales que triplicaban los 1.440 reales estimados por el *Catastro de la Ensenada*. La competencia con el taller de Agustín de Vera pudo quedar aliviada con la desaparición de éste en 1760, pero para entonces el imaginero empezaba a acusar los síntomas de la enfermedad que le conduciría a la muerte trece años más tarde, lo que unido al obsesivo afán por perfeccionar el acabado de sus obras traía aparejado el incumplimiento de los plazos de entrega y, por ende, las disputas con sus ávidos patronos. Por otra parte, siempre dispuesto a aceptar todo tipo de encargos, no ocultaba la emoción ante aquellos que supusieran un reto en cualquiera de sus aspectos tanto técnicos como conceptuales. Sin embargo, precisando para ellos de un tiempo del que no disponía por la exigencia de los clientes, se iba progresivamente desvaneciendo el entusiasmo inicial. Puede inferirse de este modo cómo aquellas imágenes de mayor compromiso estético y material salidas de su mano respondían a un proceso de elaboración pausado y fervoroso, donde la urgencia quedó suplida por una estrecha comunión con el hecho creador.

Todo ello justifica la extraordinaria influencia ejercida sobre sus contemporáneos, no sólo como continuador de la mejor tradición de la escultura granadina, sino también como renovador de la misma al introducir las novedades técnicas y formales propias de la estética setecentista. Supo elaborar imágenes de rasgos naturales, poseedoras de una belleza con expresión diferenciada de emociones y sentimientos, pero con la mesura y la contención clásicas. Gracias a una completa formación instruida en los principios del dibujo, la composición, el volumen y el color adquirió tanto bagaje técnico como visión sincrética, hasta ser capaz de emprender la interpretación personal de cualquier estímulo artístico a su alcance. Bien es cierto que esta predisposición a la síntesis y sus cualidades artesanales habrían resultado inútiles si las circunstancias sociales y económicas del Reino de Granada no hubiesen sido las adecuadas. No debe olvidarse que la práctica totalidad de la obra conocida de Ruiz del Peral fue de temática sacra, la cual creció al amparo de un contexto económico favorable y bajo una coyuntura de renovación material y espiritual de la Iglesia española.

Ya las primeras piezas escultóricas aportaron suficientes pruebas acerca de las aptitudes del joven imaginero como para asumir proyectos independientes bajo el patrocinio de particulares, como algunos ilustres y acomodados canónigos de Guadix y Baza. A los cuales siguieron clérigos y prelados de las Diócesis del sureste peninsular, e incluso agrupaciones gremiales que estaban experimentando un auge inusitado. Pero igualmente notables fueron las acciones promovidas por las congregaciones religiosas y las hermandades, fortalecidas muchas de ellas y afloradas nuevamente la mayoría. Reemplazó así a José de Mora en el gusto de algunas comunidades monacales, las cuales se sirvieron siempre de cofradías radicadas en sus establecimientos o de generosos devotos para completar el catálogo de sus santos propios, así como de imágenes capaces de concentrar la piedad popular. En definitiva, Ruiz del Peral halló entre estos poderosos clientes el aliento necesario para dotar de trascendencia y hálito espiritual a aquellos fragmentos antropomorfos de madera policromada. Más difícil de identificar son, naturalmente, los encargos directos, aquéllos donde las imágenes quedaron en poder del cliente para su devoción privada. La naturaleza de estos trabajos, donde la comisión acostumbra a ser verbal –cuando no adquirida la pieza directamente en el obrador– y el destino absolutamente doméstico y reservado, dificulta su análisis. Sólo muy excepcionalmente se puede contar con documentación tan explícita como la que vincula al escultor con el VI Conde de Luque, y cuya información permite extrapolar los modos de relación a otros clientes y patronos⁴.

⁴ Cfr. RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., “Patronos y clientes de Torcuato Ruiz del Peral”, en *Actas del I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico. La escultura barroca andaluza*

Las inquietudes artísticas de Francisco de Paula Fernández de Córdoba, unidas a la posesión de una formidable fortuna personal, permitieron conformar una de las figuras más llamativas de su tiempo. Desde la localidad de Algarinejo, villa equidistante de todas sus posesiones en Granada, Córdoba y Málaga logró tejer una vasta red de administración señorial para la cual dispuso de amplio personal a su servicio que le mantenía cumplidamente informado de cualquier novedad relacionada con sus heredades. Cliente exigente, lo era aún más en materia artística, dada su afición a la práctica de la música y la pintura que desarrolló ampliamente a través de sus contactos con diferentes artistas cuyos servicios contrató. Para ello contaba con un nutrido cuerpo de administradores, quienes le prevenían acerca de los individuos más a propósito para cada tarea, modelando un gusto estético ecléctico. De este modo, no sorprende el contacto con Torcuato Ruiz del Peral, de quien debía contar con informes aquilatados de su maestría en el arte escultórico; una relación que debió iniciarse hacia 1762 mediante la provisión de materiales artísticos y el desarrollo de trabajos no estrictamente de carácter plástico. Progresivamente fue surgiendo una mutua admiración de la cual derivaron encargos de recomposición y hechura de varias imágenes, así como una estancia de recreo en el palacio de Algarinejo en el verano de 1765, en compañía de su hermano Juan Manuel, de oficio dorador y miembro de su taller. La progresiva intensificación de relaciones entre artista y cliente, sin llegar a ser en ningún momento afectiva por la diferencia de estado, nunca abandonó su base especulativa. Como correspondía a un sistema de transacción comercial en sentido estricto, si Peral veía en su patrono a un poderoso protector del que podían derivarse suculentos acuerdos económicos y el prestigio de su amparo, el Conde de Luque esperaba del escultor los servicios de un cualificado artífice y consumado maestro.

En uno de aquellos trabajos de aderezo, como los realizados sobre la talla de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, imagen procesional de gran veneración en Algarinejo, se vislumbra claramente el horizonte teórico e ideológico dominante en la producción del imaginero. Entre otras actuaciones menores, éste quedó comisionado para concertar con el peluquero con quien habitualmente trabajaba la hechura de una nueva cabellera de pelo natural, así como de una corona de espigas con un platero granadino. La peluca, ajustada “según por acá se estilan a tales ymagenes” y cuyo “largo es lo que en lo natural de un hombre se bé sin esceso ridiculo”, fue remitida el 10 de agosto de 1765. En apoyo de su conveniencia, Peral ponderaba “ser esta de lo mejor que se á echo por ser el color del pelo

en el siglo XVIII, Estepa [en prensa]. Francisco de Paula Fernández de Córdoba (Algarinejo, 1739–Loja, 1795), único vástago nacido del matrimonio formado por el IV Marqués de Algarinejo y la V Condesa de Luque, reunió el dominio sobre 108 mayorazgos, además de varios títulos y numerosos señoríos, convirtiéndose en una de las principales Casas nobiliarias de España, con rentas cercanas a los 70.000 ducados.

de lo mas ermoso que ai i segun la Madre de Agreda”⁵. Esta referencia a la literatura mística descubre alguna de las fuentes utilizadas por el artista en la construcción iconográfica de sus obras de carácter cristológico y mariano, dadas las prolifas descripciones sobre la Pasión de Cristo contenidas en la *Mística Ciudad de Dios* (Madrid, 1670). De hecho, la reconstrucción de la apariencia de Jesús fue ampliamente utilizada por los artistas de la época, correspondiéndose con la nota aportada por el imaginero en su carta:

“Era la Persona de Christo nuestro bien en el Cuerpo perfectissima, y agraciada; el semblante grave, y sereno; de una hermosura apacible, y dulcissima; el cabello nazareno uniforme; el color entre dorado, y castaño; los ojos rasgados, y de suma gracia, y magestad; la boca, la nariz, y todas las partes del rostro, proporcionadas en extremo, y en todo se mostraba tan agradable, y amable, que á los que le miraban sin malicia de intencion, los atraía á su veneracion, y amor”⁶.

La belleza de Cristo, asociada a su perfección moral, debía manifestarse mediante un cuerpo y un rostro capaz de plasmar los rasgos del noble de espíritu y las virtudes del hombre santo. Ruiz del Peral, como buena parte de los artistas de su tiempo, conocía y aplicaba los preceptos de fisiognomía abundantes en los tratados artísticos de la época y en la literatura piadosa. Tratándose así de un elemento más de su arte, ello le permitió indagar en el ánimo humano, supliendo con el lenguaje del cuerpo la experiencia física y anímica incapaz de ser reflejada por la expresión verbal. Por esta razón, aun cuando sus imágenes participaban de esa exteriorización sentimental, quedaron proscritas las expresiones de dolor exacerbado. La pose estática y contemplativa era siempre la escogida, por reflejar antes que la dinámica y violenta los movimientos interiores del alma traducidos con franqueza en sus rostros.

Pero más sorprendente, por su carácter inédito en la obra de Peral es el desarrollo plástico del Cristo crucificado. El tipo de Crucifijo de pequeño formato, por sus reducidas dimensiones, debió de constituir uno de los modelos habituales entre los desarrollados por el taller de Ruiz del Peral, habiéndose constatado la pervivencia de varios de ellos en el antiguo Reino de Granada⁷. Una aplicación recurrente y constatada los vincula como atributo de imágenes de santos, la mayor parte de ellas desaparecidas. De otro lado, la renovación de

⁵ Archivo Histórico Nacional (A.H.N.). Nobleza. Luque. C. 375. D. 177.

⁶ ÁGREGA, Sor M^a.J. de, *Mística ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia*, Madrid 1759, p. 123.

⁷ Cfr. LÁZARO DAMAS, Soledad, “Consideraciones en torno a la obra y la clientela de Torcuato Ruiz del Peral en Baza”, en *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 21 (2008) 95-97.

las estructuras mobiliarias de los templos determinó una amplia actividad en la construcción de retablos y púlpitos que solían contar con estas imágenes reducidas sobre manifestadores y adosadas a respaldos, de ahí la profusión con que se repitió esta tipología por parte de los diversos obradores operativos en Granada. Pero muchos otros se realizaron para ámbitos domésticos privados, destinados a oratorios particulares, cámaras y despachos, hasta constituir un tema recurrente en las comisiones del VI Conde de Luque.

En efecto, satisfecho el noble cliente por la hechura de un *San José con el Niño*, volvió a requerir en 1765 los servicios del escultor para la realización de un *Cristo crucificado expirante*. Identificable con un crucifijo de mesa de “tamaño diminuto”, de media vara incluyendo la cruz, el escultor consideraba las dimensiones fijadas excesivamente breves y poco proporcionadas “para la contención i que adorne sobre un bufete”; siendo además enérgicamente protestado el plazo propuesto, pues “poco tiempo es, por lo que no puedo dejar de decir a VS. que sabiendo lo delicado e inapropiado de estas cosas se a estado callando asta este tan corto termino, por lo que poco descansare para darle ese gusto, pues aunque lo enpezé al instante que tomé su carta no me sobra nada”. Ante la insistencia del cliente por precisar el costo de la hechura, Peral manifestaba no querer “andar con eso ni decir más que diera lo que fuera serbido, pero por si acaso le precisa el saberlo por algun motivo que io no sepa digo que por ser por orden de VS. solo será una onza de oro, i como dueño será lo que gustase ó nada, que con todo quedo gustoso en servir a VS.”⁸.

Sin embargo, el Conde reconsideró las proporciones de la imagen e impuso que fuera de mayor tamaño, variándose así hasta “tercia i media el Sr., i mas la Cruz” y proponiendo como término de entrega la primera semana de Cuaresma. El artista admitió la mudanza, a pesar de que la obra estaba comenzada según el primer encargo, porque consideraba su fácil acomodo para otro cliente; pero volvió a cuestionar el plazo de quince días ordenado, al que proponía agregar “otros 15 con las noches que poco dormire de ellas”, es decir, un mes completo. Aunque no por ello dejaba de manifestar cómo “si cabe en lo posible el que VS. me pueda prolongar algun mas tiempo se lo agradecerá mi salud, pero no por esto dejo de seguir lo que ofrezco”.

Una semana después se recibía la inapeable contestación del Conde de Luque en la que no admitía demora respecto de la entrega del *Cristo crucificado*. El escultor, por su parte, respondía de inmediato declarando la imposibilidad de ejecutar la obra en menos de cuarenta o cincuenta días, dado que el cambio de parecer sobre sus dimensiones le había obligado a empezarla nuevamente.

⁸ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 717.

Además volvía a excusarse en su estado de salud, pues “queriendo io reducir las noches dias enpece i no pude seguir porque me iba poniendo de suerte que ni aun de dia podía trabajar de la cabeza v^{as}”⁹; y concluía en un llamativo plural “que somos hombres i no Angeles”, comprometiéndose a finalizar la hechura para la segunda semana de Cuaresma. Firme el aristócrata en su deseo que no admitía evasivas y aproximándose el plazo obligado, Ruiz del Peral volvía a defenderse con justificaciones que, a la postre, desvelan aspectos inéditos de su procedimiento técnico. Así, señalaba a comienzos de marzo ser indeterminable la conclusión de la pieza ante la diversidad de eventualidades que podían presentarse en el transcurso del trabajo. Aún más tratándose de una época como el invierno, por ser estación de común fría y lluviosa, que trastocaba y alargaba los tiempos necesarios para la aplicación de la policromía.

La imagen de Cristo requería el acabado de sus carnaciones, pues la primera capa había precisado de ocho días para el secado, dada la extrema humedad ambiental generada por las abundantes lluvias caídas en los últimos días. Bajo esta forzosa premisa, el escultor señalaba la inconveniencia de un acabado precipitado incapaz de asegurar la “perpetuidad” del trabajo, por lo que defendía un escrupuloso cumplimiento de los tiempos “para su buena begez”. Y ello aun a “costa de alguna desazon de sus dueños que esta pesa menos que la buena conclusion de la obra”¹⁰. Incluso llegó a proponer el envío de un crucifijo tallado en marfil, “del mismo tamaño i espiracion por si queria V.S. ocupar el sitio mientras iba el otro”, aunque no llegó a remitirlo porque “luego mudé de parecer por si no acertaba”¹¹. La perspicacia y habilidad diplomática del escultor volvía a manifestarse ante su cliente al advertirle del precio del cajón para el crucifijo valorado en quince reales, que “siendo para V.S. no cuesta nada que io lo costeo”. De igual modo, expresaba mantener el precio ajustado de 300 reales para la imagen pequeña en la que se estaba haciendo de tamaño mayor, porque como más tarde declararía “fue sacrificio que quise hacer a V.S.”. Sin duda, el escultor sabía moverse en las transacciones comerciales, logrando ganarse –cuando menos al principio– el favor de ciertos clientes poderosos, a los que siempre trataba como sujetos beneficiados por sus «desinteresados» servicios. De este modo, advertía que en el caso de tratarse de un encargo para la iglesia parroquial o “para alguno que se aia valido de la proteccion de VS”, el valor de la pieza sería de 600 reales, aparte su embalaje.

Los argumentos de Peral convencieron al Conde de Luque, quien accedió a la prórroga propuesta apeteciendo el máximo rendimiento. Consumido el

⁹ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 163.

¹⁰ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 167.

¹¹ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 716.

plazo, el artífice agradecía aquella voluntad “de querer sea lo mejor pues es summa la delicadeza de el [Crucificado]”, al tiempo que volvía a aducir retrasos en virtud del mal tiempo climatológico. Para entonces, y dado ser “el unico dia que D[io]^s. nos a enbiado afable”, preveía su inminente culminación, comprometiéndose a tramitar directamente su envío a Algarinejo con “sugeto de esa Villa q^e. lo llebe”, en un plazo máximo de tres o cuatro jornadas¹². Finalmente, el primero de abril de 1765 el pequeño *Cristo crucificado* salía de Granada hacia su destino, confiando en que fuera del agrado del cliente, pues “si por mi desgracia (que solo será por eso) no fuese a su satisfaccion (aunque bá de la mia) me lo bolbera V.S. que por si acaso acierto le hare otro, o le enbiare los recibidos 300 rs.”¹³.

Sin embargo, el Conde de Luque reprochó tres aspectos de carácter material que provocaron la censura de la escultura. Peral, admitió uno de ellos, pero justificó ampliamente la solución adoptada en la posición del Cristo sobre la cruz que centraban las otras dos objeciones planteadas. Así, el cliente se mostraba desconcertado por la contorsión de la figura, descolgado el cuerpo en exceso de la cruz, con los brazos en un cerrado ángulo respecto de la cabeza y el vientre contraído formando un abierto arco. A esta crítica el escultor respondió argumentando cómo “el que no llegue a la Cruz no lo es tal falta pues un onbre que está en tal quebranto unas veces llegaria otras nó, fuera de que es facil el que llegue como asi sera”¹⁴. Respecto de la caída de la cabeza, objeto de otro reproche por parte del Conde de Luque que consideraba lógica la inclinación a la izquierda y no a la derecha, el razonamiento hecho por Peral acreditaba la profundidad de sus planteamientos compositivos, tan estrechamente vinculados a los principios naturalistas de la estética barroca. De tal modo explicitaba cómo “pues Dios nos dio el Juego de nros. miembros para usar de ellos lo mismo para un lado que para otro, i como el S^f. quando llego a ese parage es mui natural que el dolor tan escribo que le causaria lo mortificado de los nervios del pescuezo por el rigor del peso de la cruz la que llebó en el izquierdo i no en el derecho, le hiciera este impedimento ó aria por precision el que la cabeza la dejara al dizquierdo i no al derecho, i mas no abiendo entonces precision como al espirar que entonces fue preciso que caiera muerta a la derecha por caso misterioso, lo que mientras bibio no”¹⁵.

Finalmente, la última y más sorprendente censura residía en la ausencia de ombligo. El imaginero no sólo admitió el error, sino que con cierto tono jocoso lo justificaba ampliamente como un descuido habitual en sus tallas de cuerpos desnudos, ya fuesen de niños –ángeles, Jesús, San Juanito...–, de Cristos o

¹² A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 168.

¹³ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 166.

¹⁴ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 172.

¹⁵ *Ibidem*.

de santos. A este respecto, indicaba cómo sus discípulos debían reconvenirle a menudo sobre el olvido de tallar esta natural cicatriz cuando la pieza ya estaba acabada o a punto de culminarse. Sin embargo, en esta ocasión admitía no sólo haber caído en la falta, sino que recriminaba a los integrantes del obrador no haberla advertido a tiempo¹⁶.

A este respecto, hemos localizado un inédito Crucifijo de púlpito en la iglesia parroquial de Alfacar que presenta suficientes analogías como para incorporarlo al catálogo de obras conocidas de Ruiz del Peral. Esta pieza, con la representación de *Cristo crucificado muerto* en pequeño formato, ofrece una serie de elementos formales que se corresponden bien con los descritos en el realizado para el Conde de Luque, a excepción del momento figurado. La pieza, que en la actualidad se halla muy deteriorada, demuestra un perfecto conocimiento del cuerpo humano en reposo, ajustado a estilizadas proporciones, con los brazos extendidos y rectos, y clavadas las manos cerradas sobre el travesaño. Inclinada hacia la derecha la cabeza, presenta una talla precisa a pesar de sus medidas diminutas, con el cabello ondulante abierto en masas alrededor de las orejas, y cayendo sobre el hombro derecho. Por su parte, el rostro contiene rasgos característicos como la frente amplia y despejada, las cejas enarcadas, la nariz recta, el bigote corto y la barba bifida. Las piernas, al igual que las extremidades superiores, son trabajadas con una precisión anatómica acabada, superponiendo el pie derecho sobre el izquierdo, sin con ello quebrar la elegante disposición del cuerpo. El paño de pureza se desenvuelve con mayor premura, originando pliegues amplios a bisel, que no obstante se ajustan con precisión a la anatomía.

Finalmente, es en el tórax donde hallamos los elementos de mayor originalidad, arqueando el tronco hacia delante y a la derecha, con la cavidad abdominal encogida tras la expiración. El modelado anatómico, fuerte y prieto, ofrece así elementos de singular naturalismo, sabiamente acentuados por la acertada aplicación de policromía, con llagas y heridas sangrantes, abundantes hematomas y abierta la piel en las articulaciones. Pero el elemento más sorprendente contenido en esta efigie, que confirma lo aseverado por su autor, es la ausencia de ombligo. Debe suponerse la constante repetición del tipo por parte del taller de Peral, cuyo reducido formato y destino no ofrecía excesivos riesgos, pero que dada la vasta demanda de crucifijos para adorno tanto de ámbitos domésticos como de espacios eclesiásticos obligaba a una apresurada terminación y, por ende, al olvido de tan indefectible marca corporal.

¹⁶ La misiva revela una insólita complicidad entre el escultor y su patrono, pues comenzaba aquél asegurando cómo la reconvencción por el asunto le había provocado hilaridad, sin “dejar de reventar a risa”, reconociendo este defecto habitual en sus obras “desde que soi escultor como si io no lo tuviera [ombligo]”.

A pesar de todo ello y subsanado este descuido, en enero de 1766 quedó establecido el compromiso para la hechura de otro *Cristo crucificado* de pequeño formato, semejante al mencionado, para la mesa de altar del oratorio palatino. El precio estipulado por la talla fue de una onza de oro, es decir, unos 320 reales aproximadamente, “sin que sirva de exenplo –advertía Peral– el de el otro que hice a V.S., pues ese se a de contar por mil R^{es}. lo menos”¹⁷. Una vez formalizado el compromiso se obligaba a concluir la pieza para el mes de mayo siguiente, mientras que el caballero la deseaba para Semana Santa, apremiando a su inmediata conclusión. Este escaso respeto hacia su trabajo molestó al escultor, quien no discurría haber vacío “donde entre mejoría”. Además, el gusto del cliente por el patetismo le llevó a exigir mayor presencia de sangre, heridas y hematomas que en el Crucificado anterior, si bien recordaba el imaginero que aquél ya estaba “echo un San Lazaro”. Mal se avenían las urgencias con el maestro, quien se quejaba de la precipitación y exigencia con que su patrono le acuciaba con cada pedido, “pues sienpre aguarda a tiempo sumamente limitado para mandar hacer sus cosas”. Mezclando confianza con cortesía, protestaba la necesidad de tiempo “i no corto” que precisaban sus obras, por lo que esta excesiva premura equivalía a “matar el sastre en una hora, pero no fuera V.S. señor sino fuera asi”. Intentando complacer, o cuando menos aplacar tanta impaciencia, anunció dedicarse en exclusiva a la hechura de la talla –“aunque es caso fuerte para mi i mis muchos que haceres”– con objeto de que estuviera ultimada para la fecha pretendida. No obstante, consciente de que no cumpliría el plazo, advertía que “si tal vez no pueda, no me reputará por enbustero que eso lo llevo a mal”¹⁸.

En efecto, la pieza no estuvo ultimada en el tiempo prometido, lo cual motivó una airada reconvención por parte del Conde de Luque declarando sentirse desengañado. La respuesta de Peral, envuelta en una pléyade de excusas, no ocultaba su desazón: “Jamás e acostumbrado dar chasco ni aun al hombre mas bil; mal pudiera darselo nunca a sugeto del tamaño de V.S. i mas siendo de tanta mi veneracion”. En primer lugar señalaba cómo casi finalizada la imagen de Cristo, revisó la nota en que figuraban las medidas del primer Crucificado con su peana y ser éste “de algun tamaño mas como unos dos dedos”, por lo que en atención a las condiciones del encargo que señalaba ser de igual medida el nuevo, empezó a tallar otra imagen. Sin embargo, durante toda la primavera pasada se había visto inmerso en una vorágine de trabajos, “con muchisimos queaceres rigurosos en sus entregas i conclusiones”, de tal modo que se ocupaba de la factura de éste en ratos libres. El “fuerte del dia” lo dedicaba exclusivamente a los apremiantes encargos, especialmente en la “obra grande i mucha del S^t.”

¹⁷ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 211.

¹⁸ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 212.

obispo de Almería por tener ésta día precisado de función pública”¹⁹. Y finalizaba el mensaje anunciando “quedarle ya poco” al Crucifijo, aunque si se decidía anular el encargo “no importa nada, solo si el no haberle podido en esta ocasión complacer por lo dho. i siempre quedo gustoso por considerar que no faltara ocasión en que yo manifieste a V.S. mis afectos i en pedir a D^s. nro. S^r. por su salud”. Sin embargo, el envío efectivo de la imagen no se produjo hasta el 27 de septiembre. Tal y como apetecía el cliente, la figura presentaba una densa aplicación de policromía figurando llagas, heridas y hematomas, en tanta proporción que el propio escultor no ocultaba cierta repulsa al decir se hallaba “tan lleno de sangre que ni los judíos le dieron tanta”²⁰.

A pesar de no contar esta iconografía con referencias críticas anteriores, resultaba obvio que un obrador tan prolífico debió atender igualmente el tipo de Crucificado de tamaño natural. Precisamente, éste constituiría el tema de una de las últimas comisiones realizadas al maestro por el Conde de Luque, expresada a comienzos de marzo de 1768, cuando se trataba de sustituir una antigua imagen de *Cristo crucificado expirante*, por otra en la que figurara muerto. El artífice debía ajustarse a un modelo escultórico propiedad de la aristocrática familia, habiendo de ser “tan estudiado como ese”. Sin embargo, el autor confesaba cómo este pensamiento de que el “Xpto. se reduzca de vivo á muerto lo servire sin mas que dar muerte por vida”; pero protestando –como de costumbre– el escaso plazo propuesto, pues “no porque el cavallo sea fino se le a de tirar a matar, no porque a V.S. se le figure que se puede hacer pronto estas cosas siendo buenas, a de querer que se hagan en el tiempo que es imposible en un hombre, si solo siendo Angel, por lo que esté fixo V.S. en que le servire con Xpto. por Xpto.”²¹.

Respecto a la disposición de los brazos, el Conde estimaba quedaran proporcionados, sin un estiramiento excesivo, como apuntaba también el escultor pues “en el particular de cuelgo del dho. cuerpo unos quieren q^e. quede tirante i otros de esa forma que V.S. dice porque todo está en opiniones en este mundo, pero a la verdad a mi me gusta aun de esa suerte que V.S. dice mas que de otra”²². Por último, le suplicaba dispensase “que no le eche tanto cardenal, sangre & pero siempre mi fin es complacerle”²³. De manera simultánea debía proseguir con la hechura de un grupo escultórico de *Cristo atado a la columna*

¹⁹ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 222. Se trataba ésta de las imágenes de *San Indalecio*, *San Claudio* y *Nuestra Señora de las Angustias* promovidas por el obispo Claudio Sanz Torres para la iglesia parroquial de Viator (Almería).

²⁰ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 236.

²¹ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 353.

²² A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 359.

²³ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 380.

que, tras diversos avatares, quedó en pieza única. Para ambos encargos insistía además en la necesidad de contar con una compensación monetaria inmediata “para comer algo mientras la haga”, porfiando en las obligaciones para con su entorno de familia y taller, lamentándose no “tener alguna renta de poio para que no se tocara en que vinieran esos ni otros dineros antes ni despues, pero Dios dispuso asi el mundo para que io esté atenido á V.S. i otros estén atenedos a mi”²⁴.

La inspección de la evolución de los encargos corrió a cargo de Pedro Antonio Ferrer, agente condal en la ciudad de Granada, quien asumió el encargo con una dedicación casi absoluta. De este modo, la flemática desatención de Peral quedó enfrentada a la apremiante apelación del comisionado, que confesaba cómo “a Dⁿ. Torquato, lo tengo mortificado, y a mi me tiene mucho mas, por lo espasioso q^e. anda [...]; le he dho. q^e. no fuese como las demas vezes, que tendria paciencia en tenerme alli a todas oras”²⁵. No obstante, admira la paulatina transformación del pragmático agente, quien fue moderando su juicio crítico y acercando una visión cada vez más afable del escultor –“hombre muy pezado, pero curioso”–, hasta el extremo de disculpar sus continuos incumplimientos y retrasos. La primera evidencia de esta transformación quedó manifiesta ante la imposibilidad de señalar una fecha de término para el *Cristo crucificado*, pues a pesar de “no dejarlo de la mano”, advertía “le gustará a Vs^a. mucho el Sto. Christo, porque estoi entendido está mejor que el otro”²⁶. Más adelante, aun declarándose abochornado por los reiterados incumplimientos del maestro, no podía ocultar su complacencia y admiración hacia lo ya realizado:

“El Sto Christo q^e. esta asiendo, tiene mejor postura q^e. el q^e. Vs^a. imbio, hasi en el rost[r]o como en los piez y cuerpo, q^e. jusgo le gustara a Vs^a. mucho, pues estando sin pintar quebranta el corazon al mirarlo, y siendo muerto parese esta vivo”²⁷.

El escultor, cansado del hostigamiento a que era sometido por parte del citado comisionado, buscaba aminorar el negativo efecto que pudieran tener sus informes manifestando cómo “Dⁿ. Pedro es un valiente hagente pero es porque no sabe lo que esto necesita para su vondad; ia veo que sirbe a su señor; en lo demas no a podido todavia; es mui hombre de bien”. Respecto de la terminación del *Crucificado*, excusaba la lentitud en la necesidad de cumplir con un proceso meticuloso y exacto, declarando hallarse “con las inperitencias

²⁴ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 355.

²⁵ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 364.

²⁶ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 377.

²⁷ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 385.

ultimas que esta facultad trae siempre que llega la conclusion antes de echarle las encarnaciones”, momento crucial pues “muchas veces se vuelbe á hacer lo ia echo en partes, i en particular si la cosa a de ser echa de un mediano artifice i para sugeto como Vs^a.”²⁸. En efecto, Ferrer relataba con asombro de qué modo Peral había incorporado los brazos a la imagen del Crucificado y en los cuatro días siguientes los había despegado y vuelto a pegar en tres ocasiones, “por q^e. las delicadesas q^e. gasta, son causa, temer q^e. a Vs^a. no le guste y se lo buelva a remitir para q^e. enmiende alguna falta q^e. le halle”²⁹. No obstante, confiaba en que de inmediato se empezaría a aplicar las encarnaciones, si bien “no quiero darle a Vs^a. –confesaba– mas palabras porq^e. estoi abochornado de las q^e. tengo dadas, y aseguro a Vs^a. q^e. tengo gastadas las piedras de la calle de Dⁿ. Torquato”³⁰. A mediados de julio de 1768, el Cristo se hallaba ya “en blanco” listo para su encarnación y policromía, lo que se verificó en las semanas siguientes. La calidad del resultado parecía evidente, como se desprende de la nota de Ferrer en la que transmitía al Conde cómo el escultor le dijo “q^e. Vs^a. luego q^e. vea asi el Sto. Christo [...] se le quitaria la dezason q^e. con él tenga, y pienso sera assi”³¹.

Sin embargo, “en el remate ultimo del Xpto. Muerto” surgió una nueva contingencia que alarmó al escultor, cuando otro agente del Conde advirtió ser de mayor envergadura que la imagen a la que debía sustituir. Peral defendió haber seguido escrupulosamente las instrucciones y medidas recibidas, “que por aberme salido un crucificado a mi satisfaccion me alegrare benga al sitio, pero io siempre me disculpare con V.S. que me enbio la ultima medida”. Finalmente, se aceptaron las proporciones aplicadas por el artista y así, a comienzos del mes de agosto, se insertaban los clavos. Una vez rematado el *Cristo crucificado*, fue enviado a Pedro Antonio Barroeta, arzobispo de Granada, para su bendición y concesión de indulgencias.

Probablemente, y debido a sus dimensiones, la imagen no llegó nunca a colgarse en el oratorio del palacio de Algarinejo, para donde había sido concebida; de ahí que fuera donada a la iglesia parroquial de la Villa. La actual ubicación de la figura, alejada de una contemplación directa y necesitada de una urgente restauración, no ha contribuido a su identificación, permaneciendo inédita hasta el momento. Dotada de una arrebatadora belleza plástica, muestra la vigencia del modelo idealista que se expresa en este noble y elegante tipo, sin renunciar por ello a la expresividad y vida interior. Los brazos, modelados con una precisión anatómica excelente, cuelgan por ambas manos cerradas conformando un suave

²⁸ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 387.

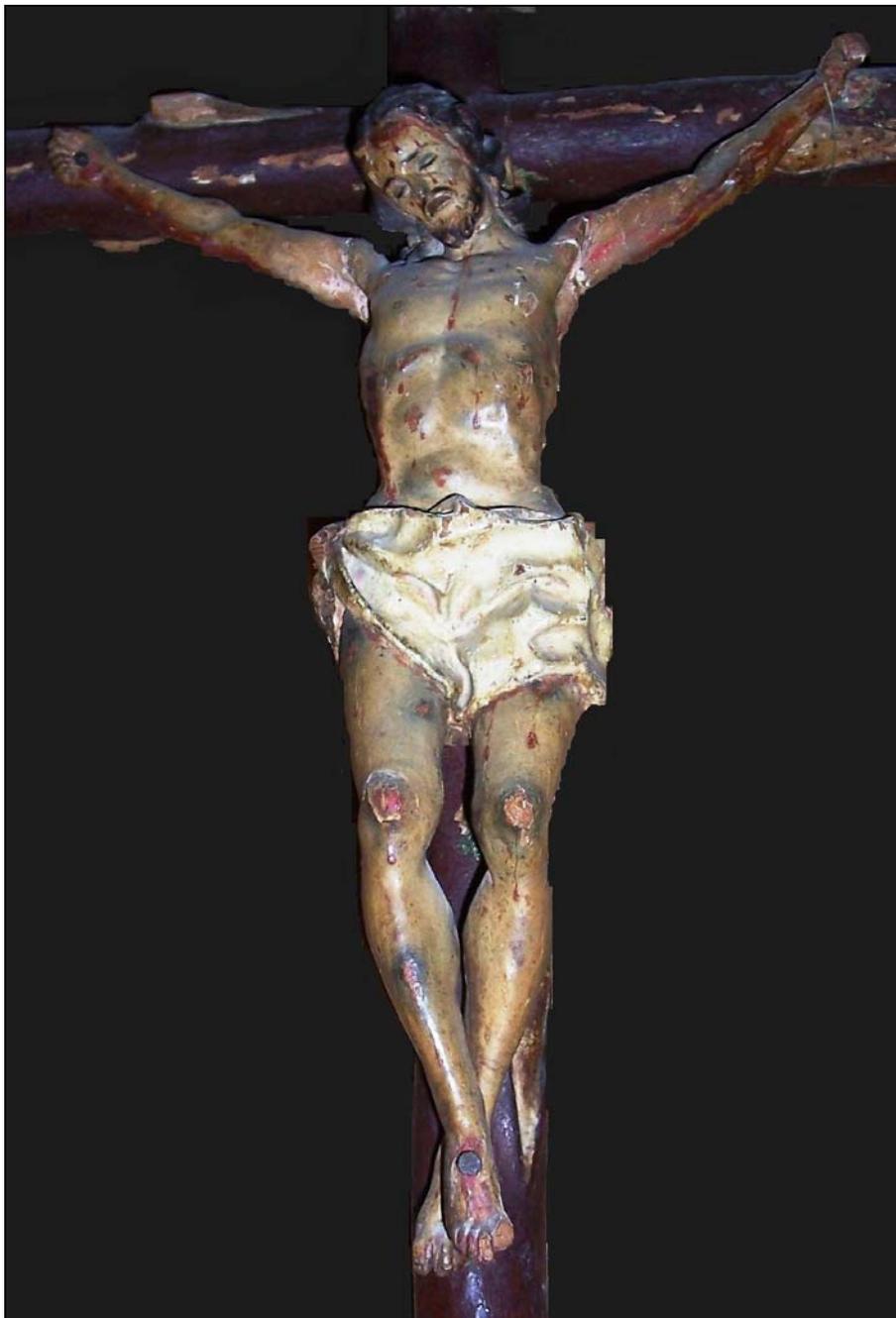
²⁹ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 400.

³⁰ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 403.

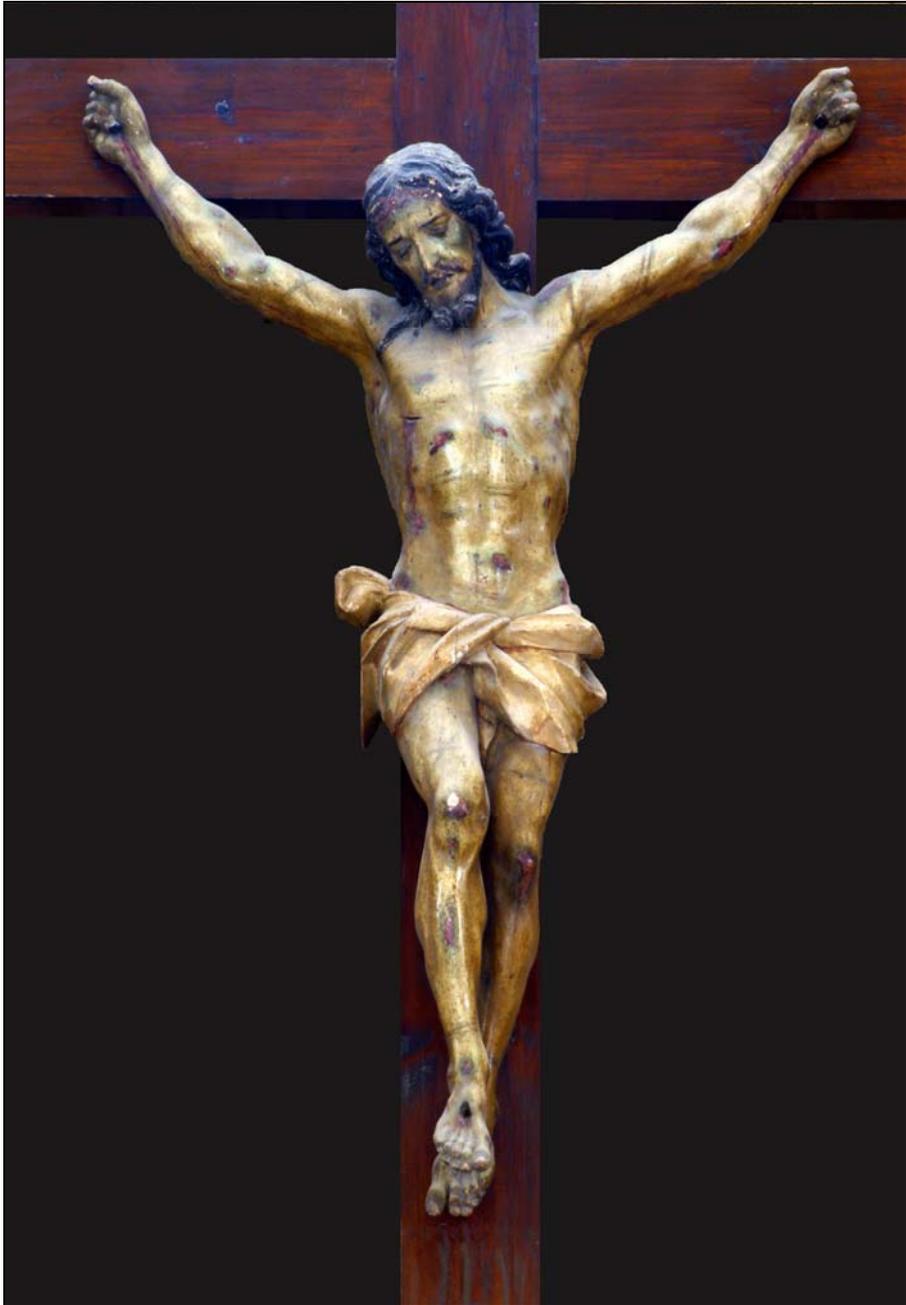
³¹ A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 405.

arco, que se distancia de la tensión característica del tipo granadino cultivado por José de Mora y José Risueño en el *Cristo de la Expiración* y en el *Cristo del Consuelo*, respectivamente. Por su parte, las piernas evidencian así mismo un grave dominio de la composición, contrarrestando la rigidez de la extremidad izquierda con la flexión de la derecha, superponiendo este pie sobre el contrario y evitando disponer las rodillas en paralelo. El cuerpo avanza hacia el naturalismo sin ocultar los efectos del martirio, con el vientre contraído después de expirar, y cubierto por entero de llagas sangrantes y hematomas.

De nuevo, la policromía se pone al servicio de la emoción y el sentimiento acentuando la intensidad del drama. El paño de pureza se ajusta a la cadera, anudado a la derecha, y cruzado en la parte delantera, doblado entre las piernas y dando lugar a un plegado característico de volúmenes amplios y angulosos. No obstante, es en la cabeza donde volvemos a hallar los mayores aciertos, de formas poderosas y cabellos distribuidos en planos laterales, con el mechón desplegado sobre el hombro derecho, y enmarcando un rostro de facciones regulares. Todo en él queda marcado por un dolor sereno, alejado del patetismo expresado por José de Mora, y más cercano a la belleza reposada de su hermano Diego. Los ojos se muestran entrecerrados por pesados párpados, bajo curvilíneos arcos ciliares y cejas enarcadas, ligeramente fruncido el ceño; ojos almendrados, pómulos hundidos y nariz afilada sobre boca pequeña y entreabierta, que muestra parte de la dentadura superior; y bigotes estrechos y cortos, sin conectarse con la rizada y característica barba bífida. Los rasgos señalados conectan esta imagen con la figura del Cristo muerto de la *Virgen de las Angustias* conservada en la iglesia de Santa María de la Alhambra, modelo de acabado escultórico, aun sin la violenta crispación de éste. El *Cristo crucificado* de Algarinejo culmina así el modelo generado por el Barroco granadino, concentrando todos aquellos elementos que lo convierten en tipo exclusivo. Dotado de una arrebatadora belleza plástica, en la acertada conjunción de los primores de la forma y la trascendencia del misterio reside toda su intimidad, cuya contemplación quebranta el corazón hasta el extremo de que “siendo muerto parece está vivo”.



1. Torcuato Ruiz del Peral, Cristo crucificado. Iglesia parroquial de Alfacar.



2. Torcuato Ruiz del Peral, Cristo crucificado (1768).
Iglesia parroquial de Algarinejo.



3. Torcuato Ruiz del Peral, Cristo crucificado (1768), detalle.