TORCUATO RUIZ DEL PERAL Y EL DEVENIR DE LA ESCULTURA EN GRANADA HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XIX.

TORCUATO RUIZ DEL PERAL AND TRENDS IN SCULPTURE IN GRANADA UP TO THE MID 19th CENTURY.

Ana María GÓMEZ ROMÁN*

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

RESUMEN

El testigo de la mejor tradición de la imaginería barroca granadina fue convenientemente salvaguardado por Ruiz del Peral. Pero en esta tarea contó con el auxilio de una serie de profesionales con los cuales, más allá del reducido taller, se urdió una intrincada red social de parentesco y amistad. Padrinos de bautismo, testigos en pleitos, fiadores, curadores o albaceas se mantuvieron a la sombra del prestigioso escultor, hasta tomar el relevo a su muerte. Ellos mantuvieron y perpetuaron las lecciones del último gran maestro del Barroco granadino, incluso en ámbitos de dominio académico.

Palabras clave: Escultura barroca; Neoclasicismo.
Identificadores: Ruiz del Peral, Torcuato; Salazar, Juan; Moyano, Antonio Valeriano; Sánchez Sarabia, Diego; González Santisteban, Juan Felipe; Arrabal, Juan; Verdiguier, Jean-Michel; Adán, Juan; Folch i Costa, Jaume; Álvarez Cubero, José; González de los Santos, Manuel; Escuela de Dibujo de Granada.
Topónimos: Granada; Guadix (Granada); Cabra (Córdoba); Sanlúcar de Barrameda (Cádiz); Alcalá la Real (Jaén); Torredonjimeno (Jaén); España.
Período: Siglos 18, 19.

SUMMARY

Evidence of the best tradition of Baroque figurative art in Granada was conveniently enshrined in the work of Ruiz del Peral. But his efforts depended on a circle of professionals who, beyond the confines of his modest workshop, built up an intricate social network around family and friendship. Godfathers, witnesses in legal proceedings, guarantors, guardians and executors of wills acted in the penumbra of the prestigious sculptor, and took up the baton on his demise. They maintained and passed on the lessons of the last great master of Granada baroque, even in the domain of academe.

Keywords: Baroque Sculpture; Neoclassicism.
Subjects: Ruiz del Peral, Torcuato; Salazar, Juan; Moyano, Antonio Valeriano; Sánchez Sarabia, Diego; González Santisteban, Juan Felipe; Arrabal, Juan; Verdiguier, Jean-Michel; Adán, Juan; Folch i Costa, Jaume; Álvarez Cubero, José; González de los Santos, Manuel; Granada School of Design.
Place names: Granada; Guadix (Granada); Cabra (Córdoba); Sanlúcar de Barrameda (Cádiz); Alcalá la Real (Jaén); Torredonjimeno (Jaén); Spain.
Coverage: 18th, 19th centuries.

* *Profesora titular del Departamento de Historia del Arte y Música (Universidad de Granada) y miembro del Grupo de Investigación «Patrimonio Arquitectónico y Urbano en Andalucía» (HUM-0222). Correo electrónico: anaroman@ugr.es*

Durante el siglo XVIII el desarrollo de las artes plásticas en Granada seguiría los parámetros planteados por Alonso Cano durante la anterior centuria. La impronta dejada por este artista supondría la base para el progreso de la estatuaria granadina que seguiría fielmente aquellos elementos formales trabajados en una gran cantidad de esculturas devocionales que fueron de contemplación notoria, en especial aquellas que tuvieron como destino el templo metropolitano. Los logros alcanzados por Cano fueron continuados por Pedro de Mena, quien asentaría los principios estéticos por los que se guiarían las generaciones futuras de escultores, en especial la familia de los Mora. En el devenir de la escultura granadina del siglo XVIII hasta la década de 1830, momento en que la estatuaria despegaría de la poderosa influencia de los grandes maestros del Barroco, confluyen una serie de características lo suficientemente relevantes para argumentar el análisis de las diferentes vías de producción artística.

En primer lugar, la existencia de un gran número de talleres que darían lugar a una ingente producción escultórica al encargarse de abastecer una gran demanda de tipo religioso. Esta circunstancia les llevaría a mostrar un total «respeto» hacia fórmulas previas cuyo resultado se traduciría en un sinfín de esculturas que desde el punto de vista formal quedan englobadas en lo que conocemos como «escuela granadina». Por consiguiente, determinadas características estéticas se repetirían una y otra vez como recurso incansable de acierto por parte del artista y entendimiento por parte de la clientela. Pero estos recursos comenzarían a resquebrajarse en el último cuarto del siglo XVIII por varios factores. El principal de ellos tendría que ver con la renovación artística emprendida por la Cámara de Castilla en base a planteamientos de diseño academicista que contaría con la presencia de escultores formados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como Juan Adán, verdadero introductor en 1782 de las fórmulas neoclásicas en Granada, o Jaume Folch. Ambos escultores formados en el citado establecimiento serían llamados a participar en la decoración de las capillas del Pilar y de San Miguel, respectivamente, de la catedral de Granada.

Pero también en el último cuarto del XVIII, en concreto en el año 1777, cuatro años después de la muerte de Torcuato Ruiz del Peral, abría sus puertas la Escuela de Tres Nobles Artes, la gran empresa ilustrada promovida por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada. A través de este centro académico se iniciaría una progresiva renovación, tanto en método como en práctica, del proceso creativo. El estudio de las grandes obras de estatuaria clásica sería el principal método de trabajo, sobre todo a partir de 1790 coincidiendo con la llegada de algunos vaciados escultóricos sobre asuntos de la Antigüedad y mandados por la matriz cortesana. Esto supondría para los jóvenes alumnos un despegue de lo meramente religioso en favor de nuevos referentes artísticos. Sin embargo, en la práctica el grueso de la clientela, que aún no había evolucio-

nado hacia el nuevo gusto neoclásico, seguiría demandando obras trabajadas bajo la estética tradicional.

Si bien es verdad que apocadamente escultores como Folch empezarían a replantearse nuevas soluciones formales en base a una mayor proporción, un menor dinamismo y también un uso más controlado de la policromía. El camino de la renovación plástica tendría un punto de confluencia en la figura de Manuel González quien ya abiertamente en la primera mitad del siglo XIX formularía nuevas soluciones, no sólo en lo que se refiere a la imaginería religiosa en sí, sino en cuestiones puramente iconográficas, algo de gran valentía sobre todo porque de esta forma alcanzaría el mérito de ser el primer escultor en Granada que trabajase bajo la nueva estética del Romanticismo. El logro de González, sobre todo en lo que se refiere a su acercamiento a la estatuaria profana, fue prolongado por sus discípulos los hermanos Antonio y Miguel Marín, cuyo trabajo se desarrollaría básicamente ya avanzado el siglo XIX, y quienes se desvincularían definitivamente de la clientela religiosa para centrarse en encargos básicamente institucionales ligados tanto a la exigencia de una emergente burguesía como a nuevas empresas cívicas.

Sin embargo, el gran escultor del siglo XVIII que trabajó en el ámbito granadino y su área de influencia, aunque no por ello sus obras tuvieran como destino única y exclusivamente este entorno, fue Torcuato Ruiz del Peral, quien alcanzó notable éxito no sólo por la cualidades estéticas de sus obras, comparables las mejores a las de Francisco Salzillo, sino por su gran habilidad para tratar y satisfacer a clientes y promotores. Dado el grado de calidad artística alcanzado por Peral, a través de ese entendimiento artista-cliente y las soluciones formales empleadas en su estatuaria, los escultores que trabajaron a la zaga de este gran imaginero no se atrevieron a romper los logros formales de Peral, por lo que continuaron en la misma línea que éste sin atreverse a alterar prácticamente nada de lo asimilado a través de su obra. La gran aportación de Peral a la Historia del Arte radica en su especial manera de sentir la materia, la concreción del sentimiento y, lo que es más importante, su dominio absoluto de la técnica escultórica, cuidando en demasía las carnaciones, estofado o exquisita policromía. Todo ello era motivo más que de sobra para plantearse en más de una ocasión retocar sus imágenes o recomponer brazos o piernas hasta encontrar la figura perfecta, aquella que aunara tanto sentimiento como lección catequizante. Ese dominio fue clave para que fuera buscado por todo tipo de clientes, no solamente instituciones vinculadas al ámbito eclesiástico, como el Cabildo de la catedral de Guadix o hermandades como las de Nuestra Señora de la Consolación de Guadix o de Nuestra Señora de la Aurora de Caniles, sino también un cuantioso grupo de destacadas personalidades como los prelados de Granada, Guadix y Almería; incluyendo sus contactos con el arzobispo Pedro Antonio Barroeta, gran amante del decoro e instigador de la anotación en 1772 del matrimonio que se

había celebrado en secreto en 1747 entre el imaginero y Beatriz Trenco; además de hidalgos o aristócratas como el VI Conde de Luque.

TORCUATO RUIZ DEL PERAL Y SUS CONTEMPORÁNEOS.

Cuando el 6 de julio de 1773 era enterrado Torcuato Ruiz del Peral en la iglesia de San José, Granada entera era consciente de la desaparición de uno de los grandes imagineros del siglo XVIII. Dejaba atrás una ingente producción de obras de carácter devocional y pese a estar realizadas en lo que Céan Bermúdez denominó "el tiempo de la ignorancia" no desmerecieron la consideración de expertos y entendidos, entre ellos el profesor de la Escuela de Dibujo Fernando Marín quien, a finales del XVIII, fue uno de los primeros que aportó los primeros datos de su biografía, que después servirían como base para la elaboración de las notas que sobre éste salieron publicadas en el *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800) de Juan Agustín Ceán Bermúdez del cual nos quedamos con la siguiente frase: "Y llegó a dicha facultad a un grado mui sobresaliente como lo acreditan sus obras"[1]. A pesar de ello, son muchas las dificultades para aclarar la autoría de la totalidad de su producción, teniendo en cuenta que contó con un importante taller en el que se formaron otros tantos discípulos y colaboradores que después continuarían ensayando y trabajando bajo la misma estética del maestro. Eso nos lleva a plantear varias cuestiones quiénes fueron realmente los que se formaron con Peral y quiénes a la muerte del mismo se hicieron con un hueco dentro del mercado artístico granadino. Antes de aclarar esta cuestión debemos tener en cuenta otros factores, como la inclusión dentro del siglo XVIII de otros tantos artistas que si bien no alcanzaron la meritoria fama del maestro de Exfiliana sí formarían parte de ese elenco de imagineros barrocos que trabajaron en la ciudad de Granada con mayor o menor fortuna.

Para comprender aún más la trascendencia de Torcuato Ruiz de Peral tendremos que retrotraernos hasta sus inicios en la práctica escultórica con Diego de Mora entre los años 1725 y 1726. No hay información documental sobre la obra realizada en este período hasta que entre 1734 y 1735 aparece trabajando en la estatuaria del desaparecido tabernáculo de la capilla mayor de la catedral de Guadix, que fue sustituido por uno nuevo de corte neoclásico diseño de Domingo Lois, y desde ese año de 1735 en las figuras de los púlpitos de dicho templo[2]. Eso evidencia que tenía dominio en el trabajo del alabastro y del mármol, y sobre todo que pudo tener una formación paralela a la del otro gran escultor que trabajó este material cuya producción seguiría básicamente por este camino como fue Agustín de Vera Moreno. Aunque también se puede apuntar la posibilidad de que Peral mantuviera cierto contacto profesional con el círculo de los maestros tallistas procedentes de Cabra y Priego, en especial los de esta última población

cuyo dominio del mármol era evidente por las amplias canteras que existían en esa zona. También tuvo una considerable relación profesional con Francisco Moreno, artista formado a su vez en el círculo cordobés, procedente de Priego donde estableció en 1724 un importante taller en unas casas alquiladas a Francisco Hurtado Izquierdo. Moreno dominaba la cantería, trabajaba la piedra y la madera posiblemente llegó a Granada con el equipo de Hurtado y desde 1709 ya trabajaba de forma fluida en el ámbito granadino. Sin embargo su empresa más significativa tuvo que ver con la configuración del programa ornamental de la Catedral accitana donde había sido llamado hacia 1730, tras el paso de Hurtado Izquierdo en 1720 por el citado templo que tuvo como efecto la redacción de un informe sobre remodelación del interior. Moreno requirió la colaboración de Peral, al que ya había conocido en Granada, para la ejecución de las figuras del tabernáculo que había diseñado para la capilla mayor en 1732, y que sería dorado por el accitano Diego Hermosilla. Ruiz del Peral estaría trabajando en este primer encargo entre 1734 y en 1735, ayudándose por su hermano Juan Manuel que se especializaría en la técnica del dorado, y a partir de 1735 comenzaría el proyecto escultórico de los púlpitos requiriendo en este caso la colaboración de Antonio Valeriano Moyano y del que luego hablaremos.

Tras esta primera fase ornamental de la Catedral accitana, unos años después y completado el programa se pasaría a la fase mobiliar, y hacia 1740 sería el tallista Pedro Fernández Pachote, nombrado director artístico de la misma cuya misión fundamental sería la talla de una nueva sillería de coro, en sustitución de la anterior, con su correspondiente imaginería complementaria. Pachote buscaría la participación de los mejores escultores del momento aunque en un primer momento se decidió en 1746 por contratar al escultor granadino Juan José Salazar, al que le unían lazos de amistad. Finalmente, fue el cabildo en sesión de 9 de marzo de 1750 el que dio un giro en la resolución de esta empresa ya que ante la desigualdad de las esculturas de éste con las de Peral mostraron abiertamente su interés porque éste realizase el resto que aún quedaba "por lo que se diferencia las estatuas de Salazar a la perfección de Peral"[3]. La elección de Ruiz del Peral no era gratuita, conocido de sobra por el Cabildo y también por Pachote a través de sus numerosos trabajos previos en la propia Catedral como también por sus vinculaciones con la ciudad accitana a través de sus tíos eclesiásticos y especialmente a través de sus hermanos José y Pablo, miembros éstos de la Hermandad de Nª. Sª. de Consolación, a la que pertenecía también Pachote, y para la que Peral en 1750 había tallado la imagen de su titular[4]. A raíz de ser dos encargos diferentes se puede entender que tanto Peral como Salazar tenían taller independiente lo que conllevaba tanto un resultado como una estética también diversa. Salazar como escultor era menos personal, se encontraba más a gusto en los trabajos pétreos; mientras que Peral era más dinámico, personal, y con un exquisito dominio de la práctica escultórica asimilada a través de su formación con el maestro Diego de Mora.

Juan José Salazar, el otro artista.

La figura de Juan José Salazar sería pues el contrapunto de Ruiz del Peral, aunque algunos autores lo han reseñado como su discípulo. Nacido en Granada en 1718, fue bautizado el 23 de junio en la parroquia de San Miguel siendo su padrino Manuel Moreno y testigos Antonio Palomino, José Noriega y Francisco Hurtado. Era hijo de Pedro de Salazar Palomino y Josefa Rodríguez, pareja esta última formalizada en 1709 y con posición desahogada. Los abuelos paternos igualmente gozaban de cierto estatus social, de hecho Juan de Salazar fue procurador del número y tanto éste como su esposa, Francisca Palomino, fueron benefactores del convento de la Victoria; y los maternos se llamaban Francisco Rodríguez y Catalina López[5]. De los hermanos de Salazar sabemos que uno de ellos, Manuel, abrazó el estado eclesiástico ejerciendo como encargado de las parroquiales del Salvador y San Ildefonso. Cuando Juan José Salazar tuvo una cierta independencia económica contrajo nupcias en la parroquia de los Santos Justo y Pastor el 31 de enero de 1737 con Alfonsa de Checa e Hinojosa, nacida en Alcalá la Real un año antes que su marido. El matrimonio vio compensado felizmente su unión con el nacimiento de varios vástagos: Juan Pedro Gabriel (1737), Salvador Francisco (1740), Manuel (1741), Rosalía (1745), Bernabé José (1747), Pedro Sebastián (1748), Antonia Gabriela (1749), María Martina (1752), Juana Antonia (1755), Gertrudis (1761) y Miguel (1765)[6]. De todos ellos destacarían por una parte Juan Pedro, formado por su padre en la práctica escultórica y casado con Rosalía Sandoval; Manuel, que sería religioso, y Juana que casaría con el abogado y acaudalado Manuel Sicilia.

El ámbito de relaciones artísticas que este escultor mantuvo a lo largo de su vida entra en la dinámica habitual de vinculaciones gremiales por lo que cabe destacar su estrecha amistad con otros tantos artífices que estaban trabajando en Granada en esos años. Fue crucial su vinculación profesional con el gremio de los canteros y con los que prácticamente se inició en el campo artístico. Primero en la década de 1730 y comienzos de la siguiente mantendría una relación no sólo laboral sino amistosa con Salvador de León, renombrado cantero nacido en Luque pero asentado en Granada por motivos laborales, quien fue su padrino de boda y del bautismo de algunos de sus hijos[7]. En la década de 1740 también colaboró con otros tantos canteros como Nicolás Castillo o Juan de Medina, este último con notoria fama por su dominio de la talla en piedra y mármol. En ese juego de relaciones en esta misma década mantuvo una estrecha colaboración con otros profesionales de su gremio como los escultores José Hurtado y Martín Santisteban, quienes además fueron testigos del nacimiento de su hijo Salvador[8].

Si en la década de los treinta Salazar vivió en la parroquia de Santos Justo y Pastor por motivos laborales, a comienzos de la década de los cuarenta se



JUAN DE SALAZAR. San Miguel Arcángel. *Iglesia de San Rafael, Granada.*

había trasladado al Albaicín a la parroquia de los escultores, San Miguel, domiciliándose en la calle de los Caños Dorados, en una vivienda ocupada a su vez por el licenciado y eclesiástico Francisco Ruano. Esta cuestión nos puede dar a entender varias cuestiones una de ella el progresivo florecimiento de su taller ya que para hacer frente a la excesiva competitividad la mejor forma de hacerlo era desde el propio entorno gremial y la segunda cómo hábilmente a lo largo de su vida fue estableciendo una amplia red de relaciones y contactos con el objetivo único de progresar profesionalmente. Después de este primer domicilio albaicinero fluctuaría por otras tantas casas: enfrente de la iglesia de San José, calle Ancha de Santa Isabel y finalmente en la calle de la Tiña.

Los primeros trabajos de consideración de Salazar se desarrollarían en 1742 dentro del ámbito de lo decorativo en mármol en las obras del camarín de la Virgen de las Angustias de su templo granadino. Este trabajo le permitió unos años después en 1744 codearse laboralmente con el bruñidor de piedra Juan de los Santos. Fueron también esos años cuando empezó a practicar la escultura en madera de una forma más efectiva. Posiblemente parte de su formación o avance técnico en este material tenga que ver con el escultor Martín de Santisteban. En madera está realizada su obra más significativa ejecutada en este material como es la de *San Miguel Arcángel*, una dinámica imagen con policromía muy viva que estuvo emplazada en el altar mayor de la iglesia de San José, donde la describió Gallego Burín, y que junto con otra imagen de *San Rafael Arcángel* –esta última procedente a su vez de la antigua parroquial de San Miguel–, fueron trasladadas el 28 de octubre de 1968 por mandato del arzobispo coadjutor Emilio Benavent a la parroquia de San Rafael. Sin embargo a mediados de siglo aún no gozaba en la ciudad del suficiente reconocimiento profesional siendo sus honorarios unos 1.080 reales, cantidad muy por debajo de los de Agustín de Vera Moreno o Ruiz del Peral, quienes según el *Catastro de la Ensenada* percibían por su oficio y bienes unos 1.400 reales[9].

La suerte de Salazar cambió en 1746 cuando Pedro Fernández Pachote concertó con él la realización de las esculturas que ornamentarían la nueva sillería coral de la Catedral accitana. De ellas realizó cuatro, dos de ellas entregadas un año después, aunque posiblemente Salazar ya habría trabajado en algunos encargos previos para este establecimiento. Pachote y Salazar fueron además grandes amigos siendo el primero el padrino de su hijo Pedro nacido en 1748. A pesar de este aparente ascenso de Salazar, en el cabildo celebrado el 13 de septiembre de 1746 se había impuesto como condición que Peral también participase en las imágenes corales tallando parte de ellas. El acuerdo en 1749 finalmente se puso en marcha: Peral se encargaría de los doce apóstoles, dos evangelistas, San Cristóbal y un santo más mientras que Salazar debía realizar otras doce, además de las cuatro primeras. Poco después Salazar presentó *Santo Domingo* y *San Agustín* que no fueron del agrado del Cabildo que radi-



JUAN DE SALAZAR. Santo Domingo de Guzmán *(1750). Catedral de Guadix (desaparecido).*

calmente encomendó en 9 de mayo de 1750 a Peral se hiciera cargo de las 21 esculturas restantes del coro de la Catedral que aún restaban por hacer. A partir de este revés Salazar ciertamente dolido se vio obligado a buscar nuevos clientes, en especial fuera del ámbito exclusivamente granadino, alejándose así del área de influencia de Ruiz del Peral y otros tantos imagineros que gozaban de mayor proyección que él. A pesar de ello en la década de 1750 tendría especial interés en seguir manteniendo relaciones profesionales con otros tantos imagineros; manteniendo, eso sí, su gran amistad con Martín de Santisteban, iniciando nuevas como la que entablaría con el joven escultor lojeño Juan de Arrabal, o acercándose a otros profesionales como el pintor José de Arenas.

Pero como otros tantos escultores la práctica artística no fue la única vía de ingresos. De hecho desempeñó también el oficio de acequiero o encargado del suministro del agua del hospital de la Tiña. Este empleo le trajo más de un conflicto, además de restarle tiempo para la práctica escultórica, como la causa abierta de querella en 31 de marzo de 1762 al ser acusado de incurrir destrozos en las tierras de Víznar donde se extraía el agua. El asunto habría pasado sin más de no ser porque en el proceso de notificación Salazar dio muestra de su auténtico carácter, fuerte e irascible, llegando al extremo de que cuando Manuel Quesada, comunicador de la querella, se presentó en su casa-obrador frente de la torre de San José fue increpado de malas maneras por el escultor:

> "Con lo q^{e}. Juan de Salazar aviendose lebantado de su asiento porrunpio diziendo en voces descompuestas al q^{e}. declara, q^{e} avia engañado al juez, por tres o quatro vezes, que era un picaro, y que por causa del declarante no tenían efecto las causas del Hospital, y todo esto con ademanes de querer enbestir, y con efecto aviendo hechado mano a el bolsillo de la sobrechupa que tenia, saco con la derecha un cuchillo bedado guadijeño de buen tamaño, y a no aver sido por su muger, y dho su hijo que se abrazaron de su cuerpo ubiera dado con el que declara, el que hallándose yndefenso y enzerrado a el parecer en la sala por quanto el Salazar á el tiempo que fue a sacar dha arma, fue y zerro la puerta de dicha sala con su llave, lo que con su colera no devio de conseguir, solo si queda sujeta dha puerta, y el declarante viendo que el Salazar hazia fuerza para desasirse de dha su muger, e hijo, tomo una silla de anea en sus manos por el espaldar solo para defenderse de que no llegase a erirle con dho cuchillo que para ello hizo bastante instancia, y que por aver entrado en dha sala dos hombres a el parecer oficiales del Salazar por aver entrado en cuerpo acavaron de sujetarlo pudo el que declara salir de dicha sala y casa."[10]

El citado hijo no era sino Salvador, de estado viudo, y que vivía con su padre al igual que otra de las hermanas de nombre Rosalía. El proceso se completó con las declaraciones de su esposa Alfonsa, el mencionado hijo, los dos oficiales y el propio Salazar que a su vez presentó queja contra Manuel Quesada. Fueron

condenados ambos, en auto de 5 de abril, a pagar costas; mientras que también el primero fue recriminado por haber delegado asuntos concernientes a este oficio de acequiero en su hijo, y por supuesto se le incriminó por llevar armas. A pesar de este desagradable episodio, Salazar no tuvo ningún problema para seguir cosechando fama como escultor. Actividad esta última en el que se hacía ayudar por los oficiales, mencionados en la citada querella, Antonio Sánchez, conocido como "el Venerable" que le realizaba tareas de carpintería, sobre todo las peanas para la esculturas; y Félix Francisco Ruiz, íntimo amigo de Salvador, de oficio peón de albañil, pero que en momentos de estancamiento profesional asistía a Juan de Salazar en cualquier tarea que éste le encomendase, en especial las relativas a labra y búsqueda de piezas de cantería.

Pero asombrosamente fueron en esos años cuando Salazar conseguiría el tan ansiado éxito comenzando a partir de estos momentos la ejecución de sus más destacados proyectos de toda su trayectoria artística. La fortuna le permitió vincularse a determinadas órdenes y clientes que estaban especialmente interesados en renovar sus programas devocionales. Uno de estos clientes fue la Orden trinitaria, para la que realizó la parte escultórica del retablo de la capilla del sagrario de la iglesia conventual de la Trinidad, en la localidad cordobesa de La Rambla, a través de las imágenes de *San Cristobalico de la Guardia* (1767), las de los trinitarios *San Miguel de los Santos* (1767) y *San Simón de Rojas* (1768) así como los Arcángeles. En esta época se puede incluir la imagen de *San Miguel de los Santos*, originariamente realizada para la iglesia conventual de los trinitarios descalzos de Nuestra Señora de Gracia de Granada. En esta iglesia la imagen estuvo colocada en un nicho en el costado izquierdo, después estuvo depositada en la desaparecida iglesia de la Magdalena, y tras la venta del templo pasó a los fondos museográficos del ex-convento de Santo Domingo, aunque actualmente se encuentra depositada en la iglesia de San Pedro y San Pablo.

Este progresivo ascenso corrió paralelo a su reconocimiento como artista virtuoso en el mundo de los materiales pétreos, coincidiendo con la desaparición en 1760 de uno de sus grandes competidores en este campo como fue Agustín de Vera Moreno. En 1766 los entonces beneficiados de la parroquia de los Santos Justo y Pastor, Antonio Martínez de la Plaza y Agustín de Haro, iniciaron una profunda remodelación del templo que en aquel entonces funcionaba no sólo como parroquia sino como iglesia conventual de la Encarnación. El edificio del siglo XVI fue parcialmente transformado en el siglo XVIII por el maestro de obras del Arzobispado, Juan Fernández Bravo, quien renovó la cubierta del altar mayor, trazó un nuevo arco triunfal y blanqueó y estucó todo este espacio. A la par se aderezó la cripta ubicada justo debajo de la cabecera, se reforzaron los arcos de las capillas laterales y se abrieron nuevas ventanas, se enlosó, se compuso la portada lateral y retranqueó la principal. También

se renovaron los correspondientes altares del presbiterio, así como quedó rebajado el retablo del altar mayor por el tallista Villoslada. En la sacristía se recompuso el mobiliario y se estucó de blanco y negro; también se encargaron nuevos ornamentos litúrgicos. Fabián González de Almazán, maestro platero de las fábricas del Arzobispado, recompuso las lámparas y el manifestador. Pero el programa decorativo más relevante se emprendió en el exterior del templo, para empezar en el atrio se recompusieron las basas de los pilastrones y pilastras que sostenían la verja de entrada de este espacio. A la par la portada principal se entremetió por parte de varios canteros de Albolote dirigidos por los maestros Juan Capilla y Francisco Rivera. La parte ornamental de la fachada fue ejecutada por Juan de Salazar en su taller albaicinero, en aquel entonces en una casa frente al convento de Santa Isabel la Real, que talló un gran medallón en piedra de Alfacar para el que necesitó de dos bloques, y alusivos a *San Justo* y *San Pastor*. Salazar también esculpió la imagen de la *Inmaculada Concepción*, con corona dorada y sobre una peana de piedra negra, y que debía figurar encima del mencionado relieve. Por todo este trabajo Salazar cobró unos 550 reales. A pesar de la importancia de esta remodelación de todo el conjunto, considerado un empeño personal no sólo de Agustín de Haro sino sobre todo del que años más tarde llegaría a ser obispo de Cádiz, Antonio Martínez de la Plaza, poco duró la nueva configuración del templo ya que en 1799 –cuando la parroquial se trasladó al vecino templo de los jesuitas– se inició una nueva transformación, en especial en la zona circundante al altar mayor. Aquí se colocó un tabernáculo, en sustitución del antiguo retablo, diseñado por Domingo Tomás con sus correspondientes esculturas y del que luego hablaremos. Para completar aún más el infortunio de la empresa auspiciada por Martínez de la Plaza, tras la Desamortización la iglesia sería finalmente demolida proyectándose en su lugar una plaza[11].

Posiblemente Salazar fue también el autor de los relieves de los púlpitos –en la actualidad alterados– de la antigua colegiata de Baza. Estas estructuras fueron diseñadas por Eusebio Valdés en 1766, quedando el programa iconográfico figurativo reservado a los Evangelistas y a los Padres de la Iglesia. También dentro de estilo de Salazar se pueden vincular los relieves del frontal de altar de la capilla mayor de esta misma Colegiata donde aparecía el Salvador entre los doce Apóstoles, y figuras de ángeles. Si la atribución es correcta entendemos que ese año de 1766 fue considerablemente importante en la trayectoria profesional de nuestro escultor, marcando un antes y después en su obra.

En esta nueva fase artística, a partir de la década de 1770, coincidiendo con la desaparición de Peral, encontramos sus aportaciones más relevantes. Aunque éstas se despliegan básicamente fuera del ámbito granadino donde Salazar encontró mayor gloria y fortuna y lo que es más importante un pleno reconocimien-

to de su trabajo. En 1774 por su ya conocido dominio escultórico de materiales pétreos, tanto del mármol de Macael como de la piedra de Escúzar, se ausentó de Granada para firmar un contrato que le llevaría a partir de ese año a realizar varias obras para Almería. Se le había encomendado expresamente la parte ornamental del nuevo tabernáculo de la Catedral almeriense, costeado por el obispo de Almería, Claudio Sanz Torres, y diseñado por Eusebio Valdés. Además de los relieves Salazar tallaría el grupo de esculturas relativas al apostolado y la figura del *Salvador*. También realizó para este mismo templo, entre 1774 y 1776, las esculturas de mármol blanco de Macael de *Santo Domingo*, *San Juan Nepomuceno* y la *Inmaculada Concepción*, con destino al nuevo trascoro proyectado por Ventura Rodríguez. También se le atribuyen los relieves de los púlpitos del templo metropolitano, así como el relieve de la fachada principal de la iglesia de San Sebastián de la citada población[12].

Pero donde realmente alcanzó una meritoria fama en vida fue en sus trabajos para la catedral de Málaga, llegando Ceán Bermúdez a reseñarlos como notables a través de la información publicada a su vez de Antonio Ponz en su famoso *Viage por España*[13]. En la citada Catedral participaría en 1781 junto con Antonio Medina en la decoración escultórica del nuevo órgano, tomando como base un programa de exaltación al obispo Molina Lario, bajo las figuras sedentes de las *Virtudes Teologales* y las *Cardinales*, angelitos y la alegoría de la *Fama* rematando el conjunto. También ejecutó con destino a la capilla homónima el relieve de la *Encarnación* y las esculturas de *San Ciriaco* y *Santa Paula* así como los ángeles en bronce. Se le atribuye además el *mausoleo del obispo Molina Lario*[14].

Finalmente, Salazar moriría en Granada siendo enterrado el 8 de mayo de 1790 “con la licencia de los Niños de la Doctrina” en la parroquia de San Miguel, su mujer lo haría unos meses después. Dejaba inconclusa una imagen de *San Nicolás de Bari* para la parroquia albaicinera del mismo nombre, que fue terminada por Juan de Arrabal quien durante algún tiempo había colaborado con él. La citada imagen había sido encargada en ese año de 1790 por los comisarios y mayordomos de la hermandad de San Nicolás, en sustitución de otra anterior, y con destino al tabernáculo del altar mayor de esta iglesia. Una vez concluida por Arrabal, en tamaño natural y vestido de pontifical, el entallador Juan Salmerón realizó en 1791 el manifestador, trono del Santo y el púlpito de la iglesia. Parece ser que la imagen no fue del agrado de los devotos, tal y como relataba ya a finales del siglo XIX Francisco de Paula Valladar: “La efigie de San Nicolás es obra de los escultores Salazar y Arrabal, y se hizo en 1790, con gran disgusto de los devotos de la otra imagen más antigua, que está colocada actualmente en una modesta capilla que hay en el atrio. Todavía se oye decir á algunos de los que dan limosna de aceite ó cera: «*para el Santo Viejo…*»”[15].



JUAN DE SALAZAR y JUAN DE ARRABAL. San Nicolás de Bari *(1790).*
Iglesia de San Nicolás, Granada.

La generación de escultores nacidos a finales del siglo XVII y el dominio de los materiales pétreos.

El logro de la fama de Diego Antonio de Mora consiste no tanto en la calidad artística de sus obras, sino en la particular habilidad para constituirse en profesor de toda una generación de discípulos que meritoriamente continuarían con su estilo durante la primera mitad del siglo XVIII. La familia de los Mora se había especializado tanto en materiales duros como blandos, lo que repercutiría que muchos de estos jóvenes pudieran afrontar los cuantiosos encargos que se estaban generalizando en esas décadas en materiales pétreos. Tampoco podemos olvidar la impronta dejada por otro escultor como fue José Risueño (1665-1732) que, si bien no tuvo discípulos a la manera de Mora, sí gozó de justa fama por su dominio no sólo de lo escultórico sino también de lo pictórico. Los principales discípulos de Diego Antonio de Mora, cuya instrucción duraba como mínimo un año, estaban por tanto preparados para cualquier tipo de cometido. Desde Atanasio Tribaldos, su primer gran discípulo, a los últimos Isidro González y Juan Rivas, muchos fueron los que pasaron por su casa-taller. De especial importancia para el desarrollo estético de la estatuaria del siglo XVIII fueron Salvador de Ledesma (1691-1740) y Agustín de Vera Moreno (1697-1760), o el propio Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773), quienes de una forma u otra continuaron en la línea del maestro. El primero especializándose en la talla de madera y el segundo en piedra y mármol. Pero a parte de estos artistas nacidos a finales del XVII existió otro grupo que si bien no alcanzó la fama de los primeros también formaría parte de la nómina de artistas que trabajarían en el entorno granadino durante la primera mitad del XVIII. Uno de ellos sería Juan de Mendoza, nacido hacia 1690 y “profesor del arte de la escultura”, asentado en la parroquia de San Juan de los Reyes, desposado en segundas nupcias con Margarita de Arteaga con la que tuvo a Luis, Salvadora e Isabel. A diferencia de la trayectoria artística casi desconocida de este escultor podemos avanzar con el estudio de la obra de otros imagineros cuyos trabajos artísticos fueron reseñados incluso por la propia historiografía del momento.

José Ramiro de Valdivia Ponce de León.

Si queremos avanzar en el estudio de la estatuaria barroca granadina tenemos que tener en cuenta que parte de la generación de escultores nacidos a finales del siglo XVII tuvo un relevante papel en el desarrollo de la escultura monumental pétrea. Testigo recogido, como ya hemos visto por escultores como Torcuato Ruiz del Peral o Juan José Salazar. Varios factores concluyeron en este avance, el primero de ellos sería la abundancia de material tanto de mármoles, alabastros o piedra salidos de las distintas canteras de la Subbética, Sierra Nevada o Sierra Elvira. En segundo lugar tendríamos el hecho que un grupo de

escultores, superada la respectiva instrucción, se decantaría profesionalmente hacia cualquier tipo de material ampliando de esta forma su abanico profesional. De todos ellos destacarían José Ramiro de Valdivia y Agustín de Vera Moreno, quienes a su vez iniciarían una serie de trabajos cruciales durante la primera mitad del XVIII bajo la estética del Barroco ornamental, que sería cerrada ya en las primeras décadas del siglo XIX por el escultor Manuel González a través de alguna que otra obra filial a lo dieciochesco. La mención del primer escultor José Ramiro de Valdivia Ponce de León nos lleva a hablar de la importancia que tenía para cualquier escultor que quisiera sobresalir en esas décadas iniciales del XVIII el tener una formación más allá del dominio de la madera. Ponce de León formado en el mundo de la cantería, con gran dominio por tanto de este material, y con taller independiente desde la década de 1720 mostraría pues que era necesaria esta habilidad técnica para poder hacerse un hueco en el cada vez más complicado mundo laboral.

José Ramiro había nacido en Loja en 1698 en el seno de una destacable familia lojeña siendo bautizado en aquella población en la iglesia mayor de la Encarnación. Este escultor aparece reseñado en el *Catastro* de tal forma: "José Ramiro Ramírez de Valdivia cavallero hidalgo de sangre y Profesor del arte de Escultura"[16]. Hijo de Francisco Ramiro de Valdivia Ponce de León y María Quevedo Murillo, estableció su primer taller en la parroquia de San Matías. En esta parroquial se casó en 1723, al poco de enviudar de Damiana de Navas, con Josefa Cuenca, de 36 años y viuda recientemente de Juan Francisco de Reyes[17]. La familia después se instaló en el Albaicín junto con Rafaela de Reyes, la hija que su esposa había tenido en sus primeras nupcias. El matrimonio tendría en 1727 una hija, Francisca Josefa, que fue bautizada en la parroquia de San Miguel siendo sus padrinos Francisco Ramiro de Valdivia y Josefa González. El traslado de este artista al Albaicín vendría a coincidir con el período de gran actividad del taller de Vera Moreno y con los primeros encargos importantes que último estaba recibiendo en materiales pétreos. Lo curioso es que tiempo después ambos participarían en la configuración del programa ornamental de la fachada de la nueva basílica de San Juan de Dios inaugurada con gran boato en 1759.

Según el *Catastro* en 1752 José Ramiro se hallaba viviendo en la parroquia de San Juan de los Reyes. Este nuevo asentamiento parroquial indica un importante giro que dio su taller motivado sobre todo por las expectativas de una nueva clientela. También en cierta media tendría que ver el considerable auge y proyección del taller de Torcuato Ruiz del Peral que eclipsaba no sólo sus encargos sino los del resto de imagineros. José Ramiro, al igual que otros escultores, se dedicó también a tareas pictóricas en especial en los años sesenta. Realizó el programa iconográfico y pictórico de los jeroglíficos de las honras de Maria Amalia de Sajonia en 1761 y en mayo de ese año pintó los escudos de armas que se lucieron en el tablado colocado para recibir al nuevo arzobispo Pedro Antonio

Barroeta. Este escultor es el mencionado por Parra y Cote como "José Ramiro Ponce de León"[18], esta información ha llevado algunos investigadores a pensar que se trataba de dos escultores diferentes: por un lado José Ramiro Ponce de León y por otro José Ramiro Ramírez de Valdivia. Lo cierto es que su reseña en el *Catastro* lo sitúa como un artista con renombre con salario igual al de otros maestros como Ruiz del Peral o Vera Moreno.

La obra más significativa de José Ramiro tiene que ver con la gran empresa constructiva del barroco granadino, la basílica de San Juan de Dios, una empresa que congregó a un grupo de escultores que tenían un cierto dominio de materiales pétreos como Agustín de Vera Moreno o el propio José Ramiro; también en el interior de este templo trabajaron el influyente Martín José Santisteban o Diego Sánchez Sarabia. La participación de Ponce de León se ciñó a completar el programa estatuario de la portada con las imágenes de *San Juan de Dios*, *San Gabriel* y *San Rafael*, realizadas hacia 1737 momento en que era ampliamente reconocido por su trabajo. De las tres imágenes la más interesante es la de *San Juan de Dios,* cuyo iconografía recuerda a la imagen que se guarda en el interior del templo obra de Bernardo de Mora, colocada en el nicho principal de la portada portando en su mano derecha la banderola alusiva a la Orden hospitalaria y en la izquierda la maqueta fundacional de la iglesia; el Santo queda emplazado sobre una decorativa peana con dos figuras de angelitos.

Agustín José de Vera Moreno.

El otro escultor, también nacido a finales del XVII, que tuvo una importante incursión en el campo de los materiales pétreos fue Agustín de Vera Moreno. Este artista era natural de Granada donde había nacido en 1697, en el seno de una distinguida familia que le proporcionó una sólida educación; y en esta misma ciudad falleció, siendo enterrado en la parroquia de San Miguel el 1 de marzo de 1760. Su trabajo artístico no se limitaría a tareas pétreas sino que también realizó una considerable obra escultórica en madera al igual que su hijo y discípulo Bernardo Manuel Vera López, este último nacido el 24 de junio de 1733[19]. Agustín se formó con Diego Antonio de Mora hacia el año 1714, lo que le permitió asumir la praxis de su maestro con total soltura pero además relacionarse con otros tantos escultores formados en este taller como Miguel del Campo cuya amistad fue más que efectiva en torno a 1727.

Con respecto a la biografía de este escultor se pueden apuntar varios datos. Aunque el propio Moreno afirma en las *Respuestas Generales del Catastro* tener 53 años, lo que lleva algunos investigadores a situar la fecha de su nacimiento en 1699, lo cierto es que había nacido en 1697, siendo bautizado el 7 de septiembre en la parroquia del Sagrario por el licenciado Benito de Ortega. En dicha

ceremonia el padrino fue Enrique Antonio de Pargas y los testigos Francisco Galindo Montoya y Manuel Jiménez[20]. Sus progenitores se habían instalado hacía tiempo en Granada: Pedro de Vera Moreno, natural de Villacarrillo, ejercía de oficio procurador de número; y Bernarda María Fernández Moreno Calahorra, era natural de Beas de Segura. Los abuelos paternos fueron Pedro Fernández Moreno y María Rodríguez de Vera[21]. A pesar de nacer en la parroquia del Sagrario, la familia de Vera Moreno se trasladó al Albaicín avecindándose en la casa número 120 de la calle de San José.

La trayectoria de Vera Moreno resulta un tanto singular. El día 19 de julio de 1711 recibió las "órdenes menores particulares" en la capilla del Palacio Arzobispal por parte del arzobispo Martín de Ascargorta; y en el año de 1718 figura anotado en el padrón parroquial de San Miguel como "clérigo de corona". Sin embargo Vera abandonó su estado de clérigo de menores del convento de San Gregorio el Bético, centro al que sus padres habían tenido siempre una vinculación especial, no sólo porque tuvieron gran amistad con uno de sus miembros, el P. Lucas de Navas, sino porque en esta iglesia habían dispuesto recibir sepultura. Desligado de sus compromisos eclesiásticos Vera Moreno contrajo matrimonio en la iglesia de San Miguel, 23 de febrero de 1724, con una joven muchacha que había sido vecina suya. Se trataba de Paula López Verdugo, nacida en 1702 e hija de Juan López, natural de Granada, y Lorenza Verdugo de Málaga[22]. El matrimonio tuvo otros tantos hijos además del mencionado Bernardo: Pedro Bernardo (1727), Francisco Laureano (1729), Ángela (1735), Pedro José (1737), José (1739), Petronila (1741), Urbano Gregorio (1746).

Durante esos primeros años de casado Vera Moreno vivió en una de las casas del Compás de Santa Isabel la Real, junto a la casa-taller de Diego de Mora. Aunque después trasladaría su domicilio a la casa número 3 de la placeta de San Miguel. A pesar de su nuevo estado civil, el escultor siempre mantuvo excelentes relaciones con su familia en especial con su progenitor, quien fue padrino de casi todos sus hijos. En 1740 falleció su madre. A pesar de ello, el 5 de febrero de 1741, el padre volvía a desposarse con Ana María Izquierdo Calvo, actuando como testigos de esta celebración Agustín de Vera y el también escultor Pedro Tomás Valero. Poco tiempo le duró este nuevo matrimonio a su padre ya que fallecería un tiempo después en 1743.

Por lo que respecta a la trayectoria artística de Vera Moreno se pueden reseñar varias cuestiones. La primera de ellas la de su primera formación al lado de Diego de Mora, influencia que se constata en su obra de *San José con el Niño* realizado a mediados de julio de 1718 como primer trabajo destacable para el convento de carmelitas calzadas de Granada. El encargo había sido realizado por la madre María de Jesús, profesa de este establecimiento, para colocarlo en

el nuevo retablo de la cabecera. Este ensayo se continúa con la atribuida imagen de *San José con el Niño* (ca. 1724) de la basílica de Nª. Sª. de las Angustias. A pesar de su evidente dominio de la madera el imaginero pronto se hizo un hueco en el difícil y competitivo mercado artístico, como escultor que dominaba los materiales pétreos. De hecho sus primeros contactos importantes con el mundo de la piedra y el mármol se desarrollaron a partir de 1730, y con el maestro de cantería Juan Rodríguez. En esta década también trabajó con Juan Fernández, oficial de este arte. En la década de los cuarenta y cincuenta trabajaría para varias órdenes religiosas entre ellas para el convento de San Antonio Abad de Granada, la basílica de San Juan de Dios, la iglesia parroquial del Sagrario, etc. También su arte fue requerido fuera de la ciudad y en este sentido se le atribuye una *cabeza de San José* del Museo de Bellas Artes de Granada, procedente de la iglesia de Molvízar.

Para ajustar aún más la biografía artística de este singular escultor debemos plantearnos quién o quiénes fueron sus colaboradores. Esto nos lleva a destacar su importante relación profesional con el también escultor Pedro Tomás Valero, y al que formó en el campo de la estatuaria, en especial en las décadas de 1730 y 1740 coincidiendo con la madurez de su estilo. De hecho según los padrones de San Miguel, Pedro Tomás aparece viviendo junto con su mujer Jacoba en casa de Vera Moreno, entre 1739 y 1744, estableciéndose en una casa independiente en 1745. Cuando Valero empezó a atender sus propios encargos, aunque no por ello dejase de colaborar con el que había sido su maestro, y hacia 1748 Vera Moreno se hizo ayudar en su taller por el oficial de escultura Antonio González de la Peña. Parece ser que la colaboración entre ambos duró poco ya que éste se trasladó a la parroquia de San Matías, junto a su mujer Ana Salinas, donde un hermano suyo de nombre Nicolás tenía abierto taller como maestro dorador. Otra vez Vera Moreno se había quedado solo al frente del cada vez más cuantioso trabajo por lo que le urgía con cierta prisa buscar algún eficiente colaborador, en este sentido la forma de actuar y hacerse ayudar recuerda mucho a su maestro Mora.

Sin embargo, fue Vera Moreno un escultor con desigual fortuna en vida. Siendo su obra objeto de crítica como así ocurrió con el programa estatuario del Sagrario de la catedral de Granada, tal y como refleja el Conde de Maule en relación a las estatuas de mármol de los *Evangelistas*: “No hai nada de singular en las estatuas que estan colocadas en los quatro pilares que sostienen la cúpula hechas por Agustin de Vera”. Esta negativa crítica fue continuada por Jiménez-Serrano: “Las estatuas colocadas en los nichos de los intercolumnios son de D. Rodrigo (sic) de Vera y Moreno que después de haberlas renovado por orden del cabildo quedaron todavía bastante malas, pero en cambio se las pagaron muy baratas”[23]. Las esculturas a las que hacían referencia estos autores son los cuatro *Evangelistas* entregados definitivamente en 1746, aunque posteriormente

retocadas por el propio escultor en 1749. De Vera Moreno son igualmente las esculturas de la fachada de este templo, *San Pedro in cátedra*, *San Ibón y San Juan Nepomuceno*, en las que ni el modelaje resulta fluido ni la solución formal de cuerpo y rostros.

Participó además en el otro gran programa barroco como fue la basílica de San Juan de Dios, pues para la portada talló los relieves de *San Ildefonso* y *Santa Bárbara* completando de esta forma el trabajo del escultor José Ramiro. Para el interior realizó los ocho apóstoles de la cúpula y las estatuas de los machones,



AGUSTÍN DE VERA MORENO. Imposición de la casulla a San Ildefonso *(ca. 1737-1739). Basílica de San Juan de Dios, Granada.*



AGUSTÍN DE VERA MORENO. Martirio de Santa Bárbara *(ca. 1737-1739). Basílica de San Juan de Dios, Granada.*

así como una preciosa *Inmaculada Concepción* colocada sobre la urna de San Feliciano Mártir en una de las salas del camarín de la citada iglesia. Resuelta en la misma línea, y como escultura de pequeño formato, es su *San José con el Niño* del Museo Municipal de Antequera (Málaga), cuyo rostro guarda gran parecido con el *San José* llamado «del Coro» que se le atribuye en el monasterio de las Comendadoras de Santiago de Granada, aunque la policromía del manto y túnica difiere considerablemente del primero.

Se constata su primer trabajo documentado en materiales pétreos en las cuatro esculturas para el retablo del trascoro de la catedral de Granada trazado por José de Bada. Las esculturas de Vera Moreno fueron trabajadas en mármol a partir de 1741: *San Cecilio, San Gregorio Bético, San Pedro Pascual* y *Santo Tomás de Villanueva*, además de la *Virgen de las Angustias* y dos ángeles. La obra se realizó gracias a la donación en 1733 por disposición testamentaria el arzobispo Francisco de Perea Porras quien posiblemente había encargado años antes a Vera Moreno la imagen de la *Virgen de las Angustias* para el convento franciscano de Albuñuelas, solar de nacimiento del prelado[24].

Para la portada principal de la entonces colegiata del Salvador –actual parroquia de los Santos Justo y Pastor– talló el *Bautismo de los indios por San Francisco Javier* y *San Francisco de Borja recibiendo a San Estanislao*, además de la *Conversión de San Pablo* y la imagen de remate de *San Ignacio de Loyola*. También se le ha atribuido la *Inmaculada Concepción*, fechada hacia 1717, de la portada del antiguo colegio de San Pablo –hoy Facultad de Derecho–, fecha que consideramos excesivamente temprana en la trayectoria del artista para realizar un encargo de tal consideración, teniendo además en cuenta las críticas suscitadas hacia algunos de sus trabajos en mármol mucho más tardíos como las propias esculturas del Sagrario. Esto nos llevaría a plantear otra hipótesis que estaría en relación con el decorador Francisco Moreno, quien trabajó al lado del maestro Hurtado Izquierdo, y al que se atribuye el diseño de esta portada. Francisco Moreno dio muestra de su dominio escultórico en la ejecución de la imagen de *Santiago Apóstol* de la portada lateral de la catedral de Guadix, con la que la *Inmaculada* granadina guarda gran parecido en la resolución de los plegados del manto.

El característico estilo de Vera Moreno fue continuado en primer lugar por su discípulo Pedro Tomás Valero y luego por su hijo Bernardo. Este último formado por su padre y con el que trabajó en calidad de oficial pero que una vez fallecido éste en 1760 ya era un artista con cierto renombre que había establecido su taller en la albaicinera calle Honda. Mantuvo estrechos contactos con otros tantos escultores y artistas. Realizó en 1764 unos ángeles turiferarios para la iglesia parroquial de Albolote. Bernardo que permaneció soltero, y tenía lesión de

cojera, cuidó de su madre hasta que ésta falleció el 2 de febrero de 1779 siendo enterrada en la capilla del Santo Cristo de la parroquia de San Miguel. Con respecto al resto de los hijos de Vera Moreno, Francisco fue oficial de pluma y en 1752 contrajo matrimonio con Rosalía Josefa Aguado; Pedro casó con Nicolasa Izquierdo, con la que tuvo entre otros hijos a Nicolás nacido en 1755 y que abrazaría el estado religioso, siendo a finales de siglo párroco de la iglesia de San Miguel; y Petronila se casaría en 1772 con Casimiro Samper y Castillo.

Principales talleres e imagineros del siglo XVIII.

No podemos entender el trabajo de Peral como una producción aislada, pues desde la década de 1730 la nómina de imagineros se amplía considerablemente hasta el punto que resulta sumamente difícil analizar algunas piezas escultóricas, que aún hoy no están adjudicadas, y asignarlas a determinados escultores en base a lo meramente formal. Sobre todo cuando muchas de ellas repiten pasos y procedimientos artísticos asentados por los escultores que trabajaron a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. La actividad de estos imagineros que trabajaron en el Setecientos, y que participarían en un sinfín de proyectos artísticos abasteciendo al mercado de obras religiosas, queda recogida en la referencia gremial del *Catastro de la Ensenada* de 1752. En él figuran los nombres de José Ramiro de Valdivia Ponce de León, Agustín Vera Moreno, Pedro Tomás Valero, Isidro González, Martín de Santisteban, José Palacios, Juan de Mendoza, José Hurtado o Diego Sánchez Sarabia. La cualificación de unos y otros dependía del grado de maestría y formación adquirida. El grueso más importante estaba instalado en las parroquiales albaicinereras de San Miguel: Agustín de Vera, Martín de Santisteban; o la de San José: Torcuato Ruiz del Peral, Diego Sánchez Sarabia. Otra nómina importante lo estaba en la parroquia de San Juan de los Reyes: José Ramiro, Juan Mendoza y José Palacios. Por otra parte, otro grupo se había visto obligado a instalarse en la ciudad baja, dado el alto grado de competitividad de los talleres albaicineros. Este fue el caso de Isidro González, formado con Diego de Mora ya que tras la marcha de Peral en 1726 de la casa de Mora había entrado como aprendiz convirtiéndose en uno de sus últimos discípulos al permanecer en casa del maestro hasta 1729, año del óbito de éste. González no sólo se dedicó a la escultura, sino que también tuvo incursiones en el mundo de la pintura dedicándose a esta práctica en los años cuarenta[25].

De la extensa nómina de imagineros granadinos del siglo XVIII no todos alcanzaron meritoria fama y justo aprecio. Así tenemos un grupo con desigual fortuna, hecho que dificulta el que aún hoy en día podamos dilucidar sobre la producción de sus obras. Blas Moreno fue un destacado retablista nacido en Adra en 1715 aunque la familia se trasladaría a Granada asentándose en 1724 en la parroquia de San Miguel, casa número 202 de la calle Oidores[26]. En esos

momentos la unidad familiar estaba compuesta además de Blas, tanto por los padres Diego Moreno y Jerónima Pizarro, así como por las hermanas María y Josefa. Posiblemente Blas Moreno se formó con el también ensamblador y sacristán de la iglesia de San Miguel, Francisco Hurtado. En cuanto a su vinculación con la imaginería Moreno fue el encargado de la contrata de varias imágenes para el convento de San Antonio en Montefrío y cuyo destino era el retablo principal: *San Antonio de Padua*, *San Juan Bautista*, *Santa Isabel*, *Santo Domingo* y *San Francisco de Asís*, de las cuales sólo se conserva la primera de ellas. Otro escultor que trabajó en la Granada del XVIII, eclipsado igualmente por la fama de Ruiz del Peral, fue José Palacios (nacido hacia 1712), "profesor del Arte de la Escultura" con taller en la parroquia de San Juan de los Reyes y casado con María Navarrete.

Diego Sánchez Sarabia.

Pero de todos estos imagineros que completan el panorama artístico granadino sobresaldría Diego Sánchez Sarabia (1704-1779) quien alcanzaría no sólo las mieles del éxito, por sus conocimientos en pintura, escultura y arquitectura, sino también por su pericia en el mundo de las antigüedades, campo donde demostró un gran interés afín a la época[27]. Sarabia era hijo de Diego Sánchez Colorado y Salvadora Sarabia. En la familia, uno de sus tíos llamado José fue presbítero del Sacromonte y otro de nombre Alfonso maestro de sastre. Criado en el Albaicín, en los últimos años de su vida tuvo su taller en una vivienda en la placeta del Toro, perteneciente a la parroquia de San José. Diego tuvo además la particularidad de ser uno de los primeros artistas granadinos distinguido como académico supernumerario por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 12 de noviembre de 1762. Pero su especial relevancia radica en ser uno de los partícipes y promotores de una de las empresas ilustradas más importantes del Reino de Granada, la creación en 1777 de la Escuela de Tres Nobles Artes, después llamada Escuela de Dibujo y finalmente Academia de Bellas Artes. El deseo de Sarabia era desterrar el aprendizaje de taller a favor de una enseñanza racionalizada y dirigida a través de un método docente controlado que abarcase distintas disciplinas artísticas. No fue el único puesto público que ocupó, pues fue nombrado perito por arquitectura y dibujo por la Real Junta de Excavaciones de la ciudad para la inspección de los descubrimientos de la Alcazaba. Fruto de ello fue la redacción de su manuscrito titulado *Descripción apologética-histórica-topográfica de los documentos descubiertos en la Alcazaba de Granada.*

A pesar de esta apuesta ilustrada Sarabia se movió dentro de la estética barroca como se refleja a su participación en la decoración de la nueva basílica de San Juan de Dios en Granada. En este programa destaca su *Inmaculada*

Concepción para el retablo mayor, así como las imágenes de *San Joaquín* y *Santa Ana* (1744-1754); o sus pinturas como la *Virgen de la Rosa*, o el ciclo de lienzos alusivos a la vida del santo hospitalario con destino al patio del Hospital. En 1769 talló la imagen del *Beato Francisco Caracciolo* –hoy en la iglesia de San José– con motivo de las fiestas de canonización del santo que los Clérigos Menores habían organizado en su honor. Sarabia fue un artista especializado en programas ornamentales, tal y como se ha constatado en sus intervenciones para la iglesia de Íllora.

Sarabia había instalado su taller en una casa de la parroquia de San José hacia 1772 y aunque conocía sobradamente a Ruiz del Peral, ambos tenían independencia artística, de hecho una vez fallecido el de Exfiliana pudo ver cómo su trabajo era valorado aún más. Sánchez Sarabia no tuvo problema para adecuarse al incesante mercado artístico, lo que le hizo dominar la pintura con gran soltura, tomando como modelos iconográficos numerosos grabados. Todo ello se aprecia en las pinturas de las pechinas de la basílica de San Juan de Dios, donde tomó como modelo las pinturas de Domenichino para Sant´Andrea della Valle. En el año de 1774 participó en la decoración de la plaza de Bibarrambla con varios lienzos dedicados a los Emblemas del Pensamiento.

En vida fue más recocido como artífice pintor que como escultor y así lo recoge Ceán Bermúdez:

> "Pintor y académico de mérito de la R. de San Fernando en 12 de septiembre de 1762. De orden de este cuerpo diseñó los planes, cortes, y alzados del palacio árabe de la Alhambra y del elegante grecorromano de Carlos V, que están en Granada con todos sus adornos y baxos relieves, y copió al óleo las pinturas antiguas de sus bóvedas. Habiendo sido presentada esta obra a Carlos III mereció su aprecio y mandó se guardase en la citada academia. Falleció el año de 1779."[28]

Cultivó la arquitectura, aunque para algunos fue un "arquitecto ignorantísimo", cosechando dentro del campo de la delineación sus mejores logros en esta parcela con los citados planos de la Alhambra, junto con los de las escandalosas excavaciones de Juan de Flores en el Albaicín. A todo ello habría que sumar su dominio de las ciencias matemáticas. Sus dotes literarias quedaron recogidas en varias publicaciones *Natural sentimiento: Apología justa. Precisada en causa común de la nación* (1771) y en 1777 titulada *Compendio histórico del origen y culto en Granada de Nuestra Señora de las Angustias.* Como pintor se le atribuye la decoración de la cúpula de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza de Churriana de la Vega, donde aparece representada *La coronación de la Virgen*. Sí está ampliamente documentada, como ya se ha expresado, tanto su participación en el programa decorativo de la basílica y hospital de San Juan de Dios,



DIEGO SÁNCHEZ SARABIA. Beato Francisco Caracciolo *(1769).*
Iglesia de San José, Granada.

como las pinturas al fresco del camarín del Cristo de la Luz de Fondón. En esta localidad almeriense, entonces perteneciente a la diócesis de Granada, falleció el 6 de marzo de 1779, siendo enterrado en la iglesia de San Andrés de dicha población. Dejaba desolada a su mujer Ana Romero, que retornaría a Granada donde fallecería unos años después en 1783, y a la única de los hijos que en esas fechas sobrevivía, Tomasa Sánchez Romero.

Martín José Santisteban Aguilera.

El ámbito de formación de todos ellos pasaba por las enseñanzas de taller constituyéndose a veces verdaderas dinastías familiares en torno a estos centros de producción. A veces nos encontramos con escultores que fluctuarían de un taller a otro como fue el caso de Juan de Arrabal, que tuvo contactos con Juan de Salazar, Martín de Santisteban, Torcuato Ruiz del Peral, o Jaume Folch para terminar colaborando junto a su hijo Manuel y su yerno José Tudela. Pero como ejemplo significativo de lo que supuso el ámbito familiar nos valdría la de los Santisteban, cuya máxima actividad escultórica la realizaría Martín José Santisteban Aguilera (1712-1772). Sobre la biografía de este artista se puede apuntar que fue bautizado en la parroquia de San Gil el 17 de noviembre de 1712 actuando como compadre su tío José Aguilera y su abuela Melchora Garrido. Su progenitor, Pedro de Santisteban Sánchez había nacido en La Peza donde a su vez su padre José de Santisteban, orihundo de Baza, se había establecido por motivos laborales. La madre de Martín, Elvira Aguilera Garrido, era natural de Jaén de donde también lo eran los padres de ésta, Luis de Aguilera y Melchora Garrido[29].

Posiblemente, la primera formación de Martín en el campo de la escultura vino de un conocimiento directo de la obra de Diego de Mora. Los padres de Santisteban se habían trasladado hacia 1717 a la misma vivienda del abuelo Luis Aguilera, la casa número 7 del Compás de Santa Isabel, contigua a la número 9 en que tenía Diego de Mora su casa-taller. Tiempo después, Martín Santisteban heredaría el oficio del abuelo, despensero de las monjas, pero también abriría taller propio entrando en competencia con otros tantos discípulos de Mora como Vera Moreno o Ruiz del Peral. Conviene en este sentido destacar que Santisteban tuvo la habilidad de abrir su taller en lo que había sido el lugar y entorno donde Mora lo tuvo en su día, dando a entender de esta forma que se enarbolaba como heredero directo del maestro. A pesar de su empeño ni alcanzó en la práctica escultórica el tan ansiado éxito ni la calidad estética de sus esculturas serían lo suficientemente relevantes como para parangonarse con las de otros imagineros. Aun empleando fórmulas que le habrían permitido alcanzar sus objetivos tales como la imitación de los tan característicos rostros de Diego Mora o las particulares soluciones de plegado volumétrico utilizadas por éste.

A pesar de ello podemos entender que en la década de los treinta Santisteban ya tenía una cierta fama y gracias a su solvencia económica pudo contraer matrimonio el 9 de abril de 1731 con Olalla García. Al fallecer ésta volvió a contraer segundas nupcias con María de Bustos el 19 de junio de 1743. Esta última perteneciente a una familia con solvencia económica y donde uno de sus hermanos, José, trabajaba como abogado. De sus hijos, Josefa, María, Isabel, Carlos, Valeriana, Manuel, Luis, Rosa y Juan, sería éste quien continuaría sus pasos artísticos; mientras que Luis, nacido en 1755, se haría cargo de cuidar a su madre una vez viuda, y Manuel serviría hasta el año 1775 al Rey en el Regimiento Fijo de Orán, bajo el mando del coronel Antonio Onofre de Salas. Con respecto a las hijas, Valeriana contrajo matrimonio con Manuel Jiménez Fernández Bravo en 1770 ante el camarín de la Virgen de las Mercedes[30].

Martín Santisteban fue "famoso por sus embrollos"[31], por su genio "altivo y sobervio" y por sus celos profesionales en especial frente a su hijo político, el también escultor Juan de Arrabal. El tener un doble oficio era habitual, como hemos visto, ser además despensero de las monjas del convento de Santa Isabel la Real le permitía tener una mayor solvencia económica y aumentar contactos con potenciales clientes. Además fue designado por el gremio de escultores para dirigir las respuestas de éstos a las preguntas que tenían que responder para la elaboración del *Catastro* de 1752. Su vinculación con el citado convento albaicinero le permitió realizar alguna que otra obra para el mismo, sobre todo durante la década de 1750. Santisteban, que gozaba de cierto prestigio en la ciudad, colaboró activamente a comienzos de la siguiente década con los escultores José Hurtado y Juan de Salazar, si bien antes lo había hecho con Juan de Arrabal quien se casaría con su hija Josefa. Su habilidad para buscar clientes le puso en la órbita del ámbito eclesiástico y nobiliario gozando de la amistad del padre fray Alonso García, religioso del convento de San Agustín, o de la marquesa de Diezma, Josefa de Arista y Morón, una de sus más importantes clientas, cuya amistad rayó lo familiar, siendo la madrina de su hijos Jacoba, Luis María, Rosa o la propia Josefa.

Los trabajos más relevantes de este escultor tienen que ver con el gran proyecto del barroco ornamental granadino como fue la basílica de San Juan de Dios, donde se constata su participación en un *San Juan Nepomuceno* rematando el retablo principal de la cabecera. Así como las figuras de *San Jerónimo* y *San Ambrosio* para el retablo de San Rafael, y *San Gregorio* y *San Agustín* con destino al retablo de San Juan de Dios. Pero su trabajo se constata fuera de la ciudad y en 1766 realizó dos Crucificados pequeños para los púlpitos de las parroquiales de Huetor Vega y Cájar. Falleció el 3 de enero de 1772, en su casa del atrio del monasterio de Santa Isabel la Real, y fue enterrado en la vecina iglesia de San Miguel, en la capilla de la Concepción, de la que era gran devoto.

Su estilo se continuó a través de su hijo Juan José, nacido en 1745 y quien además de practicar la escultura sirvió en 1771 como soldado miliciano en el Regimiento de Granada. Recogió las influencias paternas y con motivo de las distintas visitas pastorales emprendidas por el Arzobispo de Granada, que especificaban la conveniencia de que en los púlpitos se colocasen crucifijos, se especializó en estas pequeñas imágenes con destino a las numerosas iglesias del Arzobispado. Así realizó un *Cristo crucificado* para el púlpito de la iglesia parroquial de Peligros en 1776, y en 1784 otro con destino a la iglesia de Laroles, entre otros muchos destinados a los templos de las Alpujarras –tanto granadina como almeriense– y del Valle de Lecrín. Juan José Santisteban, al igual que otros artífices, hizo labores de restauración siendo de destacar la recomposición entre 1799 y 1800 de trece figuras que ornamentaban la parroquial de Picena, o el Apostolado de la basílica de las Angustias, realizadas por Pedro Duque Cornejo. También participó, como veremos más adelante, en el programa devocional y escultórico del nuevo tabernáculo de la iglesia del convento de la Encarnación de Granada.

Pedro Tomás Valero.

Otro imaginero de consideración vinculado al estilo de Agustín de Vera Moreno y con cierta proyección a mediados de siglo fue Pedro Tomás Valero Rodríguez (1715-1784). Valero era hijo de Cebrián Valero y Manuela Rodríguez. El 29 de marzo de 1739 contrajo matrimonio con Rosalía Jacoba, llamando la atención que en las actas matrimoniales ésta aparezca reseñada como “hija de la iglesia”, y unos días después el 15 de abril de 1739 recibieron las bendiciones actuando como padrinos Agustín de Vera y su mujer Paula[32]. Sin embargo tiempo después la mujer aparece reseñada en los padrones parroquiales como Rosalía López, lo cual nos lleva a pensar que tenía parentesco con la mujer de Vera Moreno, de la que posiblemente fuera hermanastra. Los primeros años del matrimonio de Valero y Rosalía se desarrollaron en la misma vivienda que Agustín de Vera hasta que finalmente se independizó del maestro en 1745 habitando casa propia. Del matrimonio nacieron varios hijos: Rosalía, Agustín, Teresa, Antonio, Josefa y Francisco.

La formación de Valero con Vera Moreno le permitió tener un dominio amplio de distintos materiales escultóricos. Aunque no fue el único campo artístico que cultivó ya que practicó la pintura con gran suavidad tanto en el colorido como composición pero con dibujo poco preciso, suyo es el cuadro de la *Sagrada Familia* del convento de la Encarnación, y Manuel Gómez-Moreno González también le atribuyó un cuadro con la *Alegoría de la Muerte*, depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada. La colaboración entre Moreno y Valero fue realmente efectiva en la década de los cuarenta, de hecho uno de los hijos del último recibió el nombre de Agustín (nacido en 1741), por apadrinarlo Vera Moreno,

quien con el tiempo también se decantaría por el mundo artístico. Las imágenes talladas por Valero responden a los modelos iconográficos habituales de la plástica granadina, pero su forma de trabajar denota un peculiar tratamiento aristado en las vestimentas. Su obra más relevante está ligada al programa ornamental de la iglesia del Sagrario de Granada, con la que se implicaría en calidad de asalariado durante más de ocho años. Así talló, a partir de 1748, tanto los relieves del púlpito y el remate de la *Fe* del tabernáculo, así como las imágenes de *San Miguel* y *San Gabriel*, ejecutadas en mármol y colocadas sobre las puertas de la sacristía; o las de *San Joaquín* y *Santa Ana.* También realizó en las capillas de los pies los relieves en madera del *Martirio de San Cecilio* y el *Tránsito de San Juan de Dios.* De estos mismos años son también las esculturas de *Santa Úrsula*, *Santa Susana*, *San Lorenzo* y *San Nicolás de Bari* para el retablo principal de la basílica de la Virgen de las Angustias.



PEDRO TOMÁS VALERO. San Lucas *(ca. 1748-1750). Iglesia del Sagrario, Granada.*



PEDRO TOMÁS VALERO. San Gabriel *(ca. 1750). Iglesia del Sagrario, Granada.*

En la trayectoria artística de Pedro Tomás Valero se puede apuntar que hacia 1757 intensificaría sus contactos con el escultor José Hurtado. En esas fechas coincidirían con su participación en la decoración del camarín de la Virgen del Rosario, en la iglesia conventual de Santa Cruz la Real, encargándose él de las escenas bíblicas y angelotes[33]. Entre sus trabajos en madera se pueden mencionar una *Inmaculada Concepción* y un *San José con el Niño* (de hacia 1763), para los retablos colaterales proyectados por Francisco de Paula Castillo en la iglesia abacial del Sacromonte, que denotan la estela de Vera Moreno, en especial en el rostro de San José, aunque algunos autores las han atribuido sin fundamento alguno a la gubia de Peral[34]. Fallecido Agustín de Vera, Pedro Tomás continuó manteniendo una gran amistad con su hijo, el escultor Bernardo de Vera. Finalmente Valero falleció en estado de pobreza el 2 de diciembre de 1784 siendo enterrado en la parroquia de San José. De entre sus hijos, quienes continuaron con la tradición familiar fueron Agustín Victorino Miguel, Antonio Manuel (nacido en 1749) y Francisco (nacido en 1751). El primero se dedicó al oficio paterno, y así en 1778 participó en el programa ornamental que se acometió en la entonces ermita de San Juan de Letrán, donde cobró 460 reales por el dorado, el marco y el frontal del altar mayor, plateado de los candeleros y la composición de crucifijos. También se presentó a los Premios Generales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País del Reino de Granada en 1781, consiguiendo medalla de primera clase. Los segundos participaron en la

decoración del camarín de la Virgen del Rosario en 1787. En octubre de este año Antonio, que también dominaba la práctica pictórica pintó una *Inmaculada Concepción* y un *Niño Jesús* para los relicarios, y completó con ángeles el trono de la Virgen del Rosario, tallando su *Niño Jesús*[35].

José Hurtado Vidal.

Pero las sagas familiares no terminan ahí, podemos constatar el trabajo de otros tantos artífices que también cubrieron el amplio mercado de obras religiosas. Uno de ellos fue José Hurtado Vidal, que trabajó activamente desde mediados de siglo, y quien al igual que el resto de artistas de consideración vivió en la parroquia de San Miguel y posiblemente colaboró con el maestro escultor José Palacios. La particularidad de Hurtado es que había nacido en el seno de una familia de tallistas, iniciando su formación al lado de su padre Francisco Jerónimo (1690-1759), de origen malagueño, quien a su vez tuvo contactos con Diego de Mora y que trabajó sobre todo como ensamblador teniendo que renunciar a numerosos encargos al quedarse ciego a mediados del siglo XVIII. Antes había compatibilizado este trabajo con el de sacristán mayor de la parroquia de San Miguel, oficio que heredaría otro de sus hijos de nombre Antonio[36]. Francisco fue padre además de otro hijo llamado Rodrigo nacido en febrero de 1731, que fue el que se decantó por la especialidad paterna.

Sin embargo, fue José Gregorio Francisco el hijo mayor nacido el 8 de noviembre de 1721 el que se inclinó por el mundo de la imaginería, aunque en ciertos momentos de su trayectoria profesional también se acercó al mundo de la talla, en especial la puramente decorativa. Casado en la basílica de Nuestra Señora de las Angustias el 16 de noviembre de 1744 con Juana de Vílchez Zamora y asentados en la parroquia de San Miguel en la calle Pilar Seco, tuvieron a su vez un vástago llamado Francisco (1746) que sería el continuador de la saga familiar; aunque éste desempeñó varios oficios, desde soldado en el regimiento de caballería de Montesa, hasta escultor y restaurador. Su hijo José Serafín nacido en 1770 y con inclinaciones artísticas casó con María Orrutia, Cayetana se casaría en 1774 con Pedro Pineda y otra de las hijas de Hurtado de nombre Josefa en 1784 se casaría con Sebastián Palacios[37]. La producción de José Hurtado siguió los modelos formales de la imaginería granadina, colaboró a mediados de la década de 1740 con Martín Santisteban y a partir de 1757 con el dorador Miguel López, a su vez casado con Nicolasa Vílchez, hermana de su mujer. También cultivó la amistad del pintor Francisco Marchena y posiblemente colaboró con Pedro Tomás Valero en la decoración de la iglesia del Sagrario. Una de sus obras más significativas es un *San José con el Niño* (1775) con destino al antiguo retablo de San Sebastián de la parroquial de Albolote. Su hijo Francisco restauró en 1776 la imagen del *Cristo de la Salud*

situado en el retablo de su capilla en dicha iglesia, obra del siglo XVII y en la actualidad desaparecida[38]. Finalmente José Hurtado falleció el 20 de agosto de 1793.

A este grupo de escultores habría que sumarle otro elenco de artífices que básicamente se dedicarían a labores de restauración, práctica bastante habitual en esas fechas. Si ya el propio Peral ejerció como restaurador primero en 1742 de los sepulcros de los Reyes Católicos y en 1765 de la imagen de la *Virgen de la Antigua* de la catedral de Granada, Pedro Tomás Valero restauraría varias imágenes del templo metropolitano granadino. También el escultor Juan de Arrabal, que gozó desde la década de 1760 de gran fama como restaurador, en especial de imágenes conventuales, y por lo que fue llamado para intervenir en varias esculturas de Alcalá la Real como se reseñará más adelante; otro tanto ocurriría con Manuel Sanz (o Sánchez), pintor y escultor y hermano de Luis Sanz Jiménez, que en la década de los setenta vivía en la parroquia de San Miguel y posiblemente fuese el que retocó la imagen de la *Virgen de la Consolación* del siglo XVI de la iglesia conventual de las MM. Agustinas Recoletas, hoy parroquia de la Magdalena. También restauró la escultura de *San Miguel* propiedad de las monjas del Ángel. Juan Lozano, sería otro artista dedicado al mundo de la restauración, correspondiéndole una intervención en 1800 sobre las imágenes de los cuatro *Evangelistas* del retablo mayor de la iglesia de San Matías, a los que se fracturaron las manos como consecuencia de la caída del Santo titular de la parroquia en noviembre de 1799.

Los escultores de la diócesis de Guadix-Baza.

El trabajo de Torcuato Ruiz del Peral y de Antonio Valeriano Moyano en el entorno accitano sería tan importante que en cierta manera vino a anular la producción de otros tantos artífices. Pero en Guadix, también trabajaron otros artistas sobre todo en las décadas finales del siglo XVIIII, los cuales tendrían un cierto papel en el mundo artístico. Uno de ellos fue Vicente Navarrete avecindado en esta ciudad con dominio de la pintura y escultura, pero que gozó de cierta fama fuera de la Diócesis accitana en las décadas de 1770 y 1780. Gracias a su dominio de las técnicas propias de la imaginería y del bruñido en piedra fue requerido para participar en la decoración arquitectónica de la capilla de San Indalecio de la catedral de Almería, costeada por disposición testamentaria del obispo Claudio Sanz Torres, donde realizó en 1780 el bruñido de los arcos y bóveda; y para la que incluso se ofreció a realizar la imagen del santo titular, aunque esta última fue tallada finalmente por Francisco Salzillo en 1782. Entre otros trabajos almerienses, realizó un *San Claudio* en 1781 para el oratorio de los Baños de Sierra Alhamilla. Navarrete en 1786 quedaría vinculado definitivamente a la diócesis de Guadix-Baza en calidad de escultor y pintor lo cual nos llevaría plantearnos

si no serían suyos los ángeles lampadarios de la capilla mayor de la Catedral accitana. Pero no sería el único artista que podemos rastrear trabajando en esos años, Francisco Valero López (1752), hijo del escultor Pedro Tomás, participaría como escultor en algunas empresas llevadas a cabo por el maestro tallista José Ortiz Fuertes en la comarca bastetana, siendo contratado por éste en 1790 para la realización de una *Inmaculada Concepción* –en la actualidad desaparecida– para el nuevo retablo mayor de la iglesia parroquial de Orce[39].

DISCÍPULOS Y COLABORADORES DE TORCUATO RUIZ DEL PERAL.

Debido al éxito que alcanzó en vida Torcuato Ruiz del Peral tuvo inevitablemente que hacerse ayudar por estrechos discípulos para poder atender la gran demanda de su obra. En relación a los colaboradores y seguidores de Peral sabemos que tuvo un importante taller donde se hacía ayudar por su hermano menor Juan Manuel Ruiz (nacido en Exfiliana en 1716) que como maestro dorador completaba imágenes y tallas del maestro; además, le ayudaba también en las tareas administrativas propias del negocio y en la entrega de contratos y obras. Con este hermano fue con el que convivió bastantes años, incluso una vez casado en secreto en 1747 con Beatriz Trenco[40]. Las circunstancias familiares analizadas por Gallego Burín, nos reportan cómo el maestro vivió “soltero” hasta el año 1772, momento en que su matrimonio quedó registrado en la parroquial de Santiago por la necesidad de legalizar su situación matrimonial a la hora de realizar testamento que fue hecho efectivo el 22 de abril de ese año y sobre todo porque el arzobispo Pedro Antonio de Barroeta, hombre de rígidos principios y autor de un polémico edicto publicado en 1764 bajo el título *Edicto exhortando a la enmienda de las costumbres*, había ordenado personalmente regularizar una situación que ante los ojos de muchos era realmente escandalosa. Hasta la fecha Beatriz, nacida en 1713, había estado viviendo primero con su hermana soltera Isabel y después en una casa de la calle Pilar Seco de la parroquia de San Miguel cuidando a su hermano Pedro, viudo y septagenario. Pero a pesar de esta inestabilidad familiar, Peral no tuvo mayor problema para tener su propio taller primero en una casa cerca de la Puerta de Monaita hasta su traslado a la calle Aljibe de Trillo.

Antonio Valeriano Moyano Villarreal.

Resulta pues crucial plantearnos en qué manera regentaba Peral su taller y cuáles fueron los escultores vinculados de una forma u otra en su estela. Eso sin contar con otra serie de artistas y escultores que sobre todo trabajaron en

otros ámbitos cercanos a Granada, como fue el caso de Antonio Valeriano Moyano Villarreal, amigo de Peral y racionero de la Catedral accitana. La amistad entre Moyano y Peral sería efectiva en la década de los treinta, Moyano primero tuvo una vinculación con Peral en calidad de colaborador ya que su formación procedía del mundo de la talla. Iniciado en Priego donde había estado instalada la familia, por ello estaba perfectamente cualificado para ayudar a Peral en los relieves de los púlpitos donde aparece trabajando como tallista en la Catedral accitana en el año de 1736[41]. Constatamos la presencia de Moyano en el Albaicín, tras establecerse la familia en este barrio, viviendo en 1740 en el "Aljibe del Álamo después de Aljibe del Rey". Al lado vivía Peral junto con su hermano Juan Manuel en una casa situada en la zona de Puerta Monaita. La vivienda de los Moyano estaba habitada además de los hermanos Fernando y Antonio Moyano, por la madre de éstos, Ana Villarreal y por Teresa Tejada además de otra familia compuesta por Bernardo, Juan, Gabriela y Nicolasa Suaso.

Hacia 1747, Antonio Valeriano ya había abrazado el estado eclesiástico, su hermano Fernando lo era desde 1734. Así, antes de su marcha a Madrid tuvo la oportunidad de trabajar en el taller de Peral donde posiblemente estuvo haciendo trabajos decorativos. Incluso Moyano no era un simple colaborador, sino más bien un teórico que ayudó de forma efectiva a Peral en el diseño iconográfico que éste presentó en el año de 1749 cuando recibió el encargo de la conclusión de veintiuna figuras que aún faltaban con destino a la sillería de coro de la Catedral accitana[42]. Incluso los lazos de amistad de Moyano abarcaron a otros miembros de la familia. El 17 de abril de 1747 éste bautizaba a María Antonia Blasa, hija de Juan Manuel Ruiz del Peral, a la vez que se convertía en su padrino. Unos años después volvería a apadrinar, el 25 de mayo de 1749, a otra hija de éste de nombre María Manuela Blasa siendo en este caso bautizada por Fernando Agustín Moyano, hermano del escultor[43].

Antonio Valeriano había nacido en el seno de familia religiosa. Hijo de Juan Moyano Escalante, familiar del Santo Oficio en Priego, y Ana de Villarreal y Pinedo, esta circunstancia le condicionaría hasta tal punto que le haría anteponer su vocación religiosa a la escultórica. A todo ello habría que añadir que su hermano Pedro también era presbítero y su otro hermano, el licenciado y religioso Fernando Agustín, que ya residía en Granada hacia 1731 donde había venido para estudiar en la Universidad, había empezado a labrarse fama de hombre bueno y justo. Siendo además apreciado hacia 1735 por escultor Agustín de Vera. Los Moyano, como hemos mencionado, vivieron en la calle Aljibe del Rey hasta que se trasladaron en 1748 a la parroquia de San Nicolás coincidiendo con el nombramiento de Fernando de la dirección y rectorado del hospicio de los Niños de la Divina Providencia situado en la casa número 89 de la calle del Tesoro. En esos momentos la unidad familiar estaba compuesta por Fernando, Antonio, la madre de ambos Ana de Villarreal y Teresa Tejada. Otras estancias de la casa esta-

ban ocupadas por la vivienda del maestro carpintero Roque del Olmo y su familia, ya que su hijo Tomás del Olmo era clérigo y con quien Moyano colaboraba en algunas empresas[44]. Poco tiempo estaría la familia estructurada ya que Antonio Valeriano se marcharía a Madrid hacia 1752 y un año después fallecería Fernando.



ANTONIO VALERIANO MOYANO.
San Cristóbal *(1764). Catedral de Guadix (desaparecido).*

Pero como Moyano era también escultor posiblemente su llegada a Madrid tendría que ver con la demanda de escultores para las nuevas empresas arquitectónicas borbónicas. Lo cierto es que rápidamente sus méritos fueron reconocidos hasta el punto de ser distinguido el 1 de marzo de 1753 con el título de académico de mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al año siguiente, a primero de marzo, consiguió a su vez la plaza de teniente director de Escultura. En 1758 participó, junto con escultores de la talla de Antonio Carnicero, en la decoración del Palacio Real con los relieves *El consejo de la Inquisición* y *El sitio de Numancia*. Trabajos realizados en mármol con destino a las sobrepuertas de la galería principal en el lado sur, aunque finalmente no llegaron a colocarse en su sitio pasando tiempo después al Museo del Prado[45]. Pronto gozó de fama de hombre que con "su aplicación y modestia" tuvo la paciencia de instruir a los jóvenes "por el buen sendero y de la virtud y del adelantamiento de la escultura". Estos nuevos logros junto con los anteriores le llevarían a ser nombrado en 1761 académico de honor de San Fernando. Cuando dejó su plaza de profesor para retornar de nuevo a tierras granadinas fue sustituido por Manuel Álvarez *el Griego*[46].

Fue a partir de 1762, tras conseguir una plaza de prebendado en la catedral de Guadix cuando pudo retomar su vieja amistad con Ruiz del Peral. Rememorando su habilidad con el cincel, Moyano realizaría entre 1763 y 1765 con destino a la fachada del templo accitano un medallón en mármol representando *La Encarnación*; cuyo modelo en escayola patinada en bronce lo envió a la Academia madrileña, siendo visto con gran aprecio en junta ordinaria de 2 de noviembre de 1766. Cuando en febrero de 1763 Torcuato Ruiz del Peral manifestaba al Cabildo la imposibilidad de continuar con la imaginería del coro

de la Catedral accitana fue Moyano quien se ofreció a ayudarle, por su gran amistad con el escultor, realizando la imagen de *San Cristóbal* aunque por sus propias circunstancias personales no pudo continuar colaborando en esta empresa. Esa estrecha amistad quedó de manifiesto cuando Torcuato Ruiz testó el 22 de abril de 1772 nombrando como albaceas a los que habían sido sus incondicionales discípulos además de amigos, Moyano y Cecilio Trujillo. Un prueba más que suficiente del grado de empatía entre ambos[47]. Sin embargo, Moyano fallecería al poco tiempo, el 15 de mayo de 1772, y un año antes que su buen amigo Peral.

Antonio Camacho Romero.

En cuanto a los que se formaron directamente con Peral destacan varios discípulos. Uno de ellos fue Antonio Camacho que trabajaría ayudando al maestro a mediados de siglo, momento en que su taller se hallaba en plena ebullición, en especial restaurando imágenes tal y como recoge el erudito Gómez-Moreno González al advertirlo sobre un papel original que apareció dentro la *Inmaculada Concepción*, que según anotó después su hijo Gómez-Moreno Martínez, era la que está colocada en una de las capillas de la iglesia parroquial de Santa Ana. En el citado papel se deja constancia de la ejecución por parte de Camacho tanto del cuerpo como de una nueva cabeza "a esta birgen se echo cabeza nueva y le conpuso el cuerpo dn. Antonio Camacho abeintidos de otubre de 1755 reinando nuestro señor fernando el sesto que Dios ge. Y lo firmo el escribiente siendo discipuos de Dn. Torcuato Ruiz. Nicolás Pérez"[48].

Antonio Camacho, era hijo de Antonio y Francisca Romero, se había criado en el hospicio de los Niños de la Divina Providencia donde en 1748 entraría en contacto con los Moyano, momento en que Fernando Moyano era rector del centro. Tras advertir las dotes artísticas de Camacho por parte de Antonio Moyano, empezaría a realizar algunos encargos puntuales en calidad de aprendiz en el taller de Peral constatándose su participación de forma activa en el año de 1755. La facilidad y dominio con las técnicas de la policromía y dorado fueron advertidas por el hermano de Peral que lo acogería en su casa entre los años 1755 y 1757, trabajando en esos momentos indistintamente para los hermanos Peral y convirtiéndose en un efectivo colaborador con dominio en las técnicas escultóricas. Una vez estabilizada su situación profesional Camacho abandonaría el domicilio de Juan Manuel para contraer matrimonio el 30 de octubre de 1757 en la parroquia de San Miguel con Francisca de Luna, hija de Mateo de Luna y Josefa Jiménez naturales de Santa Fe, actuando como padrinos el oficial del arte de la seda Francisco Dorador y su mujer María Rosales y como testigo Miguel Bocanegra[49]. Del matrimonio nació en 1758 José Miguel.

Cecilio Trujillo Ruiz.

Pero realmente los que podemos considerar como los continuadores del estilo de Peral fueron una serie de imagineros que asimilaron los logros formales del maestro. Así por un lado tendríamos a su discípulo más directo y quien heredaría su taller y clientela: Cecilio Trujillo Ruiz; y por otro lado aquellos escultores que o bien se formaron directamente con Peral o bien en un momento dado quedaron vinculados a su taller, estos serían Felipe González y Juan Arrabal, aunque este último y como veremos más adelante tendría contactos con otros tantos imagineros y por tanto su estilo fluctuaría entre varias influencias estéticas. Trujillo en la década de los setenta era ya un escultor reconocido tal y como se desprende de la información recogida por Gallego Burín en las actas capitulares de la Catedral accitana, una vez paralizada la entrega por parte de Peral de los santos para el coro, en el cabildo de 21 de julio de 1772 "se leyó un memorial de Cecilio Trujillo vecino y escultor de Granada obligándose a ciertas condiciones que fueron favorables al Cabildo a seguir por su maestro Peral". Trujillo, en calidad de maestro escultor, estuvo en Guadix el 2 de diciembre de ese año presentando ante el Cabildo catedralicio la imagen de *San Matías*, los canónigos quedaron convencidos de la pericia del escultor y le impusieron como condición que a pesar de valer cada imagen 40 reales, debido a la deuda que el maestro tenía contraída, por cada entrega se le descontarían 15 reales. Quedaban ocho imágenes por entregar de las cuales Peral había empezado a tallar las de *San Pedro Nolasco*, *San Juan Nepomuceno* y *San Pedro González Telmo*. Sin embargo, Trujillo no pudo concluirlas porque falleció hacia el año de 1777 dejaba sin terminar la de *San Pedro González* y la de *San Cayetano*, que fueron terminadas por otro de los discípulos de Peral, Felipe González. Trujillo fue por tanto quien mejor asimiló la influencia, estética y proceso artístico de la obra de Peral.

Cecilio Nicomedes nació en Granada en septiembre de 1728 siendo bautizado en la parroquia de San Miguel el 22 de ese mes por el licenciado Manuel Cortés, teniente cura de la parroquia de San Matías, recibiendo el nombre de su padrino Cecilio Romero de Haro. Hijo primogénito de Julián Trujillo, agrimensor y profesor de matemáticas de la Real Maestranza, y Rosaura Francisca Ruiz de Molina; matrimonio asentado en la parroquia de San Miguel ya que el padre había nacido en Colomera, donde el abuelo Cristóbal José, oriundo de Calzada de Calatrava (Ciudad Real), se había establecido casándose allí con María Esperanza Ibarra. La madre de Cecilio, procedía de Mecina Bombarón y era hija de Pedro Ruiz Martínez y Micaela Molina, originarios de esa población. Parece ser que tanto el padre de Cecilio como su tío Santiago llegaron a Granada en la década de 1720 con el fin de buscar trabajo siendo amparados por parte de algún familiar paterno. El matrimonio de Julián Trujillo y Rosaura, cuyos desposorios se celebraron en la parroquia

de San Miguel el 27 de marzo de 1728, tuvo otros tantos hijos. Francisca nacida en 1733, Antonio Baraquiel en 1736, José nacido en 1740, y los mellizos Juan Diego e Inés nacidos en 1742.

A Granada también había llegado un tío de Cecilio de nombre Santiago Trujillo, quien vivió los primeros años en casa de su hermano Julián. Santiago se inclinó por el mundo de la arquitectura, de hecho desde 1741 trabajaba con el cantero Salvador León y desde 1745 tenía carta de oficio de maestro albañil. Además estaba casado con Mariana de Moya, hija de un importante maestro albañil llamado Juan con el que también colaboró. El padre de Trujillo a su vez era amigo del pintor José Hidalgo y del propio Torcuato Ruiz del Peral. Gracias a estos contactos Trujillo entró en relación con los artistas que trabajaban en el Albaicín y pronto ingresó en el taller de Peral donde supo entender la praxis del maestro; en especial, a partir de 1752 donde ya ejercía como oficial. A su vez fue gran amigo de Miguel Bocanegra casado con la sobrina del maestro. En 1756 incrementó su relación con los doradores Miguel y José López que a su vez colaboraban con el hermano de Peral, Juan Manuel, y durante 1757 se ausentó de Granada posiblemente atendiendo diversos encargos. Antes, en 1755 contrajo matrimonio con María Moreno Peregrina viviendo el primer año de casado junto a sus padres y hermano para después independizarse. En la casa familiar en la calle Quirós se había quedado su hermano José, que no se casó para atender a sus padres a los que cuidaría hasta el fallecimiento de éstos: primero de la madre en 1782 y después del padre en 1786, sobreviviendo en un estado de pobreza a éste unos cuatro años. Cecilio viviría una vez casado con María en la calle Oidores de la citada parroquia de San Miguel y cerca del maestro[50]. Tuvieron varios hijos entre ellos a Micaela Paula (1756), Manuel (1758), Ana María (1760), María de la Concepción (1762), Paula (1763), Josefa (1766), Cristóbal (1768) y Lucía (1771).

Pocos son los trabajos que se conocen de este escultor, a excepción de la imagen ya desaparecida de *San Matías*, tallada en 1772, y otras que ya se han reseñado para el coro de la catedral de Guadix, y para la que realizó otras tantas esculturas que las actas capitulares no explicitan. También está documentado un *Cristo yacente*, tallado en pasta de madera, trabajado en 1773 con destino a la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción y Ángeles en la localidad cordobesa de Cabra, iconografía novedosa por presentar los brazos cruzados en el pecho, y que está cubierto por una urna realizada por Bernabé de Oviedo y Pimentel[51]. Dentro del estilo de este maestro también se puede relacionar el *Cristo yacente*, éste con los brazos extendidos, realizado también en pasta de madera, para el convento de franciscanos de Albuñuelas, hoy iglesia parroquial del Salvador. Se le puede atribuir el grupo de *San José con el Niño* (ca. 1773) de la iglesia parroquial de Adra (Almería) que sigue fielmente el modelo de Peral

de la iglesia de San José aunque de menor tamaño, que presenta también una rica policromía en las túnicas del Niño, dorada con motivos florales, y José con motivos decorativos en dorado sobre fondo verde oscuro. Trujillo fue además uno de los grandes amigos de Peral, quien lo nombró albacea en su testamento en 1772.

También colaboró activamente con el dorador Félix Sanz Jiménez, en especial en los comienzos de la década de los setenta cuya amistad se truncó al fallecer éste en 1775. Una vez desaparecido Peral mantuvo amistad con el también escultor Bernardo de Vera. Sin embargo, su temprano óbito hacia 1777 llevaría a silenciar gran parte de su obra y a confundirla, en algunos casos, con la del maestro. Cuando Trujillo falleció, la familia fue ayudada tanto por Julián Trujillo, que acogería en su casa a la viuda y a las hijas que quedaban del matrimonio Ana y María, así como por el escultor Felipe González quien se hizo cargo a su vez de gran parte de la clientela de éste. Tiempo después cuando la hija de Cecilio, María, se casaba con Antonio Román (hijo del también artista Blas Román), González actuó como padrino de bodas mientras que como testigos lo hicieron los hijos de este último, Manuel y José González, escultor y cantero respectivamente.

Juan Felipe González Santisteban.

De los otros dos escultores, el que mayor fortuna tuvo fue Juan Felipe González Santisteban, quien ingresó en el taller de Peral por su ascendencia accitana. Nacido en Granada el día 18 de enero de 1744 y bautizado por Manuel de Castañeda, párroco de San Bartolomé, siendo sus padres Antonio González y Ana de Santisteban, oriundos de Guadix[52]. Felipe González tuvo también una vinculación con el mundo de la cantería, por lo que no fue extraño que uno de sus hijos, José, se dedicara a este campo en especial en el diseño de frontales de altar, siendo el responsable de la recomposición, en 1820, de la Fuente de los Leones, procedente del convento de Santo Domingo, y colocada en el Paseo del Salón. Felipe González se casó dos veces, siendo la primera con Josefa de los Santos, vinculada a una familia de canteros ya que era hija del bruñidor de piedra Juan de los Santos, una tradición que luego continuaría su hijo José. El matrimonio de Felipe y Josefa viviría en la calle del Gallo, de la parroquia de San Miguel, naciendo de esta primera unión cuatro hijos Juan, Manuel, Andrea, José y Antonia. Sin embargo, la estabilidad familiar se vio truncada cuando el 29 de agosto de 1777 falleció la esposa. Varios años después, el 28 de septiembre de 1785 contrajo nuevo matrimonio con Nicolasa María Guerrero, hija de Francisco Guerrero y María de Párraga, con la que tendría a María (1786), Antonio (1791) y Miguel (1794).

Felipe González trabajaría en el taller de Peral donde tuvo como compañeros, entre otros muchos, a Cecilio Trujillo y a Juan de Arrabal, aunque una vez fallecido el maestro todos ellos tomaron caminos diferentes. Trujillo, el mejor de los discípulos, seguiría al frente del obrador del maestro aunque por poco tiempo; y tanto Arrabal como González tendrían su correspondiente taller y por consiguiente diferente clientela. Aunque en el caso de González el grado de amistad con Trujillo fue lo suficientemente importante como para seguir manteniendo contactos con la familia de este último. Lo curioso es que tanto Arrabal como González en 1777 matricularon en la entonces Escuela de Tres Nobles Artes a sus hijos, Juan a Manuel Arrabal y Felipe a Manuel González siendo los primeros discípulos que iniciarían un aprendizaje académico en la ciudad. Tiempo después se dedicarían igualmente a la escultura aunque con diferente resultado. Con el deseo de obtener un reconocimiento público de su valía, tanto Juan Arrabal como Felipe González se presentaron a distintas convocatorias públicas de los Premios Generales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Felipe González conseguiría medalla de segunda clase en la convocatoria de 1777 por un bajorrelieve de la cabeza de *Venus.* El camino de estos escultores se volvería a cruzar cuando en 1777 quisieron terminar las imágenes que aún faltaban a la muerte de Trujillo del coro accitano, aunque sería finalmente González quien las realizase entre 1780 y 1781. Se trataba de un *San Pedro González Telmo* y *San Cayetano,* destruidas durante la contienda civil al igual que el resto de las imágenes de la sillería.

En el análisis del catálogo de las obras de González advertimos la gran deuda con Peral tanto en modelos iconográficos como en soluciones formales. Con su estilo está relacionado el grupo de *San José con el Niño* de la iglesia parroquial de Pinos del Valle realizada hacia 1767, el grupo recuerda claramente el que tallara el maestro para la iglesia de San José sólo que en este caso difiere la solución de la policromía de los ropajes. Son obras suyas las efigies de *San Miguel Arcángel* y *San José con el Niño Jesús* de la iglesia de Santiago, realizadas hacia 1785[53]; *San Pascual Bailón*, tallada para el convento de capuchinos, que después pasó al convento del Ángel, y *San José con el Niño Jesús* y *San Cecilio* para la parroquia de San Pedro y San Pablo[54]. Realizó en 1795 la *Virgen del Carmen* para la antigua iglesia conventual de San José de carmelitas descalzos de Lucena, hoy parroquial de Nuestra Señora del Carmen. Para el convento de San José de Guadix un *San Antonio de Padua*, y, probablemente, pudo intervenir en la figura de Cristo muerto del grupo de la venerada *Virgen de las Angustias* de dicho convento, tal y como ya apuntaba Gallego Burín al advertir la desigualdad entre ambas figuras.

Con destino a la parroquial de San José en Granada entre 1799 y 1801 talló, a petición de la hermandad de Jesús, María y José –hermandad de los carpinteros, que tenía su sede en esta parroquia– un grupo de *San José con el*



FELIPE GONZÁLEZ. San José con el Niño *(1799). Iglesia de San José, Granada.*

Niño Jesús que debía formar una Sagrada Familia junto a una talla de la Virgen preexistente. El Niño presenta una túnica bellamente estofada, galonadas túnica y capa del Patriarca, al que se añadió en 1962 una nueva imagen mariana realizada por el imaginero Francisco López Burgos. Este encargo lo había recibido González de los mayordomos Francisco López y Domingo del Corral, miembros de esta Hermandad, colocándose definitivamente la imagen en 1803

en un retablo realizado en 1778 y que a su vez había sustituido a otro de 1721. En esta misma iglesia se emplaza un *San Cayetano*, realizado en la década de 1780, procedente de convento de clérigos menores de San Gregorio, y llegado a ésta tras la exclaustración de los monjes hacia 1821, que debido a la alta calidad artística del Niño Jesús –pieza de "acarreo", tallada por Ruiz del Peral e incorporada a esta imagen– algunos autores atribuyen el Santo al maestro. Pero la disonancia entre ambas figuras nos induce a incluir a San Cayetano dentro del catálogo de obras de González, respaldados por las afirmaciones tanto de Jiménez-Serrano como de las anotaciones de Manuel Gómez-Moreno González, a través de las informaciones aportadas por José González, el hijo cantero del discípulo de Peral[55].



FELIPE GONZÁLEZ. Divina Pastora de las Almas. *Colegio «Divina Pastora», Sanlúcar de Barrameda.*

Sorprende que González se convirtiera en un escultor reconocido en toda Andalucía y su trabajo fuese requerido para varias obras de consideración. En especial en Cádiz, pues quizá la obra más importante y ponderada por Gómez-Moreno como de "mucho mérito" fue una *Divina Pastora*, iconografía que también será ensayada por su hijo, con destino a la cartuja de Jerez. Esta imagen, resuelta con una rica túnica con estofado, tras la desamortización pasaría a la capilla de Nuestra Señora de las Lágrimas en el convento de la Veracruz; después, en 1868, fue a parar la religiosas calasancianas Hijas de la Divina Pastora de Sanlúcar de Barrameda, localidad donde se venera en la actualidad con el nombre de *Divina Pastora de las Almas*[56]. Pero el ciclo de obras gaditanas no se cierra aquí, pues Gómez-Moreno le atribuye el *Buen Pastor* y la *Dolorosa*, realizados a finales de siglo, para el oratorio de la Santa Cueva[57]; aunque otros autores dan la paternidad de estas obras a su hijo Manuel, conocido en Cádiz como "González el granadino"[58]. Lo cierto es que posiblemente fuese una colaboración conjunta ya que se observa el estilo de éste en el *Buen Pastor* y *Jesús Caído* del oratorio de la Santa Cueva (ca. 1796). También se relacionan con este último el *Buen Pastor* y la *Alegoría de la Fe*, realizados en la misma época, con destino al tabernáculo de la iglesia parroquial de Tarifa[59]. Felipe González falleció en Granada en 1810, momento en que su hijo ya era considerado como un gran escultor.

Juan Antonio de Arrabal Cantano.

La otra gran figura de la escultura granadina de la segunda mitad del siglo XVIII es Juan Antonio de Arrabal, quien se convertiría junto a Felipe González en el continuador de los planteamientos estéticos y formales de Ruiz del Peral. Nacido en Loja el 8 de julio de 1733 y vástago del matrimonio formado por Blas de Arrabal y Luisa María Cantano, su bautizo tuvo lugar en la iglesia de San Gabriel el 14 de julio, actuando como padrinos Luis Garzón y Leonor de Cañas. Sus abuelos paternos, naturales también de Loja al igual que los maternos, fueron Martín de Arrabal y Ana de Porras mientras que los maternos Bartolomé Ruiz Cantano y María González. El padre de Arrabal estaba vinculado al mundo de la cantería y escultura por lo que no es de extrañar que mandara a su hijo con unos doce años a Granada para participar en las distintas e importantes empresas decorativas que se habían emprendido por distintos templos en la ciudad.

La llegada a Granada de Arrabal se produjo en 1745, instalándose momentáneamente en el Albaicín, en casa de sus tíos Severino Arrabal Porras, natural de Alcaudete, y María Antonia Orejón Escobar, natural de Íllora. Poco tiempo después Arrabal se instalaría en la parroquia del Sagrario participando en las empresas decorativas que se estaban acometiendo en el entorno de esta iglesia. Parece ser que tuvo una primera formación en lo que sería propiamente el campo de la imaginería con Martín de Santisteban, lo cual le llevó a frecuentar su taller. A raíz de ello se puso en relaciones con la hija de este escultor, Josefa María Santisteban, antes de 1756. Fue en este año cuando decidieron formalizar su relación encontrándose con la oposición paterna quien, movido fundamentalmente por celos profesionales, argumentó que Arrabal no estaba “perfecto” en el ejercicio de la escultura. Arrabal, que ya trabajaba de forma independiente y por consiguiente tenía tanto solvencia económica como su propia clientela, se vio obligado en agosto de 1758 a iniciar un proceso ante el Provisor General solicitando la celebración secreta del matrimonio. La lectura de este documento, fechado el 15 de agosto, resulta altamente reveladora en primer lugar porque en cierta manera la confidencialidad de este matrimonio es parangonable con el confuso enlace de Torcuato Ruiz del Peral con María Trenco; y en segundo lugar, deducimos fácilmente los grandes celos profesionales de Santisteban hacia Arrabal, lo que nos indica que este último tenía un gran dominio de la técnica y trabajaba más que notablemente:

> “S^{or}. Prov^{or}
>
> Juan de Arrabal vec^{o} de esta ciu^{d} a la Parroq^{l} del Sag^{o} de ella puesto a la ôb^{a} de VS. Con la me^{r} venera^{on} dice q^{e} p^{r} mas bien servir a Dios nrô S^{or} haze dos años tiene contraido esponsales con D^{a} Maria de Santistevan asi mismo vez^{a} de esta ciu^{d} y nos lo ha podido reducir â leg^{mo} matrim^{o} a causa de q el P^{e} de la

> referida procura impedirlo por los medios q^{e} puede sin q^{e} tenga motibo p^{a} ello pues haviendose valido el supp^{te} de los medios regulares a q^{e} condujese a ello no lo ha podido conseguir p^{r} lo aspero de su genio y siendo asi ser ambos de un propio empleo y exercicio: fundandose en q^{e} el sup^{te} no esta perfecto en el y el mucho afecto q tiene a su hija por quanto = A SS. sup^{ca} rendidame^{te} se digne dar su comision a la persona q sea de su m^{or} confianza p^{a} q con el m^{or} secreto practique las dilig^{as} afin de q^{e} tenga efecto dho matrim^{o} y se evite los inconvenientes y nota por dejar discurrir por la frecuencia q ha tenido en las casas de la ref^{da} dispensadose en las amonestaciones q^{e} dispone el S^{to} Concilio."[60]

El párroco del Sagrario, que había sido comisionado por el Vicario para el proceso, escuchó a los testigos: Sebastián de Escós, carpintero y colaborador del escultor Martín Santisteban, el carpintero Alfonso Medina y el comerciante Francisco Perea. Todos ellos pusieron de manifiesto el "genio acre y fuerte", "altivo y sobervio" de Santisteban. Analizadas por separado estas declaraciones obtenemos más datos relevantes. Así la información aportada por Sebastián de Escós nos revela que la familia de Arrabal también se dedicaba al mundo de la escultura, pues "el P^{e} de la contraiente repugna el matrimonio no porque aia motibo substancial para ello por ser iguales las familias y solo fundandose en q^{e} el dho contraiente no ha acavado de aprender el arte y ôficio qe tiene". Las revelaciones de Francisco Perea nos inducen a pensar que Arrabal colaboraba y visitaba con frecuencia a Santisteban, dado "haverse dho en el varrio se avian dado palabra de casam^{to} y haver frecuentado las casas de la morada de la dha contrai^{te}". Por otra parte, la información aportada por el carpintero Medina nos aclara realmente cuál podría ser el trasfondo del asunto, no sólo en la competencia de Arrabal, sino también por cuestiones monetarias, "haviendo llegado algunas personas al P^{e} de la contrate a hablarle para q^{e} condescendiera y entrase en el casam^{to} q^{n} jamas lo ha querido fundandose en q^{e} es pobre y no ha acavado de aprender el oficio". El testimonio de los testigos fue además reafirmado por el cura del Sagrario Juan Antonio Navarro que no tuvo reparos en calificar a Santisteban de "genio discolo (…) pretextando que el contriente no sabia su oficio". Finalmente, el Provisor dictó un auto el 17 de agosto de ese año dando un margen de 8 días para celebrar el matrimonio en la iglesia del Sagrario y asentar dicha celebración en la parroquia de San Miguel.

Gracias a este acto, intuimos un cierto alejamiento de Arrabal del entorno de Santisteban para acercarse al escultor Juan de Salazar, quien fue escogido como testigo de su boda asentada en los libros parroquiales de San Miguel el 19 de agosto de 1758. Si bien es cierto que tiempo después Santisteban y Arrabal normalizarían sus relaciones. Del matrimonio de Arrabal y Josefa nacieron varios hijos: Manuela María Josefa (1759), Manuel José Miguel (1760), Teresa Josefa (1763) y María Juana (1765). Un año después del último nacimiento fallecía el 24 de abril de 1766 su mujer, posiblemente de una enfermedad derivada del

parto de su hija Francisca, dejando sumido al escultor en una gran tristeza ya que al año siguiente moriría también esta criatura. Arrabal vivió en la parroquia de San Miguel, rodeado de un sinfín de talleres artísticos. Y después repartió su domicilio entre las albaicineras calles del Almirante y Nuestra Señora de las Angustias, para pasar a las de Correo Viejo, o la calle Elvira, hasta residir finalmente en unas habitaciones, cedidas por la Escuela de Dibujo, en el edificio del antiguo hospital de Santa Ana donde se hallaba establecido el mencionado centro académico.

De todos sus hijos quien heredó la pasión por la escultura fue Manuel, que aparece matriculado en 1777 en la Escuela de Nobles Artes junto con el hijo de Felipe González, Manuel. Los Arrabal, padre e hijo, se presentarían a los distintos concursos públicos convocados por la Real Sociedad ganando el padre la medalla de primera clase en 1777 por una escultura de modelo natural; y en 1781 de segunda clase por una alegoría, realizada en barro, del río Darro. Por lo que respecta a su trayectoria profesional y su formación colaboró con su suegro Martín de Santisteban, y parece ser que en un momento dado Arrabal abandonaría la colaboración con el escultor Juan de Salazar para acercarse a Ruiz del Peral, lo cual posiblemente se produjera a mediados de la década de 1760, años en que era un reputado restaurador. Sabemos de la relación de Arrabal con Peral a través de las actas de la Catedral accitana, donde se presentó como discípulo de este último ofreciéndose en 1777 a realizar las imágenes que faltaban para la terminación del coro, imágenes por lo demás que fueron finalmente asumidas por Felipe González[61].

El investigador Gómez-Moreno González aporta un dato muy interesante con respecto a su biografía, que nos aclara el giro que dio su vida personal y profesional debido al incumplimiento de contrato en 1781 de una imagen de *San Luis*, y por la que fue embargado el 5 de octubre de ese año[62]. A partir de esas fechas, agobiado por su situación pecuniaria, tuvo que solicitar ante la Real Sociedad Económica trabajo como conserje en la Escuela de Dibujo de Granada donde permanecería, compaginando sus encargos particulares, hasta su muerte acaecida el 14 de enero de 1808. Pese a ello, este nuevo estatus le permitió mantener contacto con personajes relevantes del mundo de la cultura granadina, gozar de un sueldo de 9.000 reales anuales, y relacionarse con influyentes aristócratas, como el caballero maestrante Francisco Osorio Calvache, con quien mantuvo estrecha relación al ser este último miembro de la junta gubernativa de la Escuela de Dibujo, y su albacea testamentario. Otra de las ventajosas relaciones que frecuentó Arrabal, en especial entre 1786 y 1805, fue con el escultor catalán Jaume Folch, con quien mantuvo una estrecha amistad, llegando a ser testigo del bautizo de sus hijos, y que se traduciría en una abierta implicación de Arrabal en asuntos puramente docentes, que en realidad concernían a Folch como profesor titular de la Escuela. Por ejemplo,



JUAN DE ARRABAL. Nuestra Señora de los Dolores *(1795). Alcalá la Real (desaparecida).*

trabajó en la recomposición de los grupos de escayolas enviados por la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1790 con destino a la Escuela de Dibujo y vaciados por José Pagnucci; o se hizo cargo del taller de cocción de la Escuela donde ayudaba a los jóvenes discípulos a realizar sus obras. Ade-

más, entre 1791 y 1793, años en los que el joven escultor José Álvarez Cubero estudió en el centro, tuvo la oportunidad no sólo de tratarle sino de animarle en sus trabajos y proyectos[63].

Arrabal ante todo fue restaurador y así fue reconocido en vida; pero en cuanto a lo más sobresaliente de su producción podemos apuntar que tras ese bache de 1781, gozaba de aquellas consideraciones que todo buen escultor debía tener: habilidad para satisfacer a la clientela y amplios contactos. Así, en 1795 realizó un importante encargo para Alcalá la Real (Jaén) como sería la talla de *Nuestra Señora de los Dolores*, junto con su trono de nubes, y la restauración del *Señor de la Humildad* y del llamado *Cristo de Alcaraz*. Unos años después, en 1797, recomponía la cabeza y las manos a una imagen de procesionar de *Jesús Nazareno* –desaparecida en la Guerra Civil– con destino a la iglesia de San Pedro de Torredonjimeno, y parece ser que intervino también en el retablo de la capilla donde estaba colocada la imagen[64]. Gallego Burín dice que son de su mano las esculturas de *San Faustino* y *San Jovita* en el convento de Zafra. Pero las primeras obras de consideración, cuya autoría fue recogida por Manuel Gómez-Moreno González, fueron una imagen estofada de *Santa Ana*, realizada hacia 1779, y una *Virgen del Carmen*[65]. Arrabal dominaba la técnica del estofado y por ello, en 1796, junto con su hijo Manuel doró y estofó catorce imágenes de la iglesia de Laroles por la considerable suma de 7.659 reales. Manuel, por su parte, estaba reconocido como buen escultor con un aprendizaje bastante completo a través de su paso por la Escuela de Dibujo y donde en 1788 había sido distinguido en los Premios Generales convocados por la Real Sociedad con el primer premio en escultura por un bajorrelieve de *La predicación de los Santos Pablo y Bernabé*[66]. Consiguió un contrato en 1800 para realizar una efigie de *Santa Ana y la Virgen* con destino a la parroquia de las Angustias de Granada.

LA ESCUELA DE DIBUJO DE GRANADA Y LA PRAXIS DE LA ESCULTURA ACADÉMICA.

Cuando se constituye en 1777 la Escuela de Tres Nobles Artes de Granada, a petición de los artistas Diego Sánchez Sarabia y Luis Sanz Jiménez, gran amigo de Peral, así como del prelado Antonio Martínez de la Plaza, y gracias al apoyo de los caballeros socios de la Real Sociedad, se entendía que había que reforzar el aprendizaje artístico a través de un método disciplinar que comprendiera el estudio del dibujo y la plástica, así como las matemáticas y geometría. A la muerte de Sarabia en 1779, y dado que antes de esa fecha se había trasladado a Fondón (Almería) para realizar la decoración pictórica de la capilla del Cristo de la Luz es obvio que poco tiempo tuvo para dedicarse a la enseñanza académica[67]. En Granada permanecería Sanz Jiménez y pronto se



JEAN-MICHEL VERDIGUIER. Inmaculada Concepción *(ca. 1780). Real Academia de Bellas Artes «Nuestra Señora de las Angustias», Granada.*

le añadieron otros profesores, siendo quizá el caso más relevante la estancia de Jean-Michel Verdiguier, quien había llegado a la ciudad del Darro hacia 1780, movido por las importantes obras decorativas que se estaban realizando en la Catedral granadina[68]. Verdiguier fue contratado por la Real Sociedad Económica de Amigos del País para impartir la docencia en el campo de la escultura; y a partir del 23 de abril de 1781 se hizo ayudar en las clases por su hijo Louis, nombrado Teniente Director de Escultura. Padre e hijo estuvieron impartiendo clases hasta el curso 1785-1786, lo mismo que Sanz Jiménez, momento importante para la Escuela, ya que además de tener una dotación real y no depender el nombramiento de los profesores tan sólo de los caballeros socios se creaban oficialmente el 12 de septiembre de 1786 por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando las correspondientes plazas de profesores recayendo, en el escultor Jaume Folch para la plaza de escultura y en el granadino Fernando Marín para pintura. A éstos se le añadiría para la plaza de arquitectura el arquitecto Domingo Tomás.

Esta supervisión por parte de la matriz supondría el cambio de denominación, pasando a denominarse Escuela de Dibujo, aunque su gobierno siguiera constituido tanto por los miembros de la Real Sociedad como por los profesores de las distintas disciplinas artísticas. La convocatoria de Premios Generales por parte de la Real Sociedad fue un gran estímulo para los artistas granadinos, al ser una convocatoria pública muchos podrían demostrar sus dotes y habilidades. Por ello, los primeros premios celebrados en 1779 nos sirven para analizar el grado de reconocimiento de quienes se presentaron y quienes lograron un galardón. Así el primer premio de escultura fue para Juan de Arrabal, mientras que el segundo para Felipe González. Arrabal conseguía en los premios celebrados en 1781 un accésit por la *Alegoría del río Darro*, obra realizada en barro.

Jaume Folch y la práctica escultórica académica.

La práctica escultórica comenzó su renovación con la llegada del escultor catalán Jaume Folch. Artista formado inicialmente en Barcelona, su ciudad natal, siendo pensionado en la Academia de San Lucas en 1784 donde realizó los relieves de *La muerte de Séneca* y *Meleagro.* Gracias a estas obras el 7 de mayo fue nombrado académico de mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y a primeros de noviembre solicitaba la plaza de director de Escultura convocada por la Escuela de Dibujo de Granada. En 1805 pasó como profesor de Escultura a la Escuela de Nobles Artes de Barcelona, ciudad en la que falleció en 1821. En Granada practicó sobre todo la escultura, pero también dominaba el dibujo y realizó además tareas puramente ornamentales. Folch fue requerido en la configuración devocional de las nuevas iglesias proyectadas por la Cámara de Castilla en el Reino de Granada. Su presencia sería efectiva a partir de la intervención de arquitectos y maestros de obras de filiación académica. Sus imágenes, mucho más serenas que las prototípicas de la tradición granadina, pues representan un punto de confluencia entre la habilidad técnica y la gracia escultórica. Realizó en 1790 las esculturas para el nuevo tabernáculo de la parroquial de San Pedro y San Pablo diseñado por el arquitecto Domingo Tomás y ejecutado por Francisco Vallejo sobre una parte de cantería labrada por el cantero José Ruiz de la Blanca. Por estas imágenes de *San Pedro* y *San Pablo*, y dos ángeles "trabajados con mucha gracia y estilo de buena escuela"[69], cobró unos 2.100 reales. En 1790, como ya se ha mencionado, realizó los relieves del nuevo retablo de la iglesia de San José. Los mayordomos de la hermandad de las Ánimas, cuya sede estaba en la parroquia de San Matías, le encomendaron un *Cristo crucificado* que fue colocado dentro del nuevo retablo proyectado por Domingo Tomás en 1794, tallado por Juan Salmerón y pintado por José Valadés. Para esta misma iglesia realizó un *San José con el Niño*.



JAUME FOLCH. San Torcuato *(1784). Catedral de Guadix (desaparecido).*

Con destino al trascoro de la catedral de Guadix, proyectado por Domingo Tomás y ejecutado por Santiago Ferro, realizó las esculturas de los Santos Varones, obra en madera pintada imitando metal, y que eran conocidos como los «Santos Dorados». Entre 1795 y 1795, Folch se hizo ayudar por su hermano José, que después se convertiría en un reputado artista, siendo teniente director de Escultura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde el 10 de septiembre de 1814. De las obras más emblemáticas de Jaume Folch fue

el *sepulcro del arzobispo Juan Manuel Moscoso*, una obra de consideración dentro la capilla de San Miguel remodelada por Francisco Romero de Aragón y con la participación de Juan de Adán, quien realizó el relieve en mármol de *San Miguel*, mientras que Manuel González labró un relieve representando *La Trinidad*. Sin embargo, Folch contó con la colaboración del también escultor Juan de Arrabal, amigo y compañero de la Escuela de Dibujo. Jaume Folch estaba casado con Gertrudis Amich. Asentada la familia en Granada aquí nacieron sus hijos, pero quienes sintieron inclinación artística fueron José Juan y Mariano, que completaron su formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el primero desde octubre de 1802, y el segundo a partir del 15 de septiembre de 1805.

Los discípulos: José Álvarez Cubero.

También destacaron algunos jóvenes discípulos, el primero de los cuales sería José Álvarez Cubero. Éste había llegado a Granada en 1791, no sólo para ayudar a su tío Manuel Álvarez en la recomposición de la portada del antiguo colegio de San Pablo, sino con la intención de matricularse en la Escuela de Dibujo en ese mismo año. Su paso por Granada no queda reducido a los estudios académicos, donde recibió las enseñanzas de Jaume Folch y trató con el escultor Juan de Arrabal, sino que para sobrevivir tuvo la oportunidad de realizar figuras de Nacimientos, Pesebres o Belenes, tan en boga en esos años, además de aceptar algunos encargos particulares. Pronto demostró su habilidad y tras ganar una serie de premios mensuales en la clase de yeso, entre 1791 y 1793, entendió que ya estaba más que preparado para proseguir sus estudios en Madrid ciudad donde su progenitor estaba vinculado como proveedor de mármol de Luque para las obras del Palacio Real. Así la junta ordinaria de la Escuela de Dibujo de Granada, celebrada el 9 de julio de 1793, informaba favorablemente de los méritos alcanzados por el joven escultor que fueron adjuntados a su matricula en la Academia de San Fernando cuando quedó inscrito el 23 de abril de 1794, iniciando una exitosa carrera que le conduciría a la renovación de la estatuaria en España entrando con nombre propio en la Historia del Arte hispánico[70].

A diferencia de Cubero, otros tantos discípulos decidieron permanecer en Granada. Por lo que en definitiva sus obras van a estar ligadas a la clientela, cuyo gusto artístico seguía estando en la línea de lo barroco. Uno de estos escultores sería Francisco de Paula Maestre, quien se dedicó a la escultura, fundamentalmente religiosa, con gran fortuna. Su mérito fue reconocido en los Premios Generales de la Real Sociedad celebrados el año 1797 y por los que consiguió medalla de tercera clase en escultura por el modelado de la estatua *Fauno y cabrito*. Manuel Arrabal, hijo de Juan Antonio, también recibió una sólida

formación académica consiguiendo además de la distinción en los mencionados Premios Generales, otro premio mensual por un trabajo realizado en la sala de yeso en abril de 1794. José Tudela Arrabal, nieto de Juan Arrabal, también pasó por las aulas de la Escuela de Dibujo demostrando su habilidad en esta clase, y en 1788 consiguió en los Premios Generales convocados por la Real Sociedad medalla de segunda clase en escultura por un relieve de *Alfonso de Aragón con un conjurado*, premiado en noviembre de 1795. Por sus trabajos de extremos y en la misma modalidad en marzo de 1796, colaboró con su abuelo en algunos encargos de carácter religioso. Su padre había sido distinguido con medalla de tercera clase en los Premios Generales de 1788 con un relieve de *Baco*, también lo fue con segunda medalla en los de 1791. José Vallejo Ortega, nacido en Albuñuelas en 1779, fue otro de los jóvenes que completaron su formación en la Escuela donde fue reconocido en mayo de 1794 por sus trabajos realizados en la clase de yeso.

LA RENOVACIÓN DE ESPACIOS LITÚRGICOS DESDE LA PRÁCTICA ESCULTÓRICA.

En el último cuarto del siglo XVIII se iniciaron una serie de reformas ornamentales que afectarían no sólo a parroquias granadinas sino a templos de consideración como las catedrales de Granada y Guadix, o la colegiata de Baza. Estas reformas supondrían, sobre todo en el caso de las catedrales, la aceptación de los nuevos principios neoclásicos, tanto en líneas como en materiales lo que condujo a la vez a la participación de una serie de escultores que tenían una formación académica.

La renovación escultórica vendría de la mano del escultor Juan de Adán, que llamado por el antiguo deán de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, y ahora arzobispo de Granada, Antonio Jorge Galván, participaría con su escultura en la renovación de la catedral de Granda, por lo que se le puede considerar como el verdadero introductor de los programas neoclásicos en la ciudad. Así sus intervenciones dentro de la Catedral granadina tienen dos etapas: una primera, entre 1782 y 1785, en la cual realizó para la capilla del Pilar, el relieve de *La Virgen del Pilar* y el cenotafio del arzobispo Jorge Galván; y una segunda etapa, entre 1804 y 1807, en que esculpió el relieve de *San Miguel Arcángel* para la capilla de su advocación con un estilo más depurado y avanzado.

La remodelación de espacios litúrgicos fue habitual dentro del nuevo gusto academicista. Baste citar como ejemplo, el caso de remodelación de la capilla mayor de la iglesia de San José. En 1787, sin consentimiento del Marqués de Ariza, patrono de la citada capilla fundada en el siglo XVI por Leonor Manrique, se procedió a remodelar el citado espacio. El 16 de abril de 1787 Francisco Do-

mingo Vallejo reconocía el pie del retablo que se había realizado bajo su dirección y después se procedió a terminar el resto del retablo de madera ejecutado entre éste y Felipe Vallejo, según trazas de Ventura Rodríguez. Sin embargo, todo se pudo realizar gracias a la aportación del Marqués de Ariza, quien una vez superado el resquemor inicial aportó 8.000 reales para esta nueva empresa. Los relieves laterales sobre la *Natividad* y la *Epifanía* fueron realizados por Jaume Folch, quien se comprometió a la realización de ambos por 6.000 reales, obra a decir de Fernando Marín "trabajada con mucha inteligencia en el rebaxo y bellas formas acompañada de aquel buen gusto en lo historiado y belleza de los caracteres". Tradicionalmente se viene afirmando que tomó como modelo a su propia familia. El trabajo fue finalizado el 7 de enero de 1790, aunque uno de los relieves lo había terminado en julio de 1789, y el 7 de mayo Folch se ofreció para realizar las imágenes de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*; pero ante su elevado precio se desestimó la oferta. Finalmente, la hornacina central se reservó para la escultura del titular, que se encontraba en el anterior retablo, obra de Ruiz del Peral.

En el campo del diseño arquitectónico de los nuevos aparatos litúrgicos se acudía a los arquitectos de filiación académica y neoclásica, siendo el máximo valedor de estas arquitecturas escenográficas Domingo Tomás. En el otro extremo, cuando se trataba de ornamentar esos aparatos emplazados en ámbitos



JAUME FOLCH. La Epifanía *(1790). Iglesia de San José, Granada.*

más pequeños, a pesar de estar diseñados por titulados académicos, se acudía a escultores más cercanos a fórmulas más tradicionales. Este fue el caso del nuevo tabernáculo diseñado por Domingo Tomás para la iglesia del convento de la Encarnación, antigua parroquial de los Santos Justo y Pastor. Unos años antes del traslado definitivo de la parroquia a su actual emplazamiento en 1799, y teniendo en cuenta que la iglesia quedaría con uso exclusivo para las monjas, en 1795 se decidió remodelar la capilla mayor quedando encargado de dicha obra, el proyectista y maestro mayor del arzobispado Tomás Hermoso, quien presentó también el proyecto para el nuevo tabernáculo de yeso. En 1797 se sacó la obra a subasta concurriendo el cantero José Ruiz de la Blanca que presentó un diseño con mármoles con un costo de 50.000 reales, sin incluir las estatuas. Pero a finales de1797 el diseño fue encomendado al arquitecto Domingo Tomás, mientras que el profesor de la Escuela de Dibujo, Manuel González, emitía un informe en enero de ese año manifestando que las cinco estatuas y la alegoría de la Fe del remate se podrían ajustar en 55.000 reales, sin contar cuatro ángeles sobre los pedestales, un sagrario con relieves en bronce y un Niño Pastor. Para esta parte escultórica se presentó Juan de Arrabal, quien se comprometía a realizarlo en 12.000 reales. Ante lo excesivo del presupuesto del imaginero se sacó a subasta la parte escultórica, y a la que se presentaron en mayo de ese año el escultor Francisco de Paula Maestre y Juan de Santisteban, en quien finalmente se adjudicó el proyecto. El 12 de diciembre de 1799 Domingo Tomás certificaba la finalización del tabernáculo, quedando por concluir la parte escultórica. Pese a estar concertada esta parte con Juan de Santisteban, cedía de forma extraoficial por estar ocupado en otros trabajos y por no tener medios para ejecutarla a Juan de Arrabal –debido al grado de parentesco que tenía con este último– la hechura de las esculturas, colocándose en agosto de1800 la *Fe, San Francisco*, *Santa Clara* y dos ángeles adoradores además del sagrario. Esto motivó que se solicitara un peritaje de Jaume Folch y de Manuel González, ante cuyos informes se solicitó que Santisteban ejecutara lo convenido, aunque finalmente se dictaminó que éste cumpliera el pago a Arrabal colocándose de nuevo en agosto de 1801 las esculturas en su lugar. Se nombró entonces a Felipe González para reconocerlas, quien el 22 de agosto dictaminaba que estaban fielmente concluidas y que tan sólo advertía que los ángeles sobre la cornisa habían sido sustituidos por santos. Finalmente, se pagaron a Santisteban 22.000 reales y se mandó poner dos santos franciscanos y dos ángeles adoradores[71]. Todo este programa quedó desvirtuado como consecuencia de la demolición de la antigua iglesia.

En el caso de la diócesis de Guadix-Baza también se desarrollarían una serie de obras propias del nuevo gusto academicista. Y al igual que en el caso de Granada sería el ámbito eclesiástico aquel que apostaría por una renovación con respecto a las prácticas del Barroco, apostando por líneas neoclásicas más afines al desarrollo estético característico de finales del XVIII. Tanto las empren-

didas en la catedral de Guadix como en la colegiata de Baza contarían con la participación del escultor y profesor Jaume Folch. En el caso de la Catedral accitana se iniciaban a finales de siglo una serie de obras, promovidas por el obispo Bernardo de Lorca, tendentes al nuevo gusto neoclásico del que era firme partidario. Los ejemplos escultóricos representarían una renovación en unas comarcas donde la huella de Peral aún estaba latente. Por ello Jaume Folch, cuando se encargó de realizar las estatuas de tres Varones Apostólicos del trascoro las recubrió para hacerlas parecer de bronce, y así no desentonar con el nuevo trascoro. Por lo que respecta a la colegiata de Baza, el abad Antonio José Navarro, designado en el cargo el 3 de junio de 1790, decidió construir un nuevo tabernáculo para el altar mayor además de trasladar el coro al presbiterio cuya traza fue realizada por José Ortiz Fuertes, consistente en treinta y tres sillas altas y veintiocho bajas. El tabernáculo, con un costo de 17.000 reales, se proyectó en madera con perfiles embutidos en madera blanca y con las bases y capiteles dorados, corriendo a cargo de Folch la realización de los ángeles que debían colocarse encima[72].

EL DESARROLLO DE LA ESCULTURA EN GRANADA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX Y LA FIGURA DE MANUEL GONZÁLEZ.

Barristas y escultores dedicados a la reproducción.

El desarrollo de la escultura en Granada durante la primera mitad del siglo XIX estaría básicamente ligado a la producción del escultor Manuel González de los Santos, quien llegó a eclipsar el trabajo de otros artistas contemporáneos. No fue el único artífice que trabajó en esos años pero sí el más prolijo. Si en la práctica escultórica se seguían utilizando los materiales tradicionales, esto es la madera, y sobre todo los clientes prácticamente eran los mismos que en el siglo anterior, otro arte estatuario tendría un gran florecimiento aunque a nivel popular gracias a la proliferación de una serie de talleres dedicados a la producción de barros, que si bien ya habían tenido algún que otro desarrollo en el siglo XVIII, ahora alcanzarían niveles más avanzados a través de los maestros de modelado. Conviene recordar que fue en este siglo cuando José Risueño practicó este arte con gran fortuna; y conforme avance el siglo destacarían otros tantos artistas especializados en Nacimientos y Belenes como Blas Román Mendoza (1749), hijo del maestro de telares de lienzo Sebastián Román, y asentado en la parroquia de San Miguel quien se especializó en la década de 1760 en esta tipología de origen napolitano, siendo uno de los proveedores de estas figuritas a conventos granadinos y a otros tantos fuera de la ciudad[73]. Felipe Navarrete González, por su parte, también realizó pequeñas figuras devocionales.

El escultor granadino Pedro Hermoso practicó igualmente la escultura en barro policromado, atribuyéndosele un grupo de tauromaquia en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio de Valladolid; el escultor Juan de Arrabal también realizó este tipo de piezas, así como el joven José Álvarez Cubero durante sus años granadinos, quien modelaba pastorcillos, tan habituales en los belenes dieciochescos. Todo ello sin olvidar que en la Escuela de Dibujo existía un taller de cocción de barro del que se encargaba el ya citado Arrabal, y donde los alumnos podían preparar sus obras para la convocatoria pública de Premios Generales convocados por la Real Sociedad. El método de trabajo de los barristas consistía en la realización de moldes de Nacimientos, grupos de figuras, etc.; y a finales del siglo XVIII de majos, majas, toreros, gitanos, etc. Muchos de estos moldes fueron guardados por los barristas del XIX como verdaderas obras de arte, en especial aquellos moldes legados por tradición familiar, ya que a partir de la segunda mitad del Ochocientos se generalizó la producción industrial de estas piezas perdiendo en gran parte el carácter de piezas únicas.

En cuanto a la iconografía religiosa durante los primeros años del siglo XIX se generalizan las representaciones de la Virgen de las Angustias, Inmaculadas, o escenas de la vida de la Virgen, encontrándose algunos de estos ejemplos en varios conventos granadinos. Uno de estos escultores sería Antonio Collantes que se especializó en figuritas de barro de carácter religioso, sobre todo de Inmaculadas[74]. Pero lo que en un determinado momento era habitual en la iconografía barrista, belenes e imaginería religiosa, conforme nos adentremos en pleno Romanticismo nos encontraremos con una producción más variada en la recreación de tipos populares como majas, bandoleros y toreros, demandada por un gran número de viajeros que pasando por Granada, culminarían su viaje por otras tierras andaluzas. Fruto de esta nueva moda la vecina ciudad de Málaga desplegaría un gran número de talleres, con artífices muchos de ellos formados a su vez en Granada, que elevaría este arte a límites insospechados. En el caso de Granada, florecería a comienzos del XIX el taller de Juan Caro, especializado en figuras de mendigos; o el de Antonio Marín (fallecido en 1836) dedicado a la producción de bandoleros y majas y padre de los escultores Antonio y Miguel, conservándose en el Museo Casa de los Tiros un *Bandolero* (1878) realizado por el primero de los hermanos. También trabajaron en la primera mitad del XIX Francisco Vergel "muñequero de barro" y otros tantos "escultores de barro" como José Chacón, que también practicó la pintura, Francisco Sotomayor y Juan Álvarez Martín quienes tenían además formación académica. De hecho este Juan Álvarez, nacido en 1832, después trabajaría como escultor realizando en 1864 para la iglesia del Sagrario de Granada una *Virgen de los Dolores* tomando como modelo los rostros de las Dolorosas de Peral.

En Granada se mantuvo la tradición de los belenes durante todo el siglo XIX, que se vendían en la llamada "Feria de los Pastores" celebrada en

las festividades navideñas en el paseo del Salón, allí se podían comprar las tradicionales figuritas que conforme discurriese el siglo perderían gracia y sutileza convirtiéndose en meros ejemplos industriales. En la ciudad granadina igualmente se iniciaron además otros muchos barristas que tiempo después alcanzarían meritoria fama a nivel nacional, uno de ellos fue Francisco Cubero Galardón, hermano de José Cubero, cuya familia se asentaría en Málaga siendo una de las principales dinastías de escultores de barro. El escultor José González Jiménez durante sus primeros inicios artísticos se dedicó también a restaurar esculturas y realizar figurillas de barro. Otro artista que se dedicó al mundo del barro fue Antonio de las Peñas y León, nacido en esta ciudad en 1815, y que llegaría a consagrarse como artista nacional una vez asentado en Sevilla en 1870 donde había llegado como profesor[75]. Peñas y León se había iniciado en la Academia de Bellas Artes de Granada aprendiendo las enseñanzas escultóricas con Manuel González, quien a su vez dominaba el arte del barro, y en esas primeras obras de Peñas y León en este material –como el *San Juan Bautista* (1834) de colección particular– quedan asimiladas las influencia tardobarroca tan latentes en lo que se refiere a la imaginería religiosa. También durante sus años granadinos realizó vasos y jarrones de inspiración nazarí.

Podemos también mencionar aquellos artistas que se dedicaron al mundo de la reproducción. En este sentido los hermanos Marín cultivaron este campo, sobre todo en los talleres de vaciados en yeso de la Alhambra desde que en 1847 se comenzó a dar un nuevo impulso a las restauraciones del monumento bajo el restaurador Rafael Contreras. Aunque su producción una vez superado la mitad de siglo se decantaría hacia encargos burgueses e institucionales, siendo Miguel, que ya tenía su propio taller desde antes de 1845 en el callejón del Perro, el que adquirió mayor notoriedad; sobre todo al convertirse en el sustituto de Manuel González en la clase de Escultura de la Academia de Bellas Artes. Esa tradición en el mundo de la reproducción árabe fue continuada en la segunda mitad de siglo a través de Valeriano Medina, Tomás Pérez o Diego Fernández de Castro. Hay otra interesante figura afincada en Granada, aunque no tuvo la suficiente proyección artística que después sí conseguiría a nivel nacional, que se adentraría en el campo de la reproducción, como fue el escultor catalán Sebastián Malagarriga i Codina. Nacido en Barcelona en octubre de 1815, tras participar en los actos revolucionarios de la Junta Central de Barcelona en 1843 fue exiliado al extranjero, pero tras su amnistía, y antes de establecerse en Madrid, se asentó por unos años en Granada donde vivió en 1849 en la plaza de Bibarrambla ejerciendo como escultor. Ante las dificultades de situar su obra en un mercado que seguía demandando escultura religiosa decidió abandonar la ciudad en busca de una mayor proyección. Una vez establecido en Madrid empezó a relacionarse con personajes relevantes de la alta sociedad, sus principales clientes, y también se le ofreció, aunque la rechazó, una plaza en el Museo



MIGUEL MARÍN. Bandolero sentado *(1878). Museo Casa de los Tiros, Granada.*

Anatómico de Escultura del colegio de San Carlos. Se dedicó a la escultura en cera, pues de hecho fundó su propia galería privada de reproducciones, que paseó por Inglaterra, Francia o Portugal con obras como *El Emperador Napoleón visitando a los coléricos*, *El suplicio de los Comuneros*, *Amadeo I*, *Amadeo I visitando el cadáver del General Prim*, *Carlos de Borbón*, etc. En 1867, por su

talante liberal, se marchó exiliado a Portugal, aunque retornaría a España falleciendo finalmente en su ciudad natal en 1880[76].

Los escultores dedicados al mercado de obras devocionales.

En el otro extremo, tendríamos a una serie de escultores que de una forma u otra intentarían satisfacer el mercado de obras de carácter religioso; un mercado que, conforme avancemos en el siglo XIX, iría diluyéndose hacia encargos de carácter cívico o ciudadano cuyo ejemplo más relevante sería la aparición del monumento público, siendo Manuel González uno de los primeros implicados en esta línea con su fallido proyecto de monumento a la heroína Mariana Pineda[77]. Pero dentro del grupo de escultores abiertos al mercado de carácter devocional destacaría Felipe Vallejo Cordobilla, quien se había iniciado en fórmulas barrocas y fue evolucionando hasta alcanzar renovada habilidad artística como demuestran los premios conseguidos en las convocatorias públicas de la Real Sociedad. Así, en el concurso de 1788 logró tercera medalla por un relieve de *Baco*, y en 1791 fue también distinguido con medalla de segunda clase. Vallejo había nacido en 1771, casado con Rosa Pérez estableció su taller en los últimos años de su vida primero en la calle Buensuceso y después en la calle Lavadero de las Tablas, donde falleció en 1842. Cultivó la miniatura y fue también constructor y diseñador de retablos, pues él mismo se hacía llamar "arquitecto". También se le puede atribuir la *Dolorosa* de la iglesia de San Ildefonso de Granada.

La práctica de la «transfiguración» de imágenes fue por lo demás muy común durante el siglo XIX. En esta línea podemos destacar a un escultor, Antonio Collantes, que si bien no sobresalió en el campo artístico por la regularidad con la que estaban realizadas sus obras, sí se desenvolvió en esta práctica además de tantear otros campos artísticos como el barro o la pintura. Este tal Collantes remodeló en 1832 una antigua imagen de *Nuestra Señora del Rosario*, patrona de Vélez de Benaudalla, hasta convertirla en *Santa Lucía*. Sin embargo, ante el descontento y lo excesivo de sus honorarios el párroco de esta localidad se negó a pagarle "por lo ordinario de su pintura y ridículo adorno y mucho mas a la vista de las imágenes tan preciosas que tiene esta iglesia", iniciándose el correspondiente proceso judicial donde participaría el escultor Manuel González en calidad de perito[78].

Otros tantos escultores que trabajaron fundamentalmente en esta primera mitad del siglo XIX con desigual fortuna fueron Antonio Vargas y Eduardo Sotomayor Robles, este último también fue considerado como "muñequero". Pero poco a poco la sociedad granadina volvería a plegarse ante las imágenes religiosas, de las que siempre fue gran devota, verdadera vía de salida para algunos escultores que aunque se habían decantado por la temática profana tuvieron que

dedicarse a tareas de restauración fundamentalmente de imágenes barrocas. Este fue el caso del escultor Antonio Marín, con taller independiente, que por circunstancias laborales se vio abocado a la recomposición de imágenes manejando incluso la técnica del estofado; aunque esculpió imágenes de santos y vírgenes, como el barro de *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a un pobre* del Museo de Bellas Artes de Granada. Su hermano Miguel también a lo largo de su trayectoria artística realizó varias labores de restauración, cultivando también la imaginería religiosa como fue la escultura presentada a la Exposición Nacional de 1867 bajo el asunto de *La Asunción de la Virgen*.

Manuel González y el Romanticismo tardobarroco.

Sin embargo, la figura más relevante de la primera mitad del XIX sería la de Manuel González, considerado el gran continuador de la escultura granadina del Setecientos, pero con nuevas formulaciones académicas. Sería el último gran escultor de la llamada escuela granadina barroca en lo que se refiere a su producción devocional, aunque el primer escultor del Romanticismo en Granada a través de su proyecto escultórico para el *monumento a Mariana Pineda*. Hablar de la figura del escultor Manuel González supone hablar del trabajo de un artista que prácticamente sería el máximo representante en el campo de la estatuaria en la primera mitad del siglo XIX. Nacido a primeros de enero de 1767, siendo su padre el afamado escultor Juan Felipe González y su madre Josefa Santos, natural de Capileira e hija del bruñidor Juan de los Santos, procedía de una familia de escultores y canteros. El padrino de bautismo fue Juan, soldado e hijo del cantero Juan de Aranda Salazar, este último natural de Luque casado con Nicolasa León y autor del diseño del púlpito de la Capilla Real y fallecido en 1759. Manuel González no fue el único que se decantó por el campo artístico, pues su hermano José (nacido en 1774), se dedicó al mundo de la cantería y trabajó para el arquitecto Francisco Aguado en el programa decorativo de diversas iglesias promovidas por la Cámara de Castilla realizando frontales de altar.

Las claves de su éxito radican en la lección barroquizante asimilada a través de las enseñanzas paternas. Recordemos en este sentido que su padre Felipe González fue a su vez discípulo de Peral, pero por otro lado supo adaptar su escultura a nuevas líneas menos barrocas y angulosas. Aparte de sus trabajos gaditanos y asentado de nuevo en Granada, prosiguió sus estudios académicos hasta alcanzar un meritorio reconocimiento ligado tanto a su producción escultórica como a la práctica docente desde el año 1805 en que fue nombrado director de Escultura de la Escuela de Dibujo donde permanecería hasta su fallecimiento en 1848. Su vinculación con el centro se había iniciado muchos años antes, pues allí había completado su formación inicial desde que quedara inscrito en 1777, con tan sólo diez años; y en esos inicios en el ámbito académico tuvo la oportuni-

dad de formarse en los primeros años con Jean-Michel Verdiguier y su hijo Louis, una formación que sería ampliada en líneas más academicistas a través de las enseñanzas del profesor Jaume Folch. González fue también un gran dibujante, habilidad aprendida durante esta etapa estudiantil con el también profesor Fernando Marín, quien además siempre le consideró como un discípulo aventajado. Desde 1805 ejerció como profesor de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Granada, y además de la práctica escultórica y pictórica ejerció en algunas ocasiones como perito artístico.

Entre sus obras más conocidas sobresale la imagen de la *Soledad* donde la Virgen sostiene el sudario y a su lado un angelito porta unas tenazas, forma parte de la cofradía conocida como de Jesús de la Humildad y Soledad de Nuestra Señora, que procesiona el Viernes Santo desde su constitución en 1926. La obra fue realizada en el primer tercio del siglo XIX con destino a la desaparecida iglesia de Santa Escolástica, y tras la exclaustración de este templo en 1842 la parroquial pasó al convento de Santo Domingo junto con esta imagen. Se conocen varios barros de este asunto, uno en el Museo de Bellas Artes de Granada, en el Museo de la Casa de los Tiros y en la catedral de Granada, probable boceto de la imagen procesional[79]. Dentro del ciclo de Dolorosas destaca la que realizó para la abadía del Sacromonte, originariamente un busto y después reformado por Miguel Zúñiga en 1981, al que le añadió las manos y las andas, para acompañar en procesión al *Cristo del Consuelo*, de José Risueño.

En el convento de Santa Catalina de Siena se conserva una talla de la beata *Juana de Aza*, para las carmelitas descalzas *San Juan Nepomuceno*, y para la iglesia de los trinitarios del convento de Gracia realizó el beato *Fray Juan Bautista de la Concepción* de tamaño natural, originariamente colocado en un nicho de la pared en el costado derecho de la iglesia trinitaria, que tras pasar a la iglesia de San Pedro y San Pablo se trasladó al ex convento de Santo Domingo siendo depositado en el llamado “Cuarto de los Santos”, aunque después fue devuelto en 1839 a la citada iglesia pasando después al beaterio de Madres Recogidas. Tras la desaparición de este edificio volvió a su lugar de origen estando colocado en la nave de la iglesia de Nuestra Señora de Gracia. En la parroquial de Nuestra Señora de Gracia se conservan además *San Alonso de la Concepción*, un *Niño Jesús* en el templo de los Santos Justo y Pastor, y otro *Niño Jesús Nazareno* en el convento de Nuestra Señora de los Ángeles. Para este mismo convento un particular donó en 1864 una de las últimas obras realizadas por González tratándose de una *Dolorosa*. Para la iglesia de Tímar en la Alpujarra granadina realizó una *Degollación del Bautista* y para la cercana Lobras un *Jesús Nazareno*.

Otra de sus imágenes más afortunadas fue una *Divina Pastora* realizada con destino al convento de capuchinos de Granada, cuyo rasgo más sobresaliente

es su rica túnica estofada. La imagen estuvo originariamente colocada en el altar de su advocación, que tenía dos columnas y cornisas de piedra y un sagrario de madera. A su lado estaban las efigies del capuchino *Fidel de Sigmaringa* y *San José de Leonica*, santos canonizados conjuntamente el 26 de junio de 1746. Tras la Desamortización la imagen de la Pastora pasó a la familia López-Barajas que la depositó en la iglesia del monasterio de San Jerónimo, siendo custodiada por la congregación de la Corte de María. Cuando los capuchinos se instalaron en San Juan de Letrán en 1896 los López-Barajas les cedieron la imagen, siendo llevada después a la antigua iglesia capuchina una vez retornada la Orden a su primitivo emplazamiento. Siguiendo el mismo modelo iconográfico de Virgen se le puede atribuir la *Divina Pastora* con tres ovejitas sobre trono de madera realizada en la década de 1810 con destino al convento y colegio seminario de Santa María Santísima de las Angustias y religiosos misioneros menores descalzos de la orden de San Francisco de Albuñuelas, hoy iglesia parroquial del Salvador, cuyo modelo recuerda más su *Soledad* de Santo Domingo no sólo por los aspectos formales sino por su policromía, y que en 1815 ya se hallaba expuesta en el camarín del crucero; aunque actualmente, y tras una serie de reformas de este espacio la Virgen fue desplazada a uno de los altares laterales. Dominaba, gracias a sus conocimientos académicos el dibujo y los procedimientos pictóricos, puesto en práctica en la capilla mayor de la iglesia de San José donde Jiménez-Serrano afirma que en 1820 González pintó el retablo. Pero Manuel González era mucho más, fue un gran docente, formando a toda una generación de discípulos que con el tiempo se dedicarían no sólo al mundo del arte sino al mundo de la cultura: baste citar a los escultores José Tomás, los hermanos Antonio y Miguel Marín, José González Jiménez, o los eruditos José Salvador de Salvador, José Jiménez-Serrano, Manuel Fernández González o Luis Fernández Guerra.

Donde realmente se mostraría como un escultor más avanzado fue en los encargos cívicos, como en el proyecto fallido para la escultura de *Mariana Pineda* que de haberse materializado habría sido el primer monumento público nacional dedicado a una heroína[80]. González que tenía instalado su taller en sus últimos años en el ex-convento de Santo Domingo, lugar donde la Academia de Bellas Artes tenía su sede, formó en 1839 un modelo en yeso en pequeño en donde aparecía la heroína junto a la alegoría del Silencio, representado como un niño. Después ejecutó el monumental boceto en yeso, del que hoy en día se conserva la cabeza, propiedad del Museo de Bellas Artes de Granada y depositada en el Museo Casa de los Tiros. Pero el problema vino a la hora de realizar los ensayos en bronce, material que no dominaba y que aún en España poca aplicación tenía en el campo escultórico. Tras estas dificultades, y ante la falta de fondos por parte de la comisión del monumento a Mariana Pineda, González fue finalmente excluido del proyecto en mayo de 1841, no sin antes tener ciertas desavenencias con los miembros de la citada comisión. Sería finalmente un discípulo suyo, Miguel Marín Torres, ayudado por Francisco Morales, el que llevaría



MANUEL GONZÁLEZ. Divina Pastora. *Iglesia del Salvador, Albuñuelas.*

a cabo el proyecto en 1873. Dentro de esos trabajos civiles, González realizó en la década de los treinta la decoración escultórica del Teatro del Campillo, se trataba de una *Ninfa* y el *Escudo de España*. Manuel González falleció el 19 de agosto de 1848 y justo dos días después el periódico *El Granadino* publicaba la siguiente semblanza:

> "Antedeanoche á las diez murió D. Manuel González escultor célebre y último vástago de la escuela granadina que inauguró Cano. Tenía 83 años de edad, pero trabajaba aun con entero acierto (...). Pintaba bien, dibujaba con gran corrección y distinguíanse sus esculturas por su suavidad de las formas y el buen gusto en la repartición de los paños y en los accesorios. El bello carácter de este artista le hacía ser muy querido de sus discípulos, entre los cuales se cuentan el duque de Gor, el Sr. D. Luis Fernández Guerra, el Sr. D. José Salvador de Salvador, el Sr. D. José Jiménez Serrano, el Sr. D. Manuel Fernández y González, y otras muchas personas que son conocidas por sus talentos artísticos ó literarios."[81]

EPÍLOGO: EL TRIUNFO DEL NEOCATOLICISMO.

Tras el óbito de Manuel González, Miguel Marín tomaría el relevo como escultor innovador. Sirva de ejemplo su monumento público de *Mariana Pineda*, o las esculturas de los *Reyes Católicos* para la Diputación granadina. Marín, escultor aperturista y liberal, sería el continuador de la obra final de González y trabajaría fundamentalmente en el ámbito de la escultura pública. A los trabajos de este escultor se sumarían los del profesor valenciano Antonio Moltó que realizaría el *mausoleo del general Narváez* en Loja. Pero con el triunfo del neocatolicismo, los logros de los mencionados escultores quedaron matizados por el trabajo de una serie de artistas que no escatimarían esfuerzos en recuperar modelos y formulaciones tradicionales. La mirada al pasado se posaría en las imágenes barrocas cargadas de sentimiento y naturalismo, muy propias de este nuevo orden católico, y los modelos de referencia volverían a ser las grandes obras de Alonso Cano, Pedro de Mena, los Mora e incluso Ruiz del Peral. El artista granadino que mejor ejemplifica lo expuesto sería Francisco Morales González (1845-1908), considerado como el digno representante de la escuela granadina que para algunos había terminado en Manuel González:

> "Desde mediados de este siglo se ha operado una saludable reacción en el arte escultórico español, y aunque la época actual no es la mas favorable á su desarrollo y a las dificultades y asperezas del arte en sus principios son muchas, hay todavía artistas de buena fe y jóvenes que emprenden con entusiasmo su estudio. Hoy la escultura, en nuestra escuela se halla en manos de

> Morales de cuyo talento se promete mucho el arte contemporáneo, y que en su día sostendrá dignamente la historia que tan brillantemente se inauguró apenas verificose la reconquista de Granada."[82]

Formado en la Academia de Bellas Artes de Granada bajo las enseñanzas de Miguel Marín, trabajó distintos materiales como el barro, madera, escayola y mármol siendo quizá su trabajo más renombrado la escultura de *Guzmán el Bueno* que pasó a formar parte de la colección de Miguel Sainz Indo con destino a su palacete del paseo de la Castellana madrileño, y actualmente desaparecido. Morales sería a su vez el profesor de toda una nueva generación de escultores, desde que tomó posesión en la Escuela de Bellas Artes de Granada como profesor de Modelado y Vaciado de Adorno en 1883, que también entrarían con nombre propio en el mundo del arte: Pablo Loyzaga y José Navas Parejo. El triunfo del neocatolicismo en Granada tendría un punto de partida importante con el sacerdote catalán José Gras y Granollers, redactor de *La España Católica* y *La Regeneración*, asentado en Granada en 1866 como canónigo del Sacromonte, donde impartía la asignatura de Historia de la Iglesia. En su afán propagador del "derecho de Cristo a reinar en el Mundo", dirigió en la ciudad la asociación Academia y Corte de Cristo –germen de las Hijas de Cristo Rey– con sede en una casa cercana a la iglesia de San Gregorio Bético. Fruto de ese programa renovador Francisco Morales realizaría en 1887 una de sus obras más interesantes *San Gregorio Bético,* hoy en el convento de la Encarnación. Las ideas de Gras y la instauración en 1869 del periódico *El Bien*, después relanzado entre 1874 y 1880 bajo el subtítulo de *Propaganda de la Academia y Corte de Cristo*, donde José Gras hacía una defensa pública de Jesucristo, germinarían en una serie de imágenes de Sagrado Corazón realizadas por Morales y repartidas por distintos templos, como las que se hallan en las basílicas de Nuestra Señora de las Angustias y San Juan de Dios.

Pero tanto la confluencia de este nuevo ideal como en el empleo de fórmulas tradiciones ensayadas por los grandes maestros del Barroco quedaría patente en otras tantas esculturas salidas de su taller como el *San Cecilio* de su iglesia, o para las Escolapios el *Beato Pompilio M. Pirrotti* (1890). En el Museo de Bellas Artes se conserva una preciosa *Dolorosa* (1896) de pequeñas dimensiones realizada en madera y policromada que resume bastante bien su trabajo escultórico. Su fama como escultor religioso traspasó el ámbito regional y el que fuera ministro de Gracia y Justicia, Francisco Silvela, poseyó una escultura de *San Francisco de Asís* realizada en 1888.

Pero además de las obras de Morales una prueba más de este nuevo impulso católico fue la ingente producción, mucha de ella llegada desde los talleres de Olot, de imágenes religiosas sobre todo Sagrados Corazones que quedaron repartidas por todas las iglesias de la provincia y uno de los ejemplos

lo tendríamos con el escultor Francisco Font quien en 1888 surtió algunas iglesias de la costa granadina con este tipo de imágenes, como se constata en la ermita de San Juan de Salobreña. Otro de los continuadores de la imaginería religiosa fue Francisco Mariño Peñalver. De esta manera, lo que en la década de 1830 a través de Manuel González había sido una apuesta por un cambio en el devenir de la escultura en Granada se tornaría a partir de la segunda mitad de siglo, momento que en España afloraría el neocatolicismo, en una búsqueda de las claves de la escultura barroca, siendo la apuesta más segura para cubrir la demanda de una clientela que entendía mejor estos planteamientos estéticos que cualquier otro de talante meramente burgués. El problema de la demanda religiosa condicionaría también en algunos casos restauraciones poco éticas y muchos escultores condicionados por estas circunstancias en vez de cultivar espontáneamente su genio tendrían que guardar dentro de sus talleres las imágenes más novedosas para exhibir santos y vírgenes de inspiración catalana, con aspecto de cartón-piedra, y con colores de baja entonación. Su bajo costo y la devoción en algunos casos poco ilustrada conformarían en todo el territorio nacional un comercio de relativa importancia de este tipo de esculturas.

NOTAS

1. Expresamos nuestro agradecimiento a D. Francisco Javier Alaminos Pérez y a D. Pedro Martínez Durán, sin cuya amable colaboración este estudio no hubiera sido posible. Las noticias recogidas por Ceán Bermúndez sobre la vida de Ruiz del Peral fueron proporcionadas por el profesor de pintura Fernando Marín (1746-1818) quien llegó a conocer al imaginero. Ceán dice de Peral que fue imitador de Pedro de Mena y entre sus obras reseña “la estatua de S. Josef del tamaño del natural en el altar mayor de su iglesia, la de S. Miguel en la colegiata del Salvador y de la de Nuestra Señora de los Dolores en la Iglesia de S. Felipe Neri. No omitiremos los baxos relieves y adornos de la sillería del coro de la catedral de Guadix, por la proxilidad con que están acabados, ni la estatua de S. Andrés para esta misma santa iglesia” (CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, t. 4. Madrid: Ibarra, 1800, p. 286). Por otra parte, el profesor Fernando Marín le atribuyó a Peral la *Dolorosa* de San Felipe Neri con una gran rotundidad, cuando afirma cómo “también ejecutó dicho Don Torcuato la imagen Dolorosa, que esta en el oratorio de Padres de San Felipe de esta ciudad, siendo estas estatuas del tamaño del natural, pero tan bella y tan excelentemente ejecutada, que compite con las mejores obras que se hacen en estos tiempos, que con decir que dijo el mismo, después de haverla concluido, no podía bolver a hacer otra igual”. También fue el primero que extrajo su partida de defunción.

2. GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Guadix en la época ilustrada. El pintor Gregorio Ferro y los lienzos para el Sagrario de la catedral de Guadix»: *Boletín del Instituto de Estudios «Pedro Suárez»*, 10 (Guadix, 1997), pp. 342-343.
3. GALLEGO BURÍN, Antonio. «Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruiz del Peral»: *Cuadernos de Arte*, 1 (Granada, 1936), pp. 232 y ss. El coro ha sido estudiado recientemente por LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La escultura en la Catedral de Guadix». En AA.VV. *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*. Granada: Mouliaá, 2007, pp. 249-294.
4. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «Los orígenes de la Hermandad de Nuestra Señora de Consolación de Guadix (1744-1768)»: *Boletín del Instituto de Estudios «Pedro Suárez»*, 14 (Guadix, 2001), pp. 103-150.
5. Los Palomino gozaban de una alta consideración social. Pedro Antonio Palomino ejercía a comienzos del XVIII como ministro del Santo Oficio.
6. Los abuelos de Salazar eran Juan de Salazar y Francisca Palomino, mientras que los maternos Francisca Rodríguez y Catalina López.
7. De hecho Juan de Medina fue testigo de bautizo de su hijo Juan, y Salvador León fue el padrino de Salvador Francisco.
8. Archivo del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta (A.I.G-M.), lib. 22, pp. 223 y ss.
9. Los escultores que mayores rentas percibían por su oficio, uno 1.400 reales, eran Vera Moreno, Ruiz del Peral, José Ramiro, e Isidro González. Unos 1.080 reales Diego Sánchez Sarabia, Martín Santisteban, José Hurtado, Juan de Salazar, José Palacios y Blas Moreno (vid. LÓPEZ MUÑOZ, Juan Jesús y LÓPEZ MUÑOZ, Miguel. «Artes y oficios en Granada a mediados del siglo XVIII»: *Espacio, Tiempo y Forma*, 9 (Madrid, 1996), pp. 157-188.
10. Archivo Histórico Municipal de Granada. C.00174. *Causa criminal a Juan de Salazar. Escrita de oficio por el Sr. Dn. Andres González de Barcia, del Consejo de S.M. y su oidor en la Rl. Chanz. de esta ciudad y Juez conservador del Agua del Hospital de Nra. Sra. del Pilar de Zaragoza de ella contra Juan de Salazar, azequiero del Agua de dho Hospital.*
11. Archivo Histórico Diocesano de Granada (A.H.D.G.), leg. 221-F. *Cuenta de los gastos de la obra ejecutada en la Iglesia Parroquial de San Justo y Pastor dada por Dn Antonio Martinez de la Plaza y Dn Agustin de Haro, beneficiados de ella, al Illmo. Sr. Dn. Pedro Antonio Barroeta y Angel, 19 abril 1766*.
12. Sobre la participación de Arrabal en Almería, vid. NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar y TORRES FERNÁNDEZ, María del Rosario. «El tabernáculo de la catedral de Almería documentos para su estudio y autoría»: *Imafronte*, 15 (Murcia, 2000), pp. 205-224; cfr. AA.VV. *Guía artística de Almería y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, pp. 77-79; AA.VV. *Almería Barroca*. Almería: Junta de Andalucía – Instituto de Estudios Almerienses, 2008, pp. 174-176
13. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Op. cit.*, p.304.
14. Cfr. PONZ, Antonio. *Viage de España en que se dan noticias de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, t. 18. Madrid: Ibarra, 1794, p. 186.

15. VALLADAR SERRANO, Francisco de Paula. *Novísima Guía de Granada*. Granada: Viuda e Hijos de Paulino Ventura Sabatel, 1890, p. 318.
16. Archivo Histórico Provincial de Granada (A.H.P.G.). *Catastro*, f. 691r. Aquí aparece reseñado "Dn Joseph Ramiro Ramirez de Valdivia caballero hidalgo de sangre y profesor del Arte de la Escultura con 53 años, Josepha de Cuenca su mujer 64 y Rafaela de los Reyes su hija 31". En la casa contigua vivían su hija Francisca Ramiro de 24 años, Antonio Baeza caballero hijodalgo de sangre y abogado con 31 y la hija del matrimonio de 2.
17. A.H.D.G., leg. 275. *Auto del casamiento entre José Ramiro y Josefa de Cuenca, 16 de abril de 1724*.
18. PARRA Y COTE, Fr. Alonso. *Desempeño el más honroso de la obligación más fina y Relación histórico panegírica de las fiestas de dedicación del magnífico templo de la Purísima Concepción de Nuestra Señora del Sagrado Orden de hospitalidad de N. P. San Juan de Dios de la nobilísima e ilustre siempre fiel ciudad de Granada. Dáse noticia de la fundación, fábrica nueva y aumento de su Convento Hospital…* Madrid: 1759, p. 197.
19. Agustín había contraído matrimonio con Paula López, quien tras enviudar continuó viviendo en la parroquia de San Miguel con su hijo Bernardo que a pesar de tener lesión de cojera seguía realizando labores de escultor, siendo quizá una de las obras más relevantes dos ángeles turiferarios para la iglesia parroquial de Albolote, realizados en 1764. Finalmente, Paula fallecería el 2 de febrero de 1779 siendo enterrada donde su marido en la capilla del Santo Cristo de la parroquial de San Miguel.
20. A.H.D.G. *Expediente matrimonial de Agustín José de Vera Moreno y Paula López (1724)*.
21. El padre de Agustín de Vera era hijo de Pedro Fernández Moreno y María Rodríguez de Vera.
22. A.H.D.G. *Órdenes (1693-1733)*, ff. 240-241.
23. GIMÉNEZ-SERRANO, José. *Manual del artista y del viagero en Granada*. Granada: J.A. Linares, 1846, p. 243.
24. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Guía artística de Granada y su provincia*, t. 2. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 298.
25. Se ha estudiado parcialmente el trabajo de alguno de estos escultores. Cfr. LÓPEZ-MUÑOZ GUADALUPE, Juan Jesús. «Noticias sobre el escultor y retablista Blas Moreno»: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32 (Granada, 2001), pp. 229-244.
26. *Ibidem*. Sus trabajos como retablista sí están documentados.
27. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades Árabes de España: los orígenes del proyecto»: *Espacio, Tiempo y Forma*, 3 (Madrid, 1990), pp. 225-257.
28. CEÁN BERMÚNEZ, Juan Agustín. *Op. cit.,* pp. 341-342.
29. Archivo Parroquial de San Gil y Santa Ana. *Libro 7 de Bautismos de la parroquia de San Gil*, ff. 208r-208v.

30. Naciendo de esta unión Josefa María (1732), Micaela Felipa (1734), María Manuela (1735), Isabel (1738). Fallecida su primera mujer contrajo nuevas nupcias con María de Bustos el 19 de junio de 1743 teniendo de esta unión a Valeriana Josefa (1744), casada en 1770 con Manuel Jiménez, Juan José Antonio (1745), Manuel (1748), Micaela (1750), Joaquina (1753) casada en 1773 con Juan de Dios Escudero, Luis (1755), Rosa María (1757), María Josefa (1760), Martín (1762) y José Miguel (1763).
31. GIMÉNEZ-SERRANO, José. *Op. cit.*, p. 283.
32. Archivo Parroquial de San José (A.P.J.). *Libro 8 Desposorios de la parroquia de San Miguel*, f. 92.
33. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario*. Granada: 1990, pp. 42-43.
34. GALLEGO BURÍN, Antonio. *El Barroco granadino*. Granada: Comares, 1987, p. 116.
35. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Op. cit.*, pp. 42-44.
36. Los abuelos de José Hurtado, Francisco Hurtado era de Comares (Málaga), mientras que su abuela paterna Ana de Molina era natural de Granada. Los maternos eran Jacinto Vidal y Ana García. Por lo que respecta al tallista Francisco Hurtado trabajó con el maestro en este campo Juan García.
37. Entre otros hijos tuvo a Antonio (1765) y José (1770).
38. Sus hijos fueron Francisco, Francisca, Valentina, Nicolás Josefa y Antonio. Sobre la participación de los Hurtado en Albolote, vid. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La iglesia de la Encarnación en Albolote*. *Arte e Historia*. Granada: Fundación Francisco Carvajal, 1994, pp. 57-58.
39. Sobre la participación de Vicente Navarrete en Almería, vid. NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar. «El obispo Sanz y Torres y las obras de su mecenazgo en la catedral de Almería»: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23 (Granada, 1992), p. 314. En relación a la situación del Barroco en el Altiplano, vid. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «El Barroco en Guadix y el Altiplano». En AAVV. *Andalucía Barroca. Exposición itinerante.* Sevilla: Junta Andalucía, 2007, pp. 203-221.
40. Entre 1733 y 1734 Torcuato Ruiz convivía además con José Granados, maestro carpintero. Aunque Gallego Burín afirma que todos los hijos nacieron antes de 1747, después de esa fecha tuvo a Josefa Gabriela Tadea (1748), Ramón María Tadeo (1749), Antonio Justo Tadeo (1750), y aún otro hijo más en 1751 (A.I.G-M., lib. 22, f. 212r.).
41. ASENJO SEDANO, Carlos. *La catedral de Guadix.* Granada: Aula de Cultura del Movimiento, 1977, p. 122.
42. Fue padrino del hijo del peón albañil Pedro de Cantos, bautizado el 22 de octubre de 1748, celebración oficiada por su hermano el presbítero Fernando Agustín (A.P.J. *Libro 7 de Bautismos de la parroquia de San Miguel*, f. 98v).
43. A.P.J. *Libro 8 de Bautismos de la parroquia de San Nicolás de Bari*, ff 41r y 65v.
44. A.P.J. *Padrones de la parroquia de San Nicolás de Bari (1748).*
45. LLORENTE JUNQUERA, Manuel. «Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid»: *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte* (Madrid, 1954), pp. 58-72.

46. CEÁN BERMÚNEZ, Juan Agustín. *Op. cit.*, pp. 208-209.
47. Quien primero anotó la partida de defunción fue el profesor Fernando Marín en los datos que le proporcionó a Ceán Bermúdez y que después le sirvieron para la elaboración de su Diccionario. Vid. SALAS, Xavier de. *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*. Granada: Universidad, 1965, pp. 261-267.
48. A.I.G-M. *Artistas*, f. 118.
49. A.P.J. *Libro 6 de Desposorios de la parroquia de San Miguel*, f. 162.
50. Vivía en la casa 157, número 3, manzana 232 de la parroquia de San Miguel. En la misma casa vivía su suegro Pedro Sánchez, y sus cuñados Vicente y Francisco.
51. LA CORTE, Juan Antonio. «El sepulcro de la Villa de Cabra»: *Semanario Pintoresco*, 9 (Madrid, 1844), pp. 97-99.
52. Sus padrinos fueron Felipe de Moya e Isabel Parod, y testigos Luis de Herrera, Manuel de Herrera y Gaspar Oviedo (A.I.G-M., lib. U, p. 258).
53. En 1785 se renovó la iglesia incluyendo la participación del pintor Luis Sanz Jiménez con "nuebo órgano, láminas, cornucopias, repisas y otras especialidades", gracias al beneficiado Rodrigo de Navas (vid. ÁLVAREZ, Tomás Antonio. *Excelencias de Granada*. Granada: Universidad, 1999, p. 136).
54. A.I.G-M., lib. U, p. 259.
55. El problema de la autoría viene desde que Manuel Gómez-Moreno en su *Guía* dijo que era de Peral. Poco después en sus apostillas rectificó ya que recogió información extraída del trabajo de José Jiménez-Serrano y del propio hijo de González, José, que le facilitó algunos datos sobre la obra de su padre (A.I.G-M., lib. 22). Gallego Burín en su *Guía*, cuya primera publicación es de 1931, copia la primera afirmación de Gómez-Moreno. Sin embargo, después en la revisión de Ruiz del Peral no la incluye en el catálogo de su obra.
56. CABALLERO RAGEL, Jesús. «El culto a la Divina Pastora en Jerez»: *Jerez en Semana Santa*, 10 (Jerez de la Frontera, 2006), pp. 171-174.
57. A.I.G-M., lib. U, p. 259.
58. AA.VV. *Guía artística de Cádiz y su provincia*, t. 1. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 104. La posible confusión sobre la autoría de estas obras viene de las informaciones extraídas de la publicación del Conde de Maule, que escribe al respecto: "La estatua de la Virgen de la Soledad, que esta en el nicho en la parte inferior del ingreso, y el pastor son de Gonzalez, granadino: lo mismo el Señor con la cruz a cuestas que se observa en la parte baxa de la Cueva" (CRUZ BAHAMONDE, Nicolás de la. *Viage de España, Francia, e Italia*, t. 13. Cádiz: Manuel Bosch, 1813, p. 227).
59. PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio y ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco. «La obra del escultor neoclásico Manuel González *el granadino* en la iglesia de san Francisco de Tarifa»: *Aljaranda*, 64 (Tarifa, 2007), pp. 22-28.
60. A.H.D.G. Mic. 1559230, 134. *Expediente matrimonial entre Josefa María Santisteban y Juan Antonio de Arrabal, agosto 1758*.
61. GALLEGO BURÍN, Antonio. «Un escultor…», pp. 240-241. Acta de cabildo de 2 de mayo de 1777: "Se leyó una carta de Felipe González, escultor y vecino de Grana-

da, solicitando que, por haber muerto Trujillo, se le adjudicase la conclusión de los santos de sillería y la construcción de cualquier otro que hubiera de hacerse en la iglesia acordándose que, en vista de que otro escultor de Granada, Juan Arrabal, había hecho igual petición, se escribiese a ambos en atención a que los dos se llaman discípulos de Peral, manifestándoles la conformidad del Cabildo".

62. A.I.G-M., lib. 22, p. 270.
63. GÓMEZ ROMÁN, Ana María y FERNÁNDEZ LÓPEZ, Rafael. «El escultor José Álvarez Cubero y su formación en la Escuela de Dibujo de Granada»: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38 (Granada, 2007), pp. 135-155.
64. ERENA CAMACHO, Antonio. *Noticias de la Cofradía de Jesús Nazareno de Torredonjimeno. Cuatrocientos años de una hermandad andaluza.* Jaén: 2004, pp. 144-152.
65. A.I.G-M., lib. U.
66. Sobre la situación de Arrabal en la Escuela de Dibujo de Granada puede consultarse GÓMEZ ROMÁN, Ana María y FERNÁNDEZ LÓPEZ, Rafael. *Op. cit*., pp. 135-155.
67. SÁNCHEZ REAL, Javier. «Diego Sánchez Sarabia y las pinturas murales del Camarín del Cristo de la Luz en Fondón (Almería)». En AA.VV. *Lux Mundi*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 891-924.
68. Trabajaría en la portada de la Catedral. En 1788 realizó un diseño para la sillería de coro de la Catedral granadina.
69. SALAS, Xavier de. *Op. cit*.
70. GÓMEZ ROMÁN, Ana María y FERNÁNDEZ LÓPEZ, Rafael. *Op. cit*.
71. A.I.G-M., Lib. U.
72. GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Aquitectura y Academia en Baza a finales del siglo XVIII»: *Boletín del Instituto de Estudios «Pedro Suárez»*, 9 (Guadix, 1996), pp. 49-55.
73. Vivía en la calle Bocanegra, casa 139 número 2, casado con Isabel de Robles. En 1771 tenía un hijo Pedro de dos años, y su otro hijo Antonio se casó con María, hija del escultor Cecilio Trujillo. El 16 de julio de 1784 se casó en segundas nupcias con Josefa Jiménez.
74. Sabemos que Collantes, que también se dedicaba a labores de restauración y a veces ejercía como pintor, vendió en 1832 una figurita de barro de la *Inmaculada* al teniente coronel de la Compañía de Granaderos, Francisco Ruiz Dueñas [A.H.D.G., leg. 67 F (A)].
75. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín. «El escultor Antonio de las Peñas y León»: *Laboratorio de Arte*, 18 (Sevilla, 2005), pp. 479-492.
76. Sobre el catálogo de su obra puede consultarse OSSORIO BERNARD, Manuel. *Artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Gaudí, 1975, p. 411.
77. Cfr. GÓMEZ ROMÁN, Ana María y RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «El monumento a Mariana Pineda o el culto civil a la revolución moderna»: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 39 (Granada, 2008) [en prensa].
78. Antonio Collantes era bastante pobre y para sobrevivir realizaba figuritas de barro y labores de pintura. En este proceso pidió al párroco de Vélez la cantidad de 320

reales por su trabajo, que tras el peritaje de González se valoró la obra en unos 280 reales: "Don Antonio Collantes escultor de esta ciudad con Dn Francisco de Sales Camin presbitero cura de la parroquial de Velez Benaudalla sobre pagos de maravedíes por haber compuesto una imagen. 1832" [A.H.D.G., leg. 67 F (A)].

79. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «El escultor Manuel González y la imaginería tardobarroca en Granada»: *Gólgota*, 6 (Granada, 1994), p. 88.
80. GÓMEZ ROMÁN, Ana María y RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. *Op. cit.*
81. *La Alhambra*, 6 (Granada, domingo 26 de mayo 1839).
82. MILLAN FÉRRIZ, Emilio. «Las Bellas Artes de Granada. La Escultura»: *La Independencia* (Granada, 5 de agosto de 1882).