

Estudio histórico-artístico de la Capilla de San José de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Luque (Córdoba), y su vinculación con la familia Calvo de León

*Juan Luque Carrillo**

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Resumen:

A lo largo de los siglos, el culto a la muerte ha desempeñado un papel fundamental en la creación de importantes obras artísticas; entre éstas son especialmente importantes las capillas funerarias. Aunque en España este tipo de arquitectura conmemorativa la vemos ya presente en época medieval, será a partir del Quinientos, con los primeros síntomas del Renacimiento, cuando esta tipología arquitectónica adquiere su verdadera dimensión. Como en otros lugares del país, también se crearon capillas funerarias en la provincia de Córdoba, como la que se analizará a continuación: la Capilla de San José de la Iglesia Parroquial de Luque, una fundación de finales del siglo XVI, de Don Rodrigo Calvo de León. Se analizará su arquitectura y su rico e indocumentado patrimonio escultórico.

Palabras clave:

Manierismo, Luque, Hernán Ruíz III, San Juan Bautista, Torcuato Ruíz del Peral.

Historical-artistic study of Saint Joseph Chapel in Our Lady of the Assumption in Luque (Córdoba), and its relationship with the Calvo de León family

Abstract:

Throughout the centuries, the cult of death has played a key role in the creation of important works of art, among them are especially important funeral chapels. While in Spain this type of memorial architecture we see already in medieval times, will be from the Five Hundred, with the first echoes of the Renaissance, when this type of architecture acquires its true dimension. As in other parts of the country, funeral chapels were also created in the province of Córdoba, as that will be discussed below: the Chapel of Saint Joseph's Parish Church Luque, a foundation of the late sixteenth century, Don Rodrigo Calvo Leon. It will analyze its architecture and its rich sculptural heritage and undocumented.

Key words:

Manierism, Luque, Hernán Ruiz III, Saint John the Baptist, Torcuato Ruiz del Peral.

1. LUQUE Y EL SIGLO XVI

Durante la Edad Moderna, Luque constituyó un importante dominio señorial gracias a la familia de los Venegas, que consiguió dotar a la Villa la categoría de condado, comenzando a partir de este momento un nuevo y decisivo episodio dentro de la historia del pueblo. Por tanto, serán los condes de Luque los que, desde su habitual residencia en la vecina ciudad de Granada, dirigieran la vida municipal y económica del por entonces

pequeño y humilde pueblo del sur de la Provincia. Igualmente, los cargos del concejo municipal eran de designación señorial; corregidores, alcaldes, regidores y jurados eran nombrados por los Venegas. También poseían el control sobre la administración judicial, llevaban a cabo el nombramiento de los escribanos públicos y también nombraban a los alcaides del castillo. Y junto a todo esto, no se puede obviar un importante aspecto a destacar, y es que como propietarios particulares, los Venegas eran dueños de más de un 16% de las tierras del término municipal¹.

Recibido: 17-V-2013. Aceptado: 11-VI-2013.

* Licenciado en Historia del Arte.

¹ AA. VV., *Luque. Estudios históricos*, Córdoba, 1991, p. 24.

En la obra anónima titulada *Casos notables de la ciudad de Córdoba*, publicada en Montilla en torno a 1618-22, refiriéndose el autor al señorío de Luque, dice literalmente: «el conde de Luque es Venegas, y ha cuatrocientos años que jura a los reyes de España, que es de gran calificación, y admira que en todo este tiempo hasta poco ha no se les haya dado el título que esta casa goce, mereciéndolo por sus muchos servicios, pues siempre se han ejercitado en servicio de los reyes»². Una interesante aportación que aclara el importante papel que ejercía la familia de los Venegas en el marco representativo de la localidad.

Por otro lado, en lo que se refiere al terreno demográfico, en el siglo XVI, la villa de Luque vivirá un considerable aumento poblacional, como así lo demuestra un censo realizado en 1530, en el que se contabilizan 402 vecinos. Solo 41 años después, en 1571, un nuevo censo nos da ahora la cantidad de 700 habitantes³.

Por el contrario, la centuria del XVII estará marcada por la dificultad y la crisis en todos los sentidos, y ello por supuesto también influirá en el aspecto demográfico. Las numerosas enfermedades, sequías, y por supuesto la terrible epidemia de 1649-51 que asoló toda la Provincia, esconden tras el afamado Siglo de Oro Español una seria sombra que arrastró consigo un buen número de vecinos de la Villa. Prueba de ello lo tenemos en el nuevo censo realizado esta vez en 1694, donde el número de vecinos ha descendido ahora a 564⁴.

En cuanto a la economía luqueña, a lo largo de todo el siglo XVI, la actividad fundamental será el cultivo del cereal, al igual que otros muchos pueblos de la zona. Igualmente, parece ser que la producción del viñedo superaba notablemente a la del olivar, como bien pone de manifiesto el hecho de que el diezmo eclesiástico del vino superase, por lo general, al del aceite. Y es que mientras el cultivo del cereal superaba el 90% de las tierras cultivables, el papel desempeñado por el olivar y el viñedo eran diferentes; el olivo solo se extendía a unas 600 fanegas de tierra, y la vid a unas 90 aproximadamente. En relación con el cereal, ello va a suponer un porcentaje inferior al 1% de las tierras cultivadas en el término municipal. Si bien la crisis afecta a todos los campos, durante el XVII, la economía también se verá resentida, y lo hará de una manera especialmente violenta hasta que la llegada del XVIII traiga consigo nuevos y deseados signos de recuperación⁵.

Por último, en cuanto al panorama artístico del siglo XVI, en la villa de Luque destacará, ya bien avanzada la centuria, la construcción de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, templo que conocemos con todo tipo de detalle gracias al minucioso y profundo estudio que en la década de 1980 llevó a cabo el fallecido vecino del pueblo Vicente Estrada Carrillo. De estética manierista y con indudables aportes barrocos, se trata de una obra declarada Bien de Interés Cultural (BIC), en la que interviene el tercero de los Hernán Ruiz⁶, cuyas dimensiones podrían asimilarse a la de una catedral, guardando en su interior verdaderas obras de arte, entre las cuales habría que destacar de manera especial el retablo mayor, gran máquina de mediados del Seiscientos que abre paso a la estética del Barroco en Córdoba; el artesonado de influencia mudéjar que cubre la nave central; o algunas de las numerosas esculturas que se reparten por los distintos altares y retablos, y que muestran una clara e indudable vinculación con la escuela granadina de los siglos XVII y XVIII⁷.

2. LA CAPILLA DE SAN JUAN BAUTISTA EN EL TEMPLO PARROQUIAL DE LUQUE: ORIGEN DE LA FUNDACIÓN DE LA FAMILIA CALVO DE LEÓN

A propósito de la capellanía que funda el licenciado Don Rodrigo Calvo de León en la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Luque en la década de 1590, se ha podido extraer de su testamento el siguiente epígrafe, alusivo al lugar de su enterramiento, donde el difunto dice literalmente: «En el nombre de Dios Todopoderoso amén, yo, Rodrigo Calvo de León, clérigo, presbítero y vicario que soy de esta villa de Luque, y vecino de ella, mando que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia mayor de esta, en una sepultura que para ello se compró de los bienes, hasta que se haga una capilla en dicha iglesia, donde mi sobrino Rodrigo Calvo, presbítero, le pareciese, y echa detrás la de su cuerpo para siempre»⁸.

Aparentemente, son muchas las ideas que podemos extraer de este breve fragmento, siendo quizás la más evidente la voluntad del Presbítero de ser enterrado en las sepulturas de la iglesia mayor de Luque, hasta que su sobrino, también llamado Rodrigo, construyera en dicho templo un panteón familiar, donde pudieran ser enterrados todos los descendientes del fundador dentro del cuarto grado⁹. Entendemos que el fundador de la capilla, aunque fallecido antes de su construcción como tal, es el citado Don Rodrigo

² *Casos notables de la ciudad de Córdoba* [s. a.], Montilla, 1982, p. 288.

³ FORTEA PÉREZ, J. I., *Córdoba en el siglo XVI: Las bases demográficas y económicas de una expansión urbana*, Córdoba, 1981, p. 79.

⁴ AA. VV., *Op. cit.*, pp. 43-45.

⁵ ARJONA CASTRO, A. y ESTRADA CARRILLO, V., *Historia de la villa de Luque*, Córdoba, 1977, p. 37.

⁶ ARANDA DONCEL, J., «La época moderna (1517-1808)», en *Historia de Córdoba*, tomo III, Córdoba, 1984, p. 186.

⁷ ESTRADA CARRILLO, V., *La iglesia parroquial de Luque (1567-1992)*, Córdoba, 1993, pp. 12-14.

⁸ Archivo Parroquial de Luque (en adelante A.P.L.), Libro 5. Visitas Generales. Año de 1592, legajo 9, fol. 13 v.

⁹ ESTRADA CARRILLO, V., *Op. cit.*, p. 29.

Calvo de León, presbítero y fundador también de la capellanía familiar, capellanía cuyo cargo asciende a un total de 183 misas anuales en beneficio de las almas difuntas de la familia¹⁰.

Fallecido en Luque en 1591, en su testamento, Don Rodrigo Calvo de León deja numerosas tierras y fanegas de olivar como bienes de la capellanía. Asimismo, nombra como capellanes a su sobrino Rodrigo y al licenciado Bartolomé Acisclo, clérigo de Evangelio¹¹.

También en su testamento aclara el presbítero que Don Rodrigo de Córdoba Mendoza, canónigo arcediano de la ciudad y miembro de la Santa Inquisición, y su hermano Antonio, le debían una cantidad de 400 ducados, mandando que se les cobren, y que «sean para ayuda al gasto que a de haber en la dicha capilla que en la iglesia mayor de esta villa se ha de hacer, donde mi cuerpo ha de estar sepultado, y si alguna dilación hubiere en la cobranza de los dichos 400 ducados, mande que de la renta de mi capellanía se gasten en hacer y acabar con el ornato y decencia que al dicho Rodrigo Calvo, mi sobrino, pereciere»¹².

Llegado 1595, los 400 ducados adeudados ya se habían cobrado, pero la obra de la Capilla, aunque proyectada y adjudicada, todavía estaba por hacer. Don Rodrigo Calvo de León llevaba ya cuatro años fallecido. Las cuentas de 16 de marzo de 1592 presentadas al visitador del Obispado nos informan que Juan de la Monja, maestro de cantería, vecino de Luque, se comprometía a realizar la Capilla por un precio de 300 ducados, y terminarla en un plazo máximo de un año, siguiendo para ello en todo momento las pautas y normas del maestro mayor de las obras, Hernán Ruiz III. Es decir, para el primer trimestre de 1593 la Capilla debería estar concluida. No obstante, el año de 1595 y la inactividad de la fábrica nos informan de un cierto retraso que incumple con la fecha acordada para terminar la obra, lo que nos hará movernos en los últimos años del Quinientos¹³.

Por su parte, los capellanes, reunidos con el visitador del Obispado en julio de 1595, intentan justificar las causas que han provocado esa demora en las obras de la fábrica, a lo que el visitador responde con una última prórroga de un mes para concluir las obras de la Capilla conforme a las condiciones de la escritura. El no terminar las obras en el plazo acordado supondría para los capellanes la excomunión, en principio permanente, así como el coste económico de las obras durante el período no acordado¹⁴.

Motivo suficiente para aligerar el proceso de las obras sería la excomunión, en una sociedad y un contexto religioso tan radical como es el del siglo XVI, lo que nos puede ayudar

a fechar la Capilla con total veracidad a mediados de 1595. Además, en el Archivo Parroquial del pueblo no se ha encontrado ninguna referencia o documento que haga alusión a la excomunión de Rodrigo Calvo y Bartolomé Acisclo. Por lo tanto, agosto-septiembre de 1595 sería la fecha de terminación de la Capilla, capilla que será puesta en un primer momento bajo la advocación de San Juan Bautista, o de «Los Leones» como popularmente se le conocía en el pueblo, por estar sepultados en ella los miembros de la familia Calvo de León, pero que posteriormente, en la centuria del XVIII, cambiará su advocación por la de San José.

Llegados a este punto, en que hemos analizado la situación histórica y familiar de la Capilla, y su contexto dentro de la Parroquial de Luque, pasaremos ahora al estudio y análisis artístico de la misma, donde habría que destacar como idea principal la importancia que va a tener este espacio dentro de la arquitectura cordobesa de finales del Quinientos-principios del Seiscientos, al tratarse de una obra proyectada por el maestro cordobés Hernán Ruiz III, donde la arquitectura manierista va a alcanzar su máxima expresión, sobre todo en la portada, y donde se hará patente un claro estilo de transición hacia la estética barroca.

Pero si interesante ha resultado su historia, no menos curiosa va a resultar su arquitectura, ya que desde el punto de vista espacial nos hallamos ante uno de los mejores ejemplos de arquitectura racional del pueblo. Para su proyección, Hernán Ruiz III concibe un simple cuadrado cubierto con cúpula sobre pechinas, del mismo modo que también lo hizo el italiano Filippo Brunelleschi un siglo antes para proyectar la Sacristía Vieja de la iglesia florentina de San Lorenzo¹⁵. Se trata por tanto de un cubo por encima del cual se alza la cúpula o media naranja, ricamente decorada con pinturas murales y yeserías en las pechinas, las cuáles transmiten el peso de la cúpula a los cuatro pilares angulares. Para acentuar la decoración, bajo las pechinas, una sencilla cornisa de corte clásico, completamente lisa, recorre los muros laterales.

Si bien el programa decorativo de la cúpula es sencillo y conciso, dado que se centra en simples motivos florales separados unos de otros por los nervios que convergen en el centro de la cubierta, la decoración de las pechinas es mucho más rica y expresiva. La calidad del yeso permite crear interesantes y lánguidas formas, sin entender de dificultad creativa, y en este caso lo vemos plasmado sin problema desde la recreación de los sencillos óvalos que muestran pintados en su interior algunos símbolos relacionados con el actual santo titular de la Capilla -San José- (como la cruz, el cáliz, la azucena de la vara y la

¹⁰ A.P.L., Libro 2. Visitas generales. 1592-95. Visita de 1595, legajo 9, fol. 14 r.

¹¹ A.P.L., Libro 2. Visitas generales. 1592-95. Visita de 1595, legajo 8, fol. 7 r.

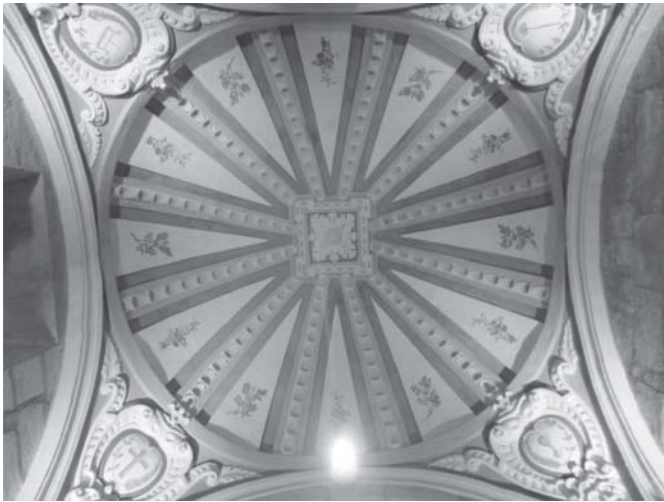
¹² A.P.L., Libro 5. Visitas Generales. Año de 1592, legajo 9, fol. 15 v.

¹³ A.P.L., Libro 4. Cuentas de Fábrica. 1594-1599, legajo 1, fol. 9 r.

¹⁴ *Ibid.*, fol. 11 v.

¹⁵ PIJOÁN, J., *Arte del período humanístico, Trecento y Cuatrocento*, Vol. XIII, Summa Artis, Madrid, 2000, p. 213.

sierra), hasta la plasmación de las cabezas de seres imaginarios que coinciden y cierran el vértice inferior de cada una de las pechinas.



Cúpula de la Capilla. En las pechinas pueden apreciarse los motivos decorativos citados. Fotografía del autor.

Entendida como manifestación espacial, la portada se va a convertir en uno de los elementos más llamativos y característicos de la arquitectura de Hernán Ruíz III, donde el maestro va a hacer siempre uso de un lenguaje claramente manierista. En este ejemplo en concreto, el arquitecto cordobés va a proyectar una elegante portada donde sigue las pautas decorativas imperantes a finales del siglo XVI, y que en opinión de Don Manuel Nieto Cumplido muestra un gran parentesco con la portada que el propio Hernán Ruíz III proyecta hacia 1569 para la Capilla del Espíritu Santo de la Catedral de Córdoba¹⁶.

En concreto, se trata de una portada concebida a la manera de un arco de triunfo romano, de un solo vano, donde la esbeltez de los elementos estructurales denota una acusada verticalidad y que, en relación con la estética manierista, hace que en conjunto la portada se aleje por completo de los modelos clásicos anteriores. Flanqueando la entrada, vemos dos pilastras de orden dórico cuyo fuste descansa sobre una basa compuesta por tres partes cóncavas. A su vez, esta basa reposa sobre un sinuoso pedestal que da altura y esbeltez a la obra, recurso que también lo podemos ver presente en la arquitectura italiana de estos momentos, e incluso en la arquitectura española de principios del Renacimiento, véase el caso del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada por ejemplo. Seguidamente, vemos el fuste, liso, sin acanaladuras ni ningún motivo decorativo. Finalmente, remata la pilastra el capitel, un capitel derivado del dórico cuyo equino, en lugar de ser recto como en el mundo clásico, es cóncavo. Estas pilastras enmarcan el vano central que permite el acceso al interior del espacio, sobre el que se coloca el cancel,

apareciendo en las enjutas del medio punto de entrada sendos motivos triangulares.

A continuación, sobre las pilastras, podemos apreciar un armónico entablamento, también de influencia del dórico, compuesto por un sencillo arquitrabe, cuya única decoración son los grupos de dentículos que coinciden verticalmente con los triglifos del friso, donde éstos se alternan sucesivamente con las metopas, del mismo modo que aparecen en los templos griegos de los siglos V y IV a. C. Los triglifos, siguiendo la tradición clásica, plasman sencillos rectángulos surcados por canales verticales, mientras que las metopas recrean rectángulos cuya decoración consiste en otros cuadrados más pequeños, en relieve, dando de este modo una gran unidad y uniformidad al friso, al no haber otra figura geométrica más que el rectángulo.

Y por último, en la parte superior del entablamento vemos la cornisa, sencilla y no especialmente sobresaliente, compuesta por un par de molduras y flanqueada por una serie de canchillos que más que una función estructural, desempeñan una clara función decorativa, coincidiendo de este modo con los triglifos del friso y con los dentículos del arquitrabe.

Finalmente, cerrando la portada, tenemos el frontispicio, típicamente manierista, partido en la zona del vértice, y decorado con un óvalo central donde aparece el escudo de la familia.



Portada de la Capilla. Hernán Ruíz III. 1593-94. Fotografía del autor.

¹⁶ NIETO CUMPLIDO, M., *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, 2007, p. 360.

3. SÍNTESIS Y EVOLUCIÓN DEL BARROCO ANDALUZ EN EL RETABLO DE LA CAPILLA: DE ALONSO DE MENA A TORCUATO RUÍZ DEL PERAL

Finalmente, en este último epígrafe nos centraremos en la decoración escultórica que muestra la Capilla, haciendo alusión en este sentido al retablo que la preside, y a las dos imágenes que a lo largo de la historia de la fundación se han venerado en dicha obra.

En primer lugar, convendría analizar el retablo, obra de buena factura que ocupa el centro del testero principal de la Capilla y que, aunque puesto actualmente bajo la advocación de San José, por la imagen que ocupa la hornacina, en principio mostraba una talla del titular de la Capilla, que era San Juan Bautista. Anónimo, se trata de un retablo que hemos de fecharlo en el primer tercio del siglo XVII, en torno a 1630, una vez que las obras de la Capilla han concluido¹⁷.

De madera tallada, dorada y policromada, consta la fábrica de tres cuerpos: el primero -el banco-, muy estrecho, ocupado por dos ménsulas y dos pedestales que soportan los pares de columnas áticas que enmarcan la hornacina central. Estas columnas presentan fuste acanalado, con las estrías pintadas en rojo y verde alternativamente. En la hornacina central, avenerada, aparece la imagen de San José, actual titular de la Capilla. Dentro del marco que recrea la hornacina, en las enjutas del medio punto del nicho, vemos un motivo decorativo típicamente barroco que, aunque ya se empieza a utilizar en el Manierismo, será a lo largo de todo el siglo XVII cuando se generalice por completo; se trata de la punta de diamante. Estas columnas con la hornacina central forman el cuerpo principal del retablo¹⁸.

Finalmente, en el ático -en los extremos- vemos sendos remates gallonados en forma de piña, también estriados y pintados en rojo y verde, que coinciden además con la caída de las columnas, mientras que en el centro vemos un frontón recto. Debajo de este frontón podemos apreciar, aunque en un pésimo estado de conservación, un óleo sobre lienzo que representa el tema de la Epifanía, una obra de gran calidad dibujística, probablemente fechable en los mismos años del retablo, muy en la línea de la pintura naturalista granadina del Seiscientos. La pintura no muestra firma ni anagrama.



Retablo. Anónimo. Primer tercio del siglo XVII. Capilla de los Leones, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Luque. Fotografía del autor.

Como es lógico, una capilla fundada a finales del siglo XVI y puesta bajo la advocación de San Juan Bautista, debería albergar o bien una escultura o bien una pintura del santo titular, una manera de hacer más visible e intensificar ese enlace psicológico entre el fiel y el sentimiento religioso a transmitir, algo muy típico de la época. En este caso, Don Rodrigo Calvo de León decidió encargar para su capilla una talla de San Juan Bautista al círculo granadino de Alonso de Mena. Aunque no se puede afirmar con total seguridad que sea de Mena, dado que la obra no está firmada ni se ha encontrado hasta el momento documentación alguna referida a esta atribución en los libros de cuentas de fábrica, lo que sí es cierto es que tenemos una obra de escuela granadina, fechable en los años en que el taller de este maestro goza de todo su esplendor y apogeo en la ciudad. Se trata de un taller donde triunfa ya el naturalismo en las formas, y estilísticamente nos abre camino hacia la estética barroca; un taller donde trabajarán numerosos oficiales, lo que

¹⁷ VILLAR MOVELLÁN, A., DABRIO GONZÁLEZ, M^a. T. y RAYA RAYA, M^a. Á., *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Córdoba, 2006, p. 502.

¹⁸ AA. VV., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Tomo VI, Córdoba, 1993, p. 37.

determinará una abundante y variada producción, y donde se formará sin ir más lejos su hijo Pedro, una de las figuras más importantes dentro de la escultura granadina de la segunda mitad de la centuria del XVII.

No obstante, volviendo de nuevo a la talla del Bautista, el profesor Villar Movellán, en algunos de sus artículos, no solo atribuye la obra a Alonso de Mena, a pesar de las muchas contrariedades que se han escrito al respecto y atribuciones de la pieza a Martínez Montañés, sino que establece una cronología; nos da la fecha de 1640 como posible año de ejecución de la obra, perteneciendo por tanto a la etapa final del artista (que muere en 1646), donde el estilo, aunque evolucionado, sigue fiel al naturalismo que aprendió de su maestro, Pablo de Rojas, y que completó con el humanismo y perfeccionamiento de la mano del también granadino Bernabé de Gaviria¹⁹.

En cuanto a su descripción, cabe señalar que se trata de una talla de 119 centímetros de altura, donde el Santo aparece de pie, de frente, posando su pie izquierdo sobre una piedra en la que se haya echado el Cordero, lo que permite una suave y elegante flexión de la misma, dando así un airoso dinamismo a la obra. El Santo aparece con la mano izquierda un poco abierta, lo que puede justificar la presencia de un posible cayado, o una cruz, que sujetaría en su día, mientras que con la derecha señala al Cordero como camino de Salvación. Siguiendo su tradicional iconografía, el Bautista aparece vestido con una túnica corta, ceñida con un cinturón, cuyos flecos, mangas y cuello muestran la característica piel de camello. Sobre la espalda, luce el Santo una capa atada en el hombro izquierdo, y que cae en pliegues rectos, en contraposición a las curvas que crean la piel de camello. El Santo, aunque deteriorado, muestra un profundo estudio anatómico y un excesivo realismo para la época. El rostro, de gran humanidad y elegancia, puede recordarnos algunas otras obras del maestro como la Virgen de Belén de la Iglesia de San Cecilio de Granada, de hacia 1615, o el mismo San Juan Bautista de la localidad cordobesa de Almedinilla, fechado, según el profesor Ángel Aroca Lara, en 1630²⁰.

Si bien las características estilísticas que presenta la imagen nos hablan de Granada, igualmente se hacen patentes los rasgos del estilo de Mena de una manera muy singular. En primer lugar, habría que destacar esa especial ampulosidad, solemnidad y frontalidad que muestra la imagen y que se convierten, según Aroca Lara, en características propias del estilo del maestro. También hemos de hablar de los torneados de los bucles del cabello, el *pathos* y la disposición de los paños, perfectamente visibles en otras obras suyas como el San Juan Bautista

Niño del convento granadino de Santa Isabel o la Inmaculada de la iglesia cordobesa de San Basilio²¹. Pero quizás el rasgo más distintivo de la talla, el que realmente nos lleva a atribuir la obra al maestro granadino, sea su ancha frente y alto copete, características que junto a las facciones dulces del rostro y las manos regordetas, se convierten en recursos típicos del maestro.



San Juan Bautista. Atribuido a Alonso de Mena. C. 1640. Tesoro de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Luque.

Fotografía del autor.

Por último, para concluir el estudio, hemos de hacer referencia a la talla que actualmente se encuentra en el Retablo de la Capilla. Se trata de una bellísima imagen de San José con el Niño, de madera tallada y policromada, de unos 120 centímetros de altura (solo 1 centímetro mayor que el San Juan Bautista), fechable en la primera mitad del siglo XVIII. De clara estética dieciochesca granadina, la imagen puede considerarse, según mi parecer, obra del maestro granadino Torcuato Ruíz del Peral (1708-1766). Aunque este maestro ha sido muy poco investigado hasta el momento, basta solo analizar algunas de sus obras documentadas con este San José para comprobar que comparten los mismos rasgos estilísticos y formales. Por

¹⁹ VILLAR MOVELLÁN, A., «Juan de Mesa y Alonso de Mena: enigmas e influencias», *Apotheca*, 3 (1983), p. 111.

²⁰ AROCA LARA, A., *El San Juan Bautista de Almedinilla (Córdoba)*. Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, Número 107. Córdoba, 1984. p. 112.

²¹ VILLAR MOVELLÁN, A.,: «La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura cordobesa del siglo XVII». *Apotheca*, 6, (1986), p. 88.

poner un ejemplo, su parecido con el San José que el mismo maestro talla para la Iglesia de San José de Granada²² es realmente excepcional. Ambos grupos, el de Luque y el de Granada, muestran los rasgos típicos del maestro; son imágenes deudoras de la tradición canesca, con grandes y amplios ropajes, llenos de soltura, con tramos entrecortados, policromías ricas e intensas y expresiones dulces y serenas. Los rostros, abstraídos pero elegantes, son típicos de Ruíz del Peral²³.

Parece ser que la producción de este maestro empieza a ser realmente significativa a partir del año 1737, fecha en que Ruíz del Peral empieza a disponer de taller propio, convirtiéndose a partir de este momento en el escultor más importante y clave del último Barroco en Granada. Si consideramos este año como punto de partida de sus principales obras y encargos, vemos que su producción se va a desarrollar durante todo el segundo tercio de la centuria del XVIII, de 1737 en que crea su propio taller a 1766, año de su fallecimiento²⁴. Por lo tanto, la cronología de esta talla de San José habría que situarla en el segundo tercio del XVIII.

En cuanto a la descripción de la pieza, vemos que se trata de un grupo que sin duda destaca a primera vista por sus ampulosas vestimentas. San José, con el brazo izquierdo extendido, sostiene a modo de báculo su tradicional vara florida, mientras que con el derecho coge de la mano al Niño, pasionista en este caso, al portar la cruz. Tanto la vara como la cruz son dos piezas de platería que, según los inventarios conservados en el archivo parroquial, datan de la misma fecha del grupo escultórico²⁵.

La posición de San José y el Niño, las vestimentas, los rostros abstraídos, la presencia de la vara y la cruz como atributos, la forma de tratar los cabellos... todo coincide en ambas obras, y todo apunta a que se trata de una posible obra de Torcuato Ruíz del Peral. Es más, comparten los dos grupos hasta mínimos detalles como el cuello doblado de la túnica del Niño o la disposición del manto de San José, que bordea la espalda del Santo y se alza sobre su brazo izquierdo. Las semejanzas formales, estilísticas e iconográficas son visibles; la obra parece ser que salió de la gubia de Torcuato Ruíz del Peral.



San José y el Niño. Atribuido a Torcuato Ruiz del Peral. C. 1745. Capilla de los Leones, Luque. Fotografía del autor.



San José y el Niño. Torcuato Ruiz del Peral. 1737-1743. Parroquia de San José, Granada. Fotografía del autor.

²² A su muerte en el año 1766, el escultor fue sepultado en esta iglesia del popular barrio granadino del Albayzín. Su muerte, el costoso entierro y otros muchos detalles los resume la profesora Ana María Gómez Román en su artículo «Los lances de un hombre y la fortuna de un artista: nuevas noticias sobre Ruíz del Peral», *Boletín número 21 del Centro de Estudios Pedro Suárez*, (2008), p. 230.

²³ LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, I. N., *Torcuato Ruíz del Peral. Escultor imaginero de Exfiliana*, Granada, 2008, pp. 28-29.

²⁴ *Ibid.*, pp. 21-24.

²⁵ A.P.L., Sección Inventarios, legajo 128, documento 3, fol. 2 v.



Detalle del Niño. San José. Capilla de los Leones, Luque.
Fotografía del autor.



Detalle del Niño. San José. Parroquia de San José, Granada.
Fotografía del autor.

Por último, si en el caso de San Juan Bautista veíamos cierta problemática a la hora de atribuir la obra, por la variedad de opiniones y criterios de atribución, San José apenas va a mostrar dificultad en este sentido, ya que se trata de una obra que hasta el momento no se ha atribuido a ningún maestro en concreto, ni se ha sugerido nombre alguno. Evidentemente, salta a la vista que es una obra de estética granadina, del XVIII, pero jamás, o al menos durante mi investigación no me he percatado de ello, se ha dado un nombre como posible autor de la obra. Todo coincide en mi análisis, y todo parece indicar que se trata de una obra que debió tallar Tocuato Ruíz del Peral en el segundo tercio del siglo XVIII, en torno a 1745 aproximadamente, pero, a

falta de documentación, esta atribución ha de entenderse como una simple opinión e hipótesis. Probablemente, en un futuro salga a la luz esta interrogante y se descubra si tanto Alonso de Mena, con su San Juan Bautista, como Torcuato Ruíz del Peral, con el grupo de San José y el Niño, intervinieron en la decoración de la Capilla de Don Rodrigo Calvo de León del templo parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Luque, y de ser así, si la escuela granadina jugó realmente esa notoria influencia artística en nuestro pueblo, debido a la proximidad geográfica existente entre el foco granadino y el sur de Córdoba, y que es la causa de la proliferación de obras granadinas en tierras del sur de la Provincia.