

ESCULTURA Y ESCULTORES EN GRANADA EN LA ÉPOCA DE RUIZ DEL PERAL. MODELOS, TALLERES Y SÍNTESIS EVOLUTIVA.

SCULPTURE AND SCULPTORS IN GRANADA AT THE TIME OF RUIZ DEL PERAL. MODELS, WORKSHOPS AND OVERALL DEVELOPMENT.

Juan Jesús LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ*

Fecha de terminación del trabajo: noviembre de 2008.

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2008.

RESUMEN

La trayectoria biográfica y profesional de Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773) transcurre en un contexto de extraordinaria potencia productiva de la escuela granadina, pero muy limitado en lo creativo. El periodo conoce, además, un pulso estético con las nuevas orientaciones artísticas ilustradas, instrumentalizadas a través de las Academias de Bellas Artes. En este panorama, complejo y diverso, laboran varias generaciones de escultores, cuyos desarrollos, alternativas, orientaciones y producción se detallan aquí, ofreciendo un modelo interpretativo del proceso.

Palabras clave: Arte religioso; Arte barroco; Escultura barroca.

Identificadores: Vera Moreno, Agustín; Sánchez Saravia, Diego; Ramiro Ponce de León, José; Salazar Palomino, Juan José; Valero, Pedro Tomás; Santisteban, Martín de; Moreno, Blas; Arrabal, Juan de; González Santisteban, Felipe.

Topónimos: Granada; Granada (Provincia); España.

Período: Siglo 18.

SUMMARY

Biographically and professionally, the career of Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773) evolved against a background of extraordinary productivity in the Granada school, but of limited creativeness. The period witnessed, in addition, the aesthetic pressure of the new artistic trends of the *Enlightenment*, focussed via the Academies of Fine Arts. Various generations of sculptors worked in this complex and diverse *milieu*, their development, options, preferences and output being examined here, using an interpretative model of the interaction.

Keywords: Religious art; Baroque art; Baroque sculpture.

Subjects: Vera Moreno, Agustín; Sánchez Saravia, Diego; Ramiro Ponce de León, José; Salazar Palomino, Juan José; Valero, Pedro Tomás; Santisteban, Martín de; Moreno, Blas; Arrabal, Juan de; González Santisteban, Felipe.

Place names: Granada; Granada (Province); Spain.

Coverage: 18th century.

* *Profesor titular del Departamento de Historia del Arte y Música (Universidad de Granada). Correo electrónico: lopezgu@ugr.es*

La huella de los Mora en la escultura granadina se convierte en signo visible y perdurable en todo el siglo XVIII a través de unos modelos de amplia aceptación popular basados en la suave idealización, la contención expresiva y la habilidad técnica, a lo que se une una creciente riqueza cromática, hasta el punto de conformar unos tipos muy reconocibles pero cuya homogeneidad dificulta enormemente la atribución a los distintos maestros documentados en esta época¹. Esa herencia se gesta en el taller de Diego de Mora (1658-1729) y encuentra una alternativa durante el primer tercio del siglo en las obras del versátil José Risueño (1665-1732). Tras de ellos se encuentra una primera generación de escultores dieciochescos, nacidos en las postrimerías del siglo XVII o primera década del XVIII de la que forman parte Agustín de Vera Moreno, el casi desconocido José Ramiro Ponce de León, Diego Sánchez Saravia y el propio Ruiz del Peral, entre otros, cuya cercanía a Diego de Mora asegura un barroquismo con mayor conocimiento de causa y, en la medida de las capacidades creativas de cada uno, algunos destellos de calidad con connotaciones expresivas e iconográficas singulares.

A ésta sigue una segunda generación de escultores, formados en los talleres de la primera y nacidos entre la segunda y tercera década del siglo, entre los que se cuentan Martín de Santisteban, Blas Moreno, Juan José Salazar Palomino, Pedro Tomás Valero o Miguel Perea. La herencia de los Mora es administrada en las décadas centrales del siglo por estos escultores, de activísima trayectoria profesional, en modelos cada vez más adocenados y homogéneos, resistentes al paso del tiempo y a los iniciales cambios de la estética oficial que a partir de la década de 1750 emanan de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. La trayectoria vital de algunos se alarga hasta habilitarlos en los nuevos códigos estéticos del último cuarto de siglo, imbuidos del clasicismo ilustrado que constituye en ellos más una versión de barroquismo atemperado o clasicista que una comprensión profunda y una adhesión sincera a los ideales neoclásicos.

Antes aún de llegar al ecuador del siglo nacen los escultores de una tercera generación, como Felipe González Santisteban o Juan de Arrabal, que viven el complejo panorama de la transición al siglo XIX, aferrados a los modos tradicionales barrocos que gozaban aún de amplia aceptación popular y en los que encontraban la seguridad de los modelos bien aprendidos, pero al mismo tiempo más o menos permeables a la formación académica, sobre todo a partir de la creación en 1776 de la Escuela de Dibujo de Granada y del impulso que la Sociedad Económica de Amigos del País de Granada presta a la difusión de los nuevos ideales artísticos. Suceden a estos escultores, de calidad menguante, los de una generación posterior, cuya cabeza constituye Manuel González Santos, hijo del Felipe González citado, que ejemplifican la ambigüedad estilística del medio artístico granadino a caballo entre las dos centurias, marcando el inicio del arte contemporáneo granadino.

1. LA GENERACIÓN DE RUIZ DEL PERAL.

Los cimientos del barroquismo final en la escultura granadina lo representa la fecunda herencia de los Mora, ante la cual reaccionan las diferentes generaciones de artistas del Setecientos con desigual fortuna. En paralelo a esta herencia, la gran personalidad artística del primer tercio del siglo la constituye el escultor y pintor José Risueño (1665-1732). Nacido en una familia de carpinteros y predispuesto a los oficios artísticos, su formación tiene lugar en contacto con los Mora y, sobre todo, a la vista de las obras de Alonso Cano. Se convierte así en el último gran heredero de la escuela granadina, dotado no sólo de grandes cualidades, sino de una fraguada personalidad artística, hasta el punto de ser de los que más profundamente comprendiera el arte de Cano, a pesar de no haberlo conocido más que a través de sus obras. Pintor y escultor como el insigne Racionero, el estudio del natural y una excelente técnica avalan su estilo, de blando pero expresivo modelado, polifacético en su trabajo en madera, piedra y barro. Los modelos de Mora, con todo el bagaje canesco que comportan, se hacen presentes en su obra. De hecho, estas coordinadas estéticas marcan la peculiar evolución de su producción escultórica desde la aceptación o casi emulación de los modelos de Mora, seguramente por imposición de la clientela, hasta un discurso historicista directamente inspirado en los modelos de Cano, pero interpretados con una vocación decididamente naturalista, en la que el dibujo previo se completa necesariamente con el estudio en barro, siendo esta última faceta la de barrista, la que alcanza mayor nota de originalidad y marca el signo de su plástica toda. Con ello aporta las premisas estéticas sobre las que, con escaso margen de variación, laborarán los escultores granadinos hasta las postrimerías de la centuria².

En paralelo a la última etapa creativa de Diego de Mora y de José Risueño transcurre la discontinua estancia granadina del sevillano Pedro Duque Cornejo (1714-1724). Su impacto plástico acuña modelos de volúmenes aiosos, composiciones abiertas y, sobre todo, riquísima policromía, como atestiguan los grupos escultóricos de la iglesia de la Virgen de las Angustias –cuya policromía será repintada a fines del siglo– y del retablo de la Virgen de la Antigua en la Catedral, junto a imágenes aisladas como la *Inmaculada* del oratorio de la Cartuja. Representa, pues, un contrapunto plástico y expresivo a la estética de devoción íntima y dulce de los Mora o Risueño, e incluso un revulsivo en cuanto a lo cromático. Ambas alternativas resultan vigentes a lo largo del siglo y a ellas acudirán los escultores granadinos indistintamente, de acuerdo con el sentido de la imagen que corresponda. Ello supone un mínimo de variedad dentro de la mecánica repetición de modelos que impera en las décadas siguientes.

A la primera generación de artistas dieciochescos, la de Ruiz del Peral, pertenece también Agustín de Vera Moreno (1699-1760)³. Debió formarse en el ta-

ller de Diego de Mora junto a Diego Sánchez Saravia y Torcuato Ruiz del Peral. Por cronología no pudo ser seguidor de este último, como alguna vez se ha afirmado. De hecho, figura avecindado en la segunda década del siglo XVIII junto a la sacristía de la parroquia de San Miguel, cerca de donde vivía Mora (junto al compás del convento de Santa Isabel la Real), mudándose más tarde a la calle Cobertizo de Encalada. Esta formación resulta decisiva en la orientación de su plástica, severamente marcada por los modelos del taller, pero con el aliciente de cierta originalidad en el corte de gubia y de la versatilidad de quien talla también la piedra, rasgos que lo convierten en un escultor más que estimable.

Ofrece siempre un sentido barroco de la imagen, a base de planos contrastados y superficies vibrantes, iniciando, junto a su discípulo Peral, una técnica de talla profunda e incisiva, cortante y abiselada, que sofisticada y hace compleja la práctica escultórica, más atenta a la dificultad técnica que a problemas compositivos o expresivos. No obstante, sostienen con dignidad la práctica imaginera de su escuela, prolongando y dulcificando los modelos de los Mora. Su primera obra documentada es el *San José* del convento de carmelitas calzadas de Granada, de 1718, iconografía de gran predicamento en la devoción popular del siglo XVIII⁴. Opta por una representación más tradicional frente al modelo itinerante y de extraordinaria cercanía y presencia que ofrece Ruiz del Peral en el *San José con el Niño* de la parroquia homónima del Albaicín. El suave *contraposto* se adorna en la artificiosidad de pliegues, mientras que la dulzura de expresión de ambos personajes, arrobo místico de cálido acento, es concesión al gusto popular que asegura la eficacia comunicativa de la imagen. Por último, la policromía de colores contrastados y profusa decoración de flores es expresión del nuevo gusto por lo decorativo que abandona la austeridad cromática impuesta por Cano pero al mismo tiempo enturbiando el concepto plástico de la figura y su percepción. El tipo se continúa en el atribuido *San José con el Niño* de la basílica de las Angustias, quintaesencia de la gracia dieciochesca, actuando sobre los estrechos márgenes del modelo consagrado por la devoción popular⁵.

La misma línea cultiva en un ramillete de imágenes en madera policromada que por ahora conforman su corto catálogo. El *Apostolado* que luce en las ochavas y tambor de la cúpula del crucero de la basílica de San Juan de Dios en Granada y la bellísima *Inmaculada* del camarín del mismo templo completaban ese reducido elenco al que se ha unido recientemente la imagen del *Cristo de la Expiración* en la parroquia de San Pedro de Priego (entre 1735 y 1738) que documenta su proyección y ofrece una alternativa iconográfica y expresiva distinta, la de Cristo aún vivo⁶. A éste deben añadirse un *Crucificado* que se conserva en el crucero de la iglesia del convento de Agustinas del Corpus Christi de Granada, hoy parroquia de Santa María Magdalena, sin alardes técnicos ni profundidad expresiva⁷; y el de formato académico que remata el retablo de la Santísima Trinidad de la catedral de Granada, difícil de estudiar por la altura a la que se encuentra, pero que

parece abundar en el proceso de simplificación plástica y expresiva que anuncian los anteriores⁸. Gallego Burín le atribuyó una *Dolorosa* en la clausura del convento antes citado, a la que no he tenido acceso⁹. Creo de su mano los excelentes grupos escultóricos (imágenes exentas y relieves) del retablo mayor de Otura, terminado en 1743, incluyendo la imagen titular de la *Virgen de la Aurora*.

Pese a la reiteración, la finura del modelado, el énfasis cromático y el concepto pictórico de la figura convierten a la citada *Inmaculada* en una obra interesante (fig. 1). Sobre la urna de San Feliciano mártir en una capillita trasera del camarín de San Juan de Dios, armoniza con la riqueza de líneas y de color del ambiente que le rodea, y en cierto modo entra en competencia con la que preside el retablo mayor del mismo templo, obra de Sánchez Saravia. La huella de Diego de Mora es tan profunda que emparenta estrechamente esta figura con las de Ruiz del Peral. El modelo de Cano se ha vuelto, a la distancia de casi una centuria, en algo sinuoso y ostentoso, sin romper el equilibrio y serenidad espiritual que como a imagen devocional le corresponde. Es probablemente el interés por no apartarse del modelo consagrado lo que marca el suave movimiento de paños, modelado en graciosas redondeces y oquedades que interrumpen los ritmos cromáticos del rico estofado en manto y túnica, cuyo efecto final, por fragmentado, resulta más llamativo y sorprendente. Tanto ese efecto vivamente colorístico como la suavidad de líneas del rostro y del cabello, en ondulados rizos que más parecen modelado de palillos sobre el barro que cortes de gubia, permiten valorar un concepto pictórico en esta imagen, quizás como consciente exploración de los límites expresivos de ambas artes hermanadas, pintura y escultura, a falta de otras novedades compositivas o iconográficas. La inercia, sin embargo, resulta original en el panorama general de la escultura española coetánea, imbuida de un fuerte dinamismo, que aquí se mantiene, desde Cano, como contenido y equilibrado, aun cuando ya sólo quede el reto técnico como problema a resolver.

Si estas obras le acreditan en la escultura en madera, no deja de sorprender la extraordinaria solvencia que demuestra en el trabajo de la piedra, que utilizó con frecuencia y casi sin interrupción. Aún parece que resultara un escultor especializado en el pétreo material como avala una amplia trayectoria que le lleva a trabajar en los más importantes proyectos de escultura monumental de la Granada de su época, durante un par de décadas. Si nuestra atribución es correcta, comenzaría en fecha temprana el trabajo en piedra, quizás vinculado al taller de Risueño, en la imagen de la *Inmaculada Concepción* de la portada del antiguo colegio de San Pablo de Padres Jesuitas, hoy Facultad de Derecho, portada construida entre 1716 y 1717, por lo que la imagen debe corresponder a una fecha cercana¹⁰. Su modelado sinuoso, quebrado y profundo, de fuerte impronta pictórica sigue la estela de los Mora y Risueño, y encuentra un directo precedente en la *Inmaculada* que corona el retablo de Santiago de la catedral de Granada, que se atribuye a Risueño. No obstante, las cabezas de los querubines ofrecen



*Fig. 1. AGUSTÍN DE VERA MORENO. Inmaculada Concepción (ca. 1750).
Basílica de San Juan de Dios, Granada.*

soluciones próximas al estilo de Vera Moreno, cuyo entronque con la estética de los maestros citados, resulta plenamente coherente.

Décadas más tarde inicia un ciclo de constante trabajo en escultura pétreo, casi en exclusividad. Arranca de las esculturas del antiguo trascoro catedralicio (1741-1742), subordinadas a la rica y equilibrada estructura que traza José de Bada¹¹. La *Virgen de las Angustias* resulta claramente condicionada por el icono de referencia. No obstante, es de destacar el blando modelado conseguido en el duro material, síntoma de su buena formación técnica y sensibilidad plástica. Sobre el éxito obtenido en este trabajo da buena cuenta un acta del cabildo de la Catedral granadina, fechada el 30 de octubre de 1742, donde se examinaba una solicitud del artista para que se le concediera una demasía con respecto al precio pactado por la escultura del trascoro, otorgándosele “cincuenta doblones por el aumento del trabajo que no estaba en la obligación, y por hacer dos ángeles pequeños y por el acierto que había tenido en la imagen de Nuestra Señora”¹².

De hacia 1740 es el conjunto de relieves que adorna la fachada de la antigua iglesia de San Pablo de la Compañía de Jesús, hoy parroquia de los Santos Justo y Pastor, con *San Ignacio venciendo a la herejía* de bulto redondo culminando, una pictórica y quebrada *Conversión de San Pablo* y la propuesta evangelizadora de los relieves que representan a *San Francisco de Borja* (fig. 2) y *San Francisco Javier*, sobre planos sesgados a la línea de fachada, inteligentemente utilizados por Vera para reclamar del espectador una percepción en movimiento que ofrece ricas perspectivas, todo ello sobre mármol blanco. Destaca el buen modelado de las cabezas de ambos santos, lo que asegura su inmediata identificación, así como el tipo de Mora que interpreta en la figura de Cristo de la *Conversión de San Pablo*, elocuente testimonio de los parámetros estéticos entre los que discurre la escuela. La suavidad de modelado de rostros y manos contrasta con ese fragmentar las superficies en los paños, a base planos entrecortados que producen una vibrante sensación plástica.

Otro gran proyecto profesional será la colaboración junto a otros dos escultores en las esculturas de la portada de la basílica de San Juan de Dios, inaugurada en 1759, aunque la portada parece que quedó configurada hacia 1741. La coincidencia cronológica con los trabajos del trascoro catedralicio y de la portada de los jesuitas le impediría afrontar en solitario la ejecución del programa plástico de esta portada, donde se auxilia de los poco conocidos escultores Miguel Perea y José Ramiro Ponce de León, quizás colaboradores habituales de su taller. Corresponden a Vera Moreno dos relieves que flanquean la hornacina central del Santo titular, que representan a *San Ildefonso* y *Santa Bárbara*, en los que emplea el mismo modelado dúctil y los criterios pictóricos a la hora de afrontar el relieve que en la portada de la iglesia de los jesuitas.

En la década siguiente acomete un importante grupo de esculturas con destino a la iglesia del Sagrario, que incluyen tres en la portada (*San Pedro in cathedra* en el centro, flanqueado por *San Ibón* y *San Juan Nepomuceno*), pero sobre todo las figuras de los *Evangelistas* en las ochavas del templo (1744-1745) y las de los *Santos Padres* en su tabernáculo (1747-1749)¹³. Con ello se cierra el catálogo documentado de este artista, sin duda de los más prolíficos del Setecientos en Granada. Ello le debió poner al frente de un taller en el que, al menos, trabajaba su hijo Bernardo de Vera, que el *Catastro de Ensenada* reseña como oficial con veinte años de edad, por lo que debió nacer hacia 1733¹⁴, pero en el que con toda probabilidad trabajaron otros artífices, como Pedro Tomás Valero. Por entonces el núcleo familiar lo formaban, además de los dos escultores (padre e hijo), doña Paula López, esposa de Agustín de Vera y otros tres hijos más, Francisco, José y Petronila, del que el primero era “oficial de pluma”.



Fig. 2. AGUSTÍN DE VERA MORENO. San Francisco de Borja recibiendo a San Estanislao (ca. 1740). Iglesia de los Santos Justo y Pastor, Granada.

La misma fuente documental testimonia el éxito profesional alcanzado por Vera del que es indicio las propiedades que se le atribuyen: dos casas junto a la parroquia de San Miguel y otras dos en la de San José, por las que se le regulaban unos ingresos de 984 reales anuales, a lo que se añadía la propiedad de un oficio de receptor del número, aunque a la fecha del *Catastro* se encontraba secuestrado¹⁵. A esto se añade un dato biográfico curioso que lo retrata como pro-

motor de la ejecución de un retablo para la parroquia albaicinera de San Miguel entre 1742 y 1745¹⁶, habiendo llegado a ser hermano mayor de la Hermandad Sacramental de esta parroquia en 1734¹⁷.

De la misma generación es Diego Sánchez Saravia (1704-1779), personaje de amplios intereses culturales, activo polígrafo, escultor y pintor. En cuanto a datos biográficos, sabemos por el mismo *Catastro* que casó con doña Ana Romero, matrimonio del que nacieron sus hijos José, Tomasa y Rosalía, morando en casa propia en la parroquia de San José, en la “calle que sube a plaza Cobos”, por la que se le regulaban unos ingresos de 264 reales anuales¹⁸. Es probablemente su inquietud cultural la que le conduce en su última etapa a participar de las actividades de la recién nacida Escuela de Dibujo de Granada, fundada en 1776, de la que será director junto al pintor Luis Sanz Jiménez¹⁹. Pero antes de vincularse a los proyectos clasicistas de la Ilustración, desarrollados desde un nuevo concepto de enseñanza artística y diferentes modelos estéticos, Sánchez Saravia practicó una plástica plenamente barroca, en la que algunas piezas parecen demostrar el conocimiento de experiencias plásticas foráneas que le permiten sintonizar con lo que coetáneamente laboraba Francisco Salzillo en Murcia, por ejemplo.

Pueden atestiguarlo las esculturas de *San Joaquín* y *Santa Ana* que realiza para el retablo mayor de la basílica de San Juan de Dios de Granada, probablemente hacia 1753-1754. El decidido movimiento de líneas al componer los briosos paños modifica la percepción de unas figuras compositivamente casi estáticas y recupera un aire berniniano que, sin continuadores posteriores, se había hecho presente en Granada en la segunda década del siglo XVIII de la mano de Duque Cornejo. Estas imágenes avalan la solvencia técnica de su quehacer imaginero, en un concepto fluido de la figura, basada en la ondulación de líneas y en la modulación expresiva, coherente con sus experiencias pictóricas coetáneas que, sin embargo, resultan estéticamente mucho más pobres y amaneradas. La búsqueda de la rotundidad de volúmenes y de efectos de claroscuro son los rasgos que definen cuál es el resultado de la reflexión de Sánchez Saravia sobre los problemas plásticos de la representación y las condiciones de su percepción. Entre ellos resulta no poco importante la adhesión realista que suscribe, sobre todo, el rostro de *Santa Ana*. Aún a distancia, se aprecia un modelado minucioso, que muestra los rastros de la edad de modo patente. Igual cabría decir del *San Joaquín* (fig. 3), a través del bastón que sostiene en la mano derecha, concesión anecdótica a la caracterización del personaje, por lo demás, infundido de gran nobleza en el tratamiento de la barba, donde armoniza el énfasis plástico con la talla preciosista. La túnica abierta en pico sobre el pecho, con cuello de galones dorados, recuerda a los atuendos de santos de Salzillo. Por otro lado, el intenso cromatismo resulta adecuado para las condiciones de percepción de las figuras a distancia, en el rutilante marco dorado del retablo. Ésta es la línea que ofrece



*Fig. 3. DIEGO SÁNCHEZ SARAIVIA. San Joaquín (ca. 1744).
Basílica de San Juan de Dios, Granada.*

Duque Cornejo en su estancia granadina y que permite superar la «cuaresma» cromática que inspira Alonso Cano en la escultura granadina de la segunda mitad del siglo XVII.

También son suyas la *Inmaculada* que corona el retablo, anterior a 1744, donde extrema la perfección formal de la figura mariana en una versión dulcificada dieciochesca del modelo de Cano, así como las figuras de *San Carlos Borromeo* y *San Ildefonso*, en el remate del mismo, algo toscas y faltas de expresión. Las crónicas mencionan como obras suyas unas pequeñas efigies en madera policromada de *San Agustín*, *San Ambrosio*, *San Ildefonso* y *San Cecilio*, que coronaban el tabernáculo que alberga la urna de plata con los restos del Padre de los Pobres, luego sustituidas por imágenes argénteas de Bartolomé Baroni²⁰. Por último, el *San Francisco Caracciolo* (1762) de la parroquia albaicinerana de San José –procedente de la de San Gregorio Bético– ofrece una plástica severa y simplificadora, más por falta de empeño que por evolución estética²¹.

Algo mayor que los anteriores, pero formado en el mismo taller, fue el escultor Salvador de Ledesma (1691-1740). De hecho aparece vecindado en la casa de Diego de Mora entre 1708 y 1713²². El estilo del maestro debió de informar el suyo propio, aunque sólo se vincula a su catálogo el *San Antonio* de la parroquia de Cogollos Vega, que realiza en 1725.

A esta generación debe pertenecer José Ramiro Ponce de León, escultor del que apenas tenemos datos. Según informa Parra y Cote, la monumental imagen de la portada de la basílica de San Juan de Dios fue realizada por este artista del que no se conocen más obras que las de esta portada, que son tres, incluyendo los arcángeles *San Gabriel* y *San Rafael*, junto a la de *San Juan de Dios*. Una partida de bautismo de una hija del escultor en la parroquia albaicinerana de San Miguel en 1727 informa de su origen²³. Fue natural de Loja, hijo de Francisco Ramiro Ponce de León y de doña María Quevedo y Murillo; quizás perteneció a alguna familia de canteros provenientes de una comarca con buenas canteras, donde debió familiarizarse con el trabajo de la piedra. Los libros de esta parroquia no ofrecen ninguna información adicional y tampoco figura entre los componentes de los gremios de escultores, tallistas o canteros del *Catastro de Ensenada*, realizado a principios de la década de 1750, por estar ausente de Granada o por haber ya fallecido.

Abona la idea de su procedencia del oficio de la cantería la impresión que ofrece, sobre todo, la imagen de *San Juan de Dios* (fig. 4), de amplios y duros pliegues en el escapulario, desproporcionada en las amplias mangas del hábito, sin ritmo y resuelta con gran sencillez. El Santo aparece sosteniendo en su mano izquierda una maqueta eclesial como símbolo de fundador y en la derecha un banderín con el escudo de la Orden Hospitalaria y la cruz patriarcal, ambos complementos de latón dorado. Curiosamente, el cronista Parra y Cote describe en su mano izquier-



Fig. 4. JOSÉ RAMIRO PONCE DE LEÓN. San Juan de Dios (ca. 1744).
Basílica de San Juan de Dios, Granada.

dos años de edad, por lo que debió nacer hacia 1690 y consta como “Profesor del Arte de la Escultura”. Figura avecindado en la parroquia de San Juan de los Reyes, por entonces de perfil nobiliario, junto a doña Margarita Arteaga, su esposa –mucho más joven, con treinta y seis años– y sus hijos Luis, Salvadora e Isabel²⁵. Menudea en el *Catastro* el empleo del “don” entre los artistas, concretamente en el campo de la escultura, inequívoco indicio de cierto cambio en

da un crucifijo y no la maqueta referida. Un ligero avance de su pierna izquierda no logra apenas romper la verticalidad de la figura, que permanece como un pesado bloque, sobre todo por la planitud del escapulario que le sirve de pantalla. La cabeza está hecha en mármol blanco de Macael, contrastando su tono con el gris de Sierra Elvira del resto, como en la escultura de la portada del Hospital. En la limpieza de la portada llevada a cabo en 1995 se repuso la cabeza original, desprendida hacía varias décadas y sustituida por una réplica, mientras el original era conservado en la Casa de los Pisa. Nuevamente se ofrece en el rostro un modelado duro en sus cejas enarcadas, pómulos salientes y faz consumida. En la actualidad no lleva la corona de espinas que tuvo en su origen, aunque conserva marcas de ella, ni el nimbo, lo que la asemejaría a la de Bernardo de Mora que se encuentra en el crucero de la basílica.

Sobre los ingresos laterales aparecen los arcángeles *San Gabriel*, “que recuerda su carácter de embajador del Impyreo a la Reyna de la Celestial Corte”, y *San Rafael*, “que como compañero del padre de los pobres se nos muestra con el escapulario de la Orden, teniendo en él el Pan Celestial”²⁴. Ofrecen la composición desenvuelta característica de esta época, abierta y de dinamismo contenido, repitiendo modelo en las dos figuras, que ni siquiera invierten especularmente su composición para armonizar en nichos opuestos. La labra se vuelve más suave, liberada ya del modelo que imponía la imagen de Bernardo de Mora a la figura del titular del templo, pero sin grandes matices. En ese sentido, la filiación a los mismos modelos de Vera, Valero o el propio Peral subraya la filiación de escuela de este escultor de formación desconocida pero indudablemente vinculada al núcleo artístico granadino.

A tenor de lo dicho y no teniendo otros trabajos documentados por ahora, al menos en Granada, debemos presuponer su especialización en el trabajo pétreo pero con limitaciones técnicas en cuanto a modelado, lo que invita a pensar más en una formación inicial como cantero que como escultor, asumiendo sin significativas aportaciones los modelos vigentes en la plástica granadina. Con toda probabilidad fue el apremio de una obra de tanta envergadura como esta portada la que impuso la colaboración de tres escultores en el programa plástico de la misma. Lo que resulta curioso es que el núcleo fundamental del mismo recayera en un artífice menos conocido, al menos para nosotros. Algún vínculo con la Orden Hospitalaria que no conocemos o con el propio Bada, quizás en relación a una hipotética labor como cantero, o incluso una mayor fama y pericia como escultor que no hemos logrado verificar documentalmente lo justificaría.

Aún cabe incorporar a esta generación los nombres de dos escultores de trayectoria profesional completamente desconocida hasta el momento y cuya única memoria la constituyen los datos recopilados a mediados del siglo en el *Catastro de Ensenada*. Don Juan de Mendoza aparece censado con sesenta y

la consideración social del artista del que es mucho más significativo el caso del otro artista que añadimos al elenco de escultores de esta generación, don José Ramiro Ramírez de Valdivia. Por la edad reseñada debió nacer hacia 1699 y se hace constar expresamente su condición de caballero hidalgo, además de Profesor de Escultura. Evidentemente, el empleo del término “profesor” es una influencia de la nueva ideología artística que comienza a difundirse desde la Corte e indica un ennoblecimiento, aún balbuceante, del artista que en este caso coincide con la nobleza de sangre. Nada conocemos de su trayectoria profesional, quizás por ese estatus, y el *Catastro* sólo aporta los datos familiares (su esposa, doña Josefa de Cuenca, era once años mayor que él y del matrimonio vivía por entonces una hija, doña Rafaela de los Reyes), avecindados en la parroquia de San Juan de los Reyes, aunque con la propiedad de otra casa en la calle del Gallo, de la vecina parroquia de San Miguel²⁶. En casa contigua aparece avecindada doña Francisca Ramiro que por edad podía ser su hija, casada con otro hidalgo y abogado de la Corte, don Antonio Baeza, otro indicio de posición y rango²⁷. Obviamente es un caso aislado pero no por ello menos relevante, aunque no casa bien que se le asigne una renta anual de 1.440 reales por su oficio de escultor con su condición hidalga.

3. LA DECADENCIA DEL BARROQUISMO FINAL.

El adocenamiento de los modelos se halla instalado en una práctica escultórica que resulta cómoda y de éxito para los imagineros de las décadas centrales del siglo. Despunta entonces una nueva generación que, en líneas generales, abunda en la línea tradicional aunque no tendrá más remedio que hacer frente a los nuevos rumbos estéticos que comienzan a imponerse desde los círculos académicos.

De los escultores granadinos de esta generación descuella claramente la figura de Juan José Salazar Palomino (1718-1790), tanto por el singular rumbo de su práctica artística como por su proyección fuera del medio geográfico granadino. Ante la ausencia casi total de datos biográficos, hablan por él sus obras²⁸. Se forma en la tradición de escuela, sobre modelos de Diego de Mora y José Risueño, quizás en el taller de Vera Moreno o en el de Ruiz del Peral. De hecho, una de sus primeras referencias profesionales documentada es su intervención en la sillería coral de la catedral de Guadix entre 1741 y 1746, llamado por el primer maestro de ella, Pedro Fernández Pachote, realizando entonces seis tableros de las sillas corales. No parece lógico que se formara con Peral y luego entrara en competencia con él, salvo que también fuera de origen accitano y los lazos con su tierra le permitieran acceder antes que Ruiz del Peral al trabajo de la sillería catedralicia. El hecho de aparecer como testigo en el bautismo de los hijos de Martín de Santisteban, invita a pensar que fuera en el amplio taller

familiar de éste donde tuviera cobijo, aunque no en relación de discipulaje con un maestro tan sólo cinco años mayor que él y claramente inferior en técnica escultórica, como después se verá. Sin embargo, la proyección posterior de Salazar (trabajos pétreos, escultor de tres catedrales) supera con mucho el modesto horizonte del taller de los Santisteban que acaba subsistiendo a base de encargos menores para las iglesias de la Diócesis.



Fig. 5. JUAN JOSÉ SALAZAR PALOMINO. Adoración de los Magos (1774-1776).
Catedral de Almería.

Llama poderosamente la atención su escasa proyección granadina y, sin embargo, su extraordinaria proyección exterior, en encargos de carácter bien distinto: el contraste estilístico y cronológico entre los tableros de la sillería de coro de la catedral de Guadix en la década de 1740 y las esculturas pétreas para las catedrales de Málaga y Almería (décadas de 1770-1780) hablan de un proceso evolutivo en la ejecutoria del artista que se acompasa al proceso de reorientación estética que se inicia desde mediados del Setecientos. Lo que queda sin explicación es el origen de su acreditada solvencia técnica en la piedra, cuyas especificidades requieren un conocimiento y ejercicio continuados, lo cual, aparte de en Ruiz del Peral, Salazar sólo pudo encontrar en Vera Moreno. Todo esto no sirve para despejar aún las muchas incógnitas en torno a este artista pero sí que sirven para afirmar la variedad, versatilidad y proyección de la escultura granadina a pesar del desoxigenamiento general que sufre en los dos últimos tercios del siglo XVIII y subrayar la enorme cohesión profesional que preside este núcleo.

Después de Guadix, será la catedral de Almería la segunda de las catedrales de Andalucía oriental donde dirija sus pasos nuestro artista. Como han documentado María del Mar Nicolás y Rosario Torres, el 6 de septiembre de 1774 firmaba el contrato para realizar las esculturas del tabernáculo que preside el presbiterio de esta Catedral²⁹. El contrato comprendía trece esculturas exentas en mármol blanco de Macael, cuatro medallones grandes para los frontales, ocho medallones pequeños en piedra de Escúzar, otros cuatro del mismo material de contenido eucarístico y tres relieves más en mármol de Macael con las representaciones de la *Fe*, la *Esperanza* y la *Caridad*. Para finales de 1776 estaba concluido el tabernáculo y, por tanto, su adorno escultórico, marchando entonces a Málaga a trabajar también en su Catedral.

Siguiendo el estudio de las citadas profesoras y procediendo de abajo a arriba, en la base figuran cuatro bellos medallones tetralobulados que centran los frontales de altar que ocupan cada una de sus caras³⁰. En el delantero se representa la *Encarnación*, acompañada en relieves más pequeños por *San Mateo* y *San Marcos*. El lado derecho lo preside la *Natividad* entre *San Gregorio Magno* y *San Jerónimo*. La trasera está presidida por la *Adoración de los Reyes* (fig. 5), flanqueada por *San Lucas* y *San Juan*. Por último, el lado izquierdo ofrece en el centro la *Resurrección de Cristo* y a sus lados *San Agustín* y *San Ambrosio de Milán*. El material, alabastro, permite y exige una talla delicada y fina, concebida con criterios claramente pictóricos y narrativos a la hora de agrupar las figuras, crear marcos arquitectónicos y referencias espaciales, y tratar la gestualidad de las figuras. Los tipos comparten los modelos serenos y suavemente idealizados de la escuela granadina, de gran éxito popular. Su técnica depurada, superior al resto de relieves del conjunto, le permite sutiles juegos de volumen en los fondos, intencionados efectos de claroscuro y una valoración plástica limpia y armoniosa. Introduce toques de oro para subrayar los efectos del volumen e in-

crementar la valoración pictórica de estos hermosos relieves. No creo que pueda hablarse en esta obra de clasicismo, sino más bien de la continuidad de unos rasgos de medida e interrelación de lenguajes artísticos que caracteriza a la escultura granadina posterior a Cano.

Los plintos están recorridos por veinticuatro pequeños relieves en alabastro que representan a Padres de la Iglesia y Santos Obispos en las caras exteriores, mientras las interiores las ocupan Profetas. El centro del banco en los tres costados libres (a excepción del central, ocupado por el sagrario) reciben sendos relieves con las Virtudes teologales. Los veinticuatro relieves no aparecen mencionados expresamente en el contrato, quizás por decidirse durante la construcción, seguramente de común acuerdo entre el arquitecto Eusebio Valdés, el escultor Salazar y el obispo mecenas don Claudio Sanz y Torres, pero su estilo e inserción en el conjunto no admite reservas en la atribución.

Resulta curioso constatar la ambigüedad en el maridaje de distintos estilos artísticos. La composición arquitectónica clasicista de Ventura Rodríguez entona bien con el carácter delicado y sereno de los relieves de Salazar quien, casi inconscientemente, introduce en sus composiciones –por lo demás barroca– pequeñas cartelas de rocalla a modo de pedestal que identificaran a los personajes. Por otra parte, las profesoras Nicolás y Torres relacionan las *Virtudes* del banco con las talladas por Juan de Orea para la sillería coral de la misma Catedral a mediados del siglo XVI³¹. La aclimatación clasicista, que el nuevo discurso estético de la capilla mayor impulsado por el obispo Sanz desarrolla, encuentra nuevas fuentes en el legado renacentista subsistente, sin olvidar que la composición de los tres relieves se encuentra severamente determinada por el espacio apaisado que deben ocupar.

Sobre esta base, al hilo del desarrollo vertical del tabernáculo, se disponen cuatro apóstoles en el plano de basas y los ocho restantes sobre el entablamento, más la figura del Salvador como remate de la cúpula. Las trece figuras poseen cierta dimensión tectónica al afianzar con hitos visuales la verticalidad del conjunto aunque en el resultado final acaban devaluando la limpieza de líneas compositivas del tabernáculo. Las cuatro primeras figuras se ubican en los intercolumnios y los otros ocho apóstoles prolongan a modo de escultóricos flameros cada una de las columnas y subrayan con su acento vertical la estructura, culminada por la figura del Salvador sobre la cúpula, siendo el vivo color blanco de la piedra un verdadero reclamo visual en la contemplación del espectador. Como han estudiado las citadas profesoras, se observa cierto empobrecimiento plástico en estas figuras, sobre todo en las más accesibles visualmente, las del piso inferior, que resultaron dañadas en la guerra de 1936 y posteriormente «restauradas» y, en algún, caso replicadas³². Este hecho o la hipotética colaboración de un escultor con Salazar explicaría esta diferencia de calidad con respecto, por

ejemplo, a un programa de escultura exenta como el del trascoro, que también se le atribuye. Pero, sobre todo, llama la atención la enorme solvencia técnica y soltura compositiva demostrada en el hermoso elenco de relieves en contraste con el programa de figuras de bulto.

A esto se añaden cuatro símbolos eucarísticos en medallones de mármol de pequeño formato ubicados en las pechinas de la cúpula. Otros cuatro escudos más grandes centrando cada lateral sobre el entablamento: en el delantero figura el Libro de los Siete Sellos y en el trasero el Cáliz coronado por la Hostia, mientras en los lados izquierdo y derecho hay una ambigua referencia al mecenas con los atributos episcopales del báculo y la mitra, pero no su blasón particular.

Las esculturas del trascoro, más rígidas y severas, más un bello relieve de la *Virgen del Carmen*, de un antiguo frontal, fechado en 1773, completan las obras que pueden atribuirse al escultor granadino en la Catedral almeriense.

En 1777 debe encontrarse ya en Málaga, cuando se inician las obras del retablo de la Encarnación de su Catedral que se extiende hasta 1784. La traza del retablo, proveniente de la Academia de San Fernando de Madrid es atribuida a Ventura Rodríguez por Rosario Camacho, sobre todo por su relación con el de la Encarnación de Madrid, dirigiendo la construcción Antonio Ramos y José Martín de Aldehuela³³. La obra escultórica de Salazar convierte la estructura arquitectónica en estructura parlante. Las esculturas de los mártires *San Ciriaco* y *Santa Paula* muestran su esfuerzo de aclimatación al gusto clasicista del retablo, que impone el mármol blanco como material y propicia la aproximación a composiciones pretendidamente clásicas de *contraposto*, más cercanas a modelos pictóricos que propiamente escultóricos, cuya interpretación devalúa el escultor en teatralidad gestual que intenta reflejar la tensión grandilocuente de la escultura cortesana. No obstante, avalan la solvencia técnica de su autor en el uso de la piedra y un adecuado estudio compositivo y de proporciones, de acuerdo con la estructura arquitectónica que las alberga.

El grupo de la *Encarnación* que centra este retablo es el más valioso y logra leer perfectamente el equilibrado tono del retablo³⁴. La severidad del grupo es interpretada por el profesor Sánchez López como una evocación del clasicismo de Alessandro Algardi, equilibrando la poética idealizada del rostro y la contención del gesto con la riqueza de planos del manto³⁵. Además, sobremontan el retablo una pareja de ángeles mancebos sedentes, de interesante estudio compositivo sobre peana de nubes volada un tanto sobre el entablamento para favorecer su percepción y dos ángeles niños.

Al escultor granadino se viene atribuyendo el *mausoleo del obispo D. Juan Molina Lario* (1777-1783) que debió realizarse a su muerte, completando con él

la decoración de la capilla de la que el prelado fue mecenas, en recuerdo de su munificencia (fig. 6)³⁶. Si la atribución es correcta, debe leerse con respecto al conjunto escultórico del retablo un proceso de simplificación formal como demuestra la austera y severa composición orante del prelado, la sencillez de volúmenes de la capa pluvial e incluso el fino bajorrelieve del fondo, con arco de triunfo que presenta al apóstol Santiago y a la Virgen del Pilar en el centro. La simplificación de volúmenes no obsta su nitidez ni la atención prestada al rostro, retrato suavemente idealizado al gusto de la escultura funeraria contemporánea.



*Fig. 6. JUAN JOSÉ SALAZAR PALOMINO (atribuido).
Mausoleo del obispo Molina Lario (1777-1783). Catedral de Málaga.*

Finalmente su intervención en el adorno de la Catedral malagueña se completa con las esculturas para las cajas de los órganos que realiza junto a Antonio

de Medina³⁷. Se componen de las figuras de la *Virtudes* sedentes y declamatorias (teologales hacia el coro y cardinales hacia las naves), la figura de la *Fama* que corona el órgano, casi a punto de volar, y los *ángeles músicos*, todo ello costea-do por el obispo Molina Lario (uno) y por el Cabildo (el otro), entre 1778 y 1783. No deja de ser curioso constatar cómo en procesos de mecenazgo coetáneos de la catedral de Granada acuden a escultores foráneos como los Verdiguier o Juan Adán, al tiempo que se «exporta» un artista granadino a catedrales sufragáneas como las de Almería y Málaga.

Tras estas obras debió retornar en Granada y a la disciplina de la madera policromada. Aquí fallece dejando sin concluir una imagen de *San Nicolás* para la antigua parroquial de este título, terminada por Juan de Arrabal con quien sos-tuvo vínculos profesionales y de amistad, sino familiares como va demostrado. Gallego Burín le asignaba también un *San Miguel* en la parroquia de San José.

Los demás artistas de esta generación no gozan de la proyección y, por tanto, del prestigio que Salazar. Aún así representan desarrollos de interés por prolongar esta veta de escultura pétreo que permanece muy activa durante buena parte de la centuria. Es el caso de Pedro Tomás Valero. Bautizado en la parroquia de Santiago de Granada el 18 de mayo de 1715, hijo de Cipriano Vale-ro, natural de Granada, y de Manuela Rodríguez, oriunda de Guadix³⁸. Aparece avecindado en la parroquia de San Miguel al menos entre 1735 y 1763 junto a su esposa Rosalía López y su hijo Agustín Valero, quizás el Agustín Victoriano Valero que gana un premio en competencia con Juan de Arrabal y que parece que había trabajado en Málaga en la década de 1770³⁹.

En la estela, sino en colaboración con Agustín de Vera, Valero practica la es-cultura pétreo en el interior de la iglesia granadina del Sagrario: las figuras de los *Arcángeles*, *San Joaquín* y *Santa Ana* sobre la puerta de la sacristía y la figura de la *Fe* que remata el tabernáculo (1749-1755), atestiguan esa formación y el directo entronque con Vera Moreno, aunque trabajó en condiciones bien distintas a la de su probable maestro, no mediante tasación de obra sino a jornal⁴⁰. En la figura de la *Fe* (fig. 7), el modelo ahusado granadino resulta idóneo para una imagen con valor de remate, con insistencia pictórica en los valores de la línea y del claroscuro que otorgan extraordinaria variedad de planos en los vuelos del manto en torno a los brazos, mientras que el modelado se ondula más suave-mente, como a través de golpes de cincel breves y entrecortados en la túnica, y finalmente en las carnes se vuelve suave y blando. El rebosamiento del manto por encima de su brazo derecho acentúa el signo ascensional que a la escultu-ra corresponde por la posición que ocupa. En todo se adecua a la estética de Vera, en cuyo taller debía estar trabajando. Las esculturas de los *Arcángeles* del mismo templo aúnan la gracia rococó de sus sinuosas composiciones, casi de paso de baile, y ese característico modelado a base de planos fragmentados y

contrastados, mientras en los rostros la plástica se vuelve suave y dulce, aunque poco expresiva. Lo mismo cabe decir de las figuras de *San Joaquín* y *Santa Ana*. Ese gusto por un modelado entrecortado y vibrante que conscientemente busca un efecto inacabado y rugoso, que permite percibir las huellas del cincel y otorga gran vibración a las superficies, le acerca a la técnica de Vera Moreno. Pero se trata de un efecto superficial que no ahonda en un concepto verdaderamente plástico de las figuras, que se mantienen, en ese sentido, un tanto planas y más cercanas a conceptos propios del relieve.



Fig. 7. PEDRO TOMÁS VALERO. La Fe (ca. 1749-1755). Iglesia del Sagrario, Granada (fotografía de José Carlos Madero López).



Fig. 8. PEDRO TOMÁS VALERO. Santa Susana (ca. 1748). Basílica de Nuestra Señora de las Angustias, Granada.

Prolonga estos trabajos en mármol blanco en las esculturas del retablo de la Virgen de las Angustias de Granada, probablemente con motivo de la reactivación de las obras del retablo con la colocación del primer cuerpo del mismo en 1748⁴¹. Son las figuras de *Santa Susana*, *Santa Úrsula*, *San Nicolás de Bari* y *San Lorenzo*. Comparten la misma estética que las anteriores, con un suave *contraposto* que adecua las figuras a sus hornacinas, con las mismas soluciones técnicas que arrancan táctiles sensaciones de morbidez en las carnes y crujientes plegados de telas. Especialmente interesantes resultan las figuras de las Santas Vírgenes (fig. 8). La suave idealización de sus rostros, la calidad de

modelado (sobre todo en las carnes), cierto aire clásico y contención expresiva que forman parte del ideal estético de la escuela y el equilibrio compositivo sitúan a estas esculturas entre las mejores imágenes pétreas del Barroco granadino. Avalan la capacidad técnica y buen criterio compositivo de su autor, atento tanto a su función comunicativa como a su armonía visual con el contexto arquitectónico del retablo en el que se insertan. En este sentido, seguramente dejaron un poso de influencia el retablo anterior y su conjunto plástico, sobre todo el carácter fuertemente tectónico de las *Santas Úrsula y Susana*, todo ello hoy en la iglesia de Santa María de la Alhambra.

Quizás su responsabilidad se extienda a los medallones que adornan la emboadura del camarín con las figuras de los *Evangelistas, Apóstoles y Ángeles* con atributos pasionistas, o a las figuras de las *Virtudes* que parecen recostadas sobre el arco del mismo. Algunos relieves resultan de composición más dinámica al moverse con mayor libertad sobre un fondo plano.

En contraste, Valero realiza en madera policromada los relieves de la caja del púlpito de la iglesia del Sagrario, incluyendo los leones del pie, en 1759. Son medallones tetralobulados, como los del retablo de las Angustias pero de modelado más pobre y simple, incurriendo en evidentes desproporciones, seguramente por no ser capaz de resolver con éxito el reto de acomodarse al sinuoso marco disponible. La policromía en tonos vivos realza con énfasis unas figuras, sin embargo, poco expresivas, que contrastan fuertemente con las anteriores obras pétreas, sin duda por el menor empeño de estos tableros, más propios de tallista que de escultor. El dominio de la técnica pictórica que atestigua la policromía de sus obras en madera le habilita para la práctica de la pintura de caballete como queda demostrado en el lienzo de la *Sagrada Familia* que se conserva en la clausura del convento granadino de la Encarnación, obra firmada que es la única identificada de este género por parte del artista⁴². Un poco antes, en 1757, había tallado los relieves del *Tránsito de San Juan de Dios* y el *Martirio de San Cecilio* para los retablos de las capillas de los pies de la iglesia, que él mismo policroma al año siguiente⁴³. Tampoco resultan demasiado afortunados, aunque el cambio de formato le permite mayor soltura en la composición y un modelado más profundo y de mayor criterio plástico. Las imágenes de la *Inmaculada* y *San José* de la iglesia abacial del Sacromonte, muy afectas a los modelos de Peral, pueden ser sus últimas obras a juicio de Gallego Burín, realizadas en madera policromada. Sueltas de composición y ricas en volúmenes, se insertan en retablos labrados por Francisco de Paula del Castillo en 1763, por lo que pueden fecharse en data cercana⁴⁴. A partir de esta fecha carecemos de noticias de Valero quizás porque falleciera por entonces.

De esta generación también forma parte Martín de Santisteban (1713-1772). Su formación, como la de los anteriores, debió transcurrir en el entorno de Diego

de Mora y José Risueño, aunque no parece alcanzar la proyección profesional de aquéllos. De hecho, en el *Catastro de Ensenada* no figura reseñado en el gremio de escultores sino que es censado en calidad de despensero del convento de Santa Isabel la Real, lo que indica una dedicación esporádica al oficio de la escultura o un abandono temporal del mismo. Nació en Granada, hijo de don Pedro de Santisteban, natural de La Peza, y de doña Elvira Garrido. Casó en la parroquia de San José en 1731 con doña Olaya María García y, a la muerte de ésta, con doña María de Bustos en 1743. En el *Catastro de Ensenada* se le asigna la propiedad de una casa inmediata al pórtico del convento de Santa Isabel la Real, en la parroquia de San Miguel (cercana, si no la misma, a la que habitaran los Mora), por la que se le regulaban 144 reales de ingresos anuales, donde moraba con su segunda esposa y sus hijos Josefa, María, Isabel, Carlos, Valeriana, Manuel, Micaela y Juan⁴⁵. El último, por entonces con cinco años de edad, también se dedicará profesionalmente a la escultura. Fue enterrado en la parroquia de San Miguel el 3 de enero de 1772.

Ciertamente son escasos los datos sobre su trayectoria profesional, conformando un reducidísimo catálogo de obras. Entre ellas cuatro figuras para los retablos del crucero de la basílica de San Juan de Dios, que documenta la crónica de Parra y Cote: *San Gregorio* y *San Agustín* en el retablo de San Juan de Dios y *San Jerónimo* y *San Ambrosio* en el de San Rafael. El remate de las obras del templo de los hospitalarios en las décadas de 1740 y 1750 concita la participación un nutrido grupo de artistas (Vera Moreno, Sánchez Saravia, Ponce de León, Perea y el mismo Santisteban). No está presente Ruiz del Peral, sin duda enfrascado –por no decir atascado– en la sillería de coro accitana y atendiendo encargos de importancia como la *Piedad* para el convento de San Francisco de la Alhambra, si la fecha que barajamos para ella es correcta. Probablemente esto refleja la fuerte competencia entre escultores en la escuela granadina que en este momento no alcanza los niveles de calidad de la centuria anterior pero sí que sostiene una crecida actividad escultórica que arroja un elenco bastante amplio de artistas, si bien con un catálogo documentado bastante corto, por ahora.

Entre ellos se encuentra Santisteban a quien el hecho de labrar imágenes para retablo no parece representar ningún esfuerzo de aclimatación ni estudio especial por su parte. Abraza un modelo devocional harto participado, válido en cualquier ubicación del templo, en el que quizás el agitado movimiento de paños del *San Agustín* (fig. 9), la figura plástica y compositivamente más elaborada, pueda representar una concesión a la contemplación lejana en el retablo. Por lo demás, las cuatro figuras repiten motivos frecuentemente repetidos, con variantes mínimas. El oficio queda demostrado en la solvencia con que se resuelve el tratamiento de paños y las diferentes texturas de los mismos, pero pierde intensidad en la menguada expresividad de rostros, adocenados y muñequiles, con una característica barba muy poblada que no enlaza con el bigote y que, en



*Fig. 9. MARTÍN DE SANTISTEBAN. San Agustín (ca. 1753).
Basílica de San Juan de Dios, Granada.*

conjunto, empobrece la comunicación de la imagen. Algunos pliegues abiselados en túnicas y mantos abundan en la técnica cortante, dibujada y como abocetada a veces, de los escultores granadinos posteriores a los Mora y Risueño, lo que lo convierte en un grafismo muy perceptible. Por otro lado, la policromía en tonos vivos y rica en adornos, es la adecuada para el marco visual en el que se encuadran estas esculturas, los complejos retablos del crucero de Francisco José Guerrero.

Únicamente el *San Agustín* se destaca de las amaneradas composiciones del resto, con una ampulosidad de líneas que parece resentirse de la repercusión de los modelos europeos que tardíamente llegan a Granada por diferentes vías y que encuentran un refuerzo en los Verdiguier. El vuelo del manto a su izquierda o el complejo plegado bajo el brazo derecho retoman las composiciones más movidas de un Vera Moreno, con quien pudo colaborar, sino formarse, este escultor. No obstante, estas obras justifican más su habilidad como tallista que su capacidad creativa y criterio plástico como escultor.

A éstas se añaden el pequeño *San Juan Nepomuceno* que remata el tabernáculo del retablo mayor, que abunda en lo descrito. Quizás sus limpios perfiles ayuden al ímpetu vertical del retablo, en la despejada contemplación que hace posible su ubicación sobre el tabernáculo. Su suave *contraposto*, encerrado en los perfiles del manto, lo habilitan como eficaz remate visual del tabernáculo, aunque con evidente desproporción con respecto al cuerpo de ángeles que lo rodean.

Tras esto, apenas tenemos más datos documentales sobre su trayectoria profesional, quizás por ser de carácter discontinuo. Únicamente consta la hechura de obras secundarias como los crucifijos para los púlpitos de las parroquias de Huétor Vega y Cájar en 1766, no conservados.

De la misma generación es el escultor y retablista Blas Moreno, nacido en la localidad almeriense de Abla, por entonces perteneciente a la diócesis de Guadix, en 1715⁴⁶. Formado en Granada, pasa una amplia estancia en Jaén a caballo entre las décadas de 1730 y 1740, retornando a Granada y participando en importantes retablos en ambas ciudades (el de los carmelitas descalzos y alguno de la Catedral, quizás el de la Virgen de los Dolores, en Jaén) y en el entorno granadino los de San Miguel Bajo, capilla de Santa Cruz de la Capilla Real, parroquia de Otura, abadía del Sacromonte, San Matías o San Antonio de Montefrío. En el contrato para esta última obra se especifica que correrían por cuenta de Moreno la hechura de cinco esculturas, “la una de de S^r San Juan Bautista, otra de señora Santa Isavel, otra de nro Padre San Fran^{co} de Asís y otra de señor San Antonio de Padua (...)”, que acompañarían a una imagen de la *Inmaculada Concepción* preexistente⁴⁷. Sólo la del franciscano portugués se conserva en

una capilla lateral, con importantes pérdidas en la policromía y signos evidentes de violencia, como la falta de un ojo o el desprendimiento de la figura del Niño Jesús, que hoy figura en la peana. El Santo aparece arrodillado sobre un pedestal de nubes, sosteniendo con la izquierda otra nube sobre la que estuvo la figura del Niño y reposando la derecha sobre el pecho. Sin alardes ni estridencias, cultiva una estética amable y dulce, con el acento de idealización impuesto por Cano en la escuela granadina en el tratamiento de los rostros. Correcta en volúmenes y composición, resulta incluso bien resuelta en los grandes ritmos de plegado del hábito, de gran plasticidad. Sus modelos de inspiración son claramente pictóricos y probablemente su lectura plástica y, por supuesto, iconográfica debía hacerse en el conjunto de las esculturas labradas para este retablo y dentro del propio marco arquitectónico de éste. Resulta de extraordinario interés el cotejo plástico y compositivo con la imagen homónima atribuida a Ruiz del Peral en el Museo de la Catedral de Guadix⁴⁸. Demuestra, por tanto, la incursión de Moreno en el terreno de la práctica escultórica y una polivalencia inédita en el núcleo artístico granadino. De hecho, algunas esculturas de retablos en los que laboró se vienen atribuyendo a Vera Moreno o Ruiz del Peral, como los de Otura y San Miguel Bajo, pero debe valorarse la posibilidad de que el propio Moreno realizara, al menos, trabajos relivarios para sus retablos, de los que los del mayor de la iglesia abacial del Sacromonte (1743) pueden en parte pertenecerle.

De la misma generación debe ser Miguel Perea, artífice del que carecemos noticias biográficas y sólo un par de datos profesionales. Sin duda, debió laborar enrolado en alguno de los talleres examinados y ello le llevaría a trabajar para algunos de los templos más importantes de la ciudad, como el de los hospitalarios y la misma Catedral. En 1740 declaraba haber realizado cuatro ángeles para el retablo de la Virgen de Guía de la catedral de Granada –que no se conserva– y solicitaba al Cabildo que recayera sobre él el encargo de los cinco ángeles que restaban para completar un retablo construido el año anterior a devoción del racionero Abajero⁴⁹. Según la crónica de Parra y Cote a este escultor se debe el tondo con Dios Padre que corona la portada del templo de San Juan de Dios, pieza difícil de evaluar a la altura a la que se encuentra y que retoma un motivo habitual en la retablística de las primeras décadas del siglo XVII que solían rematarse con esta representación. No obstante, cabe valorar la versatilidad de los escultores granadinos en el trabajo de la piedra y la madera indistintamente, entre ellos algunos como Perea cuya proyección artística no debió ser mucha –a no ser que se ausentara de la ciudad–, habida cuenta la escasez de datos documentales sobre su trayectoria profesional.

Hacia 1722 debió nacer José Hurtado, al que el *Catastro de Ensenada* reseña con la categoría de maestro, con unos ingresos anuales de 1.080 reales, vecindado en la parroquia de San Miguel. Cabe sugerir como más probable una formación en el taller de Vera Moreno o de Ruiz del Peral, verdaderas correas de

transmisión de la herencia de los Mora al resto de generaciones de escultores de la Granada del siglo XVIII. Sólo se ha documentado hasta el momento un *San José con el Niño* que entregó en los primeros días de 1775 para la parroquia de Albolote. La imagen se conserva y en su carácter adocenado permite leer el modelo imperante en Granada desde Cano y matizado por los Mora, que luego siguen Ruiz del Peral y Vera Moreno⁵⁰.

De la misma generación y muy afecto a Ruiz del Peral, de quien fue discípulo, resulta Cecilio Trujillo. La estrecha relación, de familiaridad, con su maestro queda demostrada en el hecho de ser instituido albacea testamentario de Peral y de asumir el encargo de las últimas imágenes para la sillería coral de la catedral de Guadix, que éste no terminó al fallecer en 1772. Tampoco remató el encargo completamente Trujillo, falleciendo en 1775 y concluyendo el encargo Felipe González⁵¹.

Otros escultores, de los que aún no se ha documentado obra alguna, completan esta generación. Es el caso de Isidoro González (1712-1793), el último discípulo, quizás, de Diego de Mora, en cuya casa vive entre 1727 y 1728⁵². En el *Catastro de Ensenada* figura como maestro de escultor, por cuyo oficio se le regulan unos ingresos anuales de 1.440 reales, vecindado en la parroquia de San Matías, en la calle de Nuestra Señora de Constantinopla, en casa propia⁵³. Es el caso también de don José Palacios, "Profesor del Arte de la Escultura", que debió nacer también hacia 1712 y que aparece vecindado en la parroquia de San Juan de los Reyes, con unos ingresos anuales de 1.080 reales con la categoría de maestro, o de Antonio González de la Peña, con la categoría de oficial, vecino de la parroquia de San Matías.

4. LA ÚLTIMA GENERACIÓN BARROCA. AGONÍA DE UN ESTILO Y REEMPLAZO ESTÉTICO E IDEOLÓGICO.

A pesar del evidente agotamiento formal, la perseverancia de los modos barrocos resulta evidente incluso en artistas de una generación posterior, como Juan de Arrabal (†1808), Felipe González (1744-1810) o Juan de Santisteban, subsistentes en curiosa simbiosis con un medio de signo académico. En efecto, salvo brillos aislados, se ejercita ahora una producción de escultura devocional blanda y estereotipada, roma en cuanto a investigación plástica, compositiva y expresiva, alentada por la inercia inmovilista de la piedad popular y seguramente coartando elecciones plásticas diferentes a cargo del genio individual de cada artista. Sólo una personalidad artística bien fraguada se hubiera podido sobreponer a un medio tan constreñido en la creación artística. Pero no fue el caso de los escultores laborantes en la Granada de la segunda mitad del siglo XVIII.

El lojeño Juan de Arrabal, emparentado con Martín de Santisteban, debió participar del taller familiar en obras menores de estética tradicional en pugna con la imposición clasicista de la Academia. Desgraciadamente las obras documentadas de este artista se encuentran en su mayor parte desaparecidas durante las agresiones iconoclastas de la década de 1930. Aunque trabaja fundamentalmente para la diócesis de Granada, resulta del mayor interés constatar su proyección hacia las provincias limítrofes como es el caso de Jaén. Ejemplo de ello son sus obras en la ciudad abacial de Alcalá la Real, de tan fluida relación artística con Granada. Juan de Arrabal lleva a cabo en las postrimerías del siglo la renovación de algunas imágenes marianas que se contaban entre las devociones más populares de la localidad. En 1785 realiza la *Virgen de la Soledad* para la iglesia de San Juan Bautista, a la que seguirán, poco después, las de los *Dolores* y *Consolación* para la iglesia de los terceros franciscanos, la *Virgen del Rosario* para el convento de los dominicos y también una *Virgen del Carmen* para la iglesia de la Veracruz⁵⁴. Lamentablemente no se conserva ninguna de ellas pero podemos aproximarnos a la *Virgen de los Dolores* a través de fotografías antiguas. De vestir y con las manos exentas que sostenían la corona de espinas, muestra la profunda y fecunda huella del arte de los Mora a la hora de interpretar la épica del dolor de María con un acento íntimo y dulce. Se aprecia un modelado mórbido y naturalista en una imagen que permite vislumbrar, si no verdadera calidad, sí al menos la dignidad con que algunos imagineros alcanzan las postrimerías de un siglo tan complejo y diversificado. No obstante, la confortable seguridad de los modelos contrastados se resuelve en una inercia iconográfica y expresiva que convierte la escultura en un mero reto técnico para muchos de estos artistas. No obstante, la cadena de encargos alcalaínos demuestra el aprecio de sus obras en esa ciudad, que se amplía en 1795 al realizar el trono y nubes con que en la iglesia del convento franciscano de Consolación se adornó el nuevo retablo neoclásico para esta misma imagen, diseñado por uno de los Hermoso⁵⁵, al tiempo que retocaba las imágenes del *Señor de la Humildad* y del *Crucificado de Alcaraz* –hoy bajo la advocación de la *Expiración*– del mismo templo⁵⁶.

En 1797 realizaba la imagen de *Jesús Nazareno* para la cofradía del mismo título de Torredonjimeno⁵⁷, también desaparecida. Los testimonios gráficos apenas si permiten corroborar la persistencia del modelo de Mora. Sorprende en este momento de mecánicas y adocenadas reiteraciones el prestigio y potencial productivo de la escuela de escultura granadina, que sigue abasteciendo la demanda foránea. En Granada Gallego Burín cita como suyas las imágenes de *San Faustino* y *San Jovita* del convento de Zafra, además de la conclusión del *San Nicolás* de su parroquia, que dejara sin rematar Salazar en 1790⁵⁸.

Típico ejemplo del trabado medio profesional de su tiempo, emparentó con uno de los talleres granadinos de escultura de la época, el de Martín de Santisteban al casar en 1758 con su hija Josefa María⁵⁹, participando pues del trabajo

adocenado del taller y en ambigua relación con la nueva orientación estética de la Academia. No obstante, cierta calidad debió atesorar cuando logró encargos de fuera de Granada, lo que al tiempo certifica la fuerte competencia del medio artístico granadino y su potencial productivo que, aún en fechas tardías y de calidad artística mermada, sigue ejerciendo un papel nuclear en Andalucía oriental. Más sorprendente resulta el final de su trayectoria biográfica. El accésit conseguido en el premio de escultura convocado por la Sociedad Económica de Amigos del País en 1781 parece indicar cierto esfuerzo de aclimatación a las nuevas tendencias, lo mismo que su presencia, junto a su hermano Manuel, como testigo del bautismo de una hija del escultor académico Jaime Folch Costa en 1787⁶⁰, indicio evidente de su vinculación al medio académico y de su probable ambigüedad estética. Precisamente estos concursos se concibieron para estimular el análisis y difusión de los nuevos ideales estéticos entre los artistas locales. Finalmente llegó a estar vinculado de modo efectivo a la Academia de Granada, aunque no en el ejercicio de su profesión (probablemente abandonada por entonces) sino en el cargo de conserje entre 1800 y 1807⁶¹. Fue enterrado en la parroquia de Santa Ana el 14 de enero de 1808⁶².

Caso semejante es el de Felipe González Santisteban (1744-1810), otro discípulo de Ruiz del Peral, que también ensayó la imaginería en el último tercio del XVIII. Entre sus obras conocidas destacan un *San Pascual Bailón* en el convento del Ángel Custodio (procedente del de capuchinos), un *San José con el Niño* y un *San Miguel* en la iglesia de Santiago (hoy capilla de las religiosas del Servicio Doméstico) y en la de San José un *San Cayetano* (procedente de San Gregorio) y una imagen de *San José con el Niño*, esta última realizada en 1799 para la Hermandad de Jesús, María y José y a la que López Burgos añadió en 1962 la figura de la Virgen. Relacionadas con ésta, se encuentran otras dos imágenes del mismo tema, una en las Comendadoras de Santiago y otra en la capilla de la Santísima Trinidad de la Catedral. Otras obras en Cádiz y Jerez informan de su proyección foránea, quizás relacionada con la presencia en la mitra gaditana de un antiguo canónigo de la catedral de Granada, don Antonio de la Plaza. Cabe atribuirle el *Jesús Nazareno de las Penas* del convento del Ángel Custodio de Granada, en fecha próxima a la data de su hermosa túnica bordada, en 1789⁶³.

Sus obras reinterpretan los modelos esenciales de la escuela en una línea sensible y espiritual, que acusa un proceso de simplificación, tanto plástico como compositivo e iconográfico, sobre modelos formales harto repetidos pero revalidados por la continuada demanda de la devoción popular. Aún así se observan algunos destellos de calidad dentro del regular adocenamiento de su producción. Cabe sospechar, no obstante, por encima de la mera capacidad artística, una formación plástica e intelectual de cierto calado, dentro de la mecánica y tradicional pedagogía artística del taller y a la vista también de las obras de los grandes maestros del siglo XVII y principios del siglo XVIII, lo que

le permite una lectura historicista de los modelos de la escuela, como avala no sólo su ejecutoria sino también la sólida formación que demuestra su hijo, el escultor y pintor Manuel González Santos (1766-1848), persona de amplios intereses culturales.

El *San José* (fig. 10) y el *San Miguel* de la iglesia de Santiago son obras de vocación continuista, de mera inercia iconográfica, sobre modelos definitivamente codificados en la primera mitad del siglo XVIII, mediante la atención prestada a composiciones siempre dinámicas, de efecto directo sobre la sensibilidad popular y plena eficacia didáctica. No obstante, respecto a los modelos de referencia, probablemente de Ruiz del Peral (de modo evidente en el grupo de *San José con el Niño*, incardinado en una etapa dorada para la devoción y la iconografía josefinas como es esta centuria) sufren ese proceso de simplificación que no consigue la intensidad expresiva que alcanzaran en procesos



Fig. 10. FELIPE GONZÁLEZ SANTISTEBAN. San José con el Niño (último cuarto del s. XVIII). Iglesia de Santiago, Granada.

paralelos Cano, Mena o Mora. El *San Cayetano*, sobre un modelo iconográfico menos habitual, adolece de la misma atonía, a pesar de la atribución a Ruiz del Peral, justificable quizás por ser obra temprana en la trayectoria profesional de González, aún afecta a los modelos del maestro, sino es que corregida por éste⁶⁴. Únicamente el *San Pascual Bailón* presenta cierta intensidad en la representación de la visión mística. Ayuda a ello una sobria y bien entonada policromía, nostalgia historicista de los modos cromáticos vigentes en la segunda mitad de la centuria anterior, así como un interesante modelado, con un característico juego de redondeces u oquedades en los pliegues del hábito. El *Jesús Nazareno de las Penas*, por último, actualiza en las postrimerías del XVIII el tipo de imagen procesional de vestir, que confía todo su potencial comunicativo al rostro de fino modelado y dulce expresión, en el que aún cupiera valorar un modelo emancipado ya del de los Mora, vigente durante la mayor parte del siglo, pero menos expresivo.

En esta generación debemos encuadrar a Juan de Santisteban, quien debió nacer hacia 1747, hijo del escultor Martín de Santisteban y de su segunda esposa, María de Bustos. Sus obras documentadas son pocas, muchas de ellas perdidas y de escasa entidad: un *Crucifijo* para el púlpito de la parroquia de Peligros en 1776 por el que percibió 120 reales, otro para la sacristía de la de Laroles en 1784 por 150 reales y el retoque de trece imágenes de la parroquia de Picena entre 1799 y 1800, trabajando también en la parroquia de Narila. Puede ser el escultor Santisteban, mencionado en los documentos, que retocó las catorce esculturas (*Apostolado*, la *Virgen* y el *Salvador*) que realizara Pedro Duque Cornejo para la iglesia de la Virgen de las Angustias, por encargo de una de las hermandades que le daba culto, la Esclavitud de Nuestra Señora de las Angustias, a fines de 1799 y principios de 1800, lo que importó 2.800 reales⁶⁵. Cabe deducir, pues, que fue un artífice especializado en obras diocesanas, adocenado y, a lo que se ve, especialista en retoques de esculturas ya realizadas que consistían en su repolicromado, operaciones de reorientación estética de obras barrocas, disfrazadas como «reparaciones» o «restauraciones», aprovechando el mal estado de algunas de ellas. Ejemplo eminente de ello lo representa el grupo escultórico de Duque Cornejo antes citado. El repolicromado del conjunto eliminó una policromía presumiblemente más rica en motivos y técnicas (estofados), sustituida por la aplicación de tintas planas de tonos suaves que, en la contemplación cercana, favorecen la valoración de sus volúmenes pero que a distancia, como se observa el *Apostolado* en la Basílica en la actualidad, le perjudica. Respecto a la cohesión profesional que caracterizaba al oficio de escultor en la época, sobre todo con base en vínculos familiares, es buena prueba el hecho de que Juan de Santisteban se hiciera en subasta pública con el encargo de varias imágenes para el tabernáculo del convento de la Encarnación de Granada y que privadamente cumpliera el encargo su cuñado, Juan de Arrabal, entre 1799 y 1801.

5. EPÍLOGO.

El compromiso entre la imaginería y la Academia sella el periodo de los últimos escultores citados. Ciertamente, se trata de una época de transición en la que se conoce la crisis y posterior liquidación del Antiguo Régimen, la lenta agonía del Barroco y recepción de los nuevos modos neoclásicos, y los cambios en la enseñanza y producción de las artes derivados del paulatino reemplazo de los tradicionales talleres por las nuevas Academias de Bellas Artes. A la vista del panorama analizado, se entiende bien que la renovación viniera de fuera. La presencia de los escultores marseleses Luis y Miguel Verdiguier ofrece las propuestas del Barroco europeo en paralelo a las practicadas en la Corte española desde mediados de la centuria. En las postrimerías del siglo serán escultores foráneos vinculados a la Academia granadina, como el barcelonés Jaime Folch o el zaragozano Joaquín Arali, los impulsores de un decidido afianzamiento del credo estético ilustrado, en oposición a la siempre latente práctica imaginera. Los escultores granadinos de una nueva generación, como Pedro Hermoso (1763-1830) o Manuel González (1766-1848), tienen ante sí un panorama diversificado en el cual se puede optar por el total abandono de la plástica tradicional, como hace el primero, que triunfa en la Corte donde llega a ser escultor de los reyes Carlos IV y Fernando VII, o el maridaje, no siempre sincero, entre la tradición y lo neoclásico, como practica el segundo.

NOTAS

1. Una valoración anterior sobre la escultura granadina del siglo XVIII en el contexto andaluz se ofrece en SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Renovarse o morir. Panorámica de la escultura andaluza y mediterránea en la época de José Luján Pérez (1756-1815)». En AA.VV. *Luján Pérez y su tiempo*. Gran Canaria: Gobierno de Canarias, 2007, pp. 85-90.
2. Vid. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad, 1972. Una atinada y reciente reflexión sobre la obra de Risueño en CRUZ CABRERA, José Policarpo. «La escultura barroca granadina. El oficio artístico al servicio de la espiritualidad». En CAT. EXP. *Antigüedad y Excelencias*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 130-131.
3. Un primer esbozo de catálogo en GALLEGO BURÍN, Antonio. *El Barroco granadino*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956, p. 102, n. 144. Una breve pero ponderada valoración de su personalidad artística en ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Hospital y Basílica de San Juan de Dios en Granada*. León: Everest, 1979, pp. 86-87.

4. GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares, 1989⁷, p. 184.
5. Vid. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas. Historia del Arte en Andalucía*, t. 7. Sevilla: Gevers, 1991, p. 278.
6. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel y MARÍN MOLINA, José Francisco. «El escultor granadino don Agustín de Vera Moreno, autor del Cristo de la Expiración: una incógnita despejada»: *Fuente del Rey*, 199 (Priego de Córdoba, 2000), pp. 5-8.
7. Cfr. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *El arte del Barroco...*, pp. 275 y 278.
8. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «La Catedral vestida. La arquitectura de retablos». En GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *El libro de la Catedral de Granada*. Granada: Cabildo de la Catedral, 2005, t. 1, p. 519.
9. Cfr. GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, p. 204.
10. Cfr. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Obras barrocas en el patrimonio artístico de la Universidad de Granada: escultura devocional y monumental, portadas y retablos». En AA.VV. *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, t. 1. *Estudios*. Granada: Universidad, 2006, pp. 180-181.
11. Vid. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada: Diputación, 1977, pp. 419-425.
12. Archivo de la Catedral de Granada (A.C.G.). *Libros de Actas Capitulares*, cabildo de 30 de octubre de 1742.
13. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada...*, pp. 178-180.
14. De una generación posterior, hasta el momento sólo se ha documentado una obra tardía de Bernardo de Vera: la ejecución de dos ángeles lampadarios (desaparecidos) para los pilares del presbiterio de la parroquia de Albolote en 1764 por la cantidad de 924 reales (cfr. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La Iglesia de la Encarnación de Albolote. Arte e historia*. Granada: Fundación Francisco Carvajal, 1993, p. 70).
15. Archivo Histórico Provincial de Granada (A.H.P.G.). *Catastro de Ensenada*, libro primero de personal producible, f. 11. A Agustín de Vera el *Catastro* le atribuye 1.080 reales anuales de renta por su oficio, mientras que a su hijo, en calidad de oficial de escultor, se le asignaba la mitad.
16. Archivo de la Parroquia de San José (A.P.J.), leg. 31, oficio de 25 de enero de 1742. Suprimida la parroquia de San Miguel en 1842, su archivo pasó a la de San José, donde hoy se encuentra. Cfr. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «El mecenazgo artístico en la Granada del siglo XVIII. La financiación del arte religioso». En CORTÉS PEÑA, Antonio Luis (ed.). *Poder civil, Iglesia y sociedad en la Edad Moderna*. Granada: Universidad, 2006, pp. 370-371.
17. Se comprueba en la obra de RUIZ CONDE Y URRUTIA, Gabriel. *Glorias eucarísticas, triunfales obsequios, y rendidas demostraciones, con que la venerable hermandad Grande de el SS. Sacramento de la Iglesia Parroquial de el Señor S. Miguel Arcángel de esta ciudad de Granada manifestó los ardientes incendios del Vesubio amoroso de sus pechos, siendo hermano Mayor D. Agustín de Vera Moreno y Ma-*

- yordomo don Juan Antonio Fernández*. Granada: Joseph de la Puerta, s.a. [1734]. Se publicó con motivo de una procesión eucarística para impedidos, celebrada el 4 de mayo de 1732, ilustrada con poesías.
18. A.H.P.G. *Catastro de Ensenada*, libro segundo de personal producible, f. 85 y libro 316, f. 86.
 19. Cabe aventurar alguna estancia en la Corte que explicara el carácter discontinuo de su producción granadina. De hecho, Giménez Serrano lo menciona como residente en Madrid cuando es llamado a decorar la basílica de San Juan de Dios (GIMÉNEZ SERRANO, José. *Manual del artista y del viagero en Granada*. Granada: J.A. Linares, 1846, p. 44).
 20. Cfr. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Hospital y Basílica...*, p. 65.
 21. Vid. GALLEGU BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, pp. 388-389.
 22. A.P.J. *Padrones de la Parroquia de San Miguel*.
 23. A.P.J. *Libro sexto de Bautismos de la Parroquia de San Miguel*, f. 45v. Recogido por Manuel Gómez-Moreno González en Archivo del Instituto Gómez-Moreno (A.I.G-M.), leg. CXVIII, f. 239; y también por GALLEGU BURÍN, Antonio. *El barroco...*, p. 114.
 24. PARRA Y COTE, Fr. Alonso. *Desempeño ... y relación histórico-panegírica de las fiestas de dedicación del magnífico templo...* Madrid: 1759, p. 197.
 25. A.H.P.G. *Catastro de Ensenada*, libro 316, f. 331v.
 26. Con anterioridad había vivido en la parroquia de San Miguel, calle del Muladar de Doña Sancha desde 1728 (A.P.J. *Padrones de la Parroquia de San Miguel*).
 27. A.H.P.G. *Catastro de Ensenada*, libro tercero de personal producible, f. 248 y libro 316, f. 344.
 28. El *Catastro de Ensenada* lo sitúa avecindado en la parroquia de San José junto a su esposa, doña Alfonsa Checa y sus hijos Juan, Salvador, Manuel, Rosalía, Bernabé y Antonia, regulándosele los ingresos normales de un maestro de escultura, esto es, 1.080 reales anuales, sin constar ninguna propiedad (A.H.P.G. *Catastro de Ensenada*, libro 316, f. 87).
 29. Vid. NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar y TORRES FERNÁNDEZ, Rosario. «El tabernáculo de la Catedral de Almería. Documentos para su estudio y autoría»: *Imafronte*, 15 (Murcia, 2000), pp. 205-224.
 30. *Ibidem*, pp. 213-218. Vid. para la descripción iconográfica.
 31. *Ibid.*, p. 214.
 32. *Ibid.*, p. 218.
 33. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. «Arquitectos de la Real Academia de San Fernando en la Málaga del siglo XVIII»: *Academia*, 67 (Madrid, 1988), p. 273; vid. también, CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. «La promoción de la arquitectura religiosa, entre el auge y el inicio de la decadencia (1690-1810)». En AA.VV. *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*. Málaga: Junta de Andalucía – Obispado, 1998, p. 58.
 34. LLORDÉN SOUVIRÓN, Andrés. *Escultores y entalladores malagueños*. Ávila: Real Monasterio de El Escorial, 1960, p. 337.
 35. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «Retablo de la Encarnación, 1777-1784». En SAURET GUERRERO, Teresa (dir.). *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia*, t. 3. *Edad Moderna II. Pintura y escultura*. Málaga: Diputación Provincial, 2001, p. 71.

36. HUERTAS MAMELY, Alberto. «Mausoleo del obispo Molina Lario». En SAURET GUERRERO, Teresa (dir.). *Op. cit.*, p. 87. Espectador contemporáneo de la redacción de esta capilla fue MEDINA CONDE, Cristóbal. *Descripción de la S.I. Catedral de Málaga desde 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*. Málaga: El Correo de Andalucía, 1878 [ed. facsímil. Málaga: Arguval, 1984, pp. 150-154].
37. LLORDÉN SOUVIRÓN, Andrés. *Op. cit.*, p. 334; CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. «Los órganos de la Catedral de Málaga»: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 16 (Granada, 1984), p. 276.
38. Archivo de la Parroquia de San Andrés. *Libro 11 de Bautismos de la Parroquia de Santiago*, f. 267.
39. A.P.J. *Padrones de la Parroquia de San Miguel*. Entre 1735 y 1740 habita en una casa en la calle Cobertizo de Encalada y desde 1740 a 1744 en la misma casa de Agustín de Vera, emancipándose por entonces. En el *Catastro de Ensenada* se le regulan los ingresos habituales de un maestro de escultor, 1.080 reales anuales, y figuran en el núcleo familiar la madre del artista, doña Manuela Rodríguez y otros hijos, además de Agustín: María Teresa, Antonio y Francisco (A.H.P.G. *Catastro de Ensenada*, libro 316, f. 36).
40. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada...*, pp. 180-181. Valero pudo ser el peón que colaboraba con Vera en la realización de las esculturas de la portada y de los *Evangelistas* de las ochavas de este mismo templo del Sagrario.
41. Vid. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Nuestra Señora de las Angustias y su hermandad en la época moderna. Notas de historia y arte*. Granada: Comares, 1996, p. 174.
42. GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, p. 281.
43. A.I.G-M., leg. 105, f. 207.
44. GALLEGO BURÍN, Antonio. *El Barroco...*, p. 116, n. 172. Atribuidas también a Risueño y Ruiz del Peral (LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio Nicolás. *Torcuato Ruiz del Peral. Escultor imaginero granadino. III Centenario de su nacimiento (1708-1773)*. Valle del Zalabí – Granada: Ayuntamiento – Diputación, 2008, pp. 89-90 y 133), considero razonable la vinculación a Valero, sobre todo en la *Inmaculada*, claramente relacionable con la figura de la *Fe* del tabernáculo del Sagrario.
45. A.H.P.G. *Catastro de Ensenada*, libro cuarto de personal producible, f. 682 y libro 316, f. 36v.
46. Ya lo estudiamos en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Noticias sobre el escultor y retablista Blas Moreno»: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32 (Granada, 2001), pp. 229-244.
47. Archivo de Protocolos Notariales de Granada. Distrito de Montefrío, escribano Isidoro Rufo (1756-1759), f. 1241v. Escritura de 10 de octubre de 1759.
48. La más reciente referencia a esta imagen incluyendo reproducción en color, en LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio Nicolás. *Op. cit.*, pp. 68-69.
49. A.C.G. *Libros de Actas Capitulares*, cabildo de 29 de julio de 1740. Entre febrero y marzo de ese año cobraba los cuatro ángeles. Cfr. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «La Catedral vestida...», pp. 521-522. Se reproduce un grabado fechado en 1743 y conservado en el Museo Casa de los Tiros de Granada que representa este retablo.

50. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Op. cit.*, p. 62. El profesor Gómez-Moreno Calera ha documentado también la existencia de otro escultor, Francisco Hurtado, que puede ser hermano o, más probablemente, hijo del anterior (no figura en el *Catastro*) que retoca la imagen del *Cristo de la Salud* de la misma parroquia en 1776 (*Ibidem*, p. 58).
51. Puntual información y documentación sobre la sillería coral accitana en GALLEGO BURÍN, Antonio. «Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruiz del Peral»: *Cuadernos de Arte*, 1 (Granada, 1936), pp. 221-225 y 230-241.
52. A.P.J. *Padrones de la Parroquia de San Miguel*.
53. A.H.P.G. *Catastro de Ensenada*, libro segundo de personal producible, f. 853 y libro 316, f. 256.
54. GARRIDO ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Diego. *Historia de la Abadía de Alcalá la Real*. Jaén: Diputación, 1996, pp. 266 y 304.
55. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «El antiguo convento franciscano de Consolación (Alcalá la Real) y el retablo barroco altoandaluz». En PELAÉZ DEL ROSAL, Manuel (coord.). *El franciscanismo en Andalucía. San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*. Córdoba: Cajasur, 2001, p. 93.
56. GILA MEDINA, Lázaro y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Historia del Arte en Alcalá la Real». En RODRÍGUEZ MOLINA, José (coord.). *Alcalá la Real. Historia de una ciudad fronteriza y abacial*, t. 4. Alcalá la Real: Ayuntamiento, 1999, pp. 105-106.
57. ERENA CAMACHO, Antonio. *Noticias de la Cofradía de Jesús Nazareno de Torredonjimeno. Cuatrocientos años de una hermandad andaluza*. Jaén: 2004, pp. 144 y ss.
58. GALLEGO BURÍN, Antonio. «Un escultor del siglo XVIII...», p. 194, n. 29.
59. A.P.J. *Libro sexto de Desposorios de la Parroquia de San Miguel*, f. 167. De gran interés resulta la presencia de Juan de Salazar como testigo del desposorio.
60. Archivo Parroquial de San Gil y Santa Ana (A.P.G.A.). *Libro décimo de Bautismos de la Parroquia de Santa Ana*, f. 147v.
61. A.I.G-M., leg. 118, documento 276.
62. A.P.G.A. *Libro undécimo de Entierros de la parroquia de Santa Ana*, f. 143.
63. Gallego Burín le atribuyó, además, un *San Antonio* en el convento del mismo nombre de Guadix (GALLEGO BURÍN, Antonio. «Un escultor del siglo XVIII...», p. 194, n. 30).
64. *Ibidem*, pp. 206-207. Gallego Burín la atribuye a Ruiz del Peral, pero recoge el testimonio de Giménez Serrano (1846) que vinculaba esta escultura a González. La cercanía en el tiempo de esta fuente (González muere en 1810) hace plausible esta atribución, pero reconociendo el estrecho parentesco con Ruiz del Peral, sobre todo en el Niño, lo más interesante del grupo escultórico. Otros autores dan cuenta de la controvertida atribución a esta imagen entre Peral y González, lo que no hace sino estrechar el horizonte estético de la escultura granadina del momento (vid. LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio Nicolás. *Op.cit.*, p. 54).
65. Cfr. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Op. cit.*, p. 179. No se menciona el nombre de pila de escultor lo que arroja dudas sobre su exacta identidad, habida cuenta que tenemos rastreado documentalente un Francisco Santisteban, también dedicado a la escultura, que no hemos encontrado aún entre la descendencia de Martín de Santisteban.