GÓLGOTA

JOSÉ DE MORA / MONOGRÁFICO 2024

GOLGOTA

GÓLGOTA

JOSÉ DE MORA / MONOGRÁFICO 2024

Una publicación oficial de la Real Federación de Hermandades y Cofradías de Semana Santa de Granada

JMG

IN MEMORIAM

A Manuel Lirola García y sus comprometidos años de trabajo por las hermandades, por la fotografía y por esta publicación de la que fue director

EQUIPO

GÓLGOTA Nº 83a - NOVIEMBRE 2024

P.V.P- 10€

PRESIDENTE
Armando Javier Ortiz García

DIRECTOR
Sergio Ortega Almendros

COORDINADOR
Eduardo Iáñez Pareja

CONSEJO DE REDACCIÓN
Álvaro Ramos Ruiz
Antonio Padial Bailón
Carolina Fernández Herrera
Cecilio Cabello Velasco
José Antonio Díaz Gómez
Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz
Pablo González Sánchez

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Luis Gallas Martínez
Luis Eduardo Iáñez García

COLABORADORES GRÁFICOS
José Valverde Ríos (JVR) (coord.)
Alberto Ortega Erena (AOE)
Antonio Orantes Suárez (AOS)
Ignacio Olivencia Moreno (IOM)
Jorge Fernández Álvarez (JFA)
Jose Antonio Murcia García-Carpintero (JMG)
Jose Velasco Fernández (JVF)
Luis Javier Quesada Raya (LQR)
Pablo Córdoba Salmerón (PCS)

EDITA
Real Federación de Hermandades y Cofradías de Semana Santa de Granada

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Plaza de los Lobos 12, Centro Ágora
958.804.997 / www.hermandadesdegranada.com
Sugerencias y subscripciones en:
info@hermandadesdegranada.com

PORTADA
Antonio Orantes Suárez

DEPÓSITO LEGAL
GR/195-1994

ISSN
1887-5009

IMPRESIÓN
Impresiones Nazarí (Granada)

@Fedcofrgr

federacioncof

www.hermandadesdegranada.com

SUMARIO

EDITORIAL 12

LOS ORÍGENES DE JOSÉ DE MORA 16
Juan Antonio Díaz Sánchez / Antonio J. Jaenada Jaenada

DON JOSÉ DE MORA, ESCULTOR DE SU MAJESTAD 22
Francisco J. Crespo Muñoz

JOSÉ DE MORA, CREADOR DE MODELOS ÚNICOS 30
Jose Antonio Díaz Gómez

LA ESCULTURA DE JOSÉ DE MORA ENTRE LA PIEDAD Y LA VERDAD:
LA ICONOLOGÍA DE CRISTO RECOGIENDO SUS VESTIDURAS 36
Miguel Córdoba Salmerón

JOSÉ DE MORA EN LA ETAPA DE PLENITUD COFRADE DE GRANADA 44
Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz

LA DOLOROSA SEGÚN JOSÉ DE MORA 52
Sergio Ortega Almendros

JESÚS DE LA SENTENCIA Y LA MEMORIA DE UN APELLIDO 56
Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

BIBLIOGRAFÍA 62

PCS

AOE

Con este número marcamos un hito más dentro de las publicaciones de la Semana Santa de Granada: un monográfico sobre uno de los escultores más importantes del barroco andaluz, José de Mora. La idea surge de la voluntad de continuar ligándonos con la esfera cultural de la ciudad, viendo como algo necesario que nuestra publicación forme parte de la celebración del 300 aniversario de la muerte del artista. Aprovechamos, además, la coincidencia con los centenarios fundacionales de la Cofradía del Silencio y de la Hermandad del Santo Sepulcro, que cuentan con Titulares nacidos de la gubia del insigne escultor. Con la intención de no perder de vista su sentido cofrade, los artículos de GÓLGOTA se apoyan en imágenes de nuestra Semana Santa y en estudios que nos permiten conocer, en mayor profundidad, al autor y sus obras que hoy forman parte de nuestras hermandades. Gracias a la coordinación de José Antonio Díaz Gómez, contamos con la participación en este número de profesionales investigadores, vinculados al mundo universitario, que conocen en profundidad a José de Mora y su producción.

Este número cuenta con otra novedad, que marca el inicio de un nuevo espacio en la publicación, algo que no podíamos dejar pasar y que no queríamos que quedara como una simple reseña en las páginas de la revista. Este año comienza un periodo de especial relevancia para nuestra Semana Santa, una etapa que durará varios años durante los cuales varias corporaciones alcanzarán sus centenarios fundacionales; y por esa razón hemos editado con este número el primero de los boletines centenarios que GÓLGOTA pretende ir dando a la luz, en los momentos oportunos, para recopilarlos y dar cumplida cuenta de ellos. Se trata en esta ocasión del boletín del centenario fundacional de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia (del Silencio), donde la propia corporación ha reflejado su historia por medio de textos y fotografías históricas, siendo especialmente de agradecer en este sentido la coordinación de Luis del Campo Contreras. Confiamos en que este primer boletín sea del agrado de los lectores de GÓLGOTA y merecido anticipo de los que han de venir como reconocimiento a nuestras hermandades centenarias.

AOS

01

LOS ORÍGENES DE JOSÉ DE MORA

Juan Antonio Díaz Sánchez. Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino.
Antonio José Jaenada Jaenada. Artista plástico.

Pasados los idus de marzo de 1929, los estertores invernales ya terminaban de producirse y la temprana primavera abrazaba a la capital bastetana mientras esta nacía, tras haber aguardado con una franciscana espera. Por aquellos días, concretamente el 7 de abril, don Luis Magaña Visbal, cronista oficial de la ciudad de Baza y maestro agregado del recién inaugurado Instituto Local de Bachillerato, pronunciaba una erudita conferencia en el salón principal del Casino de Artesanos, bajo el título «Una familia de escultores: los Mora», que posteriormente, en 1952, publicaría como separata en el número veinticinco de la revista *Archivo Español de Arte* editada por el Instituto Diego Velázquez (CSIC).

En esta ponencia, dicho erudito local profundizaba, a la luz de la obra biográfica publicada por don Antonio Gallego Burín en 1925, sobre todo en la naturaleza bastetana del insigne escultor José de Mora. Lustros atrás, otro nombre insigne, que fue esencial para la cultura de la Granada finisecular, don Manuel Gómez-Moreno Martínez, ilustre por tantos conceptos, demostraría que José de Mora nació en Baza y fue bautizado en la iglesia Mayor de dicha ciudad:

> En la ciudad de Baça en primero día del mes de março de mill seiscientos y quarenta y dos años, yo el Br. Juan de Molina, aiudante de cura desta Santa Yglesia exorcissé a Joseph, hijo de Bernardo de Mora y de Damiana López su mujer. Fueron sus compadres, Bartolomé de Cánovas y Catalina Sánchez su mujer. Testigos el Licenciado Diego Martínez de Ávalos y Francisco Baena vecinos de Baça. (A.P. Mayor: Lib. VII de Bautismos, fol. 51vt.)

Sin duda asistimos, pues, hace un siglo aproximadamente, a la reivindicación de uno de los nombres más importantes para la historia de Baza, en particular, y para la Historia del Arte español, en general. Por consiguiente, Magaña Visbal, a través del claustro profesoral del instituto donde ejercía como docente, sugirió que este instara al Excmo. Ayuntamiento de Baza para que le concediese el nombre de una calle y así su nombre siempre estuviese presente en la memoria colectiva de la ciudad. Inicialmente, se solicitó el cambio de nombre del callejón del Almendro, donde nació el más ilustre bastetano e inicialmente se estableció su abuelo materno, Cecilio López Criado. Parafraseando las propias palabras del insigne cronista oficial: «Mínimo homenaje que podía y debía tributarse a tan esclarecido artista, en reparación del olvido en que se le había tenido durante tanto tiempo y en el desagravio a Baza [*sic*], a quien se quiso arrebatar uno de sus más preclaros hijos».

En su momento no se tuvo en cuenta esta propuesta reivindicativa; sin embargo, en la actualidad la avenida de la ciudad lleva su nombre: avenida José de Mora. Además de esto, desde 1952, el Instituto Laboral de Bachillerato —que fuera heredero del Instituto Nacional de Bachillerato, proyecto educativo de la II República— reabrió sus puertas 13 años después con el carácter de laboral, tan propio de la época, y el nombre de José de Mora.

Pero ¿cómo debió ser la ciudad de Baza que viera nacer a José de Mora considerado su más insigne e ilustre hijo predilecto?

La ciudad de Baza enarbola el estandarte real el 29 de agosto de 1621, por la proclamación de Felipe iv, del que la historiografía positivista decía «que era joven, bondadoso, de gran cultura y gusto refinado, con deseos de intervenir en los negocios del Estado, para lo que reunía excelentes condiciones, el nuevo monarca era una esperanza para los pueblos, harto agobiados en el reinado anterior». Como podemos comprobar, esta descripción corresponde a la conformación de una idílica figura del Rey Planeta que ha llevado a algunos escritores a novelar esta primera etapa de su reinado como la *Crónica del rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester.

Una de las consecuencias más directas que sobre los núcleos poblacionales tenían los efectos de la guerra consistía en la falta de brazos que trabajaran la tierra, puesto que todo hombre en edad de trabajar —es decir, los jornaleros o braceros— estaban haciendo la guerra. En Baza, el caso sería aún más grave, habida cuenta del proceso de abandono de gran parte de la ciudad causado por las ex-

pulsiones de nativos moriscos, lo que se tradujo en un crecimiento demográfico negativo que le costaría decenios recuperar. Esto provocaba directamente que la mayoría de las tierras se mantuvieran incultas y baldías. A esto debemos añadir que la gran mayoría de ellas eran de propiedad señorial —baja nobleza e hidalgos, amén de las grandes familias que conformaron la oligarquía bastetana mandataria en el Concejo—, otra gran parte pertenecían al clero —sobre todo, al regular—; y una pequeña minoría sería de aprovechamiento comunal, destacando aquellas que conformaban los montes de la Sierra de Baza y parte de la de los Filabres que, debido a su orografía, no se podían cultivar y solo se aprovechaban los recursos naturales por el común.

Con este panorama, no nos debemos extrañar de que la ciudad sufriera un aumento de «depravaciones», puesto que la población de todo estrato social se corrompió hasta unos niveles insospechados: robos, asesinatos, vidas licenciosas... Incluso tenemos dos casos documentados de clérigos asesinos: Alonso de Reina y Manuel Malagón. Por supuesto, tampoco nos ha de sorprender que, en este contexto, en 1625 se construyese en Baza su primer corral de comedias, siendo el licencioso canónigo Alonso de Reina junto a Diego Páez Espinosa los empresarios que lo regentarían. También se comenzó a diseñar la Alameda, que es el paseo principal de la ciudad de Baza. Fue en 1633, después de unos pleitos con los marqueses de Aguilafuente, cuando se plantaron allí los primeros álamos, que sentarían la base sobre la que se ajardinará durante el siglo XIX la futura Alameda de Cervantes, dedicada en 1905 al célebre escritor, con motivo de la conmemoración del tricentenario de la publicación de El Quijote y en recuerdo a su breve estancia y pernocta en la ciudad.

Felipe IV tenía varios frentes bélicos abiertos. Por supuesto, no nos vamos a detener en explicarlos aquí, puesto que no es nuestro propósito; pero, consecuencia directa de los mismos era la nueva imposición, para sufragar la guerra, de arbitrios y tributos extraordinarios que hacía insoportables las cargas contributivas a las ciudades y villas realengas. Hasta donde hemos podido saber, durante los años 1625, 1629, 1631, 1637, 1643, 1647 y 1653 escribió la Cancillería Real a Baza para pedir dineros. Aun con todo esto, seguía siendo insuficiente; por lo tanto, el Rey Planeta puso a España en almoneda provocando que la Corona vendiera todo lo vendible: oficios regios, cargos militares, títulos de nobleza...; y, en el caso que nos ocupa, hasta la exención de las villas de Cúllar y Benamaurel, que fueron incorporadas a la jurisdicción señorial de la Casa de Alba; mientras que las de Caniles y Zújar fueron igualmente eximidas respecto a la jurisdicción bastetana para pasar a pertenecer a las villas realengas de carácter propio y jurisdicción real. Y todo esto para poder costear los enormes gastos que por aquellos años estaban ocasionando las guerras de Flandes, Portugal y Cataluña, que quiso declararse independiente aprovechando la coyuntura geopolítica de la España del momento: «Nihil novum sub sole».

Pues bien, para satisfacer uno de esos impuestos extraordinarios que Felipe IV impuso a sus súbditos, concretamente la extinción del «vellón grueso de cobre», en la ciudad de Baza se elaboró un censo durante el año 1639, cuya valiosísima información ha sido estudiada y analizada por el profesor Tristán. Teniendo en cuenta que José de Mora fue bautizado un primero de marzo de 1642, la información que dicho censo nos ofrece es esencial para poder trazar una radiografía aproximada de cómo fue la capital bastetana que viera nacer a su hijo más predilecto.

En primer lugar, y atendiendo a las cuestiones demográficas —aunque debemos tener en cuenta que el clero y los pobres de solemnidad no se encuentran censados, al quedar exentos del pago de dicho impuesto—, la población de Baza sería de 1.463 vecinos (5.852 hab. aprox.) a los que deberíamos de sumar las personas no censadas, lo que nos viene a arrojar un guarismo de aproximadamente unos 6.000 habitantes repartidos entre tres colaciones parroquiales: Santa María con 691 vecinos, Santiago con 451 y San Juan con 321. De este total, solo se censa a 283 mujeres, lo que a todas luces es un dato falaz, puesto que el género femenino hubo de componer, como mínimo, la mitad de la población o quizás algo más. La estratigrafía social de la población censada estaría compuesta por una gran mayoría de pecheros, la baja nobleza compuesta por la hidalguía, el clero, los mayores contribuyentes, que

vendrían a ser los regidores y caballeros principales de la ciudad, la incipiente burguesía dedicada a la artesanía y el comercio, y, por último, los pobres de solemnidad.

A la vez que se iba censando a la población, sobre todo la activa, también se fue documentando su ocupación, es decir, el oficio al que cada cual se dedicaba. Los oficios más numerosos —lo cual viene a corroborar el empleo del término de agrociudad para Baza— se orientaban hacia el sector primario, por lo que nos encontramos con agricultores, ganaderos, pastores, madereros, leñadores, cazadores (loberos) y mieleros (apicultores). El sector secundario estaría compuesto única y exclusivamente por la producción artesanal, puesto que Baza carecía de un tejido industrial como tal, por incipiente que fuera.

Por lo tanto, atendiendo a la artesanía elaborada con el textil, tenemos a sastres, tejedores, sombrerero, tundidores y costaleros; con la madera nos encontramos a tres carpinteros; en cuanto a los productos elaborados con cueros y pieles, tenemos a talabarteros, zapateros, botero y un zurrador. Dentro del sector de la metalistería contaba la ciudad con varios cerrajeros, calderero, herrero y un arcabucero (armero). En cuanto al trabajo con las fibras vegetales (esparto, mimbre y cáñamo), tenía a los alpargateros. Referente a la alfarería, se censa a unos cuantos cantareros. Dentro del mismo sector nos encontramos también con el ramo de la construcción, por lo que tenemos albañiles, yesero y cañero. Perteneciente al ramo de la producción alimenticia, contaba la ciudad con varios panaderos, pasteleros y un turronero; también observamos un gran número de molineros, siendo una actividad esencial para elaborar la harina. Finalmente —y, en este caso concreto, que es lo que más despierta nuestro interés—, dentro de la producción artística se encontraban establecidos en Baza el pintor Alejo Mexía, el platero Felipe León y el escultor (imaginero y retablista) Cecilio López Criado, que es el abuelo materno de José de Mora.

Por último, en lo tocante al sector terciario (servicios), contaba Baza con un gran número de tenderos, sitos principalmente en la parroquia de Santiago, que fue el barrio comercial de la ciudad por

excelencia. En cuanto a la hostelería, existían dos mesoneros y un posadero, y por transportista un arriero. La asistencia sanitaria estaba prestada por un médico cirujano, una partera y tres barberos. La enseñanza queda en manos del clero y de algún que otro preceptor, escribano o escribiente. Un abultado número de vecinos ocupan puestos concejiles como vigilantes y pregonero.

En cuanto al urbanismo bastetano, debemos tener en cuenta que el barrio principal de la ciudad, es decir, su centro neurálgico, donde se hallaban establecidas las sedes del poder político, religioso y militar, se conformó en torno a la parroquia del Sagrario, compuesta por la iglesia de Santa María de la Encarnación —vulgo iglesia Mayor— y su plaza homónima, donde se asentaba. En dicho barrio se establecieron las clases más pudientes de la sociedad bastetana y, por supuesto, Cecilio López, al año de establecerse en Baza, se mudó a residir y trabajar en una casa más grande donde montó su taller y tienda, sita en la plaza Mayor.

03

El segundo barrio más importante, atendiendo a su número de población y poder dinerario, es el conformado en torno a la parroquia de Santiago, el antiguo arrabal de Marçuela, donde se conservan los impresionantes baños árabes. Será aquí donde, en su mayor parte, se asiente la incipiente burguesía comercial de la ciudad, así como los hombres que ocupaban cargos concejiles secundarios. El tercer y último barrio, el más humilde y menos poblado, es el que se conforma en torno a la parroquia de San Juan, donde anteriormente se habían ubicado la morería y la judería de la ciudad. Un barrio que paulatinamente era más pobre y, a consecuencia de ello, donde se fueron asentando los menesterosos que diariamente luchaban por malvivir o sobrevivir, llegando a transformarse en un verdadero gueto. Tres barrios que, en definitiva, iban conformando la trama urbanística de la ciudad en torno a sus calles, callejones, callejuelas, plazas, plazoletas, puertas y recovecos; muchas de las cuales aún perviven, al haber sobrevivido al curso del tiempo, regalándonos hogaño unos barrios singulares sobre los que, como antaño, se va desarrollando la vida de los bastetanos.

Y a esta ciudad llega en 1637, proveniente de Granada, Cecilio López Criado...

Podemos considerar a Cecilio López una persona importante a la hora de comprender la progenie y, en buena medida, la educación de una saga de célebres imagineros, al convertirse prácticamente en una figura patriarcal para los clanes familiares de los Mora y los Mena. Abuelo materno de José de Mora, su biografía ha sido recientemente estudiada por la doctora Lázaro Damas, a la que seguimos para ofrecer unas sucintas trazas de su vida y obra.

Nacido en Granada a comienzos del siglo XVII, Cecilio López era hijo de Diego López y Juana Martín, y en sus vísperas nupciales con Cecilia de Mena, hermana de su maestro, Alonso de Mena, estaba avecindado en la granadina parroquia de San Matías. Con estos desposorios quedaría sellada una alianza gremial a la manera de la época, es decir,

con un matrimonio conveniente y convenido. La principal colaboración que mantuvieron los dos cuñados se produjo en la fábrica de los armarios relicarios de la Capilla Real de Granada. Sin embargo, esto no es óbice para que Cecilio mantuviese colaboraciones laborales con otros talleres de imaginería granadinos del momento.

Transcurrido el día de Todos los Santos de 1632, Cecilio López entra en contacto con la ciudad de Baza al colaborar con el escultor y pintor Juan de Frei-la Guevara, establecido en la urbe bastetana, para la fábrica del retablo mayor de la iglesia de Santiago, y al año siguiente Cecilio ya se hace presente en Baza. Al día siguiente de la celebración de la festividad de la Virgen de la Piedad de 1637 encontramos al abuelo de José de Mora establecido, junto a su familia, en una casa sita en el callejón del Almendro de la ciudad. Sin embargo, al año siguiente, realizará su mudanza a otra casa ubicada en la plaza Mayor, como hemos visto anteriormente.

Debido a la fábrica del retablo mayor de la iglesia conventual de los frailes mercedarios cazorleños, Cecilio entra en contacto con Bernardo Francisco de Mora, un escultor mallorquín que se había establecido en aquella villa jiennense, puesto que su hermano, Juan de Mora, estaba allí avecindado al haberse casado con una cazorleña, Ana de Tíscar. Posteriormente, Bernardo Francisco de Mora entra a trabajar en el taller bastetano regentado por Cecilio López, estableciéndose así en la capital bastetana y sellando su alianza gremial, lo mismo que lo había hecho su futuro suegro, es decir, casándose con una hija del maestro, Damiana López Criado y Mena, y convirtiéndose de esta forma en su yerno el 26 de mayo de 1641. Nueve meses después nacería José de Mora en la residencia que la familia mantenía en el callejón del Almendro, recibiendo este las aguas bautismales el primero de marzo de 1642 en la iglesia Mayor de Baza.

A consecuencia del fallecimiento en Granada del maestro Alonso de Mena, acaecido en 1646, Bernardo Francisco de Mora, junto a su familia, se traslada a la ciudad de la Alhambra para iniciar una nueva etapa laboral en una ciudad que, al ser capital de reino, ofertaba más posibilidades, puesto que llevaba siglo y medio conformándose en ella la Christianópolis que nos definiera el profesor Emilio Orozco.

Así pues, tras la marcha de su yerno a Granada, Cecilio López, junto a su hijo Melchor, quedaría definitivamente establecido en Baza hasta la hora de su fallecimiento, ocurrido durante el mes de abril de 1671. En dicho taller bastetano, padre e hijo realizarían muchos trabajos para los territorios que en la actualidad componen las comarcas de Baza, Huéscar, Segura, la Sagra y el Almanzora. Lamentablemente, casi la totalidad de estas obras fueron destruidas en la Guerra de la Independencia y en la Guerra Civil española. Será precisamente en este ambiente, rodeado de madera, gubias, escoplos, buriles, formones, martillos..., donde nació el insigne José de Mora, el celebérrimo hijo de Baza, quien llegará a convertirse en uno de los mayores genios del Barroco español y —de la mano, por supuesto, de su abuelo— en el más ilustre bastetano.

01. Ilustración de la Virgen de los Dolores de Baza. Fotografía tomada por Marcos Caparrós. Propiedad de Javier Mateos Lozano.
02. Plaza Mayor de Baza. Miguel J. Ávalos González.
03. Altar Mayor de la Iglesia de Santiago de Baza. Autor desconocido.

AOE

DON JOSÉ DE MORA, ESCULTOR DE SU MAJESTAD

Francisco J. Crespo Muñoz. Universidad de Valladolid /Archivo General de Simancas

José de Mora Ginarte y López Criado fallecía en 1724, a los 82 años. Desde hacía ya un tiempo estaba retirado de la actividad escultórica, pero gozaba de un prestigio artístico indiscutido; de hecho, su vejez, alejada de la gubia, alimentó una semblanza mítica sobre el artista bastetano, donde los ecos de rarezas y extravagancias, de desvaríos de genio y melancolía, se terminaron mezclando con el reconocimiento de sus contemporáneos, que lo tenían como referente creativo y autor a consultar en las iniciativas escultóricas, por su inteligencia y crédito. Era el más sobresaliente de una dinastía artística (los Mora), de por sí sobresaliente, así como el más importante de una escuela de escultura (la granadina) ya importante en pleno Barroco. «Don Joseph» es tenido como el principal escultor hispánico de la transición del siglo XVII al XVIII (etapa memorable en la Historia del Arte español) y el genio creador (e inspirador) de un elenco de imaginería sacra, conformado por obras esenciales dentro patrimonio devocional granadino.

Como es obvio, José de Mora fue un hombre de su tiempo, encuadrado dentro de parámetros artísticos, socio-profesionales, jurídicos o devocionales propios de las centurias barrocas; fue este encuadre el que explica su periplo vital y creativo, su arte y su inspiración, y el modo en que distintas personas e instituciones contemporáneas a él, en el ejercicio y la vivencia de la piedad de su tiempo, confiaron en el hacer de este escultor para plasmar, sobre la madera, su forma de dirigirse a Dios, de manifestar su fe o de buscar la redención y la vida eterna.

La piedad (y de manera acentuada la «popular») es pilar fundamental en la génesis de la identidad grupal, gestada en el común desarrollo de ritos, procesiones u obras pías y de beneficencia, fortaleciendo la profesión de la fe y la integración de los participantes en manifestaciones públicas de índole religiosa.

La vivencia religiosa en el Barroco granadino (y en el hispánico, en general) se aglutinó bajo el concepto clave de la «intermediación». En primer lugar, a través de corporaciones (monásticas y conventuales, sacramentales, gremiales, penitenciales, etc.), erigidas alrededor de la veneración a una advocación concreta y convertidas en fórmulas de expresión y acción en múltiples sentidos, inclusive el de la sociabilidad o el de la beneficencia; consecuentemente, la Granada de estos siglos se ha venido considerando la de mayor esplendor en las realidades cofrades, y, con ello, de la imaginería sacra y procesional. Por otro lado, esa intermediación giró alrededor de aspectos más trascendentes, donde la percepción de la muerte era nodal; ello se sustanció en el enorme el peso de memorias, capellanías o patronatos, a fin de asegurar el objetivo esencial de la inmortalidad espiritual y el anhelo por la consideración general hacia el finado, tanto en el plano mundano como en el religioso: se trataba de convertirlo en una persona santa y justa, que había dejado buena opinión con su virtuosa vida o que, al menos, aspiraba a la redención salvífica con sus obras *post mortem*.

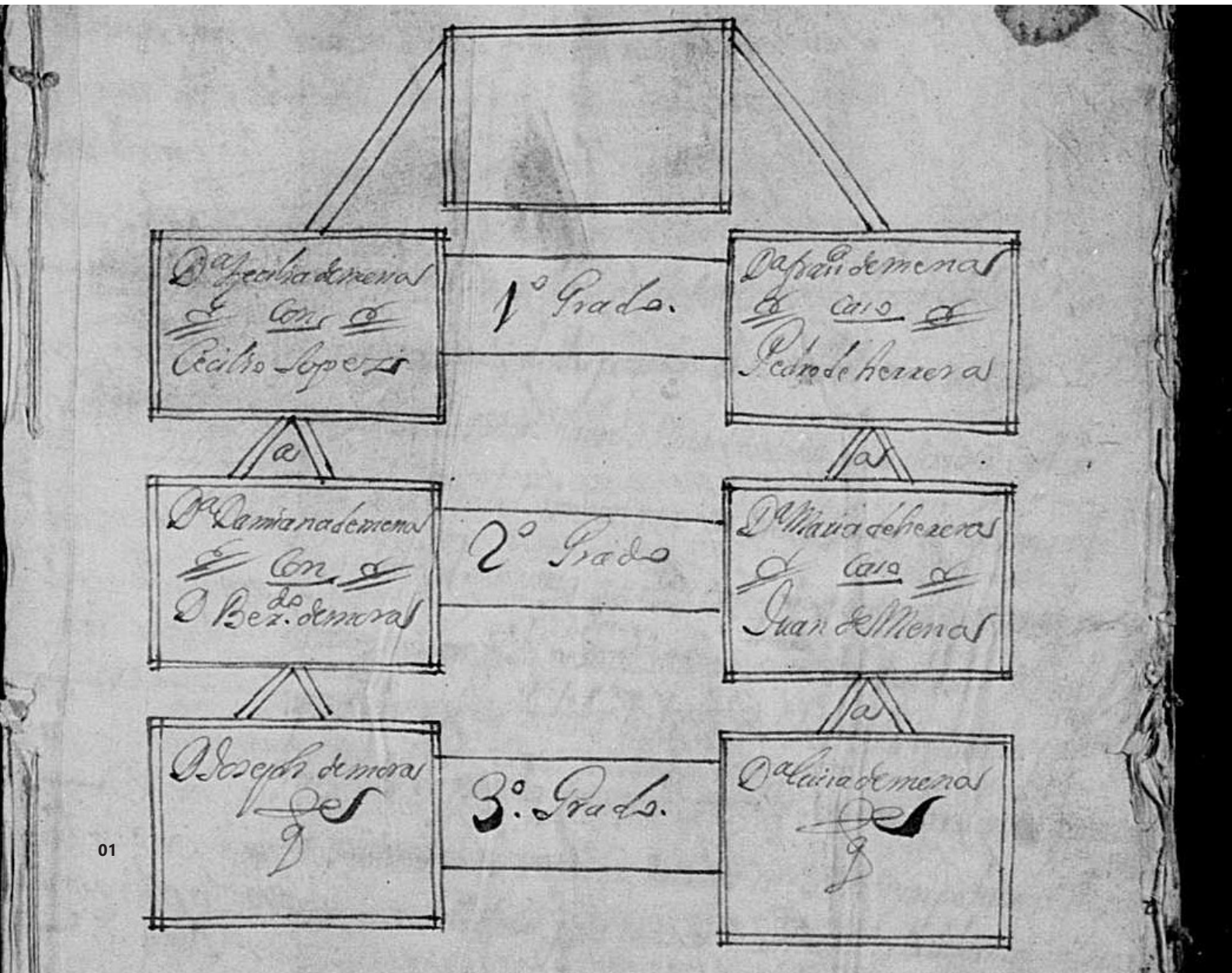
De este modo, ante el cariz del personaje y las características de su contexto, realizar una breve semblanza biográfica y artística de José de Mora resulta tremendamente difícil; desde luego, lo es si se pretende eludir los lugares comunes de un compendio bibliográfico de estudios muy reseñables, que cuenta con significativas aportaciones, como las de Antonio Gallego Burín, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz o José Antonio Díaz Gómez (referenciando solo los autores que han dedicado monografías específicas al escultor); del último experto citado se van a extraer muchas de la consideraciones artísticas de la presente semblanza.

Por lo tanto, en este modesto acercamiento al genio «natural de Baza» y «vecino de Granada», se ha optado por la «original» propuesta de darle la «palabra» al propio José de Mora, para que hable de sí mismo. Esta oportunidad solamente es posible a través de la documentación de archivo, y más concretamente de una tipología documental muy íntima y personal: los documentos sobre la práctica sacramental, conservados en el Archivo Histórico Diocesano de Granada, custodio esencial de la memoria documentada relativa a la piedad del Seiscientos y el Setecientos en la archidiócesis granadina. Nuevamente, José de Mora no fue ajeno

al constructo eclesial de los sacramentos y, siendo un autor consolidado, en plena prosperidad profesional, la convulsión sentimental le asaltó y trató de regular ante la Iglesia su controvertida relación con Luisa de Mena, «mi parienta en tercer grado de consanguinidad o afinidad», como el propio «Don Joseph de Mora, escultor de su Magestad» identifica; lo hizo a través de una petición de interrogatorio, acompañada de dispensa papal, que el artista presentó ante el provisor del Arzobispado de Granada, el 15 de junio de 1685, con el fin de poder contraer matrimonio. Es de este modo como el genio y el hombre toman la palabra.

En 1685, afirmando contar con 46 años (afirmación interesante, pues ello establecería su nacimiento hacia 1639 / 1640), dice ser: «hijo de D. Bernardo de Mora y de D.ª Damiana de Mena <Criado>, difuntos». Por lo tanto, nieto materno del escultor granadino Cecilio López y, sobre todo, vástago del patriarca de uno de los talleres esenciales en la escuela granadina de escultura, lo que le formó en un entorno artístico familiar que marcó su aprendizaje.

«Natural de la ciudad de Baza, baptiçado a la Iglesia Mayor», teniendo 8 años «vino con sus padres a esta ciudad [de Granada]»; en consecuencia, se aprecian coincidencias entre la propuesta de nacimiento que realiza el propio escultor y la fecha conocida del traslado familiar a Granada (1646). De la mano de su padre, el joven José comenzó a desarrollar sus primeros modelos plásticos, al entrar en contacto directo con el legado de Alonso de Mena, pariente suyo, y con el trabajo activo del hijo de este, el gran Pedro de Mena; la obra inicial de nuestro protagonista fue un compendio estético y de contrastes con estas experiencias, en un crisol artístico granadino dominado por los esquemas compositivos

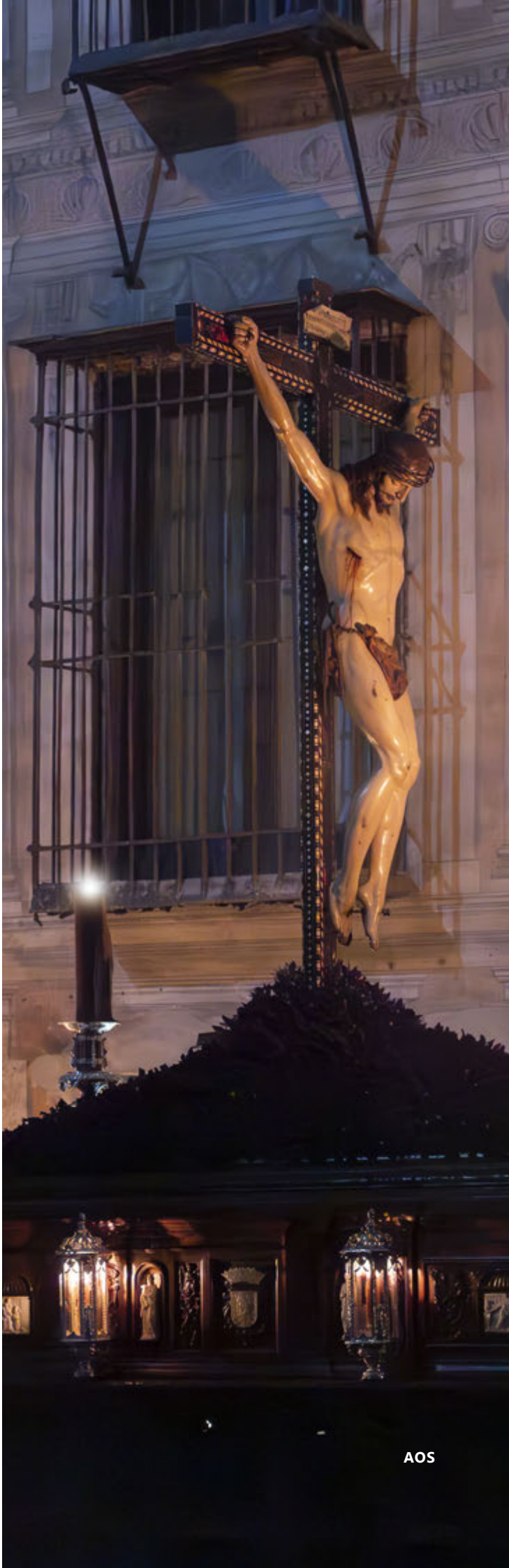


01

del maestro Alonso Cano. Aunque debió de realizar colaboraciones de taller con anterioridad, hasta los 23 años no se documenta la primera obra de José de Mora: la *Piedad* pétrea de la hornacina central en la portada de la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias (1665), que firmó junto a su progenitor.

En el uso habitual de la tercera persona (característico de los escritos petitorios de la época), Mora afirma que «ha vivido en diferentes parrochias» en la capital granadina. El Sagrario, Santa Ana, San Matías y San Gil (en dos ocasiones diferentes) fueron el ámbito parroquial de la familia de escultores. En el taller familiar colaborará con sus parientes, los Mena, y madurará su formación artística. Se trata de una etapa inicial donde tal vez comenzó a desarrollar sus modelos masculino y femenino, a través de los bustos del *Ecce Homo* y de la *Dolorosa*: del primero, se encontrarán muestras en los conventos de la Magdalena, de Santa Isabel la Real y de Zafra, en la Capilla Real y en el Museo de Bellas Artes de Granada; de la segunda, en los citados conventos y capilla, y en Puebla de Don Fadrique, la parroquia de San Roque de Sevilla y el Museo Victoria y Alberto de Londres.

Continúa diciendo: «y como escultor que es de su Magestad, ha hecho diferentes viajes a la villa de Madrid y el último habrá nueve años, vivió a la parrochia de San Justo y Pastor, donde estuvo quatro años». No cabe la menor duda de que su condición de servidor de la Casa Real era lo que más henchía el ego profesional de José de Mora, que no dudaba en recalcar repetitivamente su posición de artista regio. Cuando marchó a la Corte (hacia 1666), tal vez lo hiciera con el impulso del maestro Cano y se uniera a otro polifacético discípulo canesco, Sebastián de Herrera Barnuevo, trabajando en obras que pudieran llegar a atribuirse bien a uno u a otro. De ese periplo madrileño, su creación principal sería una *Inmaculada Concepción* para el Colegio Imperial de los Jesuitas (hacia 1670), tristemente desaparecida. Años después de la muerte de Giovanni Battista Morelli (en 1669), que fuera escultor del rey Carlos II, la vacante es ocupada por el bastetano en 1672, quien comenzará a presumir de su nuevo título de «escultor de su Magestad», atributo indudablemente ansiado.



AOS

Cabría preguntarse cuál fue la imbricación efectiva de José de Mora en la producción artística de la corte carolina; el propio autor afirma que su estancia en Madrid fue discontinua, a pesar de sus claros intereses cortesanos. Curiosamente, esa presumible distracción madrileña coincide con la consagración del genio de Mora, aunque lo fuera en Granada: en el verano de 1671, con destino a la capilla mayor del Oratorio de San Felipe Neri, talló la primitiva *Virgen de los Dolores* (hoy *Soledad del Calvario*). El escultor debió de tomar de su estancia capitalina, de Gaspar Becerra y de Alonso Cano los esquemas de la soledad de María, para sublimarlos en una obra emblemática del Barroco. De este modo, su modelo de dolorosa evolucionaba en la fuerza de la grave introversión canesca; en volúmenes y tonos cromáticos de unos paños que dejan todo el protagonismo a la expresión de dolor contenida en el rostro; en representaciones hasta los tres cuartos (al modo aprendido de su padre Bernardo), donde se muestran unas manos cargadas de intensidad dramática, las cuales comparten su preponderancia con el dulce semblante atormentado. El resultado: una talla mariana completa, de elegante sencillez y exquisitez, y cuya belleza sublime procede del sufrimiento más profundo. En fin, la Virgen dolorosa ejemplificará un sello de trabajo en Mora: la incesante búsqueda de la perfección, en tanto que el escultor no estuvo satisfecho hasta la modificación estructural y expresiva de las manos de la talla, más de tres décadas después de su hechura.

JFA

Si leemos unos folios adelante en el expediente matrimonial de Mora, testifica doña Luisa de Mena. Con 40 años en 1685, declara ser hija de Juan de Mena y de María de Herrera (difuntos), ser natural de la parroquia granadina del Sagrario y ser viuda de Juan Clavero; con este último casó hacía 20 años y de él enviudó en 1678, encontrándose su esposo en Sevilla y teniendo que ser enterrado por hermanos de la Santa Caridad, en la Iglesia Mayor hispalense, al fallecer indigente. La futura esposa de Mora conoció el deceso «estando la declarante en la villa de Madrid, habrá siete años». En la capital cortesana, doña Luisa vivió, sin volver a casarse, en las parroquias de San Sebastián y de San Justo y Pastor, lo cual generó las lógicas sospechas de conocimiento carnal con su pariente José de Mora, estante en esa última parroquia madrileña y, posteriormente, en la granadina de San Salvador, como ella, al regresar a Granada. Este fue un punto esencial del interrogatorio que el escultor presentara con el fin de posibilitar su dispensa matrimonial; las dudas de tan pecaminoso comportamiento están detrás de la penitencia impuesta al artista, de cuatro meses (por «disfame» o deshonra), que cumplió en la iglesia colegial albaicinera: «dos horas por la mañana y dos por la tarde, consecutivas, en ayudar a misa y lo demás que por el cura de dicha yglesia le fuere ordenado» (desde febrero de 1685).

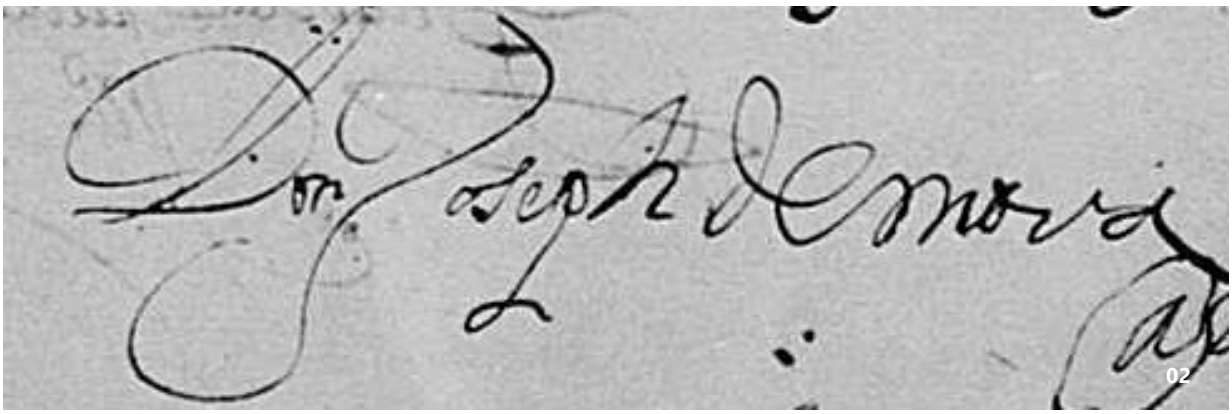
Y sí: como en el caso de otras de sus aspiraciones, José de Mora alcanzó la dispensa y contrajo matrimonio con Luisa de Mena (evidentemente, su amor desde hacía varios años). Por entonces: «ha (...) quatro [años] se vino a esta ciudad [de Granada], a la parrochia de San Salvador, donde vive» (es decir, alrededor de 1682). El escultor ya no volverá más a la Corte.

Afincado en Granada, Mora eclosiona sus representaciones pasionistas, de inmensa calidad, para dependencias conventuales o capillas parroquiales, conformando el tipo masculino por excelencia en la escultura granadina del Barroco: *Jesús de la Humildad y Paciencia* (actual *Cristo de la Sentencia* de la parroquial de San Pedro y San Pablo de Granada), para los carmelitas calzados; *Jesús Nazareno*, en la parroquia de Santa María del Soterraño (Aguilar de la Frontera); *Cristo de la Amargura*, de San Juan de los Reyes; y *Cristo de la Caída*, en la iglesia de Belén de Antequera y en el convento de la Magdalena de Baeza. Por otro lado, se encuentra la original rareza iconográfica del *Cristo del Mayor Dolor*, postrado recogiendo su túnica tras la flagelación, que pereció en el incendio del Salvador (1936), procedente de los franciscanos descalzos. En cualquier caso, será el *Cristo de la Salvación* (hoy de la *Misericordia* o vulgo del *Silencio*), realizado en 1688 para la iglesia de los clérigos regulares menores, el mayor logro en la trayectoria del artista; tanto es así que jamás volvió a acometer otro crucificado de gran formato. De este modo, el ya bautizado como «*Cristo* de Mora» va a gozar de una unicidad excepcional dentro de la Historia del Arte y cambiará por completo la consideración del tipo iconográfico de Cristo muerto en la Cruz, en el sureste español, para lo restante de Barroco y aún con posterioridad para esta representación dentro de la imaginería contemporánea.

Por otro lado, oratorianos, jesuitas, franciscanos, dominicos, carmelitas o mínimos acudieron al taller de Mora entre otras cosas para la hechura de santos venerados por dichas órdenes, durante toda su etapa de madurez y, especialmente, desde que se iniciaron sus estancias en la Corte. *San Antonio de Padua* (hoy en la iglesia de las Angustias), *San Juan de Capistrano* (en la Capilla Real), *San Pedro de Alcántara* y *San Pascual Bailón* (en el convento de Santa Isabel la Real) son algunos ejemplos; finalmente, *San Bruno* (en el monasterio de la Cartuja de Granada), entre sus últimos trabajos documentados.

Así llegó el declive del hombre y el ocaso del artista. Hay cierto acuerdo historiográfico en señalar 1704 como el principio del fin para el genio de Mora: moría Luisa de Mena, su amada compañera, que fue enterrada en el convento de San Antonio de Granada. Acontecían las postrimerías del escultor de Su Majestad, pergeñadas en el primer párrafo de esta aportación conmemorativa, hasta que el 25 de octubre de 1724 su exangüe cuerpo sin vida recibiera sepultura junto al de su esposa. Y, como no podía ser menos, en esta breve semblanza poco importa el redactor y solo podía estar firmada por su protagonista: «Don Joseph de Mora», escultor de Su Majestad.

01. Árbol genealógico de José de Mora y Luisa de Mena.
02. Firma autógrafa de José de Mora



AOS

AOE

JOSÉ DE MORA, CREADOR DE MODELOS ÚNICOS

José Antonio Díaz Gómez. Universidad de Granada

Uno de los aspectos más notables del catálogo de José de Mora es que, en medio de la producción seriada de determinados formatos, como pueden ser los ciclos de parejas de bustos de eccehomos y dolorosas, e incluso las tallas de nazarenos que tradicionalmente la historiografía viene vinculando al taller familiar, se insertan algunas creaciones singularísimas que él mismo no habría de repetir nunca. Sin duda, estas se producen tras su consolidación en el ámbito de las artes con el nombramiento de escultor de la Real Cámara de Carlos II en 1672. Así, con su regreso definitivo a Granada siete años después, Mora traería consigo un empeño de genuinidad con que pretendía alejarse del sistema tradicional del taller gremial para aproximarse al carisma de los grandes autores que había conocido en la corte matritense.

Su carta de presentación se convierte en la de un genio pretendidamente altivo y algo misterioso que, pese a todo, no dejaba de resultar próximo y mundano para sus convecinos. Trabajando casi siempre al servicio de las órdenes religiosas, las tertulias de frailes y eclesiásticos en el carmen de los Mascarones debieron suponer una importante fuente de inspiración a la hora de tratar los trasuntos plásticos de la Pasión con una hondura acorde con la sensibilidad teológica —y también devocional— propia de finales del siglo XVII. Ante todo, la estética del Barroco medía a los grandes imagineros por su capacidad de obrar simulacros; es este un concepto central que se refiere a la capacidad del escultor para ejecutar una obra que se aproximase al modelo real lo máximo que consintiese la técnica. Y en esto de gestar simulacros José de Mora supo sentar cátedra.

Gracias al influjo pretérito de grandes maestros como Alonso Cano, Pedro de Mena o Sebastián de Herrera, Mora aprendió a conjugar con el naturalismo barroco el dramatismo que había caracterizado a la pintura flamenca del siglo XVI, tan extendida por toda Castilla. De todo este amplio repertorio, gustó especialmente de los modelos de dolor marcado pero contenido en una sensible tensión psicológica capaz de cautivar la sensibilidad de cualquier espectador. Con todo, las anatomías laceradas de los eccehomos se ven depuradas dentro de los esquemas heroicos impuestos por el clasicismo, lo que se desarrolla dentro de una fijación arquetípica de la caracterización fisionómica, dimensión que resultó gozar de tanto éxito como para singularizar la escultura granadina dentro del amplio espectro del Barroco hispánico.

Cuando Mora sienta los rasgos que han de caracterizar los rostros de sus cristos dolientes, lo hace siempre dentro de unos esquemas judaizantes, fieles a las descripciones físicas que se atrevieron a testificar las experiencias místicas de santa Brígida de Suecia o sor María Jesús de Ágreda, que tan en boga estuvieron en el último tercio del siglo XVII. Estos textos sirvieron de inspiración para que los imagineros tratasen de moldear y perfeccionar un tipo fisionómico que se adecuase a los retratos literarios dictados por las religiosas mencionadas. Cada autor buscó su fórmula y Mora se acomodó en adecuar dichos rasgos al estereotipo judío popularizado en las sátiras gráficas, pero que él conducía a un terreno mucho más serio en que los rostros enjutos, las narices aguileñas, los ojos abultados y las barbas bífidas conformaban la caracterización válida para dibujar al mismo Jesucristo.

La habilidad fundamental de José de Mora, en la que radicó la admiración que el público le manifestó en vida y que le sigue profesando trescientos años después de su muerte, se encuentra en su capacidad para llevar al bulto redondo propuestas plásticas que, hasta ese momento, apenas habían salido de la superficie de los lienzos, de los extensos repertorios de grabados o de las minuciosas descripciones literarias. De este modo, lograba hacer de sus creaciones una propuesta original que él mismo se empeñaba en inmortalizar como única e irrepetible, de acuerdo con lo que manifiestan los testimonios dieciochescos de Antonio Palomino, fray Juan de la Chica o Antonio Conca. A fin de cuentas, la creación genuina es irrepetible, solo se materializa desde la mente del artista una sola vez, y todo cuanto venga después no puede ser más que la mera imitación de un modelo original, lo que Mora casi siempre evitó.

Tal es lo que ocurre con la unicidad de que gozan el *Cristo de la Misericordia* y el *Señor de la Sentencia*, pues no hay en el catálogo de Mora ningún otro crucificado de gran formato, como tampoco se encuentra ningún otro eccehomo de talla completa. Sí que es cierto que, como se indicaba a priori, es abundante en su haber la realización de bustos de eccehomo caracterizados por la simplificación cromática de la túnica de intenso rojo impuesta sobre unas carnaciones suaves, lo que nuestro autor adopta también directamente de la pintura flamenca del Quinientos. Pero la única de estas propuestas que cobra completa corporeidad es aquel eccehomo de tamaño natural que Mora acometió en 1685 para la iglesia del desaparecido convento de la Virgen de la Cabeza de carmelitas calzados de la ciudad de Granada.

Precisamente, partiendo de los archivos conventuales, fue un carmelita calzado de nombre fray Miguel Rodríguez Carretero quien en 1804 dejó manuscrito su *Epítome historial de los carmelitas de Andalucía y Murcia*, conservado en la Biblioteca Nacional de España, en cuyo folio 86 se condensa la siguiente información: «Tiene este gran templo unos hermosos y devotos simulacros, el devotísimo del Señor de la Humildad, y de la Paciencia, a quien varias veces se dirigen rogativas por la falta de agua, la que Dios ha concedido por este medio como se ha experimentado algunos años». Y, en nota marginal, se aclara: «El año de 1685 se trajo al Señor, que costó 500 reales con la obligación de cuatro misas cantadas». Otras fuentes, como el padre Lachica o Ceán Bermúdez, se centrarían en enfatizar la singular belleza de la talla.

Una de las notas particulares que caracteriza esta hechura es, precisamente, la de su peculiar pago, anécdota que no es infrecuente en los encargos más conspicuos afrontados por José de Mora, como se verá también con la talla del *Cristo de la Misericordia*. Por el momento, la efigie hoy venerada como *Jesús de la Sentencia* mereció una retribución demasiado singular. Si se tiene en cuenta el costo de otras tallas completas de tamaño natural de este mismo autor, como la *Virgen de los Dolores* (*Soledad del Calvario*) realizada en 1671 para el extinto oratorio de San Felipe Neri, el precio medio rondaba los 3.600 reales de vellón. Así, según consta en el referido testimonio de Rodríguez Carretero, los carmelitas calzados solo afrontaron una mínima parte del importe en que hubo de estar tasado este encargo que, sin duda, debió partir del propio cenobio. Sin embargo, algo tuvo que cambiar en la resolución final del mismo.

El año de 1685 fue crucial para José de Mora, pues el día 24 de septiembre contraía matrimonio con Luisa de Mena, trasladando su morada y taller al carmen de los Mascarones, en la calle del Agua del Albaicín, entonces admirado por su sólida arquitectura y espaciosos jardines, según los había adecentado en su día el culteranista Pedro Soto de Rojas. Se trataba de una desahogada residencia que había adquirido en torno a un año antes, preparando un anhelado enlace que no había sido posible hasta ese momento por la férrea oposición de su padre, el también escultor Bernardo de Mora. Pero este había fallecido el 26 de enero de 1684 y el camino quedaba expedito para realizar la gran inversión que a José hubo de valerle la consolidación de su propia vida familiar, al margen del taller paterno a cuyo frente pasaba a quedar su hermano menor, Diego.

AOS

Parece que las circunstancias vitales de los hijos de Bernardo que habían de repartirse el patrimonio familiar les motivaron a evitar deshacerse de los beneficios de las propiedades inmuebles heredadas para cumplir con los legados piadosos impuestos por el patriarca en su testamento. La proximidad de las fechas mueve a pensar que la memoria de cuatro misas cantadas anuales que debía de cumplirse en la iglesia de los carmelitas calzados se correspondería con una de sus voluntades póstumas. Con todo, en lugar de un censo sobre tierras de labor o sobre casas de renta, como era lo habitual en aquel contexto, la limosna para el cumplimiento de estas misas quedó compensada mediante acuerdo a que hubo de llegar José de Mora con los religiosos de completar el pago con la donación de la escultura. Los 500 reales señalados probablemente se correspondan con una entrega a cuenta previa para adquisición de materiales y otros gastos al inicio del encargo.

A nivel compositivo, la fuente de la que parte la reinterpretación plástica de José de Mora resulta clara. La resignación del gesto doliente, la delicada fuerza con que se disponen las manos atadas, la elegante inclinación de la cabeza y la forma de abordar los volúmenes de la túnica que envuelven una anatomía adelgazada, refieren de inmediato a las dos estampas con que Alberto Durero ilustró en 1512 el pasaje de la presentación de Cristo ante el pueblo, dentro de la serie de estampas conocida como *La Pequeña Pasión*, sobre textos de las revelaciones de santa Brígida. En lo referente a la policromía, la referida influencia flamenca habría de hacer el resto para caracterizar a la efigie con unas carnaciones efectistas. Las laceraciones se concentran en la parte posterior, a fin de no distraer la atención de la carga psicológica dibujada por la mueca angustiosa de la boca, la intensidad llorosa de los ojos o la tensión acusada en una musculatura sobre la que se marcan notablemente las venas. Como se anticipaba en líneas anteriores, la bella nota de contraste cromático viene acusada por la intensidad del color rojo que, uniformemente, baña la túnica aludiendo a la sangre derramada que se ha omitido sobre la recreación anatómica.

A fin de cuentas, se trata de dibujar la impronta del héroe salvífico de la fe cristiana, de mostrar su fortaleza en medio del dolor y su victoria sobre la muerte, por lo que los signos de crueldad se reducen al mínimo exigido por la fidelidad iconográfica al relato de los Evangelios. Todo lo demás se conduce por los derroteros de la manifestación de un Cristo que ha de ser para el devoto un apoyo sólido en medio de las dificultades de la vida. Por esta razón, no es de extrañar que, en poco tiempo, se convirtiese en el refugio al que la ciudad acudiese para implorar por el vital bien del agua, dentro de una veneración que se aglutinaba en el interior de los muros de la capilla que custodiaba la talla.

A fin de cuentas, el único coto que las órdenes religiosas impusieron a una imagen conspicua producida en el taller del gran Mora fue, precisamente, el de un culto moderado, ayuno de salida s procesionales y otros cultos exacerbados que pudiesen dañar la perfección de su elevada calidad plástica. Así ocurrió con el entonces *Cristo de la Humildad y Paciencia* por parte de los carmelitas calzados, pero también con la *Virgen de los Dolores* que fue de los felipenses o con el *Crucificado de la Salvación* de los caracciolinos. Si ya en el siglo XVII se tenía esa sensibilidad, ¿por qué hoy se ha de tolerar que la autoridad política de la cultura promueva restauraciones afanadas en la recuperación de usos procesionales, con la única aspiración de obtener un rédito electoral que no tiene como prioridad la integridad del patrimonio?

Como se acaba de apuntar, la comunidad de clérigos regulares menores de san Francisco Caracciolo, asentados en la casa de San Gregorio Bético, aquella cuya iglesia operaba como panteón corporativo de las instituciones de la ciudad por ser el templo de su santo patrón, recibió casi por casualidad uno de esos tesoros artísticos que hoy constituyen un hito singularísimo en el catálogo de José de Mora. La noticia más remota que tenemos del mismo se remonta al 9 de octubre de 1687, cuando la comunidad religiosa deja constancia de encontrarse el artífice en ese momento realizando la efigie del *Cristo de la Salvación*:

> Les propuso el Padre Prepósito cómo tenía la Comunidad seis países de estimación, los cuales le parecía conveniente los presentásemos a Don Joseph de Mora, Escultor del Rey, por cuanto estaba haciendo la Imagen del Santo Christo de la Salvación, para colocarle en la Capi-

> lla que se ha hecho con ese fin, y no teníamos otra cosa con qué gratificarle. Aunque dicha hechura del Santo Christo corre por cuenta, como también todo el costo de la Capilla, de Don Juan de la Barreda, bienhechor de esta Comunidad.

Tal y como ha demostrado la documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional, la capilla del Cristo de la Salvación en San Gregorio Bético se gestó como capilla funeraria de la familia Barreda, residente junto a la puerta de Elvira. La iniciativa partió de Josefa Cano de la Calle y Santillana, suegra del citado Juan de Barreda, quien era abogado de la Real Chancillería, puesto del que venía dado el vínculo con los caracciolinos. Aparte del montante para decorar una capilla exigua pintada completamente al óleo y presidida por un pequeño retablo sobredorado, Josefa Cano se había preocupado de contar para el espacio fúnebre familiar con una imponente escultura, realizada por el mayor artífice del reino, que contribuyese a mantener alto el nivel de reputación del apellido de manera póstuma.

Para el momento de colocación del portentoso crucificado en su capilla, el 24 de junio de 1688, los comitentes habían entregado a José de Mora la cuantía de 2.000 reales de vellón, en que habían cerrado con él la ejecución de la talla. A esta cifra, los caracciolinos se vieron comprometidos a sumar el valor de tasación de seis pinturas de paisajes para completar el montante real tanto de esta efigie como de la del santo titular del templo, pues la comunidad no había podido afrontar aún el pago del *San Gregorio Bético* ejecutado un año antes por el mismo artista para presidir la capilla mayor. Pero, dejando las deudas al margen, Mora supo situarse nuevamente a la altura de la mayor dignidad del arte, acometiendo una obra de primerísimo nivel para una función secundaria, brindando así para la posteridad el que es su único crucificado de gran formato y una de las obras de referencia del Barroco español.

Como se indicaba anteriormente, la comunidad religiosa tuvo conciencia de la realidad artística que comportaba la posesión del *Cristo de la Salvación* entre sus muros, de ese «crucifijo muy perfecto, de mano de Mora», según lo describiría el padre Echeverría en los inventarios congregacionales de finales del siglo XVIII. Por esta razón, a pesar de que la familia Barreda fomentó la veneración de la imagen entre los letrados de la Real Chancillería y de que un 6 de mayo de 1740 se fundaba para su culto una hermandad por parte de los Oficiales Mayores de la misma institución, los caracciolinos previnieron desde el principio todo exceso devocional: solo se permitiría mover la imagen a un altar efímero en la capilla mayor para los cultos de la festividad de la Santa Cruz; se prohibía terminantemente colocarle al crucificado cualquier postizo más allá del tonelete verde que le acompañaba desde el primer día; por último, se obligaba a los cofrades a fabricar para el Cristo una cruz más fuerte y digna.

Así es como se gestó la exquisita cruz de taracea que el Cristo de Mora estrenaba en los cultos solemnes del año siguiente:

> Respecto de ser muy endeble la Santa Cruz en que está la Sagrada Imagen de Nuestro Señor, se pidiese a dicha Venerable Hermandad que en caso de sacarla de su capilla, sea haciéndole primero otra Cruz fuerte y decente para su seguridad y firmeza. Asimismo, que no se toque a la Sagrada Imagen, ni se le ponga sudario, ni cabellera, si no es que se quede enteramente descubierta toda la primorosa perfección y propiedad de su admirable hechura, para que mueva con más eficacia a los fieles a su devoción.

Con estos términos, los caracciolinos sentaban una lección magistral sobre sensibilidad patrimonial, que viene a trascender los siglos y llega hasta el año 2024 lanzando la advertencia de que la conservación debe prevalecer sobre cualquier otro interés, pues una obra de arte remendada, por bueno que sea el resultado, tendrá la misma integridad y estabilidad de quien necesita prótesis para salir adelante.

Cuánto no habrían de velar por tamaña consecución de la excelencia artística, alcanzada desde el ámbito de superación de un José de Mora, que partió para su ejecución de los modelos plásticos propuestos por Alonso Cano en las crucifixiones pictóricas que dejó en la Corte, para aunarlos con los esquemas de dignidad heroica patente en las anatomías de los crucificados del clasicismo moderno. Así, el sereno equilibrio de influjo italiano se

mezclaba magistralmente con el patetismo hispano dispuesto para acusar el dramatismo de un rostro exánime en semipenumbra, que cae desplomado sobre el pecho. De nuevo, los recursos de unas carnaciones nada planas y sumamente efectistas contribuyen, con el juego natural de sombras que aportan las morbideces anatómicas planteadas, a favorecer el impacto visual de una forma de entender el mensaje de la Salvación cristiana que jamás deja indiferente al espectador que la contempla.

Con semejantes connotaciones, José de Mora legaba para la posteridad dos simulacros de Jesucristo en su Pasión y Muerte que pueden considerarse geniales y eficaces con su cometido estético, tanto como para haberse constituido en referentes plásticos de generaciones de artistas granadinos que alcanzan hasta nuestros días, en la pugna por mantener viva una identidad plástica regional cuya esencia radica no tanto en modelos iconográficos variables, como en la solidez que siempre le aportó el apellido Mora. Así, pasaron por un siglo XIX en que se propiciaron transformaciones socioculturales que conllevaron crisis eclesiales y de la moral religiosa tradicional. Las praxis pastorales hubieron de recurrir a la religiosidad más primaria y visceral, aquella que se deshace en la manifestación externa de hondas emociones ante el discurrir de la imagen religiosa por los espacios públicos.

Solo en este contexto de supresión de conventos e intensificación de la piedad popular, las obras singulares y modélicas, preservadas con harto celo, que configuró José de Mora fueron sacadas de la quietud de sus capillas y conducidas hasta esa presencia irrenunciable en el panorama cofrade contemporáneo de Granada, según supo comenzar a moldearlo la iniciativa del Centro Artístico y Literario a partir de 1875. Con esta particular intrahistoria, desligadas de su contexto de origen y de la finalidad con que se acometieron, hemos recibido el legado y la responsabilidad de encomendar al futuro dos esculturas excelentes y únicas del arte granadino: el *Cristo de la Sentencia* y el *Cristo de la Misericordia*, aquellas que se gestaron en los años 80 del siglo XVII, la época de la transformación definitiva en la forja de la personalidad particular y artística que definió para las artes el modo granadino de interpretar la belleza.

PCS

LA ESCULTURA DE JOSÉ DE MORA ENTRE LA PIEDAD Y LA VERDAD: LA ICONOLOGÍA DE CRISTO RECOGIENDO SUS VESTIDURAS

Miguel Córdoba Salmerón. Universidad Loyola

Estamos ante una temática pasionista propia del barroco, de los siglos XVII-XVIII, en la que se buscaba mostrar la humanidad de Cristo y el sufrimiento asumido libremente por la salvación del género humano. Pero esta iconografía tiene sus precedentes en los siglos XV-XVI.

Según algunos investigadores, el hecho de que Jesús busque sus vestiduras es aprovechado por los artistas para poder recrearse en la desnudez total de la imagen de Cristo. Con ello dan entender que al escultor o pintor lo que le interesa es eso, solo la parte plástica, olvidando con ello que estas obras de arte están realizadas con un objetivo claramente devocional, con la misión de ayudar a conectar al fiel con Dios, de hacer palpable el sufrimiento padecido por Cristo para la salvación del género humano. En un momento, además, se demanda expresar de forma clara la humanidad de Cristo. No se persigue el morbo, sino la realidad, la verdad ante el sufrimiento incruento recibido. Se abandonan esos cuerpos idealizados que mostraban y acentuaban la divinidad —como puede apreciarse en las obras del Renacimiento— para centrarse, como decimos, en la humanidad.

Las fuentes de inspiración para la representación, de esta escena no las podemos buscar en un pasaje relatado por los Evangelios. Cabría preguntarse, por lo tanto, de dónde procede esta temática, pues incluso en las primeras exégesis bíblicas, que se están haciendo en el Barroco, el tema ni es nombrado. La inspiración, por tanto, proviene de la literatura mística y espiritual. Esto provoca una posible confrontación entre la verdad y la piedad. Esto se debe a que, durante este período del siglo XVII, se está promoviendo una búsqueda de la verdad, sobre todo a raíz de la gran reforma promovida dentro del catolicismo tras el Concilio de Trento, que, entre otras cosas, lo que hace es responder a la promovida por Lutero y sus seguidores. Tal vez por eso, esta iconografía perduró poco en el tiempo, pues, al no tener una base evangélica, se prefirió ir abandonándola, aunque detrás tenga un sentido moral y ejemplarizante.

Dentro de este tipo de literatura, los estudiosos dicen que el primer texto en donde se puede hablar de que Jesús «busca» sus vestiduras es en la obra de Pedro Jiménez de Prejano, *Lucero de la vida cristiana* (1495), en la que se nos relata lo siguiente:

> E desatado el señor de la columna: trahemlo assi desnudo: açotado: y corriendo sangre por la casa cogiendo los paños y vestiduras: que estaban derramadas por la casa: y mira lo bien cómo esta tan afligido y atormentado: y temblando de frío, y considera bien todas las cosas.

Pero el primer texto en el que Jesús busca literalmente sus vestiduras es en la obra que recoge las visiones de santa Brígida de Suecia:

> ¿Queréis matar a este hombre sin que lo juzguen, y hacer vuestra la causa de su muerte? Y al decir esto cortó la soga con que lo tenían atado. Luego que mi Hijo se separó de la columna, fue a buscar sus vestidos, mas apenas si le dieron lugar para ello, y mientras lo llevaban a empellones, iba poniéndose la túnica.

01

Luego tendremos que esperar al siglo XVI para volverlo a leer, en este caso en la obra en verso de Juan de Padilla, *Retablo de la Vida de Christo*...; dice la estrofa:

> Después de açotado su cuerpo precioso
> lo desataron de aquella columna:
> quedaba su carne bien como la luna
> quando padece el eclypsi forçoso.
> Por entre los malos mi dios vergonçoso
> buscaba su ropa ya quasi perdida
> las llagas recientes y muy denegrid
> la sangre por cima del cuerpo leproso.

Pero ¿cómo se difundió esta escena? Los promotores de la devoción, meditación o contemplación fueron los franciscanos y jesuitas. Nació, sin duda, a la sombra de la mística franciscana y durante la primera mitad del siglo XVI su influencia es esencial, siendo apuntado explícitamente por san Buenaventura en sus meditaciones sobre la Pasión:

> Desatado de la columna el Señor, desnudo y azotado, lo conducen por toda la casa, para que recoja las vestiduras que habían esparcido los que le desnudaron. Contémplalo en este tormento, tan afligido y temblando, pues hacía mucho frío, como dice el Evangelio.

Tenemos que sumar, en la misma línea descriptiva, a san Pedro de Alcántara, quien, en su *Tratado de la oración*, en las meditaciones sobre la Pasión nos dice:

> Considera luego acabados los azotes, cómo el Señor se cubría, y cómo andaría por todo aquel Pretorio buscando sus vestiduras, en presencia de aquellos crueles carniceros, sin que nadie le sirviese, ni ayudase, ni proveyese de ningún lavatorio, ni refrigerio de los que se suelen dar a los que así quedan llagados.

El relevo, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, lo tomarán los miembros de la naciente orden religiosa de la Compañía de Jesús; de entre sus miembros podemos destacar a Luis de la Puente y Diego Álvarez de Paz. En la obra del primero, *Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe con la práctica*

02

de la oración mental sobre ellos, que llegaría a tener más de 377 ediciones en diferentes idiomas, describe la escena con mucha plasticidad, recordándonos la composición de lugar antes de meditar un pasaje en los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio:

> Últimamente, ponderaré, cómo acabada esta justicia tan injusta, y desapiadada, los soldados desataron a Christo nuestro Señor, el qual como quedó molido con los golpes, y enflaquecido, por la mucha sangre que había vertido por las llagas, es de creer que caería en tierra. Y como se vio desnudo, y las vestiduras estarían algo apartadas, iría por ellas medio arrastrando, bañándose en su propia sangre que estaba alrededor de la columna, y como mejor pudo se las vistió, porque los verdugos, parte por crueldad, parte por desdén, no le querían ayudar a vestir.

El otro escritor jesuita, Diego Álvarez de Paz, nos dirá en sus meditaciones: «Las almas justas te contemplan arrastrándote sobre el pavimento, limpiando la sangre del propio cuerpo, y recogiendo las ropas esparcidas por ahí».

El modelo que se impuso será el relatado por estos dos jesuitas que acabamos de mencionar, y se difundió gracias a un grabado de Cornelis Galle el Viejo, *O Tristimum Espectaculum*, que es fechado hacia 1640. Este es el que seguirá José de Mora para realizar su obra *Jesús del Mayor Dolor*. La iconografía nació en el Flandes católico, llegando a la Península, aproximadamente, a mediados del XVII, siendo en la zona de Andalucía en donde va a proliferar el tema. Si bien será Sevilla por donde, dicen los investigadores, entra la temática, será Granada la que se convierta en el «centro productor y difusor del nuevo modelo».

Dentro de la escuela granadina, el modelo más antiguo, sin antecedentes escultóricos, sería la obra realizada por Alonso de Mena para el templo de Alcalá la Real, y que se perdió en un incendio. La pieza que marca el prototipo en adelante, dentro de la escultura, será la obra José de Mora, *Jesús del Mayor Dolor* (1685-1704), que por desgracia desapareció durante un incendio en la parroquia del Salvador, en 1936. Según el profesor Juan Jesús López-Gua-

03

dalupe, representa «una nueva oportunidad para ejercitarse en el estudio del desnudo, tan poco frecuente» en el escultor. En principio, fue hecha para un particular, pero acabó en manos de los franciscanos descalzos del convento de San Antonio de Padua y San Diego, conocido en alguna ocasión con el nombre de convento de San Pedro de Alcántara. Los franciscanos en sus crónicas alabaron mucho la inteligencia de Mora y la plasticidad de esta obra.

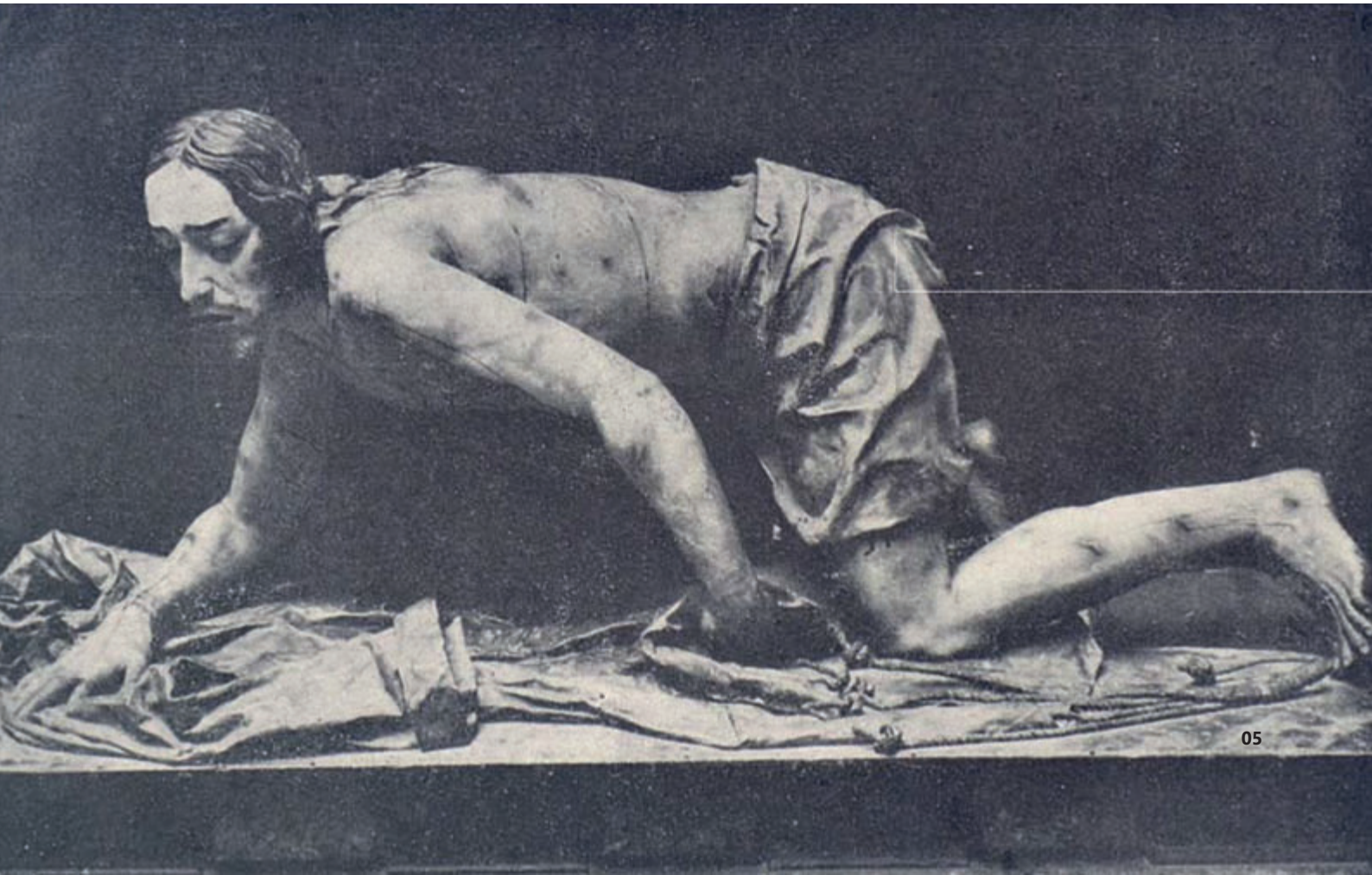
El precedente de esta obra puede estar en el grabado de Galle o en el lienzo de *Cristo recogiendo sus vestiduras* (h. 1645), de Antonio Arias Fernández, del convento de RR.MM. Jerónimas del Corpus Christi de Madrid. A diferencia del grabado de Galle, Mora representa a Cristo con la espalda recta, y en lugar de tener los brazos en paralelo, retrocede el brazo izquierdo hacia atrás, aportando un toque personal a la obra. Además, para contextualizar la obra, siguiendo el esquema de la composición de lugar de los ejercicios espirituales ignacianos, el escultor pone de fondo la columna en la que había sido flagelado y un fingido enlosado del Pretorio de Pilatos.

Desconocemos el culto que pudiera recibir esta imagen en los primeros momentos, pero a finales del siglo XVIII e inicios del XIX tuvo un repunte, pues podemos encontrarnos con una serie de grabados en los que se la representa. La primera estampa está datada en 1773, obra de Juan Antonio Salvador Carmona, aunque en ella el brazo izquierdo no aparece retraído y gira la cabeza para que Cristo mire al fiel. Las otras dos sí son más fieles a la obra de Mora, ambas bajo la advocación de Jesús del Mayor Dolor y, además, las dos dicen que la imagen se encuentra en el convento de San Antonio. La primera es de 1806, realizada por G. Merino, mientras que la otra es de 1811, obra de Felipe Vallejo. En esta última se puede apreciar la hornacina en la que estaba protegida la imagen.

Una imagen que sigue el modelo de José de Mora es la que se encuentra en el convento de la Encarnación de las RR. MM. Carmelitas Calzadas de Granada. La obra presenta una serie de rasgos que la hacen deudora de la estética del taller de los Mora, pero en un análisis más detenido el investigador Isaac Palomino Ruiz nos comenta que «resulta más

afín al tratamiento de la talla y características propias de Torcuato Ruiz del Peral». Además, se aleja del modelo de José, pues nos presenta a Cristo elevando la mirada hacia el fiel que lo contempla y el brazo izquierdo no está echado hacia atrás. Recuerda más al modelo del grabado, mencionado con anterioridad, de Juan Antonio Salvador Carmona. Siguiendo este mismo modelo, tenemos otra escultura en el convento de la Concepción. Además, en los fondos patrimoniales del Ayuntamiento de Granada se conserva otra imagen, que fue donación de la familia de Manuel de Falla y que estuvo expuesta en el Carmen de los Mártires, de donde fue retirada en el año 2008. Para finalizar, caben mencionar cuatro obras dentro del género pictórico. Las dos primeras, con la técnica al fresco, las encontramos en los muros de la iglesia de San Miguel Bajo en el Albaicín, obra de Martín de Pineda (1729), y en la iglesia de los Hospitalicos. Las otras dos son óleos sobre lienzo; uno está en el mencionado convento de la Concepción, obra atribuida a Pedro Atanasio Bocanegra, y el segundo lienzo está ubicado en el convento de Santa Isabel la Real, sobre el acceso al coro alto: data del siglo XVIII y muestra «a Cristo en una inquietante postura que deja ver su espalda por completo».

01. Cristo recogiendo sus vestiduras (1729). Martín de Pineda. Iglesia de San Miguel Bajo. Fotografía: Miguel Córdoba Salmerón
02. Cristo recogiendo sus vestiduras (s. XVIII). Convento de la Concepción. Fotografía: Miguel Córdoba Salmerón
03. Cristo recogiendo sus vestiduras (S. XVII). Pedro Atanasio Bocanegra (atribuido). Convento de la Concepción. Fotografía: Miguel Córdoba Salmerón
04. Cristo recogiendo sus vestiduras. Hospitalicos. Fotografía: Miguel Córdoba Salmerón
05. Cristo del Mayor Dolor. José de Mora. Desaparecido



05

JVF

JOSÉ DE MORA EN LA ETAPA DE PLENITUD COFRADE DE GRANADA

Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada

La semilla cofrade, llegada lógicamente a Granada con la conquista del reino en 1492, había conocido un *boom* fundacional de hermandades y cofradías en el clima de instauración de las directrices eclesiásticas emanadas del concilio de Trento y sobre todo tras ser sofocada la rebelión morisca —Guerra de las Alpujarras— en 1571. Si antes de esa fecha podían cifrarse las cofradías de la ciudad de Granada en torno a unas 60, esa cifra se duplicó a lo largo de cuatro décadas. Y si en la primera etapa dominó la fundación de cofradías marianas, gremiales y sacramentales, en la siguiente florecieron todas las categorías confraternales: en la década de 1570 las penitenciales, a comienzos del Seiscientos las de ánimas, mientras seguían creciendo el resto de modalidades. Las intervenciones eclesiásticas para poner orden en un ámbito bastante caótico no se hicieron esperar —con fuerza respecto a las penitenciales— desde el reinado de Felipe II hasta los comienzos del de su nieto, pero esa labor restrictiva se redujo a mínimos históricos durante la segunda mitad del siglo XVII.

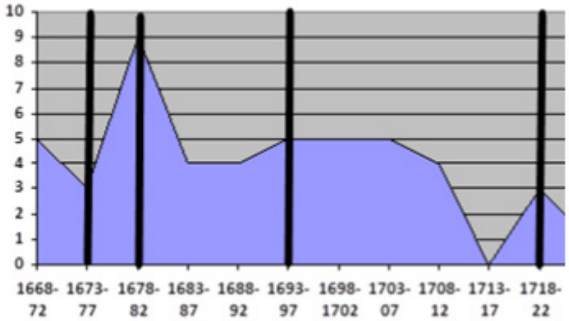
José de Mora nace en Baza un siglo y medio después de la Toma de Granada. Entonces el catolicismo —triunfante— ya estaba bien asentado en las tierras del sureste peninsular. Las imágenes sagradas eran algo así como el evangelio de los iletrados y la propia Iglesia las fomentaba con ese valor catequético. Las cofradías reforzaron el valor de la imagen, ofreciéndoles cultos solemnes y sacándolas de la intimidad de los templos. El Barroco insistió en el papel del arte de la imaginería, que en tierras españolas era de madera policromada, proliferando ya entonces las imágenes de vestir.

Para 1642 los conventos y parroquias estaban copados de cofradías. Cuando el niño José de Mora llega poco después a Granada, esta conserva aún los ecos de las jornadas inmaculistas vividas en 1640. El Viernes Santo de ese año apareció fijado en la fachada de las casas consistoriales (que entonces estaban en la Madraza) un libelo infamante para la Virgen María y en especial contra la piadosa creencia de su concepción inmaculada, sin mancha de pecado original, en cuya defensa fue pionera Granada, sobre todo por el tesón del arzobispo Pedro de Castro —y la abadía del Sacromonte por él fundada—, y se convirtió en una «causa nacional» ante un papado remiso a declarar ese piadoso misterio de la Virgen. Apenas 14 años tenía José de Mora cuando la iconografía escultórica de la Inmaculada quedó rotundamente definida por las gubias de Alonso Cano, con esa *Inmaculada* de la Catedral, de suma perfección y fuerza interior en sus poco más de 50 centímetros y en la austeridad de su policromía, testigo elocuente de cómo en el mundo artístico, a menudo, menos es más.

Este clima se vivía en la Granada barroca, la que trataba de mantenerse a flote ante las zozobras de un tiempo de crisis, dominado por una climatología adversa y por el estigma de las guerras. El reclutamiento de soldados era continuo en Granada —como en tantas otras ciudades—, primero para la guerra de Cataluña, después para los diversos conflictos mantenidos por Carlos II con la deslumbrante Francia del Rey Sol.

He aquí dos pilares dominantes de las preferencias religiosas de los granadinos a lo largo de aquel siglo XVII: Valparaíso, con su abadía del Sacromonte, que desde 1633 se había convertido en la más emblemática vía sacra de la ciudad por iniciativa de los hermanos terceros de San Francisco; y la Inmaculada Concepción, cuya representación se extendió por doquier, como todavía puede observarse en las que fueron iglesias conventuales y en todas las iglesias parroquiales.

Si atendemos a las cofradías granadinas, podemos añadir muchas nuevas a las ya existentes, algunas con una sólida implantación, como la franciscana de la Purísima Concepción, la dominica de la Virgen del Rosario, la penitencial —y sacramental— de Nuestra Señora de las Angustias —que, junto a la Vera Cruz y a la Soledad, había sobrevivido a



los procesos de reducción de las cofradías de penitencia y sangre—, las hospitalarias y nobiliarias de la Caridad y Refugio, y del Corpus Christi, la de comerciantes de San Sebastián y, desde luego, algunas del Santísimo Sacramento y de las Ánimas, especialmente las establecidas en las parroquias más boyantes del centro urbano, las que circundan el eje plaza Nueva-plaza de Bibrambla, pasando por Zacatín y la Alcaicería. No extraña ver entre los primeros trabajos de José de Mora, junto a su padre, la talla en piedra de la *Virgen de las Angustias* en su nuevo templo barroco (1665-1666), que irá moldeando a su alrededor un barrio bullicioso en expansión. Mora, a la par que su formación artística, tomaba el pulso devocional a la ciudad de Granada.

A las ya existentes, por tanto, se sumó una legión de nuevas cofradías y hermandades, nacidas durante los episcopados de Diego Escolano y Ledesma, Francisco Rois y Mendoza, Alonso Bernardo de los Ríos y Guzmán, y Martín de Ascargorta, que se sucedieron —desaparecido ya Alonso Cano— entre 1668 y 1719, en el reinado de Carlos II y la primera etapa de Felipe V, y se delimitan en el cuadro con líneas gruesas.

Esas casi cincuenta nuevas corporaciones cofrades coinciden grosso modo con la vida laboral de José de Mora, hasta su retiro en 1719. Como puede verse, la coyuntura de la epidemia de peste de 1679 refleja la punta de lanza en la floración de cofradías (hasta nueve conocidas para un mismo año), lo que evidencia el papel de refugio que tenía la religión en momentos de desgracias colectivas, como lo fue aquella en la historia de Granada. Ese mismo 1679, asumiendo un riesgo cierto para su salud, José de Mora, escultor del rey, abandonaba la Corte

para regresar a Granada. Fue conocedor, por tanto, de esa eclosión cofrade y de las demandas artísticas que conventos, cofradías y parroquias, junto a otras instituciones eclesiásticas, hacían a los imagineros y talleres granadinos. Clientela en este sentido no le faltó en la ciudad de la Alhambra.

Pero si resultan llamativos los datos cuantitativos, aún lo son más los cualitativos. En el ámbito cofrade siempre cundieron las modas y aun los esnobismos. Las fórmulas cofrades tradicionales se mantenían con vigor, pero causaban furor otras formas de expresar la fe sencilla del pueblo, en las que sin duda participaba, alentándolas, un clero imbuido de las ampulosas e invasivas formas del Barroco, así como expresiones de fervor impulsadas por las nuevas órdenes reformadas (Compañía de Jesús, descalcez y recolección, congregaciones sacerdotales). Conviene recordar que José de Mora trabajó para los jesuitas, los carmelitas descalzos, los capuchinos, los franciscanos descalzos (alcantarinos), los clérigos menores de San Francisco Caracciolo o el Oratorio de San Felipe Neri.

El inmaculismo no agota el dominio devocional del marianismo en la España del Seiscientos. Hoy sabemos que a nivel nacional las marianas alcanzaron un porcentaje de hacia el 40% del total de cofradías. Y esa fue la tónica en el sur de España. Parroquias y conventos, pero también ermitas y hornacinas por toda la ciudad, se poblaron de imágenes marianas y de cofradías que les daban culto. Las órdenes terceras, vinculadas a las órdenes religiosas, y otras fórmulas más espiritualizadas, que figuran como congregaciones y esclavitudes —estas con un culto preferente al Santísimo Sacramento—, siguieron esa misma senda de fervor mariano.

De entrada, destaca el valor ya irreemplazable de la imagen sagrada, convertida en centro indiscutible de las procesiones, objeto de un culto fervoroso, destinataria de una devoción sincera que la convierte en instrumento de protección para quien le implora. En las cofradías penitenciales granadinas, que reverdecen tras los años aciagos de mediados de la centuria, aparecen secciones —en ocasiones auténticas hermandades filiales— para rendir cul-

AOS

to específico a algunas de las muchas imágenes que llegó a venerar cada cofradía. Aunque parezca una merma del sentido corporativo, acabó disparando las preferencias de la piedad del pueblo. Por ese mismo proceso se explica el auge de los horquilleros, como pieza clave para realzar el andar procesional de las imágenes devotas.

Veamos otras novedades que hizo suyas la piedad popular. Las penitenciales no agotaban las posibilidades pasionistas, surgiendo otras fórmulas confraternales como las citadas vías sacras. Precisaban, en principio de la autorización de los franciscanos, para establecer con rigor las medidas de cada una de las estaciones del vía crucis conforme a la orografía hierosolimitana. Se establecieron hasta seis o siete itinerarios de vía sacra en los alrededores de la ciudad —comenzando por Valparaíso—, para que culminasen a modo de calvario en lugares elevados (simbólicamente, el monte de la Resurrección) y jalonaron todo el itinerario con cruces, hornacinas e incluso pequeñas capillas en un entorno semicampestre. Nuevos referentes urbanos que consagraban aún más la sacralización del espacio (Christianópolis), añadiéndose asimismo romerías como la de san Miguel, con su hermandad (surgida hacia 1673).

La devoción mariana buscaba sus propios senderos, de modo que a finales de la centuria comenzaron a aparecer hermandades especializadas en los rosarios callejeros —contando en Andalucía con el inicial impulso dominico—, si bien en fecha temprana, como 1646 —cuando José de Mora llegaba a Granada— la ciudad contó con una hermandad, la de Nuestra Señora del Triunfo, dedicada a realizar rezos y cantos en honor de María en un sitio público como era el campo del Triunfo. Conforme avanzaba el siglo XVIII estas hermandades rosarianas, sin perder su esencia, se fueron especializando por colectivos (mozos, mujeres) y por horarios (matutinos, vespertinos, nocturnos, rosarios de la aurora). Resulta interesante constatar que estas nuevas modalidades cofrades —vías sacras, congregaciones rosarianas— se establecieron preferentemente en parroquias, evidenciando un trasvase desde la espiritualidad de las órdenes religiosas hacia las células de la Iglesia diocesana. El clero parroquial apreció una auténtica función catequética en estas nove-

dosas iniciativas y justo es resaltar un creciente proceso de 'parroquialización' de la realidad cofrade.

Además, se acentuó el poder taumatúrgico de la imagen sagrada, en una época idónea para la difusión de milagrerías. Basta con constatar la fama de milagrosa de muchas imágenes titulares de hermandades y cofradías, como queda en evidencia en la multitud de grabados, estampas impresas, que abundan desde la segunda mitad de la centuria. La Iglesia acentuaba, sin estridencias, su labor supervisora, con la aprobación de reglas, la dirección espiritual y el tesón pastoral, la concesión de indulgencias, la visita ordinaria, la sujeción a la justicia eclesiástica... Porque todo esto se hacía con la aquiescencia de las autoridades eclesiásticas, en una suerte de maridaje en materia religiosa entre lo oficial y lo popular, una sintonía que alcanzó su culmen precisamente en el reinado de Carlos II, coincidiendo con la época de brillantez productiva de José de Mora.

Tenía el artista todo el viento a su favor, máxime cuando la economía comenzaba a remontar desde la década de 1680 —y con ello la decoración de los templos—, para sorprender a propios y extraños con obras sobresalientes, obras maestras que acabaron ligadas también a la realidad cofrade, aunque no fuera ese su origen. La Virgen de los Dolores al amparo de los terceros servitas (en San Felipe Neri), el Cristo de la Humildad y Paciencia venerado por la Hermandad de Jesús de las Penas (en el convento del Carmen), el Cristo de la Salvación que aglutinó a los oficiales mayores de la Real Chancillería (en San Gregorio Bético), Jesús de la Caída (en Baeza), la Virgen de los Dolores (en Baza), San Pantaleón, patrón de médicos y cirujanos (en Santa Ana), etcétera.

Por tanto, la trayectoria solitaria y a ratos taciturna de José de Mora se topaba inexorablemente con el ámbito cofrade, aunque este tardase en reconocer la genialidad del bastetano. La actual Semana Santa de Granada blasona, si no de la autoría —salvo en algunos casos confirmados—, sí de la paternidad iconográfica y estilística de José de Mora, y esto constituye una de sus incuestionables señas de identidad.

JMG

AOS

LA DOLOROSA SEGÚN JOSÉ DE MORA

Sergio Ortega Almendros. Historiador del Arte

Cuando el artista granadino contaba con 29 años y recientemente había vuelto de su etapa en la Corte, será la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri quien encargue la hechura de una Virgen «de penas», como determinará el padre Dionisio en su visita al taller de José de Mora en el carmen de los Mascarones del Albayzín, tal y como recoge en sus estudios el profesor José Antonio Díaz Gómez.

Encontramos las evidentes características de su obra, entre las que se descarta en sus producciones el dolor relacionado con el patetismo, lo teatral o lo descompuesto, sino que el dolor es contenido, siendo determinante para hacer de José de Mora un escultor especial y atemporalmente reconocible. Reconocemos en esta obra el modelo más adecuado en aquella sobria y adusta efigie de la *Virgen de la Soledad* que hiciese Gaspar Becerra, aunque llevando la tipología hasta sus últimas consecuencias.

La *Virgen de los Dolores* una obra completamente anatomizada, de un gran naturalismo, influenciado por la obra de Alonso Cano. Tratamiento de los paños del mismo estilo, amoldándose a la posición de una figura genuflexa. El estudio anatómico goza de una perfección sin precedentes, dejándose entrever la silueta del cuerpo femenino en pro de un mayor verismo. Así, una pierna se adelanta a la otra, potenciando con el sencillo gesto los distintos niveles de profundidad que admite la talla, de lo que se genera en la parte posterior la exquisita cascada de pliegues con que se rompe la monotonía del manto. Su expresión contenida y delicada, con un acentuado juego de claroscuros que traslada a la comprensión de José de Mora la materia pictórica y su capacidad de crear volúmenes. Su rostro y manos cobran todo su protagonismo en base a la presencia del blanco de la saya y la toca, que recoge toda la luminosidad en el espacio central. El manto ejerce un papel fundamental en la generación de los claroscuros, principalmente marcado en su forma de caer sobre el rostro de la Virgen; además, envuelve toda la figura y, demostrando una vez más la influencia de Becerra, encontramos el manto recogido bajo las rodillas.

Para comprender esta concepción de la Dolorosa de José de Mora, son fundamentales sus manos. La disposición original entrelazada cumplía una finalidad muy concreta, pues en aquellos primeros años de la andadura felipense, aquellas manos recibían en determinadas celebraciones un ostensorio con forma de corazón que hacía las veces de custodia eucarística en determinados ejercicios del Oratorio. El desuso de esta funcionalidad y que las manos continuamente ocultaban el rostro, llevan a la Congregación solicitar a José de Mora que «hagan otras que estando en postura compasiva no tengan estos inconvenientes», siendo finalizadas en 1707. Estas nuevas manos se convierten en uno de los mayores recursos plásticos empleados por el imaginero. Se trata de unas manos cargadas de sentido y fuerza, a la altura del corazón, tratando de contener, consolar y siendo el mayor ejemplo una vez más de la característica principal de la obra de Mora: el dolor expresamen-

AOE

te introspectivo. Es tal la capacidad de transmitir de estas nuevas manos, que las utilizará en la *Virgen de las Angustias* que ejecuta para los carmelitas de Jaén, hoy en la catedral de dicha ciudad, o en el *San Bruno* para la cartuja de la Asunción.

La realización de la *Virgen de los Dolores* marca en la producción de José de Mora todo un punto de inflexión, como se demuestra en la forma de ejecutar las parejas de bustos dolientes. Se observa claramente que el imaginero del que hablamos evoluciona hacía otros ámbitos lejos de lo característico de la escuela andaluza, en que las dolorosas se presentaban con la cabellera suelta, así como ataviadas con una viva y contrastada policromía. Esta dolorosa, aunque es una escultura de talla completa, llegó a contar con adornos y aderezos con que la revestía el fervor popular.

La última modificación que sufre la talla ya no será bajo las manos de su escultor, sino de Ruiz del Peral, quien en 1741, con un criterio respetuoso retocó la talla para posibilitar las vestimentas con que se venía cubriendo años atrás. Algo que en 1771 se dejará de hacer por la situación de deterioro.

En 1835, con la definitiva disolución del Oratorio y la irremediable separación entre la dolorosa titular y su cofradía de servitas, un grupo considerable de devotos continuaría rindiendo culto a la imagen tras su traspaso a Santa Ana. En este templo parroquial aún queda constancia de la celebración del septenario, así como de una novedosa procesión en su honor como culmen, a raíz de la creación en 1889 de una Asociación de Señoras Servitas de la Virgen de los Dolores

Con esta corporación seglar, el entonces párroco pretendía recuperar la existencia de un cuerpo de camareras de corte aristocrático en torno a la señera imagen. Desde esta nueva hermandad se promoverá la ampliación de los cultos en un novenario y, se favorecerá la presencia de la *Virgen de los Dolores* en actos penitenciales, así como su participación

en la procesión oficial del Santo Entierro desde 1894. A partir de este momento, la efigie de la dolorosa queda estrechamente unida a la celebración contemporánea de la Semana Santa granadina, procesionando dentro de los viacrucis oficiales, ya sea en soledad o a los pies del *Cristo de la Salvación* —hoy de la Misericordia—, salido de la gubia del mismo autor en 1688. Sería en 1928 cuando volviera a procesionar por las calles de Granada con total solemnidad y como única titular mariana de una cofradía penitencial, que la rebautizó como *Virgen de la Soledad del Calvario*. Finalmente, un importante proceso de restauración de Bárbara Hasbach entre los años 1996 y 1997 le devolvería su impronta original.

AOE

JESÚS DE LA SENTENCIA Y LA MEMORIA DE UN APELLIDO

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada

Llama poderosamente la atención el brutal contraste existente entre la extraordinaria calidad técnica y fama alcanzada entre sus contemporáneos por el gran escultor bastetano José de Mora (1642-1724) y el reducido rastro documental que deja su trayectoria biográfica y profesional. El dato resulta particularmente relevante cuando alcanzó el envidiable estatus de escultor del Rey, aunque lo fragmentario de la documentación permite aseverar el carácter discontinuo de su estancia cortesana. Por esta razón, los datos que me permitieron hace años identificar a la imagen de *Jesús de la Sentencia* como el antiguo *Jesús de la Paciencia y Humildad* del extinto convento del Carmen Calzado y así certificar la autoría de José de Mora que su estilo proclama a voces, resultan algo excepcional y una importante aportación a su catálogo de obras seguras.

Fue una imagen de ya gran devoción popular según Henríquez de Jorquera, siendo los informadores granadinos de Ceán Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1800) los que aportan el dato de la autoría al situar la imagen «en una capilla colateral de la maior (...)» y precisar que «la dexó para una memoria a estos religiosos este grande artífice» (por José de Mora). Casi coetáneamente la historia manuscrita del convento de fray Miguel Rodríguez Carretero concretaba la fecha de entrega de la imagen en el año 1685, en una anotación marginal. Una estampa calcográfica de Juan Ruiz Luengo de 1753 permite confirmar sin duda alguna que esta imagen del convento carmelita es la actualmente venerada en San Pedro. Allí llegó tras pasar por el primitivo Museo provincial de Bellas Artes, provisionalmente instalado en el también desamortizado convento de Santa Cruz la Real, en cuyo inventario de 1842 aparece recogida con el número 847: «de estatura del natural que representa un Ecce-Homo, con peana, su autor D. José de Mora». Dos años después, en 1844, el párroco de San Pedro solicitaba a la Diputación Provincial la entrega de la imagen para reponerla al culto en ese templo, petición que fue atendida.

Tres siglos y cuarto después de su hechura, esta imagen revela las sugerencias y matices de un escultor profundo que aprende, a la vista del arte de Cano, a depurar la representación del natural a la búsqueda de una fuerte impronta espiritual. Ello le lleva a un estudio profundo de composición y expresión, parco en elementos iconográficos pero muy medido en recursos plásticos. Entiendo que, según la opinión reflejada por sus contemporáneos, fue un artista que estudiaba incansablemente sus obras a la búsqueda de una idea, lo que le permite practicar series iconográficas sin amanerarse, como esclavo que fue del matiz que singulariza cada obra. La temática de la Pasión de Cristo resulta un campo especialmente adecuado para este tipo de reflexiones plásticas y expresivas, inserto en el ambiente ideológico y espiritual de su tiempo. No debe verse en la predilección por estos temas la manifestación personal de un temperamento introspectivo y melancólico, sino el reflejo de las corrientes de religiosidad y pensamiento vigentes en su tiempo.

AOE

LQR

De modo excepcional conocemos las peculiares condiciones en las que fue concebida y producida esta obra y ello nos permite ahondar en sus modelos formales e intereses expresivos. El año 1685 marca cierta inflexión en la trayectoria biográfica de nuestro artista tras el fallecimiento de su padre el año anterior y su matrimonio en ese año con su prima Luisa de Mena y Herrera, y el traslado del nuevo matrimonio a la casa de los Mascarones, frente a la colegiata del Salvador, en donde bien pudo realizarse esta imagen. La obra fue una ofrenda del escultor al convento, quizás a cambio de una manda de misas en memoria de su padre. Cabe comenzar valorando que, como donación, respondería no solo a las inquietudes de la comunidad religiosa destinataria, sino pienso que también en gran medida al paradigma devocional preferido por el autor. En este sentido, se trata de una imagen extraordinariamente medida en el refinado uso de elementos expresivos y disposición compositiva que potencia el efecto de imagen individualizada así como el sentimiento de soledad. De este modo, la representación se carga de valor simbólico, emancipándose del contexto narrativo del que nace, para encarnar un concepto más profundo y abstracto, el paradigma moral del inocente maltratado por la iniquidad humana. En esta línea, creo, debe interpretarse la entereza que demuestra la figura erguida, aunque de cabeza melancólicamente inclinada y suave contraposto en el juego de caderas y piernas, impregnada de un estoicismo de progenie heroica. El mismo paradigma moral del héroe de la Antigüedad, que supera con entereza penosas pruebas, parece recoger esta magra figura de Cristo, solemne y pausada.

Estos conceptos habían sido ensayados previamente en sus analíticos bustos de eccehomo y seguirán siendo desarrollados con posterioridad. El busto permitía una extraordinaria concentración expresiva, austeridad de medios y contemplación cercana y directa. La imagen de *Jesús de la Sentencia* (o *de Paciencia y Humildad*) es, sin duda, deudora de estas experiencias. La novedad de prolongar el busto hasta la figura completa ensaya el maridaje entre los tanteos previos y los expedientes plásticos de naturaleza pictórica, esencialmente fuentes grabadas, de donde pudieron proceder detalles concretos de la composición. El suave contraposto, que dota de naturalismo y quiebra cualquier riesgo de rigidez en

la figura, está presente en las estampas flamencas de este tema como las de Jerónimo Wierix o Johan Sadeler I. La medida inclinación de la cabeza (que admite la doble lectura frontal y de perfil) y la marcada disposición diagonal de la clámide que desnuda un hombro en efectista y repetido recurso dramático, son lugares comunes no solo de la estampa devocional sino también de experiencias pictóricas. Cabe pensar en los ejemplos que en su intermitente periplo cortesano tuvo a la vista Mora, de entre los que me parecen cercanos los de Claudio Coello y Juan Carreño de Miranda que ofrecen alguna interpretación del eccehomo de análoga composición y sentimiento.

Algunos detalles plásticos de la imagen, no obstante, obedecen a elecciones personales del artista y avalan su fraguada personalidad artística y su indiscutible calidad técnica. El blando y magro modelado ayuda, sin mayor compromiso gestual, a la dimensión expresiva de la figura, de desamparo y estoica entereza a un tiempo. De ese modo, el «*Ecce homo*» del relato evangélico, con una implicación narrativa, pasa a adquirir la dimensión simbólica del «*Ecce Agnus Dei qui tollis peccata mundi*», con los valores de obediencia o aceptación de la voluntad divina y de perdón o cumplimiento de la misión redentora como lecciones morales. Los pómulos marcados, la barbilla enérgica, las cuencas oculares profundas son rasgos de marcado misticismo que subrayan este mensaje. Por otro lado, la solvencia técnica del escultor bastetano es extraordinaria. Las gubias repasan con mimo la superficie del embón, fundiendo suavemente los planos del modelado del rostro, parte visible del torso y piernas, en contraste inteligente con el natural y dibujístico plegado de la clámide de tela encolada, de volúmenes suaves y redondeados. Llama la atención el fuerte volumen musculado del antebrazo izquierdo, único visible, como propio de un carpintero (o un escultor), así como la fuerte constitución de las manos, impecablemente modeladas en todos sus detalles contingentes de huesos, vasos y tendones. Esas manos, cruzadas y atadas, parecen querer recoger la caída del manto —nuevo recurso realista—, sobre todo en el pliegue entre el meñique y el anular de su mano izquierda, que fuerza así una composición en forma de sigma para esa mano, al modo de los retratos del Greco y como utiliza Cano en el Ángel Custodio de mármol para el convento granadino del mismo título, por ejemplo, y que suele interpretarse como gesto de aceptación en los rituales de profesión de votos. Otro detalle de calidad, que vale casi a modo de firma, es el trabajo abocetado del cabello en mechones largos, suavemente ondulados y definidos con la mordida angulada de las gubias que dejan a la vista perfiles cortantes. Su composición despeja frentes y sienes para dejar sitio a la corona de espinas, sin cuyo volumen la noble testa parece desproporcionada. Del mismo modo, a través del grabado del siglo XVIII referido, conocemos que originalmente portaba nimbo y caña apenas sostenida por el dedo índice derecho, lo que en aras a la fidelidad histórica bien pudiera recuperarse.

Finalmente resulta insuperable acierto la extraordinaria armonía del color y el volumen, de la policromía y la talla, conformando un solo factor expresivo. Testimonios de contemporáneos avalan la práctica del dibujo por parte de nuestro escultor, al que se atribuyen unos pocos testimonios del género, entre ellos uno del *Ecce-Homo* en colección particular, aunque con poca relación compositiva ni expresiva con la imagen que nos ocupa. La calidad técnica de veladuras, regueros de sangre a pincel, suaves contrastes de tonos que enfatizan el volumen de la talla, revelan unas aptitudes pictóricas que creo exceden a las del mero policromador.

Todas estas reflexiones quieren destacar aquellos valores de calidad de esta importante obra de arte. Pero más interesante aún, sus singularidades resultan muy reveladoras de la personalidad de su autor, de sus preferencias estéticas pero también espirituales. La vigencia devocional de la imagen después de más de tres siglos, su actividad procesional durante casi siete décadas ya, así lo avalan. La celebración de este aniversario debe servir para ahondar en el conocimiento de nuestro mejor patrimonio escultórico y, desde ese conocimiento, aprender a valorarlo y conservarlo correctamente para las futuras generaciones.

Reproducido de *Gólgota*, n.º 48 (2011)

JMG

BIBLIOGRAFÍA

Alcántara, P. (2023). *Tratado de oración y meditación*. Córdoba, Cántico.

Álvarez de Paz, D. (1620). *Meditationes tripartitae. Omnibus tàm saecularibus, quam religiosis, vitam purgatiuam, Illuminatiuam, Unitiuam exercentibuss, non minus vtiles quàm necessariae*. Coloniae Agrippinae, Apud Antonium Boetzerum.

Bagnoregio, B. (1946). *Obras de San Buenaventura: edición bilingüe*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

Castillo Fernández, J. (2009). *Baza. Guías de Historia y Arte*. Granada, Diputación Provincial.

Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Cádiz, Imprenta de la Viuda de Ibarra.

Chica Benavides, A. (1765). *Mamotreto de la Gacetilla curiosa o Semanario granadino noticioso y útil para el bien común*. Granada, Impredisur.

Conca, A. (1795). *Descrizione odeporica della spagna*. Parma, Stamperia Reale.

Díaz Gómez, J.A. (2018). El «Cristo» de José de Mora (1688): nuevos datos para la historia de una obra cumbre y su vinculación con los oficiales de la Real Chancillería de Granada. *De Arte* 17, pp. 59-76.

Díaz Gómez, J.A. (2018). La «Virgen de los Dolores» (1671) de José de Mora: estudio y nuevos datos en torno a la dolorosa servita de Granada. *Arte & Patrimonio* 3, pp. 55-66.

Díaz Gómez, J.A. (2020). *La búsqueda de la excelencia: un ensayo histórico-artístico sobre el Cristo de Mora*. Córdoba, Tambriz.

Díaz Gómez, J.A. (2021). *La congregación de clérigos regulares menores en los dominios hispánicos: historia y patrimonio de su fundación granadina*. Granada, Universidad.

Fernández Paradas, A.R. y Sánchez Guzmán, R. (2010). El antequerano Cristo del Mayor Dolor y sus fuentes de inspiración. *Revista Jábega* 102, pp. 80-94.

Gallego Burín, A. (1925). *José de Mora: su vida y su obra*. Granada, Guevara.

Izquierdo, F. e Izquierdo, A. (2003). *La estampa devota granadina. Siglos XVI al XIX*. Granada, Caja de Ahorros - Junta de Andalucía.

Jaenada Jaenada, A.J. (2009). Imagen de José de Mora: aproximación a una historia de su vida y obra. (Primera Parte). Péndulo. *Papeles de Bastitania* 10, pp. 273-306.

Jaenada Jaenada, A.J. (2010). Imagen de José de Mora: aproximación a una historia de su vida y obra. (Segunda Parte). Péndulo. *Papeles de Bastitania* 11, pp. 249-274.

Jiménez de Prejano, P. (1495). *Lucero de la vida christiana*. Burgos, Impr. Fabrique Alemán Basilea.

Lázaro Damas, M.S. (2023) El escultor Cecilio López Criado (c.1601-1671): el patronazgo artístico de las órdenes religiosas. *UcoArte* 12, pp. 104-127.

López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2000). *José de Mora*. Granada, Comares.

López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2018). En la estela de Cano: José de Mora y sus contextos. En: Gila Medina, L. y Herrera García, F.J. (coords.) *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, pp. 159-204. Granada, Universidad.

López-Guadalupe Muñoz, M.L. y López-Guadalupe Muñoz, J.J. (2002). *Historia viva de la Semana Santa: arte y devoción*. Granada, Universidad.

Magaña Visbal, L. (1996). *Baza Histórica*. Granada, Diputación Provincial.

Martínez Medina, F.J. (1989). *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca: estudio iconológico*. Granada, Facultad de Teología.

Padilla, J. (1529). *Retablo de La Vida de Christo Fecho En Metro Por vn Deuoto Frayle de La Cartuxa*. Alcalá de Henares, Casa de Miguel de Eguía.

Palomino Ruiz, I. (2017). *Diego de Mora: Vida, obra e influjo de un artista de saga*. Granada, Universidad.

Palomino y Velasco, A. (1796). *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Imprenta de Sancha.

Puente, L. (1665). *Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe con la práctica de la oración mental sobre ellos*. Madrid, Imprenta Real de Diego Diaz de la Carrera.

Sorroche Cuerva, M.A. (2012). Una iconografía andaluza en Iberoamérica: Jesús recogiendo sus vestiduras. *Quiroga* 1, pp. 42-56.

Tristán García, F. (2021-2022). Baza en 1639. (Aspectos demográficos, sociales y urbanísticos. *Péndulo. Papeles de Bastitania* 22-23, pp. 23-47.

JFA

IOM

GÖLGOTA

GOLGOTA