



**DIEGO DE MORA.
VIDA, OBRA E INFLUJO
DE UN ARTISTA DE SAGA.**

ISAAC PALOMINO RUIZ

**TESIS DOCTORAL
DIRIGIDA POR EL PROFESOR
DOCTOR D. JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ**

**PROGRAMA DE DOCTORADO
HISTORIA Y ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE**

UNIVERSIDAD DE GRANADA

2017

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Isaac Palomino Ruiz
ISBN: 978-84-9163-274-0
URI: <http://hdl.handle.net/10481/47154>



A mis padres.

*“Te pensé, te busqué
y te hallé oculto en la madera”*
(Del autor)

AGRADECIMIENTOS

Cuando el camino ha sido largo, muchas son las personas que te han tendido la mano, por tanto, se corre el riesgo de no reconocer su labor en un momento concreto como éste. Vayan por delante mis disculpas a quien no mencionen las letras. A todas las personas que han depositado su confianza en este proyecto, muchas gracias. De un modo especial quiero mencionar:

En primer lugar, a mi director, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Por todo el interés, la ayuda, la confianza y, sobre todo la paciencia, demostrados en este tiempo. Unas palabras no pueden reconocer la dedicación y el cariño de tantos años.

A los sacerdotes, encargados de parroquias y religiosas que gustosamente me han abierto las puertas de sus templos y casas. Por el buen trato, las facilidades y las gestiones en pos de la investigación. De modo particular a sor Alicia Correa OAR, del Convento del Corpus Christi de Granada; a las prioras de Santa Catalina de Siena (Zafra y Realejo), Carmelitas Calzadas, Descalzas y Comendadoras de Santiago. Y a don Antonio Muñoz Osorio, por su predisposición como delegado de Patrimonio del Arzobispado de Granada y archivero de la S.I. Catedral.

A María Luisa García Valverde, constante presencia alentadora desde mis inicios investigadores. Faro y guía, en éste y otros campos de mi vida.

A José Antonio Peinado Guzmán, pieza indispensable en este puzle. La mayor y mejor ayuda que he podido tener. El perfecto compañero de viaje, compartiendo experiencias, aprendizaje y vida.

A mis amigos, de aquí y de allí. Por la infinita paciencia con este “cansino”, gracias por ser siempre un valle de alegría.

A mi familia más cercana, en especial a mis padres, cuyo depósito de confianza y anhelo en esta tesis no conoce límites. Por su apoyo desinteresado y constante, por su amor, por todo un mundo de posibilidades, gracias.

Y al final, el principio. Gracias a los que ya no están, porque me acercaron a Diego de Mora sin saberlo, y me enseñaron a amar algunas de sus obras.

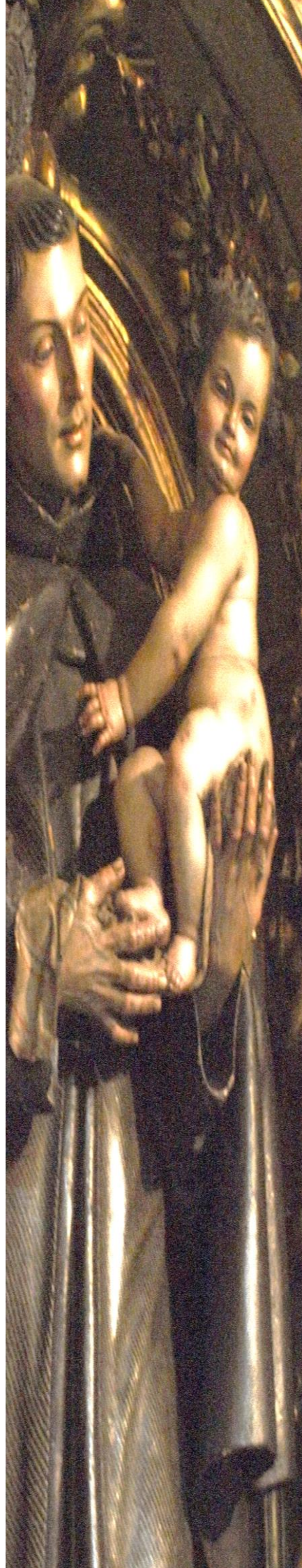
DIEGO DE MORA.

VIDA, OBRA E INFLUJO DE UN ARTISTA DE SAGA.

ABREVIATURAS EMPLEADAS

| | |
|-----------|---|
| A.C.C.C. | Archivo Convento del Corpus Christi Granada |
| A.C.C.Gr. | Archivo Capitular de la Catedral de Granada (A.C.C.Gr.) |
| A.H.D.Gr. | Archivo Histórico Diocesano de Granada (A.H.D.Gr.) |
| A.H.N. | Archivo Histórico Nacional (A.H.N.) |
| A.P.A. | Archivo parroquial de Albuñuelas (A.P.A.) |
| A.P.B. | Archivo parroquial de Béznar (A.P.B.) |
| A.P.C. | Archivo parroquial de Capileira (A.P.C.) |
| A.P.L.M. | Archivo parroquial de La Malahá (A.P.L.M.) |
| A.P.M. | Archivo parroquial de Montejícar (A.P.M.) |
| A.P.N.Gr. | Archivo Protocolos Notariales de Granada (A.P.N.Gr.) |
| A.P.S.C. | Archivo parroquial de San Cecilio Granada (A.P.S.C.) |
| A.P.S.J. | Archivo parroquial de San José (A.P.S.J.) |
| A.P.S.M. | Archivo parroquial de San Matías de Granada (A.P.S.M.) |
| Fol. | Folio |
| Fols. | Folios |
| Ibid. | Ibidem |
| Leg. | Legajo |
| P. | Página |
| Pp. | Páginas |
| s/f | sin folio |
| s/n | sin número |

***I**NTRODUCCIÓN*



INTRODUCCIÓN

1. JUSTIFICACIÓN

Los comienzos no siempre son clarividentes y directos. Pero las dudas se vuelven reconfortantes cuando se convierten en el camino para alcanzar un objetivo satisfactorio. Así ocurrió con el origen de esta tesis doctoral. Anteriormente a inclinarme por este tema, que incluso no estaba ni en el pensamiento, me decliné por otros temas propuestos por mi director. En los albores del segundo de ellos se me planteó un nuevo y definitivo cambio. Como por revelación, y en el deleite de la contemplación de una talla que ha resultado ser pieza integrante de esta tesis doctoral, cruzó por la mente el nombre de Diego de Mora. El primer paso fue la consulta a mi director, quien, tras hacerme reflexionar sobre mi postura, apostó decididamente por el giro de la investigación hacia el mundo de la imaginería. Influyó manifiestamente en esta apuesta el gusto que profeso por el arte de la escultura, y el hecho de haber encontrado la documentación de una imagen de este escultor. Acaeció esto durante el trabajo de archivo llevado a cabo para la tesina o trabajo para la consecución del diploma de estudios avanzados, en la línea de la retablística granadina, *La arquitectura de retablos en los templos del Valle de Lecrín*. Se pasó así de estudiar el continente a estudiar el contenido, de retablos a imágenes.

Acercase a la figura de este escultor genuinamente granadino conllevaba otro atractivo, el interés por lo casi desconocido. En el momento de decidir el inicio de esta investigación, la figura de Diego de Mora era considerado un artista un tanto menor, eclipsado por la potencia y el genio de su hermano mayor, José. Descubrir que había detrás de un personaje, cuyas pocas obras conocidas denotaban elevada calidad, y poder restituirle la consideración de la que en su momento gozó, se erigía en un gran reto.

En el mismo expositor de posibilidades se mostraron entonces otros grandes nombres de la escuela granadina de escultura, ya que son pocos los debidamente estudiados. Varias fueron las personas que me desaconsejaron seguir por esta senda. Pero, como guiado por el dicho “la primera intención es la que vale”, el nombre de Diego de Mora se mantuvo como objetivo, a pesar de que se abría ante mí un camino incierto y poco prometedor llevándolo por bandera.

Tal vez sirviera de ánimo e impulso el atractivo que siempre habían despertado en mí dos imágenes concretas a través del vínculo devocional familiar.

2. OBJETIVOS

La investigación sobre la figura de Diego Antonio de Mora López, en sus ámbitos biográfico y profesional, se enmarca en la muy extendida casuística de artistas, que pertenecientes a sagas familiares o talleres de renombre, han quedado ensombrecidos por las obras y personalidad de otros miembros de los citados grupos. Por tanto, desde un principio se ha perseguido una serie de objetivos que alcancen arrojar luz a dicha situación. Fines que se pueden englobar en dos: conocer y reconocer su figura, y con ella engrandecer el panorama escultórico granadino.

Conocer la visión que del propio escultor ofrece la historiografía artística, desde sus contemporáneos hasta nuestros días.

Conocer el entorno en que se desarrolló su trayectoria vital. Una situación familiar que se sabía íntimamente ligada a la artística. Avatares de índole familiar, posibles contactos y actividades sociales desvinculadas del desarrollo de su profesión como escultor, así como rasgos de su personalidad que pudiesen condicionar su actividad creadora.

Concretar la formación recibida, así como influencias ajenas adquiridas y plasmadas en sus obras. Para ello serán objeto de estudio los distintos influjos que pudo recibir el artista en su formación, tanto de su entorno

familiar como de otros ámbitos, de tratados, dibujos, otras obras escultóricas y la posible interacción que pudiera existir entre pintura y escultura.

Estipular una periodización, al menos aproximada, para su trayectoria artística se erige como uno de los fines propicios y codiciados de esta investigación. Con ello se plantea también una línea evolutiva seguida en su obra, propiciando el contexto adecuado para comprenderla y admirarla.

Como meta importante de la investigación se presenta el rastreo y documentación de nuevas obras, e intentar arrojar luz sobre las diversas atribuciones que circundan varias obras, persiguiendo siempre conocer mejor su estilo, formas, y conceptos y nuevas obras de su mano que puedan surgir durante la investigación. Asociado a ello va la pretensión de revisar la documentación que hasta el momento ha salido a la luz, y gracias a la cual se ha podido asignar la autoría de diversas obras que hasta hoy se conocen de Diego de Mora, junto con la catalogación de las mismas.

Definir una serie de características propias de su creación, que a la vez permitiesen concretar un catálogo lo más razonado posible de su obra, ejecutada tanto de manera directa como en colaboración con su taller. Formas de trabajar, técnica y valoración económica de su obra. De ello dimana, inherentemente, la pretensión de discernir las creaciones de los miembros artistas de su familia, tan confusa y controvertida por la afinidad de rasgos compartidos.

En la misma línea se encuentra el interés por los tipos iconográficos representados por el imaginero, con mayor incidencia en aquellos en los que pudiese aportar algún tipo de novedad o trabajase en repetidas ocasiones, caso de la iconografía de la Virgen de la Aurora

Conocer el mecenazgo que auspiciaba la producción artística de Diego de Mora, la cual suponemos de carácter eminentemente religioso: conventos, parroquias, hermandades, etc..., sin excluir iniciativas de carácter particular y civil, supone otro de los objetivos a conseguir.

Pretende esta investigación conocer el alcance de su obra, tanto de manera territorial como hacia otros artistas. Del mismo modo la pervivencia de su estilo en las obras de sus discípulos y en generaciones artísticas posteriores.

En definitiva, con esta investigación se pretende poner en valor una figura bastante desconocida, la de Diego Antonio de Mora López, y con él su vida, su obra y todo lo que su devenir abarca.

3. METODOLOGÍA

Una vez aprobados los trámites propios de para llevar a cabo el estudio del nuevo tema, se procedió a plantear un esquema de trabajo. Así, se dio inicio con una revisión bibliográfica, persiguiendo rastrear las distintas menciones y valoraciones que de la figura de Diego Antonio de Mora han realizado los estudiosos o interesados por el arte desde el mismo siglo XVIII. A saber, guías de la ciudad, tanto de índole artístico como meramente viajero; diccionarios geográficos, biográficos y artísticos; bibliografía especializada en escultura de ámbito nacional, autonómico, provincial y local. Esta serie de datos se ha completado posteriormente con los datos que las fuentes documentales de archivo han ido aportando, bien coetáneas o muy cercanas en el tiempo a nuestro artista. Las publicaciones consultadas se muestran en soporte papel y digital. Para su consulta se ha acudido físicamente a bibliotecas tales como las de las Universidades de Granada o Córdoba, Facultad de Teología de Granada, Biblioteca Pública de Andalucía, Biblioteca Nacional. Se han consultado los fondos de las bibliotecas virtuales de Andalucía, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico Instituto Cervantes, Universidad de Granada en su repositorio actual y de documentación antigua; Biblioteca Nacional, de la Prensa Histórica del Ministerio de Cultura; así como infinidad de revistas, tanto de sus números actuales como de su hemeroteca digitalizada. De esta revisión ha emanado el capítulo correspondiente al epígrafe “*Hermano de...*” *Diego de Mora a través de la historiografía*.

Dada la parca información que las publicaciones rastreadas ofrecen de la obra de Diego de Mora, puesto que en el momento de su revisión era escasa, ha sido necesario recurrir a la búsqueda de fuentes gráficas. En ellas se han buscado imágenes que mostrasen rasgos prototípicos de los Mora. Acto seguido cotejar los posibles datos que de dicha imagen en concreto se hayan podido rastrear. En la búsqueda de este tipo de material ha jugado un importante papel el rastreo en la red. Páginas webs y blogs de contenido cultural, patrimonial o etnográfico, junto a perfiles del mismo estilo en redes sociales. Con ellos se ha conseguido acceder a los fondos fotográficos digitales que exponen parroquias, hermandades, asociaciones, ayuntamientos, museos, colecciones y otras instituciones. Y, de este modo, tener una idea previa de donde poder encontrar obras que pudieran acercarse al prototipo buscado. Hay que indicar que en este tipo de búsqueda han sido muchas las horas empleadas frente a la pantalla del ordenador. En alguna ocasión, las nuevas tecnologías han sido condescendientes con el objetivo. Este método ha resultado bastante útil para localizar imágenes desaparecidas. En contrapartida, la escasa calidad de la mayoría de estos testigos gráficos antiguos no ha permitido un estudio pormenorizado de la pieza mostrada.

El citado desconocimiento de obras relacionadas con Diego de Mora, ha obligado a realizar un rastreo exhaustivo de todos los templos posibles, principalmente de la provincia de Granada, sin olvidar la Subbética cordobesa esencialmente y otras localidades de Málaga, Almería y Jaén donde se hubiese encontrado referencia de la existencia del tipo de imágenes objeto de la búsqueda. Aquí comenzaba a ser útil el rastreo en las redes antes descrito.

Para poder acceder a los templos y, sobre todo, al fotografiado de imágenes fue necesario solicitar los permisos oportunos a la Delegación de Patrimonio del Arzobispado de Granada, cuyo responsable, Antonio Muñoz Osorio, siempre ha facilitado la tarea investigadora. Con la expedición de los documentos oportunos daba inicio, de forma oficial, el trabajo de campo.

Un largo periplo iglesia a iglesia, pueblo a pueblo, que comenzaba una y otra vez con el contacto previo con el sacerdote encargado, para fijar la

visita, o acudiendo directamente a las dependencias del templo, permisos en mano. En la mayoría de los casos ha sido favorable la respuesta a nuestra solicitud, facilitando el trabajo. Pero también hay que contar con encuentros no tan afortunados, tanto con párrocos como con encargados de los templos, que no han sabido o querido entender el propósito de nuestra visita, viendo en el investigador la sombra del mal. Ante todo, me quedo con las experiencias positivas vividas, con la alegría de los lugareños cuando ven que se le presta atención a sus imágenes, con esos momentos subido a un altar para adecentar a una imagen con tal de despejarle el rostro y poder fotografiarlo, con la recomposición de algún nazareno ante la petición de sacerdote de “mira a ver si puedes apañarlo” o con el privilegio de permitirme asistir al momento de vestir o desvestir alguna de las imágenes, con tal de contemplarlo en su estado genuino de concepción.

Una vez visionada y fotografiada la pieza se procedía su análisis estilístico y comparativo con piezas existentes documentadas, o con otras que se iban poco a poco incorporando al catálogo. Cotejo y búsqueda de datos bibliográficos y documentales, sobre cada imagen propuesta para el catálogo ha guiado la intención de muchas jornadas. Este proceso ha supuesto, en ocasiones, rehacer y deshacer el trabajo ejecutado, según han ido apareciendo nuevos datos e imágenes documentadas. Desmontar teorías en base a las cuales se habían planteado hipótesis y atribuciones, y variar el modelo figurativo pensado de Diego de Mora hasta configurar el correcto. Idas y venidas en la redacción que ha dilatado la resolución de este trabajo, y que se ha concretado en la configuración de gran parte del mismo.

Un capítulo importante de este proceso investigador lo compone, sin lugar a dudas, el rastreo de las fuentes de archivo. Iniciado en paralelo al trabajo de campo, el periplo por los distintos archivos ha sido una constante a lo largo de este trabajo. Se han consultado fondos de archivos religiosos en su mayoría: gran número de parroquiales de Granada y provincia; algunos de Jaén, agrupados en el Histórico Diocesano; Archivo Histórico Diocesano de Granada, Archivo Capitular de la Catedral de Granada y Archivo de la Abadía

del Sacro Monte de Granada. De carácter civil el Archivo Histórico Provincial de Granada; Archivo de la Real Chancillería de Granada, Archivo Histórico Nacional, sección clero y, sobre todo, el Archivo de Protocolos Notariales de Granada, dadivoso para nuestras andanzas.

El tipo de documentación consultada abarca libros sacramentales de bautismos, matrimonios y defunciones; expedientes matrimoniales; inventarios de bienes parroquiales y de hermandades; libros de cuentas parroquiales y de hermandades; recibos; obligaciones de pago; libros de actas y cabildos de hermandades, libros de actas capitulares; libros de asiento de hermanos; padrones parroquiales; crónicas de órdenes y libros de capellanías y fundaciones. Agrupados en protocolos nominales de escribanos o notarios, públicos y apostólicos, se han consultado testamentos principalmente; documentos de donaciones; ventas; obligaciones de pagos y censos; escrituras de capitulaciones matrimoniales; poderes; tasaciones; licencias; inventarios y tasaciones de bienes.

El sistema de búsqueda se ha dispuesto según materia y abarcando arcos cronológicos, caso del Archivo de Protocolos Notariales donde se ha abarcado el periodo comprendido entre 1670 y 1730, de Granada capital y algunas localidades. Algunas de las piezas solicitadas no han podido ser consultas por estar retiradas de este servicio, dado su mal estado de conservación. Si bien, a veces se ha buscado en cualquier documento que venía a mano, dada la improductividad de la búsqueda durante algunos periodos.

En la incesante búsqueda, a veces tornada en desesperada, los datos y noticias se han mostrado esquivos, lo cual ha provocado alguna situación de desánimo y abandono momentáneo y puntual del trabajo de investigación. Pero como la intención suele ser más fuerte que la tentación, se ha conseguido alcanzar la meta propuesta. La última etapa de elaboración se puede calificar como la más productiva en cuanto al hallazgo de datos concernientes a la obra y persona de Diego de Mora. De esta ardua tarea de búsqueda entre las fuentes de archivo emana el apéndice documental que se presenta.

El compendio de los datos de origen bibliográfico y archivístico, en fusión con el análisis de obras, ha permitido componer los distintos bloques y capítulos de estudio que se presentan en esta tesis doctoral. Su exposición queda resuelta según la siguiente estructura:

Un primer bloque donde se aborda el estudio de la figura de Diego Antonio de Mora. Un capítulo dedicado a su valoración a través de la historiografía artística desde fuentes coetáneas hasta la actualidad. Un segundo capítulo plantea el desarrollo de su vida desde el ámbito personal, a modo de biografía, con los datos existentes hasta el momento y las novedades aportadas.

Se abre un segundo bloque donde se enfoca la figura de nuestro artista en el ámbito laboral. Un primer capítulo nos muestra la formación recibida en su círculo familiar, así como las influencias recibidas a través de éste y ajenas al mismo. Capítulo independiente requiere el ambiente artístico donde desarrolla su actividad como escultor Diego de Mora, y donde evoluciona hasta conformar un estilo propio, con una serie de características que lo identifican. A continuación, se aborda su labor como instructor de las artes al frente de su taller, como se difunde el modelo familiar de los Mora a través de éste y su proyección hacia generaciones futuras de artistas. Concluye este bloque con el estudio del amplio abanico que despliega la clientela que contó con los servicios escultóricos de Diego de Mora.

Tras estos capítulos de estudio se dispone un último bloque compuesto principalmente por un catálogo razonado de las piezas documentadas y atribuidas a Diego Antonio de Mora. Queda distribuido en tres capítulos según iconografías: cristíferas, marianas y santos. Esta distribución del análisis responde a la necesidad que impone no contar con una cronología exacta para cada una de las piezas. Aunque se ha intentado asignar una data cronológica para cada una de ellas, no se ha considerado en tal caso la disposición más idónea para su estudio. Aun así, se adjunta un listado en el que se plantean las obras estudiadas según la hipotética cronología asignada. Cada capítulo se abre con un apartado introductorio donde se desgranar las

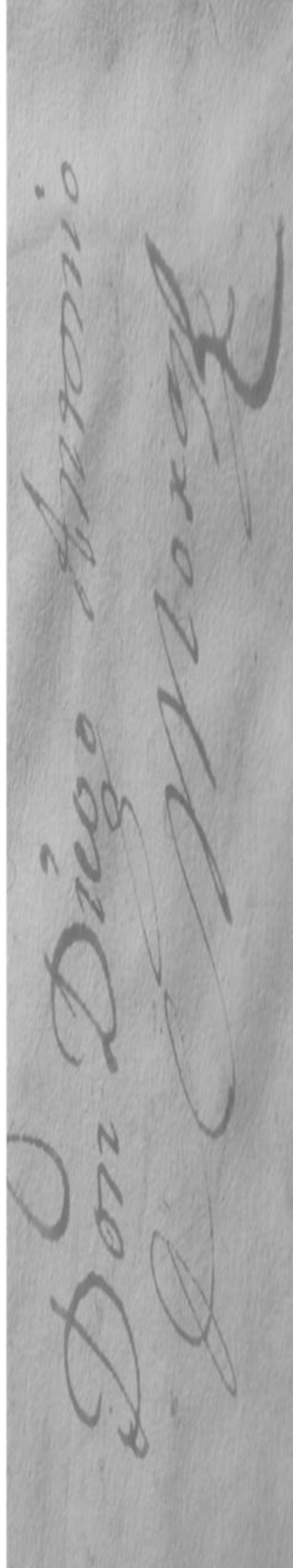
características plásticas afines a los tipos iconográficos que se desarrollan acto seguido. Los dos primeros capítulos se estructuran en su estudio según modelos iconográficos siguiendo una secuencia temporal de los mismos, ya que se tratan de representaciones de un mismo personaje. El tercero, que acoge diversas representaciones de distintos personajes, se estructura según la actitud en que se representa la figura. De este modo se analizan distintos modelos representativos según composición y forma. Como se puede apreciar, en el estudio de las piezas no se aportan las medidas de las mismas, en todo caso de algunas en concretos de las cuales se conocían. Se ha optado por omitirlas dado la gran imposibilidad de tomar medidas la mayoría de ellas por su ubicación.

Un último bloque recoge las conclusiones obtenidas tras la elaboración de este recorrido de años por la figura y obra de Diego Antonio de Mora, la relación de obras bibliográficas consultadas, así como de fuentes de archivo. Cierran los distintos apartados dos apéndices. Un apéndice documental donde se transcriben algunos de los documentos considerados clave para el estudio desarrollado, incluyendo textos ya conocidos y aportando novedades localizadas en esta tesis. El colofón lo pone un pequeño apéndice fotográfico donde se exponen las imágenes documentadas hasta el momento bajo la autoría de Diego de Mora.

De este modo queda dispuesto para su consulta el fruto de una dedicación y de un empeño, desarrollado bajo el título *Diego de Mora. Obra, vida e influjo de un artista de saga*.

BLOQUE I

LA PERSONA
DE
**DIEGO ANTONIO
DE MORA LÓPEZ**



“Hermano de...”

Capítulo

1



“HERMANO DE...”

DIEGO DE MORA A TRAVÉS
DE LA HISTORIOGRAFÍA



1. “HERMANO DE...”

DIEGO DE MORA A TRAVÉS DE LA HISTORIOGRAFÍA

El hecho de nacer en una familia de artistas marcó desde sus inicios, de forma positiva a Diego de Mora, aunque no tanto a su memoria y al reconocimiento de su obra. De un modo positivo, no cabe duda que la vida en un taller familiar de tal calibre condicionó la faceta formativa, amén de los contactos mantenidos con otra serie de artistas, de la familia y ajenos a ella. En la misma línea, y el hecho de suceder al padre en su taller, supuso una seguridad laboral que permitiría una vida ligeramente desahogada para nuestro artífice. Pero del mismo modo que ciertos condicionantes expuestos le sirvieron de ayuda para resolver su día a día terrenal, la pervivencia de su memoria también se ha visto condicionada por sus lazos familiares. El tratamiento que de su figura ha hecho la Historiografía artística, española básicamente, lo ha mantenido a la sombra de la genialidad artística y personal de su hermano mayor, quedando también bajo la misma las figuras de Bernardo padre y Bernardo hijo. En la mayoría de obras consultadas, que recogen referencias a su figura, encontramos los datos diferenciados en dos campos, el biográfico y el de producción artística, delimitándose algunas tan sólo a uno de los dos. Pasemos pues a reconocer a Diego de Mora en los escritos generados desde su tiempo hasta nuestros días.

1.1. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

1.1.1. HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA

La referencia más antigua que se ha podido rastrear sobre la figura de Diego de Mora, dentro de la historiografía artística, nos remite a la obra de José Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de*

las Bellas Artes en España. Con anterioridad se publican las *Vidas*, de Antonio Acisclo Palomino y Velasco, en el que no aparece Diego debido al método de selección de personajes de la obra, maestros ya fallecidos, con la salvedad de José de Mora que, aunque cercano a su muerte en el año de edición, se recoge por estar “*muerto para el mundo*”. En esta excepción jugó un papel decisivo el hecho de que Palomino conociera personalmente a José de Mora, por quien profesó verdadera admiración. Volviendo a la obra de Ceán, publicada en 1800, apuntamos que en ella se inicia la tendencia historiográfica que se mantendrá hasta nuestros días, su identificación como hermano de José de Mora, indicando en algunas ocasiones su condición de último miembro de la prole. En las páginas 178 y 179, Ceán aporta una serie de datos de nuestro escultor, encabezados por la mencionada filiación fraternal. Erróneamente lo presenta como discípulo de Alonso Cano, y sitúa su fallecimiento a finales del siglo XVII, posiblemente confundido con los decesos de su padre o de su hermano Bernardo. En cuanto a su producción artística, comienza comparándola con la de su hermano, aunque sí considera que sus obras “*merecen que hagamos memoria de ellas*”¹. Llama la atención el hecho de que mencione que tiene obras tanto en templos de la capital, como en “pueblos inmediatos”², lo que nos da idea de que sus informadores granadinos pudieron recorrer algunos de ellos, o bien del buen conocimiento que de su obra y la de su taller se tenía casi un siglo después de su muerte. No en vano son muchas las obras que, con la estética de los Mora, se encuentran diseminadas en localidades del cinturón granadino, como de casi toda la provincia y fuera de ella. Mención directa hace de algunas de las más destacadas, localizadas en Granada capital, un total de diez imágenes entre la Catedral y los conventos de San Francisco Casa-Grande, la Merced Calzada y Clérigos Menores.

A la sombra de la recopilación de Ceán aparecen dos obras de tinte historiográfico. La primera es las *Adiciones al Diccionario Histórico de los*

¹ Cfr. CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800, p. 179.

² *Ibidem*.

*más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*³, obra complementaria a la anterior, publicada en 1894 por el Conde de la Viñaza, Cipriano Muñoz y Manzano sólo recoge, en su tomo III, un apunte sobre José de Mora, siguiendo lo expuesto por Palomino. A esto añade que tuvo por discípulo a Torcuato Ruiz del Peral y lo elogia como seguidor y heredero directo del arte del escultor del rey. Obviando de este modo la labor formadora y transmisora de Diego de Mora, que tanto se resalta en la actualidad. La segunda tiene un enmarque más localista, *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*, de Xavier de Salas Bosch⁴, publicada ya en pleno siglo XX. Salas presenta una recopilación de los datos expuestos por Ceán Bermúdez, a lo que simplemente añade la ubicación de la talla de San Gregorio Bético, en el presbiterio del templo de su titularidad.

En 1839, Antonio Furió hace mención a su figura en el *Diccionario de los ilustres profesores de Bellas Artes en Mallorca*. El tinte de exaltación localista lleva al autor a ubicar, tanto al padre, como a los dos hermanos, José y Diego, como naturales de la isla de Mallorca. Específicamente, sitúa a Diego como discípulo de José, y remite al texto del Conde de Maule para elogiar su figura⁵, este texto se referencia más adelante como libro de viaje.

En pleno siglo XX, Antonio Gallego Burín, en su libro, *José de Mora: su vida y obra*, de 1925⁶, dedica una mayor atención al estudio de la figura y obra de Diego Antonio de Mora. Destaca principalmente el apartado donde relaciona un elenco de imágenes granadinas que atribuye a su gubia, repitiendo en su mayoría las que ya se dieron a conocer en las obras decimonónicas. Si tiene de extraordinario su interés por las aportaciones documentales. Gallego presenta un apéndice donde transcribe las partidas de

³ CONDE DE LA VIÑAZA. *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid: Imprenta y litografía de los Huérfanos, 1889-1894.

⁴ SALAS BOSCH, Xavier de. *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*. Separata de Cuadernos de Arte y Literatura. Granada: Universidad, 1965.

⁵ FURIÓ, Antonio. *Diccionario de los ilustres profesores y del viajero en Granada*. Mallorca, 1839, p. 114.

⁶ GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora: su vida y obra*. Granada: Facultad de Letras, 1925. (Reed. Granada: Archivum, 1988).

nacimiento y defunción de Diego de Mora, así como la de defunción de su esposa y otros miembros de la familia. En cuanto a la valoración sobre el escultor, vuelve a presentar a José de Mora como su principal maestro, canalizando las enseñanzas del padre Bernardo. Y afirma que, aun no alcanzando la fama de su hermano mayor, Diego mantiene tipos creados por José, aunque tanto la técnica como el sentimiento expresado son distintos, sin entrar al juego de comparativo de calificaciones. Considera la capacidad de Diego de perpetuar dichos conceptos durante un largo periodo de tiempo a través de su taller. El mismo año, publicó un artículo sobre grandes sagas de artistas andaluces “*Los Moras, los Menas y los Roldanes*”⁷, en una revista científica nacional de amplio y asentado bagaje, Archivo Español de Arte y Arqueología, donde no menciona a Diego de Mora.

En 1952, aparece un artículo sobre la familia Mora, *Una familia de escultores: los Moras*”, donde Luis Magaña Bisbal obvia por completo la figura de Diego de Mora⁸.

Gallego Burín sigue planteando una visión artística de Diego de Mora inferior y dependiente del estilo de José, en su obra *El barroco granadino*:

“...su hermano Diego, cuya actividad artística corre pareja con la de José, aunque siempre supeditada a la de este que le superó en finura y estilo.”⁹

En este apartado menciona a Diego de forma colateral, incidiendo en los aspectos mencionados, y nunca por “méritos propios”, ya que no menciona ni una sola obra de nuestro artista. Del mismo modo, y ahora en relación con uno de sus discípulos, se menciona a Diego de Mora en la nota 144. En ella se menciona como maestro de Agustín de Vera Moreno, a quien sí dedica un apartado para estudiar su obra. Sin duda, se le ha de reconocer a este autor

⁷ GALLEGO BURÍN, Antonio. “*Los Moras, los Menas y los Roldanes*”. Archivo Español de Arte y Arqueología. Nº 3 (1925), pp. 323-331.

⁸ MAGAÑA BISBAL, Luis. «Una familia de escultores: Los Mora». *Archivo español de arte*, 25 (1952), pp. 323-331.

⁹ GALLEGO BURÍN, Antonio. *El barroco granadino*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956. (Granada: Comares, 1987, p.77).

el mérito de ser uno de los primeros estudiosos, por no decir de los pocos, que tuvieron como objetivo la saga de los Mora, a través de la figura de José, y de modo colateral la de su hermano Diego y el resto de componentes.

Otra gran personalidad en el estudio artístico de la Granada de la primera mitad del siglo XX fue Manuel Gómez Moreno. Tiene muy en cuenta una posible diferenciación de obras atribuibles a los hermanos Mora. De ahí que en las notas que redacta en sus diversas expediciones provinciales recoja varias atribuciones a Diego de Mora. Las mismas se verán plasmadas en diferentes publicaciones, en especial en su guía de la ciudad, que veremos en el apartado correspondiente. A raíz de abordar el tema inmaculista en la escultura española, Manuel Gómez Moreno¹⁰, incorpora en 1955 dos nuevas obras al elenco de Diego, la *Inmaculada* de los Santos Justo y Pastor, desvinculándola así de su hermano José, y otra desaparecida en Guadix. Todo ello sin hacer valoración crítica ni de su estilo ni de su obra.

María Elena Gómez Moreno, en su amplio tratado de la escultura española seicentista de 1958¹¹, se reitera en el juicio crítico de continuador de la obra de José, como un “buen aprendiz, pero de escasa personalidad”¹², e introductor de la escuela en el XVIII. Con la afirmación de “artista amable y grato, es el discípulo sin genio de una escuela pujante”¹³, parece querer decir que Diego de Mora no fue más que un artista con suerte, que supo aprovechar el buen momento de la escuela granadina de escultura, donde su modelo grácil fue bien aceptado. Atribuyó a José una serie de obras que, con el tiempo, se han ido relacionando con las gubias de sus hermanos Bernardo y Diego.

Aunque manteniendo algunas de las premisas de supeditación fraternal ya planteadas, Domingo Sánchez-Mesa Martín va más allá, dando un importante impulso y reconocimiento a la figura y obra de Diego de Mora. Plantea que para éste tuvo mayor importancia mantener la tradición del

¹⁰ GÓMEZ MORENO, Manuel. «La Inmaculada en la escultura española». *Miscelánea Comillas* (Santander) XXIII (1955), pp. 391.

¹¹ GÓMEZ-MORENO, María Elena. *Escultura del siglo XVII. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Coord. Vol. XVI. Madrid: Plus Ultra, 1958.

¹² *Ibidem*, p. 274.

¹³ *Ibid.*, p. 279.

trabajo de taller, dejando un tanto de lado la “libre creación”, sin obviar que contaba con una extraordinaria “capacidad expresiva al servicio de una depurada técnica de la talla y de la composición”¹⁴. Dentro de este ámbito se da una amplia producción de obras, propias y de taller, en la que se tomarían como referentes tipos iconográficos muy próximos a los creados por José¹⁵. Refiriéndose a la distinción entre ambos hermanos, y sin perder de vista los modelos, atribuye a Diego una idealización de los mismos, aunque manteniendo un barroquismo de sencillo realismo, tendente a lo pintoresco y a cierto movimiento de líneas¹⁶. Éste matiz seguirá unido al análisis de la obra del menor de los Mora como signo de integración en las corrientes dieciochescas, sirviendo en ocasiones para acercarlo al gusto rococó. Será en 1971 cuando comience a exponer estas apreciaciones a través de diversas publicaciones, entre las que destacan el magistral estudio sobre la policromía en el campo escultórico y su tesis doctoral sobre el escultor y pintor José Risueño, amén de variadas colaboraciones¹⁷.

A partir de este momento, y en especial desde las aportaciones de Sánchez-Mesa Martín y Orozco Díaz¹⁸, la tónica general es de defensa y mayor interés hacia la figura de Diego de Mora, de un modo aislado e independiente, sin desplazarlo, claro está, de su entorno artístico y familiar.

¹⁴ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad y Caja de Ahorros, 1972, p. 65.

¹⁵ *Ibidem*, p. 64.

¹⁶ Cfr. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *El arte del Barroco, escultura y artes decorativas*. Sevilla: Gevers, 1998, p. 268. En esta publicación le atribuye la autoría de la *Virgen del Carmen* del convento granadino de calabaceras, la cual posteriormente se ha puesto en duda; y la de la *Inmaculada* de San José, que en la página 234 del mismo tomo adjudica a Bernardo, su padre, pero que en otros estudios relaciona con nuestro artista.

¹⁷ Inicia esta andadura con un singular trabajo titulado *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad, 1971. A ella siguen *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*. Sevilla: Gevers, 1998. En todos sus trabajos termina exponiendo una serie de obras atribuidas a Diego de Mora, e insistiendo en la importancia de un estudio riguroso de su producción.

¹⁸ OROZCO DÍAZ, Emilio. «Alonso Cano y su escuela». En: AA.VV. *Centenario de Alonso Cano en Granada II. Catálogo de la exposición*. Granada: Caja de Ahorros, 1970, p. 19. Aportaciones que se tratan más adelante, dentro de los catálogos de exposiciones.

El gran conocedor de la escultura barroca, Juan José Martín González, repite de nuestro escultor, en su estudio sobre este arte a nivel nacional¹⁹, que reinterpreta los modelos de José, aspecto en el que incide reiteradamente. Lo sitúa como introductor de estos modelos en la plástica del siglo XVIII, con un aporte personal que les imprime un carácter más “dulzón”. Presenta un breve recorrido por la suerte crítica de este escultor desde Palomino, haciéndose especial eco de los pareceres de profesionales del ámbito granadino, como son María Elena Gómez-Moreno, Gallego Burín, Taylor, Gómez-Moreno González y Sánchez-Mesa Martín. Del mismo modo presenta un listado de obras recopilatorio de las expuestas por estudiosos pretéritos, cerciorando su autoría sólo en dos de ellas, que servirían como referentes a la hora de formar el patrón formal de su obra: el *San Gregorio* de la Catedral, y la *Virgen de las Mercedes*.

La reseña que se le dedica en *Imagineros andaluces de los siglos de oro*, no hace más que copiar las apreciaciones que en su día expuso Emilio Orozco en el catálogo de la exposición del centenario de Alonso Cano en 1970²⁰. A éstas se incorpora una mención a la pareja de bustos que, procedentes del Santo Ángel, conserva el Museo de Bellas Artes. Aquí, Jorge Bernal y Federico García de la Concha, amplían su atención sobre Diego de Mora, para lo que hasta el momento se ha podido registrar y más dentro de una obra de ámbito andaluz.

Una de las obras mencionadas del profesor Sánchez-Mesa Martín, *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas* se puede entender como uno de los grandes pilares para el estudio de estas disciplinas en tierras andaluzas que vieron la luz en la década de los noventa, 1998. En ella

¹⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1983. A Diego de Mora dedica las páginas 232 a 234, en las precedentes se hace cargo de las personalidades artísticas de José y del progenitor de ambos, Bernardo Francisco. Bastante más adelante reaparece el nombre de Diego de Mora, en el espacio que dedica a Torcuato Ruiz del Peral, citándolo como maestro del mismo junto a Benito Rodríguez Blanes.

²⁰ Cfr. BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. *Imagineros andaluces de los siglos de oro*. Col. Biblioteca de la cultura andaluza-Arte Sevilla: Editoriales andaluzas unidas, 1986, pp. 143-144; con OROZCO DÍAZ, Emilio. «Alonso Cano y su escuela». En: AA.VV. *Centenario de Alonso Cano en Granada II. Catálogo de la exposición*. Granada: Caja de Ahorros, 1970, p. 19.

Sánchez-Mesa mantiene el argumento que había planteado años atrás sobre su valoración de Diego de Mora, si bien lo extenso del campo a abarcar no le permitió profundizar en el estudio de su figura.

Con los albores del nuevo siglo vio la luz una obra biográfica sobre José de Mora. Artista, que a pesar del gran prestigio y reconocimiento de los que ha gozado desde antes de morir, no disponía de un estudio específico desde la obra que publicara Gallego Burín en 1930. El estudio que en el año 2000 presentó Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz vino a cubrir parte de ese vacío, aunque por las limitaciones de la publicación, colección de bolsillo, no de un modo tan amplio como el insigne escultor del rey y su obra merecen. En la misma se menciona en varias ocasiones al hermano menor del titular, en el devenir biográfico de éste. El autor no deja pasar la oportunidad de referirse específicamente a Diego de Mora en un pequeño capítulo al final de la publicación²¹. Aun siguiendo el esquema tradicional de apuntes biográficos y relación artística, presenta un análisis de su obra en general que lo hace merecedor de una buena crítica.

Con motivo del centenario del nacimiento del gran Alonso Cano, salieron a luz una serie de publicaciones de índole artística, entre ellas, *La Granada del XVII. Arte y cultura en la época de Alonso Cano*. Obra aglutinadora de varios estudios, donde José Policarpo Cruz Cabrera hace una breve semblanza de Diego de Mora como heredero de Cano, continuador de su buen oficio y del recuerdo de su intelectualismo artístico, imprimiéndole un matiz idealista en pos de lo expresivo y devocional. Defiende la necesidad de un estudio pormenorizado de su obra, que aclare la confusión con otros artistas y arroje luz sobre el panorama escultórico granadino de comienzos del XVIII²².

²¹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora*. Granada: Editorial Comares –Biografías granadinas, 2000, pp. 136-140.

²² CRUZ CABRERA, José Policarpo. “Alonso Cano y la escultura barroca granadina”. En DIEZ JORGE, María Elena. *La Granada del XVII. Arte y cultura en la época de Alonso Cano*. Granada: Ayuntamiento, 2001, pp. 68. También se hace mención en el catálogo final, pp. 221 y 221.

Siguiendo con López-Guadalupe, y en colaboración con el también profesor Lázaro Gila Medina, presentaron en 2004 algunas novedades sobre la familia de artistas residentes en el Albaicín, en “*La proyección de los talleres artísticos del Barroco granadino. Novedades sobre la saga de los Mora*”²³. En este estudio se aportan algunos datos inéditos, con origen en el Archivo de Protocolos Notariales de Granada, sobre la llegada a Granada y los distintos asentamientos de la familia en la ciudad. Esto permite concretar la localización del obrador artístico y por tanto las zonas de actuación cercanas. Tal vez lo más relevante es lo referente a la llegada del patriarca a Granada. Hasta el momento se pensaba, según lo apuntado por Gallego Burín, que el asentamiento de Bernardo de Mora en la capital se produjo hacia 1650, en directa relación con la muerte de Alonso de Mena, sin embargo estos nuevos hallazgos documentales permitieron ubicarla en 1647, lo que permite vincular su venida con una posible intención formativa de modo inmediato a la desaparición del patriarca de los Mena en 1646. Del mismo modo se plantean algunas ideas o hipótesis amparados en algunos detalles aparecidos en los documentos notariales, y que son fruto de un estudio minucioso y exhaustivo²⁴. Aunque en este artículo no se planteen novedades en concreto sobre el escultor que nos atañe, si es reseñable que con este trabajo se mantiene viva la atención sobre su familia y el taller. No en vano los datos aportados sobre el malogrado Bernardo de Mora, el joven, permiten valorar un mayor número de características a la hora de enjuiciar las distintas obras que se enmarcan dentro del círculo de los Mora, y discernir con mayor claridad los rasgos particulares de cada uno de sus miembros en su legado artístico y todo lo que a ello concierne.

²³ GILA MEDINA, Lázaro y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «La proyección de los talleres artísticos del Barroco granadino. Novedades sobre la saga de los Mora». *Cuadernos de Arte de la Universidad* (Granada), 35 (2004), pp. 63-79.

²⁴ Por ejemplo, el hecho de que fueran varios los encargos en piedra que realizaran cuando se trasladaron frente a Santa Isabel. Se deduce de la matización que se hace en el contrato de arrendamiento de que Bernardo debe tener su taller en suelo firme, sin especificar el motivo justificante.

En el mismo año se publicó *Obra dispersa e inédita*, compilación de obras de Manuel Gómez-Moreno Gonzáles, prologado por Javier Moya. En el mismo se saca a la luz un testimonio de reconocimiento y elogio a la obra de Diego de Mora. En concreto, el que hizo su propio hermano al presenciar la escultura del San Gregorio Bético y la restauración de la Inmaculada, en el momento de su colocación, el retablo del Triunfo de Santiago. Muestra del elogio que su obra despertaba en su tiempo, según un texto inédito de Gómez-Moreno González, fechado en 1915, en el que trata sobre la escultura en Granada²⁵.

Aunque por un motivo colateral, la obra y figura de Diego de Mora, como artista y maestro, se trata de manera especial en el monográfico que el *Boletín del centro de estudios “Pedro Suárez”*, dedicó a Torcuato Ruiz del Peral. En el mismo, Ana María Gómez Román cita el obrador como “uno de los talleres más considerable y dinámico de toda la ciudad y por el que habían recibido instrucción un sinnúmero de jóvenes con vocación artística”²⁶. De los trabajos congregados en esta publicación, en concreto dos de Gómez Román²⁷ y el de Juan Jesús López-Guadalupe²⁸, se deduce la confirmación de la valoración de la figura de Diego de Mora como maestro de taller de gran calibre.

La celebración del importante elenco de exposiciones celebradas en 2007 bajo el denominador común de “Andalucía barroca”, no podía dejar de lado la presencia de Diego de Mora como uno de los principales escultores de la escuela granadina a caballo entre las centurias barrocas por excelencia. Así

²⁵ GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Obra dispersa e inédita*. Compilado y prologado por Javier Moya. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta- Instituto Gómez Moreno, 2007, p. 640.

²⁶ GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Los lances de un hombre y la fortuna de un artista: nuevas noticias sobre Ruiz del Peral». *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez». Monográfico Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773)* (Guadix), 21 (2008), p. 215.

²⁷ GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Los lances de un hombre y la fortuna de un artista: nuevas noticias sobre Ruiz del Peral»; «Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX» y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos, talleres y síntesis evolutiva». *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez». Monográfico Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773)* (Guadix), 21 (2008), pp. 213-274 y 327-398.

²⁸ *Ibidem*, pp. 291-326. (López-Guadalupe en Ruiz del Peral).

dejó constancia el profesor José Policarpo Cruz Cabrera, dentro de la serie de catálogos editados a tal fin, concretamente en el que atendía al estudio del barroco granadino: *Antigüedades y excelencias*²⁹. Manifiesta como características propias del hacer de Diego Antonio de Mora la tendencia a altas cotas de naturalismo y sentimentalismo, de gran preocupación por la belleza formal que por la intensidad espiritual que caracterizaba a su hermano José, de quien lo estima seguidor y deudor.

El final de la década trajo consigo la publicación de un importante título que reúne diversos estudios que sobre imaginería había abordado el citado profesor López-Guadalupe Muñoz. Se trata de *Imágenes elocuentes*, publicado en 2009. En algunos capítulos, como el dedicado a la iconografía del Ecce-Homo, nos habla de Diego de Mora como primer seguidor de José, con matices mucho más suaves “tanto en lo plástico como en lo expresivo”³⁰. Introdutor de la “tradición canesca” en el siglo XVIII, y transmisor de la misma a sus discípulos, pero a través de “modelos cada vez más estereotipados”³¹.

En 2014 se publican dos obras bajo un título unificador, *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca*, y sus dos vertientes: *La construcción de una imagen clasicista y Relaciones e influencias*. Ambos coordinados por Policarpo Cruz Cabrera, ha reunido fundamentadas consideraciones de los más versados estudiosos sobre la herencia clásica en toda su extensión, incluso barroca. Con leves referencias de como alcanzan estos influjos a Diego de Mora.

Por último, en 2015, una particular publicación de Ana María Gómez Román, *Escultores de “terrible condición”. La escultura en el sistema de las artes desde el siglo XVI al XIX*, se hace eco de la figura de Diego de Mora intercalando aspectos de su vida personal y profesional. A colación de los temperamentos emocionales de su padre y hermano José, refiere las

²⁹ CRUZ CABRERA, José Policarpo. «La escultura barroca granadina. El oficio artístico al servicio de la espiritualidad». En: *Antigüedad y Excelencias*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 118-132.

³⁰ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes*. Granada: Atrio, 2009, p. 68.

³¹ *Ibidem*, p. 428.

vicisitudes de Diego a la hora de su matrimonio, aportando datos del asiento del mismo en los libros de su parroquia, tras la muerte del padre. Igualmente relata el emotivo acto de elogio de su obra por su hermano, recogido en de textos de Gómez-Moreno González.

La más actual publicación se aloja en 2016, *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, en cuyo segundo volumen Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, defiende a Diego de Mora como el verdadero difusor un “modo” granadino tan reconocible³².

Las publicaciones sobre temática de imaginería procesional pasionista han experimentado un importante auge, entre las ediciones granadinas, sobre todo, en las dos últimas décadas. También en ellas podemos rastrear un seguimiento y valoración, en progresivo aumento, de la obra de Diego de Mora, eso sí, casi siempre con la tradicional comparativa con su hermano.

En las que se adscriben a una línea cofrade de estudio, la figura de Diego de Mora aparece vinculada a efigies cristíferas, nazarenos en su mayoría, y en algún caso muy puntual a las de Dolorosas. Del primer grupo, el principal y más repetido vínculo se produce con el granadino *Jesús del Rescate*, una importante concesión que se hace a nuestro artífice ya que hablamos de uno de los grandes exponentes pasionistas de la ciudad de Granada a lo largo de los tiempos. Otros titulares de corporaciones penitenciales se circunscriben a su influjo, pasando en algunos casos de vincularse taxativamente a José de Mora a su hermano menor. Un amplio grupo lo conforma la iconografía de Jesús con la cruz auestas, emplazados en su mayoría en las provincias de Granada y Córdoba, incluso el *Caído* de Baeza donde rivaliza con Risueño por su autoría. En este grupo incluimos trabajos tales como el que estudia la Semana Santa granadina mediante sus

³² LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela“. En: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord.). *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, vol. II. Ex -libri, 2016, pp. 19-69.

imágenes³³ o la enciclopedia *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza*³⁴. Publicaciones como las editadas por las cofradías del Rescate, Santa María de la Alhambra o la Federación de Cofradías, lo refieren como autor de imágenes titulares o maestro de autores de otras, sin profundizar más allá en su figura.

Sin duda, a través de este tipo de vínculos a imágenes pasionistas hemos de reconocer que la figura de Diego de Mora ha ganado prestancia y consideración dentro del conocimiento popular. Éste tipo de publicaciones, aunque dentro de su especificidad, llegan a un amplio público que de otro modo tal vez no se acercaría al ámbito artístico.

En la última década no sólo es la crítica historiográfica granadina la que ha tenido en cuenta la figura de Diego Antonio de Mora. También estudios del entorno andaluz, en donde la obra de este escultor causó amplia influencia, han colaborado a su puesta en valor. La atención al mismo se debe bien por llegar a zona algunas obras relacionadas con su estilo o bien por creerse formados en su taller artistas que a posteriori desarrollaron fuera de Granada su labor plástica. Estas zonas son primordialmente las limítrofes a la actual provincia de Granada.

1.1.2. LIBROS DE VIAJE, GUÍAS DE LA CIUDAD Y DESCRIPCIONES DEL TERRITORIO.

³³ AA.VV. *La Semana Santa de Granada a través de su escultura procesional. El lenguaje de las imágenes*. Granada: Real Federación de Hermandades y Cofradías de Semana Santa, 2002.

³⁴ RUBIO HIDALGO, Manuel. «La escultura procesional en Granada: Memoria y renovación del pasado», pp. 296-323. RODRÍGUEZ PUENTE, Rafael. «La imaginería de Almería», En: *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza* pp. 324-367. En: *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza*. ROMERO TORRES, José Luís. «La imaginería de Málaga, Córdoba y Jaén o la búsqueda de una personalidad», pp. 400-463. En: *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza*. Vol. 2. El referente escultórico de la pasión. Sevilla: Tartessos, 2003–2006.

Tan sólo treinta años después de su muerte, se cita como grande de la escultura granadina. Fray Juan Barroso lo menciona como “escultor más famoso que por aquel tiempo celebró Granada”, se refiere a 1726, con la hechura de la Virgen de la Merced³⁵. De igual manera, fray Alonso de Parra y Cote, habla de él a colación de una obra suya en la sacristía de la Basílica de San Juan de Dios, en el panegírico sobre la bendición del templo, “*esculptura de mano del famoso Don Diego de Mora,...*”³⁶.

Las impresiones que la ciudad de Granada causó en su visita de 1813 al Conde de Maule, Nicolás Cruz Bahamonde, las conocemos gracias al trabajo que Ana Gómez Román publicó sobre este tema en Cuadernos de Arte³⁷. En los testimonios que recoge, acerca de los templos granadinos, en ninguno de ellos hace mención específica a Diego de Mora, los más cercano es la referencia al conjunto de la familia, “los Mora”, a colación de las obras del Convento del Santo Ángel Custodio³⁸.

Mención hace de algunas obras de su mano Giménez Serrano, en la *Guía del artista y del viajero en Granada*, que vio la luz por 1846. *San Gregorio* y la “*Concepción*” de la Catedral; la pequeña imagen de *San Juan de Dios* que preside el oratorio del hospital de dicho santo: “*la estatua de S. Juan de Dios del nicho principal es de D. Diego de Mora*”³⁹, y un “*niño cautivo*”⁴⁰ en la basílica anexa; las esculturas pétreas que presidían en la fachada del convento de la Merced, compartida la autoría con José⁴¹; y posiblemente un

³⁵ BARROSO, fr. Juan. Origen, invención y milagros de Nuestra Señora de la Piedad de Baza. Fol. 184 r.

³⁶ PARRA y COTE, Alonso (O.H.) *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina y relacion histórico-panegírica de las Fiestas de dedicacion del magnifico templo de la Purisima Concepcion de Nuestra Señora, del Sagrado Orden de Hospitalidad de Nuestro Padre San Juan de Dios de la ciudad de Granada: dase noticia de la fundación...de su Convento Hospital, de sus hijos insignes en virtud, y prelados que ha tenido.../ historiada por el Reverendo Padre Fray Alonso Parra y Cote...* Madrid: Imprenta de Francisco Javier García, 1759, pág. 259.

³⁷ GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Deleite y contemplación de Granada. El Conde de Maule y sus impresiones artísticas sobre la ciudad.». *Cuadernos de Arte de la Universidad (Granada)*, 30 (1999), pp. 233–247.

³⁸ *Ibidem*, p. 242.

³⁹ GIMÉNEZ SERRANO, José. *Guía del artista y del viajero en Granada*, Granada: J.A. Linares, 1846, p. 280.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 283.

⁴¹ *Ibid*, p. 293. Atribución errónea.

San Gregorio que menciona como de “*Mora el hijo*”⁴². En la somera relación de artistas destacados de la ciudad, refiere a “los Mora” como seguidores del arte de Cano en la escultura, junto a Pedro de Mena y los hermanos García⁴³. No obstante, hay que señalar lo poco atinada de su opinión sobre los García. En la descripción de los diversos templos de la ciudad demuestra cierta atención a la hora de citar obras de la familia Mora, en especial a las de Bernardo y José.

Algunos autores omiten tratar sobre esta familia en el capítulo que suelen dedicar a los artistas locales, justificándose Lafuente Alcántara, en que “*no se puede constatar que fueran granadinos*”⁴⁴. Esto no es impedimento para mencionar algunas obras de su mano a la hora de describir los templos de la ciudad, si bien en ningún momento cita expresamente a Diego de Mora. De modo somero, y mencionando sólo una obra, lo recoge Valladar y Serrano en su *Novísima guía de Granada*⁴⁵.

Las más renombradas guías de carácter artístico sobre la ciudad, las de Manuel Gómez Moreno y Antonio Gallego Burín, vieron la luz a caballo entre las dos centurias, 1892 y 1936 respectivamente. Del primero, destacamos su conocida y muy recurrente *Guía de Granada*, vincula algunas obras a Diego de Mora, dentro de las tradicionales atribuciones⁴⁶. En la misma línea, aunque con atribuciones más acertadas sobre la obra de Diego de Mora, se puede considerar la que Gallego Burín publica con el título, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*⁴⁷.

⁴² *Ibid*, p. 387.

⁴³ *Ibid*, p. 43.

⁴⁴ LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. *El libro del viajero en Granada*. Madrid: 1849 (1ª edición). Granada: Editorial Don Quijote, 1986. pp. 300-305. Por entonces no se habían dado a conocer las partidas de bautismo y expedientes matrimoniales que certifican el origen granadino de la prole de Bernardo de Mora.

⁴⁵ VALLADAR SERRANO, Francisco de Paula. *Novísima guía de Granada*. Granada: Imprenta de la Viuda e Hijos de Paulino V. Sabatel, 1890, p. 299.

⁴⁶ GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Imprenta Indalecio Ventura, 1892.

⁴⁷ GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares (reedición 1996), 1936 (1ª edición).

En cuanto a estudios más recientes que abarquen una amplia ratio espacial, el más novedoso es la *Guía artística de la provincia de Granada*, publicada en 2006. En sus dos volúmenes no se hacen nuevas aportaciones a cerca de la obra de Diego de Mora, salvo en el caso de la *Inmaculada* del retablo mayor de Cogollos Vega⁴⁸, al ponerla en relación con su estilo. Se ciñe a mencionar las obras ya conocidas, aunque sí hemos de reseñar que pone de manifiesto algunas obras que, diseminadas por los pueblos de la provincia, presentan una estética cercana a la de los Mora. Mucho más concreta, al tratar sólo de la capital, aparece *Iglesias de Granada*. Una guía compilatoria de las anteriores, sin aportación novedosa alguna⁴⁹.

Distintas guías artísticas provinciales de Córdoba Jaén y Almería, atribuyen obras a Diego de Mora y a su taller. Se aprecia una paulatina consideración de su figura como escultor, si bien muchas de estas adjudicaciones se hacen sin mucho rigor científico. Consecuencia de la expansión de la estética de los Mora a lo largo de siglo XVIII⁵⁰.

1.1.3. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES.

La celebración del centenario de la muerte de Alonso Cano, en 1968⁵¹, llevó pareja una exposición y su consiguiente su catálogo, que incluye una

⁴⁸ AA.VV. *Guía artística de Granada y su provincia*. Vol. II, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, p. 378.

⁴⁹ GIRÓN, César. *Iglesias de Granada*. Granada: Ed. Almuzara, 2015.

⁵⁰ VILLAR MOVELLÁN, Alberto (dir.). *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Universidad, 1995; VILLAR MOVELLÁN, Alberto; DABRIO GONZÁLEZ, M^a Teresa y RAYA RAYA, M^a Ángeles (coord.). *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006. AA.VV. *Guía artística de Almería y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006; MORENO MENDOZ, Arsenio (dir.). *Guía artística de Jaén y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.

⁵¹ OROZCO DÍAZ, Emilio. “Alonso Cano y su escuela”. En: AA.VV. *Centenario de Alonso Cano en Granada II. Catálogo de la exposición*. Granada: Caja de Ahorros, 1970, pp. 9-41. La exposición tuvo lugar en el Hospital Real, entre el 28 de junio y el 31 de julio de 1698. En ella se reunieron gran cantidad de obras de índole escultórica, pictórica y de grabado, tanto de Cano como de sus seguidores y algún contemporáneo. Contando incluso con obras procedentes de fuera de Granada. El catálogo se publicó dos años más tarde, acompañado de un volumen con diversos y prestigiosos estudios sobre el tema.

serie de estudios. El autor presenta una revisión de su trayectoria personal y artística. Incide en el desconocimiento de su figura y obra, y la necesidad de un estudio de las mismas. Llama la atención el planteamiento de que se pudo formar inicialmente con otro maestro, amén de su padre, a cuyo taller se incorporaría posteriormente. En cuanto a juicio crítico se mantiene en la línea de presentarlo como seguidor de su hermano, a lo que aporta “*movilidad y seducción sensorial*”, sacrificando “*la emoción interior*” de José⁵². Como consecuencia de ello, se reitera también la idea de introductor de los “*tipos y espíritu*”⁵³ de Cano y su escuela en el siglo XVIII. Maestro, Cano, con quien lo hace coincidir en su búsqueda e idealización de la belleza en el trasfondo de sus obras, que en el caso de Diego de Mora presentan un efectismo de mayor atracción visual en formas y policromías. Ejemplos de ellos presenta los “*santos franciscanos*” de la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba⁵⁴. Con mayor detenimiento trata las dos imágenes que representaron el arte de Diego de Mora en la exposición: La Virgen de coro mercedaria y la *Inmaculada* de San José⁵⁵. Obras en las que queda patente la dinámica de este imaginero sobre representaciones femeninas que “*endulza y fragiliza hasta el extremo*”, en palabras de Orozco Díaz⁵⁶.

Con motivo del año jubilar cristiano, en 2000, se celebró una magna exposición en la Catedral de Granada, *Jesucristo y el emperador cristiano*, en cuyo catálogo se recogen obras relacionadas que, relacionadas posteriormente con Diego de Mora, aquí aparecen atribuidas a su hermano José.

Entre los años 2001 y 2002, se sucedieron en Granada una serie de exposiciones conmemorativas del centenario del nacimiento de Alonso Cano. De ellas emanaron sus correspondientes catálogos y estudios, donde la figura de Diego de Mora se menciona de manera tangencial y como mero reflejo de

⁵² *Ibidem*, p. 19.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Como piezas expuestas se les dedica una somera ficha, y su correspondiente fotografía, dentro del catálogo de la muestra.: AA.VV. *Centenario de Alonso Cano en Granada II. Catálogo de la exposición*. Granada: Caja de Ahorros, 1970, pp. 193 y 194.

⁵⁶ OROZCO DÍAZ, Emilio. «Alonso Cano y su escuela», p. 19.

algunos registros canescos, por herencia de sus predecesores. En la misma línea se mantienen los estudios recogidos en las actas del Congreso del Comité Español de Historiadores del Arte, acaecido en Granada al socaire de la ciudad efeméride.

Otro aniversario de importante calado devocional, el 150 aniversario de la proclamación del Dogma de la Concepción inmaculada de María, en 2004, propició una amplia gama de exposiciones en torno al mismo. En Córdoba, *Gratia plena*, reunió algunas piezas atribuidas a Diego de Mora, planteando con ello una buena consideración de su figura. En el estudio de estas piezas se mencionaban otras afines en estilo y posible autoría.

Destacada es la revaloración y defensa que de Diego de Mora se hace en los recientes años. Una de ellas hace una apuesta importantísima por el estudio individualizado de su figura, concretamente el abatar que nos ocupa, en el catálogo de la exposición *Andalucía Barroca* desarrollada en 2007⁵⁷. Un planteamiento del profesor Cruz Cabrera en el capítulo dedicado a la escultura barroca granadina, junto a valoraciones sobre el escultor como figura indispensable en el panorama escultórico local del momento, remarcando apreciaciones estéticas venidas de atrás. La otra aportación, y más cercana en el tiempo, ha salido a la luz con motivo de la exposición “*Granada, Tolle Lege*”, celebrada entre 2009 y 2010, con motivo del aniversario de la reinstauración de la orden agustiniana en Granada. En ella se han mostrado una serie de obras atribuidas a la gubia de Diego de Mora por el profesor Miguel Ángel León Coloma. Algunas ya eran conocidas, sin embargo, la mayoría han salido de la clausura por primera vez en su historia, lo que supone en tal caso un gran logro. En el catálogo publicado a tal efecto se dedica un apartado especial sobre la relación de mecenazgo de Diego de Mora y los agustinos. Sin duda es Diego el artista estelar de la muestra, en algunas de las visitas guiadas se llegó a plantear esta exposición como un

⁵⁷ CRUZ CABRERA, José Policarpo. «La escultura barroca granadina. El oficio artístico al servicio de la espiritualidad». En: *Antigüedad y Excelencias*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 129.

pequeño homenaje al artista. En el catálogo de la misma se presenta como novedad el hecho de que la comunidad agustiniana, tanto de Granada capital como de las fundaciones limítrofes que se dan por la época, funcionaron como importantes mecenas y comitentes del artista. En el mismo se muestran otras esculturas, que no estando presentes en la muestra ni teniendo relación directa con el hilo argumental de la misma, se relacionan directamente con el menor de los Mora.

La misma tendencia permanece en los catálogos de las últimas exposiciones que han recogido piezas atribuidas a Diego de Mora, auspiciadas por la Diputación de Granada. Entre 2012 y 2015, se han sucedido *“En in terra Pax”*. *La Navidad en el arte granadino de la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*; *Meditaciones sobre un infante. El Niño Jesús en el Barroco granadino, siglos XVII y XVIII*; *Aquenda et allende*, y como colofón *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna*. Una cuidada selección de piezas en torno a temas de infancia y pasión de Cristo, manifiestan en sus estudios la consideración prestigiosa que actualmente se le otorga a la figura de Diego Antonio de Mora y a su labor escultórica.

A modo de valoración final, la crítica artística actual de su ciudad reconoce su valía artística y procura darle el puesto que merece dentro del “escalafón” imaginero y de la Historia del Arte, lugar del que no se le consideró, en cierto modo, merecedor, hasta tiempo reciente. Se aprecia en la crítica de la valía artística de Diego de Mora, emanada a través de su obra, un discurrir que podríamos calificar de “pendular”. Lo mismo que los movimientos de la Historia, su fortuna crítica arranca con una mayor apreciación positiva de su obra en los años cercanos a su muerte, pasando por una paulatina merma de su valoración en pro de la exaltación de su hermano José, para volver a considerarlo en el último cuarto del siglo XX y lo que nos ocupa del XXI.

Que en los primeros tiempos posteriores a su muerte, contase con el agrado de los escritores y eruditos, puede tener su fundamento en que su obra se conociese mucho mejor y se tuviese constancia por tanto de su ubicación.

Es probable el inmediato éxito devocional de algunas de sus imágenes, lo que, unido al recuerdo aún reciente de su autor, abonaría la extensión de su fama. El todo caso avala el aplauso popular de que gozó en vida. Datos que, con el paso del tiempo, unida a la devaluación/ infravaloración de la estética barroca y el abandono de su estudio y conocimiento, hicieron que con suerte se confundieran con la producción de José, cuando no relegadas al olvido, como ocurriría con la mayoría.

Este desconocimiento de la obra de Diego de Mora puede radicar en otras causas como son la pérdida y dispersión de la misma. A ellas se da inicio con la Invasión francesa, en la que probablemente desaparecieran algunas; seguidos por los dos procesos desamortizadores decimonónicos que apoyan la dispersión de piezas; cerrando con la pérdida acaecida en los devastadores acontecimientos de los años treinta del siglo XX, a los que hay que sumar las dudosas actuaciones que se han seguido sucediendo en templos y cenobios. Todo ello acompañado de una acuciante falta de registro documental que impide el seguimiento del devenir de las imágenes, en los casos que por suerte conocemos su primitiva ubicación, o al menos, su emplazamiento en un momento puntual de su historia que se relacionan con Diego de Mora.

1.2. FUENTES PRIMARIAS

Aunque no pertenezcan al género historiográfico que nos ha servido de hilo conductor en este capítulo, no podemos obviar aquellas noticias directamente referidas a Diego de Mora que se generaron contemporáneamente a su vida. Nos referimos en concreto a documentos de archivo que lo mencionan a la hora de establecer relaciones laborales con él. La primera vez que hemos encontrado su nombre ligado a la hechura de una imagen nos remite al archivo parroquial de Béznar, donde con la temprana fecha de 1676 se le entregan pagos por un Nazareno. Aunque si bien estos datos no aportan información referente a la imagen que del artista se tenía

en el momento, sino más bien del renombre del taller paterno al que aún pertenecería.

Recibos y referencias en actas capitulares de la Santa Iglesia Catedral de Granada, desde 1705 a 1726, nos permiten conocer la estima profesional que este cabildo tenía hacia Diego de Mora. Sus servicios artísticos fueron requeridos en varias ocasiones a la hora de acometer intervenciones de cierta envergadura, así como para realizar nuevas imágenes para el culto del templo mayor. Se cree de este modo con la hechura de la imagen de *San Gregorio Bético*, en 1707⁵⁸. Poco antes, en mayo de 1705 fue requerido para reconocer la talla de una Inmaculada Concepción, donación testamentaria del canónigo Fonseca, y valorar la intervención necesaria. La misma se llevó a cabo entre 1705 y 1707⁵⁹. Para el arreglo de algunos desperfectos en los dedos de un niño de San Antonio de Padua fue requerido veinte años después, en agosto de 1726⁶⁰.

De igual modo, documentos de naturaleza notarial demuestran la consideración que de Diego de Mora tenía la población granadina. En dos ocasiones he podido rastrear la presencia de su nombre entre este tipo de documentos, concretamente en dos testamentos donde se mencionan sendas piezas del artista. Aunque en estos casos el tratamiento otorgado a las personas mencionadas en el documento depende en cierto modo del afán y forma de trabajar del escribano en cuestión. Estos documentos se redactan aún en vida del propio escultor,

De manera indirecta se puede rastrear una posible forma de mencionar a Diego de Mora en referencia a su hermano José. En las actas capitulares de la Abadía del Sacro Monte quedan recogidas diversas donaciones de imágenes en tiempos coetáneos aún a Diego de Mora. En 17 se recoge la entrega de una imagen del *Niño Jesús Buen Pastor*, que dicese del “viejo Mora”⁶¹, frente a

⁵⁸ Archivo Gómez Moreno.

⁵⁹ Archivo Capitular Catedral de Granada (A.C.C. Gr.). *Actas capitulares*, libro 21. Fols. 127 vto. y 251 vto.

⁶⁰ A.C.C.Gr.. *Legajo 185*. Paquete de “Libranzas del Señor Obrero”, recibo suelto.

⁶¹ Archivo Abadía del Sacro Monte (A.A.S.). *Libro de actas capitulares*

otra de una dolorosa que se efectúa en agosto de 1728 donde simplemente se menciona como “echura de Mora”.

“[...]de Nra / Ss^{ra} del Consuelo q^e el Herm^o avia solicitado, echura de / Mora,[...]”⁶².

Aquí podemos entender la forma de diferenciar a ambos hermanos, por “el viejo Mora” a José, por entonces ya fallecido, y simplemente con “Mora” a Diego, a punto de entrar en su último año de vida. El tratamiento de dignidad, y la consideración de su figura como escultor, permaneció entre el clero. Así lo demuestran los documentos de inventario de la iglesia de San Gregorio Bético, ya en el año 1755⁶³. De igual manera se profesa gran respeto por el resto de los componentes de esta familia de artistas.

⁶² A.A.S. *Actas capitulares*, libro 7^o, fols. 149 recto y vuelto.

⁶³ A.H.N. Sección Clero, legajo 3750. *Inventario de la Iglesia de San Gregorio Bético*. S/f. 15 de junio de 1755.

Capítulo

2



APUNTES

BIOGRÁFICOS



2. APUNTES BIOGRÁFICOS

2.1 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO

En una España que asistía a la caída e implantación de sus dos principales dinastías reales, en un omega y alfa que tuvo por punto de inflexión el año 1700, vino al mundo Diego Antonio de Mora y López (1658-1729).

La segunda mitad del siglo XVII acudía al declive y precipitada desaparición a la que se veía abocada la casa de los Austrias. El reinado de Felipe IV (1621-1665) daba paso al de su hijo, Carlos II (1665-1700), con la regencia materna de Doña Mariana de Austria (1665-1675), dada su minoría de edad. Desde sus gobiernos, entendieron como elemento preferente la defensa del catolicismo, tomando el relevo del ambiente del Concilio de Trento (1545-1563). Un intento de restaurar la hegemonía española en Europa. La política necesaria para llevar a cabo este ideal pasaba por una expansión internacional, imposible de llevar a cabo con los medios sociales y económicos con que contaba el país y que terminó pasando factura. Los últimos años del Felipe IV, en especial a partir de la crisis de 1640 y del destierro del Conde-Duque de Olivares (1643), estuvieron marcados por el gobierno directo y personal del monarca. Erradicar las continuas sublevaciones internas y alcanzar la paz en el viejo continente terminaron siendo sus metas. La constante pugna de países europeos contra España, en especial Francia y Portugal, ocasionaron una lamentable situación a las arcas españolas, además de la pérdida de posesiones territoriales. El Tratado de Westfalia y la Paz de los Pirineos consolidaban la hegemonía francesa, mientras la victoria portuguesa vino a cerrar el calamitoso gobierno final de Felipe IV. Moría este dejando por sucesor al pequeño niño Carlos II, de tan sólo cuatro años. Asumiría el poder su madre, Mariana de Austria, hasta su mayoría de edad. En 1675 sube al trono Carlos II, joven de naturaleza enfermiza y consciente de sus limitaciones al frente de un gobierno.

A través de unos validos cualificados, se experimentó un importante reflote económico en España, aliviando a los súbditos de constantes impuestos y eliminando las continuas bancarrotas. De cara al exterior, la presión francesa se mantenía, la Guerra de los Nueve años y las invasiones terminarían terminaría por minar la fuerza de España frente a sus estados vecinos. La firma del Tratado de Riswijk (1691), abría las puertas a una posterior expansión francesa hacia España. Carlos II segundo había contraído matrimonio en dos ocasiones, con María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo. Su muerte, y la ausencia de descendientes en ambos matrimonios, ponían fin a una fructífera y dilatada dinastía real. El rey testó en favor de Felipe de Anjou, mientras la reina pujaba por el archiduque Carlos de Austria, su sobrino. Esta situación de pugna desencadenó en la Guerra de Sucesión, que se resolvió con la firma del Tratado de Utrech (1713). Esta tuvo como consecuencia interna para España una guerra civil entre partidarios de ambos candidatos. A pesar de los conflictos, el vetusto Alcázar madrileño fue ocupado por la rama francesa de los Borbones. Durante el reinado de Felipe V (1700-1746) se conseguirá el reforzamiento del Estado, la creación de un marco económico fuerte y cierto freno a la actitud prepotente de la Iglesia. Un periodo de apertura a la experimentación y fusión con nuevas culturas en distintos campos. En esta nueva situación para el país alcanzará Diego Antonio de Mora el final de sus días.

A pie de calle, el pueblo llano era cargado por el pago de impuestos y azotado por enfermedades que alcanzaban tinte epidemiológico, causando verdaderas debacles demográficas. Así en 1679 una importante epidemia de peste azotó la ciudad de Granada. Independientemente de estos acicates, la población crecía en aumento, estabilizándose en la ciudad de la Alhambra ca principios del XVIII. Fue la tónica generalizada en los barrios de la agrupada ciudad de entonces, salvo en el Albaicín, en declive desde la expulsión de los moriscos. Precisamente en ese barrio se asienta nuestro artista con su familia, favoreciendo su paulatina recuperación.

2.2. “DON DIEGO DE MORA, VEZINO DE GRANADA, MAESTRO DE ESCULTOR...”.

Con el nombre de Diego, se bautizaba el menor de los vástagos varones de Bernardo Francisco de Mora Ginarte y Fuenllana (Porreras 1614-Granada 1684) y Damiana López Criado y Mena (Baza 1628-Granada 1673). Acontecía en la céntrica parroquia granadina de San Matías, un treinta de noviembre de 1658. Actuó como padrino Jacinto Maldonado de Zayas, siendo testigos Francisco Serrano, Pedro de Milaza y Luís Díez. Así lo asentó el licenciado Juan Muños Bueno, cura que llevó a cabo el sacramento⁶⁴.

Esta es la primera referencia vital que encontramos de nuestro escultor, quien figurará en adelante con el nombre de Diego Antonio de Mora y López Criado. La primera que a nivel documental se puede rastrear de una persona en pleno siglo XVII. El niño Diego debió nacer en torno a dos días antes de su bautismo, en el domicilio familiar sito en dicha collación de San Matías, en las estribaciones del barrio del Realejo. Para entonces contaba el matrimonio con seis hijos: José (1442-1724), Margarita (1644-?), Raimundo (1646-1667), Cecilio (1649-1671), Bernardo (1655-1702) y María (1656-1659). Ese mismo año moría la hermana inmediatamente anterior a Diego, María, a la temprana edad de tres años. Aún faltaría por nacer Faustina, al año siguiente.

Los progenitores habían recalado en la ciudad de Granada ocho antes de venir al mundo Diego de Mora, procedentes de Baza. Afincados primero en la Cuesta de los Gomérez, con el arriendo de una casa por dos años, pasando después por las feligresías del Sagrario, Santa Ana y San Matías. Se trasladan en 1655 a San Gil, para regresar a la misma de San Matías en 1658⁶⁵. El creador de la saga de artistas, Bernardo Francisco, había nacido en la

⁶⁴ Archivo Parroquial de San Matías. *Libro 5º de bautismos desde el año 1644 asta 1676*, fol. 142 r.

⁶⁵ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús y GILA MEDINA, Lázaro. “La proyección de los talleres artísticos del Barroco granadino...”, p. 69.

mallorquina localidad de Porreras, un 3 de octubre de 1614⁶⁶. Era hijo de Bartolomé Mora y Francisca Fuenllana⁶⁷. Su nombre posiblemente le vino dado por el de su padrino, Bernardo Mora, que lo fue junto a Antonia Mora de Son Maynou⁶⁸, y un segundo por el de su propia madre. La madre de los Mora se cree nacida en Baza (Granada), hija del retablista y escultor Cecilio López y de Cecilia de Mena, a la sazón hermana y tía de Alonso y Pedro de Mena respectivamente. Se forjó la pareja Mora López Criado en el entorno artístico del padre de ella, donde comenzó a trabajar el que sería su esposo. El matrimonio se ofició en la Iglesia Mayor de Baza el 26 de mayo de 1641, siendo testigos del enlace Juan Molina, Francisco Baena y Diego Fernández⁶⁹.

La infancia de Diego de Mora se desarrolló en la collación de San Matías hasta el traslado de la familia a la calle Cuchilleros en 1667⁷⁰, entonces Parroquia de San Gil. En ese mismo año fallece su hermano Raimundo con veintiún años, contando Diego con apenas nueve. 1670 verá el traslado de la familia al barrio del Albaicín, abandonando definitivamente el centro de la ciudad. Lo hacen a la collación de San Miguel, a unas casas propiedad de José de la Calle y Heredia, en la actual calle Santa Isabel la Real y frente a este convento, renovando el compromiso por un año más en 1673⁷¹. En esta parroquialidad se mantendrá Diego de Mora en su casa paterna, con distintas ubicaciones según consta de los padrones parroquiales: calle del Gallo (1671-74); junto a la iglesia de San Miguel (1676-1680); regresando de nuevo a Santa

⁶⁶ Este dato lo dio a conocer Antonio Gallego y Burín en su estudio sobre José de Mora, transcribiendo el completo del asiento bautismal, un 3 de octubre de 1614. GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora...*, pág. 59. La documentación fue descubierta por el entonces párroco de Porreras, Antonio Soler en el Archivo Diocesano de Palma de Mallorca.

⁶⁷ Así se desprende de la partida matrimonial de Bernardo de Mora aportada por Gallego Burín, *Ibidem*, p. 223.

⁶⁸ *Ibid.*, con referencia al Archivo Diocesano de Palma. Sección Archivo de la iglesia parroquial de Porreras. *Libro de Bautismos 1614*.

⁶⁹ *Ibid.*, con referencia al Archivo de la Iglesia Mayor de Baza. *Libro 1º de desposorios*, fol. 172 vº.

⁷⁰ LÓPEZ-GUDALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. y GILA MEDINA, Lázaro. “La proyección de los talleres artísticos del Barroco granadino...”, p. 69.

⁷¹ El propietario de estas casas, José de la Calle y Heredia, había fundado, en propiedades colindantes, el conocido como Hospital de la Tiña. Al cual pudo añadir las casas que habitaron los Mora, y que hoy siguen formando parte de la antigua fundación, actual Colegio Virgen del Pilar. Se plantea la hipótesis de que esta anexión fuese el motivo del cambio de vivienda de la saga de artistas.

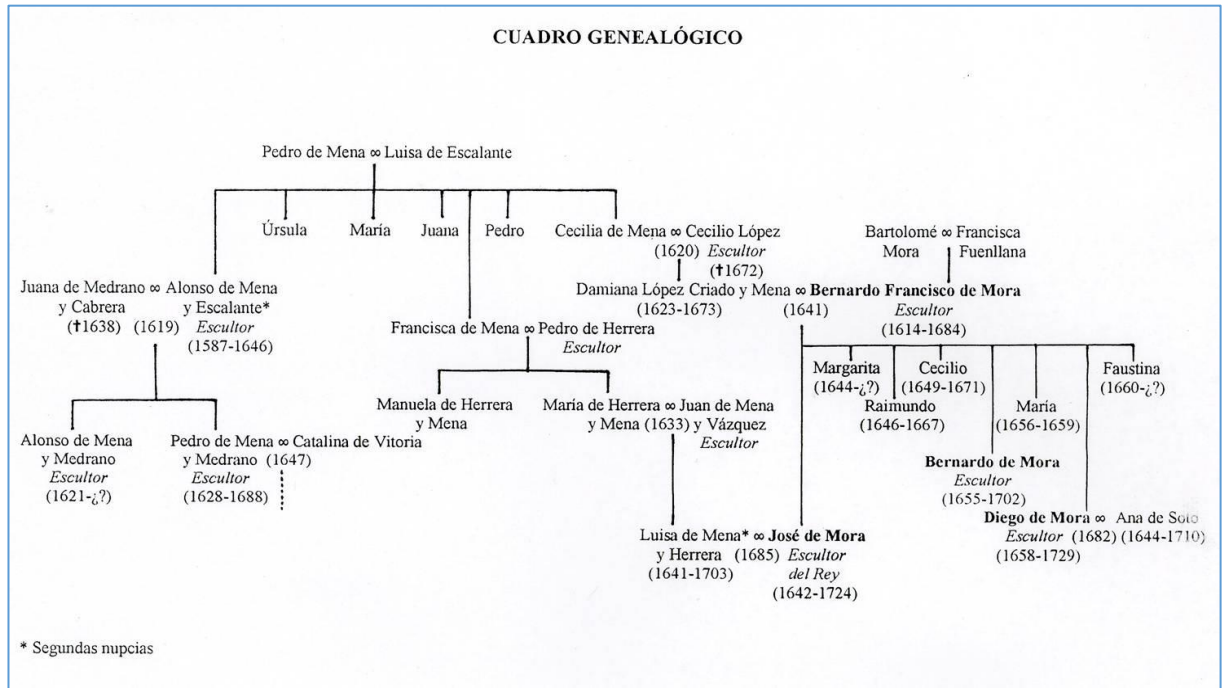
Isabel en 1681. Esta última ubicación será la definitiva hasta su muerte, tanto para el patriarca Bernardo Francisco, como para sus hijos Bernardo y Diego. Se emplazan ya en las casas que aparecen referenciadas en los testamentos posteriores, junto al convento de Santa Isabel la Real. Dos casas que debió comprar Bernardo Francisco de Mora, puesto que las deja en herencia a estos dos hijos tres años después de su ocupación.

Durante este periodo de constantes cambios de domicilio acaecen dos desgracias familiares. En 1671 la muerte de Cecilio, cuarto de los hermanos, con veintidós años. Dos años más tarde, el 4 de marzo de 1673, fallece la madre de los Mora, Damiana López Criado de Mena. A los cincuenta años de edad, había sobrevivido a sus hijos María, Raimundo y Cecilio. Su entierro se ofició en la iglesia de San Miguel al día siguiente.

“En cinco días de Março de mil y seiscientos y setenta y tres años, se enterro en esta parrochia el cuerpo de doña Damiana Criado, mujer que fue de don Bernardo de Mora, no testó. Don Agustín de Molina (firma)”⁷².

Quedaban en la casa el resto de hermanos varones junto al padre, estando José recién regresado de su estancia cortesana. Margarita al parecer había contraído matrimonio con José Heredia.

⁷²⁷² Archivo Parroquial de San José de Granada (A.P.S.J.Gr.). *Libro 4º de defunciones de la Parroquia de Señor San Miguel*, fol. 94.



Gentileza de Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz.



Imperial iglesia de San Matías (Granada).
Fachada principal y pila bautismal, donde
fue bautizado Diego Antonio de Mora.

1676 nos trae el primer registro de Diego de Mora en el campo profesional. En esta fecha se le hacen entrega de los pagos por la hechura de la imagen de Jesús Nazareno de Béznar (Granada). Por tanto, primera imagen documentada de nuestro artista (vid. Apéndice documental 11).

Regresando al plano biográfico, 1682 marca uno de los hitos personales en la vida de Diego de Mora. El 25 de octubre contrae matrimonio con la que fuese ama de llaves de la casa de su padre desde dos años antes aproximadamente, según declara el propio Diego de Mora en su expediente matrimonial. El romance entre ambos parece comenzar nada más ingresar Ana de Soto al servicio de los Mora. El expediente matrimonial⁷³ desgrana el drama que rodeó a este enlace (vid. Apéndice documental 2 y 3).

El 29 de septiembre aparecen los contrayentes ante Francisco Ruiz Noble, canónigo doctoral de la Catedral de Granada, para dar testimonio de sus intenciones y solicitar licencia para el matrimonio. En esta comparecencia ya deja constancia el contrayente de la difícil situación familiar en la que se desenvuelve la unión. Solicita que no se expongan las tres amonestaciones de rigor previa para evitar que su padre y hermanos tengan noticia de sus intenciones maritales. De ser conocedores lo evitarían por todos los medios, incluido el destierro y la desheredad. La misma solicitud es planteada por la contrayente.

El motivo de la oposición familiar radicaba en la situación económica en que se encontraba la prometida, pobre de solemnidad. Ana de Soto y Estremera, según sus propias palabras, era hija de Francisco de Soto y Lucía Estremera. Nacida en Castillo de Locubín (Jaén), hacia 1644, contaba al momento de su declaración con treinta y ocho años, frente a los veinticuatro de su prometido⁷⁴. Criada en Atarfe (Granada), contrajo matrimonio con Pedro Marín, de quien quedó viuda al poco de trasladar su residencia a Granada, collación de San Juan de los Reyes. Después de viuda regresó a Atarfe, al calor

⁷³ A.H.D.Gr. *Legajo 1982-B*.

⁷⁴ En el testimonio refiere “veintidós poco más”. Si calculamos los años distantes desde su nacimiento resultan dos años más.

de sus hermanos Juan y Miguel, con quienes vivió un año. Regresó a la capital, esta vez a la collación de San José, donde pasó siete meses hasta que entró al servicio de Bernardo Francisco de Mora como ama de llaves. A los pocos días, Diego de Mora le otorgó palabra de casamiento.

Según se desprende del expediente matrimonial, Diego de Mora se encontraba ya desempeñando su trabajo de escultor. Por su parte, temía que si su familia conseguía impedir el matrimonio, Ana de Soto se viese deshonrada públicamente.

Con licencia otorgada a fecha de 24 de octubre, el sacramento del matrimonio se celebró secretamente al día siguiente en casa del maestro espadero Andrés de Anguiano, sita en la actual plaza de la Trinidad, frente a la desaparecida torre del convento trinitario calzado. Fue oficiado por fray Antonio Márquez, de la rama calzada de la Santísima Trinidad, a quien debían conocer los contrayentes previamente puesto que en su testimonio solicitan que sea él el oficiante. De testigos sirvieron el maestro zapatero Francisco de Pineda y los anfitriones, Andrés de Anguiano y su familia.

La pareja siguió viviendo en casa del patriarca de los Mora, manteniendo en secreto su estado hasta que la situación familiar se mostró propicia, una vez muerto Bernardo Francisco. Más de dos años después, el 4 de octubre de 1686, se formalizó su matrimonio en la Parroquia de San Miguel por el propio fray Antonio Márquez. Asistieron como testigos Pedro de Solís, Juan Labella y Diego Fernández⁷⁵.

El 5 de enero de 1684, muere Bernardo Francisco, siendo enterrado a otro día en el vecino convento de Santa Isabel la Real⁷⁶. Hasta este momento fueron sus hijos Bernardo y Diego, y la esposa de éste, los que se encargaron de su cuidado. En su testamento reconoce esta labor dejándoles en herencia a cada uno doscientos ducados y una de las dos casas que poseía: la que habitaba y

⁷⁵ A.P.S.-J.Gr. Fondo Parroquia de San Miguel. *Libro de Desposorios 4 (1660-1690)*, fols. 78 vº y 79 r.

⁷⁶ A.P.S.-J.Gr. Fondo Parroquia de San Miguel. *Libro de Defunciones de 1664 a 1668*, fol. 177 vº.

otra contigua. El mayor de los hermanos percibió en contraprestación unos tres mil reales de vellón tras la partición y venta de diversos bienes muebles. De esta venta percibieron Bernardo y Diego mil reales cada uno, habiéndose tasado las casas en setecientos ducados la de Bernardo y seiscientos la de Diego. Tenía impuesta cada una un censo al convento de Santa Isabel a fecha de 1698, de ciento cincuenta y tres mil ducados de principal, respectivamente. La única hermana viva por entonces, Margarita, quedó excluida de la herencia paterna por haber recibido en dote mayor cantidad de lo que sus hermanos percibieron por heredad⁷⁷.

Tras la muerte del patriarca, la desmembración familiar era un hecho consumado. José se independizó al contraer matrimonio con su prima Luisa de Mena el 24 de septiembre de 1685. Trasladándose a vivir a la conocida Casa de los Mascarones, en las cercanías de la Parroquia del Salvador, posiblemente comprada a Juan de Alixarte⁷⁸.

En las citadas casas colindantes, números 9 y 10 de la calle Santa Isabel, siguieron viviendo Bernardo de Mora, y Diego con su esposa. En 1690, Bernardo pasa a la casa de su propiedad, independizándose en parte de su hermano y cuñada en lo familiar y profesional⁷⁹.

En estas dos últimas décadas del siglo XVII, y una vez establecido el matrimonio con vivienda y taller propios, comenzaría el anhelo de desarrollar una familia. Anhelo que no llegaron a alcanzar por medios propios y sí con la llegada de la niña Francisca Ruiz Velázquez y Aibar. Hija de sus amigos, Antonio Ruiz Velázquez y Teodora Pérez de Acosta, fue adoptada por Diego de Mora y Ana de Soto a la muerte de estos. Para su cuidado les fueron entregados diversos bienes muebles y la cantidad de trescientos reales de vellón. El

⁷⁷ Todos estos datos se extraen del testamento que Diego de Mora otorgó en 1698. Su padre, Bernardo Francisco de Mora y Ginarte otorgó testamento ante Felipe Antonio de Ochando, a 20 de marzo de 1683.

⁷⁸ A.P.N.Gr. Protocolo 1038 Granada. Antonio Ortíz de Luque y Melchor de Segura, 1712-1715. Tomo único. Fol. 859.

⁷⁹ GÓMEZ ROMÁN, Ana María. “Los lances de un hombre...”, p. 234.

matrimonio la tuvo siempre en consideración de hija y así se desprende de los beneficios que Diego de Mora le deja en su primer testamento.

En 1691 aparece alojado en casa de nuestro artista un peculiar familiar que ha llamado siempre poderosamente la atención, Diego de Mora y Tíscar (+ 1722)⁸⁰. Hablamos de un primo hermano de Diego Antonio de Mora, hijo de su tío Juan de Mora, hermano de su padre y casado en Cazorla con Ana de Tíscar. Al igual que Bernardo Francisco estuviese alojado en casa de su hermano en Cazorla durante su juventud, un hijo de éste lo está en el taller de Diego Antonio de Mora a finales de la centuria seicentista. Así lo afirma el mismo escultor granadino:

*“Declaro que yo tengo en mi cassa de mucho tiempo a esta parte por mi oficial a Diego de Mora, vezino desta ciudad...”*⁸¹.

La relación entre ambos primos debió ser intensa, puesto que el trato que le profesa nuestro escultor era de “compadre”, imaginamos que por actuar posiblemente de padrino en alguna celebración familiar. A ello hay que sumar lo beneficiado que resulta en su legacía testamentaria.

Hasta 1698 no tenemos nuevas referencias documentales de la vida de Diego de Mora. El mes de septiembre fue prolija en ello. El día 17 se recoge ante notario el trato que lleva a cabo con Bernardo de Nabas sobre el ganado caprino propiedad del escultor⁸² (vid. Apéndice documental 4). La cabaña caprina se componía de un total de cuatrocientas cincuenta y tres cabezas,

⁸⁰ *Ibidem*, p. 233. El primer periplo completo de esta figura lo expuso la misma autora en el I congreso andaluz sobre Patrimonio Histórico. La escultura barroca en el siglo XVIII, celebrado en Estepa en septiembre de 2009. Sus actas fueron editadas en 2014. “Diego de Mora y su taller”. *Cuadernos de Estepa. Actas del I congreso sobre Patrimonio Histórico andaluz. La escultura barroca en el siglo XVIII. III centenario del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*. 4 (2014), pp. 194 y 195.

⁸¹ Testamento de Diego Antonio de Mora. A.P.N.Gr. *Protocolo Granada 952*. Notaría de Antonio Espejo. Cuadernillo de 1698, fol.295 vto.

⁸² A.P.N.Gr. Protocolo 952 Granada. Notaría de Antonio Espejo. Cuadernillo de 1698, fol. 290 r-291 vto.

repartidas entre cabras mayores, padres y nacidos en el presente año. Diego de Nabas se comprometía a cuidar el completo del rebaño. Para el pastoreo proporcionaba Diego de Mora siete borricos, cuatro perros, once cencerros y una esquila. Además de los elementos necesarios para servicio de los pastores que Diego de Nabas buscara para el cuidado del ganado.

Como vemos, Diego Antonio de Mora se presentaba como un hombre de negocios, abierto a cualquier campo. De este trato debía recoger el escultor ciertas ganancias que se estipulan en su redacción, en base a la merma, venta o incremento de las cabezas del rebaño.

A fecha de 29 de septiembre realiza su primer testamento ante el notario Antonio Espejo. Se desconocen los motivos que llevaron a Diego Antonio de Mora a testar a la edad de cuarenta años⁸³ (vid. Apéndice documental 5).

De su análisis emanan las siguientes disposiciones testamentarias:

- Manda ser enterrado en la Parroquia de San Miguel, vistiendo el hábito franciscano, siendo el sitio elegido junto a la pila del agua bendita. Su entierro debía llevarse a cabo a una hora que permitiese la celebración de misa de “cuerpo presente”, con diácono y subdiácono. En los días siguientes tendría lugar el novenario de misas de rigor.
- En cuanto a mandas devocionales por su alma, dispone un total de doscientas misas “rezadas”⁸⁴ repartidas a partes iguales de cincuenta entre San Miguel, San Francisco Casa grande, San Felipe Neri y el convento del Carmen descalzo. Para las mandas acostumbradas (Santa Cruzada, redención de cautivos y obras de la Iglesia mayor), medio real a cada una. Manda fundar una memoria anual de misa cantada, con doble de campanas y responso sobre su sepultura, en el día de San Antonio Abad, 17 de enero. Casualmente falleció justo un día antes del cumplimiento de esta memoria. Se había de pagar esta memoria con la renta generada de ciento cincuenta ducados.

⁸³ *Ibidem.*, fols. 294 r.-299 vto.

⁸⁴ Con el título de “misa rezada” se hacía referencia a una celebración de la Eucaristía sin mayor solemnidad, eludiendo los cantos del ordinario y del propio.

- En el aspecto económico, dice no ser conocedor de tener deudas contraídas, y si así fuese, se le pague a quien la demandase. De igual modo, perdonaba a Damián de Luna si algo le quedara debiendo a la hora de su muerte. En este punto deja constancia de la existencia de un libro propio de “cuentas y razón”, donde debió llevar el registro económico de su producción artística, deudas y demás transacciones económicas. Un documento del que no tenemos constancia que se haya conservado y que sería un pilar fundamental para conocer su figura y obra.
- Amén de la casa en la que habitaba, heredada de su padre, declara que las posesiones que tiene en el momento de testar son bienes gananciales del matrimonio. A saber: ganado cabrío y asnar; piezas de plata labradas y dinero en metálico. Estos han de venderse en conjunto, y de su ganancia se hagan dos partes, una al completo para su esposa, y otra a repartir entre el pago de las mandas, Francisca Ruiz Velázquez⁸⁵ y Diego de Mora y Tíscar.

Por tanto, su herencia quedaría repartida de la siguiente manera, según este primer testamento:

- A su esposa, la casa en que vive en usufructo vitalicio; los bienes muebles que en ella hubiere y una parte de la venta del lote de bienes gananciales referidos. Además de ser universal heredera en el remate de bienes.
- A su “hija” Francisca Ruiz Velázquez de Aibar, mil reales de a ocho de plata de quince reales cada uno, si llegase el caudal.
- A su primo Diego de Mora y Tíscar, cien ducados y el sobrante que quedare después de pagar las disposiciones anteriores.

⁸⁵ En el mismo documento podemos encontrarla referida como Ruiz Velázquez o Ruiz Velázquez de Aibar. Así como la esposa aparece indistintamente por Ana López Hidalgo o López Hidalgo de Soto.

- A su hermano Bernardo le cede su parte correspondiente de la deuda que tienen aún por cobrar del retablo que su abuelo materno ejecutó para los mercedarios de Cazorla.

La casa, una vez muerta Ana de Soto, fluctuaría entre Francisca Ruiz y Diego de Mora. Quedaría para la primera si ésta no alcanzase a percibir los mil reales dispuestos, en caso de percibirlos la casa pasaría al segundo. No aparece como heredero su hermano José, aunque sí como albacea, posiblemente debido a una holgada situación económica. El resto de hermanos habían fallecido, la última fue Margarita como bien indica el propio Diego de Mora.

Encargados de hacer cumplir las disposiciones precedentes quedaron nombrados su esposa, sus hermanos José y Bernardo y Damián de Luna, al parecer persona de total confianza del escultor⁸⁶. El signo de validación que cierra el documento reza “firmado=escultor de su magestad”, y bajo esta la firma de Diego Antonio de Mora. Posiblemente se trate de una confusión del escribano con su hermano José, como ocurrió en el encabezamiento del mismo, siendo posteriormente tachado.

En 1698 se produce una incorporación a la nómina familiar. La hermana de Francisca Ruiz Velázquez, Ana, es acogida también por el matrimonio Mora de Soto, posiblemente hasta su matrimonio ese mismo año con Francisco Martínez de la Plaza, a quien conoció como discípulo de Diego de Mora⁸⁷.

Arranca el nuevo siglo para los Mora con la enfermedad y muerte del mediano de los tres escultores. La salud de Bernardo mermaba en 1702, requiriendo la asistencia de Isabel de Mingorance, y la ayuda en el taller por parte de Francisco Manuel de Toro. El 2 de junio de ese mismo año fallecía el hermano más cercano a Diego de Mora a los cuarenta y siete años de edad. Sin duda, debió suponer un duro golpe para nuestro escultor, pues evidentes eran los lazos que les unían y de los que Diego dejó manifiestas muestras en su

⁸⁶ Confianza compartida con Bernardo de Mora, quien también lo nombra albacea testamentario, según figura en su partida de defunción.

⁸⁷ Según Ana María Gímez Román, basándose en los padrones parroquiales. GÓMEZ ROMÁN. Ana María. “Los lances de un hombre...”, p. 233.

testamento. No sólo por los beneficios que le otorgaba, sino por las palabras con las que a él se refería:

“por el mucho amor y voluntad que le tengo y cariño con que a obrado conmigo”⁸⁸

Ambos hermanos se nombraban albaceas en sus respectivos testamentos. Perdía con él a un hermano, vecino, compañero de formación y posible colaborador habitual en sus trabajos.

Las fuentes documentales nos trasladan de nuevo a otro duro momento de la vida de Diego de Mora. 1710 abría sus días con la muerte de Ana de Soto. El menor de los Mora quedaba viudo un siete de enero, dando sepultura al cuerpo de su esposa en la iglesia de San Miguel con entierro de primera. Heredero de sus bienes y albacea de su testamento, llevó a cabo el cumplimiento de lo dispuesto sobre misas en el codicilo otorgado un día antes de su fallecimiento. En el mismo reducía el número de misas del testamento de 1702, de cuatrocientas a doscientas⁸⁹. De estas, cincuenta debían decirse en su parroquia por norma, para las restantes dejaba libertad de aplicación a su marido. Así tenemos constancia que lo cumplió, pues se registran en ese año veinticinco misas por su alma en la iglesia de San Gregorio Bético, de Clérigos menores, por limosna de cincuenta reales⁹⁰.

Quedaban solos los dos artistas que han perpetuado la gloria de la familia Mora y el modo granadino en la imaginería. José de Mora perdía a Luisa de Mena el 24 de enero de 1704. Al cuidado de Diego de Mora se dedicó desde entonces su “hija”, Francisca Ruiz Velázquez de Aibar. A la que se unen en 1718 Micaela y Teodora Martínez de la Plaza, hijas de Ana Ruiz Velázquez

⁸⁸ A.P.N.Gr. Protocolo Granada 952, fol. 296 vto.

⁸⁹ A.P.S.J.Gr. Fondo de San Miguel. *Libro 6º de defunciones*, fol. 84 vº.

⁹⁰ A.H.N. Sección Clero Libros, 3.740. *Libro de caja de esta casa de San Gregorio de los Padres Clerigos Regulares Menores. Començose siendo prepósito el padre Juan de Avila. Año de 1699*. Fol. 73 vto.

de Aibar y Francisco Martínez de la Plaza, muerto en 1710. Para entonces la madre de estas niñas había casado con otro discípulo del taller, Salvador Miguel de Ledesma.

La actividad artística de Diego de Mora, así como su faceta de maestro de escultor, funcionaban a un inmejorable ritmo, y con ello las ganancias pecuniarias. Sin obviar que pudiese mantener el negocio del ganado. Muestra de esa bonanza económica es la posesión de una casa en las inmediaciones del convento de la Victoria (vid. Apéndice documental 8). Se situaba concretamente en la “segunda calleja de las dos que bajan a la placeta de este dicho convento”⁹¹, coincidente con la actual calle Grajales. La compra debió realizarse entre 1710 y 1712, pues para esta última fecha se impone un censo sobre la misma. El 24 de febrero de 1712, ante el escribano Juan Bernal de Palacios, otorgó Diego de Mora reconocimiento de una memoria anual perpetua de nueve reales en favor del convento de Mínimos de la Victoria sobre dicha casa⁹². Esta propiedad era lindera por la parte superior con otra de Juan de la Bastida. También su hermano José debió adquirir otras propiedades, además de su vivienda habitual, puesto que en 1717 se registra vendiendo una casa a María García⁹³.

Diego de Mora debió ser hombre cauto en los negocios, si bien puede que en algún momento necesitase acudir a la mediación de la Justicia para solventar algunos de ellos. El 1 de noviembre de 1714 otorgaba poder cumplido a un grupo de procuradores de la Real Chancillería de Granada para que lo asesoraran y defendieran ante cualquier tipo de pleito que pudiese

⁹¹ A.P.N.Gr. *Protocolo 1037 Granada*. Escribano Francisco Benavides y Montesinos e Isidro Fernández de Guevara, años 1712-1713. Fol. 1.071 vto. El documento al completo recoge los tratados que lleva a cabo el convento de la Victoria para evaluar la conveniencia o no de la venta de la casa de Juan de la Bastida, lindera con la de Diego de Mora. Son tres documentos o tratados donde se menciona la propiedad de Diego Antonio de Mora, concretamente en los folios 1070 r.; 1072 r; 1074r. y 1093 vto.

⁹² La búsqueda de este documento notarial ha resultado infructuosa. En el Archivo de Protocolos Notariales no aparece ningún protocolo bajo la titularidad de Juan Bernal de Palacios. La referencia expresa al reconocimiento aparece mencionada en el citado documento notarial del convento mínimo. *Ibidem*, fol. 1093 vto.

⁹³ A.P.N.Gr. *Protocolo 1049 Granada*. Mateo Isidro Sánchez Gabaldón y Baltasar Gabaldón, 1715-1737. S/f. 30 de noviembre de 1717.

presentarse⁹⁴ (vid. Apéndice documental 9). Esta era una acción habitual, un modo de contratar los servicios de legales de asesoramiento por parte de profesionales de la jurisprudencia.

En el campo biográfico no volvemos a tener referencias documentales que atañan directamente a nuestro escultor hasta 1724. Ese año, a fecha de 25 de octubre, fallece su hermano José. Las referencias a su testamento, en su asiento o partida de defunción, no hacen referencia al único hermano que le quedaba ya cuando testó en 1703, Diego.

Muerto José, y a punto de cumplir sesenta y seis años, Diego Antonio de Mora enfilaba ya la recta final de su vida como el único representante de la amplia saga de artistas maestros de la escultura que fueron los Mora. Un taller todavía activo, con nuevos discípulos por enseñar hasta el final y encargos aún por realizar, al menos documentados hasta 1726. Se nos muestra un Diego Antonio vigoroso y consciente de la importancia de su figura como artista y maestro.

Así parecen discurrir los últimos años de su vida, atendido por Francisca y sus sobrinas, y rodeado de discípulos, hasta que el 16 de enero de 1729 callaron para siempre sus gubias a la edad de setenta años. Su cuerpo abandonó la casa-taller hacia la vecina iglesia de San Miguel, donde fue enterrado con misa y vigilia. En los días siguientes se oficiaron el novenario y tres misas de “los hacheros”. Se desconoce el lugar exacto de su sepultura.

Había otorgado nuevo testamento ante el escribano Gerónimo Granados Marín, en los registros de Juan José de Arilla, escribano de provincia⁹⁵. Con ello anulaba el conocido de 1698. En las nuevas disposiciones rebajaba a la mitad las misas por su alma. Cien misas que se habrían de aplicar entre la Parroquia de San Miguel y los conventos de San Francisco Casa grande y el de

⁹⁴ A.P.N.Gr, *Protocolo 1023 Granada*. Manuel Izquierdo Calvo, 1708-1722. Fols. 306 r. y 306 vto.

⁹⁵ No se ha podido localizar este testamento, ni el protocolo correspondiente a 1729 en dicho escribano. Los datos que se exponen se desprenden del registro de entierro o asiento de defunción. A.P.S.J.Gr. Fondo de la Parroquia de San Miguel. *Libro 7º de defunciones*, fol. 26 r.

agustinos descalzos de Loreto. Como era de esperar, y habiendo muerto todos los beneficiarios de su primitivo testamento, salvo Francisca Ruiz Velázquez, esta se convirtió en su única heredera. Fueron sus albaceas el administrador del convento de Santa Isabel la Real, Antonio Manuel de Torres; el rector del Hospital del Pilar, José de Riscos y un escribano de Santa Fe, Miguel Izquierdo. Al parecer se había granjeado desde siempre la amistad del vecindario, pues los albaceas son personajes del entorno de su casa-taller como albaceas.

El desconocimiento de su último testamento, así como de los bienes que dejó al morir y posibles encargos por ejecutar o cobrar impiden un mayor y mejor conocimiento de la figura de Diego de Mora como artista y como persona.

Un hombre de personalidad activa, emprendedora, a la vez que abierta y acogedora del que se conoce su amistad con el presbítero⁹⁶ y pintor Benito Rodríguez Blanes. Amigo que tenía en común con José Risueño, con quien se baraja mantuviese una buena relación de compañerismo.

De Benito Rodríguez Blanes se conoce la procedencia de su familia, Orce, en el Altiplano granadino. Por tanto, sus primeros pasos eclesiásticos debieron darse en la diócesis de Guadix, a la que pertenece Orce. Sería durante este periodo cuando tomó contacto con los sacerdotes tíos de Torcuato Ruiz del Peral⁹⁷. Su carrera eclesiástica la desarrolla en Granada. Para 1702 lo encontramos mencionado como cura en la Parroquia de las Angustias⁹⁸, donde alcanzó a ser párroco. Hacia 1708 ostenta el mismo cargo en la Parroquia de los Santos Justo y Pastor, en su antiguo emplazamiento de la placeta de la Encarnación. También consta su presencia en la parroquial de Otura. Su fallecimiento se produjo en 1737.

⁹⁶ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora...*, p. 104.

⁹⁷ GÓMEZ ROMÁN, Ana María. “Los lances de un hombre...”, p. 238.

⁹⁸ A.H.D.Gr. *Protocolo 1776-F*, fol. 1 r. En 1701 menciona López-Guadalupe el inicio de su estancia en tan importante parroquia de la capital. Cfr. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “El mecenazgo artístico en la Granada del siglo XVIII. La financiación del arte religioso”. En: Poder civil, Iglesia y Sociedad en la Edad Moderna. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006, págs. 368.

En cuanto a la faceta devocional de Diego Antonio de Mora, conocemos pocos datos. Una referencia es la que emana de su primer testamento, donde dispone sea enterrado con el hábito franciscano. Manifiesta cierta predilección por una devoción también franciscana, San Antonio Abad, en cuyo día dejó instituida una misa anual. Predilección que se mantiene hasta sus últimas voluntades, al disponer misas por su alma en la casa madre de los hijos de San Francisco en Granada. No hay constancia de su pertenencia a hermandad o congregación alguna. Por el vínculo y cercanía a la Parroquia de San Miguel Arcángel, creemos plausible que estuviera inscrito en la Esclavitud o Hermandad del Santísimo Sacramento erradicada en la misma. En esta corporación ocupó cargos su discípulo Agustín de Vera. Independientemente de datos e hipótesis, sus obras manifiestan tras de ella un hombre de asentada religiosidad, a juzgar por la unción y misticismo intimista que emanan sus rasgos y actitudes.



Actual calle Cuchilleros.



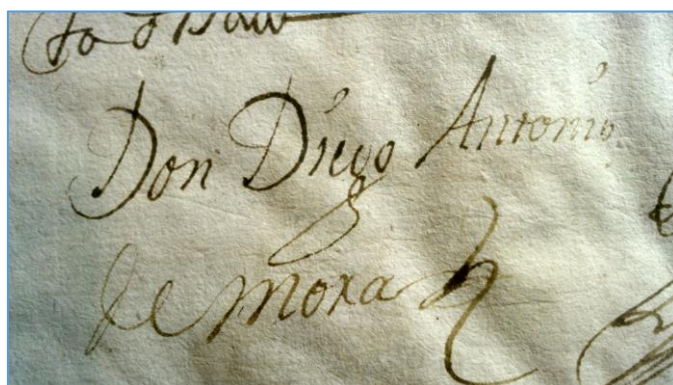
Posible finca que ocupara la casa-taller de Diego de Mora, junto al convento de Santa Isabel al Real.



Actual calle Grajales, junto al desaparecido convento de la Victoria, donde tuvo casa Diego Antonio de Mora.



Iglesia de San Miguel Bajo, donde está enterrado Diego Antonio de Mora.



Firma autógrafa de Diego Antonio de Mora. Testamento de 1698.

BLOQUE II

FORMACIÓN, DESARROLLO E INFLUJO



Capítulo 1



LA FORMACIÓN DEL ARTISTA



1.LA FORMACIÓN DEL ARTISTA

1.1. EL ENTORNO FAMILIAR

Cuando nace Diego de Mora, la familia llevaba ocho años asentada en Granada. Fue precisamente el año de su nacimiento, 1658, cuando su padre se hace cargo del taller de Pedro de Mena. Diego se crio a la sombra de la estela que Mena había dejado en su padre y en su hermano José, y por supuesto, entre bocetos, dibujos y algunas obras que pudieran rondar por el taller. No en vano, y por esta misma vía, la estela del racionero Alonso Cano se debió hacer presente en los años de formación, además de que sobrevivió hasta los cuatro años de Diego.

Aun así, hay que hacer constar el fuerte arraigo familiar que tenía el arte de la escultura en la casa de los Mora. No sólo por el progenitor y creador de la saga, si no por ser la matriarca quien infunde una gran carga genética artística. La madre de Diego de Mora Damiana Lopez Criado y Mena, (1628-1673) era hija, hermana, sobrina y prima de escultores. A la sazón, Cecilio López, Melchor López Criado, Alonso de Mena y Pedro de Mena, respectivamente⁹⁹.

Por vía directa encontramos al abuelo materno de Diego de Mora, Cecilio López (+ 1672), escultor y retablista afincado en Baza, se cree que desde la década de 1630 y procedente de la capital granadina. Preferentemente se le conocen obras en ámbito de la retablistica para los conventos bastetanos de Santo Domingo (1642) y San Francisco (1643), la capilla de los Méndez Pardo (1649) o el cenobio mercedario de Cazorla (Jaén) de 1648, cuya deuda en el cobro se arrastró hasta el primer testamento de su último nieto escultor, Diego de Mora. Obra destaca en su producción debió ser el *Tabernáculo* para la Iglesia Mayor de Baza, con forma de carro de Ezequiel, realizado entre 1654 y 1655 y

⁹⁹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús y GILA MEDINA, Lázaro. “La proyección de los talleres...”, pp. 66-68.

destruido en 1793¹⁰⁰. También se cree obra suya el retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de la Presentación de Huéneja (Granada), 1655 y 1657¹⁰¹. A ello habría que unirle una producción escultórica poco conocida. Junto a él aparece su hijo, Melchor López Criado y Mena, quien se haría cargo de la administración de los bienes de su padre ante la incapacidad mental de este en 1670.

La relación artístico-familiar de Diego Antonio de Mora continúa a través de su abuela materna. Su abuelo Cecilio había casado en Granada, en 1620, con Cecilia de Mena, hermana de insigne escultor Alonso de Mena. Asentados ya en Baza, los lazos de unión se mantuvieron bastante activos entre ambas casas. Así se reforzaría con las siguientes generaciones. En la siguiente con Cecilia de Mena y su primo Pedro de Mena, al amparo de éste se trasladarían a Granada los progenitores de los Mora, Damiana y Bernardo Francisco. En una segunda línea de consanguineidad, José de Mora y Luisa de Mena contrajeron matrimonio.

En plena producción retablística de Cecilio López en Baza, aparece en escena la figura de Bernardo Francisco de Mora Ginarte y Fuenllana. Es la otra vía influyente y más directa de la genética artística que confluye en Diego de Mora, su padre. Del joven Bernardo Francisco de Mora se desconoce hasta el momento su formación inicial y su apego por el arte de la escultura, que de forma tan sublime supo desarrollar. Su pista queda ausente hasta rastrearlo en la península, concretamente en 1640, con 26 años. Aparece junto a Juan de Mora, desposado en Cazorla con Ana de Tíscar. Este pariente fue entendido como tío suyo por Gallego y Burín¹⁰², y como hermano por López-Guadalupe¹⁰³. Si bien toma fuerza la última propuesta, puesto que un hijo de este Juan de Mora, Diego de Mora, aparece registrado en la feligresía de San Miguel de

¹⁰⁰ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora...* pág. 25.

¹⁰¹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús y GILA MEDINA, Lázaro. “La proyección de los talleres...”, p. 69.

¹⁰² GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *José de Mora...*, pp. 60 y 61.

¹⁰³ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora...*, págs. 24 y 25.

Granada en los intervalos de 1692 a 1694 y 1706 en adelante. El contacto con sus familiares granadinos es fluido, en concreto y de manera íntima, con su tocayo Diego Antonio de Mora que lo menciona en algunos documentos como “compadre” y testigo. En tal caso estaríamos hablando de Juan de Mora, hermano de Bernardo Francisco, y de un segundo Diego de Mora, primo hermano de Diego Antonio de Mora y López escultor granadino.

La primera noticia de Bernardo de Mora en tierras granadinas se localiza en Baza, en relación con el taller de Cecilio López. A partir de este momento da comienzo el compendio indisoluble de las dos familias de artistas que convergen en los Mora. El 26 de mayo de 1641 se formaliza esta unión con el matrimonio entre Bernardo y la hija de su maestro, Damiana. Al año siguiente viene al mundo el primer hijo de la pareja, el genio barroco José de Mora. El matrimonio permanece vinculado a la casa paterna, pues ese mismo año, 1642, Bernardo figura en la contratación del retablo de los dominicos, y con toda probabilidad así sucediera con el resto de obras ejecutadas por el taller de su suegro hasta la emancipación profesional y traslado a Granada¹⁰⁴.

Durante el periodo bastetano acaece la muerte de Alonso de Mena, en 1646. No por repetido el hecho deja de ser fundamental en el desarrollo artístico y vital de esta saga de escultores. La pérdida de la cabeza del principal taller de escultura que abastecía a gran parte de Andalucía oriental, y la ingente responsabilidad recibida por su joven hijo Pedro, suponen un importante punto de inflexión en el devenir de los Mora en todos los aspectos. 1647 verá el traslado de la familia de Bernardo Francisco a la capital del antiguo Reino de Granada. Con toda probabilidad, lo hicieran atraídos por la vorágine productiva del taller ahora capitaneado por Pedro de Mena, pues la visión comercial que siempre caracterizó al taller de su padre parece mantenerse con el hijo. Dicha mentalidad perdura en la familia a través de los talleres de Diego y Bernardo de Mora.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 26.

Aunque no lo conoció personalmente, la sombra de la rotunda y personal obra de Alonso de Mena se extiende sobre algunos aspectos de las creaciones de su sobrino nieto¹⁰⁵. Diego de Mora recoge algunos elementos que empleara Mena, en especial en el tipo de Cristo Crucificado, matizándolos y adaptándolos a un gusto personal.

Formado con su padre y con Alonso Cano, Pedro de Mena, se hace cargo del taller paterno a los dieciocho años de edad. Un taller que terminaría recogiendo el padre de Diego Antonio de Mora. No en vano los bocetos y obras que del predecesor en el taller quedasen en él, dibujos preparatorios, bosquejos, estampas y libros de referencia que pudieran haber sido en cierto modo heredados en vida, supusieron un más que posible referente plástico a la hora de conformar un estilo propio. La primera obra que hemos localizado de Diego Antonio de Mora aún mantiene rasgos fisionómicos y compositivos de los nazarenos de Mena. Así mismo, recursos como el vuelo del manto sobre el rostro de las dolorosas de talla, es una pervivencia de los usos menoides, tamizados por el ejemplo de José de Mora.

Sin duda, quien mayor influencia ejerció sobre su primera formación como escultor fue la figura de su padre, bastante activo por entonces y en cuyo taller trabajaría hasta la muerte de éste en 1684. Pocas son las obras que hasta el momento se tienen por propias y documentadas de Bernardo Francisco de Mora y Ginarte. Así pues, el conocido *Ecce-Homo* de la Capilla Real (1659); el conjunto escultórico de las Angustias para la fachada de la basílica de la patrona granadina, las imágenes de vestir de *San Miguel Arcángel* (1675) para su ermita homónima, *San Juan de Dios* (1679) y *San Rafael Arcángel* (1679) en la basílica del santo portugués, cuyo rostro es un verdadero alarde de

¹⁰⁵ Para un amplio conocimiento de la obra de Alonso de Mena, GILA MEDINA, Lázaro. "Alonso de Mena y Escalante (1587)-1646). Escultor, ensamblador y arquitecto: nueva aproximación biográfica y nuevas obras". GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013, pp.17-82.

naturalismo, posiblemente teniendo por referente el que tallara Alonso Cano y que adelanta a la perfección los modelos evolucionados en manos de sus hijos.

En relación con la obra del mallorquín Bernardo Francisco de Mora se han emparentado recientemente algunas imágenes de Jesús Nazareno que tradicionalmente se relacionaban con Pedro de Mena. Son una serie de piezas que, si bien no casan con los modelos tradicionales de Mena, sí guardan cierta relación con el primer Nazareno de Diego, con autoría fehacientemente documentada o atribuida. Las citadas características que Diego de Mora pudiera mantener del estilo de su padre quedan manifiestas en este elenco de Cristos con la cruz al hombro, *Caído* de Córdoba, y Nazarenos de las granadinas Alhendín y Dúrcal¹⁰⁶. Yendo más allá, y contemplando las características plásticas que muestra el Nazareno que Diego de Mora talló para Béznar, cabe la posibilidad de presentar como posible obra en esa estela de Bernardo de Mora el *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Arriate (Málaga) y el homónimo de Jabalquinto (Jaén). Obras todas ellas que coinciden con un primer periodo, no solo de formación, si no ya de producción propia de Diego de Mora, pues en 1676 se documenta ya una obra suya, *Jesús Nazareno* de la localidad granadina de Béznar. Esta imagen de vestir presenta bastantes paralelismos con algunas de las piezas mencionadas de Bernardo de Mora, y que parecen mantener vivos grafismos heredados de la producción de Pedro de Mena. En su producción posterior también se aprecian rasgos que adelantaba su padre en la talla, se trata de la forma de trabajar las manos, enjutas, duras y de movimientos duros, con un buen trabajo de las falanges. Del mismo modo adelanta el recurso de esconder algunos dedos entre los ropajes. Así lo muestra la atribuida talla de *San Joaquín* de actual Parroquia de la Magdalena de Granada¹⁰⁷, imagen que se cree datada en 1663, y que su hermano José empleara como seña de

¹⁰⁶ Atribuciones planteadas por Agustín Camargo Repullo. “El hermano gemelo de Jesús Caído: el *Nazareno* de Alhendín (Granada)”. Blog Arte, fe y tradición. Entrada de 14 de septiembre de 2015. <https://artefeytradicion.wordpress.com/2015/09/14/el-hermano-gemelo-jesus-caido/>.

¹⁰⁷ Antonio Padial Bailón aporta esta data, y plantea su relación con la talla de la iglesia de la Magdalena en la entrada que hizo sobre la Hermandad de la Candelaria, el 28 de enero de 2014, en su blog Hermandades de gloria de Granada: apaibailoni.blogspot.com.es/2014/01/hermandad-de-nuestra-senora-de-la.html

identidad. También manifiesta ya otros rasgos faciales que posteriormente mantendrán sus hijos, caso especial de una barba poblada y ampliamente desarrollada sobre el pecho, trabajada en largos y marcados mechones. La estancia de Diego de Mora en la casa paterna hasta el final de los días de su progenitor, debió condicionar sobre manera la

En la definición de un estilo propio por Diego Antonio de Mora, no podemos olvidar la presencia de su hermano José, escultor del rey y genio de la plástica escultórica del Barroco español. Ciertamente parece que ésta se produce en una edad mediana de Diego, coincidiendo con las décadas del cambio de siglo, justo después del regreso definitivo de José desde la Corte, 1671. Se puede considerar ésta como una segunda etapa en la producción artística de Diego, ejemplo de ello es el *Cristo de la Salud* de Almegíjar.

José muestra rostros cada vez más enjutos, de marcada estructura ósea, si bien Diego sigue tendente a volúmenes algo más amplios y recios, mientras José queda en una copia mimética del natural hasta alcanzar límites insospechados. Líneas estas que se trasladan al plano compositivo, el mayor de los hermanos dispone figuras enjutas, de paños ajustados al cuerpo, paños que Diego abre para conformar un conjunto voluminoso. A la hora de componer las figuras, José gusta de otorgarles giros de relativa brusquedad, mientras Diego opta por la inclinación lateral de la cabeza y del torso, creando la línea serpenteante que lo caracteriza. En el mismo plano, Diego gustó de inclinar sus figuras hacia la derecha, generalmente, mientras sus hermanos tendían hacia el lado contrario. Grafismos que marcan la diferencia y firman la obra.

Sin embargo, otros elementos empleados por José los asumirá Diego como propios de su imaginario, evolucionándolos y caracterizándolos en algunos casos. El plegado recogido bajo el brazo, al que le otorgará mayor barroquismo, y el modelo de manos de quiebro en la muñeca y angulosas falanges que su hermano mayor ejecuta en casos concretos. Así podemos tomar como referente de lo expuesto la imagen de San Gregorio Bético que José realizó para su iglesia titular, a expensas de la comunidad de Clérigos Menores de

Granada¹⁰⁸. También el plegado menudo y vertical con que Diego resuelve el roquete de San Gregorio Bético queda directamente relacionado con la talla de Santo Tomás de Aquino que labrara José por encargo del canónigo Alfonso de la Nava, con posterioridad a 1705¹⁰⁹.

Bernardo, hermano antecedente a Diego en la saga de los Mora, parece seguir los postulados de José y la vasta herencia canesca que en él se atesoraba. La escasa obra conocida de Bernardo de Mora, hasta el momento, permite establecer una cautelosa opinión y definición de la misma. Aun así, se puede establecer un caso concreto de trasvase de un modelo estético hacia su hermano menor como ahora trataremos.

Bernardo estuvo siempre cerca de Diego, ambos vivieron hasta el final de sus días en las heredades paternas, colindantes entre sí. Hasta 1690 convivieron bajo el mismo techo, momento en que Bernardo se independiza pasando del número 9 al 10 de la misma, con taller propio. Poco después, en 1692, se le documenta una *Inmaculada Concepción* para la Parroquia de la Asunción de Montemayor (Córdoba). En 1698 realizó la imagen titular para la recién creada Hermandad de Nuestra Señora de la Aurora, radicada en la iglesia de San Gregorio Bético de Granada¹¹⁰. Actualmente, esta imagen de

¹⁰⁸ La imagen de San Gregorio Bético se da por obra de José de Mora por afirmación del padre prepósito de clérigos menores, Vicente de Castro en un inventario realizado en 1755: "...siguese la ymagen de San Gregorio el Bético que costeó esta comunidad la hizo Don Joseph de Mora.". (Archivo Histórico Nacional. (A.H.N.) Sección Clero, libro 3750. *Libro de quenta y razón de la sacristía de Granada. Félix de Torres sacristán*. Inventario adjunto sin foliar, 15 de junio de 1755). Desamortizados los bienes de la comunidad, la talla pasó a la vecina iglesia de San José, donde fue solicitada por el párroco de Albuñol (Granada), siéndole entregada en 24 de mayo de 1856 (Archivo parroquial de San José -Granada. Legajo 25-*Régimen interno*, folios sueltos). Allí fue venerado como patrón bajo el título de San Patricio, desapareciendo en los disturbios de 1936. El testimonio gráfico conservado manifiesta claramente la gubia de Mora en la imagen, lo cual respalda la relación de los datos inéditos aquí presentados con la pieza destruida en Albuñol.

¹⁰⁹ NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Cajasur Publicaciones, 1998, p. 454. Pensamos que la cronología no debe ser lejana a 1705-1710, cuando José de Mora debió ejecutar también las efigies para la capilla de Salazar. A tenor de las cuales se pueden encargar esta de Santo Tomás que hoy se encuentra en la capilla de Villaviciosa. El dato original fue aportado por Rafael de las Casas Deza en su estudio *La Catedral de Córdoba*, 1896.

¹¹⁰ La datación cronológica de la imagen viene dada por la existencia de una crónica que narra la bendición de la misma y su posterior traslado procesional en la jornada del 8 de mayo de 1698. SANTIAGO ZAMORANO, Felipe. *Compendio de la magnífica pompa, con que se colocó la Imagen de la Emperatriz de los Angeles, con título de la Aurora, en el templo de señor*

talla completa se encuentra en la clausura del Convento de la Piedad de la misma ciudad. Con bastante similitud realiza Diego de Mora, quince años después, la talla de la Aurora para la localidad de Montejícar (Granada). Dicha cercanía pudo deberse, bien a que la tomase por referente directo, puesto que debió conocer bastante bien la imagen, y por la cercanía al templo de San Gregorio. O bien por solicitud del comitente, la Hermandad de la Aurora de Montejícar, creada a imagen y semejanza de la granadina. En 1701 contrata Bernardo la ejecución de siete imágenes con destino al retablo mayor de la Abadía de Alcalá la Real (Jaén), desaparecidos en 1936. Alcanzado por la enfermedad y posterior muerte, dejaba concluidas las talla de la Asunción, San Pedro y San Pablo. Restaban por entregar Santo Domingo de Silos, San Dionisio Areopagita, Santiago Apóstol y San Sebastián, constando la entrega de los dos primeros. Sigue siendo una incógnita de quién continuaría con el proyecto, puesto que no indica nada en su testamento. Una alta posibilidad se inclina hacia su hermano Diego, no en vano lo nombra albacea a la hora de testar ese mismo año¹¹¹.

Las diferencias entre la obra de Diego de Mora y la de sus hermanos escultores se fueron marcando con la evolución de sus estilos. Éstas se irán desgranando al abordar cada tipo o modelo iconográfico en sus capítulos correspondientes.

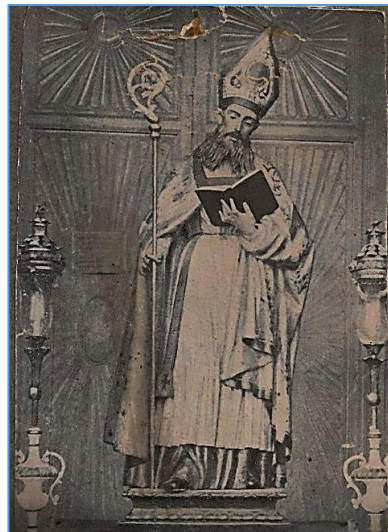
S. Gregorio el Betico, Convento de Clerigos menores de Granada [Texto impreso]: Celebròse à ocho de Mayo de 1698: a expensas, y solicitud de su Hermandad, de quien es Hermano mayor Juan Ximenez de Carvajal: dedicado al reverendissimo P. Joseph del Peral, por D. Phelipe Santiago Zamorano, Hermano de la Divina Aurora.

Dicha crónica fue estudiada y dada a conocer por el profesor Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, en «Primitivas reglas de la Cofradía del a Aurora». *Gólgota* (Granada), (Septiembre 2007), pp. 54-57. En cuanto a la afirmación de su autoría como obra de Bernardo de Mora López nos remitimos a la existencia de un inventario realizado por la comunidad de Clérigos Menores de San Francisco Caracciolo que ocupaba la iglesia de San Gregorio Bético. Archivo Histórico Nacional. Sección Clero Libros, 3742. *Libro de los capítulos de esta casa de Señor San Gregorio el Betico de los Padres Clerigos Regulares Menores de Granada*, fol. 47 vto. Archivo Histórico Nacional. Sección Clero Libros, 3742. *Libro de los capítulos de esta casa de Señor San Gregorio el Betico de los Padres Clerigos Regulares Menores de Granada*, fol. 47 vto.

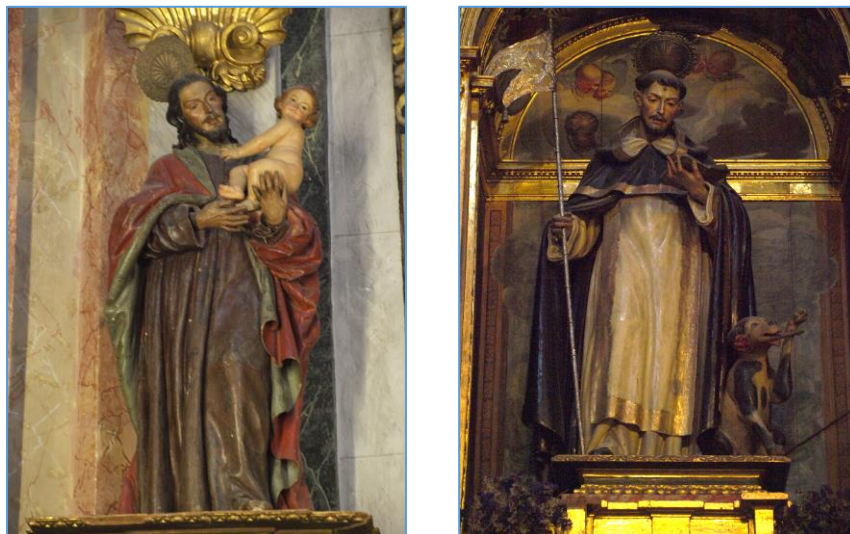
¹¹¹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora...*, p. 118.



San Antonio. 1) Diego de Mora. Basílica de las Angustias. 2) José de Mora. Córdoba, Catedral.



José de Mora. *San Gregorio Bético* de Clérigos menores (posterior San Patricio de Albuñol).



Diego de Mora (atrib.) *San José* (1702) y *Santo Domingo* (ca. 1710).

1.1.1. COLABORACIÓN ENTRE HERMANOS

Planteada ya por Sánchez-Mesa Martín, la colaboración entre los hermanos Mora debió ser una realidad, toda vez situado cada uno al frente de su obrador. Se trata de un hecho que no podemos respaldar documentalmente, puesto que no aparece registrada referencia alguna entre los legajos consultados hasta el momento y cuya información haya sido sacada a la luz. Solamente las legacías testamentarias nos indican que existía una correcta relación fraternal que permitiera el trabajo conjunto. Así, Diego de Mora deja por albaceas testamentarios en 1698 a sus dos hermanos varones vivos, los citados artistas José y Bernardo. Señal de la buena relación que por entonces existía entre ellos. El trato de los hermanos menores parece no ser tan cercano con José, según comenta el profesor López-Guadalupe, éste estaba más unido a su hermana Margarita.

Del mismo documento se desprende un mayor vínculo con el último, al que deja por completo su parte del cobro del tan traído llevado retablo de Cazorla por el “*amor y voluntad que le tengo y cariño con que ha obrado conmigo*”. La situación se repite en 1702, cuando es Bernardo quien dispone a Diego como albacea, sin mencionar a José. Hasta el momento, las fuentes documentales sólo han revelado obras por independiente. Aunque cada uno capitaneaba su propio taller, con sus respectivos ayudantes, presumimos que debieron ser bastante habituales las colaboraciones artísticas entre Diego y Bernardo. Ello entraña una mayor dificultad a la hora de diferenciar dichas obras o la intervención particular de cada uno. En este ámbito de trabajo planteamos una posible colaboración entre ambos, se trata de las tallas que flanquean el retablo mayor de la parroquial de Escúzar (Granada), *San Isidro y San Marcos*, que parecen mostrar rasgos de Bernardo en los rostros y de Diego en el resto de las figuras, especialmente la segunda imagen.

En el caso del mayor de los hermanos, José, se ha planteado una posible obra en común, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, hoy en una colección privada

londinense. Como justificamos en el estudio de la pieza, no compartimos la propuesta de Romero Benítez. Es posible que José recurriese a sus dos hermanos artistas para abordar la ejecución de grandes encargos como series de esculturas. Ejemplo de ello puede ser la dirigida al convento granadino de San Antonio y San Diego, donde decidió José su sepultura Dando comienzo con la magistral talla de *San Juan Capistrano*, encargo del arzobispo Bernardo de los Ríos y Guzmán, posiblemente en fechas cercanas a su canonización¹¹². Se completaría la serie con las tallas de San Pedro de Alcántara y San Pascual Bailón, de fortuna desigual a la anterior. Se suele incluir en este lote escultórico la imagen de San Antonio de Padua, obra encargada de manera independiente a Diego de Mora de 1702 y que figuraba en el altar mayor¹¹³. Se contempla también esta posibilidad respecto a las ocho efigies que jalonan la capilla de Santa Teresa o del Cardenal Salazar, en la Catedral de Córdoba¹¹⁴. En este caso contaría con Diego, pues el exorno de este espacio se llevó a cabo entre 1702 y 1712 aproximadamente¹¹⁵. Aunque no se descarta la colaboración entre ambos escultores, la creemos poco factible por el modo opuesto que de entender su trabajo presentaban Diego y José. Un concepto comercial y abierto a demanda y a las nuevas influencias artísticas, de Diego, frente a un modelo cerrado, de exclusividad creativa y supremacía de la figura del artista de José. Creemos que la forma de trabajar de José de Mora, un tanto celosa y oculta ante los ojos del mundo, no permitiría la intromisión de cualquier otro artista, aun siendo su propio hermano. Hay que tener en cuenta que manifestaron estilo diferente que en algunos elementos plásticos llega ser opuesto. Atenuante que impediría una puesta en común y fusión de sus creaciones. Además, Diego contaba perennemente con personal en su taller, lo que le permitía abordar encargos de mayor enjundia, o admitir numerosos trabajos al

¹¹² Cfr. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora...*, p. 108.

¹¹³ *Ibidem*. En la actualidad este elenco de imágenes franciscanas se encuentra diseminado por distintos templos granadinos: *San Juan Capistrano* en la Capilla Real; *San Pedro de Alcántara* y *San Pascual* en el convento de Santa Isabel la Real y *San Antonio de Padua* en la Basílica de las Angustias.

¹¹⁴ PALOMINO Y VELASCO, Antonio Acisclo. *El Museo pictórico y escala óptica*. Ed. de Madrid, Aguilar, 1947.

¹¹⁵ NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral...*, pp. 371-373.

mismo tiempo. Por lo que no necesitaría recurrir al buen hacer de su hermano mayor.

1.2. INFLUENCIAS EXTERNAS

No se tiene constancia que Diego Antonio de Mora recibiese formación alguna fuera del taller familiar y, menos aún, fuera de la ciudad de Granada. Por tanto, podemos deducir que se trata de un artista forjado plenamente en la vasta tradición escultórica granadina y que, casualmente, conformará el que se erigirá a partir de su obra en “modelo granadino” de escultura sacra.

Siguiendo con posibles influjos artísticos, analizando la obra de Diego Antonio de Mora parece beber por cuenta propia de otros artistas de la tradición escultórica granadina. Así reconocemos grafismos propios de la primera oleada de escultores naturalistas en nuestra ciudad. La gracilidad y elegancia clásica de las obras femeninas de Pablo de Rojas y su corte de discípulos: Bernabé de Gaviria o los hermanos Gómez, entre otros, parece retomarse por Diego de Mora en algunos puntos concretos de la conformación de la figura femenina. Se enmarca esta influencia tras la interrupción en el modelo marcado por los Mena y Cano. De quiénes sin duda debieron llegarle referencias de la maestría de los mencionados maestros de entre siglos, con quien se formó y trabajó en tiempo paralelo su tío abuelo Alonso de Mena, otra de sus fuentes ya referidas.

A la hora de ejecutar Diego Antonio de Mora el modelo tan característico mano “indicadora”, podemos apreciar de nuevo la repetición de modelos del primer naturalismo escultórico. Referente para este elemento puede ser la obra de los hermanos García, en el San Juanito de la Catedral granadina. Versión elegante y refinada del empleo de este recurso plenamente manierista. Que Diego de Mora tomara la pieza de estos artistas clérigos como referente, no evita que tuviese en cuenta la obra de autores anteriores y, por supuesto, la difusión del modelo a través del grabado, como veremos más adelante.

Como se indicó al principio, a través de Pedro de Mena y José de Mora debió recibir parte la influencia de la envolvente creación de Alonso Cano (1601-1667), amén de su apreciación directa en la ciudad de Granada. Aunque pudo tener ocasión de conocerlo personalmente, se descarta la posibilidad de que recibiera instrucción alguna del genio granadino. Cuando Cano muere contaba Diego de Mora con apenas nueve años.

Revisando su obra, en el plano compositivo de las figuras, Diego de Mora retoma los modelos empleados por el racionero, tanto en pintura como en escultura. El elemento más patente es el volumen que otorga a los cuerpos de frailes y clérigos, ayudados por un desarrollo amplio de las capas, en especial las cortas. Sin embargo, la forma de uso propiamente canesca y tan repetida por la gran mayoría de escultores poscanescos, será empleada por Diego de Mora tan sólo en sus inicios. La aplicación cromática en grandes planos del racionero seguirá latente en las creaciones de Diego de Mora.

Contando Diego de Mora la cincuentena de años, confluyen en la Granada de la segunda década del setecientos un gran elenco de artistas de todas las artes. En 1713 se documenta la aparición en escena del joven escultor sevillano Pedro Duque Cornejo, auspiciado por la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias. Esta se encontraba inmersa en la ejecución de un Apostolado para al actual templo basilical de la patrona, encargado a Duque Cornejo. Enlaza con los trabajos para el Sagrario de la Cartuja, donde compartió espacio para decorar con José de Mora. De ahí una posible vía de contacto con Diego de Mora. Resulta, cuanto menos llamativo el hecho de recurrir a un artista ajeno a la ciudad, cuando en la misma surtía al arte de la escultura de un importante número de grandes figuras de este género.

Dos son los aspectos donde creemos ver un posible influjo de Duque Cornejo en la obra de Diego de Mora. La composición que emplea en la figura de la Asunción de la Abadía del Sacro Monte, donde afloran las formas y disposiciones abiertas hacia el exterior, así como un tipo de soporte etéreo. En

este último recurso, Diego de Mora pretende avanzar buscando una solución que imprima sensación de mayor ingravidez. También en la aplicación de decoradas capas pictóricas, con abundancia de elementos decorativos y el empleo de vivos colores en las mismas. Una adopción estética que parece remitir pronto, puesto que vuelve a los grandes planos de color, manteniendo perfiles y decoraciones puntuales efectistas.

1.2.1. POSIBLES REFERENTES PICTÓRICOS.

El ambiente artístico en que se desarrolló Diego de Mora quedaba copado por grandes maestros del arte de la pintura en activo o por la herencia reciente de grandes ausentes. Alonso Cano (1601-1667), Juan de Sevilla Romero (1645-1695), Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), o sus más coetáneos Antonio Acisclo Palomino y Velasco (1655-1726), o José Risueño Alconchel (166-1732), forman parte del elenco de pintores de congregado en Granada en la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII.

El conocimiento de la pintura no fue ajeno a la familia Mora. En 1712 José tasaba unos lienzos, copia de Herrera el viejo, por solicitud del cabildo catedralicio¹¹⁶. Conocida es también su cercanía personal con Pedro Atanasio Bocanegra. En directa relación con Diego de Mora encontramos a un pintor del momento, Benito Rodríguez Blanes (1650-1737), sacerdote al que le unía una buena amistad. Su escasa obra conservada no permite establecer o desestimar paralelismos entre esta y la escultórica de Mora. De las obras pictóricas pujantes en el momento, creemos ver como Diego de Mora toma algunos apuntes para sus composiciones en bulto redondo.

¹¹⁶ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora...*, p. 126. El documento conservado en el Archivo Capitular de la Catedral de Granada, fecha la intervención en 1711. A.C.C.Gr. *Legajo 314-4*.

A la maestría de Cano en el campo pictórico, parece referir la composición de giro que presentan los Nazarenos de Diego de Mora, atendiendo al lienzo del racionero que preside su propio retablo en la Catedral. El modo de cerrar las manos que emplea Diego de Mora para sus crucifijos, se puede emparentar con la que representa Cano en algunos de sus obras. De *Santo Domingo in Soriano* o las Inmaculadas de Cano, adopta las disposición recostada y graciosas de los angelotes que circundan el trono nuboso de María, a lo que se unen las versiones escultóricas de Mena. El modelo de Niño Jesús que se gira sobre sí mismo hacia el fiel, a la vez que enlaza la mano hacia el pecho u hombro de quien lo sostiene, se puede poner en relación con el modelo pintado por Cano en *La lactancia de San Bernardo*, del Museo del Prado. También, en *San José con el niño* (1650), de la colección Masaveu, y que termina alcanzando a Vera Moreno, formado por Diego de Mora. Algunos de estos referentes canescos debieron llegar al ideario de Mora, bien por la contemplación, o bien mediante los dibujos que quedasen repartidos en Granada en manos de sus discípulos y de diversas personas.

En la obra de Pedro Atanasio Bocanegra se pueden entender como referente en los varios aspectos. La disposición del cabello en largos mechones ondulados sobre hombros, pecho y espalda, como se aprecia en diversas obras de este artista, caso *La visión de San Félix de Valois*, de la Catedral o la *Inmaculada* de la Cartuja granadina, donde además se aparta de la figura canesca en uso. Si bien, este recurso fue empleado por Ambrosio Martínez de Bustos, especialmente en sus temas inmaculistas. Haciendo pareja con éste se encuentra la *Aparición de la Virgen a San Juan de Mata*, del mismo autor y firmado en 1674¹¹⁷. En la figura del niño que porta la Virgen podemos apreciar un posible modelo para la actitud que Diego de Mora otorga a algunos los infantes que portan las vírgenes sedentes sobre sus piernas. El mismo modelo, tal vez más cercano a la versión escultórica, aparece la *Virgen del Rosario* del

¹¹⁷ ALONSO HERNÁNDEZ, E. Javier. “Capillas y altares perimetrales”. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *El libro de la Catedral de Granada...*, vol. II, p. 1204.

templo cartujo de Granada. En otro tema mariano, la Virgen de Belén con la colocación de sus manos en referencia al niño y el paño, se pueden establecer paralelismos con el lienzo de *La huída a Egipto*, al parecer firmada por Bocanegra en 1660¹¹⁸, y la mano derecha con *La Virgen de Belén* que hay en Santa Fe (Granada). Un modelo de mano que Diego de Mora parece extrapolar a figuras en actitud de escribir. También el modelo de paño de pureza de los crucifijos de los templos granadinos de San Justo y San Matías parece tener reflejo en los de Diego de Mora. Con esto llega de nuevo el influjo de la fuente grabada, en concreto de la Crucifixión de Cornellis Galle I.

Como se ha mencionado, con Bocanegra tuvo posibilidad de un acercamiento más personal, dada la buena relación que este pintor mantenía con su hermano José. Hay que tener en cuenta que este tipo de contactos debieron fluctuar en función del momento personal en que se encontrara la relación entre hermanos.

Con las composiciones de Juan de Sevilla Romero se puede emparentar la identificativa solución que Diego otorga a sus capas y mantos volviendo los bordes y dejando ampliamente visibles y trabajados sus reversos. *El Triunfo de la Eucaristía* o *San Nicolás de Bari* del convento del Corpus Christi de Granada, son ejemplos de ello. Lienzos estos de los que tenemos certeza que contempló Diego de Mora in situ por el contacto profesional mantenido con esta comunidad, no en vano se flanquea por dos tallas atribuidas directamente a él. En cuanto a composición corporal, se puede plantear un paralelismo entre la pintura de *La Flagelación*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Granada y la talla del *Cristo Amarrado a la columna*, de los franciscanos de Lucena. Coinciden en una línea compositiva sinuosa y elegante que consiguen acentuar la sensación de inestabilidad del flagelado, y en el desplazamiento de brazos hacia la columna. De sus dibujos atribuidos, el de San Isidro de la colección

¹¹⁸ Los datos han sido extraídos del informe que acompaña a la obra en la página web Arcadia Actions Results, en relación con su subasta en casas madrileña en 2008.

Alcubierre¹¹⁹, parece inspirar la composición de la talla homónima existente en Escúzar (Granada), incluso en la colocación de la herramienta agrícola con vara.

De la obra del pintor y tratadista cordobés Acisclo Antonio Palomino y Velasco (1655-1726) referimos su *Inmaculada*, sacada a subasta por la casa Setdart y repetida en un lienzo del Museo Ana Mogas de León¹²⁰. En ella creemos ver amplias similitudes existentes con el modelo inmaculista de brazo abierto que atribuimos a Diego Antonio de Mora. Un posible contacto entre ambos artistas coetáneos se emplazaría durante la estancia de Palomino en Granada, en 1712, para la ejecución de la cúpula del Sancta Sanctorum de la Cartuja. En estos trabajos coincidió con José de Mora, por quien dejó constancia de su admiración. Cabe entonces una amplia posibilidad de que Diego de Mora entrase en contacto y conociese obras, dibujos o recibiese consejos plásticos de Antonio Palomino. Artista de reconocido prestigio que atesoraba la maestría de su relación con Claudio Coello y Carreño de Miranda durante su estancia en Madrid.

También se ha planteado una posible relación de creaciones de Diego de Mora con las de Carreño de Miranda¹²¹ como posible referente. La estancia de su hermano José en la corte, como escultor de cámara, pudo ser una más que probable vía de contacto entre modelos desarrollados en Madrid y Granada.

1.2.2. POSIBLES FUENTES GRABADAS.

En paralelo a la pintura, las fuentes grabadas, debieron ser un referente indiscutible nuestro artista a la hora de dar forma a sus creaciones en bulto redondo. Modelos difundidos a través de estampas y grabados fueron recreados

¹¹⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, E. Alfonso. "Miscelánea...", p. 405.

¹²⁰ Este lienzo es propiedad de la comunidad de franciscanas terciarias de la Divina Pastora de León, a quien también pertenece el citado museo. La atribución de la autoría del lienzo es de tradición oral por parte de las religiosas. La pieza fue restaurada por el iliturgitano José Luís Ojeda Navío, a quien agradezco toda la información facilitada sobre la misma.

¹²¹ *Ibidem*, p. 910.

como pinturas de caballete en la ciudad, llegando de este modo hasta Diego de Mora. La simbiosis mencionada entre escultura y pintura, se repite entre las fuentes para esta, pintura y grabado, grabado y pintura¹²².

Desconocemos por completo las piezas de esta índole que pudo atesorar, pues su no se ha conservado ni su testamento ni su relación de bienes post-mortem. Se cree que debió tener conocimiento de obras de origen germano e italiano, principalmente. Amén de las propias españolas. La llegada de este tipo de imágenes en papel, a manos de nuestro artista, pudo tener diversas vías. Bien por adquisición propia, por indicación del cliente a la hora de encargar la ejecución de una imagen. Tenemos una vía que creemos casi segura, el material que su hermano José trajese consigo tras su estancia cortesana. Dicho lote debió incluir, no sólo estampas y libros adquiridos en Madrid, si no dibujos de obras que pudiese contemplar. A ello podemos añadir la divulgación de modelos entre casas de una misma orden religiosa. La divulgación de obras de importante calado devocional para la orden, a través de estampas principalmente, permitía interrelacionar modelos y creaciones entre distintos puntos del país. No e vano, puede que incluso se presentasen como referente a un escultor a la hora de encargar una nueva imagen, a imitación de la afamada.

Para la iconografía de Cristo recogiendo las vestiduras es irremediable aludir al grabado abierto por Cornellis Galle II sobre composición de Abraham van Diepenbeeck, *Oh tristissimum spectaculum*. Éste parece tener una amplia difusión entre los artistas del momento.

¹²² Para profundizar en el tema del grabado como referente en el arte granadino, de escultura principalmente, PÉREZ SÁNCHEZ, E. Alfonso. "Miscelánea de dibujos granadinos". En HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Alonso Cano y su época. Actas del simposium internacional*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002, pp. 399-422; GARCÍA LUQUE, Manuel. "En papel y en metal". En: GILA MEDINA, Lázaro. *Iuxta Crucem...*, pp.117-153, y "Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza". GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013, pp.179-256. LÓPEZ-GUADALUPE, MUÑOZ, Juan Jesús. "Ut escultura pictura: la integración de las artes plásticas en el primer barroco granadino". En: CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014, pp.395-431. CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.). "Grabado, dibujo, escultura y pintura. Intercambios y trasvases visuales en la plástica barroca granadina". En *Ibidem*, pp. 53-90.

Unos de los grafismos que suponen una seña de identidad en la obra de Diego de Mora, es la disposición de las manos sobre la cruz en los cristos nazarenos itinerantes. En uno de sus modelos, la mano cae ingrávida al flexionar la muñeca sobre el madero. Esta solución bien se puede poner en paralelo con la que ofrece el grabado de Alberto Durerero, *Nazareno*, custodiado en el British Museum de Londres. En el mismo se aprecia la actitud itinerante de la figura, y sobre todo el giro de la cabeza de Jesús para atender a quien lo contempla. Idea que, como se ha mencionado, también recoge Alonso Cano en la pintura que preside el retablo del Nazareno en la Seo granadina. Una propuesta estética que ejemplificará Diego de Mora en algunas obras de esta iconografía. La difusión de esta estampa, o algún modelo parecido, dejó extensa huella en la imaginería andaluza previa a la estética barroca de las imágenes cristíferas de vestir.

En la solución enrollada de la caída del perizoma, se alcanza a referir la estampa de la Crucifixión de Cornelis Galle I, sobre dibujo de Abraham van Diepenbeeck. Influjo que pudo llegar a Mora a través de las representaciones de Bocanegra, anteriormente citadas y la obra escultórica de Alonso de Mena.

Sobre la forma de concebir los mantos vueltos en imágenes sedentes, su volumetría y plasticidad, se puede encontrar un referente en el dibujo *La Fe y la Justicia entronizadas* (1676), de Carlo Maratta. Obras ilustradas con dibujos de este artista italiano, coetáneo a Diego de Mora, debieron circular por los talleres granadinos, puesto que un dibujo relacionado con su círculo ilustra también la solución del Niño Jesús juguetero o dirigido hacia el fiel que Mora materializa. También encontramos en sus dibujos el referente para obras de otros artistas del momento, caso de Risueño para la Santa Inés del retablo mayor de San Ildefonso.

También la estampación de origen español debió recalcar en manos de Diego de Mora. Así lo creemos a la hora de concebir uno de los modelos que le

atribuimos de la Inmaculada Concepción. Se trata de una calcografía de la Inmaculada Concepción realizada en Granada en 1662, obra de fray Ignacio de Cárdenas. Sirvió de frontispicio a la obra de fray Juan Benitez Zapata “*Sermon predicado en la fiesta grande que el muy illustre clero de la Iglesia de Castro del Rio celebros a la Purisima Concepcion de Maria Santisima Señora nuestra...*”. Se trata de una obra que debió tener gran difusión tanto en tierras granadinas como cordobesas, a las que se trasladó su autor al año siguiente de burilar esta imagen. Referimos también el grabado abierto por Pedro de Villafranca y Malagón para Felipe II, recreando el cuadro que José Ribera pintara para las agustinas recoletos de Salamanca. Dicho grabado experimentó un extenso alcance gracias a su inclusión en una publicación de la orden militar de Alcántara¹²³.

Cada planteamiento de relación de estas referencias gráficas con la obra de Diego de Mora queda matizado en el estudio del modelo iconográfico correspondiente. Toda esta serie de posibles influencias plásticas planteadas, tanto en el campo de la escultura como de la pintura, vendrían a completarse con el estudio de actitudes, formas y detalles tomados del natural que presenta Diego Antonio de Mora en muchos detalles de su obra.

¹²³ GARCÍA-HIDALGO VILLENA, Cipriano. “Dibujos y estampas: modelos iconográficos en tiempos de Carlos II. El caso de Sebastián de Herrera Barnuevo y Pedro de Villafranca”. En: *Carlos II y el Arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 503-519.



1

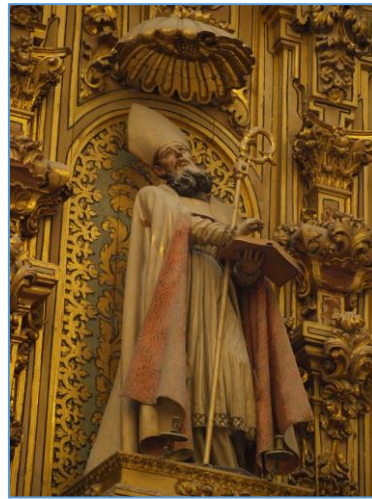


2

1) Alonso Cano. *Lactancia de San Bernardo* (Detalle). Fotografía con licencia del Museo de Prado. 2) Diego de Mora (atrib). *San José*. Granada, iglesia de la Magdalena.



1



2

Juan de Sevilla. *El triunfo de la Eucaristía* (detalle). Granada, iglesia de la Magdalena. 2) Diego de Mora. *San Gregorio Bético*. Granada, Catedral.



1



2

1) Carlo Maratta. *La Fe y la Justicia entronizadas* (detalle), 1676. 2) Diego de Mora (atrib.) *Virgen de la Paz*. Granada, convento del Ángel Custodio.

1.2.3. MÍSTICA Y TRATADÍSTICA

Otras de las fuentes en las que debió beber Diego de Mora, como buen artista que se preciara, fueron los tratados publicados con distinta temática y origen, pero con un especial provecho para los escultores como fuentes inagotables de modelos y referentes de inspiración. No conocer el último testamento del escultor o su inventario de bienes post mortem, impide tener una idea clara y precisa de que volúmenes y temáticas conformaban su biblioteca personal, y con ella parte de sus fuentes de conocimiento¹²⁴.

Uno de los grandes libros de cabecera de los artistas del Barroco fue, sin duda, el tratado ascético *De imitatione Christi et contemptu ómnium vanitatum mundi* de Tomás de Kempis (hacia 1485). En él se exponen una serie de teorías y reflexiones en torno a la Pasión de Cristo, propicias de recoger plásticamente en el tipo de imágenes que Diego de Mora nos legó. Imágenes que impetran al fiel, invitándolo a la compasión, a la reflexión del misterio que contempla y, sobre todo, a seguir al Jesús que le habla con una simple mirada. En el caso de Diego de Mora, el acceso a escritos místicos pudo llegar, en parte, por el contacto tan fluido con las órdenes religiosas, por ejemplo. Según relaciones laborales, los franciscanos pudieron hacerle llegar los textos reflexivos a cerca de la Pasión de Cristo salidos de la orden. Así, la obra atribuida a San Buenaventura, *Meditationes vitae Christi* (1499), o la de San Pedro de Alcántara *Tratado de Oración, meditación y devoción* (1533). A estas

¹²⁴ Se tiene constancia de las piezas que conformaron las bibliotecas de algunos artistas granadinos previos a Diego de Mora e influyentes en su obra. De Alonso Cano se conocen algunas piezas que dejó en la Cartuja de Porta Coeli, en Valencia, y que posteriormente fueron adquiridos por un pintor local, y que gracias a su documentación personal conocen. LÓPEZ AZORÍN, María José y SALORT PONS, Salvador. Hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Alonso Cano. En: Alonso Cano. Espiritualidad y Modernidad Artística. Sevilla: Consejería de Cultrua, 2001. Mucho más completa es la información llegada del pintor granadino, y que creemos tan influyente en la obra de Mora, Pedro Atanasio Bocanegra. GILA MEDINA, Lázaro. “Nuevos datos para la vida y obra del pintor real Pedro Atanasio Bocanegra. Testamento, codicilo, inventario y tasación de su patrimonio artístico”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 28 (1997), pp. 87-103. Estas relaciones de piezas bibliográficas y estas estampas permiten acercarnos a la realidad de las fuentes empleadas por algunos artistas granadinos.

obras preconciarias, hay que añadir una de impresionante difusión, *La pequeña Pasión* (1511), de Alberto Durero.

Dentro de la *Devotio moderna* contrarreformista, la literatura mística también se erigió en importante canal de influjo para los artistas. No podemos obviar la mística jesuítica que, según Weisbach¹²⁵, jesuítica ejercerá una potente influencia en la ideología e iconografía barrocas, inherente e imprescindible para entender el sentido de la Contrarreforma. Sus *Ejercicios espirituales* (1548), fueron una elevada escuela de fe. Su práctica desarrollaba el poder de transformar las representaciones religiosas en una intuición sensible muy concreta y de identificar esta imagen elaborada por la fantasía, con un sentimiento adecuado a su significación”. El método de los ejercicios ignacianos hacía especial hincapié en la composición de lugar y aplicación de los sentidos. Un precepto que las imágenes de Mora, aun siendo aisladas, consiguen mediante la sugestión que ejercen sobre el fiel con esa búsqueda incesante, y esa mirada que abstrae y, a la vez, transporta al momento representado por la imagen. Esta cautiva al fiel trasladándolo mentalmente al entorno de la escena recreada y consiguiendo una total ambientación para contemplar la pasión de Jesús. Y todo a través de una sola figura, de su realismo y del poder de su mirada.

A posteriori, comenzaron a circular otra serie de meditaciones redactadas por místicos jesuitas, generalmente seguidores de San Ignacio. Así, pudieron llegar a manos de Diego de Mora reflexiones como la *Meditación sobre los misterios de la Fe*, del padre Luis de la Puente, miembro de una familia de impresores valencianos de comienzos del XVII, lo que facilitó su difusión. Otro jesuita, tal vez de los más influyentes y coetáneo a la Puente, es Álvarez de Paz con su obra *De inquisitione pacis sive studio orationis*, de 1617. Las meditaciones que este autor realiza fueron puestas en relación directa con la obra de José de Mora por Emile Male¹²⁶. Miembros de otras órdenes también

¹²⁵ WEISBACH, Warner. *El Barroco en el arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1942, pp. 65y 66.

¹²⁶ MALE, Emile. *El arte religioso después del Concilio de Trento*. Paris, 1992, p. 262. Según refiere MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. “Iconoteología del Cristo del Mayor

contribuyeron con grandes obras espirituales, que además de alimentar el alma, lo hacían a la creatividad del artista. De ejemplo nos sirve el dominico fray Luis de Granada, con sus *Obras completas* o *Introducción al símbolo de la Fe*.

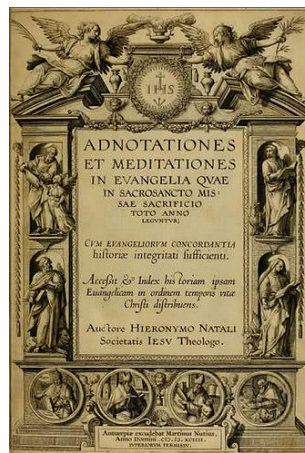
Algunas de estas obras supusieron grandes fuentes de interés para los escultores puesto que sus textos se acompañaban de inspiradoras colecciones gráficas. *Historia Sagrada de la Pasión*, de Luis de la Palma; *Imágenes de la Historia Evangélica*, de Jerónimo Nadal e ilustrada por Jeronimo Wierix o el reconocido *Flos sanctorum*, de Pedro de Vegason ejemplo de ello. Las dos últimas de gran divulgación.

En cuanto a la consulta de tratados artísticos, Diego Antonio de Mora debió conocer la importante obra del momento, *El Arte de la Pintura* (1649). El pintor Francisco Pacheco compendia una simbiosis de intereses generales para pintores y escultores en el campo técnico, así como un apartado con especial atención al tema de la representación iconográfica sacra. Una obra en consonancia con las disposiciones tridentinas. El acceso a esta pieza debió estar garantizado, tanto por la cercanía a geográfica como por la fama alcanzada por esta obra, erigiéndose pronto en libro de cabecera para los artistas del momento. Mucho más cercana, aunque ya a finales de su carrera, el tratado que redactara fray Juan de la Chica Olmo, *Iconología o tratado de la imaginería de la escultura y pintura*. Previa a su publicación, que se cree hacia 1722, Diego debió conocer los postulados de este fraile erudito ya que frecuentaba con amistad la casa de su hermano José. Se trata de obras que, a la vez que técnicas, conllevaban una importante carga ideológico-devocional, siempre con la mirada puesta en la sesión XXV del Concilio de Trento y sus disposiciones.

Para cubrir aspectos más técnicos, pudo recurrir a las indicaciones e ilustraciones que mostraban el *Tratado de la Pintura* (1633), de Vicente Carducho, o el del cercano Antonio Acisclo Palomino y Velasco, *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724). Éste último ya sería de poco empleo por nuestro

Dolor". *Biblioteca Teológica Granadina. Miscelánea Augusto Comillas* (Granada), nº 1 (1986), p. 230.

escultor dada su cronología, pero sí tendría posible acceso a los conocimientos del autor de manera personal, como hemos indicado a cerca de las influencias pictóricas del mismo. Se tratan en este caso de tratados de una orientación más pictórica, pero que servían por igual a ambas artes.



Capítulo

2



EVOLUCIÓN Y
ESTILO ARTÍSTICO



2. EVOLUCIÓN Y ESTILO ARTÍSTICO

2.1. EVOLUCIÓN Y DESARROLLO

2.1.1. AMBIENTE ARTÍSTICO EN GRANADA.

Tenemos constancia del trabajo de Diego Antonio de Mora en el campo de la escultura, el único que practicó, desde 1676, gracias a los pagos que percibe por la imagen del *Nazareno* de Béznar. Iniciaba con dieciocho años un largo y vitalicio romance con las gubias.

Durante su discurrir artístico acontecen en la ciudad de Granada la inauguración de nuevos templos o ampliación y remodelación de otros existentes: iglesia conventual del Corpus Christi (1686); capilla mayor de Santa Cruz la Real (1700); templo de Mercedarios descalzos de Belén (1705), Sagrario de la Cartuja de la Asunción o el templo de las dominicas de Zafra, ya bien entrado el siglo XVIII. A la par, continuaban los incesantes trabajos de exorno de la Catedral, aconteciendo desde 1674 la hechura y colocación de los santos propios de las órdenes religiosas en la girola, auspiciados por éstas. También la creación de nuevos retablos, como el de la Antigua o Santiago. Algunas de estas empresas contaron con la maestría de Diego Antonio de Mora a la hora de poner al culto nuevas imágenes.

El patrocinio de muchas de las obras ejecutadas, vino de la mano de los prelados que ocuparon la silla de San Cecilio en estas décadas, a saber: Francisco Roiz y Mendoza (1673-1677), Alonso Bernardo de los Ríos y Guzmán (1677-1692), Martín de Ascargorta (1693-1719), Francisco de Perea y Porras (1720-1723) y Felipe de los Tueros y Huerta (1724-1751). Algunos de estos nombres tuvieron sus artistas de confianza, caso de Martín de Ascargorta con José Risueño. Esto no fue óbice para que otros artistas participaran en sus empresas artísticas, aunque con la gestión del cabildo catedralicio como

intermediario. Claro ejemplo es la presencia de nuestro escultor en el retablo de Santiago. Otros, una intención clara y constante de llevar a cabo un proyecto, como Perea y Porras con la exaltación de la Virgen de las Angustias, a través de una capilla en la cabecera de la Catedral, el camarín de su basílica o un convento alcantarino en Albuñuelas.

Sin duda, todo este tipo de actuaciones no eran más que muestras del exultante ambiente religioso en que discurría el día a día de la ciudad de la Alhambra. Encontramos hechos como el denominado “milagro de la estrella”, acaecido en torno a la Virgen del Rosario en 1679; el impulso que desde todos los estamentos había experimentado la defensa del dogma inmaculista, con su repercusión cultural o la especial inclinación de la reina madre por la Virgen dolorosa.

Toda una serie de condicionantes que, en tiempos calamitosos, propiciaban un campo idóneo para devoción popular y sus manifestaciones. Fruto de ello es la creación de nuevas hermandades y congregaciones: Consolación de San Francisco (1677), Jesús de las Tres Caídas (1680), Aurora (1696), Congregación de sacerdotes de San Francisco de Sales (1707), (San Casiano (hacia 1718) o la Aurora de Montejicar (1720)¹²⁷. Esta situación beneficiaba al mundo artístico puesto que se requerían de nuevas imágenes titulares y, en el caso de corporaciones existentes, la renovación por otras acordes con las corrientes estético-devocionales del momento.

También las donaciones por mano de particulares experimentaron también su auge, recurriendo a los maestros de escultores del momento para cubrir sus mandas devocionales. Sin olvidar los encargos para la devoción de carácter privado.

Para satisfacer tan alta demanda, Granada ofrecía una amplia oferta de artistas en las décadas anteriores y posteriores a 1700. En el ambiente artístico de la ciudad convivían tanto maestros foráneos como venidos de otras ciudades

¹²⁷ Este tema se trata por extenso en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Historia viva de la Semana Santa de Granada. Arte y devoción*. Granada: Universidad, 2002.

y escuelas, cubriendo los distintos campos de las artes. Una de las presencias más destacadas, tal vez por su procedencia, sea la del sevillano Pedro Duque Cornejo. Fue requerido en 1713 por la Hermandad de las Angustias para la talla de su magnífico Apostolado. Amén de Diego de Mora, con asentado taller, se mantienen en activo su hermano José, José Risueño, y los incipientes Atanasio Tribaldos o Salvador de Ledesma y que precisamente habían recibido las enseñanzas de Diego de Mora¹²⁸. Llama más aún la atención, sabiendo que algunos de ellos, caso de José de Mora, habían trabajado ya para este templo en la ejecución de la soberbia recreación de la titular que preside su fachada. Parece justificarse la presencia de Duque Cornejo en Granada por recomendación del entonces veedor de las obras del camarín de las Angustias, Francisco Hurtado Izquierdo¹²⁹, quien también reclamaría su presencia para el exorno de otra gran empresa coetánea, la del *Sancta Sanctorum* de la Cartuja granadina de la Asunción, compendio de grandes artistas del momento: Francisco Hurtado Izquierdo, Pedro Duque Cornejo, Antonio Palomino, José de Mora y José Risueño. De aquí harían extensiva su presencia en centros tan importantes como la Abadía del Sacro Monte o la Santa Iglesia Catedral. Aunque algunos de ellos, como Palomino, trabajarían en Granada desde inicios de la centuria¹³⁰.

Es precisamente en la Catedral de la Encarnación donde aparece en 1704 como maestro mayor de obras, por invitación del arzobispo Ascargorta. Bajo su patrocinio ejecuta Hurtado el retablo de Santiago, concluido en 1707. Para esta arquitectura lignea se encargaron a Diego de Mora la hechura de un San Gregorio y la restauración de una Inmaculada, por parte del cabildo. Serán más

¹²⁸ GÓMEZ ROMAN, Ana María. “Los lances de un hombre y la fortuna de un artista: nuevas noticias sobre Torcuato Ruiz del Peral”. En: *Boletín del Centro de Estudios “Pedro Suárez. Monográfico Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773)* (Guadix), 21 (2008), págs. 232-239.

¹²⁹ Para un mejor conocimiento de la estancia granadina de Duque Cornejo en Granada, se pueden consultar las investigaciones de Manuel García Luque sobre el tema, como “Aportaciones al taller de Pedro Duque Cornejo en Granada”. *Anales de Historia del Arte*. Vol. 23 (2013), pp. 229-241.

¹³⁰ Antonio Palomino fue mandado llamar a Madrid por el cabildo catedralicio de Granada, en 1702, para realizar la pintura del “cielo” de su Capilla mayor. A.C.C.Gr. *Actas capitulares*, libro 20, fol. 424 r. Cabildo de 19 de diciembre de 1702.

las obras que Hurtado lleve a cabo en la seo granadina y en el resto de la ciudad, al menos hasta 1720.

Por entonces conviven activos en la ciudad los talleres de escultura de José Risueño, José, Bernardo y Diego de Mora. A parte de los consabidos artistas de renombre, aparecen otros de menor predicamento activos en la ciudad. En la Catedral encontramos a Juan de Navarrete en 1698¹³¹, y al año siguiente un escultor extranjero, sin mencionar su nombre¹³². Según se vayan formando los aprendices asentados en dichos talleres, se irán estableciendo por su cuenta, hasta crear el amplio entramado de obradores de escultura del panorama artístico granadino de la primera mitad del siglo XVIII.

2.1.2. PERIODIZACIÓN DE SU OBRA

Tras una etapa inicial de formación en el taller paterno, que alcanzaría hasta mediados de la década de 1670 aproximadamente. Diego Antonio de Mora comienza a desarrollar su producción artística en una constante línea evolutiva que, estudiada su obra, proponemos estructurada en tres periodos.

1) 1670 a 1680.

Durante este periodo, y según las obras que se han podido constatar, Diego de Mora manifiesta posibles características imbuidas por la obra de su padre, presente todavía en el taller. Estas se irán alternando en pos de imperativos de su hermano José, a su regreso de la corte madrileña, de manera definitiva hacia 1671.

¹³¹ A.C.C.Gr. Legajo 167. *Libro de gasto para las prebenziones del recibimiento de sus majestades*. Recibos sueltos. Los pagos se efectúan en concepto de las dos esculturas existentes en las esquinas exteriores del trascoro catedralicio.

¹³² A.C.C.Gr. *Actas capitulares, libro 20*, fol. 297 vto. Cabildo de 22 de diciembre de 1699.

2) 1680 a 1700.

Este periodo presenta una primera década donde creemos que el peso de los modelos del gran José acapara casi por completo el ideario creativo de Diego. Son los últimos años de vida del patriarca de la saga, quien habría dejado el mando de su taller al mayor de sus hijos. 1684 y 1685 conforman un punto de inflexión en esta evolución estilística. La muerte del padre y el posterior traslado de José a su propia casa, tras su matrimonio, hacen que Diego tome deba tomar sus propias riendas en el trabajo. Al poco inaugurará su faceta como instructor. Aún mantendrá los postulados aprendidos de José, posiblemente como medio de garantía para el reconocimiento y venta de su obra. Algunos de ellos los asumirá como propios planteando una adaptación a su visión particular, más idealizada. Ejemplo de esta simbiosis es la talla del Cristo de la Salud de Almegíjar (Granada). En los últimos años de este periodo, con el cambio de siglo, Diego irá mostrando, de manera progresiva y cada vez más decidida, rasgos de índole propia hacia la definición de modelos propios.

3) 1700 a 1729.

Continúa la configuración un estilo personal, que quedará definido a lo largo de la primera década del XVIII. Será a partir de 1715 cuando la estética de sus rostros torne hacia formas más delicadas y elegantes. Una evolución estilística que se manifiesta visiblemente definida tres años después. Esta se mantendrá hasta el final de su producción plástica, documentada hacia 1726. Si bien hay constancia de actividad en su taller hasta el final de su vida. Se trata de un amplio periodo donde su fama ya estaba asentada y su obra bien considerada. Por tanto, la más productiva, con mayor número de obras documentadas y atribuidas.

2.2. DEFINICIÓN DE UN ESTILO: CARACTERÍSTICAS GENERALES.

En este punto presentamos una serie de características generales que se desarrollan de manera particular, y por extenso, en los capítulos correspondientes a cada modelo iconográfico.

2.2.1. COMPOSICIÓN

Referente al formato de las obras, trabajó en todos los registros de este campo. El pequeño formato, destinado principalmente a encargos de devoción particular. Los tamaños académico, natural y, en ocasiones, superior a este, se encuentran en tallas destinadas al culto público. Muchas de las obras registran un formato cercano al natural sin llegar a alcanzarlo. En la ejecución de obra de tamaño natural emplea unas medidas de altura que oscilan entre 170 y 175 centímetros, en figuras masculinas. El caso de las femeninas se resuelve en una altura levemente inferior.

En la composición de las figuras, destaca una resolución que adopta en la gran mayoría de tallas erguidas. Se trata de una pierna adelante, casi siempre la pierna izquierda, sobre todo en actitud de movimiento, también en composiciones estáticas. A ello se une el giro del torso adelantando el hemisferio derecho (brazo y hombro), en contraposición a la pierna que queda retrasada y la izquierda adelantada. Es un recurso empleado principalmente en imágenes cuya actitud estática y exigencias narrativas de su iconografía, no permiten una resolución grácil de la figura. Por eso recurre a esta solución junto a la expresión del rostro y de las manos. Esto se aprecia en algunas imágenes reiteradas que se creen salidas de su gubia, caso del *Cristo del Rescate*, la *Virgen del Carmen* y *San Francisco de Asís* del convento de Santa Catalina (vulgo de Zafra) o la *Aurora* de Válor. En otras, dicha pierna adelantada, se gira hacia el interior de la figura como creando un cierto contraposto que aumenta la intencionalidad de movimiento grácil que se

intenta conseguir en imágenes de estática concepción. Ejemplo de ello son el *Cristo Amarrado* de Lucena,

Estas composiciones se tratan de una herencia adquirida de nuevo de las soluciones empleadas por su hermano José.

Encontramos otra disposición del torso más genuina de Diego Antonio de Mora. Algo inclinado hacia la derecha de la propia imagen y hacia atrás. Este modelo suele emplearlo en imágenes que portan Niño Jesús, tanto erguidas como sedentes. Perseguiría la posible intención de otorgar mayor protagonismo al infante y a su vez generar una línea de tensión tanto visual como gestual entre la figura portante y el portado. Por lo general el Niño suele mantener algún tipo de contacto con quien lo porta, casi siempre queriendo asirse a su cuello. Por tanto que la imagen de la Virgen o el santo esté algo retraída hacia atrás permite que ese juego tenga mayor viveza. A la vez otorga un mayor dinamismo al conjunto de la pieza, tanto por el contraposto que genera la propia imagen principal, como por que la figura del infante queda casi suspendida en el aire desde cualquier punto que lo contemplemos. Sobre ese punto de apoyo de la figura del Niño con la madre destaca el caso de la *Virgen de la Paz* de San Cecilio, donde flexiona la pierna derecha hacia atrás para apoyarla sobre el vientre de la progenitora. En el mismo estilo quedan el *San Antonio* de las Angustias o

También trabajó una disposición del torso diametralmente opuesta a la anterior, sólo en casos concretos. La inclinación hacia adelante e izquierda de la imagen queda empleada en imágenes en actitud contemplativa o de atención a la figura de Jesús que muestran en su regazo. Como decimos, se trata de casos puntuales, como la documentada *Virgen de Belén* de San Jerónimo o las *Angustias* de Cabra.

Como se puede apreciar gusto mucho de la inclinación de los torsos, y sobre todo, de la cabeza, hacia la derecha. Un recurso que pudo escoger para abanderar su obra frente al brusco giro compositivo que otorgaba su hermano José a la suya. En ocasiones recurre al giro de la cabeza, siempre suave, para interpelar la atención del espectador. Muy frecuente en imágenes de actitud

itinerante, principalmente procesional, teniendo por claro ejemplo alguno de los Cristos con cruz al hombro que presentamos como obra suya.

Diego de Mora ejecuta composiciones donde el juego de diagonales, principalmente, denotan un gran trabajo previo del dibujo. En ocasiones parece imprimir matices de obra pictórica. Esto se puede apreciar en la manera de colocar los brazos y en el complemento idóneo de las composiciones corporales, la vestimenta.

La actitud a representar condiciona en gran medida la composición de la imagen, principalmente en la resolución de la cabeza. Encontramos un gran gusto por representar figuras en actitud implorante, con mirada elevada. Para eso deja caer la cabeza hacia atrás y hacia un lado, de nuevo prima la derecha de la imagen.

Entre las figuras infantiles hay una que presentan una llamativa actitud. Se trata de su composición a la hora de ir colocado sobre el brazo, bien de María o de algún santo. Por lo general se coloca sobre los ropajes a la altura de la muñeca o bien sobre la mano, siendo la primera la más empleada para imágenes de talla completa. Es en este tipo de obras donde se emplea el referido modelo de disposición para el niño. El Niño Jesús, de grandes proporciones y musculatura rolliza, queda asido a quien lo porta acercando su mano derecha al cuello del hábito y la izquierda al pecho. Sentado de perfil, el niño se gira arrebatadamente hacia el espectador, en un intento de captar su atención. Esta forma de resolver la figura del Niño Jesús será un indicativo propio en las creaciones de Diego de Mora, y que podemos entender como una aportación particular y original nacida de su genio creativo. Con esta manera de presentar al niño, Diego se aleja del modelo empleado por José de Mora en la capilla cordobesa del Cardenal Salazar o de la ermita de Madre de Dios de Montalbán, otra posible obra suya. Por tanto, también lo hace de los dos habituales precedentes, Pedro de Mena y Alonso Cano.

En cuanto a representaciones de índole animal, sólo podemos apreciar en su producción conocida, aquellos animales que conforman un atributo iconográfico de alguno de los santos representados. Así tenemos constancia del perro

2.2.2. ROSTROS

Diego Antonio de Mora lleva a cabo unos tipos fisionómicos propios acuñados de la casa de los Mora, matizándolos en algunos aspectos.

El tipo fisionómico masculino que caracterizado por ser:

- Estilizado, sin llegar al extremo de su hermano José. Se pueden considerar en algunas obras rostros algo amplios, a la vez que enjutos y de estructura ósea muy marcada.
- Nariz larga, recta, que evoluciona de estructura ósea amplia a menuda y fina.
- Ojos grandes y lacrimosos.
- Cuencas orbitales de amplio hundimiento
- Ceño fruncido y cejas contraídas de marcada ondulación.
- Pómulos sobresalientes, sobre los que destaca el derecho dotado por un evidente hematoma, efecto de los martirios pasionistas.
- Boca entreabierta, dejando visible la lengua y la corona dentaria, talladas al detalle, y con posibilidad de usar algunas piezas de marfil para los dientes.
- Cejas que varían en función del tipo de representación: arqueadas para expresiones alegres y onduladas para compungidas
- Labios finos de perfil marcado, especialmente el superior.
- Cuello amplio, largo y vigoroso.
- Orejas visibles en imágenes con cabellera natural

Figuras femeninas:

- Nariz fina.

- Ojos grandes y rasgados.
- boca pequeña por lo general cerrada,
- Cejas que varían en función del tipo de representación: arqueadas para expresiones alegres y onduladas para compungidas.
- Pómulos marcados dibujando un sinuoso perfil del rostro.
- Cuello amplio y largo.
- Orejas visibles en imágenes de vestir.

Estos rasgos experimentan una evolución hacia una mayor suavidad de formas. Concretamente la nariz deja de marcar una potente estructura ósea. Dicha evolución se aprecia más visible a lo largo de la década de 1710, considerándose un punto de inflexión en el devenir de la obra de Diego de Mora.

La boca queda siempre libre, despejada. A ello favorece un bigote fino, elegante, de estructura bien definida y quebrada en sus ángulos. Elemento cercano a lo pictórico en el que apenas interviene la gubia, salvo para marcar el volumen general y dibujar, que no tallar, el sentido del pelo. Este modelo se alcanza tras evolucionar desde un bigote arqueado y amplio, herencia de Pedro de Mena. La forma de concebir el bello sobre el rostro y el conjunto craneal de los Mora, suponen una fuerte ruptura e innovación dentro del panorama plástico escultórico granadino, ya iniciado por el creador de la saga y por José. A diferencia de sus precedentes en la escuela granadina, mucho más poblados, al igual que la barba, en la secuencia que va desde Pablo de Rojas a Alonso de Mena.

La barba se ciñe al borde inferior del rostro, casi marcando la línea de mandíbula (tendencia que se mantiene y acusa aún más en sus seguidores y discípulos Ruiz del Peral y Vera Moreno). Dispuesta en pequeños mechones, menudos y bien trabajados, se desarrolla poco sobre el mentón (barba en sí). Una barba corta, bífida, dispuesta geoméricamente en mechones que evolucionan en su peinado desde un sentido vertical hasta abrirse hacia el exterior. Un peleteado con leves toques de color atisba el arranque de la barba

y extremos del bigote. La zona peribucal inferior suele quedar libre, si bien en algunas obras se aloja un pequeño mechón.

El cabello suele disponerse peinado en dos partes sobre la cabeza, dividido por una marcada raya. Continúa asido al cráneo para tomar volumen a la altura de las sienes para cubrir los pabellones auditivos. Desde este punto cae ondulado, mostrando un juego de mechones entrantes y salientes. Suelen ser cabelleras largas, extendidas sobre la espalda, y con mechones que se adelantas sobre el pecho, Este elemento evoluciona desde un solo mechón, generalmente el derecho, hacia colocar dos. El dibujo del cabello suele ser sinuoso. Terminado a punta de pincel.

Dado el alto número de representaciones de personajes de vida consagrada, predomina el modelo tonsurado o cabeza rasurada que deja un corte de pelo circundando el cráneo. Queda peinado en vertical por los laterales, diferenciando el copete sobre la frente con dos cortes y peinado hacia la derecha. Las figuras femeninas ocultan el pelo bajo las tocas del hábito reglado.

Para la colocación de cabelleras de pelo natural, prepara un cráneo totalmente liso. Lo encontramos generalmente en imágenes pasionistas de Jesús Nazareno y de vírgenes de vestir, tanto de gloria como dolorosas.

2.2.3 MANOS

Las manos las resuelve de manera muy naturalista. Dentro de la posible idealización de la que siempre se ha acusado a las creaciones de Diego Antonio de Mora, las manos no responden precisamente a dicho prototipo. Suele resolverlas a base palmas recias, con dedos largos y uniformes en su volumen. De este modo las yemas no resultan estilizadas, sino todo lo contrario, siguen manteniendo el mencionado volumen del resto de falanges. Aun así, el conjunto de la pieza resulta de gran elegancia. En las imágenes de vestir suele realizar en talla hasta la mitad del antebrazo.

En las figuras masculinas tiende a realizar manos más enjutas, donde la estructura ósea se puede apreciar perfectamente, trabajando concienzudamente muñeca y nudillos, puesto que son recursos expresivos elementales en la obra de Mora. Es de destacar sobre manera el específico estudio y recreación mimética en la talla que hace del entramado venoso de las manos y antebrazo. Para las femeninas determina un modelo suave, fino, de dedos que aumentan su estilización según avanza su obra.

Un dibujo anguloso manifiesta mediante la flexión o quiebro que realiza en las muñecas. Así mismo, flexiona los dedos cuando ejercen algún tipo de presión o se muestran en tensión, creando una solución que se ha erigido en seña de identidad, generalmente en figuras masculinas.

Del análisis de la obra presentada, se deduce la inclinación por destinar las manos a una posición y uso, según sea diestra o siniestra. La mano derecha suele aparecer extendida sobre el pecho; sosteniendo elementos de con mástil: báculos, varas o palmas con vara o banderín; cetro en imágenes marianas; indicando hacia un punto o elemento concreto; empuñando la pluma para escribir; reposada sobre el brazo de un sillón o empujando y sosteniendo la cruz. La mano izquierda queda destinada a sustentar la figura del Niño Jesús y el crucifijo, el libro u otro tipo de atributo iconográfico. Sobre estos prototipos se producen variaciones puntuales.

Una característica común entre las imágenes representadas con báculo o vara, es este elemento no queda sujeto por mano alguna, sino que se aloja cruzado entre el pecho y el brazo. Esto permite adoptar otra disposición para los brazos de la figura. En general lo encontramos en santos obispos y en algún otro como *San Isidro* de Escúzar.

La unión de las manos, ya sea entre sí o sobre el pecho, queda resuelta en etérea sensación, unidas o apoyadas sólo con las yemas de los dedos. Hacen una leve presión denotada a través del sutil hundimiento de la túnica. En el caso de las dolorosas gusta de presentarlas con las manos entrelazadas, colocadas justo debajo del pecho y levemente viradas hacia la izquierda de la imagen.

A la hora de sujetar la figura de un Niño Jesús, en imágenes erguidas. Queda sentado sobre el antebrazo izquierdo de María, ésta extiende la mano por delante del niño, como queriendo recogerlo o protegerlo. Esta solución aparece en algunas imágenes que portan un atributo iconográfico que requiere una mayor sujeción, caso del plato de Santo Tomás de Tolentino. También podemos encontrar la mano extendida en plano en algunas imágenes con niño, especialmente vírgenes de vestir y en las que portan un libro.

Como ampliaremos en el capítulo correspondiente de los tipos cristíferos nazarenos, la colocación de las manos sobre el travesaño de la cruz supone una de las creaciones que asignamos a Mora y, por tanto, de sus rasgos más característicos. Tres son los modelos que rastreamos en la evolución de su obra, en referencia al travesaño: en paralelo, extendida sobre él y caída.

2.2.4. TRATAMIENTO DE PAÑOS.

Suponen el complemento perfecto a la composición de las figuras, quedando perfectamente imbricadas ambas partes de la figura. Volumetría, amplios pliegues que forman grandes planos y oquedades suaves que fomentan un claroscuro, en apoyo a la aplicación de la policromía resumen la ejecución de prendas en Diego Antonio de Mora. Las soluciones otorgadas a las prendas dotan a las figuras de dinamismo, incluso en imágenes de actitud estática.

Las túnicas mantienen un doble pliegue vertical central en algunos hábitos, por lo general franciscanos, herencia de Pedro de Mena. En la parte inferior lateral desarrolla un ritmo ondulado y simétrico. Para imágenes marianas gustaba de extender el bajo de la túnica sobre las mismas. Identificativas son las mangas, con embocaduras que se estrechan y se doblan por su parte inferior.

Las capas se resuelven con vuelos ampulosos, tanto dispuestas sobre ambos hombros, como terciadas. Resulta característico el desarrollo de esta prenda cuando cae desde ambos hombros hasta el suelo, flanqueando la figura.

En un lateral se recoge concéntricamente bajo el brazo, mientras en el contrario desciende zigzagueante. En el caso de capas cortas manifiestan un continuo y homogéneo juego de entrantes y salientes.

Pero sin lugar a dudas, el rasgo que mejor define las indumentarias ejecutadas por este escultor es la vuelta de los bordes en las capas o mantos. Recurso que deja visible el reverso de la prenda permitiendo su trabajo, tanto en talla como en policromía. También encontramos este recurso en las capas o mantos terciados de derecha a izquierda.

La mimetización de los tejidos textiles alcanza en ocasiones altas cotas de realismo mediante una talla depurada. En otras ocasiones realiza parte de los paños empleando telas encoladas y enyesadas, lo que facilita la ejecución de piezas complejas, caso de las amplísimas embocaduras de las mangas agustinianas. En otras ocasiones las emplea para crear un mayor efecto de realismo y naturalidad en la prenda como ocurre en las tocas que cubren las cabezas de algunas santas monjas. Presenta también el empleo de otros elementos postizos complementarios como puntillas de encaje metálico, para bordear algunos mantos, y de hilo blanco, tipo bolillo, para rematar prendas como roquetes en sus puños y bajos.

2.2.5 PEANAS Y TALLA DECORATIVA

A cerca de las peanas sobre las que se yerguen las imágenes de Diego Antonio de Mora, se pueden rastrear dos tipos o modelos.

- Un primero sencillo, que responde a una simple base cuadrada o rectangular donde se fija la imagen.
- Un segundo más elaborado. En el diseño de la planta gustaba del uso de las formas geométricas así encontramos cuadradas y octogonales. También del juego de entre formas, siendo muy habitual una planta cruciforme con salientes en sus ángulos, como si de un cuadrado inscrito en la cruz se tratase. El alzado puede resolverse con poca altura, encontrando casos donde la existe una pequeña base inferior, como

ocurre con Jesús del Rescate. También encontramos alzados de mayor desarrollo, estrechando el centro de la peana. La decoración corre a base de molduras y golpes de talla de elementos vegetales carnosos, de tradición canesca y en ocasiones sobre placas recortadas, para el centro de los distintos frentes.

Tenemos constancia de su trabajo en talla decorativa sobre los nimbos de algunos de los santos salidos de su taller. Así queda reflejado en los pagos de los cinco santos realizados para en convento del Corpus Christi de Granada, en 1724. Puede que el nimbo que luce Santa Mónica, del mismo templo y obra que le atribuimos, sea obra suya igualmente. Los motivos plasmados sobre estos elementos de sección circular, reiteran los tallos vegetales carnosos, dispuestos en torno a un círculo central.

2.2.6 TÉCNICA

Estudiando en detalle la obra del artista se deducen una forma y manera de trabajar concreta, donde influye la repetición de grafismos y se aprecia la evolución en el conocimiento y dominio de la técnica requerida.

Materiales

El hecho que no tengamos conocimiento de piezas realizadas por Diego Antonio de Mora en barro, no supone que no llegase a ejecutarlas. De manera obligada, y como suele ser habitual, debió plantear un primer boceto de la obra en material blando. Éste le permitiría plasmar el dibujo previo más fácilmente que en la madera y experimentar composiciones visuales y lumínicas. Contamos con un indicativo que lleva a pensar que Diego de Antonio de Mora dominó la técnica del modelado, se trata de la manera de resolver los grandes volúmenes, amplios, suaves y con predominio de formas onduladas limpias.

Tampoco sobre el tipo de madera empleada tenemos referencias directas emanadas de los documentos de la época. La localización de contratos podría

salvar esta laguna. Si bien, hay que matizar, que el único documento de este tipo cercano a Diego de Mora no revela dato alguno sobre el material en que han de hacerse las tallas contratadas. Se trata del contrato de las siete tallas que Bernardo de Mora firma para Alcalá la Real.

Recurriendo a los datos emanados de la restauración de diversas piezas atribuidas a Diego de Mora o su taller (*Jesús del Rescate*, *Virgen de la Amargura* o *Cristo Yacente* de Alcaudete)¹³³, de José (*Cristo de la Misericordia* y *San Bruno*), o de otra que vinculamos a Risueño (*Cristo de la Caída*), se aprecia un empleo continuo de la madera de pino. Aparece el cedro en la *Inmaculada* de la Catedral de Guadix y para la ejecución de las peanas¹³⁴. Presumimos que Diego de Mora trabajó el tipo de madera habitual en el momento, el pino, y concretamente el procedente de la Sierra de Segura (Jaén). También pudo trabajar otras maderas empleadas en la época: pino de Flándes, borne (roble importado de Europa), castaño, álamo, cedro o caoba, estas últimas menos veteadas.

Las uniones de algunas de las piezas o embones quedan visibles en algunas tallas con el paso del tiempo. Así se puede apreciar la talla independiente de los brazos y sus ropajes, como de la mascarilla del rostro.

Modus operandi

En el momento de enfrentarse a la talla, Diego de Mora manifiesta la siguiente forma de tratar la madera.

Un trabajo delicado y sutil para rostros manos y piel, de talla depurada y perfeccionista, sin dejar lugar al abocetamiento. De ahí el resultado de espacios bucales o epidermis que rozan la perfección anatómica.

¹³³ Agradezco el dato aportado directamente por José Luis Ojeda Navío, restaurador de la pieza, así como su constante colaboración.

¹³⁴ DÍAZ CHACÓN, Marién; MARÍN FATUARTE, Jesús y PÉREZ-ÁVILA TABOADA, Isabel. *Patrimonio Histórico restaurado en Andalucía, 1987-97. Escultura policromada*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2003, pp. 56-59, 64-75 y 108-111.

Las barbas y cabelleras, sean cortas, largas; onduladas o lisas, muestran un trabajo minucioso y definido a través de marcas incisivas y profundas de las gubias.

Las representaciones anatómicas suelen ser bastante correctas y conseguidas. Resultado de la copia del natural, lo cual debió ser una constante entre los hermanos. Constancia tenemos de que el mayor lo ponía en práctica allá por donde fuese. Según testimonio de su amigo fray Juan de la Chica Olmo, José copiaba constantemente de modelos naturales, incluso en momentos de distensión y camaradería, corrigiendo en su dibujo los defectos del original¹³⁵. Esto demuestra también un marcado gusto por el arte del dibujo, indispensable para el dominio de la talla, y que suponemos debió compartir con Diego. En los ropajes encontramos varias formas de trabajo que se suelen alternar en una misma pieza. Por un lado, la creación de grandes planos trabajados en liso, en zonas puntuales de la composición. En medio de estos suele marcar pliegues profundos que creen espacios ocultos y oscuros, caso de hábitos franciscanos. Por otro lado, encontramos el plegado, realizado en base de grandes formas, con oquedades superficiales de perfil sinuoso, o bien mediante pliegue verticales de consecutivo ritmo ondulado o circular. Cuando el plegado a representar es abundante y menudo, suele resolverlo mediante repetidas incisiones, marcando los huecos internos con profundidad y la silueta de las prendas, en un modo muy dibujístico.

En el caso de imágenes de vestir resuelve los interiores devastados y alisados en el torso. Las extremidades inferiores quedan resueltas para los cristos imitando un calzón, pliegues incluidos, que baja hasta las rodillas. Las figuras femeninas se elevan sobre la típica estructura de candelero varias tablas. El trabajo de talla se prolonga hasta alcanzar las rodillas, comienzo del antebrazo o hasta el codo y comienzo del pecho respectivamente. La talla de las manos se ejecuta en pieza independiente, que se une al brazo mediante un perno o espiga que se introduce y fija con pasador. El brazo queda anclado al

¹³⁵ CHICA OLMO, fray Juan de la. *Iconología y tratado de Imagineria de escultura y pintura*. Manuscrito, hacia 1722. Cfr. LOPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora...*, p. 105.

hombro mediante un sistema de perno que permite el movimiento en sentido ascendente y descendente.

Hijo como era de la estética barroca, Diego de Mora empleó en sus obras elementos “postizos”. Se trata de cabelleras naturales, pestañas, ojos de cristal; telas encoladas; puntillas de encaje metálico. Incluso el empleo de cabellos de alambre. Se creen que en algunas imágenes pudo emplear piezas de marfil para recrear las coronas dentarias. Todo ello con tal de otorgar a sus imágenes de una dimensión superior que los hiciese aún más cercanos a la realidad plausible.

2.2.7. POLICROMÍA

Para policromar sus tallas, Diego de Mora empleó el óleo. Las carnaciones, claras y limpias, serían aplicadas fusionando pulimento y mate. Fusión de técnicas muy empleada en la Granad barroca, bien entrado el XVII y en el XVIII. Esta permite realzar el modelado, además de fomentar un mayor colorido y brillo gracias al pulimento, muy del gusto de la estética setecentista. El modo mate, por su parte, permite imitar perfectamente la calidad de la piel, aceptando transparencias y suaves aplicaciones cromáticas posteriores, necesarias para recrear venas, sombras, peleteados y difuminados de toos medios¹³⁶.

Se consiguieron así efectos delicados rostros femeninos e infantiles, a base de tonalidades claras, con mejillas sonrosadas, y entorno de los ojos enrojecido en representaciones dolientes. mientras que en los masculinos se

¹³⁶ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad, 1971; Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina”. En: *Cuadernos de Arte*. Granada: Universidad, 40 (2009), págs. 457-479; FERNÁNDEZ LUPIÓN, Pablo. *La policromía en la escuela granadina de escultura*. En página web de difusión La Hornacina, entrada de 6 de diciembre de 2015. <http://www.lahornacina.com/articulosgranada11.htm>.

pueden encontrar tonalidades levemente más oscuras cuando se requiere remarcar una tez dura y curtida.

Encontramos en Diego de Mora un nuevo ejemplo de que la policromía viene a completar a conciencia el trabajo de talla. El pincel es la continuación natural de la gubia. Bigote casi pictórico, sombras de barba y terminaciones de mechones de pelo en pequeños cabellos minuciosamente plasmados sobre la piel en las mejillas.

La sangre se manifiesta de manera muy puntual. Esencialmente en el rostro mediante finos regueros. Habituales principalmente saliendo de ambos orificios nasales para unirse en uno solo en plena comisura, adentrándose en la boca para manchar los dientes superiores. De la misma brota otro fino un por la comisura derecha, hasta perderse en la barba. Finos regueros recorren el cuello en forma de vértice para terminar uniéndose en la parte inferior. Sobre la frente, leves toques a modo de gotas que descienden hasta la ceja o nariz. Otro reguero más cuantioso discurre por el lateral, desde la frente hasta perderse en la barba cerca de la oreja. El pabellón auditivo también aparece ensangrentado en su interior, desprendiéndose un hilo de sangre por detrás para recorrer el cuello. Este grafismo es casi inalterable en las obras de Diego de Mora

Sin embargo, en el caso de figuras de santos mártires, las marcas físicas del martirio suelen quedar semi ocultas entre las vestimentas. Los regueros de sangre, a modo testimonial, asoman tímidamente entre los pliegues. Las heridas martiriales, caso de degollaciones principalmente, se remiten a incisiones limpias.

El trabajo epidérmico en manos, pies y cuello alcanza un hiperrealismo extremo, sobre todo con la plasmación de las venas y tendones. Aparecen tanto trabajados en talla como complementados en detalle con la policromía. Se trata de una destacada característica que suele aparecer en las figuras masculinas, siendo más marcada en las de carácter pasionista. Hay que destacar, junto a este exhaustivo naturalismo, que el tratamiento de las manos es de una alta

exigencia técnica, ejecutando un somero y delicado relieve que pormenoriza todos los accidentes superficiales del dorso.

Continuador de los modelos implantados por Alonso Cano, mantiene en los paños el gusto por la austeridad cromática mediante la aplicación de colores lisos, que imprimen a las tallas aplomo y elegancia. Las combinaciones cromáticas, generalmente entre las tonalidades aplicadas a las túnicas, mantos y vueltas de estas prendas que visten las figuras, consiguen ser suaves y muy agradables a la vista. A la hora de abordar la vestimenta de figuras pertenecientes a órdenes religiosas cabe destacar el insistente intento una mimética imitación pictórica del hábito propio de las mismas. Especialmente lo encontramos en la realización de hábitos franciscanos con su característica estameña, tanto en tonalidad verde original como en la tradicional parda, compuestas por varios paños o remiendos, conseguida su trama a punta de pincel imitando un entramado rayado.

Las tallas que visten hábitos de otras órdenes, que nos han llegado hasta el momento: agustinos, mercedarios, carmelitas y dominicos, presentan una policromía de sus atuendos aplicada de manera uniforme, sin incidir en la imitación de la trama textil. Ello se deba a que no se diera tanta importancia por parte de la propia orden al tejido en sí de la prenda, como ocurría en el caso de los franciscanos, que ayudaba a veces a diferenciar entre sus distintas ramas internas. Podemos encontrar algunas excepciones en que emplea la estofa para traslucir motivos dorados en algunas prendas concretas, siempre de manera muy sutil en bocamangas y superficies destacadas de las prendas.

A pesar de la importancia visual que suponen los grandes planos cromáticos, no queda ajena la policromía de las tallas el preciosismo de algunos detalles que suelen pasar casi desapercibidos en su contemplación. Se trata de pequeños encajes realizados a punta de pincel en tonalidades blancas o crudas, situados en bocamangas, cuellos y bordes de algunas prendas como roquetes, que acercan aún más la talla al realismo pretendido. Destacable y característica, que también parece serlo en las piezas de su hermano José, es la realización de una pequeña cenefa a punta de pincel en blanco centrando las

tocas de los verdugos de las vestimentas de luto o monjiles, desde el pecho hasta la barbilla. También encontramos, en algunas ocasiones, como Diego de Mora aprovecha las vueltas o partes internas de las prendas para realizar detalles polícromos imitando el tejido original. Así en la capa que luce *San Gregorio Bético* de la Catedral granadina, aprovecha la vuelta vista imitar una tela de moaré en tonos rosáceos mediante ondas o aguas propias de este tejido realizadas punta de pincel en negro¹³⁷. Más rico se presenta el interior de la capa que cubre a la imagen de la Virgen que preside el coro conventual del Ángel Custodio, la vuelta en su totalidad presenta motivos decorativos a imitación de tejido adamascado en tonalidad parda. El borde aparece dorado manteniendo el mismo diseño del total de la superficie pero destacado mediante en picado de lustre. En otros casos este detallismo de piezas decorativas textiles se circunscribe al galón que bordea las prendas. Así, la *Virgen del Carmen* del monasterio de Santa Catalina de Zafra, luce un galón decorado con flores a punta de pincel en distintos colores sobre oro. Recrea también laboriosos encajes de bolillo o hilo, realizados a punta de pincel. En ocasiones en pequeñas tiras con el minucioso y delicado trabajo pictórico que conlleva, como en las tiras centrales del verdugo o toca blanca de algunas religiosas.

Según avanza la producción escultórica apreciamos la aparición progresiva de películas pictóricas más variadas y vivas, con la inclusión de elementos decorativos en las prendas. Galones y ribetes dorados en los bordes, mientras en el resto de la prenda quedan dispersos distintos motivos florales de elegante definición, en distintas tonalidades alternadas con estofa de oro. En casi todos ellos aparece la técnica del picado de lustre que le imprime al conjunto mayor realismo en base al contraste de luces que proporciona. Principalmente esta técnica queda empleada en los ribetes de las prendas para realizar los galones o simulación de encajes dorados, que se alternan con motivos cada vez más cercanos a la estética de rocalla. Esta evolución evidencia una constante actualización del taller de Diego de Mora ante los gustos

¹³⁷ RODRÍGUEZ SIMÓN, Luís Rodrigo. “Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina”. En: *Cuadernos de Arte*. Granada: Universidad, 40 (2009), pág. 473.

imperantes y satisfacción de los demandantes. Podemos observar dicha evolución comparando piezas realizadas para una misma casa y bajo un mismo comitente: el convento del Corpus Christi de Agustinas recoletas de Granada. La talla de San José del presbiterio, obra de 1702, manifiesta aún la austeridad cromática heredada del magisterio de Cano, en la alternancia de apenas tres gamas de color para la indumentaria del santo. Veintidós años después, en 1724, emplea galones dorados de clara naturaleza rococó bordeando los hábitos que visten las santas Rita y Clara de Montefalco que realizara para el crucero del templo. Ante estos modelos decorativos que encontramos en algunas imágenes no podemos obviar la reflexión de que hayan podido ser intervenidas con posterioridad, en este supuesto las intervenciones debieron haberse realizado a no muchos años de la ejecución de las obras, lo cual ni consta ni creemos muy razonable. En ocasiones imita a la perfección modelos concretos de puntilla de encaje, perfectamente reconocible incluso con modelos existentes en la actualidad y herederos de aquellos. Alternando con la aplicación de puntillas de encaje metálico en el exorno de imágenes de talla.

Esta evolución pictórica y técnica tan notable pudo venir influenciada por la observación de algunas obras que marcaran un punto de inflexión en la idea compositiva del artista. Todo hace pensar que en este campo pudo influir la estancia granadina y producción de un escultor de renombre del momento, el sevillano Pedro Duque Cornejo. Independientemente de esta injerencia puntual, no dejó de cultivar el habitual modelo cromático en grandes planos.

No tenemos constancia documental de quien aplicaba la policromía sobre las tallas ejecutadas por Diego Antonio de Mora. La entrega de las imágenes si sabemos que las entregaba totalmente concluidas. Pensamos en primer momento, que el proceso policromo correría de su propia mano. Aunque también se plantea la posibilidad de que en este trabajo interviniese su buen amigo Benito Rodríguez Blanes, al menos en los últimos años de producción de Mora. No en vano, la formación pictórica de uno de sus últimos discípulos, Torcuato Ruiz del Peral, la concluye con este pintor y presbítero.

Capítulo

3



INFLUJO Y DIFUSIÓN:

EL TALLER Y EL “MODO GRANADINO”



3. INFLUJO Y DIFUSIÓN

3.1. “MAESTRO DE ESCULTURA”. EL TALLER DE DIEGO DE MORA.

El modelo de taller fue una práctica muy extendida en el mundo de las artes, sobre todo durante periodos de gran demanda, como fue el vivido por Diego Antonio de Mora en el campo de la escultura sacra. Serían los talleres centros donde jóvenes promesas de la gubia adquirieran nociones bajo patrones estéticos que luego repetirían. Esto produjo que, tanto en etapas de formación como luego emancipados laboralmente, se produjeran una amplia cantidad de piezas de estética muy similares entre ellas, dificultad añadida en la identificación de obras y caracterización de algunos de estos discípulos de los grandes de la escultura.

La toma en posesión propia de la casa número 9 de la calle Santa Isabel la Real, hizo que Diego de Mora pudiese desarrollar un aspecto importante de su faceta como artista, el de la formación de nuevos escultores. Se perpetuaba de esta forma un modelo de tinte comercial que se venía poniendo en práctica en la familia de Diego de Mora desde su tío abuelo, Alonso de Mena. Había vivido la herencia del obrador de Pedro de Mena, del que se hizo cargo su padre, Bernardo Francisco de Mora, realidad donde había jugado de niño y formado como artista en su juventud. Ahora le tocaba a él continuar esta honrosa labor de formación. Una labor que también llevaría a cabo su hermano Bernardo y de la cual el gran José de Mora no fue partícipe, trabajando siempre en solitario¹³⁸.

Los años posteriores a la muerte del progenitor de los Mora, Bernardo y Diego compartieron el obrador que éste le había legado. No es hasta 1689

¹³⁸ Se tiene la pesquisa de que José Risueño perfeccionó su arte escultórico junto a José de Mora.

cuando aparece recogido en los padrones parroquiales el primer discípulo que entró a formarse con Diego Antonio de Mora. Casualmente, al año siguiente, Bernardo de Mora forma su propio taller en la casa colindante a la de Diego, ambas heredadas del padre. Así se establece de manera independiente, aunque eso no fuera óbice para la colaboración entre ambas. Sin embargo, bien por el modo de trabajar o por la personalidad del maestro, Bernardo recibió en su casa un escaso número de discípulos en comparación de su hermano menor.

En el de Diego encontramos un taller que contaba con una elevada demanda de aprendices, un total de veintidós quedan registrados. A ello debieron favorecer diversos factores:

- La fama de su hermano José, tanto por sus obras de sublime consecución, como por el nombramiento de escultor de cámara del rey Carlos II.
- La gran demanda de obras en plena época de remodelación de espacios litúrgicos, tanto por ampliación como para adaptarlos al gusto barroco. En esta situación la renovación de esculturas quedaba al parejo de los elementos decorativos, caso de retablos y pinturas.
- El buen predicamento alcanzado por Diego de Mora pasados ciertos años de producción artística de manera independiente. Igualmente lo alcanzó como formador de nuevos artistas.

Por entonces, finales del siglo XVII y principios del XVIII, Granada contaba con otro importante foco productor de escultura sacra, el taller regentado por José Risueño Alconchel (1665-1732). Siete años menor que Diego Antonio de Mora, Risueño había recibido formación por su padre y perfeccionado con los Mora, cuya estética compartió en sus primeros trabajos. Sin duda, una competencia importante en activo durante todas sus vidas, capitaneando la producción escultórica de la ciudad baja, Risueño, y la alta o Albaicín, Diego. Otra serie de escultores trabajaban por entonces en la ciudad, aunque sin el predicamento de estos dos adalides. En este periodo del Barroco de entre siglos aparece en Granada una primera figura de la escultura andaluza, Pedro Duque Cornejo, con encargos de gran envergadura y potente mecenazgo.

De manera general, durante su periodo de formación y aprendizaje, los discípulos pasaban a vivir en casa de su maestro, salvo casos de residencia cercana. Por ello podemos encontrarlos recogidos en los padrones parroquiales que se efectuaban anualmente. En el caso del taller de Diego de Mora en los de la entonces Parroquia de San Miguel Arcángel¹³⁹. Discurriría la vida junto con la familia del artista, creándose ciertos lazos de afectividad. No en vano alguno de sus discípulos entabló relaciones con la hermana de Francisca Ruiz de Aibar, Ana, que también residió en casa del escultor. Esta filiación maestro-aprendiz se mantuvo con el tiempo, pues Diego de Mora parece recurrir a algunos de los que fueron sus discípulos para colaboraciones puntuales.

Previo al ingreso en taller se redactaría la conocida como “carta de aprendizaje”. Mediante ésta el maestro se comprometería a cumplir una serie de objetivos en la enseñanza del arte y práctica de la escultura, así como a recibir al aprendiz en su casa, dispensándole cuantas atenciones requiriese. Por su parte, el padre o tutor del aprendiz, se obligaría a pagar al maestro la cantidad estipulada. Hasta el momento no se ha conseguido localizar ningún documento de esta índole. Por ello, desconocemos las condiciones exactas que en este tipo de contratos aceptaba a cumplir Diego de Mora, ni el pecunio que percibía por el desempeño de esta labor formativa.

El tiempo de formación, a tenor de los datos constatados, conllevaba una media de tres años. Oscilaban las estancias entre uno y cuatro años de manera ininterrumpida, llegando en una ocasión a cinco. Éste debió ser el periodo que alcanzaba una formación completa. Ejemplo de ello son el primer discípulo, Atanasio Tribaldos Vergara (1689-1692); Francisco Manuel del Toro (1706-1706) o el de mayor estancia, Salvador de Ledesma (1708-1712). Creemos que, en los casos de mayor permanencia, se diese la circunstancia de que el alumno quedase como ayudante en el mismo taller durante algún tiempo.

Algunos de estos discípulos aparecen empadronados en diferentes ocasiones en la casa-taller de Diego de Mora. Esto puede deberse a que el

¹³⁹ Actualmente la Parroquia de San Miguel Arcángel se ubica en el moderno barrio de los Vergeles, en la zona sur-este de la ciudad.

aprendiz, o bien no hubiese completado su formación, o bien que necesitase de perfeccionar su técnica una vez emancipado laboralmente. Así ocurrió con Salvador Blanco de Luna, quien aparece en dos ocasiones en la década de 1690, con una ausencia intermedia de dos a tres años. Cuando la presencia es de modo puntual, pensamos que puede deberse a una estancia por colaboración con el que fuese su maestro.

También encontramos intervalos en los que no figuran aprendices asentados en casa de Diego Antonio de Mora. Así ocurre en 1713 y 1715, y 1723 y 1724. En estos periodos la producción artística de Diego de Mora alcanzaba un volumen importante. En el primero de ellos se fecha, por ejemplo, el Nazareno que le atribuimos en Albuñuelas, y la solicitud de servicios jurídicos en 1714 denotan una pujante actividad. Según la profesora Gómez Román, en dicho impase de tiempo contaría con la ayuda de Agustín José de Vera Moreno, quien se afincaría cerca de su instructor a la ancianidad de éste. En el segundo espacio de tiempo en solitario se postula como posible ayudante a Martín de Santisteban, joven vecino que residía en el compás de Santa Isabel¹⁴⁰.

Dentro del taller creemos encontrar un cargo distinguido entre sus discípulos, el de oficial. Así lo ostenta su familiar, Diego de Mora y Tíscar y un tal Eduardo, nuevo miembro que aportamos como novedad al tema. Se trata del oficial que acompaña a la talla de la Virgen de la Aurora hasta Montejicar en 1726.

“...con asistencia de Don Eduardo oficial de Don Diego Antonio de mora...”¹⁴¹

Desconocemos más datos sobre el mismo, incluso su apellido. Al no aparecer registrado en los padrones vecinales, suponemos que tenía residencia propia en la ciudad.

Algunos de los nombres que figuran en la nómina de aprendices de Diego Antonio de Mora alcanzaron cierta fama en el panorama escultórico granadino del siglo XVIII. Artistas de la talla de Torcuato Ruiz del Peral o Agustín José

¹⁴⁰ GOMEZ ROMÁN, Ana María. “Los lances de un artista...”, p. 234.

¹⁴¹ A.P.M. *Libro primero de actas y cuentas de la Hermandad de la Aurora*. 1720-1737, fol. recto s/n.

de Vera Moreno como abanderados, y Atanasio Tribaldos, Martín de Santisteban o Salvador de Ledesma, otorgarán a Diego de Mora una elevada categoría como instructor.

Esta faceta formativa en el taller la mantuvo Diego Antonio de Mora hasta el final de sus días. Tengamos presente que, en los últimos años y cercano ya a los setenta, debió necesitar mayor asistencia en el desempeño de su arte. Así, sus dos últimos pupilos, Isidro Gonzáles y Juan Rivas, lo acompañaron hasta el final de sus días.

Entre la serie de nombres adscritos al taller de nuestro escultor, queremos resaltar uno concretamente, el de Diego de Mora y Tíscar. Primo hermano de Diego Antonio de Mora, según la línea que ya se justificó en el capítulo bibliográfico. Gracias a las investigaciones de Ana María Gómez Román se ha podido conocer un esbozo de su biografía, en especial de su estancia en Granada¹⁴². Nacido en Cazorla en fecha incierta, y localizado en casa de Diego Antonio en 1691, al año siguiente toma en matrimonio a Sebastiana López, natural de Orán. Del matrimonio nacieron nueve hijos. Desde su matrimonio, y hasta principios del XVIII. Entre 1694 y 1706 parece que realizó varios trabajos fuera de Granada. En 1697 colaboró con su otro primo, Bernardo y en 1699 con Tribaldos y Salvador de Luna. En 1699 aparece en el taller de Diego de Mora, como testigo de la entrega y compromiso de pago de un crucifijo para Almegíjar (vid. Apéndice documental 12), junto con Salvador Blanco de Luna, por entonces afincado en el taller. La relación con su maestro fue constante, tanto en el plano laboral como en el personal. De 1710 a 1712 reside en taller contiguo al de Diego Antonio, con una plausible colaboración entre ambos. Entre 1714 y 1718 se hace cargo del taller de Tribaldos, en la calle del Tesoro número 92. Hasta entonces, parece que su dedicación había estado enfocada a colaborar con otros artistas, más que a un trabajo independiente. En 1719 lo encontramos de nuevo cerca del taller de su

¹⁴² “Diego de Mora y su taller”. *Cuadernos de Estepa. Actas del I congreso sobre patrimonio andaluz. La escultura barroca en el siglo XVIII. III centenario del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*. 4 (2014), pp. 194y 195.

primo, en la placeta de Cauchiles. En este emplazamiento residió durante poco más de un año, acogiendo, curiosamente, José Blas Cano como discípulo de su taller. Para 1721 se había establecido de nuevo en la calle del Tesoro, en el antiguo taller de Tribaldos. En esta vivienda continuaría hasta su muerte, acaecida el 22 de enero de 1722, recibiendo sepultura en la iglesia parroquial de San Nicolás.

Relación de discípulos que estuvieron empadronados en la casa-taller de Diego Antonio de Mora.

1689 - Atanasio Tribaldos Vergara.

1690 - Atanasio Tribaldos Vergara.

1691 – Atanasio Tribaldos y Diego de Mora y Tíscar.

1692 – Atanasio Tribaldos; Sebastián de Hinojosa y Salvador de Luna.

1693 – Sebastián de Hinojosa y Salvador de Luna.

1604 – Sebastián de Hinojosa y Francisco de Luque.

1695 – Sebastián de Hinojosa y Sebastián Alfonso.

1696 – Salvador Blanco de Luna, Sebastián de Güelte y Atanasio Tribaldos.

1697 – Sebastián de Güelte; Salvador Blanco de Luna y Francisco Martínez de la Plaza.

1698 – No aparecen nombres especificados. Es de suponer que debió seguir Salvador Blanco de Luna.

1699 -Salvador Blanco de Luna. Jacinto de Hungría y Diego de Mora.

1700 – Salvador Blanco de Luna; Jacinto de Hungría y Miguel Ruiz.

1701 – Salvador Blanco de Luna.

1702 – José Hernández

1703 – José Hernández y Francisco Manuel de Toro.

1704 - José Hernández y Francisco Manuel de Toro.

| | |
|--|--------------------------------------|
| 1705 - José Hernández y Francisco Manuel de Toro. | 1715 – Sin aprendices. |
| 1706 – Francisco Manuel de Toro y Andrés Barrera. | 1716 – Miguel del Campo. |
| 1707 – Andrés Barrera y Salvador Eras de Luna. | 1717 – Miguel del Campo. |
| 1708 – Andrés Barrera y Salvador de Ledesma. | 1718 – Miguel del Campo. |
| 1709 – Andrés Barrera y Salvador de Ledesma. | 1719 – Pedro Asensio. |
| 1710 – Salvador de Ledesma. | 1720 – Pedro Asensio. |
| 1711 – Salvador de Ledesma. | 1721 – Pedro Asensio. |
| 1712 – Salvador de Ledesma. | 1722 – Luis de Sarabia. |
| 1713 – Sin aprendices. | 1723 – Sin aprendices. |
| 1714 – Agustín José de Vera Moreno, probablemente. | 1724 – Sin aprendices. |
| | 1725 – Torcuato Ruiz del Peral. |
| | 1726 – Torcuato Ruiz del Peral. |
| | 1727 – Isidro González. |
| | 1728 – Isidro González y Juan Rivas. |

Nota: Se omite el año 1729, puesto que en los dieciséis días que le sobrevivió Diego de Mora, el taller no debió estar activo.

Atendiendo al gran número de artistas que como hemos visto se forjaron, en mayor o menor medida, con Diego Antonio de Mora, a la hora de hacernos eco de como la obra del maestro se refleja en la de sus discípulos planteamos una selección de ellos. Esta selección se ajusta a parámetros de popularidad y conocimiento de su obra, puesto que de muchos de ellos es poca o casi nula la constancia de producción artística conocida.

Por ser el primer discípulo que formó Diego de Mora, Atanasio Tribaldos, entendemos que debió dejar una amplia estela de obras, pero hasta el momento sólo se le conocen cinco piezas documentadas. Son las realizadas para el retablo de la Parroquia mayor de Luque (Córdoba) entre 1705 y 1708, *San Pedro, Santiago, Santiago, San Bartolomé, el Crucificado, la Asunción* y dos ángeles. De estas se puede evidenciar la sombra de Diego de Mora en la imagen de San Pablo, tanto en la volumetría y composición de la figura, sin embargo, la solución adoptada para la barba lo emparenta directamente con el San Pablo que Bernardo de Mora hiciera para Alcalá la Real. El resto de imágenes pudieran recrear algunos rasgos puntuales de la obra de Diego de Mora, muy desvirtuados por la desproporción de los volúmenes y lo tosco de la técnica.

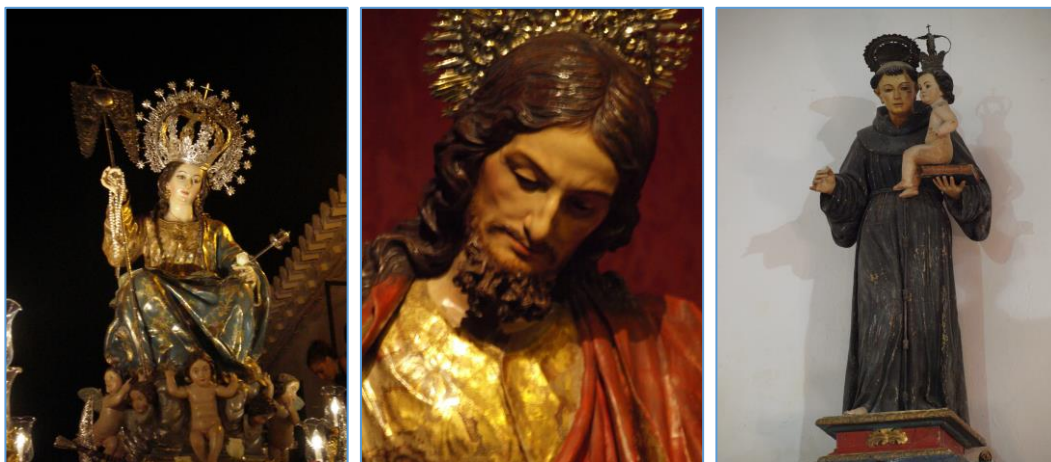
Tal vez sea Agustín José de Vera Moreno quien mejor continúe en un principio los modelos acuñados por su maestro. Trabaja de manera independiente, al menos, desde 1718, año en que realiza una talla de *San José* para el convento femenino del Carmen calzado. En esta obra parece querer experimentar nuevas formas abriendo la composición al extender el brazo que acoge la vara. Sin embargo, en versiones posteriores como el San José de las Basílica de las Angustias (1745) o el de San Juan de Dios, retoma la composición de la figura de Diego de Mora de centralizar ambas manos entorno a la figura del niño. Aunque en los rostros define pronto un tipo fisionómico propio, nariz marcadamente aguileña, boca pequeña, lo basa en los rasgos esenciales de los Mora. Es en los modelos femeninos sedentes donde parece seguir los precedentes sentados por Diego de Mora. En obras que le atribuimos, como Nuestra Señora del Carmen “Gran Madre”, del citado de monjas calzadas, mantiene el arquetipo de Virgen trono que deja preminencia a Jesús, con torso retraído, cabeza inclinada a su derecha y figura abierta en su base. Larga cabellera resuelta en mechones extendidos sobre hombros y espalda. Así mismo recoge el recurso de bordes vueltos para el manto y vuelo de la misma sobre los brazos del sillón. Incluso la disposición y actitud que otorga al niño, en escorzo y dirigido a los fieles, recuerdan a las vírgenes madres sedentes de Diego de Mora. El tratamiento de estos mismos paños, angulosos y quebrados, distan manifiestamente su trabajo de la piedra. Esta imagen ha sido tradicionalmente

atribuida a nuestro escultor. Así lo ha sido hasta su datación cronológica, *Nuestra Señora de la Aurora* de Otura. imagen realizada entre 1730 y 1731 y donde creemos que Vera vuelve a recurrir al elegante tipo materializado por Mora para Montejícar pocos años antes.

De Salvador de Ledesma tan sólo se conoce hasta el momento una obra, se trata del San Antonio de Padua de Cogollos Vega (Granada), de 1725. En el mismo se pueden apreciar reflejos de la obra de su maestro, si bien no recurre a resolverlo como los san antonios del segundo. La solución de la mano derecha extendida, colocando un libro sobre esta y encima la figura del infante; la túnica, aunque con pliegues verticales y menudos, sigue el mismo esquema en los laterales; junto a ciertos rasgos fisionómicos. La disposición de las piernas la plantea completamente al revés. En relación con esta imagen creemos que pueden estar tres piezas encontradas durante el trabajo de campo de esta tesis. Se trata de las tallas de *San Antonio de Padua*, *San José* y *Santo Tomás de Aquino* de la iglesia parroquial de Capileira (Granada). El primero presenta un alto porcentaje de similitud con el citado de Cogollos Vega, observando en el niño la misma posición de la mano hacia el cuello del santo de la imagen de Diego de Mora. El segundo muestra rasgos que lo mantienen en la misma línea del anterior, junto con un giro en la figura del niño que bien emana de los otorgados por Diego a las figuras infantiles. El tercero lo relacionamos con Ledesma gracias a las similitudes del rostro y la disposición de las piernas. En el mismo se puede apreciar como subyacen elementos propios del estilo de Mora. La colocación del crucifijo en la mano izquierda y la forma de resolverla con dedos angulosos, así como la derecha recuerda a las de índole indicadora ejecutadas por Diego de Mora, incluido el típico quiebro de muñeca. De igual modo, la vestimenta sigue los cánones del borde vuelto en la capa y ejecución del gorro dominico. Posiblemente se trate de obras anteriores a 1725, más deudoras de los grafismos de su maestro que el santo patrón de Cogollos.

Torcuato Ruiz del Peral, mantiene la esencia de Mora en los rostros y en las manos, en el tema femenino lo muestra *Santa María Magdalena*, en su iglesia de Granada. Tal vez imbuido en algunas piezas de los hitos marcados

por José con la Dolorosa de San Felipe Neri, como lo manifiesta la *Virgen de la Humildad* accitana; o el *Crucificado* de San Gregorio en el San José del Albaicín. Evidente lo es también en los rostros masculinos, especialmente en los de Cristo. El *Atado a la columna* de Algarinejo (1768), o el *Nazareno* de Gabia Chica. Así mismo sigue las pautas de su maestro en el dinamismo compositivo de muchas figuras, elevándolo a cotas de mayor movimiento. Así repite el esquema compositivo de algunas iconografías como puede verse en el desaparecido San Antonio de la Iglesia mayor de Baza, posiblemente ejecutado durante su estancia en el taller o nada más salir. Aun trabajando los paños aristados, mantienen sus imágenes algunos recursos deudores de Mora, el típico borde vuelto en las capas o el recogido concéntrico bajo el brazo derecho, como lo muestra *Santa Paula*, del monasterio jerónimo de Granada.



Agustín José de Vera Moreno (atrib). *Virgen de la Aurora*. Otura; Torcuato Ruiz del Peral. *San José*. Granada y Salvador de Ledesma. *San Antonio de Padua*. Capileira.

3.2. CREACIÓN Y DIFUSIÓN DEL “MODO GRANADINO”.

En el taller de los Mora se crean y codifican una serie de grafismos estéticos que hacen fácilmente reconocible su obra o estilo por encima de otros muchos. Una serie de rasgos identitarios configurados a través, bien de su invención propia, o bien de la recreación de modelos anteriores, heredados de la escuela granadina de escultura principalmente. Estos códigos estéticos, impresos en las diversas iconografías que reprodujeron, se fueron transmitiendo de generación en generación de artistas con una gran expansión, hasta erigirse en los rasgos que permiten identificar ciertas obras como “granadinas”. Por tanto, lo que se plantea como “modo granadino”, es la asociación de ideas entre rasgos “morescos” y escultura en Granada, que aflora en la mente del espectador de modo instintivo. Especialmente fuera de nuestras fronteras.

La conformación del ideario imaginativo se comprende perfectamente por un ejemplo de sobra asumido y aceptado por la crítica y el saber popular. Se trata del prototipo del modelo inmaculista en Granada, la *Inmaculada Concepción* de la sacristía de la Catedral, obra de Alonso Cano, o lo que es lo mismo, la Inmaculada granadina. Este icono de la escultura barroca española complementa y cierra el concepto de “modo” granadino de escultura. Siendo la única injerencia al estilo de los Mora. Esta idea surge de la reflexión genuina del profesor Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, centrando el tema de una conferencia impartida en Sevilla en marzo de 2016, bajo el título “*En la estela de Alonso Cano. Los Mora y el “modo granadino”*”¹⁴³. El tema ya fue atisbado por el mismo autor en una publicación del mismo sobre escultura barroca española¹⁴⁴.

¹⁴³ Esta conferencia se impartió dentro del programa del ciclo “El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana (1650-1700)”, organizado entre las universidades de Granada y Sevilla. Se puede consultar íntegramente a través del canal visual de la Universidad de Sevilla en la dirección: <http://tv.us.es/en-la-estela-de-cano-los-mora-y-el-modo-granadino/>. Su contenido se recogerá en una futura publicación.

¹⁴⁴ LÓPEZ-GUDALAUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela”..., p.66.

Este planteamiento puede parecer, a priori, excluyente para las obras de otros artistas. No lo es siempre que entendamos que en los Mora compendian enseñanzas y grafías de sus antecesores. Sin embargo, lo que los diferencia de todos ellos, es que mientras las características que muestran las producciones de las centurias precedente se pueden encontrar en otras escuelas o artistas, las facturas de los Mora son únicas y exclusivas de Granada y su ámbito de influencia.

A ello debemos sumar la posible creación de algún modelo iconográfico concreto y original de esta casa. Hablamos del tipo de la Virgen sedente en trono de nubes portando un banderín, asociado a la advocación de la Aurora. Una advocación de raíz rosariana, que surge como tal en la segunda mitad del siglo XVII. Las últimas décadas y primeras del XVIII conocerán su auge, y con ello la acuñación de un nuevo modelo iconográfico que se irradiaría desde Granada hacia las actuales provincias limítrofes y con posterior desarrollo en el Levante español.

Para alcanzar el calificativo de “modo” o “estilo”, se necesitan obligatoriamente unas vías de expansión. En el caso de los Mora, sus características plásticas se hicieron extensibles gracias al taller forjado por Diego de Mora, así como los posibles alumnos de Bernardo y de José. Tanto en las piezas generadas por los maestros y alumnos dentro del taller, como las que ejecutaron los últimos una vez emancipados. Gracias al amplio elenco de artistas formados con Diego Antonio de Mora, sus modelos alcanzaron a una cantidad de piezas inabarcable. Hablamos de una ratio geográfica que alcanza las provincias de Granada, Málaga, Córdoba, Jaén y Almería. Lugares donde ya los propios hermanos José, Bernardo y Diego hicieron llegar sus obras de manera particular.

Motivo de esta expansión pudo ser la gran aceptación popular de los tipos, especialmente los fisonómicos, plasmados por los Mora. Obras de gran introspección psicológica, unción mística y rasgos idealizados dentro de su humanización, erigieron a muchas de ellas en iconos devocionales en multitud de localidades. De ahí que muchos de estos artistas, formados en la casa-taller

de la calle Santa Isabel, recogieran y explotaran los grafismos allí aprendidos. Esto no quita que algunos de ellos virasen su obra hacia estilos particulares y de gran virtuosismo técnico. En este punto no podemos el paradigmático caso de Antonio del Castillo (1635-1704), escultor antequerano a quien alcanzó el modelo de los Mora, aún en vida de estos. En este caso se trata del encargo de la imagen del *Nazareno* de Benamejí, a imitación del *Caído del Consuelo* de José de Mora. Ejemplo de la sugestión que causaban los modelos de Mora en su propio tiempo. Queda planteada la hipótesis de que este escultor “ecléctico”, emplease el mismo modelo para otras imágenes nazarenas de la subbética cordobesa.

La expansión de este estilo se hizo patente en la imaginería de ámbito granadino a lo largo de todo el siglo XVIII. Tal fue la sugestión creada por estos modelos que incluso artistas de afinidad académica los tomaron como referente a la hora de idear nuevos proyectos. Así, el académico Jaime Folch Costa bebe de estos rasgos en los relieves del retablo mayor de San José y reinterpreta al insigne *Crucificado* de José de Mora en su *Cristo de Ánimas*, para la iglesia granadina de San Matías¹⁴⁵. En algunos casos asistimos a la creación de piezas de verdadero valor conceptual, como es el caso de Manuel González de los Santos con su imagen de la Soledad de Nuestra Señora, de la iglesia de Santo Domingo de Granada.

La repetición de los citados modelos acuñados por los Mora, al igual que el de Cano, los hizo caer en el amaneramiento. Con ello la desvirtuación de los mismos por la exageración de rasgos esenciales y el desconocimiento de los conceptos tanto estéticos como espirituales. Esta decadencia, principalmente coincidente con el siglo XIX y principios del XX, no fue obstáculo alguno para que de nuevo se erigiesen los dichos modelos barrocos en referentes de una nueva imaginería. Bien en un intento de imitación o en la recreación de algunos de ellos, aparecen de nuevo a partir de la década de 1920 y hasta nuestros días. Nombres como Eduardo Espinosa Cuadros, José Navas Parejo, Nicolás Roldán

¹⁴⁵ PALOMINO RUIZ, Isaac. “Una obra inédita de Jaime Folch: el *Jesús Nazareno* de Restábal”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n° 39 (2008), pp. 65-78.

de la Plata o Domingo Sánchez Mesa hicieron gala de ellos durante el siglo XX. Ciertamente es que la masiva actuación iconoclasta durante la república y guerra civil obligaron a reponer gran cantidad de imágenes, en muchos casos intentando recrear o copiar las desaparecidas. Si bien, en otros muchos casos, se optaba por una nueva creación acudiendo el artista a las fuentes barrocas. Ciertamente un fenómeno escultórico es el que se personifica en la imagen del citado Crucificado de José de Mora, referente indiscutible para los nuevos cristos pendientes de la cruz en la primera mitad del siglo XX granadino. Dando lugar a innumerables copias, más o menos desafortunadas, repartidas de nuevo por las mismas provincias que citamos para el siglo XVIII.

Continuando con artistas actuales, Ángel Asenjo Fenoy, Alberto Fernández Barrilao, Manuel García Palomo o Lourdes Hernández, han bebido y beben de las fuentes del “modo” granadino. Las circunstancias que los hayan llevado a retomar estos referentes pueden ser varias. Desde la búsqueda de modelos de garantizado éxito hasta la recreación de imágenes desaparecidas bajo demanda. Muestras de la imaginería que siguen haciendo latir el “modo” granadino.



Manuel González. *Soledad de Ntra. Sra.* (Igl. Sto. Domingo). Jaime Folch. San José.
Detalle del relieve de la *Adoración de los pastores* (Igl. San José), 1791.



Domingo Sánchez Mesa (atrib.) *Nazareno* (Trevelez), Ca. 1940 y Lourdes
Hernández. *Jesús caído* (Úbeda, colección particular), 2015.

Capítulo

4



MECENAZGO Y PATROCINIO



4. MECENAZGO Y PATROCINIO

EN LA OBRA DE DIEGO DE MORA

4.1. CLIENTELA

Si importantes resultan la obra escultórica en sí y el artífice de su materialización, no lo es menos quien está detrás del proceso como origen y fin de la propia obra: el mecenas y promotor¹⁴⁶. Por ello es importante conocer que tipo de clientela es la que se veía atraída por el trabajo de Diego de Mora y confiaba en su buen hacer a la hora de conseguir una imagen. En este capítulo abordaremos las relaciones plenamente comerciales, a través de las piezas solicitadas y sus estipendios correspondientes. Con alguna concesión a otro tipo de vínculos que el artista pudo tener con ciertos comitentes.

Por el volumen de piezas a ellas destinadas, las órdenes religiosas se erigen en las principales demandantes de piezas de Diego de Mora. Tanto la documentación, como el análisis estilístico de obras localizadas en templos conventuales así lo corroboran. Detrás de esta importante demanda de imaginería pueden quedar los templos levantados ex-novo por casas de reciente fundación, proyectos de reforma o remodelación de los existentes o simples. Trabaja con casi todas las órdenes, no sólo afincadas en Granada sino en provincias limítrofes como Málaga, Jaén o Córdoba. En ocasiones coinciden

¹⁴⁶ Para una visión general mecenazgo artístico en el ámbito barroco granadino, se pueden consultar: GÓMEZ ROMÁN, Ana María. *El fomento de las artes en Granada: mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII y XIX)*. Director Ignacio Henares Cuéllar. Tesis doctoral (microfilmada). Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1997; “Promoción y mecenazgo artístico del arzobispado de Granada durante el siglo XVIII”. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luís y CORTÉS PEÑA, Antonio Luis (coords.). *Estudios sobre Iglesia y Sociedad en Andalucía en la Edad Moderna*. Granada: Universidad, pp. 445-462; “Patronazgo artístico y coleccionismo eclesiástico en la Granada barroca”. CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*. Granada: Universidad, 2014, pp. 261-264; o LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “El mecenazgo artístico en la Granada del siglo XVIII. La financiación del arte religioso”. En: Poder civil, Iglesia y Sociedad en la Edad Moderna. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006, págs. 359-380.

todas estas casas en su pertenencia a una misma provincia o demarcación religiosa de la orden. En algunos casos los encargos terminaban conformando programas iconográficos casi completos alusivos a la orden a través de santos de la misma.

La relación con las órdenes no se ceñía solamente al ámbito profesional, el devocional terminaba trasluciendo en las mandas testamentarias, dejando estipuladas una serie de misas en los cenobios donde radicaba alguna devoción o promesa incumplida del testafarro. Así Diego de Mora en el primer testamento que otorga en 1698 ya disponía misas por su alma en San Francisco-Casa Grande, San Felipe Neri y el convento de Nuestra Señora del Carmen descalzo, amén de su parroquia de San Miguel. En el último y definitivo rebaja estas mandas a San Francisco-Casa Grande y los agustinos descalzos, según el registro de defunción existente en la parroquia¹⁴⁷.

Centrados en la relación plenamente artística entre Diego de Mora y las distintas órdenes religiosas haremos un repaso una por una de las que tenemos constancia que existió.

La relación artística de que tenemos constancia de Diego de Mora con la orden de San Agustín en sus distintas ramas, tanto masculinas como femeninas, alcanza su mayor exponente con las agustinas recoletas del convento granadino del Corpus Christi, conocido popularmente como “La Magdalena” al acoger actualmente a dicha Parroquia. La comunidad de religiosas del Corpus Christi de Granada, recién erigido en época de Diego de Mora en la calle Gracia, confió de manera importante y decidida en su valía artística. De manera especial lo fue a la hora de realizar las imágenes que se expusieron al culto en su nuevo templo y flamante templo. De esta forma quedan documentadas, mediante sus pagos, las imágenes de cuatro santos destinados a ocupar dos machones de la nave y tres en el crucero: Santo Tomás de Villanueva, San Nicolás de Tolentino, San Alipio y San Guillermo y San Juan de Sahagún. Estas tallas fueron costeadas por la comunidad entre 1723

¹⁴⁷ A.P.S.J. Fondo de San Miguel. *Libro 7º de defunciones*, fol. 26.

y 1724, en que se registraron cinco pagos a nombre de Diego de Mora, suponiendo un total de 2.062 reales de vellón¹⁴⁸. Para el mismo templo se realizaron en 1723, justo antes que las anteriores, las tallas de Santa Clara de Montefalco y Santa Rita de Casia, también costeadas por la comunidad de religiosas¹⁴⁹. Aunque en los citados pagos no se menciona el receptor de los mismos ni el autor de las tallas, si conocemos que se ejecutaron bajo el mismo priorato que las de los santos de la nave, el de la madre Antonia María del Espíritu Santo. Por lo que, con toda probabilidad, el encargo fuese destinado al mismo artista, si es que no fueron encargadas las siete imágenes a la par¹⁵⁰. Según estos datos y la similitud estilística que presentan ambas santas se pueden situar como obras salidas del obrador de Diego de Mora, con una alta posibilidad de que lo fueran directamente de su mano.

Siguiendo este registro de imágenes, cronológicamente a la inversa, concluimos con la talla de más entidad que posiblemente encargara la comunidad recoleta a Diego de Mora, el San José. Se trata de una imagen que realizada en 1702, y costeados los 1.650 reales de su hechura por la comunidad. Fue concebida desde un principio para presidir el templo desde el presbiterio, hecho que responde a una regla no escrita estipulada por la fundadora de la comunidad granadina, la madre Antonia de Jesús, de dar culto específico al santo patriarca por la gran devoción que le profesaba. La relación con el por entonces reciente convento del Corpus Christi pudo venir dada por la cercanía y posible contacto del taller de los Mora con el convento agustino del Albaicín, Santo Tomás de Villanueva. En éste se formaron las religiosas que lo fundaron en 16. Podemos barajar la hipótesis de que la familia Mora hubiese trabajado para la comunidad de la Tomasas con anterioridad, no en vano se ubicaban en sendos extremos de la misma vía. Por tanto, las primeras moradoras del Corpus Christi conocieran de primera mano la obra de este obrador y les supusiera

¹⁴⁸ A.A.R.Gr. *Libro segundo de gasto donde se asientan las partidas por maior de entre año para memorial*, fols. 223 vto - 226 vto. Vid. Apéndice documental 20.

¹⁴⁹ A.A.R.Gr. *Ibidem*, fol. 222 vto.

¹⁵⁰ A.A.R.Gr. *Cuaderno de algunas cosas extraordinarias*, fol. 20.

cierta confianza y garantía a la hora de encargar las obras para su nueva fundación.

Posiblemente fuese a través de esta fundación agustina de la calle Gracia granadina (Corpus Christi) de donde arrancase el contacto de Diego de Mora con otras casas de la orden. No en vano de esta casa granadina salieron las fundadoras del convento de las Angustias de Cabra (Córdoba) en 1697, cuyas imágenes titulares, Ntra. Señora de las Angustias y san Agustín, atribuimos a la mano directa y taller de nuestro artista respectivamente. Estas imágenes fueron encargadas en Granada, con toda seguridad al artífice de confianza del convento de origen, y como hemos visto Diego de Mora parece trabajar para imágenes principales de la iglesia entre 1702 y 1724.

Continuando en la provincia cordobesa encontramos relación con otro convento de san Martín, el también de agustinas recoletas en Lucena, con la imagen de vestir de san Nicolás de Tolentino. Con toda probabilidad encargada también en Granada para el primer programa iconográfico de su iglesia, construía en 1726. Contarían por tanto con la maestría de Diego Antonio de Mora en los epígonos de su vida y más aún de su trayectoria a profesional. Esto es indicativo del buen predicamento que debió tener siempre para con la orden de San Agustín, en especial con la rama recoleta femenina.

No podemos dejar de lado otra fundación agustina en la provincia de Granada, el convento de la Visitación de Motril. En ella encontramos atribuida a Diego de Mora la imagen de Santa Mónica.

La rama descalza masculina de la orden de San Agustín también podemos concretar que confió sus encargos a Diego de Mora. En concreto para la casa principal de la orden en Granada, el desaparecido convento de Nuestra Señora de Loreto del Albaicín. De ella proceden dos obras que atribuimos a su gubia, el san Nicolás de Tolentino que hoy preside en el presbiterio de la Magdalena y la devota imagen de Santa Rita de Casia, venerada actualmente en la iglesia de los santos Pedro y Pablo. En cuanto a la última puede que el

comitente fuese la hermandad de Santa Rita, erigida en principio en dicho convento y que en 1745 se traslada a su capilla propia de la Carrera del Darro.

Otra de las órdenes para las que Diego Antonio de Mora creemos que realizó bastantes obras, así como su taller y la familia de los Mora en general, es la franciscana. Las diversas ramificaciones de los hijos de san Francisco confiaron en su buen hacer a la hora de encargar diferentes iconografías de la orden, tanto para sedes históricas y asentadas como para las de nueva fundación coetáneas al artista. A ellas hay que unirle la vertiente seglar con la Venerable Orden Tercera, que tantas devociones y manifestaciones artísticas auspició. La extensión geográfica que alcanzó la obra atribuida a nuestro escultor alcanza, al igual que en otras órdenes sobre pasó los límites de tierras granadinas. Posiblemente fuese gracias a la alta demanda de modelos iconográficos franciscano por lo que los Mora alcanzara tan alto virtuosismo a la hora de representarlas.

Daremos comienzo con la casa madre de la orden franciscana en la capital granadina, el convento de San Francisco Casa grande. Para su portentosa iglesia se cree que del taller de Diego de Mora salieron algunas imágenes, caso de la Virgen de la Paz, hoy en el Santo Ángel Custodio, y San Francisco en la impresión de las llagas, hoy en Santa Isabel la Real y un Ecce-Homo¹⁵¹. Concretamente parece que el mecenazgo de estas piezas vino ejercido por su vertiente seglar, la Venerable Orden Tercera franciscana, en cuya capilla recibieron culto históricamente, y a los cuales tenían por patronos. La imagen el Ecce-Homo vendría a cubrir la faceta penitencial de esta congregación. Otras son las imágenes que se podían registrar en este convento, pero al quedar auspiciadas por hermandades independientes de la orden franciscana se tratan en el epígrafe dedicado a cofradías y hermandades.

Tras el estudio de distintas imágenes concluimos que otra Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís confió la hechura de sus titulares a Diego de Mora. En este caso nos referimos a la perteneciente a los franciscanos

¹⁵¹ CEÁN BERMUDEZ, José Agustín. *Diccionario de los más ilustres...*, pp. 178 y 179.

terciarios de San Antón, rama regular, aunque la orden tercera tuvo su sede física en la desaparecida ermita del Santo Sepulcro de los Rebites. Para ella, y sus salidas penitenciales a la ciudad, encargaron una imagen de vestir de Jesús Nazareno. En la misma ermita, y también con capilla propia, se daba culto a una imagen de San Francisco en la impresión de las llagas también vinculable a la estética de Diego de Mora. Para el adorno de algunas de estas capillas se otorga una manda testamentaria en 1709, siendo reclamada por la V.O.T. dos años después para su aplicación en el exorno del templo¹⁵². No sería de extrañar que en este periodo pudiese llevarse a cabo la realización de las citadas imágenes. Este documento notarial testimonia el respaldo particular con que todas estas congregaciones religiosas contaban en sus empresas artísticas.

Para la casa principal de los terciarios franciscanos, el convento de San Antón en el centro de la ciudad, creemos que trabajó Diego de Mora en algunas imágenes. A su mano atribuimos la imagen de vestir de Santa María de los Ángeles, patrona de la comunidad franciscana, así como las tallas de algunos santos terciarios situados en la nave. Planteamos la posibilidad de que en este programa iconográfico intervinieron discípulos de Diego de Mora, caso de Torcuato Ruiz del Peral y Agustín de Vera Moreno. Estas intervenciones se relacionan directamente con la ampliación del templo y colocación de los grandes retablos del crucero en 1747.

Aprovechando que estamos tratando del granadino convento de San Antón, cabe mencionar alguna pieza atribuida a Diego de Mora y que custodian la comunidad que actualmente reside en este emblemático edificio. Se trata de las franciscanas capuchinas del Desierto de Penitencia de Jesús y María, que se trasladaron aquí en el siglo XIX, desde su primitiva sede en el entorno de la Catedral. En su traslado llevaron con ellas muchas de las obras que atesoraban, entre ellas una imagen de la Virgen de la Aurora, reconvertida iconográficamente en Divina Pastora de las Almas. Hasta el momento nada se conoce de esta imagen de tamaño académico. Dado que la de la Aurora no es

¹⁵² A.P.N.Gr. *Granada, protocolo 1026*. Antonio Ortiz de Luque y Alfonso Muriel, fol. 758 recto. 1711, mayo, 3.

una iconografía no vinculada a la orden franciscana, puede darse el caso de que se trate de una donación realizada a la comunidad y no de un encargo ex profeso para la misma. Ante esta ausencia de noticias que no permite encuadrar la pieza en un tipo de patrocinio concreto, es preferible mantenerla simplemente como obra de la comunidad de religiosas.

Retomando el hilo conductor de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, debemos mencionar otras que posiblemente recurrieran al taller de Diego Antonio de Mora para la ejecución de sus imágenes titulares. Así, la radicada en el convento de San Francisco de Priego de Córdoba tiene constancia documental de la llegada en 1726, desde Granada, de la imagen de San Francisco, junto con las de las santas terciarias Isabel de Hungría e Isabel de Portugal¹⁵³. También se viene vinculando la imagen titular mariana, una talla de la Inmaculada Concepción advocada de los Ángeles, que si bien es deudora del modelo de los Mora, la calidad artística de la pieza no permite relacionarla directamente con ellos. También se le vincula la imagen titular de la rama tercera en Rute, un San Francisco que hoy recibe culto en la iglesia del mismo nombre.

Otras piezas situadas en cenobios franciscanos o en templos con este de origen inducen a pensar en una posible relación artística de los mismos con nuestro artista. De este modo, y regresando a tierras granadinas, atendemos al extinto convento franciscano de Loja y su capilla de la Sangre. En su capilla recibía culto la imagen de Jesús Preso, la cual contaba con cofradía propia. Desconocemos hasta el momento si la imagen fue encargo de dicha cofradía o de la orden. En cualquier caso, debió estar supervisado y dirigido por la comunidad de religiosos franciscanos.

Volviendo al mencionado convento de San Francisco de Priego de Córdoba, varias imágenes de mediano formato inciden de nuevo en la relación

¹⁵³ Archivo de la Venerable Orden Tercera de Priego (A.V.O.T.) Libro 3º de cuentas (1700-1781), fols. 59 vto. y 61vto. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. "La Iglesia conventual de San Francisco de Priego de Córdoba (1510-1995). En: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (ed.). *II Curso de verano. El franciscanismo en Andalucía. Priego de Córdoba*. Córdoba: Caja Madrid-Obra social, 1998, p.173.

con la casa de Diego de Mora, en especial las tallas de San Francisco Solano y San José, ambas en la capilla de la Vera Cruz, junto a una pequeña Inmaculada.

En cuanto a la rama descalza o reformada de los franciscanos, los conocidos como “Alcantarinos”, es la que hasta el momento nos ofrece un encargo fielmente documentado a Diego Antonio de Mora. Se trata de la talla de San Antonio que realizara en 1702¹⁵⁴ para el convento de San Antonio y San Diego de Granada. En la actualidad la imagen se encuentra en la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias. El vínculo de este cenobio con la familia Mora debió ser bastante fluido e importante, puesto que en el mismo recibió sepultura el mayor de los hermanos, José.

Si algún cenobio fuera de Granada se erige en adalid de la simbiosis artística entre franciscanos y el trabajo de los Mora, es sin duda de los franciscano Alcantarinos o descalzos de Priego de Córdoba, fundado en 1662, su iglesia de San Pedro acoge una serie de imágenes que se pueden vincular sin lugar a dudas con las gubias de esta familia, en concreto de los hermanos José y Diego. Del primero quedan documentadas las esculturas de cuatro de las grandes devociones alcantarinas: san Pedro de Alcántara, san Pascual Bailón, san Francisco y la Purísima Concepción que preside el templo¹⁵⁵. En el punto que nos interesa, el caso de Diego, entroncaríamos la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, la cual pudiese tener por comitente a la Hermandad de rogativa fundada en 1684¹⁵⁶, y que recurriese al mismo taller que había ejecutado la mayoría de imágenes principales del templo. Al igual que las prieguenses, la comunidad franciscana de la Madre de Dios de Lucena, parece que pensó en el taller granadino de escultura para algunas de las imágenes que reciben culto en su iglesia, San José y una Inmaculada.

¹⁵⁴ PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. “La obra de José de Mora en Priego de Córdoba”. SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014, p. 464.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 466.

¹⁵⁶ Página web. Hermandad del Santo Entierro y Soledad de Priego.

Si atendemos a los cenobios femeninos de la Orden de San Francisco debemos mencionar en la capital granadina los conventos de clarisas de Santa María de los Ángeles (Vistillas) con imágenes para su presbiterio, y el del Santo Ángel Custodio, con la talla de su titular. Es de suponer, que con toda probabilidad, el convento de Santa Isabel la Real acudió al taller de Diego de Mora para cubrir la hechura de imágenes. Tengamos en cuenta que las casas que Bernardo de Mora lega a sus hijos Bernardo y Diego, y donde estaban establecidos los respectivos talleres familiares, se situaban junto a dicho convento albaicinerero. Aunque en principio no se pueda reseñar una pieza atribuible directamente a Diego de Mora entre las que se han podido contemplar en dicho cenobio, y que no proceda de otro convento franciscano. Fuera de los límites granadinos regresamos de nuevo a la provincia cordobesa, en concreto al desaparecido convento de madres franciscanas de la de la Coronación, en Aguilar de la Frontera. Para éste se ejecutó un grupo escultórico de su titular visiblemente deudor de la estética de Diego de Mora.

Sin lugar a dudas, otra de las órdenes religiosas para la que trabajó Diego de Mora en Granada capital, es la de Santo Domingo. En dos templos señeros de la orden dominica en la ciudad, parece que trabajó el taller en un buen elenco de imágenes. En primer lugar, nos referimos a la casa madre, el convento de Santa Cruz la Real. En la iglesia apreciamos un grupo de santos, especialmente dominicos, situándose a la cabeza por su calidad la imagen del titular y fundador, Santo Domingo de Guzmán. Casi completo es el programa iconográfico que reviste el templo conventual de Santa Catalina de Siena (Zafra), remozado en tiempos de Diego de Mora, y cuyas características denotan. Así mismo algunas imágenes conservadas en la estricta clausura y de uso estrictamente conventual, caso del Nazareno que procesionaban las monjas en Semana Santa. También parece que las otras dominicas de Santa Catalina, ubicadas en el barrio del Realejo, contaron con la maestría de los Mora, aunque de manera puntual. En este caso fue para la imagen de vestir de su titular, Santa Catalina de Siena. El encargo de esta imagen para la comunidad pudo venir influido por la relevancia de las obras ya citadas de Mora para los conventos dominicos, en especial para el de Santa Cruz la Real, de gran

cercanía al de las monjas realejeñas. Con toda probabilidad, los otros dos cenobios dominicos de la ciudad, la Piedad y Sancti Spíritus, hoy fusionados en la sede del primero, tuviesen algún tipo de trato con el taller de Mora. No podemos aseverarlo puesto que ha sido imposible acceder y conocer las obras que se custodian en su interior.

Una de las obras atribuidas a Diego Antonio de Mora con mayor calado entre la sociedad granadina de todos los tiempos, como imagen devocional señera, establece el principal punto de contacto entre el artista y la orden de la Santísima Trinidad. Hablamos de la imagen de Nuestro Padre Jesús del Rescate, obra realizada en 1718 para el convento de trinitarios descalzos de Nuestra Señora de Gracia, entonces extramuros de Granada. Esta obra supuso para la orden trinitaria uno de sus grandes piezas puesto que se trata de la representación del gran hito devocional de la misma, el Redentor de Cautivos. Por tanto, el hecho de que pensasen en nuestro escultor para su ejecución indica sobre manera el prestigio que éste tenía entre la sociedad granadina, y más aún en el estamento religioso.

Relacionada con los Clérigos Regulares Menores de San Francisco Caracciolo queda la figura de Diego de Mora a través de dos vertientes. La profesional a través de la documentada imagen de San Casiano venerada en el templo de éstos en la Calderería Nueva. Si bien esta relación no queda clara puesto que la imagen era titular y propiedad de una hermandad que se traslada a esta iglesia en 1720, no aclarándose en la documentación de aceptación y traslado si la talla del santo existía o se realiza a posteriori. En este caso hay que tener en cuenta la especial relación artística que esta comunidad mantuvo con la familia Mora al completo, puesto que hay constancia documental de que a todos sus miembros se le encargaron imágenes que allí se veneraban. Incluso otras hermandades radicadas en su iglesia de San Gregorio Bético recurrieron a los hermanos Mora para ejecutar su imagen titular, caso de la hermandad de la Aurora con Bernardo de Mora hijo. En esta relación aparece también Torcuato Ruiz del Peral, uno de los últimos discípulos de Diego de Mora, y cuyo contacto con la orden de clérigos le llegase por vía de su maestro. Hay que tener

presente que esta comunidad de Clérigos Regulares Menores se había instalado en la histórica capilla de San Gregorio Bético en 1652. Hasta pasados unos años de su asentamiento, en un periodo de entre siglos, no verían posibilidad de adecentar el culto e incrementar su patrimonio. Una vez en esta situación favorable se suceden una serie de encargos al taller de los Mora, en parte patrocinados por miembros de la comunidad. En la segunda década del siglo XVIII se produjo la ampliación de la ermita con una nueva capilla mayor¹⁵⁷.

El otro punto de contacto de Diego de Mora con la orden afincada en San Gregorio era su propia esposa, por cuya alma se mandaron officiar una serie de misas por su alma, en manda testamentaria tras su muerte en 1710, como reza el libro de cumplimientos de misas de la comunidad¹⁵⁸ (Vid. Apéndice doc. 6).

En la misma doble vertiente que con los Clérigos encontramos a Diego de Mora en relación con los frailes mínimos del convento de Nuestra Señora la Victoria. Situado en el bajo albaicín, sobre el solar del actual Carmen de la Victoria, queda documentada en 1712 una memoria de nueve reales de pago anual sobre una casa de su propiedad, situada en una de las calles que accedían a la placeta del convento por la parte superior¹⁵⁹, actual calle Grajales. Aunque hasta el momento no se ha constatado fehacientemente obras vinculables con Diego de Mora o su taller en el desaparecido convento de la Victoria, cabe pensar que debió existir alguna, al tener cierta relación a través de la mencionada capellanía. En esta hipótesis podría entrar la imagen de talla completa de un santo mínimo que se venera en el crucero de la iglesia de San Pedro y San Pablo.

Documentada queda la confianza depositada por los mercedarios en Diego Antonio de Mora para realizar la imagen mariana titular del convento calzado de esta orden. Así lo reconoce una crónica de la orden escrita por fray

¹⁵⁷ A.H.N. Sección Clero Libros, 3.740.

¹⁵⁸ A.H.N. Sección clero, Archivo Histórico Nacional (A.H.N). Sección Clero Libros, 3.740. *Libro de caja de esta casa de San Gregorio de los Padres Clerigos Regulares Menores. Començose siendo prepósito el padre Juan de Avila. Año de 1699.* Fol. 73 vto.

¹⁵⁹ A.P.N.Gr. *Protocolo 1037, Granada.* 1712-1713. Notaría de Francisco de Benavides y Montesinos e Isidro Fernández de Guevara. Fols. 1070 r. y 1093 vto.

Juan Barroso mediado el siglo XVIII (Vid. Apéndice doc. 25). Hasta el momento ésta se erige en la última obra documentada realizada por Diego de Mora, tres años antes de su muerte. En la crónica aparece reflejado como el mejor artista del momento en Granada, aunque esta exaltación queda enmarcada dentro de la literatura propia de este tipo de escritos¹⁶⁰.

También se cree que la orden del Monte Carmelo pudo tomar contacto con el taller de Diego de Mora, aunque no se puede demostrar documentalmente. Así para el convento de frailes carmelitas de los Santos Mártires de Granada se atribuye la imagen de la Virgen del Carmen, hoy día en la iglesia parroquial de Huétor Vega (Granada). Otras casas carmelitas pudieron requerir su arte para imágenes que terminaron constituyendo grandes hitos devocionales. Así en Málaga o Baeza se encontraban representaciones del modelo pasionista encumbrado por los carmelitas, Cristo caído, atribuidas a Diego de Mora y hoy desaparecidas.

A pesar de la gran fama artística de la que parecía gozar Diego Antonio de Mora, no parece que fuese muy solicitado para intervenir en obras dependientes del Cabildo catedralicio. Hay que tener en cuenta la existencia de otra serie de grandes maestros en el arte de la escultura en la Granada del momento. A ello debemos unirle que parte de las obras que dependían directamente de la Catedral se regían por las afinidades de ciertos miembros del cabildo y del arzobispo del momento. En el caso de la época productiva de Diego de Mora, Martín de Ascargorta tenía por artista apadrinado a José Risueño. El Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de la Encarnación de Granada acudió a la figura de Diego Antonio de Mora, según se ha conseguido documentar, en tres ocasiones. Una primera en 1705, para lo

¹⁶⁰ Archivo de la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad de Baza (Granada). *Ilustracion Chronologica Politica Moral y Mystica de el Origen, invención y Milagro de Nuestra Señora de la Piedad de Baza, Patrona de la misma ciudad, venerada en el Convento de el Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos. Con tres índices copiosos uno de elogios de Nuestra Señora, otro de de la sagrada escritura y otro de cosas notables: otra útil para todos y más para los confesores y predicadores = escrita por el Reverendo Padre Maestro fray Juan Barroso, comisario que fue dos vezes de dicho Convento, una de Granada y dos de la cassa grande de Sevilla.* Fols. 184 r. y 184 vto.

que hoy denominaríamos restauración de una imagen de la Inmaculada Concepción que había donado el racionero Miguel Fonseca. La elección del artista escogido se realizó públicamente en sesión del cabildo, Diego de Mora fue llamado para reconocer la imagen y solicitó el traslado de la misma a su casa-taller para actuar sobre ella. Dos años tardó el artífice en “aderezar” la talla, el 15 de febrero de 1707 se daba aviso de la disponibilidad de la misma para ser trasladada y colocada en la Catedral, finalmente en el retablo de Santiago¹⁶¹. 1707 y la traza de dicho retablo por Hurtado Izquierdo actúan como elementos comunes entre el anterior encargo del cabildo y el tal vez más conocido por la envergadura de la obra, San Gregorio Bético. Según los pagos efectuados en noviembre de ese año por los conceptos de San Gregorio y la Inmaculada, parece que ambas obras de hechura y restauración se ejecutaron consecutivas en el tiempo. Con una distancia de conclusión y entrega de seis meses, aunque los pagos por parte del cabildo llegaron a realizarse juntos¹⁶². (Vid. Apéndices doc. 14 y 15).

Una tercera actuación, esta de restauración y de menor importancia, queda documentada de Diego de Mora en la Seo granadina. Se trata del arreglo que realizara en los pies y manos del niño que portaba en sus brazos el San Antonio de Padua que se encontraba por entonces en la capilla del Santo Cristo, y en la actualidad ilocalizable. Este encargo se realizó ya en el último periodo vital y productivo del artista, su pago se fecha en 26 de agosto de 1726, dos años y medio antes de su fallecimiento¹⁶³. El dato más relevante de esta intervención es que indica que el pago se realizó también por aplicar policromía sobre la nueva talla. Ello nos indica que era el propio Diego de Mora quien policromaba sus obras.

El patrocinio de los preladados siempre fue ansiado por los artistas y más si ello aparejaba un pequeño protectorado que a su vez fagocitaba su carrera.

¹⁶¹ Archivo capitular de la Catedral de Granada (A.C.C.Gr.), *Actas Capitulares*, Libro XXI, fols. 125 vto.- 260 r.

¹⁶² A.C.C.Gr. *Libro 64 de varios* (hacienda 1707-1737), fols. 5-5 vº. 1707.

¹⁶³ A.C.C.Gr. Leg. 185, pliego s/n. Cuentas del Señor Obrero. 6 de agosto de 1726.

Como anteriormente se mencionó, Martín de Ascargorta, arzobispo de Granada (1693-1719), depositó sus anhelos plásticos en manos del granadino José Risueño. Aunque esto no pareció ser óbice para confiar algunas empresas a otros artistas. Este prelado encargó el citado retablo de Santiago a Hurtado Izquierdo, desconocemos si en cierto modo supervisara el encargo de la imaginería necesaria para completar dicho retablo, o por el contrario fuese encargo unívoco del cabildo catedralicio. Respaldada también por Ascargorta encontramos la fundación de una congregación de sacerdotes en la Granada de 1707, bajo la titularidad de San Francisco de Sales. No sólo mostró su apoyo con la aprobación de sus estatutos, si no que regaló la imagen del titular (Vid. Apéndice doc. 26). Se trata de la talla de dicho santo que hoy se encuentra en la iglesia parroquial de San Matías de la capital granadina. Dicha obra responde perfectamente a los estilemas de los Mora. En caso de que así fuese, estaríamos ante una concesión particular del prelado granadino a ese obrador de escultura.

Otra gran empresa de índole episcopal contó con el taller de los Mora para su conjunto escultórico. En 1705 José de Mora ejecutaba la imagen titular para la capilla de Santa Teresa en la catedral de Córdoba, ambicioso proyecto del cardenal fray Pedro de Salazar y Gutiérrez de Toledo. A continuación, se realizaban el resto de imágenes de santos situados en los pilares de la capilla, entre los cuales creemos atribuir alguno de ellos a Diego de Mora. Sería comprensible que, ante tan magno encargo, José de Mora recurriese a derivar alguna de las piezas a su hermano Diego, único existente de la saga de escultores. En realidad, en el momento de ejecución de estas tallas el mecenas había fallecido, y serían sus albaceas los que llevasen a cabo el encargo a los escultores granadinos, posiblemente siguiendo las directrices que el prelado hubiese dejado dispuestas.

Otro de los grupos que actuaron como patrocinadores de obras confiadas a Diego Antonio de Mora fueron las parroquias. Necesitadas de renovar las imágenes heredadas en algunos casos desde el patrimonio fundacional o bien en el caso de incrementar con nuevas devociones en auge. Siempre que no

existiese una hermandad que se hiciese cargo de estas necesidades era la parroquia como institución la encargada de llevarlo a cabo a través de unos comisionados nombrados a tal efecto. De este modo puede que se efectuara a la hora de encargar las imágenes de Jesús Nazareno para Albuñuelas y Quéntar. En el caso de la primera localidad se especifica en algunos documentos el mecenazgo del pueblo en general:

“...Yimagen de Jesús Nazareno que se hizo a costa de los vecinos...”¹⁶⁴.

Dentro del estamento parroquial hemos mencionado las hermandades, entidades de gran relevancia a la hora de adquirir nuevas imágenes, ya que bien se veían obligados a renovar sus imágenes titulares o hacerse con una de nueva factura. El pleno barroco fue sin duda periodo de efervescencia para este tipo de asociaciones piadosas y beneficiarios de ello fueron los obradores de imaginería. En el caso del de Diego de Mora tenemos constancia de que recurrieron a su buen hacer diversas hermandades a lo largo de su dilatada carrera profesional. Así, desde 1676 en que se hace cargo de realizar la imagen de Jesús Nazareno para la Hermandad del Santísimo Sacramento de Béznar (Granada), hasta 1723 en que se entrega la imagen titular de la recién fundada Hermandad de Nuestra Señora de la Aurora de Montejícar. En ese periodo debieron ser varias las congregaciones a cuyos encargos atendiera Diego de Mora. Entre ellas la de San Casiano, de maestros de primeras letras, radicada finalmente en la iglesia de San Gregorio de Granada, que debieron encargar su imagen titular hacia 1720. Se cree también que otras hermandades, como la de Nuestra Señora de las Nieves de Dílar (Granada) o la Aurora de Valor (Granada) de 1722¹⁶⁵, demandaron sus trabajos para conseguir sus imágenes titulares.

¹⁶⁴ Archivo parroquial de Albuñuelas. (A.P.A). *Inventario de Bienes de la Iglesia de Albuñuelas. Año 1669*. Fol. 18vto.

¹⁶⁵ A.H.D.Gr. *Leg.96-F* (En base de datos 96-F/2, aunque se encuentran diseminados bajo signatura general).

A través de mandas testamentarias se han podido constatar varias piezas que fueron encargadas a Diego de Mora por particulares, en general matrimonios bien posicionados, en muchos casos con oratorios privados dentro de sus propios domicilios. Casualmente los casos que se han localizado terminaban legando estas piezas en donación a diversos conventos y templos de la ciudad.

Por lo general este tipo de encargos atendían a piezas de pequeño formato mucho más propio para una devoción íntima y particular. Iconográficamente es la del Niño Jesús de Pasión la que más demanda requería, lo cual queda respaldado si lo contrastamos con otros documentos notariales: tasaciones, dotes matrimoniales o inventarios post-mortem. Documentadas quedan dos donaciones de imágenes pasionistas del Divino Infante realizadas por Diego de Mora, la que Eusebio Rosales lega al Monasterio de San Jerónimo con anterioridad a 1726, y refrendado por su esposa en esa fecha. Anterior en el tiempo queda la que impusieran Michaela Pimentel y su marido, Manuel de Vargas, dejando al convento de Madres Capuchinas un Niño de Pasión y una Inmaculada trabajados por Diego de Mora. Este mismo matrimonio había donado a la iglesia de dicho convento una imagen de San José para su culto y complemento de una memoria por ellos allí fundada. Por este motivo nos atrevemos a aseverar que posiblemente dicha imagen de San José, hoy en la iglesia de San Antón y de tamaño natural, fuese encargo y obra de Diego de Mora.

No sería ésta la única imagen de tamaño natural o cercano al mismo que salida de las gubias de nuestro escultor fuese patrocinada directamente por un particular. Así en 1699 encontramos el primer referente documental sobre un encargo particular. Diego de Mora ejecutaba una imagen de Cristo Crucificado para la iglesia de la población granadina de Almegíjar. La imagen había sido encargada por Bartolomé Martín y Antonio Carmona, que se obligaban a su pago en un tiempo estimado y confirmaban ser los ordenantes:

“una imagen de nuestro señor crucificado que de orden de los otorgantes a echo para la yglesia de del dicho lugar de almejijar”¹⁶⁶

Sin conocer la fecha exacta de ejecución, se documenta que, en 1723, Manuela de la Fuente y Baldés dispone en su testamento la entrega de una imagen de la Virgen de Belén *“de mano de Don Diego de Mora”*. El legado se hace, con ciertas condiciones de culto, al convento jerónimo de Santa Paula, de donde posteriormente pasó al actual de San Jerónimo y allí se conserva¹⁶⁷.

Sabemos que la Marquesa de Priego y Duquesa de Medinaceli, donó en 1699 a la iglesia de San Francisco Solano de Montilla una imagen de la Virgen, advocada originalmente del Rosario y poco después de la Aurora por decreto arzobispal, y en la actualidad patrona de la localidad cordobesa. La imagen presenta todos los rasgos característicos para ser atribuida a Diego de Mora. En 1717 está documentada la donación de la imagen de Jesús Nazareno al Convento del Corpus Christi de Granada. La donación fue efectuada por Nicolás Franco. La imagen del Nazareno se viene atribuyendo a Diego de Mora y así lo ratificamos, por lo que se trataría de nuevo de una imagen encargada por parte de un particular a nuestro escultor.

¹⁶⁶ A.P.N.Gr. Protocolo. 952. Granada. Notario Antonio Espejo, 1690-1714. Cuadernillo de 1699. Fol. 371 recto.

¹⁶⁷ A.H.D.Gr. *Legajo 1788-F*. Protocolo de 1722-1739. Fol. 28 r. de 1723.

4.1 “AN TENIDO DE COSTA...”.

Pocas son las referencias documentales que nos indican las cantidades que Diego de Mora llegaba a solicitar por los encargos reseñados. Si bien cruzando estas referencias, con las que manejamos sobre obras justificadamente atribuibles, podemos establecer una evolución en la valoración de su obra.

Un primer dato, de 1676, en que estando aún en el taller de su padre percibe en torno a 2.000 reales de vellón por la hechura del Nazareno de Béznar. Con toda probabilidad en esta cuantía se incluyese el porte de la imagen y la asistencia del artista para su reconocimiento y posible aderezo antes de ser colocada en su lugar de destino¹⁶⁸. En 1699, ya con taller propio, se registra un último pago de 744 reales, cantidad que le dejaban en deuda por la talla del Cristo Crucificado para Almegíjar, en el momento de su entrega. Desconocemos el importe que se hubiera entregado previamente y que supondría el total de la obra. Tres años después, en 1702, la comunidad de religiosas del Corpus Christi entrega 1.650 reales por la hechura de San José para el presbiterio de su templo, imagen de tamaño natural que atribuimos directamente a Diego de Mora. En 1707 percibe 2.068 reales por la talla y peana de la imagen de San Gregorio Bético para la Catedral de Granada. Dando un considerable salto en el tiempo, en las cuentas de 1723 del convento granadino del Corpus Christi, se registra un pago de 1.200 reales por la hechura de las santas Clara de Montefalco y Rita de Casia. Aunque no se menciona el receptor del mismo ni el autor de las tallas, se deduce que fue Diego de Mora, no sólo por la filiación estilística de las mismas, sino porque en el mismo ejercicio anual de cuentas y bajo la misma priora se efectúan pagos a Diego de Mora por la hechura de cinco santos. Esta suma un total de 2.062 reales de vellón. Si bien hay que tener en cuenta la diferencia de tamaño con las obras antes reseñadas,

¹⁶⁸ PALOMINO RUIZ, Isaac. “La imagen de Jesús Nazareno de Béznar (Granada). Documentando los inicios de Diego de Mora”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 45, 2014, págs. 101-112.

ya que esas últimas serían de formato académico y que posiblemente interviniesen en su ejecución miembros del taller. Si las comparamos con lo percibido por las santas realizadas para el mismo convento justo un año antes, se puede deducir una inferior calidad en el trabajo de los cinco santos y de ahí su menor cuantía.

A juzgar por los estipendios de los que tenemos constancia, y en comparación con los conocidos de otros artistas del momento¹⁶⁹, Diego de Mora imponía unos precios considerables y algo elevados a su clientela. Aunque encontramos cierta aseveración sobre que los costos de las imágenes eran elevados, según el propio comitente:

“de mano de Don Diego de Mora, que es echura de la maior debozion con el niño en el brazo tambien de talla de la misma mano, cuias ymajenes me an tenido de costa crezida cantida”.

A la hora de abordar trabajos de restauración, como hemos visto para la Catedral granadina, las cuantías requerías parecían ser mucho más razonables.

Lógicamente en este campo entran en juego otra serie de factores, donde la calidad exigida por el comitente, tamaño, policromía, aderezos y portes de la imagen hacen fluctuar su valoración económica. Si visualizamos la evolución de los datos económicos que presentamos, apreciamos en cierto modo una constante en los mismos. Tengamos en cuenta el bagaje que en este campo ya contaba Diego de Mora. La amplia trayectoria familiar en el negocio de la escultura abonaba un terreno en el que debió tener claro desde un principio la

¹⁶⁹ Justo dos años después de su muerte, se cobraba por la hechura de talla completa y policromía de la imagen de la Aurora de Otura, 860 reales. Cfr. PALOMINO RUIZ, Isaac. “La Aurora María. Notas en torno a su devoción en tierras granadinas”, en *Advocaciones Marianas de Gloria*. Real Instituto de Investigaciones Científicas María Cristina: San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 151. Años después Torcuato Ruiz del Peral cobraba casi la mitad por una imagen de talla completa según RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. “Torcuato Ruiz del Peral y las hermandades marianas de gloria”, en *Ibidem*, pp. 833-850.

valoración de su obra. El asesoramiento de su padre y hermanos debieron guiarle para establecer sin vacilaciones los estipendios, e imprimir un carácter comercial más abierto a la práctica de su oficio. La creación de un taller no hacía más que heredar el modelo en el que se había formado en la casa paterna y que perpetuaba el sistema comercial ya establecido por Alonso de Mena un siglo antes. En este caso el ejemplo de su hermano mayor, José, tal vez no fuese el referente más preciso por su visión más elitista o de autor y menos comercial en el desempeño del arte de la escultura.

A este modo de entender su trabajo ayudarían las formas de pago que deducimos según las fuentes documentales. Aparecen la forma habitual de pagos fraccionados, generalmente tres, lo cual no presenta ninguna novedad en el gremio. En caso de no cumplir con los plazos establecidos, parece que Diego de Mora no tenía problema alguno en entregar la obra a los comitentes, siempre que estos se comprometieran de manera legal, y ante notario a la entrega de la cantidad restante. Así lo constata la obligación de pago que se fija en el momento de la entrega del Cristo Crucificado de la Salud para Almegíjar. Sus comitentes se hacen con la imagen y se obligan a pagar “llanamente y sin pleito” la cuantía restante para el día tradicional en el saldo de deudas, el 15 de agosto del año corriente, 1699 (vid. Apéndice doc. 11). Vemos como Diego de Mora, a pesar de llevar su libro particular de “cuentas y razón” como él mismo menciona en su primer testamento¹⁷⁰, no dudaba en recurrir al estamento público para dejar constancia de la obligación.

Pocos son los registros documentales que hemos localizado de la actividad económica de Diego de Mora en el desempeño de su trabajo como escultor. Amplia ha sido la búsqueda en diversas fuentes, especialmente archivos históricos de diversa índole. Ciertamente es que no se ha localizado ningún contrato de obra como tal para lo cual se ha consultado exhaustivamente el Archivo de Protocolos notariales de Granada. Cabe la posibilidad, bien de que los legajos notariales donde se registraban se hayan perdido en las diversas

¹⁷⁰ A.P.N.Gr. *Protocolo 952* Granada. Notario Antonio Espejo. Cuadernillo de 1698, fol. 295 r.

mermas accidentales sufridas por este archivo. O bien, que el propio artista no recurriese en un principio redactar un documento notarial a la hora de formalizar un encargo. La mayoría de noticias que presentamos vienen aportadas por recibos de pagos conservados en poder de los comitentes en sus archivos particulares, Cabildo catedralicio, conventos y hermandades principalmente.

En la documentación revisada, alusiva a Diego de Mora y a otros artistas, llama la atención el elevado número de imágenes de tamaño natural o cercano al mismo que poseían algunas familias en sus domicilios. Un formato de imagen que se aparta del habitual, pequeño, para las devociones particulares. Los ejemplos que hemos conocido terminaron siendo donadas a distintos templos de la ciudad, documentos gracias a los cuales tenemos constancia de su existencia, formato y autoría.



Iglesia del convento del Corpus Christi, Parroquia de Santa María Magdalena (Granada).

BLOQUE III

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA



Capítulo

1



ICONOGRAFÍAS
ICONOGRAFÍAS

CRISTÍFERAS
CRISTÍFERAS



1. ICONOGRAFÍAS CRISTÍFERAS

1.1. LA INFANCIA

1.1.1. UNA INFANCIA PREMONITORIA: EL NIÑO JESÚS DE PASIÓN.

Desligada de las representaciones marianas o hagiográficas y sin un sustrato documental evangélico o apócrifo, la iconografía individualizada de Jesús Niño nace como tal en la Baja Edad Media, como una visión de un Dios humano y libertador frente al temeroso Dios juez. Así lo propugnaron los santos fundadores Bernardo de Claraval y Francisco de Asís, a cuya expansión devocional contribuyeron sus órdenes religiosas. De igual manera harían el resto de congregaciones que se fundan coetáneas o con posterioridad, caso de los dominicos con el Dulce Nombre de Jesús, así como grandes santos y reformadores posteriores lo incluyen entre sus principales devociones¹⁷¹. La Edad Moderna vino a marcar sin duda el punto de inflexión en el auge cultural de esta iconografía, avalada por la Contrarreforma. Ejercicios espirituales, pláticas y el arraigo popular la hacen triunfar en pleno siglo XVI. Heredera de la representación heroica que le había otorgado el Renacimiento, el Niño Jesús barroco muestra ante el fiel la dualidad de una figura de naturaleza divina y humana. Apariencia y ética de un infante, que aislado de cualquier composición narrativa centra, sin distracción, la atención de todo el que lo contempla. Por este compendio de conceptos, el mismo San Juan de la Cruz recomendaba la devoción y contemplación de este tipo de figuras para quien se iniciaba en los caminos profundos de la fe. Personajes de la época tan influyentes como él, Santa Teresa o Lope de Vega, y empleando como medio difusorio la literatura, promovían la expansión de este modelo iconográfico a finales del siglo XVI. Estamos sin duda, ante una interpretación plástica de la infancia de Cristo que

¹⁷¹ Cfr. I. NOYE. *Enfance de Jésus (devotion à la, en Dictionnaire de Spiritualité, IV*. París, 1960, col. 661. Según lo cita MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca*. Granada: Universidad, 1999, p.58.

aúna en sí las vertientes naturalista y simbólica. Una iconografía que tuvo como base para su manifestación plástica las visiones de la mística agustina francesa Juana Perrand, allá por el siglo XVII, o las de la también gala sor Margarita del Santísimo Sacramento en Beaune. A ello hemos de añadir escritos de gran difusión en diversas escuelas místicas, *L'Enfance chrétienne*, de Jean Blanlo en 1665.

El naturalismo de este tipo de piezas hace que queden indudablemente enmarcadas en el ámbito de la devoción particular, así lo demuestran los numerosos casos en que aparecen citadas este tipo de obras en muchos documentos testamentarios consultados. Una imagen de devoción íntima y familiar, tanto por sus proporciones como por ser una representación infantil, siempre más dulce y expuesta a ciertas atenciones, respondiendo a una tendencia de humanización de la imagen. En consonancia con ésta, son sin duda las clausuras conventuales los mejores ejemplos de la misma. El aislamiento de la vida terrenal no aplacaba el instinto maternal de las mujeres que componían las distintas comunidades religiosas. Lejos de ello, los Niños Jesús servían como vía de alivio para este tipo de anhelos sentimentales. Eran y son, piezas que permiten prestarles una serie de cuidados y mimos en su conservación, y sobre todo en su vestimenta, cercanos, salvando las distancias, con los que necesitaría un pequeño infante¹⁷². Por tanto, supondrían los cenobios uno de los principales demandantes de la ejecución de este tipo de tallas.

La interpretación simbólica carga de visiones premonitorias la cándida figura del Divino Infante. Como anuncios vivos de la Pasión, Muerte y Resurrección y resumen de su misión redentora en la tierra, se nos muestran las iconografías de los Niños Buen Pastor, resucitados o triunfantes y sobre todo los Niños Jesús de Pasión. Es precisamente esta la modalidad iconográfica que nos interesa dentro de este capítulo por la abundancia de representaciones

¹⁷² LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “Sueño barroco del Divino Infante. Comentarios a esculturas granadinas de la Infancia de Cristo”. En: *Meditaciones sobre un infante. El Niño Jesús en el barroco granadino. Siglos XVII-XVIII*. Catálogo de la exposición. Granada: Diputación provincial, 2013, pág. 53.

que se registran en época de Diego de Mora, lo que constata el triunfo absoluto de esta iconografía peculiar.

En función de las tallas analizadas a continuación, se pueden definir una serie de características como propias de Diego de Mora a la hora de abordar esta iconografía pasionista de carácter infantil que, eliminando los propiamente pasionistas, pueden asumirse como rasgos generales para el resto de figuras pueriles:

-El hecho de que fuesen imágenes concebidas desde su inicio para ser vestidas, no era óbice para que el artista desarrollase un estudio y tratamiento completo de la musculatura. Esta era de suaves volúmenes y blando modelado, pero bien definida en sus detalles.

-En los rostros destacan el perfil redondeado y rollizo que otorga cierta amplitud a los mismos. Ojos generalmente grandes, de mirada elevada. Boca pequeña de contorno bien definido y cerrada, dando la sensación de apretar en actitud de sollozo. La nariz pequeña, fina a la par que redonda, con tabique algo rehundido en algunas imágenes. En ello muestran una preclara relación con una pieza conocida y atribuida a José de Mora, el *Buen Pastor de Pasión*, custodiado en la Abadía del Sacro Monte granadino, y relacionado con una donación que fue recogida como obra “del viejo mora”¹⁷³. Igualmente, presentan el característico hoyuelo en la barbilla.

-Voluminosa cabellera, dispuesta en amplios mechones peinados hacia atrás, y vuelta en la zona inferior trasera.

¹⁷³ A.A.S.M.Gr. *Actas capitulares*, Libro VII, fol. 310 vto. El dato fue dado a conocer por el profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín. El mismo autor aborda el tema de la infancia de Cristo en la escultura granadina en otro interesante estudio: “La infancia de Jesús en el arte granadino. La escultura”. *Cuadernos de arte e iconografía*. (Madrid) 1, (1988). Más actualizada queda la revisión que expone el profesor Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz en: “Sueño barroco del Divino Infante. Comentarios a esculturas granadinas de la infancia de Cristo”. En: NAVARRO, Ceferino. *Meditaciones sobre un infante. El Niño Jesús en el Barroco granadino. Siglos XVII-XVIII*. Granada: Diputación provincial, 2013, pp. 52-81.

-Dispone los brazos adelantados y despegados del cuerpo, elevado el derecho para sujetar la cruz, y caído el izquierdo para acoger el caldero con las "Arma christi".

-Por lo general se trata de imágenes en actitud caminante con el pie derecho adelantado, repitiendo la composición que empleará por lo general para modelos en pie o igualmente en movimiento.

-Aunque es un elemento susceptible de alteración y sustitución, parece que las peanas responden a un modelo más o menos similar en las imágenes expuestas. Un modelo de peana con estructura piramidal, de amplia base que se va estrechando en ocasiones hasta su mínima expresión. Suele componerse a base de elementos vegetales carnosos. En alguna ocasión la peana es de sección poligonal cuadrada, con aplicación de placas recortadas de herencia canesca y menudos golpes de talla.



Niño Jesús de Pasión

Granada. Monasterio de San Jerónimo. Clausura

Diego de Mora.

La primera pieza que abordamos se conserva en la clausura del Monasterio de San Jerónimo de Granada¹⁷⁴. Obra cuya atribución traemos fielmente respaldada por un aporte documental. Según el poder para testar que otorga doña Francisca Urbano de Rueda a fray Juan de San Esteban, se manda que se cumpla la voluntad testamentaria que dejó su difunto esposo, don Eusebio Rosales, feligreses de la Parroquia de los Santos Justo y Pastor. En el mismo se indica que dejaba un Niño Jesús de Pasión que tenía en su oratorio particular, obra de Diego de Mora, al Monasterio de San Jerónimo. Aunque fue el 13 de noviembre de 1726 cuando la viuda firma este poder, no he conseguido rastrear la fecha concreta de la donación testamentaria de Eusebio Rosales.

“[...] Y en atención asimismo a que dicho don Eusebio Rosales dexo para la Yglesia de dicho Real Monasterio de Señor San Geronimo el Niño de Pasion hechura de don Diego de Mora [...]”¹⁷⁵.

De igual manera, la viuda del donante dispone que el remanente de su herencia sea dedicado para el exorno del altar en el que se colocase el *Niño de Pasión*. Así mismo dispone que su cuerpo sea enterrado en dicha iglesia de San Jerónimo.

En función del estudio estilístico y formal de uno de los Niños de Pasión que se conservan en las dependencias de clausura jerónima, se puede afirmar que coincide con el que los datos documentan como obra de Diego de Mora. Se trata de una imagen de unos 60 centímetros de altura aproximadamente. Aún

¹⁷⁴¹⁷⁴ Agradezco a la comunidad de religiosas del Monasterio de San Jerónimo de Granada las facilidades prestadas para acceder a fotografiar la pieza indicada.

¹⁷⁵ A.P.N.Gr. *Protocolo 1086*. Escribanía de Isidro Fernández Guevara y Juan José de Rivera, 1726. Fols. 758 r. Vid. Apéndice doc. 24.

siendo una imagen de vestir, está completamente tallada su anatomía. Es una figura erguida, en actitud caminante por la disposición de sus piernas, la derecha adelantada y la izquierda retrasada y girado su pie hacia el exterior de la composición. Posición totalmente contraria a como la desarrolla en las imágenes pasionistas adultas de Cristo, como veremos más adelante. Sin embargo, coincide en la amplitud de la zancada, especialmente con las representaciones de Cristos caminantes con la cruz al hombro. Aunque no se aprecia con toda claridad, parece que presenta el detalle de levantar levemente el talón derecho, posiblemente para facilitar la tarea de la vestimenta, puesto que luce sandalias textiles a juego con la túnica.

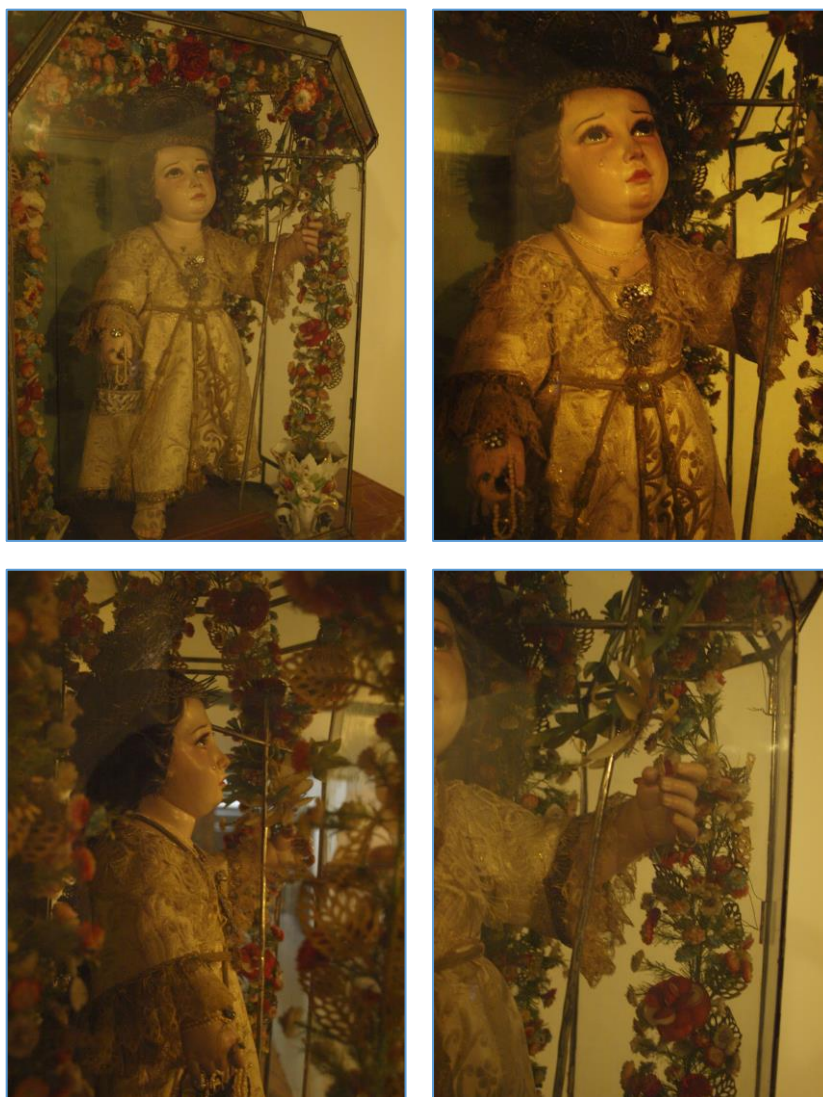
Como es propio de estas iconografías infantiles, muestra la mirada elevada. Llaman poderosamente la atención unos ojos bastante grandes y abiertos, perfilados por pestañas de pelo, y finas cejas enarcadas que marcan un ceño fruncido, Presenta una nariz pequeña y bien modelada. La boca es de labios carnosos, donde el superior presenta un mayor desarrollo con el típico perfil marcado, que nos recuerda a los de algunas dolorosas. Como siempre el gracioso hoyuelo en una pequeña barbilla que parece perderse en el redondeado perfil del rostro, con desarrolladas y amplias mejillas por las que correr varias lágrimas, de las que se conserva sólo una en la derecha. De igual manera presenta un cuello amplio. El cabello bien peinado hacia atrás en grandes mechones, dejando una frente despejada, contribuye a crear una cabeza potente.

Los brazos quedan extendidos hacia adelante, el derecho hacia abajo para sustentar la cesta con las “arma christi”, mientras el izquierdo queda elevado a la altura del pecho para sujetar la cruz. Los brazos rollizos, junto a unas manos de dedos tiernos, componen un buen trabajo anatómico de las extremidades superiores.

Los atributos que porta son los propios de este tipo de representaciones, todos ellos realizados en plata, al igual que la corona de espinas, tipo casquete, que luce sobre su sien y el nimbo potenciado que lo corona. Entre las “arma christi”

o atributos de la pasión, que aparecen en la cesta, solemos encontrar el martillo, las tenazas, los clavos, las escaleras, el gallo y los dados, entre otros.

Si tomamos con referente la pieza anteriormente estudiada y documentada, podemos abrir un campo de atribuciones sobre diferentes tallas de idéntica iconografía, tan propia de las devociones particulares y conventuales.



Niño Jesús de Pasión (Ilocalizado).

Convento de Madres Capuchinas.

Diego de Mora.

A otro cenobio granadino encontramos una nueva donación de una pieza de carácter infantil realizada por Diego de Mora. En este caso, se lega al convento de Madres Capuchinas por testamento de María Micaela Pimentel en 1704.

“a el dicho Convento de Madres Capuchinas desta ciudad una echura de un Niño Jesus de Pasion con los vestidos que tubiere y una echura de la Ymaxen de la Pura y Limpia Conzepcion de nuestra señora con su corona de plata que nos las fabrico don Diego de Mora escultor [...].¹⁷⁶”

Si bien la donación parece no haberse realizado aún en 1713, fecha en que se hace un traslado de dicho testamento a causa de la muerte del marido de la difunta ordenante. Por las fechas que se manejan sabemos que la obra es anterior a 1704.

Ante este tipo de datos localizados se puede deducir la amplia demanda que el taller de Diego de Mora tenía de este tipo de representaciones iconográficas infantiles por parte de comitentes laicos. De hecho, la del Niño Jesús es una de las devociones particulares preferidas del Barroco en adelante. Así lo demuestran los inventarios particulares, dotes matrimoniales y legaciones testamentarias, que lo hacen presente en todos los momentos de la vida.

¹⁷⁶ A.P.N.Gr. Protocolo 1043. Notaría de Juan Félix Martínez, 1713-1714. Tomo único, año 1713, fol. 695 vto.

Niño Jesús cautivo**Granada. Basílica de San Juan de Dios. Sacristía.****Diego de Mora.**

Se tienen noticias, por tres fuentes distintas, de la existencia de un Niño Jesús de esta iconografía localizado en la Basílica de la Inmaculada y San Juan de Dios. Según la descripción de Parra y Cote, en la crónica de bendición del templo, éste contaba desde un principio con el referido Niño Jesús y su autoría era consabida: “*esculptura de mano del famoso Don Diego de Mora...*”¹⁷⁷. Si bien no indica el año de ejecución de la pieza, esta debió recibir culto en la antigua capilla, pasando a formar parte del elenco de imágenes expuestas al culto en la flamante basílica.

En el presbiterio lo ubica Arco y Molinero en 1897, en la atribución de obras que hace a Diego de Mora dentro de las dependencias de la Basílica, junto al conocido San Juan de Dios y a un también ilocalizable San Juan Bautista¹⁷⁸. Ya en el siglo XX, Antonio Gallego y Burín lo sigue mencionando en su guía¹⁷⁹ como obra de Mora, situándolo en la sacristía. Actualmente en la sacristía existe una efigie de Niño Jesús Pasionista que responde al modelo habitual portando cruz y canasto o cestillo, que es denominado como Niño Jesús Cautivo y cuya composición bien puede coincidir en su composición con el que se describe con esta advocación, y que permitía ataviarlo de peregrino como lo demuestran tanto las descripciones de la imagen y del ajuar que poseía a tal efecto:

¹⁷⁷ PARRA y COTE, Alonso (O.H.) *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina y relacion histórico-panegírica de las Fiestas de dedicacion del magnifico templo de la Purisima Concepcion de Nuestra Señora, del Sagrado Orden de Hospitalidad de Nuestro Padre San Juan de Dios de la ... ciudad de Granada: dase noticia de la fundación...de su Convento Hospital, de sus hijos insignes en virtud, y prelados que ha tenido.../ historiada por el Reverendo Padre Fray Alonso Parra y Cote...* Madrid: Imprenta de Francisco Javier García, 1759, pág. 225.

¹⁷⁸ ARCO Y MOLINERO, Ángel. «La escuela escultórica granadina (Apuntes para la historia de las Bellas Artes en Granada)». *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*, 7 (1897), pág. 226. Agradezco la referencia a Manuel García Luque.

¹⁷⁹ GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, p. 296.

“Ocupa el interior de esta urna un preciosísimo Niño de escultura de mano del famoso Don Diego de Mora, que está sobre peana de especial primor, y en traje de Cautivo, con rico vestido de tela de oro, y otro de tela de plata para vestirlo de Peregrino. Tiene también Diadema y Báculo y otras diversas piecitas de plata todo, gargantilla con cruz de diamantes y pulseros de perlas finas, y cadena, calabaza, y cartera también de plata ...”¹⁸⁰.

“Un baculo de peregrino con calabacita para una Imagen, compañera de las dos antecedentes, de el Niño Jesus Cautivo, cartera, alcancía, grillos, cadena y conchas para la esclavina [...] para el sombrero ...”.¹⁸¹

El *Niño de Pasión* de la sacristía basilical presenta una serie de características que lo acercan a la obra hasta el momento conocida de Diego de Mora en modelo infantil. Habitual posición de brazos para acoger los atributos, cabeza caída hacia atrás, ojos grandes con mirada elevada al cielo, cejas enarcadas; nariz pequeña y redondeada; boca pequeña cerrada y de labios bien perfilados; mejillas abultados y muy redondeadas, que confluyen en una marcada barbilla con hoyuelo. Luce cabellera natural, que no permite discernir al completo el óvalo facial, ceñida por corona de espinas en plata, al igual que el nimbo circular, y las mencionadas cruz y cesta. Su vestimenta también mantiene la estética barroca, túnica morada con motivos vegetales y pasionistas en dorado, orlada con puntillas en oro y encaje. Se eleva la imagen sobre nube con cabeza de querubín que hunde la trasera en su cabeza en la masa nubosa para, al igual que Jesús, elevar su mirada. Este querubín no aparece mencionado en la descripción de la talla por Parra y Cote, tomándolo como fuente fidedigna, por lo que pensamos que pudo ser una adición posterior o por la realización de una nueva peana. Todo el conjunto queda sobre una peana dorada de sección triangular compuesta a base de cuatro grandes tallos.

¹⁸⁰ PARRA Y COTE, Alonso (O.H.). *Desempeño del mas honrrroso...*, pp. 225.

¹⁸¹ *ibidem*, pp. 109 y 110.

Según la citada fuente del fraile hospitalario, la peana poseía dos airosos ángelitos que hoy no se conservan.

“En la peana dos Angelitos tiene cada uno su gargantilla de una vuelta de perlas finas, y la del Niño tiene dos, y los pulseros cada uno cinco, que es todo igual el costo y excelencia con que está puesta esta urna”¹⁸².

La pieza fue restaurada a expensas de la Basílica en 2014.



Niño Jesús de Pasión.

Talará (Granada). Iglesia parroquial. Muro del Evangelio.

Diego de Mora (atrib.).

Por su amplia similitud puede relacionarse con el hacer de Diego de Mora esta imagen de vestir de la iglesia parroquial de Talará. Se trata, de nuevo, de una efigie en pie, con mirada elevada, portando los clásicos atributos pasionistas. Su rostro presenta rasgos faciales refinados. Boca pequeña y cerrada, nariz fina, hoyuelo en la barbilla, y cejas que acentúan su actitud doliente. El trabajo del pelo, en esta ocasión de talla, se presenta en grandes mechones peinados hacia atrás, dejando entrevé el lóbulo de sendas orejas. Sirven a la imagen de reposo una masa nubosa carente de ángeles y con repintes posteriores. La pieza se eleva sobre una airosa peana de composición vegetal entallada en la parte superior.



Niño Jesús Peregrino.

Guadix (Granada). Convento de Santiago. Clausura.

Diego de Mora (atrib.).

De igual manera puede entenderse como obra de Diego Antonio de Mora el *Niño Jesús peregrino* que custodian las franciscanas clarisas de Santiago. Aunque fue presentado hace un tiempo como obra de Torcuato Ruiz del Peral¹⁸³, presenta algunas diferencias con las piezas que hasta el momento se han venido señalando como obra del maestro de Exfiliana. Previamente fue reseñada por Gallego Burín¹⁸⁴. La propuesta de incluirlo en el catálogo de Diego de Mora radica en una casi mimética reproducción de la pieza del Monasterio de San Jerónimo, antes presentada.



¹⁸³ LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio Nicolás. *Torcuato Ruiz del Peral. Escultor imaginero de Exfiliana. III centenario de su nacimiento (1708-2008)*. Valle del Zalabí (Granada), 2008, págs. 57 y 58. De esta publicación ha sido tomada la fotografía que presentamos. De igual manera aparece registrado en el inventario de Patrimonio Mueble de la Junta de Andalucía, www.laph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=78116. FERNÁNDEZ SEGURA, Francisco José. “El cardenal Gaspar de Ávalos y el monasterio de Santiago de Guadix (clarisas-franciscanas). Aportaciones documentales e historigráficas para una historia general del monasterio (siglos XVI-XX). *Boletín del centro de estudios “Pedro Suárez”*. Guadix, (2004).

¹⁸⁴ GALLEGO BURÍN, Antonio. “Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruiz del Peral”. En: *Cuadernos de Arte*, fasc. 1. Granada: Departamento de Historia del Arte de la Universidad, 1936.

Niño Jesús de Pasión

Granada. Colección particular.

Taller de Diego de Mora.

Siguiendo el modelo del anteriormente expuesto, se muestra en pie, con la mirada elevada y la cabeza inclinada hacia su derecha. Los brazos extendidos para acoger cestillo y cruz, en direcciones opuestas, alto y bajo consiguiendo así el equilibrio compositivo. El hecho de haber podido contemplar la imagen sin vestimenta alguna permite hacer un análisis pormenorizado de su anatomía y composición. La colocación de las piernas en actitud caminante, en la forma habitual de Diego de Mora, dan lugar a un suave contraposto en la composición global de la figura. Presenta una anatomía correcta, de suave modelado, destacando principalmente en la zona posterior espalda, muslo y glúteos, donde la tensión muscular originada por el contraposto se consigue con gran realismo. Como imagen de vestir, el mayor detallismo se centra en rostro, manos y pies, de tratamiento más definido. El rostro consigue una extraordinaria expresión contenida de dolor e incertidumbre a la vez que de ternura, a través de los típicos ojos grandes, enmarcados por cejas enarcadas y ceño fruncido. Se diferencia del anterior por mostrar la boca entreabierta, lo que permite apreciar un excelente trabajo de talla en ambas coronas dentarias, lo que obliga a realizar un labio superior fino, al contrario del citado niño de San Jerónimo. La cabellera se muestra igualmente corta, con similar disposición de los mechones. Si bien en el anterior el aditamento argénteo de la corona de espinas no permite apreciar el peinado sobre la frente, en este caso se resuelve a base de tres pequeños mechones que caen sobre la frente formando una línea casi recta. En otras ocasiones, como veremos a continuación, lo resuelve peinando una raya en el lado derecho de la cabeza.

La atribución a Diego de Mora ya vino dada por don Emilio Orozco¹⁸⁵ en 1970, y ratificada en el catálogo de la exposición que nos mostró esta pieza en la Navidad de 2012¹⁸⁶.

Porta la imagen en la mano derecha una cruz en imitación de carey perfilada en blanco, y se corona con nimbo circular cerrado en ráfaga de puntas y estrellas, en el centro aparece el anagrama de Cristo orlado por cabezas de ángeles. La talla se eleva sobre una peana de planta cuadrada y alzado trocopiramidal, con cuatro airosos pies esquinados con forma de roleo o pinjante, y un pie central cubierto con placas recortadas. Golpes de elementos vegetales decoran todo el conjunto, salvo en las molduras lisas. Esta imagen hace pareja en la actualidad con un *San Juanito*, que dista un tanto estilísticamente de esta imagen, aunque como veremos en su capítulo correspondiente, también guarda cierta relación con algunas obras vinculables a Diego de Mora.



¹⁸⁵ OROZCO DÍAZ, Emilio.

¹⁸⁶ PALOMINO RUIZ, Isaac. "Niño Jesús de Pasión". En: *Meditaciones sobre un infante. El Niño Jesús en el barroco granadino. Siglos XVII-XVIII*. Catálogo de la exposición. Granada: Diputación provincial, 2013, págs. 120-122.

Dulce Nombre de Jesús.**Granada. Iglesia parroquial del Sagrario.****Taller de Diego de Mora.**

Se trata de una talla perteneciente a la Muy Ilustre y Venerable Hermandad Sacramental del Dulcísimo Nombre de Jesús. Siguiendo el canon escultórico y el modelado las imágenes estudiadas, este Niño Jesús cambia la disposición de las piernas, adelantando la derecha. En el rostro, también de mirada elevada, presenta similitudes a la pieza localizada en el monasterio jerónimo, sobre todo en el trabajo de la boca¹⁸⁷. El labio superior es casi idéntico, a pesar de llevarla entreabierta, y mostrar la corona dentaria superior. No como en el caso de la colección privada que lo trabaja de forma más fina. El tratamiento que hace del cabello es más airoso, especialmente voluminoso en los laterales, volándolo sobre las orejas de manera más acusada. Posiblemente se trate de una manera de trabajar que emplea hacia el final de su trayectoria, respondiendo a una evolución dentro de su estética hacia formas más amplias y suaves.

Aunque se desconoce cuando la imagen llegó a la Hermandad Sacramental del Sagrario, si tenemos una fecha de referencia que permite aseverar la hechura del divino infante en plena etapa productiva de nuestro escultor y anterior a la misma. Se trata de 1723, año en que se le hace donación de una magnífica cruz argénte¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Esta imagen fue puesta en relación con otras obras relacionadas con la estética de los Mora en el último estudio que se hizo sobre la pieza. PEINADO GUZMÁN, José Antonio. "Niño Jesús de Pasión". En: NAVARRO NAVARRETE, Ceferino. *Meditaciones sobre un infante. El Niño Jesús en el Barroco granadino*. Granada: Diputación provincial, 2013, pp. 116-118. Alguna de las piezas que menciona el doctor Peinado en su ficha catalográfica, se considera en nuestro estudio como obra cercana a Diego de Mora. Con anterioridad esta imagen aparece en el capítulo de catálogo ilustrando el estudio iconográfico del tema del Niño Jesús y la Pasión en MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca*. Granada: Universidad, 1989, pp. 311 y 385.

¹⁸⁸ Extraído de la transcripción que presenta María del Pilar Bertos Herrera en *El tema de la Eucaristía en el Arte de Granada y su provincia*. Granada: Universidad, 1985, vol. 1, p. 472. La misma autora indica en otra publicación que no se tiene constancia de la imagen registrada en inventarios hasta 1778. *Esclavos del Santísimo*. Granada: 2000, p. 71. En el mismo texto menciona que la imagen queda referenciada en otro documento, creemos que puede hacer referencia a la citada inscripción de la cruz.

Teniendo en cuenta esta fecha, las características que presenta la imagen y las diferencias con la imagen del Niño Jesús del San José de la Magdalena, de 1702, podemos encuadrar la imagen entre 1710 y 1720. Dentro de la estela de las imágenes infantiles que creemos de Diego Antonio de Mora.



Niño Jesús pasionista.

Válor (Granada). Iglesia parroquial. Sacristía.

Taller de Diego de Mora.

De similar composición y resolución, resuelve la amplia cabellera en ondulados y grandes mechones. Presenta, como particulares características, un rostro más enjuto, la boca entre abierta, dejando mostrar la corona dentaria superior y los labios menos carnosos, más pequeños y con un perfil exterior mucho más definido, cercano a la representación de figuras adultas. Por estos rasgos concretos, la talla puede formalizar la evolución del modelo infantil en consonancia cómo ocurre con otros modelos representativos: rasgos faciales más enjutos, refinados y suaves. Por tanto, se puede enmarcar cronológicamente en el último periodo de producción, a partir de 1715.

Esta imagen podemos considerarla, hasta el momento como desconocida a la opinión científica, ya que no se han encontrado referencias documentales ni bibliográficas. Según tradición oral local, se salvó de perecer en el asalto al templo en 1936, como ocurrió con otras pocas imágenes de dicha iglesia. Actualmente forma parte del pequeño museo establecido en las dependencias de acceso al camarín del presbiterio. Hay que hacer notar la existencia de una imagen relacionada con el taller de Diego de Mora en esta localidad, *Ntra. Sra. de la Aurora*.



1.2. NIÑO JESÚS ENTRONIZADO

Puesto que hemos estado tratando la figura infantil del Jesús como talla individual, no podemos dejar de lado la misma representación asociada a otras figuras, en este caso portado por imágenes de María o de santos. Si bien se puede pensar que su estudio debiera ubicarse con el estudio de dichas imágenes titulares, que también se hará en la medida que su estudio lo requiera, se plantea en este capítulo ya que se trata de una representación infantil y permite establecer diferencias y similitudes con los ya vistos.

-Aunque pueda parecer una figura secundaria por el hecho de acompañar o complementar iconográficamente a otra imagen, en el caso de los Mora, y especialmente en el de Diego adquiere una dimensión bastante protagonista dentro del conjunto. Esta es sin duda la característica compositiva y conceptual principal que subyace del estudio general de este tipo de piezas. La figura de quien lo porta actúa a su vez como trono del Niño.

-Anatómicamente son niños de grandes proporciones y de amplia musculatura rolliza.

-Rostro con carrillos desarrollados y rosados, boca y nariz pequeñas, en ocasiones presenta la boca entreabierta dejando ver algunos dientes superiores.

-Cabello abundante, con airoso mechón sobre la frente. Se peina hacia atrás dispuesto en amplios mechones. Se abulta sobre las orejas formando un amplio volumen que suele dejar visto el lóbulo inferior de las mismas.

Dentro de las imágenes de este tipo que le atribuimos a Diego de Mora podemos diferenciar tres subgrupos o modelos, principalmente en base a la postura que adoptan referente a quien los porta. En algunos de ellos, como veremos, aparecen algunas diferencias más amplias que nos llevan a pensar en imágenes de taller o incluso en la mano de alguno de sus hermanos.

Un primer modelo lo constituye el infante que, sentado de perfil sobre el antebrazo izquierdo de su portador, se gira sobre sí mismo para dirigirse al espectador, en un alarde de interacción con dos personajes o entre dos atmósferas. El movimiento para ser algo brusco y ante tal el niño extiende sus brazos hacia el cuello o pecho de su portador. Coloca las piernas flexionadas, la izquierda apoya sobre la mano del personaje principal, y la derecha queda levantada por encima de esta. El portador sujeta al niño por el muslo flexionando la mano izquierda, mientras la derecha sirve de soporte al pie. El infante suele ser de gran corporeidad y risueña expresión en su rostro. A este modelo responden las imágenes de *San Antonio de Padua* de la Basílica de las Angustias, en origen del convento de San Antonio y San Diego, al parecer obra documentada de Diego; *San José*, del convento del Corpus Christi, de 1702 y la *Virgen de las Nieves* de Dílar, que creemos de los años veinte. La disposición de las manos se reitera en la talla de *San José* de la iglesia del Valle de Lucena y en el de la iglesia de Bayárcal (Almería). Si avanzamos en la búsqueda de un referente que permitiera a los Mora idear esta forma de presentar al niño interactuando entre dos elementos, ya Alonso Cano planteó este concepto, aunque mucho más expresivo, en el lienzo de *La lactancia de San Bernardo*, del Museo del Prado.

Este modelo se erige en recurso expresivo que fue empleado por otros artistas del momento como José Risueño en las tallas de *San José* (1712-1732) y la *Virgen del Rosario* para San Ildefonso. Igualmente, algunos de los seguidores más directos de Diego de Mora hicieron uso de esta solución compositiva, así Agustín de Vera Moreno lo manifiesta en su *San José* de la Basílica de las Angustias (1742).



Virgen de las Nieves (Dílar) y San José. (Convento del Corpus Christi - Granada.) Detalles de los infantes.

Otro modelo que podemos encontrar a la hora de colocar la figura del divino infante es sedente sobre la propia mano o antebrazo de quien lo porta. Presenta así una disposición frontal, repitiendo el intento de apoyo del pie derecho sobre el vientre del portador (*Virgen de la Paz* de San Cecilio) o simplemente sentado en actitud de bendecir (*Virgen Madre*, del Carmen de Lucena). Este prototipo también fue empleado para los niños que portan imágenes marianas de vestir, de la cual reseñamos la *Madre de Dios*, de la Comendadoras de Santiago granadinas.

También podemos encontrarlo con una pierna flexionada en plano y la otra extendida hacia abajo. Parece quedar flotando sobre las manos del portador. Este modelo lo encontramos en la talla de *San José* de la iglesia del Valle (Lucena).

En el caso de imágenes sedentes, casi siempre representaciones marianas, el Niño aparece sentado sobre la pierna de su madre que lo respalda y sujeta con la mano. Aun así, la figura infantil se muestra con independencia, ocupando un espacio y posición propios y preeminentes. Claramente se aprecia en la Virgen sedente del convento del Ángel Custodio de Granada. Este tipo de composición puede entenderse como una herencia o continuación de Alonso

Cano que ya presentó algunos niños sobre vírgenes sedentes con esta composición, caso de la Virgen de Belén de la Catedral de Granada, no llegando a imprimir ese espacio individual a la imagen del Niño Jesús como hace Diego de Mora. Incluso Pedro de Mena ya atisba esta intención, aunque con un niño más movido, en algunas imágenes como en la *Divina Pastora* que se le atribuye en Purchil (Granada).



Virgen de Belén, Alonso Cano (Catedral de Granada). *Virgen de Belén*, Pedro de Mena (Purchil). *Virgen Abadesa* (detalle), Diego de Mora (Conv. Ángel Custodio – Granada).

De nuevo es un prototipo que será interpretado por los seguidores de Mora, como se aprecia en la talla de *Nuestra Señora del Carmen, Gran Madre*, del monasterio de carmelitas calzadas de Granada, obra tradicionalmente atribuida a Diego de Mora y que consideramos más cercana a Vera Moreno.

Por desgracia no podemos conocer como resolvió un modelo un tanto particular de Jesús Niño, el tumbado sobre el regazo de su madre. Nos referimos al que portaba la *Virgen de Belén* de San Jerónimo, obra documentada de Diego de Mora, y que fue sustraído de los brazos de la imagen. Por la disposición de las manos de la Virgen, la del niño debió ser una imagen de considerables proporciones a la que sujetaba la cabeza con una mano y cambiaba el pañal con la otra. Se intuye por tanto una figura del niño despierto,

risueño, expresivo, de brazos abiertos en actitud de juego y tallado completamente desnudo. Cabe la posibilidad de que presentase gran similitud con el de la imagen de Consolación y Correa del convento de las Tomasas, atribuida a su taller, y en parte con la que su discípulo Torcuato Ruiz del Peral ejecutó para la Virgen de Belén de los oratorianos, hoy en Valderrubio (Granada)¹⁸⁹.



Virgen de Consolación. Granada. Convento de Santo Tomás de Villanueva (Tomasas).

¹⁸⁹ En la actualidad se conoce como Nuestra Señora de Gracia, advocación que adoptó a su llegada al pueblo de Valderrubio en los años de posguerra del pasado siglo XX. Sobre esta imagen realizó un buen estudio el profesor Francisco Manuel Valiñas López dándola a conocer, “Comentario al tema de la Virgen de Belén. A propósito de una desconocida escultura granadina”. En: AA. VV. *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada: Junta de Andalucía, 2002, pp. 829-838.

1.2. “Y SE HIZO HOMBRE”.

EL MODELO PASIONISTA SEGÚN DIEGO DE MORA.

Para los conocedores de la obra de los Mora, o de piezas relacionadas con ellos, puesto que no son tantas las documentadas, la comparación estilística es el principal método que nos permite clasificar las piezas. Sobre todo, gracias a que esta saga de artistas desarrolló una serie de características plásticas y recursos expresivos que imprimen a su producción un sello casi inigualable que, en gran medida, dota de carácter el posterior devenir de la escuela granadina. Dentro de esta encontramos una amplia presencia de representaciones de los momentos de la pasión y muerte de Cristo, de amplia demanda en la época de pleno Barroco en la que vivió nuestro artista. De estos destacan sobre manera los pasajes referentes a Cristo vivo, en especial los ejemplos del Ecce-Homo y Jesús camino del calvario. A esta última dedicamos una mayor atención al constituir la creación de un modelo propio que se perpetuará en la estética artístico-devocional de la escuela granadina de escultura.

1.2.1. CARACTERÍSTICAS

Damos inicio con la exposición de las características y recursos plásticos encontrados en las obras cristíferas pasionistas que consideramos creación de Diego de Mora o de su taller. Una serie de rasgos que bien pueden servir para identificar obras del resto de miembros de la familia Mora, pero que quedan manifiestas sobre manera en la obra de nuestro escultor.

Estructura corporal de un hombre esbelto, bastante delgado y de estructura ósea grande y bastante marcada. Tórax amplio y de musculatura vigorosa.

Cabeza más bien erguida y girada casi siempre hacia su derecha. Siguiendo el modelo que Pedro de Mena había empleado para resolver la posición de la cabeza de sus cristos camino del Calvario, erguida y girada hacia el exterior de la cruz, de mirada frontal e interpelante al fiel, como el caso del atribuido en Churriana de la Vega (Granada). El mismo tipo mantuvieron los Mora, y a partir de este trabajaron el modelo imprimiendo un mayor dinamismo y expresividad. En algún caso concreto se rastrea se dispone la cabeza mirando hacia el cielo, en cierta actitud implorante y exclamativa. Ejemplos de esto son el Nazareno de la Amargura de la capital granadina, y el de Órgiva, muy similares entre sí en todo el conjunto de la obra.

Tipo fisionómico estilizado, enjuto, de estructura ósea muy marcada.

- Nariz larga, recta, que evoluciona de estructura ósea amplia a menuda y fina.
- Ojos grandes y lacrimosos.
- Cuencas orbitales de amplio hundimiento
- Ceño fruncido y cejas contraídas de marcada ondulación.
- Pómulos sobresalientes, sobre los que destaca el derecho dotado por un evidente hematoma, efecto de los martirios pasionistas.

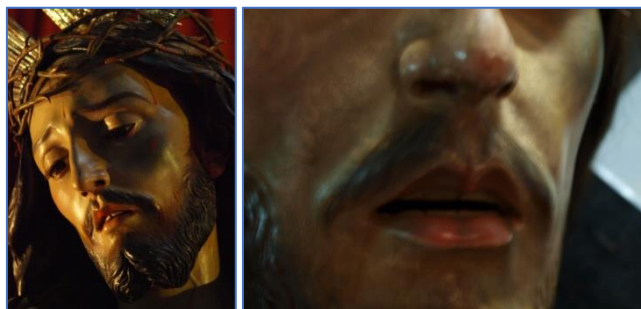


Labios finos de perfiles bien definidos. Siendo muy característico el superior donde la forma de M abierta queda bastante marcada, más cuando se eleva el labio. El labio inferior es siempre algo más carnoso. Más descolgado en José y

recogido y pequeño en Diego. También depende del tipo iconográfico que se esté representando:

Expresión parlante o implorante / exhalante: abierto

Expresión reflexiva: más cerrado.

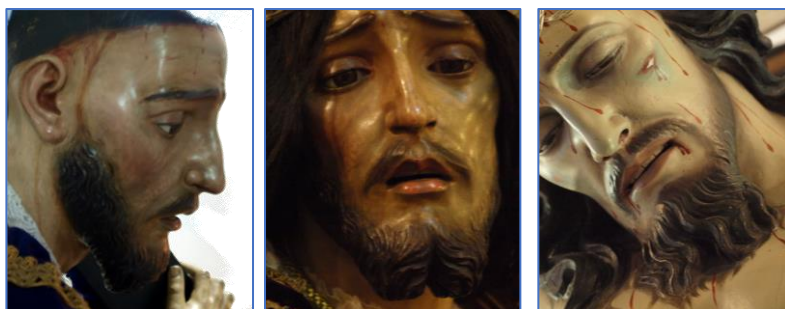


Boca siempre libre, despejada. A ello favorece un bigote fino, elegante, de estructura bien definida y quebrada en sus ángulos. A diferencia de sus precedentes en la escuela granadina, mucho más poblados, al igual que la barba, en la secuencia que va desde Pablo de Rojas a Alonso de Mena. La forma de concebir el bello sobre el rostro y el conjunto craneal, suponen una fuerte ruptura e innovación dentro del panorama plástico escultórico granadino, ya iniciado por el creador de la saga y por José. A ello vemos que llega los Mora por determinación propia, ya que obras que se le estiman iniciales mantienen el modelo de bigote arqueado y amplio herencia de Mena.

El interior de la boca se talla al detalle, especialmente las coronas dentarias que quedan visibles desde el exterior, barajando la posibilidad del uso de piezas de marfil para ello en alguna imagen concreta. En ocasiones talla la lengua, colocándola pegada al labio inferior.

La barba se ciñe al borde inferior del rostro, casi marcando la línea de mandíbula (tendencia que se mantiene y acusa aún más en sus seguidores y discípulos Ruiz del Peral y Vera Moreno). Dispuesta en pequeños mechones,

menudos y bien trabajados, se desarrolla poco sobre el mentón (barba en sí). Una barba corta, bífida, dispuesta geométricamente en mechones que se abren hacia el exterior, con leves toques de color que atisban (peleteado) el arranque de la barba. La zona peribucal inferior suele quedar libre, si bien en algunas obras se aloja un pequeño mechón.



Las cabelleras en talla las realiza largas, resueltas en amplios mechones bien marcados. Sobre la cabeza dispone el pelo pegado al cráneo, peinado en dos partes con raya central, hasta las sienes. A partir de aquí se abulta sobre los pabellones auditivos cayendo desde este punto ondulados, con gran sinuosidad. Al alcanzar los hombros suele disponer uno o dos mechones alcanzando el pecho, mechones que terminan en punta, evoluciona de mayor a menor, de igual manera en los que caen sobre la espalda. En muchas ocasiones esta labor de talla se completa con toques de policromía extendiendo el trabajo de la gubia.

También emplea cabelleras naturales postizas, sobre todo en el caso de nazarenos de vestir. El trabajo del cráneo aparece totalmente en liso para recibir dicha cabellera, que por su hechura debe encajar perfectamente sobre la cabeza. El único anclaje o sistema para la fijación de la misma es el tornillo que sirve para alojar el nimbo, además sólo la posterior sujeción que puede ofrecer la corona de espinas alojada sobre las sienes. Aunque son muchas las imágenes que se mantienen según su creación original, la actualidad vemos

obras con cabellera tallada que responden a intervenciones posteriores, en especial de principios del siglo XX.

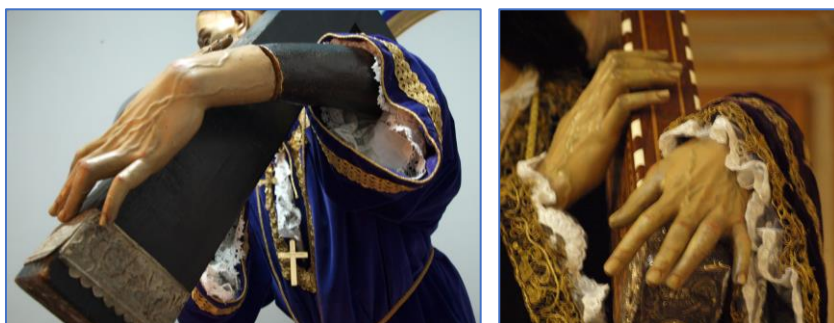


El brazo derecho, con su mano caída sobre la cruz, supera la tradicional intencionalidad de sujetar el madero. Ahora se presenta la cruz como un elemento ya asumido, que evidentemente pesa, pero que parece que ya es parte del cuerpo de Cristo. Así deja vencido su brazo sobre el travesaño como queriendo descansar y poder dirigirse al que lo contempla. Reflejan por tanto estas imágenes una breve parada en el camino del Calvario. Esta intencionalidad permite este claro recurso expresivo y a la vez dinámico. El brazo elevado y la mano vencida, son muestra también de la teatralidad de la imagen que compendia a un Cristo humano, que necesita un leve descanso superado por abatimiento físico, y la divinidad de quien, aun así, es capaz de mirarte e impetrar un examen de conciencia para la salvación de tu alma.

La colocación de las manos en torno a la cruz es sin duda uno de los recursos expresivos más característicos que nos presentan los Nazarenos de los Mora. En relación con la postura del brazo antes tratado, hemos rastreado tres formas de solucionar la posición de la mano derecha:

- Extendida en paralelo a la cruz, haciéndola coincidir con el extremo del travesaño. Esto obliga a elevar el codo. Es más un modo de sujeción de la cruz, dejándose caer sobre la misma. Destaca de esta solución plástica la destreza para recrear la tensión concentrada en los dedos,

especialmente en anular y corazón que quedan semiflexionados. Fruto de ello son los tendones de la mano tensos y firmes, no en vano la palma de la mano debe ejercer fuerza sobre la cruz. Es el magnífico ejemplo del realismo escultórico concentrado en un detalle.



- Mano entre abierta o semi recogida que se deja caer. Puede mostrarse con los dedos recogidos o con la particularidad del dedo índice extendido, más propio en Nazarenos caídos. El dedo índice desplegado puede indicar una intencionalidad del Nazareno de interrelación con el fiel, señalándolo, para impetrarlo a que todo el sacrificio de portar la cruz es por él y su salvación. O bien de autoseñalarse como cordero místico, lo cual nos recuerda la forma con que suele representarse a su precursor señalando al cordero. Este recurso fue muy empleado por los Mora para otras iconografías cristíferas, caso del Ecce-Homo del Rescate, y para santos, en especial para aquellas manos que o bien señalan o bien sustentan algún atributo, el caso de crucificados es el más habitual.



- La mano izquierda suele solucionarse dispuesta de plano, completa o sólo la palma doblando los dedos levemente sobre el perfil de la cruz. Es la mano que sujeta y empuja haciendo de contrafuerte en un símil arquitectónico.



Hay que tener en cuenta, que hoy día las imágenes en las que apreciamos estas disposiciones de los miembros sobre la cruz se pueden encontrar alteradas en cuanto a su composición original. Puede que la posición del brazo no sea tan elevada como hoy la apreciamos, si no más caída y por tanto más natural. De modo que la mano apoye quedando el ángulo del quiebro de la muñeca sobre el plano del travesaño.



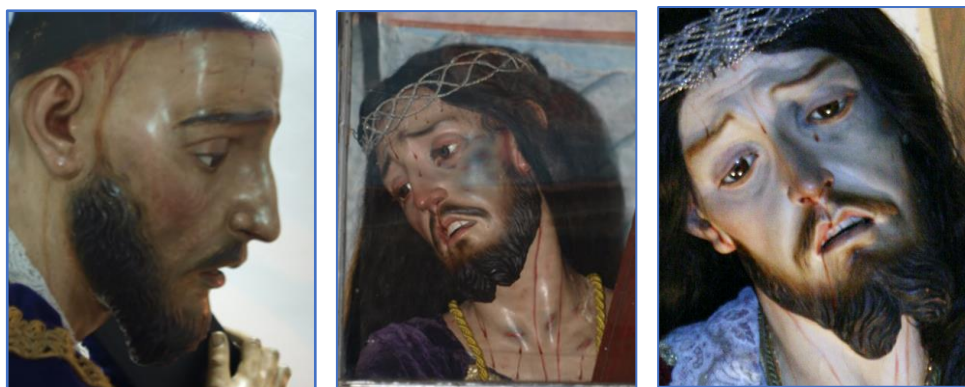
Posición evolutiva de las manos sobre el travesaño de la cruz.

El trabajo epidérmico en manos, pies y cuello alcanza un hiperrealismo extremo, sobre todo con la plasmación de las venas y tendones. Aparecen tanto trabajados en talla como complementados en detalle con la policromía. Se trata de una destacada característica que suele aparecer en las figuras masculinas,

siendo más marcada en las de carácter pasionista. Hay que destacar, junto a este exhaustivo naturalismo, que el tratamiento de las manos es de una alta exigencia técnica, ejecutando un somero y delicado relieve que pormenoriza todos los accidentes superficiales del dorso.



La sangre se manifiesta de manera muy puntual. Esencialmente en el rostro mediante finos regueros. Habituales principalmente saliendo de ambos orificios nasales para unirse en uno solo en plena comisura, y un reguero que cae por la comisura derecha de la boca hasta perderse en la barba. Finos regueros recorren el cuello en forma de vértice para terminar uniéndose en la parte inferior. Sobre la frente, leves toques a modo de gotas que descienden hasta la ceja o nariz. Otro reguero más cuantioso discurre por el lateral, desde la frente hasta perderse en la barba cerca de la oreja. El pabellón auditivo también aparece ensangrentado en su interior, desprendiéndose un hilo de sangre por detrás para recorrer el cuello. Este grafismo es casi inalterable en las obras de Diego de Mora.



En cuanto a su actitud, manifiestan una constante interpelación al fiel, son imágenes dialogantes a la vez que ausentes, puesto que son capaces de mantener una conversación con la mirada presentan esa dualidad, dependiendo también del contexto en que se las contemplan.

1.2.2. APUNTE COMPARATIVO ENTRE OBRAS DE JOSÉ Y DIEGO DE MORA.

Mandíbula inferior de José siempre algo más prominente lo que propicia mostrar la corona dentaria inferior más que Diego. Recurso que incide de nuevo en el dramatismo de un rostro desencajado por el esfuerzo y el dolor.

Bigote más pictórico en Diego que apenas llega a contactar con la barba y el cual se esboza con leves toques de gubia. Este rasgo tendrá una gran fortuna entre los émulo de los Mora durante el siglo XVIII.

Corona dentaria de piezas más pequeñas en Diego, En las obras de José queda más marcada la separación entre dichas piezas.

Tal y como se mencionó antes de desarrollar las características presentadas, éstas se basan en las principales representaciones que de la pasión y muerte de Jesús se han rastreado hasta el momento como obras documentadas o atribuidas a Diego Antonio de Mora: Ecce-Homo, Nazareno y Crucificado, aunque a ésta última lo son menos aplicables y se desarrollaran de manera específica cuando se aborden en su capítulo propio.

Una vez sentadas estas premisas nos adentramos a conocer los modelos iconográficos que mayor proliferación han tenido entre la producción vinculable a Diego de Mora. Dentro de cada uno de sus epígrafes correspondientes intentaremos plantear una evolución cronológica del modelo, ateniéndonos a los datos y apreciaciones con que contamos en la actualidad.

1.3. EN TORNO A LA FLAGELACIÓN.

1.3.1. CRISTO ATADO A LA COLUMNA

El momento del castigo de flagelación sufrido por Jesús en el Pretorio, por orden de Poncio Pilato, constituye también una de las escenas con más aceptación popular. A partir de los epígonos del Medievo adquiere un gran desarrollo representativo, alcanzando en la época barroca su mayor esplendor y arraigo en la religiosidad popular, por su carácter más punzante y descarnadamente humano. Estas representaciones de Jesús, atado a una columna, alta o baja según la interpretación y gusto de la época, es la manifestación plástica de un hecho que se menciona puntual y someramente en los textos evangélicos:

“Entonces les soltó a Barrabás, y a Jesús, después de azotarle, lo entregó para que fuera crucificado” (Mateo, 27,26).

“Pilato, queriendo dar satisfacción a la turba, les soltó a Barrabás. Y entregó a Jesús, después de azotarle, para que fuese crucificado” (Marcos, 15,15).

“Entonces, pues, tomó Pilato a Jesús y le azotó” (Juan, 19,1).

Pero en ningún momento se narra o desarrolla el pasaje concreto en que Jesús es azotado asido a una columna. El desarrollo iconográfico y escenográfico que ha puesto en marcha la plástica artística viene alimentado por fuentes literarias posteriores. Escritos de carácter místico como las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia; otros como los *Anales Eclesiásticos* de César Baronio o los antiguos libros de viaje a los Santos Lugares permitían

formar una composición de lugar donde recrear la escena, sobre todo en función del elemento vertebrador de la misma: la columna¹⁹⁰.

Esta de la flagelación, se trata de una iconografía poco habitual en la plástica escultórica granadina del pleno barroco. Mucho mayor fue su desarrollo en el siglo XVI y primera mitad del XVII. Si bien, sí parece más habitual en zonas cercanas como la Subbética cordobesa. Hay que tener en cuenta que el tipo de poblaciones de mayor población de Córdoba o Jaén se convertían en demandantes de un amplio catálogo de representaciones de la pasión. Por el contrario, los núcleos granadinos, malagueños y almerienses solían ser de menor entidad poblacional y por tanto cubrían sus necesidades culturales con las representaciones tradicionales pasionistas: nazareno, crucifijo y yacente. También hay que tener presente que muchas imágenes se han perdido en diferentes avatares históricos.

La única imagen de este pasaje que se ha encontrado, y que se puede vincular con las gubias de Diego Antonio de Mora es la que se encuentra en la iglesia conventual de Madre de Dios, de franciscanos, en Lucena, conocido como *Señor a la columna o Amarrado*.

¹⁹⁰ MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa...*, pp. 70-73. En las páginas siguientes expone un completo análisis de la iconografía de la flagelación en la plástica artística granadina.

Señor a la columna o Amarrado.

Lucena. Iglesia conventual de la Madre de Dios.

Diego de Mora (atrib.).

Talla en madera, de tamaño cercano al natural, erguida a la izquierda de una columna que alcanza la cintura del Cristo. Presenta un cuerpo vigoroso, de un torso amplio y rotundo y de musculatura bien trabajada, tal y como Diego Antonio de Mora nos presenta su *Crucifijo* para Almegíjar (Granada) en 1699. Queda el torso girado hacia la derecha para permitir la colocación de las manos sobre la columna. Para ello adelanta el hombro izquierdo cruzando el brazo extendido por delante del pecho, a la vez que retrae el hombro derecho y flexiona dicho brazo. Las manos quedan maniatadas y unidas por las muñecas, la izquierda sobre la derecha. Se resuelven recogiendo los dedos progresivamente como veremos a partir de ahora en las representaciones masculinas de Diego de Mora, solución que queda erigida en una de sus más llamativas características plásticas.

Presenta un interesante contraposto al flexionar la pierna derecha, para ello se ayuda de elevar el pie sobre la base de la columna, mientras la otra pierna queda totalmente recta y en tensión. Puede entenderse como una reinterpretación del empleado por su hermano José en el *Jesús de la Sentencia* de la iglesia granadina de San Pedro. Además, remite muy directamente a la imagen hoy conocida como *Jesús del Perdón*, de la iglesia de San José, templo muy cercano a la casa taller de los Mora y que Diego debió tener como referente con toda seguridad y al que se conserva en el Monasterio de San Jerónimo. El mismo esquema compositivo presenta Juan de Sevilla en su lienzo de *Cristo a la columna*, del Museo de Bellas Artes de Granada. Estos dos últimos referentes los volveremos a ver en cuanto a la disposición de los brazos.

La disposición de miembros inferiores queda en contraposición con la que presentan los hombros, recurso que otorga a la imagen un armonioso y elegante dinamismo a pesar de su actitud estática. Este juego de posiciones permite también un buen estudio anatómico del natural, en especial de la musculatura.



1. *Jesús del Perdón*. Igl. San Miguel. Granada. 2. *Amarrado*. Igl. Madre de Dios. Lucena. 3. *Jesús de la Sentencia*. Igl. San Pedro. Granada.



Juan de Sevilla. *Flagelación*. Granada, Museo de Bellas Artes.

La pierna derecha queda completamente al desnudo al no cubrirse con el perizoma, lo que marca una línea visual y constituye el punto central de la composición escultórica. La composición general, en visión frontal, genera una línea serpenteante o “serpentinatta” que se completa con la inclinación de la cabeza hacia su izquierda. Vista la imagen en su perfil presenta un marcado escorzo, gracias al adelanto del hombro izquierdo. Este escorzo se emplea, aunque al contrario, en la imagen de vestir de *Jesús del Rescate* de Granada, de 1718.

Como hemos dicho, el perizoma no cubre por completo el cuerpo de Jesús, al que se ciñe mediante una cuerda. Se dispone con abundante plegado sobre la cadera izquierda y la entrepierna, mientras que deja visibles la cadera y muslo derechos sólo cruzados por el cordel. Este termina anudándose en el otro extremo del paño que se dispone en una caída encorbatada con pliegues zigzagueantes, similar, en esencia, al que luce el de nuevo referido *Cristo de la Salud* de Almegíjar, aunque a menor escala y teniendo en cuenta las intervenciones que han desvirtuado el paño del último.

Presenta un rostro enjuto, alargado, con un perímetro definido por la marcada estructura ósea, donde destacan los pómulos y mandíbula salientes. Ojos grandes de cristal enmarcados en amplias cuencas orbitales, entrecejo marcado y fruncido, nariz fina, boca pequeña y abierta con ambas coronas dentarias visibles y separadas, labios finos con el superior en ángulo muy marcado. El bigote levemente marcado por las gubias, presenta el típico ángulo a la altura de la comisura de los labios, sin llegar a unirse con la barba. Llama poderosamente la atención que la barba se presenta casi inexistente sobre la mandíbula, trabajada como una mancha policroma, y sin apenas presencia de talla más que en algunos atisbos, que se va incrementando según se acerca al mentón. Éste, de suave prominencia, aloja una barba bífida, de mechones ondulados y recogidos hacia el interior. Este tipo de barba pone de nuevo en directa relación a esta talla lucentina con el *Crucificado de la Salud* de Almegíjar y por ende con el *Ecce Homo* de la Sentencia de José de Mora y por supuesto del *Ecce Homo* del Museo de Bellas Artes que atribuimos a Diego de Mora y que supondría una obra de cronología coetánea. De igual modo ocurre con la cabellera, trabajada en largos mechones que caen ondulados desde el suave abultamiento sobre las orejas, quedando peinado con raya central sobre la frente. Especial y sinuosa caída presenta en su lado izquierdo. Sobre los hombros descansan dos mechones casi idénticos que, virados hacia su derecha, se prolongan hacia el pecho. Esta dirección del pelo incide en el dibujo que marca la mencionada línea serpenteante de la composición. La cabellera cae sobre la espalda en varios e independientes mechones terminados en disminución.

Muy alterada queda su policromía, en especial en las cejas por la última restauración, llevada a cabo por Luque Bonillo. Así creemos también que ocurre en cierto modo con el bigote, aunque en menor medida.



1. *Ecce Homo*. Granada. Museo Bellas Artes . 2. *Crucifijo de la Salud*. Almegíjar (Granada).
3. *Amarrado*. Lucena .Igl. Madre de Dios.

Los testimonios de sangre han desaparecido casi por completo, en especial los regueros que debieron surcarle el rostro o el característico hematoma del pómulo izquierdo. Sí muestra algunos hematomas en codo, brazos, rodillas y espalda a modo testimonial. Su ausencia en la actualidad es fruto de intervenciones desafortunadas y a veces del contraproducente celo excesivo que la devoción llega a poner en el mantenimiento de las imágenes. Igualmente ocurre con el entramado venoso que dejar ver la talla en su relieve en brazos y manos y que no posee aplicación alguna de color, perdiendo el realismo de la epidermis característica de Mora. Otro elemento que parece haber sido alterado con el paso del tiempo es la columna. Mantenido baja por exigencias de la composición de la talla, encontramos en la actualidad un fuste completamente recto y liso, cuando en un principio debió ostentar una columna abalaustrada, posiblemente a imitación de la que por entonces se tenía por referente, la del templo de Santa Práxedes de Roma. Tendríamos en origen una columna de fuste bulboso, entallado en su parte superior. Este modelo dejaba mayor distancia entre la columna y el cuerpo de Jesús, permitiendo a su vez

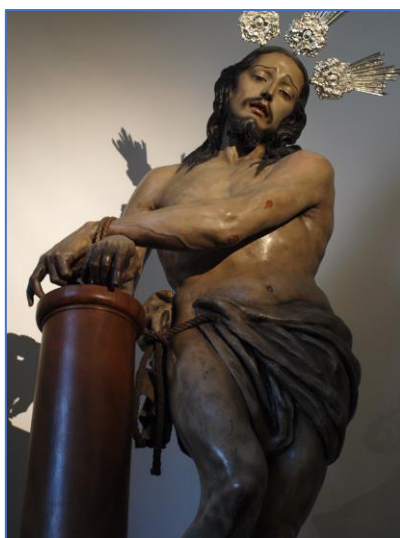
una mejor contemplación de la elaborada caída del nudo del perizoma, que en la actualidad queda casi oculta por la cercanía del fuste.

La imagen fue donada a la antigua cofradía franciscana de la Sagrada Pasión de Nuestro Señor Jesucristo por el jurado de la ciudad don Gonzalo Francisco Ortiz Repiso, mediante documento notarial ante el escribano lucentino Juan de Cózar Quesada, fechado el 19 de abril de 1705¹⁹¹. En el mismo documento se deja constancia que el donante costeó y trajo la imagen desde Granada, sin indicar el autor de la misma. En la actualidad sigue siendo titular de la cofradía actual de la Pasión y propiedad de la comunidad franciscana. Aunque Luis Fernando Palma plantea la posibilidad casi cierta de que la imagen recibiese culto en un capilla familiar, en el claustro de dicho convento, con anterioridad a su donación, se desconoce si fue así o donada a la cofradía nada más llegar del obrador del escultor granadino. A juzgar por las fechas que se barajan, en torno a 1705, se puede adscribir su autoría a cualquiera de los hermanos Mora, aunque hay que tener en cuenta que Bernardo faltaba desde 1702.

Las características referidas más arriba, la comparativa estilística planteada con otras obras documentadas y atribuidas a Diego de Mora, y el dato documental de su origen granadino, respaldan la hipótesis de que nos encontramos ante una imagen salida de su buen hacer escultórico. Una talla que, por dichas características evidencia aún la referencia constante a la obra de su hermano José. Ante estos modelos, Diego de Mora parece alterar la disposición de los elementos, caso del contraposto de las piernas. Un indicio que situaría la imagen en el segundo periodo de producción del artista, y que ubicamos cronológicamente en el periodo de entre siglos, en torno a 1700. Esta afirmación vendría respaldada por los datos históricos y documentales sobre la donación de la misma en 1705. Esta misma atribución ya fue hecha en 2006

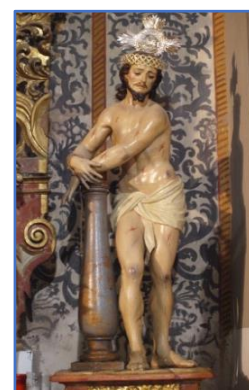
¹⁹¹ El dato fue dado a conocer por Luis Fernando Palma en un artículo de prensa “El Amarrado de la Cofradía de la Pasión”, publicado en el periódico digital Lucena hoy, con fecha de 30 de marzo de 2012. En dicho texto no menciona la procedencia de esta fuente, por el tipo de documento, acta notarial y el traslado documental que se menciona, es de suponer que pertenece al Archivo de Protocolos de Lucena. Si bien también puede haber sido custodiado el documento en el archivo de la cofradía o del convento.

en la guía provincial coordinada por profesores cordobeses Alberto Villar Movellán, María Teresa Dabrio González y María Ángeles Raya¹⁹².

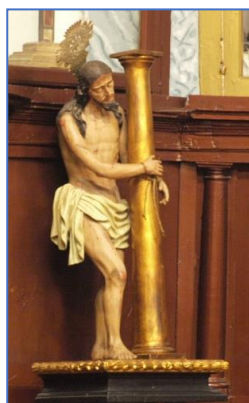


¹⁹² VILLAR MOVELLÁN, Alberto; DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa y RAYA RAYA, María Ángeles. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara; Córdoba: Excelentísimo Ayuntamiento, 2006, p. 484.

Este modelo fue escogido por alguno de sus discípulos a la hora de realizar obras de dicha iconografía columnaria, si bien algo más **hierática** en su presentación. Hablamos del que realizara Torcuato Ruiz del Peral para la localidad granadina de Algarinejo (Granada) entre 1767 y 1768 por encargo del Conde de Luque¹⁹³. A colación de estas tallas, merece la pena presentar otra que bien tomó como referente el modelo compositivo empleado por Diego de Mora para Lucena, en especial en la solución de torso y brazos. Se trata del Cristo atado a la columna de la iglesia de Pampaneira (Granada). Se presenta mucho más blando en su modelado y menos conseguido en los recursos plásticos, principalmente en las extremidades inferiores que se presentan con escaso dinamismo. Los rasgos faciales y el paño d pureza recuerdan a los realizado por el citado Ruiz del Peral. En el convento de la Piedad de Granada custodian otra imagen de la Flagelación claramente deudora del modelo que emplea Diego de Mora. Se trata de una talla de tamaño académico, con la diferencia de



Cristo a la columna.
Pampaneira. Iglesia.



Flagelación. Granada.
Convento de la Piedad.

presentar columna alta. Los rasgos que presenta en rostro, cabellera y levemente el perizoma, denotan el influjo mencionado. Sin embargo, contrasta la blandura del modelado, en especial en brazos y manos, y lo simple de la composición de la figura que no sigue en nada la que hasta ahora creemos del maestro. Posiblemente se trate de una obra de taller, de la cual no se tienen referencias documentales hasta el momento.

¹⁹³ Un completo estudio de esta obra y de la relación profesional del artista con el Conde de Luque presenta RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. “Que no soi angel, que soi hombre muy limitado” Torcuato Ruiz del Peral y el VI Conde de Luque”. *Boletín del Centro de Estudios “Pedro Suárez”*. Monográfico Torcuato Ruiz del Pera (1708-1773). (Guadix), nº 21 (2008), pp. 101-176. El conjunto de la publicación resulta indispensable a la hora de conocer la figura y producción artística de Ruiz del Peral en sus facetas.

1.3.2. CRISTO RECOGIENDO LAS VESTIDURAS

Una de las representaciones más llamativas del proceso de ajusticiamiento de Jesús, tal vez por lo exclusivo de su composición y lo humano del momento, es la escena en que recoge su túnica tras la flagelación. Son efigies de talla completa que resuelven la composición representando a Cristo arrodillado o “a gatas” apoyado en el suelo por las rodillas y una mano, mientras que con la otra coge la túnica extendida en el suelo. Pueden ir acompañados de una columna que queda en un extremo de la composición, generalmente en la parte trasera.

Se trata de una representación que se puede considerar propia de la plástica sacra española, surgida a la sombra de las disposiciones del Concilio de Trento. Los fundamentos textuales en los que este momento de la Pasión afirma sus cimientos¹⁹⁴ no son ni los evangelios, ya sean canónicos o apócrifos, ni Patrística. Lo hace sobre textos medievales de la mística franciscana como San Buenaventura en sus *Meditationes de Passiones Iesu Christi. Meditatio Passionis Christi hora prima*, donde ya menciona a Cristo buscando su ropa esparcida por la casa pretoriana. Amén, de los grandes adalides en fuentes literarias como son las obras de Tomás de Kempis y Juan Gerson, dentro de la *devotio moderna*. De la mano de otro franciscano, esta vez español, entramos en la Edad Moderna. El reformador San Pedro de Alcántara, en 1533, presenta a Cristo en este pasaje, despreciado y desasistido tras la flagelación:

¹⁹⁴ En el texto que sigue se hace mención de algunas de las más destacadas fuentes literarias que inspiraron el tema de Jesús recogiendo las vestiduras. Para un mayor conocimiento del tema por extenso: MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa...*, pp. 79-81 y 293-300; e “Iconoteología del Cristo del Mayor Dolor”. *Archivo Teológico Granadino. Miscelánea Augusto Segovia*. N° 21, (1986) pp. 219-241; LÓPEZ DE PLASENCIA, José Cesareo. “Literatura, mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, (Madrid) XVI, N. 32 (2007), pp. 447-476. Actualizado en FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén. “Al principio fue...Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración”. *Boletín de Arte*, (Malaga), 32-33 (2011-2012), pp. 251-263 y *Orígenes, desarrollo, difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.

*“Considera luego, acabados los azotes, como el Señor se cubriría, 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 algún lavatorio de los que se suelen dar a los que así quedan llagados”*¹⁹⁵

Las reflexiones sobre este momento pasionista quedaron erigidas desde entonces en una constante dentro de la literatura surgida en las casas franciscanas, cartujas y jesuíticas. Esta última lo fue con los *Ejercicios Espirituales* a la cabeza, que junto con el espíritu de la Contrarreforma alentaron el nacimiento de las figuraciones plásticas del tema, que hasta la segunda mitad del XVI no comienzan a manifestarse. Diversos son los autores que suscriben numerosos textos que permiten observar y profundizar en los momentos de la Pasión. Luis de la Puente o Álvarez de Paz publicaron obras que pudieron fácilmente llegar a manos de nuestros artistas barrocos y pudieron darle a conocer la temática de Cristo recogiendo sus vestiduras en torno a la columna. Tengamos presente la no existencia de representaciones plásticas previas. Es la pluma del último, Álvarez de Paz, la que mejor parece conectar con la creatividad de los artistas plásticos a través de su narración en *De inquisitione pacis sive studio orationis*, a pesar de ser publicada en 1617 en latín.

“Oh dulcísimo Jesús, habiendo sido azotado tu cuerpo cruelísimamente, has sido desatado de la columna y por la debilidad has caído al suelo. Pues de tal modo estabas quebrantado y agotado por la multitud de los azotes y por el derramamiento de sangre y por la intensidad del dolor, que de ninguna manera puedes tenerte en pie. Las almas piadosas te contemplan

¹⁹⁵ ALCÁNTARA, San Pedro de. *Tratado de Oración, Meditación y Devoción*. Cap. IV, De otras siete meditaciones sobre la Sagrada Pasión. Madrid, 1731, p. 130.

*arrastrándote por el suelo, barriendo la sangre con tu mismo cuerpo y buscando los vestidos arrojados por aquí y por allí.”*¹⁹⁶

En lo que se refiere a fuentes gráficas que pudieran servir de referente directo para la ejecución de piezas de esta iconografía, hay que citar un grabado que parecen seguir casi todas las representaciones conocidas hasta el momento del “Cristo a gatas”, como también se le conoce, tanto en escultura como en pintura. Se trata de una estampa abierta por Cornellis Galle II sobre composición de Abraham van Diepenbeeck, resultante de una reinterpretación de la que ya abriera su padre, Cornellis Galle I sobre el mismo asunto. Esta estampa, bajo el título *Oh tristissimum spectaculum*, parece que fue la que mayor difusión tuvo entre los artistas españoles, a juzgar por el sentido de la composición de las obras realizadas, idénticas a la de Galle II y a la inversa de las dos originales precedentes¹⁹⁷.



Oh tristissimum spectaculum. Cornelliis Galle I. Musueum of Fine Arts of San Francisco. (USA).

¹⁹⁶ ÁLVAREZ DE PAZ, Jacobo. *De inquisitione pacis sive estudio orationis*, Libri III, partis II, caput III, meditatio XIV: Operum, t. III. Lyon, 1617, p. 717. Según lo recoge MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa...*, p. 297.

¹⁹⁷ ROMERO TORRES, José Luis. “Jesús recogiendo sus vestiduras de José y Diego de Mora”. *Ars Magazine*, 23 (julio-septiembre 2014), pp. 64-71. Siguiendo a éste se mantiene GARCÍA LUQUE, Manuel. “Cristo recogiendo sus vestiduras”. En: GILA MEDINA, Lázaro. *Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Granada, Diputación provincial, 2015, pp.174 y 177.

Cristo recogiendo sus vestiduras.

Londres. Colección particular.

Diego de Mora y José de Mora (atrib.).

Se trata de una talla de pequeño formato, 32,5 x 45 x 26,5, tras su exposición por la galería Caylus (Madrid) en la edición de 2014 de TEFAF Maastrich, perteneciendo en la actualidad a una colección privada inglesa. Fue dado a conocer por José Luis Romero Torres en fechas recientes¹⁹⁸. Se trata de una talla realizada en madera policromada, con ojos de cristal y tela encolada para la túnica. La composición presenta a Cristo en la postura que ya conocíamos de la talla que José de Mora realizara para el convento alcantarino de Granada, San Antonio y San Diego, si bien presenta la variación de girar su cabeza para dirigirse al fiel que lo contempla. Se coloca completamente arrodillado sobre su túnica, la cual intenta recoger con la mano derecha, que presenta la disposición de muñeca flexionada y dedos recogidos propia en las obras de Diego de Mora. La mano izquierda queda adelantada y extendida para servirle de punto de apoyo, junto con las rodillas. Anatómicamente es una obra bien proporcionada, con una cabeza rotunda en su estructura ósea, marcada y definida, tan característica los Mora.

El rostro se manifiesta acentuadamente enjuto, marcando sobre manera la estructura del mismo, especialmente pómulos y mandíbula que dibujan sobremanera un sinuoso perímetro. Ojos grandes y rasgados, cejas onduladas, nariz recta y boca pequeña y bien dibujada mantienen los rasgos propios de Diego de Mora. Así mismo quedan visibles ambas coronas dentarias, que parecen estar unidas o bien sutilmente separadas por un mínimo espacio. Esto permite transmitir la sensación de contención emocional, exhalación y balbuceo de alguna palabra dirigida a quien contempla la talla. Sin embargo el bigote, a pesar de estar dispuesto sólo en la parte superior, se resuelve a base de una línea sinuosa nada habitual en la producción de este artista. La barba queda

¹⁹⁸

ROMERO TORRES, José Luís. "Jesús recogiendo...", pp. 64-71.

trabajada sobre la línea de mandíbula con pequeños mechones, mucho más voluminosa sobre la barbilla donde queda partida y abierta en sus extremos. Todo ello queda resuelto mediante pequeñas incisiones de la gubia y terminación algo abocetada. El cabello cae sobre la espalda en varios mechones cortos, dispuestos de manera casi simétrica. A la altura de las orejas se abulta, y en el lateral derecho se resuelve a base de ampulosos mechones que caen de forma helicoidal, quedando completamente exentos dos de ellos.

Llama poderosamente la atención su espalda lacerada, siendo la ejecución de las heridas una simbiosis entre talla y policromía que aunadas incrementan el realismo de las llagas. Un importante trabajo es el realizado a la hora de recrear la tensión muscular, en especial en el brazo. Este alto grado de realismo no deja lugar a duda en que la fuente directa debió ser el estudio del natural por parte del creador de la obra.

Como ya se indica, para ejecutar la túnica se empleó tela encolada. La prenda se extiende cubriendo toda la base de la obra, con amplios pliegues de suave ondulación. En conjunto queda asida al suelo, tomando volumen en la parte del cuello que queda justo debajo del pecho y cabeza de Jesús. En este punto los bordes de la prenda quedan abiertos y levemente vueltos, mostrando a su vez la parte interior de la misma. Ello provoca que la mano derecha quede oculta desde una visión lateral de la pieza. Encontramos de nuevo este recurso tan empleado por Diego de Mora para otorgar volumen a las prendas en sus bordes y el trabajo del interior de las mismas. A su vez, este recurso permite equilibrar la composición, ocupando en parte el espacio vacío que queda entre el pecho de Jesús y la base.

Se coloca sobre peana de sección cóncava en la parte central, con talla de hojarasca dorada tanto en los bordes inferior y superior como en el tarjetón que ocupa la zona central.

Los únicos datos conocidos sobre la autoría de esta talla son los que Romero Torres aportó en su estudio de 2014, donde la presenta como obra de colaboración entre los hermanos José y Diego de Mora. Atribuye directamente

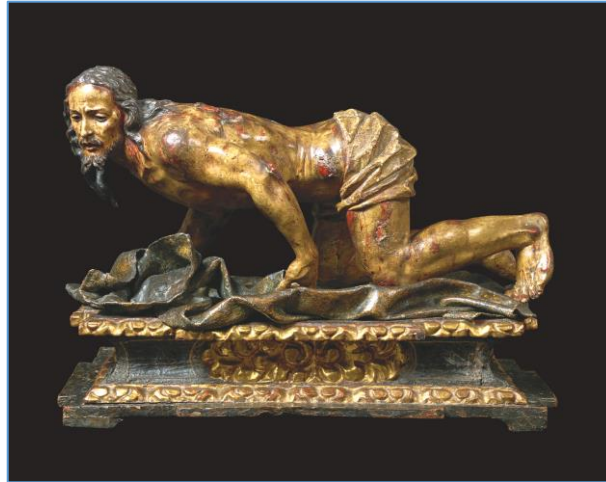
a José la pose inestable de la figura y la expresividad del rostro de Jesús. Justifica la participación del menor de los hermanos por el tratamiento “cruento de las llagas y los desgarros del cuerpo”¹⁹⁹. Esta asignación de trabajo sobre la talla que nos ocupa, parece hacerla Romero Torres por comparativa estilística con la imagen de *Cristo recogiendo sus vestiduras* del convento del Carmen de Granada. Imagen atribuida tradicionalmente a Diego de Mora, la cual en dicho estudio parece ratificar su autoría. También en función de esta idea plantea las diferencias estilísticas entre ambos hermanos escultores. Una base comparativa que no compartimos, puesto que consideramos que la pequeña talla del convento carmelita no salió de las manos de Diego de Mora, como se justifica más adelante. Partiendo de este supuesto, pasamos a plantear una justificación de la propuesta de que el *Cristo recogiendo sus vestiduras* de Londres puede ser obra completa de Diego de Mora, sin intervención de su hermano José.

El elemento que primero puede llamar la atención del espectador a la hora de hacer una comparativa estilística de una escultura, es sin duda el rostro. En este caso es el aspecto donde apreciamos mayores diferencias entre imágenes documentadas de ambos escultores. El volumen de la cabeza se presenta rotundo, ayudado por la disposición ampulosa del cabello, una forma de componer más propia de Diego de Mora, como vemos en el *Cristo de la Salud* de Almegíjar (Granada), que nos servirá de referente para otros aspectos. Sin embargo, José solía desarrollar un modelo de testa con el pelo mucho más recogido y ajustado, donde prevalecía la silueta craneal, así podemos apreciarlo tanto los granadinos *Cristo de la Misericordia* o *Jesús de la Sentencia*, firmes obras documentadas, o en la similar iconografía de recoger las vestiduras que se le atribuía en la Colegiata del Salvador, el *Cristo del Mayor Dolor*. Es en esta última donde sin duda se aprecia mucho mejor la característica expuesta. El tratamiento del cabello también se convierte en un importante elemento comparativo. Como se ha dicho Diego empleaba el cabello para complementar el volumen general de la cabeza, siempre, y sobre todo en la que consideramos

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 71.

su segunda etapa productiva, donde precisamente sigue los modelos de su hermano José, pero aportando ciertos grafismos diferenciadores que lo personalizan. El trabajo del cabello en grandes mechones, ondulados, de caída helicoidal, a veces compactos y de cierta volumetría, podemos verlo tanto en el mencionado Crucifijo de Almegíjar como en la pequeña talla londinense. En esta última especialmente a la derecha del rostro con el cabello que queda volado y tallado al aire. Al contrario, José gustaba más de ajustar el cabello al rostro, y sobre todo de emplear una técnica mucho más depurada y detallista a la hora de perfilar los cabellos.

En el aspecto compositivo, la talla que nos ocupa se presenta en un momento de detención en el proceso de recoger la túnica. Parado y mirando al fiel contemplador, Cristo levanta su cabeza para interpelarlo. Se trata de un recurso bastante empleado por Diego de Mora en iconografías que permiten la interrupción del momento representado para buscar otro punto de atención, especialmente en la iconografía de Jesús Nazareno. La mano derecha completamente apoyada en el suelo y ambas piernas dispuestas a la misma altura inciden en esa idea de parada momentánea. En cuanto a la imagen que se cree tallada por José de Mora y que pereció en el Salvador, se mostraba dinámica, en el pleno movimiento de gatear, así lo demuestra el avance de su pierna y brazo derechos, el último cruzado y apoyado en el suelo para seguir impulsándose. En la misma línea se presentaba la cabeza, agachada, como queriéndose ocultar ante el escarnio. Una mirada ensimismada en la búsqueda de su prenda, reflejando dicha vergüenza a la vez que manifiesta el intimismo de Jesús. Una actitud que contrasta con la antes descrita de captar la atención entre quienes lo observan.



Cristo recogiendo sus vestiduras. Inglaterra, colección particular

(Imágenes tomadas de la página web La Hornacina).



Cristo del Mayor Dolor. Desaparecida. Iglesia del Salvador (Granada). Atribuida a José de Mora. (Fotografía cedida por José Manuel Gómez-Moreno Calera).

Otra imagen de la misma iconografía, también desaparecida, se veneraba en el convento de la Merced de Jaén, el *Cristo de la Buena Muerte*. Obra atribuida a José de Mora y llegada a la capital del Santo Reino en 1726²⁰⁰. Si se aceptamos esta fecha, la atribución de autoría de dicha imagen queda sin respaldo puesto que el artista llevaba ya dos años fallecido. A tenor de la calidad de los testimonios gráficos conservados, no se puede hacer un juicio estético acertado, si bien se permite vincular la imagen con la estética acuñada por los Mora. Compositivamente se disponía más caído, apoyándose sobre los codos, y sus rasgos faciales quedaban algo exagerados en la búsqueda de un alto grado de patetismo que alcanzaba incluso a la gesticulación de sus manos.



Cristo de la Buena Muerte.
(desaparecido). Jaén. Convento
de la Merced. 1726.

Tal y como adelantábamos, tradicionalmente se ha venido relacionando con Diego de Mora una imagen de esta iconografía que se conserva en el convento granadino de la Santísima Encarnación de Madres carmelitas calzadas o de la antigua observancia²⁰¹. Se trata de una talla de pequeño

²⁰⁰ A pesar de quedar su iconografía incardinada plenamente en el transcurso de la Pasión, la hermandad que le rendía culto desde 1766 tenía carácter letífico, con especial dedicación al sufragio y entierro de sus hermanos. Celebraba su fiesta principal en el mes de mayo. Su advocación le venía dada por el sobre nombre de “Abogado de la buena muerte” que recibió al presidir el altar privilegiado de ánimas. Cfr. LARA- MARTÍN PORTUGUÉS, Isidoro. “Notas sobre los orígenes de la Cofradía del Santo Cristo de la Buena Muerte”. *Alto Guadalquivir, especial Semana Santa giennense*, (1991), pp. 14-16.

²⁰¹ MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca*, p. 405 (Lam. LXIII). A partir de este momento se mantiene la atribución casi firme a Diego de Mora en las publicaciones posteriores: JUSTICIA SEGOVIA, Juan José. “Cristo recogiendo sus vestiduras”. En: MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (com.) *Jesucristo y el emperador cristiano*. Catálogo de la exposición. Córdoba: Cajasur, 2000, pp. 258; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y HERNÁNDEZ RIOS, María Luisa (coord.). *Guía...*, p.196. RODRÍGUEZ CARRETERO; Ismael. *Las Carmelitas de Granada “Monjas del Carmen” V centenario de su fundación (1508-2008)*. Granada: Comunidad de Carmelitas, 2008, p. 238, sólo aparece la imagen sin hacer mención a ningún tipo de autoría en FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén. “Jesús recogiendo sus vestiduras. Un análisis iconográfico”. *Cuadernos de Arte e iconografía* (Madrid), 40, (2011), pp. 465-531; SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel. “Una iconografía andaluza en Iberoamérica: Jesús recogiendo sus vestiduras”. *Quiroga: Revista de Patrimonio iberoamericano*, 1 (enero-julio 2012), pp. 42-56; GALÁN

formato que, si bien presenta rasgos deudores de la estética de los Mora, en su análisis apreciamos elementos definitorios que lo apartan de su autoría: bigote fino y ondulado, estructura craneal mucho más marcada, cabello más abultado sobre los pabellones auditivos. Sobre todo, se retira del modelado de Diego Antonio de Mora en la forma de trabajar el perizoma, con planos más aristados y angulosos. En concreto, a nuestro juicio, resulta más afín al tratamiento de la talla y características propias de Torcuato Ruiz del Peral. Ya atisbó la posibilidad de un cambio de la autoría tradicional Manuel García Luque en su ficha catalográfica de la exposición *Iuxta Crucem*²⁰².



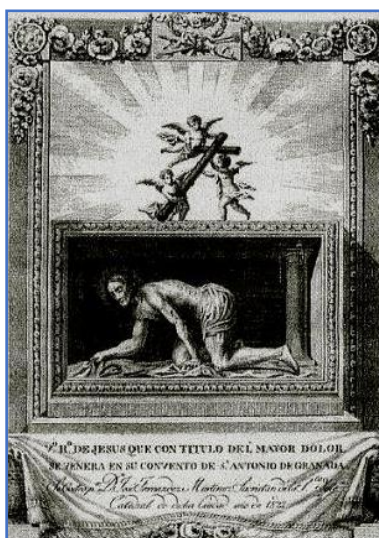
Cristo recogiendo las vestiduras. Granada.
 Monasterio de la Stma. Encarnación.
 MM.CC. Calzadas.

Desde comienzos del siglo XVIII, y en especial desde las creaciones atribuidas a José y Diego de Mora, esta iconografía experimentó una amplia difusión en las provincias limítrofes a Granada. Poblaciones como Antequera, Archidona, Rute, Benamejé, Lucena o Andújar, cuentan o contaron con una imagen de esta particular representación de Jesús después de la flagelación. Comparte en casi todos los casos la advocación de Mayor Dolor. Este modelo cristífero tampoco dejó indiferente a la vecina Escuela sevillana de escultura, donde ya en 1651 se recoge la existencia de una talla con destino procesional intitulado *Santo Cristo de la púrpura*, y todavía en 1814 aparece la ejecución

CORTÉS, Venancio. *El Monasterio de la Encarnación de Granada. Monjas del Carmen. Breve aproximación histórico-artística.* Granada: Comunidad de Padres Carmelitas, 2015, p. 26.

²⁰² GARCÍA LUQUE, Manuel. "Cristo recogiendo...", p. 177.

de la imagen venerada en Écija. De igual modo, desde Andalucía se importó el modelo hasta tierras del Nuevo Mundo, ejemplo de ello es el *Cristo caído* de la iglesia de Santo Domingo en Ciudad de Guatemala (Guatemala). Sin embargo la mayor expansión de esta temática se produjo en el campo de la pintura, mucho más proclive a la representación tanto de la composición corporal como de un espacio propicio para la recreación de la escena. Así se deduce, por ejemplo, del gran número de lienzos que se reparten entre iglesias y conventos granadinos.



1.4. ECCE HOMO

Damos inicio, según el relato cronológico y evangélico de la Pasión, con el proceso de Cristo en el pretorio, popularmente conocido como Ecce Homo como nos narra el Evangelio de San Juan (19, 3-5):

“Pilato salió otra vez fuera y le dijo: -Mirad, os lo saco fuera para que sepáis que no encuentro ningún cargo contra él. Salió Jesús llevando la corona de espino y el manto color púrpura. Pilato les dijo: -Aquí teneis al hombre”.

Aunque el relato bíblico hace referencia directa al momento de la presentación de Jesús al pueblo judío, la centralidad ejercida por la figura de Cristo ha dado lugar a que se entienda también al Ecce Homo como representación del pasaje previo de la coronación de espinas (Juan, 19, 1-3):

“Entonces Pilato mandó azotar a Jesús. Los soldados trenzaron una corona de espino y se la pusieron en la cabeza, lo vistieron con un manto color púrpura y, acercándose a él, le decían: -¡Salud, rey de los judíos!”

El elemento iconográfico que con el paso de los siglos se ha convertido en el más característico de este tipo de representaciones es la caña, a imitación de cetro, extraído del relato de San Mateo (27,29): “...y en la mano derecha una caña...”.

Según el profesor López-Guadalupe a esta dualidad de nomenclatura e imprecisión iconográfica hay que unirle el aislamiento que experimenta la

figura de Jesús a la hora de ser representado²⁰³. La imagen adquiere plena autonomía al ser desplazada del grupo escenográfico de ambas representaciones. Este recurso es mucho más asequible en el campo escultórico a la hora de materializar una imagen de Cristo Ecce Homo, ya que la sola imagen de Jesús concita todos los valores iconográficos y mensaje catequético que se puede transmitir con el conjunto escenográfico completo. Se trata de un ejercicio de concreción y síntesis que, casualmente se termina convirtiendo en propia del ámbito granadino. Incluso en otras representaciones pasionistas de índole procesional, mucho más dada a la escenificación, se tiende a obviar la presencia de figuras secundarias en favor de la figura cristífera aisladamente considerada.

La figuración del Ecce Homo, y más de modo aislado, incita a la consideración de la pasión por parte del fiel de manera especial. El ahínco que se hace en ella como representación doliente y solitaria de Cristo, en su naturaleza más humana que divina, supone el incentivo propio para una devoción particular en la que verse directamente reflejado. Es una devoción que hunde sus raíces en la época bajomedieval, y que viene a manifestar plásticamente a la perfección algunas prefiguraciones bíblicas, siendo el mejor ejemplo la del profeta Isaías (53,3):

“...despreciado, desecho de los hombres, varón de dolores, conocedor de todos los quebrantos, ante quien se vuelve el rostro, menospreciado, estimado en nada”.

Si con los temas del Niño Jesús atendíamos a una representación cercana de la infancia de Jesús, sin duda quien constituye la vertiente de íntima devoción de Cristo concerniente a los momentos de su pasión, es la del Ecce Homo en su versión de busto. Muy propia de la imaginería granadina, ya se

²⁰³ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes*. Granada: Atrio, 2008, pp. 47-54.

conocen ejemplos desde comienzos del siglo XVII, siendo los hermanos García quienes con sus trabajos en terracota policromada supusieron un punto de inflexión en el desarrollo y encumbramiento de este modelo plástico pasionista. El auge de la práctica de los ejercicios espirituales de modo particular por parte de todo tipo de fieles, tanto clero como seglares, supuso un aumento en la demanda de este tipo de obras, ya recomendadas desde sus inicios para este tipo de actos piadosos penitenciales. Gran influencia debieron ejercer, en el ánimo devocional de los granadinos, comitentes y artistas, las meditaciones de fray Luis de Granada sobre temas de la pasión, en concreto sobre el *Ecce Homo*:

*“Y no pienses esto como cosa ya pasada, sino como presente; no como dolor ajeno, sino como tuyo propio. A ti mismo te pon en lugar del que padesce, y mira lo que sintieras si en una parte tan sensible como en la cabeza te hincases muchas y muy agudas espinas que penetrasen hasta los huesos...”*²⁰⁴.

De ahí que durante el siglo XVII se denote un incremento paulatino de su producción en los obradores granadinos, hasta llegar a una etapa de entre siglos y el propio siglo XVIII, en que alcanza el cenit de su creación²⁰⁵.

Continuando la práctica del taller de los Mena, los encargos de este tipo de piezas en pleno barroco granadino de los Mora, solían complementarse con otro busto de María dolorosa. Así son muchos los ejemplos de tallas que desde su ejecución y hasta la actualidad permanecen unidos, manteniendo la

²⁰⁴ “Compendio de la doctrina espiritual”, capítulo XV. En: *Obras del V.P.M. Fray Luis de Granada*, tomo II. Madrid: Atlas, 1945, p.536.

²⁰⁵ La evolución de este modelo iconográfico dentro de la escuela granadina de escultura queda compendiada de manera completa en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Ibidem*, pp. 47-92. Para un mayor conocimiento del mismo tema en la Granada del siglo XVI y principios del XVII, se puede consultar los dos compendios de estudios coordinados por el profesor Lázaro Gila Medina. Más reciente el tiempo resulta el catálogo de la exposición *Iuxta crucem* (Granada, marzo-mayo 2015), donde se muestran diversas tallas de esta peculiar iconografía en el ámbito granadino, y se actualizan y revisan estudios sobre muchas de ellas. Si bien, y como se expondrá a la hora de abordar algunas de ellas relacionadas con Diego de Mora, divergemos en las consideraciones sobre las mismas. GILA MEDINA, Lázaro (coord.) *Iuxta Crucem...*, pp. 376, 378, 390 y 393.

idiosincrasia de este tipo de obras. En el caso que nos ocupa, las obras de Diego de Mora y para su estudio, abordaremos las piezas por separado dado que el planteamiento se lleva a cabo por modelos iconográficos. Los bustos femeninos compañeros a los que a continuación se detallan serán estudiados en su capítulo correspondiente dedicado a las representaciones marianas.

Se puede considerar que, después de los citados García, Pedro de Mena y Medrano (1628-1688) encumbra los modelos pasionistas exentos en busto, y quien establece el prototipo de parejas de Ecce Homo y Dolorosa dentro de la escuela granadina de escultura. No en vano se erigen en una de las banderas de su producción artística. Traemos esta figura a colación puesto que el de los Mora es el taller heredero de los Mena y por tanto su influencia está más que fundamentada en la obra de Diego de Mora. Pero nada más allá de esa realidad. Vienen a coincidir en el concepto, en el mensaje a transmitir, pero no tanto en la forma. Al igual que ocurrirá en los modelos de Jesús Nazareno, frente al prototipo remansado y de suave modelado que legó Pedro de Mena, Diego de Mora muestra unos bustos mucho más expresivos, con un dolor íntimo, de una relación más directa e empática con quien lo contempla.

De influencia directa encontramos la figura de su padre, Bernardo de Mora, de cuyo archiconocido Ecce Homo de la Capilla Real de Granada debió tomar referencias su hijo menor a la hora de abordar sus encargos sobre esta iconografía. Aunque pronto tomará otros referentes mucho más efectistas y atractivos para el público. Volvemos una vez más, sobre la figura de José de Mora. Las influencias vienen marcadas por la evolución que hemos trazado en las etapas artísticas de Diego de Mora. En las obras que exponemos más adelante vemos como Diego de Mora evoluciona desde el Ecce Homo de la iglesia de San Pedro, de su hermano José, hacia una creación particular, sin llegar a perder esta vinculación estilística.

En la representación de esta temática alcanzaron los Mora la virtud, no sólo de concluir el sumum del modelo y establecer el prototipo histórico, sino que, aun repitiéndolo cuantas veces les fue demandado, en vez de agotarlo, supieron reinterpretarlo y renovarlo en cada una de las representaciones. Para

ello, amén de los referentes escultóricos citados que se encontraban en la propia familia, debieron recurrir a la inagotable fuente de inspiración que es el mundo de la estampa y el grabado. El caso del Ecce Homo se considera un arquetipo ampliamente difundido en el Barroco. Es el caso de la estampa del francés Jean Moris (París, ca. 1605-1650), abierta sobre composición de su maestro Philippe de Champaigne, y copiada en formato reducido por el Alemán Melchior Küsel, con posible expansión por territorio español²⁰⁶. Este grabado concretamente presenta amplias similitudes con algunos de los bustos que a continuación presentamos: la inclinación de la cabeza hacia su izquierda, la mirada elevada, cordel y disposición de la clámide. Si bien muestra el cuerpo visible hasta las manos y el brazo derecho al descubierto. Visión que Mora corta a la altura del pecho.



José de Mora. Ecce Homo.

Colección privada.

²⁰⁶ La propuesta de este grabado como fuente para la consecución del modelo del Ecce Homo en el obrador de los Mora fue presentado por Roberto Alonso del Moral a colación de una ficha catalográfica del busto conservado en el convento de Santa Catalina de Siena (vulgo Zafra) de Granada. ALONSO MORAL, Roberto. “Ecce Homo –Mater Dolorosa”. En: GILA MEDINA, Lázaro. *Iuxta crucem...* pp. 390.

1.4.1. ECCE HOMO DE BUSTO

Ecce Homo.**Granada. Museo de Bellas Artes.****Diego de Mora (atrib.). Ca. 1690-1710.**

Se trata de una obra de 70 centímetros de alto, por 62 de ancho y 35 de profundidad. Junto con otro busto de Dolorosa, procede del Convento del Santo Ángel Custodio. Las tallas fueron donadas a este cenobio franciscano en 1783, según constaba en una etiqueta adherida al interior de sus peanas, ya apreciadas cuando las piezas se conservaban en el convento. Posteriormente pasaron a formar parte del conjunto inicial de piezas del Museo de Bellas Artes de la ciudad. Estas imágenes fueron dadas a conocer y vinculadas por primera vez con el trabajo de Diego de Mora por Antonio Gallego Burín en su obra sobre José de Mora²⁰⁷. Se mantiene la atribución en recientes publicaciones²⁰⁸ y en la vigente ficha de catalogación del Museo de Bellas Artes, sin determinar una fecha aproximada para su datación cronológica.

El busto de Cristo se muestra hasta justo debajo del pecho, con el torso semi desnudo, hombro derecho descubierto, el izquierdo cubierto por la túnica que rodea la espalda y el brazo opuesto desde debajo del hombro. Anatómicamente se encuentra muy trabajado. Es el torso de un hombre enjuto y vigoroso, de marcada estructura ósea como se puede apreciar en el hombro, donde incluso sobresale el hueso. Presenta la cabeza inclinada hacia su derecha, recurso compositivo generalizado a lo largo de la obra de Diego de Mora. Jesús se muestra implorante, con la mirada elevada y un tanto perdida. El dibujo perimetral del rostro, un bigote eminentemente pictórico trabajado a

²⁰⁷ GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de...*, págs. 206 y 207. En el momento del estudio de las obras en la clausura del convento conservaban la siguiente anotación : “Año de mil setezientos y ochenta y tres dio estas dos imágenes de Jesús y María con las urnas Don Pedro Cañaberal y Ponze, que le tocaron por muerte de su madre la señora Doña María Ponze, i para memoria de dicha señora las dio y pide la encomienden a Dios, que asi la señora como sus hijos han querido mucho a esta casa”.

²⁰⁸ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes...*, p. 68.

base de pinceladas casi verticales, la resolución de los labios, la corona dentaria superior sumamente visible, la disposición de los regueros de sangre en la zona bucal y el hematoma sobre el pómulo caracterizan el rostro de la imagen.

Iconográficamente se podría aseverar que no se trata del tradicional pasaje de la coronación de espinas, si no el momento previo a la crucifixión. Concretamente cuando una vez llegados al Calvario Cristo va a ser despojado de sus vestiduras. Esto se deduce gracias a dos elementos que en la coronación aún no aparecen. Se trata de la soga o cordel al cuello dispuesta para tirar del Nazareno en el tránsito de portar la cruz al hombro. De este hecho deriva el otro elemento diferenciador, el hematoma sobre el hombro derecho ocasionado por dicha cruz, sólo apreciable en imágenes con el torso al descubierto. Este mismo caso ocurre con el *Señor de la Humildad*, de la granadina iglesia de Santo Domingo.

Las características plásticas expuestas denotan una misma mano en su origen con el citado *Jesús del Rescate* y con la desaparecida imagen de *Jesús preso* de los franciscanos de Loja (Granada). Con esta última comparte además la resolución de la barba, baja y en mechones cortos de sección casi vertical, apreciándose un trabajo más incisivo de la gubia en comparación con la típica barba de Diego de Mora, abierta hacia fuera y más ceñida a la barbilla. Este modelo bien pudiese denotar aún cierta deuda e influencia de los modelos de José de Mora. De hecho, los rasgos generales de composición los pone en relación directa con la talla de *Jesús de la Sentencia* (1685), que bien pudiera servirle de referencia. A su vez, el busto del Museo de Bellas Artes supone un paso más en la evolución de las primeras obras de Diego de Mora, caso del *Nazareno* de Béznar que se tratará más adelante. Pero si con alguna imagen documentada de Diego de Mora podemos poner en relación este busto de Ecce Homo, es con el *San Gregorio Bético* de la Catedral de Granada. La posición implorante, de mirada elevada permiten plantear una serie de paralelismos que afianzan la atribución de la pieza. Coinciden casi miméticamente en la inclinación de la cabeza hacia atrás y hacia su derecha, en la cuenca orbital acusadamente hundida remarcando el entorno del ojo con una arruga en la piel

que forma un cerco levemente tallado y en la boca, de marcada pronunciación en la forma labial y dientes mucho más visibles de lo habitual. No obstante, la estructura ósea de la nariz en el caso del Ecce Homo es mucho más blanda, así como el cabello se ciñe al rostro ocultando las orejas. Hay que tener presente que la visión cercana de la pieza cristífera obliga a emplear o eliminar ciertos recursos habituales para imágenes de altar, y más en el caso de San Gregorio dispuesto para ser visto a gran altura. La disposición del cabello, en grandes mechones ondulados y a veces cruzados, crea un juego líneas opuestas en torno al rostro. Por la derecha cae sobre hombro y pecho, abriéndose sobre éste, mientras que por la izquierda se recoge hacia la espalda, tal cual lo realizara su hermano José en el citado Jesús de la Sentencia para el convento del Carmen granadino. Este mismo esquema, así como la ocultación de las orejas y el modelo de nariz, lo encontramos en otra imagen que documentamos como obra de Diego de Mora, el Crucificado de la Salud de Almegíjar (Granada), obra de 1699. El busto del Bellas Artes presenta además una barba bífida resuelta en mechones verticales y dientes grandes bien marcados en su separación. Estas características, junto a la comparativa con las citadas piezas documentadas, permiten encuadrar la talla del Museo de Bellas Artes en un periodo de entre siglos, más concretamente entre 1690 y 1710. En esta etapa es donde Diego de Mora se desarrolla en lo que hemos denominado como segundo periodo o periodo de influencia de su hermano, justo antes de definir un estilo propio. Un estilo que ya comienza a atisbarse de algún modo en la pieza que acabamos de tratar.



Ecce Homo.**Granada. Convento de Santa Catalina de Siena (vulgo Zafra).****Diego de Mora (atrib.). Ca. 1710-1715.**

Aunque considerado por históricamente por la crítica artística como obra de José de Mora²⁰⁹, planteamos la posible autoría en su hermano Diego, para el cual creemos que representa un paso adelante en su evolución artística. Esta atribución vendría a responder en cierto modo al juicio de “calidad inferior” otorgado a esta pieza en las valoraciones antes citadas, en referencia al busto de Dolorosa con el que hace pareja.

Se trata de un busto de talla en madera que representa a Cristo hasta la altura de pecho. Presenta la cabeza girada hacia su izquierda y la mirada elevada, con grandes ojos de cristal y pestañas postizas, hoy casi desaparecidas. El rostro se muestra expresivo, doliente e implorante, con cejas hinchadas, onduladas y oblícuas, ceño fruncido, y por supuesto una característica boca entreabierta que muestra la corona dentaria superior de piezas bien trabajadas

²⁰⁹ La mención de esta pieza en diversas publicaciones, tiene su origen ya en el siglo XIX, siendo relacionada desde antiguo con las gubias de Mora por una amplia bibliografía que llega hasta nuestros días, reiterando en algunos casos las consideraciones de forma casi mimética. MADOZ, Pascual. *Diccionario Geográfico estadístico e histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Vol. 8, Madrid: Est. Tipográfico-Literario Universal, 1847, p. 526; LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. *El libro del viajero en Granada*. Madrid: Imp. D. Luis García, 1849, p. 265; VALLADAR, Francisco de Paula. *Novísima guía de Granada*. Imp. Viuda e hijos de Paulino v. Sabatel, 1890, p. 334. GALLEGO BURÍN, Antonio. José de Mora..., pp. 165-168, y *Guía del viajero*. Granada: Imprenta Ventura, 1950, p.131; ORUETA Y DUARTE, Ricardo. “Sobre José de Mora”. *Archivo Español de Arte*, 7 (1927), pp. 72-75; GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ-BOLIVAR, María Elena. *Historia de la escultura española. Segunda edición refundida y ampliada*. Madrid: Dossat, 1951, [edic. facsímil. Jaén: Universidad, 2001], p 147, y *Escultura del siglo XVII*. Col. Ars Hispaniae, vol. XVI. Madrid: Plus Ultra, 1963, p. 273. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, 1963, 55, n° 55; OROZCO DÍAZ et al. *Centenario de Alonso Cano en Granada...*, cat 123 y 124; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. Técnica de la escultura..., pp. 184 y 203; OTERO TUÑEZ, Ramón. “Escultura”. En: VALDIVIESO, Enrique et al. *El Barroco y el Rococó. Historia del Arte Hispánico*. Vol. IV. Madrid: Alhambra, 1980, p. 179; HERNÁNDEZ DÍAZ, José. “La escultura andaluza del siglo XVII”. En: HERNÁNDEZ DÍAZ et al. *La escultura y la arquitectura españolas el siglo XVII*. Col. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXVI. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, p. 199; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura Barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 229; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. José de Mora..., pp. 114 y 115; y en *Imágenes elocuentes...*, p. 67. El más reciente y completo estudio de la pieza lo encontramos en ALONSO MORAL, Roberto. “Ecce Homo –Mater Dolorosa”. En: GILA MEDINA, Lázaro. *Iuxta crucem...* pp. 387-393.

y definidas. Los labios parecen más carnosos de lo que hasta el momento venía trabajando Diego de Mora, como hemos podido apreciar en el busto anterior. Sin embargo, sí muestra similitud con las piezas que creemos coetáneas a este busto, caso del Nazareno de Albuñuelas. Con dicha imagen presenta grandes paralelismos en el rostro, tanto en su estructura compositiva como en los rasgos y mímica faciales. La barba se presenta en el busto de las dominicas algo más poblada y resuelta en mechones menos finos que en el caso de Albuñuelas. Sin embargo, el mimetismo resulta asombroso en elementos como el bigote pictórico, los labios, la barbilla prominente y la resolución de la barba bífida en mechones abiertos hacia fuera, una nariz de potente estructura ósea con cavidades nasales algo abiertas y un cuello rotundo y despejado. Una alterada policromía ha eliminado, casi por completo, los regueros de sangre que debieron cubrir el rostro y cuello de la imagen, tan característicos en la obra de nuestro artista.

Lleva el pelo tallado resuelto en amplios y airosos mechones ondulantes, más ampulosos a la altura de las orejas, y cayendo los extremos sobre el pecho y espaldas, esto otorga al conjunto de la cabeza un importante volumen. La sinuosidad de sus formas y cierta blandura en el modelado, es una de las razones que hace a los críticos considerarla una obra de inferior calidad dentro del catálogo de José de Mora. Sin embargo, esta manera de trabajar el cabello lo acerca a la estética mantenida por Diego de Mora. Años antes, en 1699, ya lo empleaba en el documentado *Crucifijo* de Almegíjar. Ahí mantiene todavía cierto influjo de su hermano José, si nos remitimos al atribuido busto de *Ecce Homo* de la Capilla Real granadina. A pesar de parecer una obra repolicromada, se aprecia la terminación de dichos mechones a punta de pincel, lo cual vuelve a presentar la extensión de la gubia a través de los pinceles y la simbiosis de ambas artes complementarias a la hora de imprimir un mayor realismo a la pieza. El resto del cuerpo se cubre con una clámide púrpura cruzada sobre el pecho, resuelta a base de amplios y profundos pliegues, casi como grandes pinceladas, dispuestos en dirección encontrada en ambos lados de la pieza. Un cordel trenzado, de materia natural y posteriormente policromado, rodea el cuello de Jesús anudándose a la altura de la clavícula. A

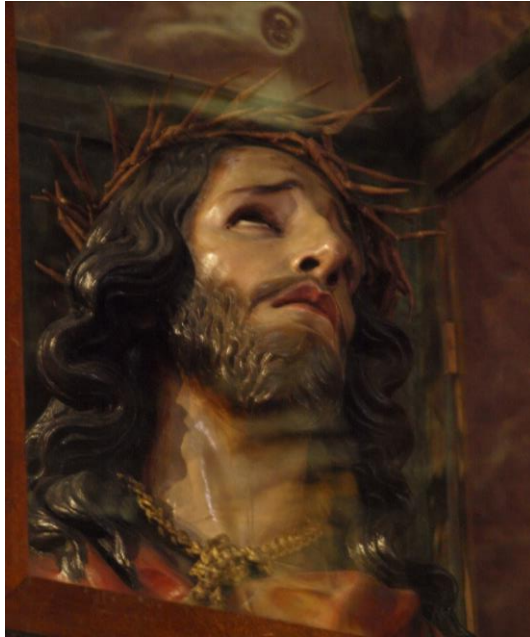
partir de este punto ambos cabos del cordel discurren unidos sobre la clámide en línea diagonal, coincidiendo con uno de los bordes de la prenda textil. De este modo se dibuja una línea oblicua desde la frente al extremo inferior del cordel, este recurso permite incrementa el dinamismo compositivo de la pieza, junto con el sinuoso despliegue del cabello.

La búsqueda de una fuente de inspiración para este modelo de obra nos remite de nuevo al ya citado grabado homónimo de Jean Morin, del Metropolitan Museum of Art de Nueva York²¹⁰, con el que ciertamente presenta grandes similitudes compositivas generales.

Vista estas consideraciones, y sobre todo las similitudes que presenta con otra de las obras que exponemos en este estudio, se puede al menos concluir una cronología más precisa. Hasta el momento, el último estudio lo ha situado en el último cuarto del siglo XVII. En base a lo antes expuesto avanzamos la ejecución de este busto de Zafra cercana a 1715, probablemente en años inmediatamente anteriores. En 1715 queda fechado el citado Nazareno de Albuñuelas, que podemos considerar como imagen justamente siguiente a esta del Ecce Homo, puesto que evoluciona algunos de los rasgos y pequeños matices en el sentido que va siguiendo la obra de Diego de Mora. De ahí datarla justo unos años antes y dentro de la producción de Diego de Mora. Desconocemos la forma en que la imagen pudo llegar al convento dominico de, bien por encargo del mismo, por dote de alguna religiosa o bien por donación de algún particular. Cabe la posibilidad de que esta imagen, junto con el busto de Dolorosa, estuviese relacionado con el amplio conjunto de tallas que del taller de Diego de Mora parece que salieron para el alhajamiento del remozado templo conventual²¹¹, así como alguna otra para el interior de la clausura, también de iconografía cristífera.

²¹⁰ ALONSO DEL MORAL, Roberto. "Ecce Homo...", p. 390. El autor apuesta decididamente por suscribir la autoría de la pieza a José de Mora, aun no considerándola del mismo nivel estético y artístico que la Dolorosa compañera, como ha sucedido a lo largo de la historiografía revisada.

²¹¹ Con posterioridad al incendio del templo en 1678 ya ubica estas tallas el profesor Juan Jeús López-Guadalupe, que también atribuye directamente la autoría de este busto al insigne José de Mora. LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús. *José de Mora ...*, pp. 114 y 115.



Fotografía inferior, del catálogo *Iuxta Crucem*.

Ecce Homo.

Granada. Convento de San Antón. Clausura.

Diego de Mora (atrib.).

Dulce mirada elevada y sereno semblante, resulta muy cercano al anterior en cuanto a esquema compositivo y resortes plásticos empleados. También en el volumen de la pieza, el tratamiento del cabello, la resolución del manto con grandes pliegues a base de amplias oquedades y un sufrimiento dulcificado. Sin embargo, presenta algunas diferencias como la manera de trabajar el bigote, completamente tallado de forma minuciosa, y no resuelto de una manera más pictórica como acostumbraba Diego de Mora. El labio superior aparece algo más elevado y ambos mucho más finos. Sí parece mantener inalterada la policromía, por lo que conserva varios mechones trabajados directamente sobre el cuello a punta de pincel, de manera minuciosa y que viene a incidir en la idea de la extensión de la gubia a través del pincel.

Su autoría se ha venido adscribiendo histórica como atribución a José de Mora²¹², si bien recientemente se ha considerado que podría estar presente la mano de Diego a causa de los matices característicos de volumen y expresión, que distan de lo que se cree habitual en la obra de José de Mora. Toda una elucubración de posibilidades para finalizar por volver a la histórica atribución²¹³. Las diferencias que presenta éste con el preclaro de San Antón hace pensar en la posible presencia de otra mano, tal vez de su hermano Bernardo, como responsable de su autoría o en una obra algo más temprana en la producción de Diego de Mora, a comienzos de la centuria setecentista.

²¹² GALLEGO BURÍN, Antonio. Granada. Guía..., p. 287.

²¹³ ALONSO DEL MORAL, Roberto. "Ecce Homo". En. GILA MEDINA, Lázaro. *Iuxta crucem...*, pp. 376-378. Curiosamente no aparecen referencias explícitas a este busto en otras publicaciones, posiblemente por desconocimiento del mismo.



Otra serie de bustos del Ecce Homo quedan en la duda constante a la hora de asignar su autoría dentro del “mare magnun” de los Mora. Entre ellos uno más dramático y de movida composición, el *Ecce Homo* que se encuentra en la sacristía de la actual parroquia de Santa María Magdalena. Poco sabemos de esta pieza que ya recogía Gallego Burín en su monográfico sobre José de Mora como obra de éste y recientemente lo mantiene en dicha autoría el doctor López-Guadalupe Muñoz. Por nuestra parte la talla ofrece una dualidad de calidades. Un rostro bien ejecutado, de expresión perfectamente conseguida, con rasgos que lo acercan sobre manera a las obras que consideramos de Diego de Mora. Por otro lado, la resolución del cabello, y en especial de la barba, de elaborado movimiento en dos mechones que se retuercen, lo alejan de las soluciones propias de los hermanos Mora, y puede acercarse a los modelos de Torcuato Ruiz del Peral. A ello le unimos el blando modelado de la clámide, con un plegado más esquemático y anguloso, que permite considerar esta pieza como obra del taller de Diego de Mora, como extracto mimético de sus modelos cristíferos e intervención de algún discípulo en la ejecución del resto.

Hasta el momento el modelo de *Ecce Homo* estudiado responde al trabajado hasta la altura del pecho, quedando este cubierto. Según las piezas rastreadas en el amplio trabajo de campo, se puede presentar una pieza que creemos atribuible al taller de Diego de Mora y en la que el cuerpo queda desnudo y trabajado hasta la cintura.

Ecce Homo.

Granada. Monasterio de San José. Clausura.

Diego de Mora (atrib.).

Es una talla de pequeño formato que se encuentra en la clausura del monasterio carmelitano de San José²¹⁴. Alcanza una altura de 60 cm aproximadamente, inferior incluso al acostumbrado en los bustos vistos, más aún cuando el tramo corporal representado es mayor. Es una representación hasta la cintura de Cristo desnudo, sin muestra de perizoma, implorante, con los brazos cruzados sobre el torso y de musculatura suave en su modelado, pero bien definida. A diferencia del cruce de brazos acostumbrado en estas iconografías, donde se tiende bien a extender las manos sobre el pecho o a dejarlas caer una vez maniatadas, éste flexiona los brazos en ángulo casi recto que se une, superponiéndose las manos a la altura central del torso. Queda visible la mano izquierda, ocultando la derecha, y asiéndose al brazo contrario con tres dedos, mientras el anular e índice quedan semi ocultos entre el pecho y dicho brazo derecho. Estos dedos presentan la flexión angulosa de falanges característica en la obra de Diego de Mora. Ambas manos quedan entrelazadas por dos vueltas de fino cordel que, pendiente del cuello, termina cayendo anudado en sus extremos sobre la peana. Curiosamente, de la mano oculta, parecen salir dos vueltas de dicho cordel indicando la ubicación del nudo.

²¹⁴ Mi infinito y sincero agradecimiento a la comunidad de carmelitas descalzas del Monasterio de San José de Granada por constante colaboración para el estudio de las piezas que se han requerido. En especial a la madre priora y a la madre Natividad, por tanta amabilidad y cariño.

La cabeza queda erguida y girada hacia su izquierda, para facilitar la actitud implorante que se completa con una mirada elevada. El rostro presenta el perfil enjuto, de marcada estructura ósea, pómulos salientes y barbilla prominente y suave. Los rasgos faciales característicos de Diego de Mora. La nariz queda algo achatada en su extremo. Vista de perfil parece haber sufrido algún tipo de intervención de reconstrucción de esta zona a causa de algún golpe. La boca, pequeña, queda entre abierta mostrando la corona dentaria superior. Tiene bigote pictórico, con seguridad engrosado a posteriori, y barba bífida levemente tallada sobre la mandíbula y peinada hacia el exterior sobre la barbilla. La cabellera queda completamente tallada, peinada con raya central, ajustada al cráneo hasta la sien para acoger una corona de espinas hoy desaparecida. Bastante abultada queda sobre las orejas, las cuales dejan ver su parte inferior. Los marcados mechones caen equidistantes por pecho, hombros y espalda, más largos sobre esta última. Como suele ser habitual las terminaciones de la cabellera y de la barba las realiza a punta de pincel.

En cuanto a la policromía llama poderosamente la atención las numerosas heridas y hematomas que presenta sobre una piel blanquecina. En comparación con otras piezas que se cree que mantienen su policromía original, presenta similitudes en la forma de realizar algunas de las heridas, principalmente cortes. No obstante, creemos que ese amplio despliegue de signos lacerantes puede deberse a alguna intervención posterior ya que resultan regueros y gotas más toscos y situados en zonas poco comunes en la obra de los Mora. A ello nos remite también el hecho de que queden alterados algunos de los regueros característicos en las imágenes pasionistas de Diego de Mora, en torno a los labios.

Concerniente a su autoría sólo se ha rastreado una referencia documental que parece hablar de esta talla, aunque no está del todo claro por la ubicación. En la *Guía artística de Granada y su provincia*²¹⁵ se menciona un expresivo busto de Ecce Homo en la celda de la santa Madre, cercano a

²¹⁵ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y HERNÁNDEZ RÍOS, María Luisa (coord.). *Guía artística de Granada y su provincia*. Sevilla: 2006, p. 194.

Bernardo de Mora, que posiblemente haga alusión a esta talla que nos ocupa, aunque cuando se accedió a ella para su estudio se encontraba en un pasillo de la clausura²¹⁶. Vistos los rasgos que presenta la imagen, queda manifiesta la posibilidad de atribuir esta talla a Diego Antonio de Mora. Cronológicamente podría situarse entre 1710 y 1720, aproximadamente, por las similitudes que presenta con otras piezas de este periodo, caso del *Ecce Homo* de Zafra, el cual sería algo anterior, y los Nazarenos de Quéntar, Albuñuelas y Capileira. Se alza la talla sobre característica peana plana hexagonal.



²¹⁶ El examen visual directo y fotografiado de la talla dentro de la clausura se produjo a comienzos del año 2016, situándose entonces en uno de los pasillos cercanos al claustro.

1.4.2. ECCE HOMO ERGUIDO O CAUTIVO

A colación de este modelo iconográfico del Ecce Homo, aparece otra versión del tema menos trabajada, tal vez por su menor expansión o difusión puntual en la zona andaluza oriental, eclipsada en cierto modo en época barroca por la de Jesús con la cruz al hombro. Se trata de Jesús maniatado, cautivo o rescatado, representado de cuerpo entero.

Cristo Preso (desaparecido).

Loja (Granada). Capilla de la Sangre.

Diego de Mora (atrib.)

Esta imagen se veneraba en la Capilla del convento de San Francisco, desapareciendo en los disturbios de 1936. Por lo que conocemos de la imagen, a través de documentos gráficos, era obra de vestir, erguida y maniatada. A diferencia de los cautivos mencionados, éste de Loja parece dejar caer la cabeza hacia su derecha, de manera más acusada que el Cautivo de la Magdalena, dejando bastante descubierto y el hombro izquierdo. Esta posición recuerda más a las que adoptan imágenes de Cristo con la cruz al hombro. El análisis de las manos, según la fotografía que se ha conseguido, no quedan dispuestas de manera recogida, como pudiera parecer lógico para este tipo de representación pasionista. Independientemente de que la manipulación de las articulaciones a la hora de ataviar la imagen distorsionase la colocación de brazos y manos, atendemos al estudio de las manos como piezas independientes. La diestra queda abierta y con los dedos semi-flexionados, y la siniestra parece recogida abriéndose los dedos de manera progresiva hasta alcanzar el dedo índice extendido. Visto este análisis coincide perfectamente con la solución que se otorga a las imágenes que portan la cruz. En especial en la mano derecha que responde a uno de los modelos específicos de colocación sobre la cruz donde el brazo queda reposado y la mano extendida sobre el extremo del travesaño. La

coincidencia en este caso se puede apreciar con los Nazarenos de Quéntar o Albuñuelas, que se abordan más adelante. Sin embargo, la mano izquierda sí coincide con las que realiza para iconografías maniatadas. Por tanto, el esquema compositivo de cabeza y hombros y la resolución de la mano respalda la hipótesis de que se tratase en principio de una imagen de Cristo con la cruz al hombro, reconvertida posteriormente en cautivo. Por otra parte, y atendiendo a la naturaleza de la orden que le rendía culto, entre los franciscanos ha sido históricamente más propicio el culto a Jesús camino del calvario que a la iconografía del cautivo y rescatado, afín a las órdenes redentoras de cautivos y en especial a los trinitarios, centrados en la difusión de su culto.

Centrándonos ahora en el estudio de los rasgos fisionómicos, estos manifiestan claramente las características propias de los rostros dolientes y de expresión contenida tallados por Diego de Mora. Elementos puntuales como es la resolución de la barba, corta en mechones definidos y verticales lo ponen en relación con obras de su hermano José. Dado lo cual se puede situar esta imagen hacia a 1700, dentro del que se ha considerado segundo periodo de Diego de Mora, donde acusa la influencia directa de su hermano José.



Nuestro Padre Jesús del Rescate.

Granada. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena.

Diego de Mora (atrib.). 1718.

Esta imagen realizada en madera de pino, con unas medidas de 174 x 51 x 48 cm., procede del antiguo convento de Padre Trinitarios Descalzos de Nuestra Señora de Gracia de Granada, cuyo templo se mantiene en la actualidad, y donde tuvo capilla propia. Se cree que fue trasladado procesionalmente desde el cenobio hermano de los Calzados, el 18 de marzo de 1718²¹⁷ (vid. Apéndice documental 19). El documento que solicita el permiso para esta procesión aclara que se trata de una imagen de nueva ejecución que fue encargada por los frailes descalzos, lo cual no implica que su ejecución fuese de inminente terminación, sino que pudo estar concluida tiempo atrás, y no solicitarse su traslado a causa de un posible retraso en la culminación de su capilla de destino, como apunta Córdoba Salmerón²¹⁸. También demuestran esta pertenencia los distintos inventarios que se conservan del mismo, y los parroquiales de Santa María Magdalena, templo donde se venera actualmente. En ellos se detalla la procedencia de las imágenes ajenas a la Parroquia. En el convento, estuvo vinculado desde un principio a la Siempre Augusta y Venerable Hermandad de la Confraternidad de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos²¹⁹. En el templo trinitario tuvo capilla propia, con bóveda de enterramiento. Constancia queda del traslado de las imágenes de Jesús del Rescate y la Dolorosa a la parroquia de Santa María Magdalena, a través del documento de solicitud de las mismas por parte del párroco. Cuando se reabrió al culto el templo de Gracia, regresaron a él sus imágenes originarias, salvo Jesús del Rescate y la Dolorosa, que compartieron altar con

²¹⁷ A.H.D.Gr. Leg. 37-F/ pieza 6. Sobre los permisos para el traslado de la imagen de Jesús Cautivo desde el convento de Trinitarios Calzados hasta el de los Descalzos.

²¹⁸ CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. *Las órdenes religiosas y el arte barroco. El patrimonio de los trinitarios descalzos de Granada*. Granada: Universidad, 2003, p. 164.

²¹⁹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis. *Contrarreforma y Cofradías en Granada. Aproximación a la historia de las cofradías y hermandades de la ciudad de Granada durante los siglos XVII y XVIII*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, 1992, pp. 537-539, y "La tradición trinitaria en Granada: Nuestro Padre Jesús del Rescate". *Gólgota* (Granada) 5, (1993), pp. 45 y 46.

la titular del convento en su destierro. Así se recoge en el inventario de bienes de la parroquia de Sta. María Magdalena, realizado en 1837 y ubicada ya en el convento del Corpus Christi.

“El otro altar retablo también antiguo / en el que ha colocado la Parroquia a Nuestra Señora / de Gracia que perteneció a Trinitarios descalzos. / Y a sus costados en la mesa de altar es- / tan el Señor del Rescate y su Madre Dolo- / rosa, imágenes grandes de vestir / que pertenecieron a dicho PP. Trinitarios”²²⁰.

Córdoba Salmerón plantea un estudio comparativo de la imagen de *Jesús del Rescate* con otras tres imágenes de iconografía parecida y vinculadas a los Mora: *Jesús de la Sentencia* de Granada, obra de José de Mora; *Jesús Nazareno* de Aguilar de la Frontera (Córdoba), de gran parecido formal con el Señor de la Magdalena (manos y rostro con rasgos de gran similitud) aunque por nuestra parte no se considera obra afín a Diego de Mora; y el *Ecce Homo* o *Cautivo* de San Jerónimo, de Granada, de similar composición y solución plástica que el Rescate, aunque algo más tosco, posiblemente afectado por intervenciones posteriores²²¹.

En cuanto a la autoría han sido varias las hipótesis barajadas. La tradicional atribución a José de Mora, afirmada por Burín en su guía de la ciudad²²², aunque no en el monográfico del escultor; la relación con la primera etapa de José Risueño, planteada por el profesor Sánchez-Mesa Martín²²³, y la opción cada día más extendida de Diego de Mora, sin dejar de lado la posible colaboración entre los hermanos José y Diego de Mora. En mi opinión, queda mucho más patente la impresión de la mano de Diego. Sin embargo, las últimas

²²⁰ Archivo Parroquia Sta. María Magdalena (A.P.S.M.M.). Caja 46, *Libro de Inventario de 1837*. Datos tomados de la transcripción que se hace del documento al completo en CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. *Las órdenes religiosas y el arte barroco...*, Documento XVIII, p. 280.

²²¹ *Ibidem*, pp. 161-163.

²²² GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, p. 202.

²²³ Cfr. CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel., *Las órdenes religiosas y el arte barroco...*, p. 166, nota 16. Aquí se deja constancia de las declaraciones que el prof. Sánchez-Mesa Martín hizo en un medio radiofónico, donde dejaba abierta la puerta a la autoría de Risueño sobre Jesús del Rescate, ubicando a este artista entre los discípulos de Diego de Mora. (creo que fue más bien coetáneo, como mucho discípulo de José, lo que también resulta dudoso por el carácter particular y reservado del genio Mora).

aportaciones sobre este caso se reafirman en la autoría de Diego de Mora, por las coincidencias que se deducen de la comparación estilística con otras obras que se creen del mismo. Firme defensor de esta autoría, y uno de los primeros en plantearla, fue el doctor Juan Jesús López-Guadalupe quien así lo ha manifestado en sus publicaciones²²⁴. Una atribución que se ha aceptado en el conocimiento popular en los últimos años, llegando incluso a plantearse por algunos investigadores como una colaboración entre los hermanos Diego y José.²²⁵

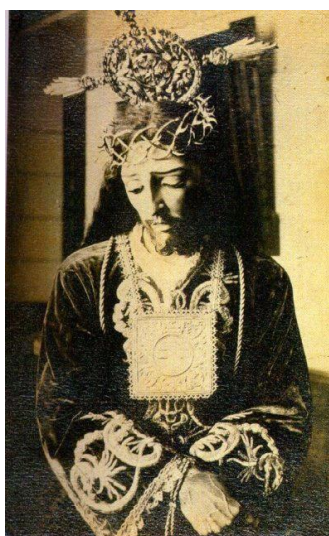
Basándonos en el mismo tipo de parámetros, nos atrevemos a decantarnos por la autoría de Diego de Mora. Diversos rasgos que presenta la imagen, principalmente faciales, como el rictus de la boca entreabierta y las comisuras caídas. La boca es sin duda, a mi juicio, un elemento claramente definitorio o diferenciador entre ambos hermanos, en este caso labios finos, con el inferior sin descolgar, propio de una boca levemente entreabierta que no acusa una respiración agitada o exagerada, la corona dentaria superior visible, el labio superior fino, poco prominente, aunque con la parte central elevada y los perfiles bastante marcados y una acusada “V” superior. También debemos fijarnos en el modo de solucionar la barba y el bigote. El último sigue la forma propia de Diego de Mora, son bigotes poco voluminosos, tendentes a lo pictórico; finos, con una disposición angular o bastante geométrica; son elementos independientes y aislados en el rostro que no llegan a unirse ni a la nariz, ni al labio ni a la propia barba, tan sólo mediante una suave sombra. Dejando así espacio a cada uno de los elementos faciales para su perfecta apreciación y cumplimiento de su expresividad

Incluso el giro de cadera hacia la izquierda, hace dulcificar la escena a la vez que proporciona a un mayor dinamismo, alejándola del hieratismo

²²⁴ LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús. “Notas histórico-artísticas sobre la imagen de Nuestro Padre Jesús del Rescate”. *Christi Passio. Boletín de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate*, (Granada), 2 (1995), pp. 10-18; y en “El Ecce Homo en la escultura granadina. Imagen de devoción, imagen de devoción”. En: Actas del III congreso nacional de cofradías de Semana Santa. Córdoba, 1997.

²²⁵ GÓMEZ DÍAZ, José Manuel y CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. *Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate (LXXV aniversario)*. Granada:Comares, 2001, pp. 288-289.

característico de las representaciones de cristos maniatados, tanto Ecce Homos como cautivos o rescatados, que siguen el prototipo de la basílica madrileña de Medinaceli. Este mismo giro obliga a posicionar el brazo derecho más adelantado, y ayuda a una leve inclinación del torso hacia delante, lo que permite en la imagen un mayor efectismo a la hora de vestir la túnica. A la vez la cabeza queda ladeada levemente hacia el lado contrario. Es todo en sí un cuerpo estático con torso en suave y delicado movimiento. La policromía es pálida y bastante limpia de sangre y demás rasgos pasionistas. Muy característico es el hematoma de su pómulo izquierdo, así como la disposición de los regueros de sangre distribuidos desde la cabeza hasta el cuello.



Existe otra talla de similar iconografía, situada en el templo del Monasterio de San Jerónimo de Granada, que tradicionalmente se ha atribuido a las gubias de Diego de Mora o de su taller a causa de cierto parecido con la imagen de Jesús del Rescate. A nuestro juicio, y habiendo apreciado la imagen con cercanía, aunque es innegable la deuda con el modelo forjado por los Mora, esta talla presenta rasgos mucho más exagerados y poco definidos que la alejan de la gubia de estos artistas y en concreto de Diego.

También se ha relacionado con el obrador de Diego de Mora la imagen de *Jesús preso* de Lucena, sita en la ermita de Dios Padre. Los profesores cordobeses Dabrio, Villar y Raya respaldan este vínculo afirmando que fue llevada de Granada a Lucena en 1702, sin mencionar la fuente de estos datos²²⁶. A priori presenta ciertos rasgos que pueden emparentarla con el mismo, pero como heredera de los estilemas acuñados en el mismo. Resulta muy distante de éstos la resolución de la boca: bastante cerrada, de labios grandes y gruesos, en especial el inferior, mientras el superior no sigue el marcado perfil tan característica en Mora. Así mismo los ojos se resuelven bastante más grandes y abiertos. No descartamos que se trata de una obra salida de alguno de los primeros discípulos que se formaran con los Mora, tanto con Diego como con Bernardo, fallecido ese año., y que resolviese dignamente la hechura de la imagen empleando dichos rasgos “morescos” algo exagerados, como es el caso de las manos.

²²⁶ VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa y RAYA RAYA, María Ángeles. *Guía artística...*, p. 497. Los datos históricos que aportan intuimos que deben proceder del archivo de la extinta Hermandad de la Vera Cruz, que por entonces le diese culto, en la actualidad lo hace la Cofradía de la Santa Fe, Nuestro Padre Jesús en el Sagrado Lavatorio y Jesús Preso.

1.5. JESÚS CON LA CRUZ AL HOMBRO.

La representación iconográfica de Jesús cargando con la cruz supone, sin duda, uno de los grandes hitos devocionales del orbe cristiano, y en especial de España y Andalucía. Y por tanto una de las escenas de la Pasión de Jesús de mayor cantidad de representaciones plásticas ha alcanzado, siendo sólo superada por la de la Crucifixión. Se trata de un tipo de imagen de gran alcance antropológico por su calado devocional, que ha llevado a vincular el término “Nazareno” a la figura de Cristo itinerante con la cruz al hombro en gran cantidad de regiones hispanas²²⁷. Conviviendo la salvedad de las zonas de mayor influencia del Nazareno de Medinaceli

Más que acostumbrados todos a ver en nuestros templos imágenes de Jesús con la cruz a cuestas. Y por supuesto a contemplarlas como eje principal de la mayoría de las representaciones de Semana Santa.

Es esta iconografía, en su representación procesional, compendia la invitación a la penitencia y a la reflexión a través de la contemplación del sufrimiento, con un personal cultivo del espíritu que contribuye a cada individuo a soportar el peso de su propia “cruz”. Un simbolismo la aceptación del sufrimiento que enlaza a la figura de Cristo con el Antiguo Testamento, en concreto con Isaac y su sacrificio, por los grandes paralelismos que presentan en su desarrollo conceptual²²⁸. En las Sagradas Escrituras, la única referencia taxativa a Jesús portando una cruz hacia el calvario la ofrece San Juan (Jn 19, 16-18):

“Tomaron, pues a Jesús, y él cargando con su cruz, salió hacia el lugar llamado calvario, que en hebreo se llama Gólgota”

²²⁷ Esta denominación se comparte en algunas zonas para designar también a la figura de Jesús cautivo de Medinaceli.

²²⁸ Referenciado en SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Real y Excelentísima Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, 1996, p. 171.

Los evangelios restantes pasan directamente al paso en el que Simón de Cirene es obligado a llevar la cruz.

Diversos autores antiguos ayudaron, con sus escritos, a la configuración plástica de este tema desde un punto de vista histórico y pormenorizado. Con las disposiciones contrarreformistas de Trento se incidía en la imitación del referente divino, según la *lectio divina*, a lo cual respaldaban las palabras manifiestas por Cristo antes de su pasión, a modo de premonición, y que se han convertido en un lema inherente a la figura barroca del Nazareno:

“Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome cada día su cruz y sígame”²²⁹.

Con este valor imitativo como objetivo, obras tardo medievales como las *Revelaciones* de Sant Brígida de Suecia, o la *Imitatio Christi* de Thomas de Kempis, que presenta a la cruz como único camino de salvación. A estas se unen escritos postridentinos como son *La subida al Monte Sión*, de fray Bernardino de Laredo; la *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio* o el *Camino Real de la Cruz*, coetánea a Diego de Mora²³⁰.

La incardinación de esta representación en la devoción popular, y su expansión, vino auspiciada también por órdenes religiosas pujantes en los siglos XVI y XVII. Si los franciscanos tomaron por bandera a Cristo sobre el trono de la cruz, jesuitas y carmelitas hicieron lo propio con Jesús cargando el madero. En ambas órdenes, este fenómeno responde a visiones tenidas por sus fundadores o reformadores, donde Cristo se les manifestaba en ese momento de la pasión, mostrándoles su apoyo a la causa emprendida. Los carmelitas optarían por una variante del tema como veremos en más adelante, a la cual se unen los mínimos de San Francisco de Paula.

²²⁹ Lucas 9, 23.

²³⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El alma de la madera...*, pp. 170 y 171.

1.5.1. EL NAZARENO EN GRANADA

Para poder presentar la novedad que pudo suponer la interpretación que el obrador de los Mora hizo del tema tratado, y comprender lo ello supone a lo largo del bagaje escultórico granadino, es necesario conocer previamente el devenir del mismo en el entorno por ellos conocido, la ciudad de Granada y su producción escultórica. Para ello haremos un breve repaso por las imágenes netamente granadinas de Jesús Nazareno que han ido apareciendo desde el siglo XVI, y en los artistas que han marcado las pautas a la hora de interpretar esta iconografía²³¹. Damos inicio con Pablo de Rojas y su creación del modelo de imagen procesional a finales del siglo XVI. Muestra de este cambio conceptual, compositivo y estético del arte sacro, son los Nazarenos de Huétor Vega, ejecutado para el convento carmelita del campo de los Mártires y su hermandad; el de la Hermandad de las Angustias y el ilocalizable del convento de la Trinidad (1586). Con ellos conforma un modelo de figura itinerante de equilibrado dinamismo. A estos habría que sumar la atribución del Nazareno de Priego de Córdoba. A siendo indudable deudor del modelo de Rojas, Bernabé de Gaviria da un paso más en cuanto a la actitud de Jesús, abrazando la cruz con suma elegancia en la colocación de las manos. Así lo demostraba el Nazareno que hace para Motril en 1616, única pieza documentada, y desaparecido en 1936. Siguen en la estela las obras de los hermanos Juan y Antonio Gómez, que desarrollaron una amplia producción documentada en Málaga y la plaza de Orán, con especial atención al automatismo de las figuras para las representaciones del paso²³². A este periodo de comienzos del XVII debe pertenecer también el simulacro que se venera en la Parroquia de Maracena, muy distorsionado por intervenciones posteriores.

De nuevo en Granada, y entroncando con los antecedentes familiares de Diego Antonio de Mora, encontramos a Alonso de Mena y Escalante. Iniciado

²³¹ Por extenso en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes...*, pp.94-121 y 303-344.

²³² SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y GALISTEO MARTÍNEZ, José. “Orto y esplendor de Granada. Los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas”. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 38 (2007), pp. 81-98.

en los modelos de Rojas, de este estilo nos deja la pequeña imagen que hay en la Cartuja, conformará un estilo propio y característico. Figura encorvada, de cabeza girada y un tanto hundida y rostros duros de poca idealización. A este modelo corresponden los nazarenos de Íllora, desaparecido y documentado, y los atribuidos de Algarinejo, Santa Fe o el antiguo de Loja. Casualmente, con este escultor, se inicia la expansión de esta iconografía en tierras granadinas, con especial incidencia en el Poniente. Con blandos modelados se identifica el elenco de Nazarenos atribuidos a Pedro de Mena y Medrano. Si aporta como novedad la forma en que coloca las manos sobre la cruz, esencialmente la derecha que se dispone plana sobre el travesano. Una constante que se mantiene suele ser la cabeza girada hacia la derecha. Ejemplos de ello son Jesús de la Bondad²³³ y los Nazarenos de Churriana de la Vega, Otura, Chauchina, Pampaneira, Mecina Fondales y el desaparecido de Huétor Tájar, todos atribuidos. Se produce el adocenamiento del modelo ante la demanda devocional y una gran presencia del mismo en la Vega granadina

Los Mora y el summúm de la iconografía nazarena.

La saga de escultores a la que pertenece Diego Antonio de Mora, será la que conforme un modelo definido y particular para la iconografía de Jesús cargando con la cruz. Un tipo que supondrá una gran innovación dentro del arte granadino, tanto por su gran carga estética como conceptual, con gran aceptación social y erigiéndose en el tipo de Nazareno granadino por antonomasia.

Del patriarca, Bernardo Francisco, no conocemos obra fehaciente o documentada sobre este tema. Si bien, se han emparentado recientemente algunas imágenes de Jesús Nazareno que tradicionalmente se relacionaban con Pedro de Mena. Son una serie de piezas que parecen mantener vivos grafismos heredados de éste. Por tanto, no casan con los modelos tradicionales que

²³³ OROZCO DÍAZ, Emilio. "Un Nazareno de Pedro de Mena desconocido". En: *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*. Granada: Universidad, 1974, vol. II, pp. 845-850.

conocemos de los Mora, pero si los atisban. Hablamos de las imágenes de *Jesús Caído* de Córdoba, y *Jesús Nazareno* de las granadinas localidades de Alhendín y Dúrcal²³⁴. Estos guardan bastantes paralelismos con el primer Nazareno de Diego de Mora, fehacientemente documentada para Bézner en 1676. Yendo más allá, y contemplando las características plásticas que muestran los Nazarenos antes planteados como obra de Bernardo Francisco, cabe la posibilidad de presentar como posibles obras a *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Arriate (Málaga) y el homónimo de Jabalquinto (Jaén). Obras todas ellas que coinciden estéticamente con un primer periodo, no solo de formación, si no ya de producción propia de Diego de Mora. Esta imagen de vestir presenta bastantes paralelismos con algunas de las piezas mencionadas de Bernardo de Mora.

Del mayor de los hermanos destacan sus rostros más duros y penetrantes. Se trata de un autor más conceptual, en el que afloran la genialidad innata y ego de artista. A él se vincula documentalmente un nazareno caído en Antequera, el *Cristo del Consuelo*, obra fechada en 1688, e intervenida por Andrés de Carvajal. Sin firma documental, aparece en su haber el Nazareno de la Amargura, sólo cabeza y manos²³⁵, donde el patetismo se hace más que latente en rasgos dramáticos. Se le cambió la cabellera por una de cuerda seca y estuco. En relación directa con esta imagen podemos situar el Nazareno de la parroquial de la Expectación de Órgiva (Granada), con un mismo modelo compositivo, que bien pudiera seguir Diego Antonio de Mora, desarrollando algunos matices particulares que no encontraremos en el resto de simulacros nazarenos de los Mora. Se trata de una imagen de talla completa, incluida la cabellera. Esta imagen, por su situación de más difícil modificación, permite erigirla como prototipo o modelo referente para cotejar las alteraciones que han podido sufrir otras articuladas de vestir. De igual manera aparece

²³⁴ Atribuciones planteadas por Agustín Camargo Repullo. “El hermano gemelo de Jesús Caído: el *Nazareno* de Alhendín (Granada)”. Blog Arte, fe y tradición. Entrada de 14 de septiembre de 2015. <https://artefeytradicion.wordpress.com/2015/09/14/el-hermano-gemelo-jesus-caido/>.

²³⁵ El candelero es de época, aunque se desconoce si se trata del original o no, dadas ciertas intervenciones sufridas por la imagen.

emparentada con José de Mora, y por comparativa estilística, Ntro. Padre Jesús Nazareno de Monturque. Al parecer fechado hacia 1662, y que han querido relacionar también con su padre, lo cual desestimamos por estar mayor y presto a su fallecimiento. También se relaciona con sus gubias el Nazareno que preside el retablo de San Francisco de Borja, en el actual templo de Santos Justo y Pastor. Se cree que esta obra pudo encargársele de forma coetánea al retablo, con motivo de la canonización del santo titular en 1671. Hay que tener en cuenta que la imagen de Jesús con la cruz al hombro era y es indispensable para la comunidad de jesuitas, autores y dueños del templo por entonces. Si bien la imagen se presenta más afecta, a nuestro juicio, a los modelos de Torcuato Ruiz del Peral, caso del modelado del bigote y la solución de la mandíbula y boca, un tanto cercanas al Nazareno de Castril y Gabia Chica.

El menos conocido hasta ahora de los tres hermanos escultores, Bernardo “el joven”, manifestó un estilo rotundo en sus formas, de amplios rostros y, por qué no, de cierta dureza en su gesticulación. Rasgos soberbios, a la par que elegantes, que atisban un estilo bien definido. Podemos poner en relación con ellas algunas de las obras que, hasta el momento se circunscriben en idas y traídas atribuciones al entorno familiar. En concreto nos referimos al Nazareno de la localidad de Aguilar de la Frontera. Con él también se ha vinculado el desaparecido Nazareno de Alcalá la Real²³⁶, localidad para la que estaba trabajando en un ambicioso proyecto cuando le sobrevino la muerte. Se trata de una obra muy cercana a los tipos de su hermano Diego, y que bien pudieron compartir.

²³⁶ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes...*, pp. 112 y 113.

1.5.2. EL NAZARENO SEGÚN DIEGO ANTONIO DE MORA

Atribuciones varias se dilatan a lo largo de la geografía andaluza de diversas obras de Jesús camino del calvario para con Diego de Mora. Algunas de ellas más conocidas y por tanto más traídas y llevadas en su atribución, como es el caso del Jesús de la Caída de Baeza. Otras de tradicional atribución, tal vez por desconocimiento o facilidad de asignación. Existen otra serie de imágenes, algunas totalmente desconocidas, que se pueden adscribir perfectamente a la mano de Diego de Mora. Con el estudio de algunas de estas imágenes se puede trazar una línea cronológica que permite clarificar la estética y soluciones plásticas que adoptó Diego de Mora ante este tema de la Pasión, conjugable con el de Jesús Nazareno maniatado. Para ello también nos ayuda la talla documentada en 1707 para la Catedral, San Gregorio Bético, un modelo masculino barbado, en actitud contemplativa de rostro compungido, que bien sirve de referente para conocer la forma en que Diego de Mora resolvía representaciones similares. Salvando las diferencias, las efigies de Cristo cargando con la cruz mantienen cierto paralelismo emocional.

Las características expuestas en el apartado correspondiente de este bloque, justifican ciertas aportaciones genuinas que Diego de Mora creemos que hace sobre esta histórica representación iconográfica. Aunque hasta la fecha sólo nos constan una efigie documentada, las hipótesis planteadas a continuación, erigen a Jesús Nazareno en uno de los tipos más conseguidos y representativos de este escultor.



Nuestro Padre Jesús Nazareno.

Béznar (Granada). Iglesia parroquial de San Antón, nave derecha.

Diego de Mora, 1676.

La primera imagen nazarena que se presenta dentro de este catálogo se hace como obra documentada de Diego de Mora, *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de la localidad granadina de Béznar. Se trata de una obra de comienzos escultóricos. Un encargo realizado por la Hermandad del Santísimo Sacramento de dicha parroquia, por entonces Santa María, y que se constata como obra de dicho autor a través de una serie de pagos que se le realizan entre 1676 y 1677.

“mas se discarga de dos mil y qua-/ trocientos reales que tiene entre/ gado a diego de mora para una chu/ ra de Jesus naçareno y túnica 2400”²³⁷.

“Mas se discarga dicho mayordomo / de setecientos reales q^e dio a diego de / Mora ____ 700 reales”²³⁸.

Según la redacción del primer asiento “que tiene entregado a Diego de Mora para la hechura”, nos indica que en esa fecha se estaba ejecutando la imagen contratada. La imagen debió de estar en la localidad para octubre de 1677, puesto que con esta fecha se registran, tanto el último pago al artista, como los generados por el traslado y grandes honores con que la imagen fue recibida en el pueblo, dos arrobas de pólvora y “gasto”, se entiende como fiesta o aperitivo, para la gente y soldados²³⁹.

²³⁷ Archivo Parroquial de Béznar (A.P.B.) *Libro de cuentas (descargo) de la Hermandad del Santísimo Sacramento de Béznar, 1671*, fol. 25 vto. Data de 1676.

²³⁸ A.P.B. *Libro de cuentas (descargo) de la Hermandad del Santísimo Sacramento de Béznar, 1671*, fol. 29r. Data de octubre de 1677.

²³⁹ *Ibidem.*

“Mas se discarga dicho mayordomo / de dusientos y sesenta y dos reales de / dos arobas de polbora q^e se compra/ron para traer a Jesus de nasare/no”

“Mas se discarga dicho mayordo/mo de tresientos reales q^e se di/eron de gasto con la gente y soldados / Deste lugar quando se trugo a ges/us de nasareno_____ 300 R”.

Con el término soldados puede que se refiera a la presencia de los Mosqueteros del Santísimo, guardia y escolta local para el Santísimo Sacramento. Como se ve, desde su llegada, la imagen de Jesús Nazareno contó con gran devoción, pues años después se menciona que se le tributan cultos del mismo rango que al patrón, San Antonio Abad. Por unos gastos anteriores a la llegada de esta imagen, parece que existió una imagen primitiva de Jesús Nazareno, a la cual vendría a sustituir la hechura de Diego de Mora.

Atendiendo directamente a la imagen, se trata de una obra de tamaño cercano al natural. Erguida e inclinada por el peso del madero. Como es habitual viste túnica morada, y luce cabellera natural. Presenta un blando modelado, que a priori nadie vincularía con los postulados plásticos de los Mora. Coinciden más bien con modelos cercanos a los que Pedro de Mena dejó por tierras granadinas.

Los regueros de sangre dispuestos por el rostro aún mantienen la influencia de su pariente. En esta línea presenta también las manos, tanto en el modelado como en la posición de las mismas, de palmas abiertas y en paralelo a la cruz, como asiéndola por sus laterales. Esto llama poderosamente la atención puesto que, como antes se mencionó, las manos tanto en su resolución propia como en el modo de tomar la cruz, son una de las características emblemáticas de Diego de Mora. Por tanto, estamos ante el punto de partida desde el que el imaginero irá conformando un modelo particular en torno a estas iconografías cristíferas.

No en vano, en esta obra comienzan a ser visibles ciertas variaciones sobre los modelos que Mena, que lo encaminan hacia la consecución del suyo

propio. Así vemos en el rostro, cejas más enarcadas, barba bífida, poco prominente, de perfiles rectos, trabajada en marcados mechones y el bigote menos voluminoso, aunque aún arqueado y unido a la barba. Muestra de la incipiente práctica de Diego en el arte de la talla, pero a la vez experimentación de lo que después realizaría con total seguridad puede ser la posición más bien erguida de la cabeza, una mirada frontal conjugada con un cuerpo encorvado. De igual manera, si muestra ya la posición de las piernas en el mismo modo en que continuará haciéndolo años después, la izquierda adelantada y la derecha estirada hacia atrás y con el pie en ángulo.

Debemos tener presente que, según los datos encontrados, Diego de Mora realizaría esta imagen con apenas diecinueve años. Sin lugar a dudas debió hacerlo en el taller familiar y seguramente bajo la supervisión directa de su padre. Por tanto, sería una de las primeras obras que directamente se le encargarán a él. Cobrando por el mismo la nada despreciable cantidad de 3.100 reales de vellón, teniendo en cuenta que se trata de una imagen de candelero. Lo cobrado por el trabajo de talla y policromía debió ser algo menos, ya que el último pago de 700 reales incluía una túnica.



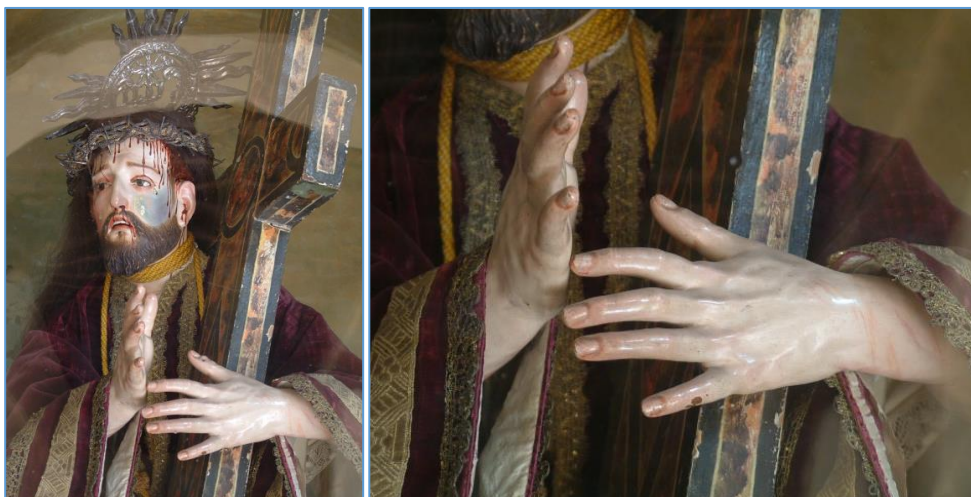


Jesús Nazareno.

Granada. Monasterio de San José. Clausura.

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1680.

De menor tamaño, aunque de gran similitud, es esta imagen de *Jesús Nazareno* que conservan en clausura las madres carmelitas descalzas del Monasterio de San José de Granada. Esta efigie de vestir presenta idénticos rasgos faciales, lo cual nos permite aseverar la autoría de Diego de Mora sobre la misma. A pesar de su reducido tamaño, menor al académico, bien parece constituir un nuevo paso en pos del dinamismo y la expresividad dentro de esta iconografía pasionista. Las manos aparecen mejor trabajadas, manifestando una llamativa tensión en su apertura. Así mismo ya aparece una epidermis ocupada por venas y nervios, destacando el detalle del trabajo a pesar de lo reducido de la pieza.



Fotografía José Manuel Gómez-Moreno Calera.

A partir de este momento evoluciona la forma de concebir el modo en que Jesús cargaba con la cruz camino del calvario, teniendo una amplia tendencia a ser representado por Mora en un momento de detención en el caminar y atención a quien tenía frente a sí, una exhortación a quien lo contemplaba.

Nuestro Padre Jesús Nazareno.

Albuñuelas (Granada). Iglesia parroquial del Salvador.

Diego de Mora (atrib.). 1715.

No es hasta 1715 cuando volvemos a tener datos fidedignos sobre una posible imagen de Jesús Nazareno posiblemente labrada por Diego de Mora, la efigie venerada en el camarín del crucero de la iglesia de Albuñuelas. Se trata de una imagen de vestir de tamaño natural que representa a Cristo cargando la cruz sobre su hombro izquierdo. Es una imagen anatomizada en las mitades inferiores de las extremidades, el resto simplemente devanado aunque con buena terminación. Los brazos están articulados a la altura de los hombros y codos. Desde la cintura hasta las rodillas se cubre con una serie de pliegues tallados a modo de calzón que permite dar forma a la hora de colocarle la túnica que lo cubre. Toda la parte en devanadera se encuentra policromada en oscuro y bajo ésta se aprecian algunas capas de estuco de diversas actuaciones sobre la imagen, posiblemente para subsanar algunas grietas. La imagen se dispone en actitud caminante, quedando las piernas con la derecha levemente adelantada, estirada y firmemente apoyada en el suelo; y la izquierda hacia atrás con el pie girado hacia la derecha. El torso se inclina hacia delante lo que favorece el dinamismo de la imagen, acentuado por un marcado giro de la cabeza hacia la derecha en actitud de buscar la mirada del que lo observa. Su cabeza, de marcada estructura craneal, se encuentra preparada para la colocación de cabellera natural. El rostro manifiesta ya el prototipo característico de Mora, alargado, enjuto y de marcadas facciones. Profundas cavidades orbitales alojan grandes ojos abiertos y expresivos, empleando un

recurso expresivo y naturalista, cerrar levemente un párpado más que otro, en este caso el derecho. La nariz y pómulos quedan muy destacados por la fuerte estructura ósea del rostro. Sobre el pómulo el habitual hematoma descarnado, de policromía realista. La boca entreabierta, de labios carnosos y bien perfilados, deja visible una corona dentaria superior correcta con la lengua tallada en su extremo. Presenta las ambas orejas perfectamente talladas en su totalidad. Los regueros de sangre recorren cabeza y cara en la forma que ya se aprecia en la imagen homónima de Béznar, si cabe aún más perfeccionados.

En esta imagen encontramos una particular disposición de los brazos y manos a la hora de asirse a la cruz. El brazo izquierdo queda extendido en paralelo al travesaño de la cruz y reposa sobre la misma desde la altura del codo aproximadamente. La mano queda extendida sobre el extremo del travesaño, con una característica flexión de los dedos anular y corazón. El brazo derecho queda flexionado en el aire por debajo del pecho, uniéndose solamente a la cruz por su mano, que flexionando la totalidad de sus dedos sustenta el madero por el lateral. Esta postura está concebida exclusivamente para cruces de sección plana, puesto que las de sección circular no permiten el apoyo completo que requiere el plano de las manos abiertas y el ángulo recto que casi conforma la flexión de los dedos. Hasta el momento no se tiene constancia de que hubiera plasmado una forma tan característica de colocar los brazos sobre el madero en los Nazarenos de la escuela granadina de escultura, ni en otras cercanas. Por tanto se puede considerar ésta una de las posibles grandes aportaciones de Diego Antonio de Mora a la imaginería. Rasgo de originalidad, y a la vez, fruto de una reflexión acerca del potencial dramático de la imagen con un gesto “realista” como éste. Así refuerza su expresividad para interaccionar empáticamente con el devoto. Probablemente esta influencia sobre el ánimo del espectador sea paralela al a de los relatos de los libros de meditación devota, que en ocasiones alcanzan altas cotas de descripción “visual”, sin descartar alguna posible interacción con modelos pictóricos.

Según se registra en un inventario parroquial, la imagen llegó al pueblo concretamente el día 29 de septiembre de 1715.

“Ytem el 29 de septiembre de mill setecientos y quinze años se trajo a esta Yglesia el simulacro e/o Ymagen de Jesús Nazareno que se hizo a costa de los vezinos y una Túnica de felpa con encajes de Plata, otra debajo de tafetan sobre Morado, y encajes pára el cuello, y bocas mangas con cordones de hilo de oro...”²⁴⁰.

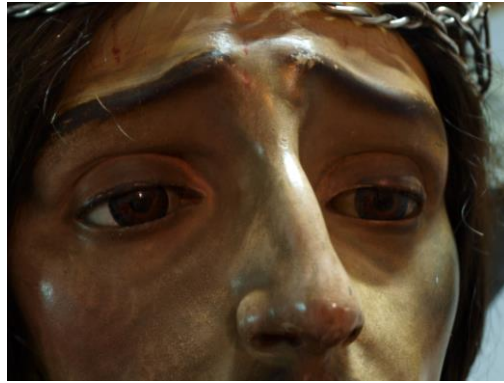
Este registro demuestra que la imagen fue costeada por los vecinos del pueblo, que también corrieron con los gastos del adecentamiento de la capilla en la que iba a recibir culto, concretamente obra y pintura para cuyos conceptos algunos vecinos dejaron limosnas por manda testamentaria²⁴¹. Por tanto, se desmonta la idea de que el arzobispo Francisco Perea y Porrás, natural de Albuñuelas, o su familia, estuviesen detrás del patrocinio de la hechura de la imagen de Jesús.



Fotografía cedida por Manuel Romero Castillo.

²⁴⁰ Archivo parroquial de Albuñuelas. A.P.A. *Inventario de Bienes la Iglesia de Albuñuelas. Año 1669*. Fol. 18vto.

²⁴¹ A. P.N.Gr. *Protocolo de Restábal, 1712-172*, fols. 286 r. y 302 vto.



La primera fotografía es obra de Francisco Molina Muñoz. Las restantes del autor.

Jesús Nazareno.

Granada. Convento de San Antón. Clausura.

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1715-1720.

Imagen tamaño natural, 164 cm, casi mimética de la del Nazareno de Albuñuelas. Dos son las únicas diferencias que creemos advertir con respecto al modelo anterior. Una, la disposición de la mano izquierda cruzada sobre el travesaño de la cruz, y no en paralelo a esta. Una segunda es que acusa ya una mayor suavidad en la expresión y rasgos faciales, con el labio inferior menos prominente. Estos rasgos lo acercan a las imágenes de *Jesús del Rescate* y del *Nazareno* de las Agustinas que veremos a continuación. Al igual que en el anterior, manifiesta una destreza en el detallismo de la talla de la barba, e incluso el recurso del leve cierre de un párpado más que otro.

Visto esto, podemos advertir ya en esta imagen una evolución hacia la suavidad expresiva entre estos dos nazarenos. Si nos guiamos por la evolución desde la mencionada imagen de Albuñuelas, 1715, y la similitud estilística con el Nazareno de las Agustinas, 1717, y Jesús del Rescate, de 1718, podemos marcar en este arco cronológico un punto de inflexión evolutivo en la representación pasionista de los rostros de Jesús para Diego de Mora. Y cercano al mismo la obra que nos ocupa en San Antón. Puede datarse con anterioridad a 1724, puesto que para ese año ya aparece recogido un Nazareno en el inventario de bienes de la comunidad de frailes capuchinos de San Antón, propietaria de la ermita del Santo Sepulcro²⁴²., que creemos es éste. En la actualidad está situado en una pequeña capilla del claustro, se puede definir como una de las mejores consecuciones de Jesús Nazareno atribuidas a Diego Antonio de Mora, junto con el precedente de Albuñuelas.

²⁴² Archivo Histórico Nacional, Clero, Lib. 3683, *Libro de inventario Maior de este convento San Antonio Abad de Granada. 1724*, fol. vto. sin numerar.



Fotografía del catálogo *Jesucristo y el emperador cristiano*, p. 277.



Perfil comparativo entre los Nazarenos de Albuñuelas (drcha.) y San Antón (izqda).

Jesús Nazareno.**Granada. Convento de Santa Catalina de Siena (vulgo Zafra).****Diego de Mora (atrib.). Ca. 1715-1720.**

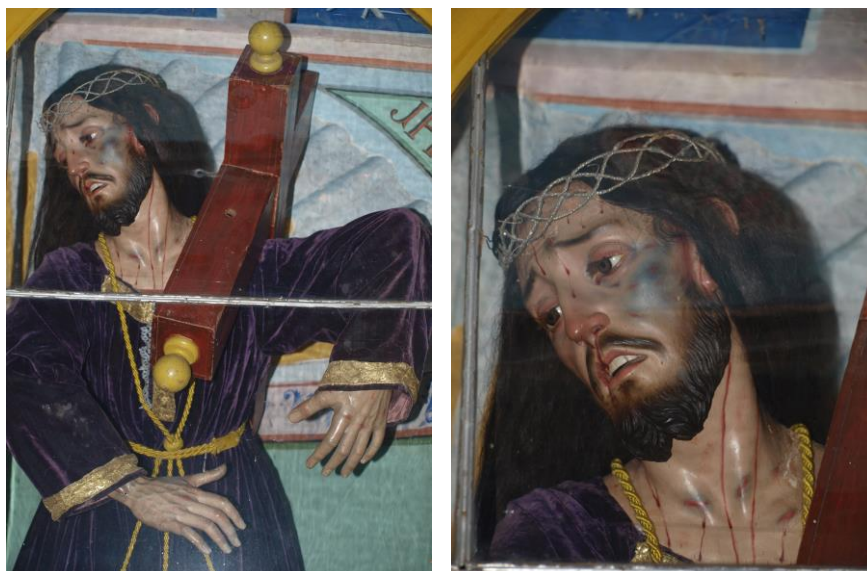
De similar factura a las obras precedentes, resulta este *Nazareno* de la clausura dominica, custodiado en una estancia adyacente al coro alto²⁴³. Se trata de una imagen de vestir, de tamaño menor al natural, empleada por la comunidad de religiosas para su procesión penitencial por el claustro conventual²⁴⁴. Si podemos marcar alguna diferencia con el Nazareno de Albuñuelas, radica en la mano derecha, que presenta los dedos menos doblados en ángulo, quedando por tanto menos asidos a la cruz por las últimas falanges. La disposición de los brazos queda alterada por el poco espacio con que cuenta la hornacina donde se guarda la talla, lo cual impide que se puedan colocar sobre la cruz. Aun así, se puede imaginar la disposición gracias a la resolución de las manos y brazos. La derecha, como se ha dicho, queda asida al madero, mientras que el brazo y mano izquierdos quedan reposados, al igual que en la imagen antes tratada. Llama poderosamente la atención cómo queda bastante marcado el giro de la cabeza hacia su derecha.

La imagen parece conservar la policromía original. A ello ayuda el hecho de estar resguardada constantemente en una hornacina acristalada dentro de un armario y el haber tenido un uso puntual de manera anual. Esto nos permite conocer con detalle elementos polícromos: hematomas, regueros de sangre al completo, y otros matices, que en otras piezas similares han ido desapareciendo, bien por intervenciones posteriores o por la simple exposición continuada al culto. Destacan sobre manera los regueros de sangre bien definidos que recorren la cara del Cristo. Muestra claramente los tradicionales

²⁴³ Se conserva junto con una imagen de vestir de una *Dolorosa*, que no consideramos en nada vinculable a la estética de Diego de Mora.

²⁴⁴ Ya hacía referencia a esta imagen, en su vertiente de imagen procesional para clausura, el profesor Martínez Medina en *Cultura religiosa ...*, pp. 95 y 300. Menciona con el mismo cometido otros Nazarenos, incluyendo el del Convento del Corpus Christi que tratamos en este capítulo.

que salen de la nariz y cruzan la boca, manchando algunos de los dientes, y el reguero que sale de las orejas. Al tener la túnica un cuello amplio, deja visibles tres hematomas de la parte inferior del cuello y la trayectoria de los regueros de sangre que bajan por el cuello. En cuanto a las marcas sanguíneas del rostro, se aprecia un mayor número de ellas. Amén de los ya mencionados regueros que recorren el rostro, muestra gotas de sangre en la frente y descendiendo de la misma, originadas por las punciones de la corona de espinas. Conserva, casi íntegras, las pestañas de pelo natural. De este mismo material luce amplia cabellera. Viste túnica de terciopelo morado, con cordón al cuello²⁴⁵.



²⁴⁵ Sobre esta imagen no se han podido cotejar datos documentales puesto que la comunidad de religiosas dominicas no ha permitido el acceso a su archivo particular. De todas formas quiero expresar mi más sincero agradecimiento a la madre priora por su amable disposición a mostrarme la imagen para su estudio.

Similares a este modelo que representan los Nazarenos de Albuñuelas, San Antón y Zafra, tanto en posición de brazos, manos y giro de la cabeza, encontramos los homónimos de las localidades de Quéntar, Capileira²⁴⁶.

Nuestro Padre Jesús Nazareno

Quéntar (Granada). Iglesia parroquial.

Diego de Mora (atrib.) Ca. 1710-1717.

Por orden de afinidad y similitud presentamos la imagen que se venera en la iglesia parroquial de Quéntar. Se trata de una imagen de tamaño poco inferior al natural. Presenta una gran cercanía estilística al Nazareno de Albuñuelas, especialmente en la composición de su figura y disposición de las manos sobre la cruz. Aunque en la policromía actual se manifiesta un acusado repinte, se pueden apreciar perfectamente los rasgos prototípicos de Diego de Mora en su rostro, y por ello la expresividad que muestra la imagen. Se puede calificar como una imagen de muy buena factura, y talla precisa, así lo demuestra el entramado venoso típico en las manos y muñecas, como la minuciosa talla de ambas coronas dentarias, que en esta ocasión aparecen más unidas y por tanto más visibles.

El estado actual de conservación de la imagen es un tanto deficiente, especialmente por el gran deterioro en la zona de los pies y por la película pictórica opaca aplicada en alguna intervención posterior, posiblemente del siglo XX. Por ello, sería aconsejable una buena intervención en la imagen puesto que conserva gran parte del menudo trabajo en talla que requiere la complementación de una adecuada policromía. Así mismo el adecentamiento de la cabellera natural.

²⁴⁶ De los Nazarenos de Capileira y Cañar ha sido imposible cotejar sus respectivos protocolos notariales, ya que del periodo de producción de Diego de Mora no se encuentran registros en el archivo granadino de Protocolos Notariales.

A esta imagen de la parroquia de Quéntar se le edifica una ostentosa capilla hacia 1773 por Julián López, labrador y vecino de la localidad. Se trata de una capilla de planta semicircular, a modo de pseudo-camarín, saliente del conjunto del templo. En su interior es una amplia hornacina decorada con yeserías de estilo rocalla sobre elementos arquitectónicos que simulan el interior de una estancia. Se enmarca esta actuación dentro del programa de exorno barroco que sufre este templo, a lo que vienen a sumarse la capilla de la Virgen del Rosario y la realización del Tabernáculo del presbiterio²⁴⁷. Por la naturaleza del comitente deducimos que no existía hermandad encargada del culto de la imagen y que posiblemente en el momento de su hechura ocurriese de igual forma. Por tanto, podemos plantear la hipótesis de que fuese el propio vecindario, gestionado a través de la parroquia, quien sufragase los costos de la imagen de Jesús Nazareno²⁴⁸.

La construcción de este espacio de culto, bastante destacado para una población históricamente pequeña, hace pensar que, para la fecha de su construcción, 1773, la imagen de Jesús Nazareno contaba con una asentada y dilatada devoción. Lo cual, junto a las deducciones de su estudio estilístico, permite ubicar la imagen cronológicamente en torno a segunda década del siglo XVIII, más concretamente entre 1710 y 1717.

²⁴⁷ A.H.D. Gr. Legajo 1503, pliego 22, *Dúdar y Quéntar*. Solicitud de aras para los altares, 1774, enero, 15. “Don Antonio Muñoz, beneficiado de la iglesia parroquial del lugar de Quentar y la del de Dudar su anexo puesto a la disposición de vuestra señoría ilustrísima con respeto debido; Dize que en la Yglesia de el dicho lugar de Quentar, Julian Lopez, vezino y labrador en él, a sus expensas ha costado una capilla para la ymagen de Jesús Nazareno que se venera en la referida Yglesia[...].”

²⁴⁸ En el rastreo documental, con intención de concretar lo más posible una cronología y autoría fidedignas, me llevó a solicitar la consulta del archivo parroquial. Empresa imposible de realizar puesto que el párroco confirmó la inexistencia de documentación histórica en el templo, más allá de los libros sacramentales.



Nuestro Padre Jesús Nazareno

Capileira (Granada). Iglesia parroquial.

Diego de Mora (atrib.).

Aún sin una cronología precisa, englobamos dentro de este grupo tipológico la imagen situada a los pies de la iglesia de Capileira. En este caso se plantea de nuevo como obra atribuida a las gubias de Diego de Mora, puesto que el único aporte documental que se ha conseguido es una referencia a la misma en el inventario parroquial de 1733²⁴⁹. Se trata de una imagen de tamaño cercano al natural situada a los pies de la nave del Evangelio. En cuanto a su resolución, la imagen presenta los mismos rasgos formales, tanto fisonómicos como estructurales, que las imágenes anteriormente tratadas. La aplicación de una policromía posterior, y parece que bastante reciente en el tiempo desvirtúa en alto grado la contemplación de algunos rasgos faciales, caso principalmente de la barba que parece aumentada en su volumen, así como de los regueros de sangre y el entramado venoso, que tanto en cuello como en manos queda casi imperceptible. Sin embargo parece que las intervenciones posteriores no han alterado la policromía de zonas internas resguardadas por las vestimentas. Así parece quedar manifiesto en las piernas, que mantienen unas carnaciones correctas y completas en cuanto a venas y sangre. Dispone las piernas abiertas, con los pies en contraposición. Otra de las modificaciones que ha sufrido la imagen es la descolocación de los brazos no permiten verlos reposado sobre la cruz el izquierdo y sustentante el derecho. Denotamos que puede deberse a un deterioro de los goznes de las articulaciones²⁵⁰. Esta imagen presenta como característica unas manos resueltas de modo menos finos, en especial los dedos resultan más gruesos que las tallas que se pueden considerar relacionables con este modelo cristífero de la segunda década del XVIII. Cabe

²⁴⁹ Archivo Parroquial de Capileira (A.P.C.) *Libro de inventarios.*, s/f. Inventario de 1733. No se ha encontrado registro anterior que sirva de referencia para indicar un arco cronológico en el que se pudiera adquirir la imagen.

²⁵⁰ En la inspección directa de la obra se me permitió, por parte del párroco del momento, intentar recolocarle los brazos a una postura apropiada, lo que resultó totalmente imposible. Mi agradecimiento por las facilidades prestadas para el estudio de la pieza.

la posibilidad de que las manos concretamente sean pieza de taller, porque estaríamos ante un caso ejemplo de interacción entre maestro y alguno de los alumnos. Las piernas parecen haberse conservado en un estado más cercano al original, la no exposición directa de esta zona así lo permite. Las presenta dispuestas en levemente abiertas, con los pies en escuadra y perfectamente trabajadas anatómicamente desde justo debajo de la rodilla, especialmente los pies, donde los dedos y las venas alcanzan un elevado realismo gracias a lo minucioso de la talla. La imagen pisa sobre una base tallada que imita un piso pedregoso. La peana original parece quedar oculta por otra de reciente factura que la envuelve.



Jesús Nazareno.

Granada. Convento del Corpus Christi. Clausura.

Diego de Mora (atrib.) Ca. 1717.

En 1717 queda fechada la entrega de la imagen nazarena del convento del Corpus Christi de Granada capital, de Agustinas Recoletas. Se trata de la pieza que fue colocada en el coro alto un 26 de septiembre de 1717, tras su donación por Nicolás Franco el 10 de mayo del mismo año:

“Nos dio de gracia Nicolás Franco a Jesus Nazareno”²⁵¹

Este Nazareno, de, tamaño natural, sigue perfectamente el modelo masculino que venimos describiendo en este apartado cristífero: figura esbelta de posición encorvada; rostro alargado y enjuto; ojos grandes y hundidos; boca entre abierta con el característico labio superior de marcada ondulación; dejando ver ambas zonas dentarias; bigote levemente tallado; barba baja recogida hacia afuera y regueros de sangre recorriendo cabeza, rostro y cuello en la forma habitual. Sin embargo podemos observar en esta imagen el proceso evolutivo del modelo previamente descrito líneas arriba. Apreciamos en su rostro una estructura ósea mucho menos potente y dura. La nariz se muestra más fina, y elegante, de perfil más recto.

En cuanto a las manos y su composición, esta imagen viene a formar parte de un nuevo subgrupo, identificado por la solución otorgada a la mano izquierda sobre el madero. En esta ocasión la muñeca queda flexionada sobre el madero dejando caer la mano hacia el lado opuesto, a la vez que extiende el dedo índice y recoge los demás de manera progresiva. Como vemos, Diego de Mora, presentaría aquí de nuevo la solución tantas veces empleada para las manos en distintos modelos: maniatadas o sustentantes. Justo un año después,

²⁵¹ Archivo Convento Corpus Christi (En adelante A.C.C.C.). Cuaderno de cosas extraordinarias, fol. 15. Esta imagen fue relacionada con Diego de Mora por Miguel Ángel León Coloma en “La dotación iconográfica del convento...”, p. 682.

en 1718 queda documentada la imagen de *Jesús del Rescate*, que presenta el mismo prototipo en cuanto a la resolución de las manos. Se trata de una postura mucho más natural y propia a la hora de reposar el brazo relajado sobre la cruz. En este caso se trata más bien de una simbiosis entre Cristo y su patíbulo, que incluso llega a servirle de apoyo mientras interpela con su mirada a quien contempla la escena. Se puede llegar a interpretar como una especie de abrazo místico o aceptación de la pasión. Esta manera de mostrar el elemento mortificador principal puede entenderse como un nuevo aporte en la evolución suavizada del modelo pasionista en la trayectoria de Diego de Mora, y que estaría inserta dentro del proceso que antes apuntábamos. Siempre teniendo en cuenta que no tenemos constancia documental de ninguna imagen con esta configuración anterior a esta fecha de 1717. La mano derecha queda abierta sobre el lateral de la cruz, aunque en ocasiones se presenta retirada de la misma. Los pies se aprecian perfectamente tallados. En esta zona, engarzando los pies con la peana aparece parte del suelo imitando un piso pedregoso.

Es de suponer que la imagen sería entregada al convento agustino recién salida del taller del escultor, por lo que se toma como precisa fecha de ejecución la de 1717.



Nuestro Padre Jesús Nazareno (desaparecido).

Villa del Río (Córdoba).

Taller de Diego de Mora.

Imagen de tamaño natural que denotaba gran dramatismo contenido en su rostro y una resolución en las extremidades superiores similar a las dos obras anteriores, a juzgar por los documentos fotográficos conservados. Visto esto podemos acercar esta obra cordobesa al taller de Diego de Mora. Se conoce que la imagen procedía de Granada y fue llevada al pueblo en el siglo XVIII por orden del vicario Luis Pérez Ponce. El mismo promueve la restauración de la antigua ermita de San Roque, en 1700, en cuyo presbiterio coloca la efigie del Nazareno, dando nombre al templo desde entonces²⁵². La imagen desapareció en los disturbios de 1936.



Fotografías de la página web la Hermandad de Jesús Nazareno de Villa del Río.

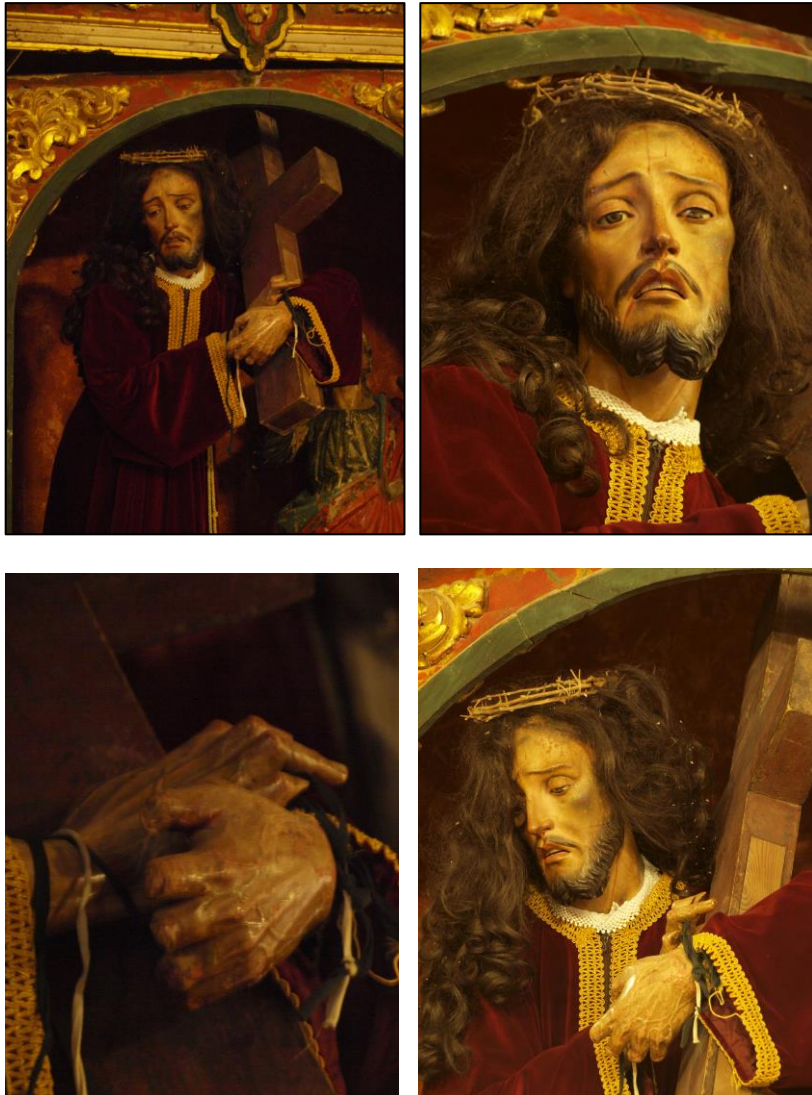
²⁵² Página web de la Muy Antigua Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Villa del Río (Córdoba). www.anapi.com.

Nuestro Padre Jesús Nazareno.

Cáñar (Granada). Iglesia parroquial.

Taller de Diego de Mora.

Centrando su retablo propio, a los pies del templo, se ubica una imagen de vestir de tamaño inferior al natural de Jesús portando la cruz al hombro que manifiesta las características que venimos desglosando de esta iconografía. Coincidente con los anteriores, y a pesar de su avanzado estado de deterioro, la imagen, se puede relacionar con el taller de Diego de Mora, y encuadrarla en el periodo de 1710 a 1729. Como diferencia con las anteriores podemos apreciar que presenta un labio superior algo más elevado y marcado, así como algo ahuecado en su terminación. Esto puede deberse a alguna intervención posterior a causa de deterioro por el culto, puesto que contrasta en demasía con la buena terminación del resto de la talla del rostro y manos. Se detectan en la resolución de la barba ciertos golpes de gubia más cortantes de lo que hasta el momento nos tiene acostumbrados Diego de Mora, además de que comienza a quedar terminada en una pequeña punta, mientras Diego las redondeaba hacia el interior. Es este elemento el que lleva a plantear la posible mano de algún discípulo, y más concretamente de Torcuato Ruiz del Peral. Si comparamos con modelos de rostros realizados por Ruiz del Peral en su primera etapa de producción artística, podemos apreciar la evolución de los rasgos que reseñamos en la imagen de Cáñar. Es considerable el mal estado de conservación de la imagen, con la falta de la mayoría de los dedos, grandes lagunas policromas y la gran cantidad de suciedad acumulada tanto en la superficie de la talla como en la cabellera.



Muy similar a éste y al del Corpus Christi parece que fue el desaparecido **Nazareno de Santiago**, en Guadix (Granada). El rostro alargado, de facciones suaves, así como la disposición de la mano permiten establecer esta relación estilística y declinar su autoría hacia Diego Antonio de Mora, siempre basados en la documentación gráfica que nos ha llegado

Como iconografía de Jesús cargando con la cruz aparece también la variante de Jesús caído o en su tercera caída en el camino del Calvario, incardinada dentro de la práctica del Vía Crucis.

La expansión devocional de esta devoción y su iconografía, estuvo ligada a varias órdenes. En el siglo XVI la encontramos arraigada entre los frailes Mínimos de San Francisco de Paula. El momento concreto al que ellos veneraban no era en sí el de la caída, sino el del intento por levantarse de la misma. Ejemplos con este origen y forma representativa son las imágenes del actual *Cristo de las Tres Caídas* del barrio sevillano de Triana y el desaparecido *Jesús de los Pasos del Monte Calvario* de Málaga. La otra orden que apostó e hizo suya la iconografía de Jesús caído es la del Monte Carmelo, en su rama descalza. Inició su devoción a Jesús con la cruz a cuestas en su versión erguida e itinerante, por la visión de San Juan de la Cruz, conocido como el Diálogo de Segovia, aunque en sus inicios lo fue hacia el Crucifijo²⁵³. Dada la rivalidad que por esta devoción mantenía con la Compañía de Jesús, se vio obligada a buscar otra fórmula iconográfica que le sirviese de emblema. Es a partir de 1570 cuando los carmelitas se inclinan hacia la del Nazareno caído, con ambas rodillas en tierra y apoyando la mano sobre una roca, en un intento por no desplomarse aún más²⁵⁴. Indiscutiblemente, intervino en todo este proceso la indicación mística de San Juan de la Cruz a través de sus escritos. También estuvo vinculada esta devoción al gremio de los cocheros y sus hermandades, como se atestigua en Granada, con sede en San Francisco Casa grande, y en Sevilla, con el Caído de San Isidoro.

Las imágenes que presentamos como posibles obras de Diego Antonio de Mora, responden al modelo netamente carmelitano de ambas rodillas en tierra.

²⁵³ DOBADO FERNÁNDEZ, Juan. O.C. “San Juan de la Cruz y las cofradías. La imagen de Jesús Nazareno y el Carmelo Descalzo”. En: *La Hermandad de Jesús Caído. 250 años de devoción. El Carmelo en Andalucía*. Córdoba: Excelentísima Diputación Provincial y Cofradía de Nuestro Padre Jesús Caído y Nuestra Señora del Mayor Dolor, 2015, pp. 19-22.

²⁵⁴ CRUZ CABRERA, José Policarpo. “La conformación de una iconografía devocional: en torno a Jesús Caído y la Orden del Carmelo”: Conferencia impartida dentro del IV ciclo de conferencias para jóvenes investigadores “Arte, rito y devoción en la Semana Santa”, Granada, 4 de marzo. (Texto en prensa, edición por la Asociación Hurtado Izquierdo).

Jesús de la Misericordia (desaparecido).

Málaga. Iglesia del Carmen.

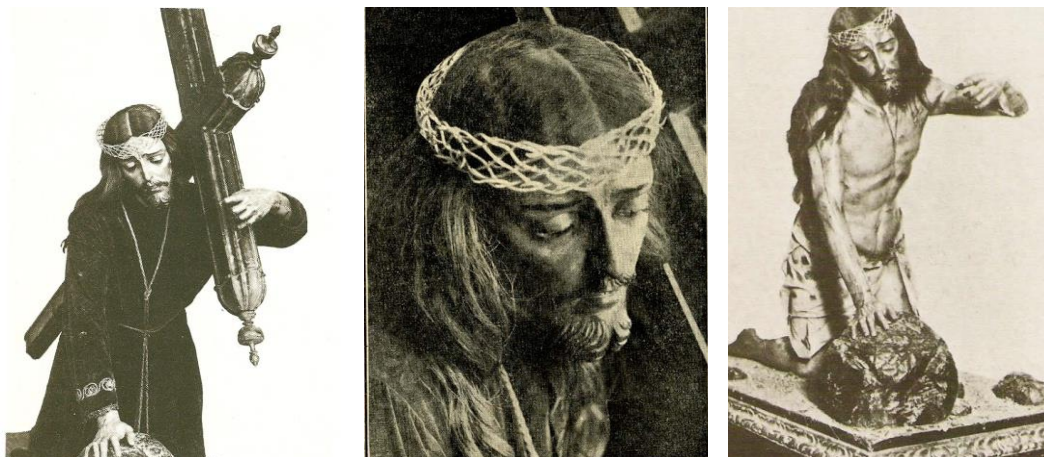
Diego de Mora (atrib.). Ca. 1715-1720.

Imagen de talla completa, que representaba a Jesús caído, con ambas rodillas en tierra. La mano derecha se apoyaba sobre una roca de perímetro circular con alteraciones en su superficie, siendo principal punto de apoyo la palma de la mano, mientras los dedos reflejaban la presión que ejercían. La mano izquierda quedaba sobre la cruz, con los dedos recogidos progresivamente, y la muñeca en quiebro angular. Aunque debió extenderse por todo el cuerpo, presentaba tendones y venas tratados a detalle y trabajados en relieve, que se vendrían a completar con una apropiada policromía con veladuras. La cabeza quedaba inclinada hacia su derecha, con mirada baja. Según los testimonios gráficos el rostro mostraba ojos grandes, nariz fina en su estructura, ceño fruncido y cejas onduladas, bigote fino sin llegar a unirse con una barba bífida, corta y peinada hacia fuera sobre el mentón. La boca quedaba entreabierta, pudiéndose apreciar sus dientes. El conjunto de la talla presentaba unas soluciones estéticas que encuadran a la perfección con el modelo conformado por de Diego de Mora, en especial composición, rostro y manos.

Se trataba de una pieza de anatomía correcta y bien trabajada, con una musculatura definida y desarrollada. Se cubría con un paño de pureza anudado por un cordel en su parte superior, dejando visible la pierna izquierda casi en su totalidad por la parte delantera. Detalle genuino de esta imagen, puesto que otras conocidas de esta iconografía y vinculadas a los Mora, caso de Úbeda y Baeza, abren el paño por el lateral dejando visible la cadera. A diferencia de estas, la piedra donde Jesús se apoya tiene una superficie irregular: Aunque su volumen sea circular no se puede relacionar con un globo terráqueo como en las mencionadas, que lo tenía y tiene respectivamente, de superficie suavizada.

Esta imagen fue destruida parcialmente en 1931, salvándose mascarilla y manos, a partir de las que José Navas Parejo reconstruyó. Definitivamente

quedó destruida en un nuevo asalto al templo del Carmen en 1936. Desde que Urbano Carrere la atribuyera a Pedro de Mena, este vínculo artístico ha sido mantenido por autores posteriores sin objeción alguna²⁵⁵. Orueta, buen conocedor de Mena, la aceptó con cierto reparo, haciendo un comentario poco beneficioso para la talla carmelitana²⁵⁶. También se ha llegado a relacionar con la estética del malagueño Fernández Ortiz. Juan Antonio Sánchez López planteó la directa autoría con el taller de los Mora. Para ello se basó en el estudio que Orozco Díaz hizo de las imágenes de los Caídos de Baeza y Úbeda, atribuyéndolos a Risueño y José de Mora respectivamente²⁵⁷. Si sometemos a comparativa los documentos gráficos que se conservan de esta imagen, con imágenes que consideramos propias de Diego Antonio de Mora, se puede apreciar la más que clarividente similitud de rasgos estilísticos que comparten. De manera especial se pueden establecer estos paralelismos con las imágenes granadinas imágenes de *Jesús del Rescate* y el *Nazareno* de San Antón. En función a ello, se podría fijar una cronología aproximada para esta imagen malagueña en torno a 1710-1720²⁵⁸.



²⁵⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El alma de la madera...*, p. 187.

²⁵⁶ Según referencia Sánchez López, *Ibidem*, p. 266, nota 911. ORUETA Y DUARTE, Ricardo de. *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Junta para ampliación de estudios e Investigaciones científicas -Centro Estudios Históricos, Madrid, 1914, p. 261.

²⁵⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El alma de la madera...*, p. 187.

²⁵⁸ El dato ya fue adelantado en 2014 Isaac Palomino en “La imagen de Jesús Nazareno...”, pp. 110 y 111.

Jesús Caído. (Desaparecido).

Villacarrillo (Jaén). Iglesia de Santa Isabel de los Ángeles.

Diego de Mora (atrib). Ca. 1710-1720.

De factura casi idéntica a la anterior sería la imagen del Caído venerado en Villacarrillo. No podemos afirmar con precisión puesto que el estudio de la pieza se realiza sobre antiguas fotografías conservadas de la misma. El único elemento diferenciador sea la posición de la cabeza, levemente más girada hacia el exterior de la composición. Es presumible que estuviese anatomizada, como el resto de imágenes de Jesús Caído vinculadas a los Mora que se conocen hasta el momento. Antes estas premisas, creemos viable atribuir esta obra a Diego Antonio de Mora. La imagen debió ser encargada para el convento franciscano de Santa Isabel de los Ángeles, donde pereció incendiada en 1936. Se desconoce, hasta el momento, si el encargo se produjo por la cofradía que le rinde culto, de la cual se desconoce un origen aproximado, o bien esta se forjó en torno a la imagen. Para esta localidad giennense realizó Diego de Mora la talla de su patrona, la Inmaculada Concepción, en 1710, a instancias del cabildo local. Es posible que este hecho sugestionara a los mecenas del Cristo Caído a la hora de encargar su hechura. En tal caso, y guiados por la comparativa estilística, esta pieza podría datarse en la década de 1710.



1) Archivo de la Hermandad. 2) Archivo Pedro Lorite, facilitada por la revista *Ahisvi* (detalle).

Las dos imágenes descritas debieron tener por referente las dos obras realizadas para sendos conventos carmelitas de Úbeda y que se atribuyen a José de Mora²⁵⁹. En comparación con la pequeña obra realizada en barro, las tallas naturales de Málaga y Villacarrillo no presentan el giro de noventa grados de la cabeza del pequeño Caído. De nuevo Diego de Mora opta por la inclinación y el giro suave, templado y resignado, frente a la fuerza compositiva del giro brusco de su hermano, transposición de los modelos que vimos en los bustos de Ecce Homo y Dolorosa. Ese giro parece atemperarla también José en la talla a tamaño natural del Caído de Úbeda, el desaparecido *Jesús de la espina*. Por último, queremos hacer mención a una talla de controvertida autoría. Siempre en el entorno más cercano a José de Mora, *Nuestro Padre Jesús de la Caída* de Baeza, se ha mantenido en el juego entre José Risueño y Diego de Mora²⁶⁰. Incliniéndose por este último las más recientes críticas²⁶¹. Aunque bebe directamente del modelo de Mora para Úbeda, presenta formas algo lánguidas del rostro; el volumen prominente en que se aloja la boca; el trabajo suave y algo ampuloso del paño de pureza, muy cercano al modelado en barro; así como la talla algo recia de los dedos y lo identifican. Una vez vistas estas características y valoradas las piezas relacionadas con Diego de Mora, en especial las últimas de su misma iconografía, planteamos a José Risueño Alconchel como posible autor de esta soberbia y exquisita talla de Jesús Nazareno.



José de Mora. *Jesús Caído*. Úbeda

²⁵⁹ OROZCO DÍAZ, Emilio. “Unas obras de Risueño y de Mora desconocidas”. *Archivo Español de Arte*, nº 172 (1971), pp. 233-257.

²⁶⁰ Ibidem, p. 236-239. En esta publicación fue dada a conocer esta talla por primera vez, atribuyéndola a José Risueño.

²⁶¹ CRUZ CABERA, José Policarpo. “La conformación de una iconografía...”.

Aun siendo muchos los continuadores de los postulados estéticos expuesto incluso hasta nuestros días. La imitación de estos modelos fue decayendo sobre manera, incluso desde los propios discípulos de Diego de Mora, últimos en recibir los formulismos directos y de primera mano. La intención de erigir cada uno un estilo propio propició un resultado para nada equivalente al de la familia Mora. Todavía Torcuato Ruiz del Peral mantuvo algunos resabios, si bien se volvió al frontalismo, brazos extendidos, y demás formalismos vistos a lo largo del XVII. Dando en este caso mayor importancia a la morfología gesticular como vemos en estos nazarenos vinculables al artista de Exfiliana. Incluso Vera Moreno, continuador del taller de Diego de Mora, adoptará inmediatamente unos grafismos propios, como se aprecia en obras de otras iconografías que se han llegado a atribuir a Diego, pero que la verdad documental, junto al análisis estilístico nos han permitido atribuir a Vera.



Jesús Nazareno. Gabia Chica.

Atribuido a Ruiz del Peral.

1.6. MUERTE DE JESÚS

1.6.1. LA CRUCIFIXIÓN

Si el tema antecedente, de Jesús con la cruz al hombro, supone un hito dentro de la religiosidad popular y su expresión plástica, el que nos ocupa ahora se erige en el cenit dentro de las representaciones cristíferas en la Cristiandad, el Crucifijo. Desde el siglo IV se tiene constancia del culto a este misterio redentor, apareciendo su primera representación en un sarcófago del Museo Pío Cristiano de Roma, hacia la segunda mitad de dicha centuria.

Respondiendo al siguiente pasaje de las Sagradas Escrituras, similar en el resto de Evangelios, los artistas han ido recreando la escena de la muerte de Jesús a lo largo de la Historia del Arte sacro:

“Llegados a un lugar llamado Gólgota, le crucificaron allí, a él y a los malhechores, uno a la derecha y otro a la izquierda. Jesús decía: “Padre perdónales, porque no saben lo que hacen”. Se repartieron sus vestidos echándolos a suertes. Estaba el pueblo mirando, los magistrados hacían muecas diciendo: “A otros salvó, que se salve a sí mismo si él es el Cristo de Dios, el Elegido”. También los soldados se burlaban de él y, acercándose, le ofrecían vinagre y le decían: “Si tú eres el Rey de los judíos, ¡sálvate! Había encima de él una inscripción: “Este es el Rey de los judíos.”

(Lucas 23, 33-38).

La larga tradición representativa de la muerte de Cristo en la cruz nos los presenta desde un inicial joven imberbe triunfante hasta la imagen doliente de un hombre ultrajado, que da inicio en el siglo XI y se asienta definitivamente en Europa con el arte gótico, una representación de un Cristo humanizado que nos acerca al prototipo que conociera la Granada recién conquistada. Imágenes venidas de Europa con la nueva corte y nuevas hechuras de acuerdo con la estética e ideales renacentistas conformaron un corpus iconográfico que

abonaba un amplio campo experimental para el crucifijo barroco, alentado como siempre por la ferviente literatura mística. Sin lugar a dudas un punto de inflexión en esta iconografía lo marcan, en tierras granadinas, las obras del primer naturalismo escultórico, a caballo entre los siglos XVI y XVII. Piezas de la maestría de Pablo de Rojas, Bernabé de Gaviria, Alonso de Mena o los hermanos García, dotaron a una amplia red de nuevas iglesias de este modelo iconográfico, en especial tras la pérdida de un primer patrimonio artístico en la Rebelión morisca de 1568. Modelos que, como veremos más adelante, no pasarán inadvertidos para Diego de Mora, a la hora de conformar las características propias en la representación del Crucificado. De igual manera se manifiesta latente la sombra de Alonso Cano, que alcanza a verse en la obra de Diego a través de los influjos más directos de Pedro de Mena y José de Mora, que lo filtran y enriquecen²⁶².

A la hora de tratar las fuentes gráficas que sirvieran de referente a Diego de Mora para la conformación de sus crucifijos, no podemos olvidar el grabado. De nuevo aparece el nombre de Cornelis Galle I, de donde parece tomar algunas notas puntuales para uno de sus elementos más característicos, el perizoma. Todo ello queda desarrollado en el comentario de las piezas que siguen, en especial en la primera, con la seguridad de estar tratando sobre una obra fielmente documentada de Diego de Mora.

²⁶² Para un amplio conocimiento de la evolución de la iconografía del Crucificado en tierras granadinas: OROZCO DÍAZ, Emilio. MARTÍNEZ MEDINA, *Cultura religiosa...*, 98-113, y más actualizadas las aportaciones de LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes...*, que recoge varios estudios previos sobre el tema, y GILA MEDINA, Lázaro y GARCÍA LUQUE, Manuel. “El Crucificado en la escultura granadina: del Gótico al Barroco”. En: GILA MEDINA, Lázaro (com.) *Iuxta crucem...*, pp. 39-81. Junto a pequeños estudios de piezas puntuales que se incluyen en esta última publicación. Vid también, LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús. “Anotaciones al tema del Crucificado en Pedro de Mena”. *Archivo español de Arte* (Madrid), 289 (2000), p. 143-145; PEINADO GUZMÁN, José Antonio. “El Crucificado en la Alpujarra granadina. Nuevas piezas de Pablo de Rojas y Alonso de Mena”. *De Arte. Revista de Historia del Arte* (León), 14 (2015), pp. 64-77; y “Nuevos Crucificados relacionados con Pablo de Rojas y su círculo en el entorno granadino”. *Liño. Revista anual de Historia del Arte* (Oviedo), 22 (2016), pp. 23-32.

Cristo de la Salud.

Almegíjar (Granada). Iglesia parroquial.

Diego de Mora, 1699.

Obra inédita, y a su vez única pieza de Cristo crucificado que se ha logrado documentar como hechura de Diego Antonio de Mora²⁶³. Según los datos registrados, el 25 de febrero de 1699 se realizaba la entrega de esta talla a sus comitentes, Bartolomé Martín y Antonio Carmona, con destino a la iglesia de dicho pueblo alpujarreño. Dicha entrega se efectuaba con un atenuante, y por el cual se levantó el acta notarial gracias a la cual conocemos toda la información aquí mostrada²⁶⁴. Los comitentes no podían efectuar la entrega de setecientos cuarenta y cuatro reales de vellón que se le debían al escultor para finalizar el pago de la imagen. Ante esta situación deciden realizar un compromiso notarial, en el que se obligan a pagarlos antes de la fiesta de Nuestra Señora, el 15 de agosto²⁶⁵. Si para entonces no hubiera sido satisfecho, Diego de Mora podría emprender acciones legales para reclamar dicho pago, incluyendo el envío de un cobrador a donde se encontrasen los citados comitentes. Los gastos de estas gestiones derivadas del impago correrían por cuenta de los comitentes. Desconocemos a ciencia cierta si este pago se efectuó según lo dispuesto, pero creemos pensar que sí. El trato, como el documento notarial, tuvieron lugar en el propio taller del artista, ante la talla del crucifijo. En el acto actuaron de testigos Salvador Blanco de Luna y el pariente de nuestro artista, el también llamado Diego de Mora, que por entonces parece estar colaborando con él y con su hermano Bernardo.

²⁶³ Las únicas referencias documentales que se han registrado sobre esta imagen y que lo vinculan a la estética de los Mora, las aporta RODA PEÑA, José. *El Cristo de la Salud en la escultura española. Significación artística y devocional*. Córdoba: Hermandad del Vía-Crucis del Cristo de la Salud, 1999; y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis: "Cristos y vírgenes de la Salud en la Granada Moderna". En: ARANDA DONCEL, Juan (coord.). *La advocación de la Salud: actas del I congreso nacional*. 2005, pp. 272-292.

²⁶⁴ A.P.N.Gr. Protocolo. 952. Granada. Notario Antonio Espejo, 1690-1714. Cuadernillo de 1699, fols. 371r.- 451 r.

²⁶⁵ Esta era la fecha que se establecía habitualmente, en las obligaciones ante notario, para el pago de deudas. En otras ocasiones se disponía para el día de San Juan o el de los santos Pedro y Pablo, 24 y 29 de junio respectivamente.

De este modo, la imagen del Santo Cristo de la Salud salía del obrador de Diego de Mora camino del pueblo de Almegíjar. Una talla de tamaño natural que muestra a Jesús muerto, pendiente de la cruz por tres clavos. En la actualidad sobre una cruz arbórea, posiblemente sustituyera a una de sección plana original durante la restauración sufrida en la postguerra.

Anatómicamente muestra un modelo corporal esbelto, de complexión física fuerte, definida musculatura y amplia caja torácica. Hay que tener presente, que intervenciones posteriores a su hechura han podido alterar el volumen corporal de la imagen. Posiblemente, en origen, pudiese presentar una complexión algo más enjuta y suave, más cercana a los tradicionales modelos de José de Mora y heredera de los de Cano. Presenta una cabeza prominente y voluminosa que deja caer hacia su derecha clavando la barbilla sobre el pecho. El rostro presenta una marcada estructura ósea, con sinuoso perfil donde sobresalen los pómulos. La nariz se resuelve con amplio tabique nasal, pero de manera muy armoniosa con el resto de rasgos faciales. Los ojos son grandes y rasgados, levemente entre abiertos los párpados como propio de una persona que acaba de morir. Así mismo la boca parece terminar de exhalar la poca vida que quedara dentro, dejándola suavemente abierta para mostrar una corona dentaria de piezas correctamente ejecutadas. Los labios son finos, mostrando el superior ya el perfil con que identificamos a las obras de Diego de Mora. El bigote aparece levemente trabajado en la talla a base de pequeñas incisiones sobre el labio superior debiendo completarse la caída del mismo con toques de pincel. La forma que presenta en la actualidad, aunque parece intentar seguir el original, no permite hacernos un juicio cierto, al igual que ocurre con las cejas, completamente desvirtuadas en su repolicromía. De éstas ha sido sustituido el perfil ondulado por un simple trazo levemente arqueado que resta expresividad a la imagen y de desprovee de unos de los elementos más característicos de la fisonomía “moresca”. La barba, igual que el bigote, se resuelve a base de leves toques de gubia sobre la mandíbula. Sin embargo, se desarrolla ampliamente a base de largas guedejas que nacen sobre el mentón y se abren sobre el pecho en dos mechones. Aquí el trabajo de la talla es más profunda y sinuosa, alternando distintos grosores en las guedejas. El mismo

estilo emplea para resolver la cabellera, larga, voluminosa bastante ondulada. Trabajada en grandes mechones se ensancha sobre las orejas para tomar dos trayectorias distintas a cada lado. Por el izquierdo queda recogida hacia atrás, mientras que por el derecho cae en paralelo al rostro hasta reposar sobre el pecho dibujando una elegante línea zigzagueante. Justo debajo del término de este mechón de la cabellera se abre la herida de la lanzada sobre el costado.

Los brazos son fuertes, de trabajada musculatura, lo que denota un buen estudio del natural. Las manos aparecen recogidas o semi extendidas, donde los dedos índice y corazón se abren progresivamente, airosamente flexionados. Este detalle le otorga a la composición de la mano un estilo particular que ya atisba el desarrollo que de este elemento corporal manifestará Diego de Mora de aquí en adelante. Las extremidades inferiores quedan resueltas con el cruce de piernas habitual en las representaciones históricas del tema, la derecha sobre izquierda. Ambas piernas se unen a la altura de las rodillas, quedando éstas a diferente altura y alojada una junto a la corva de la otra. Los pies, bien trabajados, son atravesados por un mismo clavo.

Un movido perizoma cubre el cuerpo de Jesús hasta cerca de las rodillas, dejando visible la cadera derecha, sólo atravesada por el cordel que ata el paño al cuerpo. De este modo marca una línea visual y cromática que dibuja la silueta corporal, a la vez que le permite realizar un completo estudio anatómico. El paño dispuesto sobre la zona púbica y pierna izquierda se resuelve en dos planos pendiente del cordel, con amplio plegado, que sobre el muslo queda volado. Sobre la cadera izquierda queda recogido el otro extremo de la pieza textil, que cae volado y escalonado de forma voluminosa y bastante movida. Destaca como el paño se va enrollando en su parte inferior cual pergamino. Este modelo de paño tiene dos referentes claros. Por un lado, una estampa sobre la Crucifixión abierta por Cornellis Galle I sobre dibujo de Abraham van Diepenbeeck, que influyó a su vez sobre pinturas del mismo tema de Pedro Atanasio Bocanegra en lienzos de los Santos Justo y Pastor y de San Matías, obras que pudo conocer Diego de Mora, en especial la última. Una segunda de la que, casi con total seguridad, bebió nuestro artista, los crucifijos del primer

naturalismo escultórico granadino: Rojas, Gaviria y en especial Alonso de Mena. De éste último véanse las tallas del Cristo del Desamparo de Madrid, el que preside el retablo mayor de la Alhambra, el de Capileira o el del Convento de Carmelitas Calzadas de Granada. Este conocimiento debió llegarle bien por conocer directamente las obras, o por bocetos, dibujos y estampas que se conservaran en el cercano taller de Pedro de Mena. Esta solución para el perizoma, no parece quedar muy ajena a la casa de los Mora, pues muy parecido lo presenta el pequeño *Crucifijo* que porta en sus manos la talla de otros San Francisco de Asís, el que preside el templo conventual de San Antón, y que López-Guadalupe pone en relación directa con el taller de estos artífices²⁶⁶.

Ante el análisis de esta imagen es ineludible que surja la comparativa con la obra de su hermano mayor, José, y en especial con el gran crucifijo salido de su mano, para los Clérigos Menores de la iglesia de san Gregorio hacia 1673²⁶⁷, el actual Cristo de la Misericordia de la parroquia granadina de San José. Ante todo, hay que tener en cuenta que los crucifijos de creados por ambos hermanos son herederos directos, en cuanto a composición general del cuerpo se refiere, del modelo acuñado por Alonso Cano. Así lo evidencia el lienzo de *Cristo crucificado* de la Real Academia de Bellas Artes de Granada. Modelo que fue pasando por todos los artistas desde el racionero hasta llegar a perpetuarse, aportando cada uno de los siguientes su pequeño granito de particularidad.

Algunos son los rasgos que Diego intenta emular de la obra de referencia, pero siempre intercalados con alteraciones y novedades que hacen la obra completamente suya. Las principales similitudes radican en el volumen corporal, sobre todo del torso, y en la composición de la cabeza. Es en este elemento donde más imita el modelo de José: ladeada a la derecha, caída, barbilla clavada en el pecho, la disposición de la cabellera, y de la barba, e intuimos que también del bigote. Si bien el volumen tanto de la cabeza como

²⁶⁶ LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús. "Anotaciones al tema del...", p. 143-145. Esta imagen ha sido tradicionalmente vinculada a Pedro de Mena desde que Gómez Moreno planteara su atribución, si bien recientemente esta atribución va tornando hacia la figura de José de Mora.

²⁶⁷ LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes...*, p. 158.

del cabello es mayor en Diego. La solución otorgada al cabello en su colocación sobre el cuerpo por ambos hermanos, parece ser la evolución de la que en su día adoptara Alonso Cano para sus crucifijos.

Así mismo parece mantener el detalle de dejar vista la cadera derecha. A la hora de imprimir su sello, Diego de Mora monta las piernas a la inversa, quedan más a partir de las rodillas y éstas a alturas diferentes. No cierra las manos al completo, si no que las deja abiertas en progresión o semi recogidas. Diferentes son algunos rasgos faciales, que a su vez permiten diferenciar las obras de ambos: el labio superior en Diego sigue un perfil más marcado y quebrado, mientras que en José es más suave y circular; la nariz en José resulta más estilizada y con una terminación mucho más abultada, mientras Diego la hace más recogida y sin pronunciar la masa final. La expresión sobrecogedora del rictus cadavérico que José imprime a su obra, queda relajada en la solución formal y correcta que realiza Diego. Novedosa en la comparativa resulta la airosa solución que Diego otorga al perizoma frente al minimalismo de la mancha cromática que presenta José en su portentoso Crucificado, aunque ambas parten del mismo esquema básico de una pieza de tela doblada sobre el cordel que lo ciñe al cuerpo.

La actual policromía no permite realizar ningún tipo de valoración artística sobre la que aplicara Diego de Mora en su ejecución, puesto que la que hoy apreciamos se debe a una intervención del siglo XX, habiendo desaparecido algunos elementos pictóricos que complementaban la talla y exagerados otros, caso de las marcas de sangre.



A raíz de éste, y siguiendo la evolución que hemos marcado en su estilo, se le pueden atribuir otras tallas, que en algunos casos encuadramos como obras de taller a juzgar por lo variable de su calidad.

Cristo de la Yedra.

Granada. Capilla del colegio Cristo de la Yedra.

Diego de Mora (atrib.). Ca.1710-1720.

Esta imagen se veneró hasta 1962 en la ermita de su propio nombre. Una ermita que según tradición popular se había levantado en 1708 para dar culto a una milagrosa cruz situada en el entorno de la calle Real de Cartuja. Una vez demolida la ermita, la imagen pasó a la iglesia de San Ildefonso, y actualmente preside la capilla del colegio Cristo de la Yedra.

Se trata de una talla de tamaño académico que representa a Cristo muerto, pero con los ojos aún abiertos. Tiene la cabeza ladeada hacia su derecha y barbilla hundida en el pecho. Presenta menor volumen de la cabeza a causa de tener la cabellera más ceñida, lo que da sensación de mayor estilización y elegancia. Los rasgos faciales son propios de los Mora, tanto en estructura como en detalles. Nariz fina de perfil recto, y la barba presenta mayor trabajo de gubia dibujando líneas sinuosas que cubren la mandíbula, sin embargo, el bigote es eminentemente pictórico. La cabellera queda trabajada con una técnica más apurada, a efectos visuales más angulosa en la caída de los mechones, que mantienen la habitual disposición invertida, con amplio mechón dibujado sobre el pecho derecho. Por su mermado volumen creemos que pudo sufrir algún retallado posterior con intención de colocarle una cabellera natural. Bajo el pelo queda visible la oreja derecha. Estos elementos descriptivos caminan en la evolución que planteamos dentro de la obra de Diego de Mora, y son los que animan a plantear una posible atribución de su hechura

a Diego de Mora en la década de 1710 a 1720²⁶⁸. Periodo que además vendría a coincidir con los años inmediatamente posteriores a la construcción de la ermita.

Anatómicamente es una imagen correcta, que presenta menos corporeidad que la imagen anterior. Los brazos parecen más enjutos, sin embargo, las piernas sí son de potente musculatura. Las rodillas alineadas y las manos cerradas nos remiten al afamado crucifijo de San José. La sugestión que esta obra de José de Mora debió causar entre la población llevaría, con total seguridad, a pedir su imitación por parte de comitentes a su hermano Diego.

El perizoma deja visible ambas caderas, la derecha por la ya vista línea de desnudez que sólo cubre con el cordel, y la izquierda a causa de dejar caer el paño hacia abajo, lo que hace diferente esta solución del perizoma que forma dos líneas oblicuas sobre el cuerpo de Jesús. Se le han desprendido elementos del perizoma como parte del cordel en toda la parte trasera e izquierda, y la caída del propio paño que suponemos sería parecida al de Almegíjar, con el que también comparte ciertas ondulaciones, más suaves, por el borde del paño.

Ha debido ser intervenido, principalmente en su policromía puesto que las cejas parecen más suavizadas en su ondulación, aparecen por el rostro algunos regueros más de lo que en principio pensamos se le pudieron realizar. Sí parecen originales los que recorren sendos brazos desde las manos hasta la axila. El estado de conservación de la imagen requiere una intervención de consolidación estructural y polícroma, así lo manifiesta la abertura que le recorre el pecho.

²⁶⁸ Hasta el momento pocos son los testimonios que se atreven a ofrecer una mínima datación de esta imagen. Gallego Burín lo menciona como obra de finales del siglo XVII, mientras que Antonio Padial lo vincula directamente con la casa de los Mora. GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, p. 309 y PADIAL BAILÓN, Antonio. "Hermandad del Santo Cristo de la Yedra- Ajeros". *La Granada Eterna*, 24 de octubre de 2013. <http://apaibailon.blogspot.com.es>.



Otras imágenes de tamaño natural encontradas a lo largo del trabajo de campo muestran claros rasgos de la filiación al modelo de crucifijo desarrollado por Diego de Mora. Sin embargo, la destreza y las calidades plásticas que presentan hacen separarlas de la directa mano del maestro y plantear la intervención de los miembros del taller en formación, siempre bajo las directrices de Mora. En este caso se trata de dos tallas destinadas a presidir sendos retablos mayores. Esta ubicación a cierta altura permite, en cierto modo, no exigir pulcritud y perfección a la hora del acabado de la talla, lo cual no supone que muchas piezas de taller no sean dignas de elogio.

En primer lugar, tratamos la imagen de ***Cristo Crucificado*** de Pampaneira (Granada). Imagen de tamaño cercano al natural, aunque la altura a la que está colocada no permite aseverarlo con medidas exactas. Preside el retablo mayor desde la calle central del último piso. Destaca esta talla por la amplitud de sus formas, en especial del torso amplio y de marcada musculatura. Así como por la rigidez de sus brazos. Los rasgos generales de la composición, en especial la amplitud de formas, lo acercan a la cercana talla de Almegíjar, así como la resolución movida del perizoma con abundantes pliegues. El trabajo de algunas zonas del cuerpo algo desproporcionadas se debe al hecho de esta permitir una correcta visión ante la perspectiva que el observador tiene de la imagen a tanta distancia. Las piernas se muestran bien trabajadas en su anatomía y composición, quedando levemente las rodillas a diferente nivel. El rostro presenta los rasgos faciales propios ya vistos, en esta ocasión algo exagerados a causa de la altura de ubicación. Barba y cabello, aun estando trabajados de forma más abocetada, con trazos de gubia más amplios, guardan el volumen y formas habituales, dejando visibles sendas orejas. La policromía parece bien conservada, independientemente de la suciedad depositada, no parece estar muy alterada. Conserva los hematomas de rostro y rodillas, algunos de ellos sangrantes, así como regueros de sangre que parecen originales, destacando los que recorren el cuello para discurrir por el pecho fundidos en uno. En caso de haber sido intervenida, como el resto de imágenes del retablo parece que lo fueron, se ha intentado respetar al máximo el original.

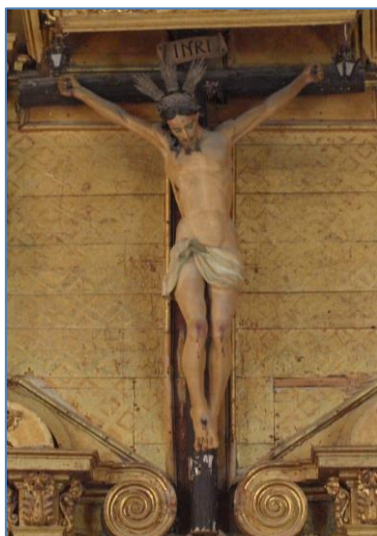
Se encuentra sobre cruz plana de sección cuadrangular, policromada imitando rombos de carey incrustados.

Cronológicamente se puede situar esta imagen en la década de 1710-1720, si atendemos a la datación otorgada al *Cristo de la Yedra*, con el que parece comparte ciertas similitudes en el rostro. Esta hipótesis cronológica vendría respaldada por el estilo del retablo, característico del primer cuarto del siglo XVIII. Es muy probable que la talla fuese encargada de manera coetánea al retablo, tanto por las dimensiones como por el tipo de talla dorada que comparte la cartela que corona la cruz con el resto del retablo.



Le sigue de cerca el *Cristo Crucificado* de la iglesia de Notáez (Granada), también situado en el ático del retablo mayor del templo. Presenta un modelado suave, rostro alargado y cabeza menuda. La barba marcadamente bífida, se extiende sobre el pecho, mientras el cabello carece de volumen quedando en una mancha cromática meramente testimonial. El perizoma, a pesar de su simplicidad, presenta la curiosidad de estar colocado bastante bajo, dejando ver el comienzo de la región inguinal. Posiblemente el artista se permitiese cierto tipo de licencias representativas en este tipo de imágenes que iban a estar colocadas a elevada altura.

El encargo de ambas imágenes, localizadas en la comarca de la Alpujarra, pudo venir auspiciado por la hechura del Crucifijo para la también alpujarreña Almegíjar, y el impacto que la buena calidad de la talla creara en el entorno, sobre todo entre los clérigos y posibles mecenas de localidades relativamente cercanas como ocurre con estas tres.



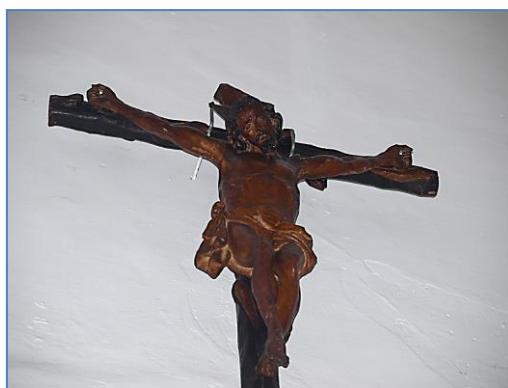
De nuevo la imagen de pequeño formato vuelve a concitar nuestra atención²⁶⁹. El *Cristo Crucificado* de la sacristía de Capileira (Granada) presenta todos los rasgos que hasta el momento hemos venido definiendo como propios de Diego Antonio de Mora en la iconografía de Jesús pendiente de la cruz. Se trata de una talla en madera, de 50 cm. aproximadamente, posiblemente realizada para el respaldo del púlpito o para colocar en pie sobre pedestal. Su anatomía se presenta correctamente trabajada a pesar de lo reducido de la talla, con bastante buena proporción en los volúmenes. Presenta el rostro, manos, barba y cabellera muy bien trabajados al detalle, lo que permite atribuir con mayor fuerza esta imagen. El airoso perizoma queda más

²⁶⁹ En este punto merece la pena mencionar la existencia de una imagen de similares características, pero que se puede vincular más al estilo de José de Mora que al de su hermano Diego. Se trata del Crucifijo que se conserva en las dependencias parroquiales de Güevejar (Granada).

abocetado en sus pliegues, pero consiguiendo el efecto deseado con ciertas profundidades en la talla, lo que se complementaría con la policromía hoy casi inexistente. Aunque muy deteriorada y con bastante suciedad, parece mantener la policromía original de tinte marfileña. Ha perdido casi todas las muestras tanto de sangre como de hematomas, que han sido repuestas con cierto gusto en algunas zonas concretas, aunque no con buena calidad. En la actualidad se alza sobre una cruz de madera de ejecución más reciente y que denota cierto aire rústico y que no hace justicia a la calidad de la imagen que de ella pende.



Bastante similar es la imagen de ***Cristo Crucificado*** que se conserva en una capilla anexa al presbiterio de la iglesia parroquial de la Consolación de Pinos Puente (Granada). Principalmente el rostro y la configuración ampulosa del cabello cayendo ondulado y el perizoma permiten afiliarse esta pequeña pieza al taller de Diego de Mora. Actualmente la totalidad de su policromía se encuentra oscurecida, posiblemente por la oxidación de los barnices, requiriendo una actuación de limpieza y consolidación.



Otra imagen de este porte que podemos incluir en el catálogo de imágenes relacionadas con Diego de Mora es el *Cristo Crucificado* de la sacristía de Dílar (Granada). A pesar del deterioro que presenta la talla, se pueden apreciar los rasgos característicos, intuyéndose un buen trabajo de talla en rostro, manos y perizoma. Se yergue sobre cruz arbórea de grandes nudos y cortes en dorado, que puede ser la original de la imagen.



El modelo que Diego de Mora realizó para Almegíjar debió estar presente en su faceta de maestro, puesto que en 1737 la repite casi miméticamente Agustín de Vera, para rematar el retablo de la Santísima Trinidad de la

Catedral de Granada²⁷⁰. El mismo modelo, aunque sin alardes técnicos ni expresivos, sigue otra talla atribuida a Vera Moreno, el Crucificado del crucero de la actual parroquia de Santa María Magdalena. Así mismo, presenta las mismas características formales el *Crucifijo* de las dependencias parroquiales de Cúllar Vega (Granada), hoy sobre una moderna cruz que desmerece la talla por completo. Podemos entender que el influjo de este modelo alcanza, ya bastante relajado, a los artistas académicos como es el caso de Jaime Folch Costa en su *Cristo de las Ánimas* que realizara para la iglesia de San Matías en 1794.



Crucifijo. Anónimo. Cúllar Vega (Granada). Igl. Parroquial.

²⁷⁰ LÓPEZ GUADALUPE, Juan Jesús. “Experiencia visual y mecenazgo artístico en la Granada Barroca: los retablos de Jesús Nazareno y de la Trinidad en la Catedral”. En AA.VV. *Esplendor renovado: proyecto de investigación y restauración de los retablos del “Nazareno” y “la Trinidad” de la Catedral de Granada*. Madrid-Granada: Instituto del Patrimonio Cultural de España-Ayuntamiento de Granada, 2009, p. 25. pp. 15-27.

1.6.2. CRISTO DESCENDIDO Y YACENTE

En esencia, el proceso de la Pasión y muerte de Jesús culmina con el descenso de su cuerpo de la cruz, preparación y colocación en el sepulcro. Sin obviar hechos puntuales y escenas que debieron acaecer en ese intervalo. Los momentos posteriores a la crucifixión quedan recogidos en las fuentes evangélicas de manera somera y ausente de detalles. Se limitan a presentar una rápida secuencia de hechos donde se le presta más atención a la actitud misericordiosa de José de Arimatea con la cesión de su nuevo sepulcro. Así lo relata el evangelista San Juan, posiblemente en el texto que más repare en ofrecer detalles del espacio y las acciones.

“³⁸ Después de esto, José de Arimatea le pidió a Pilato el cuerpo de Jesús. José era discípulo de Jesús, aunque en secreto por miedo a los judíos. Con el permiso de Pilato, fue y retiró el cuerpo. ³⁹ También Nicodemo, el que antes había visitado a Jesús de noche, llegó con unos treinta y cuatro kilos de una mezcla de mirra y áloe. ⁴⁰ Ambos tomaron el cuerpo de Jesús y, conforme a la costumbre judía de dar sepultura, lo envolvieron en vendas con las especias aromáticas. ⁴¹ En el lugar donde crucificaron a Jesús había un huerto, y en el huerto un sepulcro nuevo en el que todavía no se había sepultado a nadie. ⁴² Como era el día judío de la preparación, y el sepulcro estaba cerca, pusieron allí a Jesús.” (Jn, 19, 38-42)²⁷¹.

En las representaciones de Cristo una vez muerto y descendido de la cruz, podemos diferenciar dos iconografías correspondientes a momentos o pasajes diferentes acaecidos hasta que el cuerpo de Jesús es depositado en el sepulcro. Un primer pasaje que acoge el descendimiento de la cruz, asistido el cuerpo de Cristo por los dos varones. Un segundo pasaje es el que hace referencia a cuando, acto seguido del anterior, el cuerpo de Jesús es trasladado

²⁷¹ El resto de evangelistas relatan los mismos momentos, pero de manera mucho más sencilla en su recreación: Mateo 27, 57-61; Marcos 15, 42-47 y Lucas 23, 50-56.

desde el Gólgota y depositado en el sepulcro cedido por José de Arimatea. Se trata en sí de una secuencia de hechos en los que el cuerpo de Jesús no varía en su posición y, por tanto, tampoco en su representación iconográfica. Una secuencia que, como veremos a continuación, queda cubierta por una sola figura de articulada de Cristo muerto. El tema comienza a manifestarse plásticamente en torno al siglo IX iluminando los códices de las Homilías de San Gregorio Nacianceno. De nuevo el bajo Medievo vuelve a enmarcar el impulso para una representación pasionista. En este caso jugaron un importante papel en la difusión devocional dos grandes instituciones: la orden franciscana, desde su encomienda en la custodia de los Santos Lugares, y los Cruzados.

A la hora de representar este tema la plástica escultórica queda limitada ante cualquier variación, sobre todo en comparación con el arte pictórico, puesto que hablamos de una pieza en talla carente de autonomía y estabilidad, y que debe forzosamente ir apoyada sobre otro elemento, una losa o cama sepulcral. Al igual que ocurre con otras iconografías pasionistas, la existencia desde inicios del Barroco de imágenes de Cristo yacente exento, o en su defecto crucifijos articulados que cumplieran esta función en las celebraciones de Semana Santa, provoca una menor demanda de esta representación en época de Diego de Mora²⁷², como ya encontramos con la iconografía de la Flagelación.

Como características propias de las imágenes de esta iconografía que presentamos a continuación, y que atribuimos a Diego Antonio de Mora, destacamos que coinciden en su mayoría con las que se pueden apreciar en las tallas de Cristo Crucificado. Al fin y al cabo, suponen la prolongación del momento de la crucifixión. Simplemente destacar que el perizoma se resuelve anudándolo sobre la cadera izquierda, al contrario de lo antes visto.

²⁷² El recorrido de este tema iconográfico en el ámbito granadino ha sido tratado por extenso en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. "Iconografía del Cristo Yacente en la escultura granadina. Aspectos plásticos y devocionales". En: *Tercer encuentro para el estudio cofradiero: "En torno al Santo Sepulcro"*. Zamora: Instituto Florián de Ocampo del CSIC, 1995, pp. 151-165. Revisado y ampliado por el mismo autor en "Contemplación, adoración y exhibición. La iconografía de Cristo yacente en la escultura granadina". *Imágenes elocuentes...*, pp. 173-203.

Como se menciona con anterioridad, este modelo iconográfico aparece directamente vinculado al tipo de “crucificados articulados”, imágenes que sirven a tres pasajes diferentes de la Pasión: Crucifixión, Descendimiento y Cristo en el sepulcro. Como imágenes articuladas, la unión de las extremidades superiores con el tronco se encuentra realizada a base de un engranaje en forma de rueda, alojado en la axila. Esto permite la movilidad de dichas extremidades a la hora de realizar la función del “desenclavo” y descendimiento de la cruz²⁷³, pasando los brazos de su posición horizontal a vertical. Una pequeña prolongación del hombro en su terminación, contribuye a disimular el corte entre hombro y brazo, y normalizar la visión, siempre más conseguida cuando se muestran crucificados que en posición yacente. Este sistema queda oculto, en otros casos, por una tela que simula ser la piel una vez policromada. Claros ejemplos son las piezas que tratamos a continuación, así como otra que mostramos para ejemplificar lo expuesto, el *Crucificado* que preside la parroquia de Pinos Puente (Granada), imagen vinculable al taller de los Mora, pero afín al estilo de Diego de Mora.



Articulaciones para yacentes, en tela y en madera. Siglo XVII.



Cristo crucificado. Pinos Puente (Granada). Iglesia parroquia. Siglo XVIII.

²⁷³ En la actualidad, la práctica de estas funciones de teatro religioso ha desaparecido en la mayoría de las localidades. Por tanto, las imágenes destinadas para ello han quedado como piezas estáticas, en su mayoría como yacentes, aunque en algunos casos se disponen como crucificados.

Como imágenes que se presentan tumbadas, en la mayoría de los casos, la visión es eminentemente lateral, por lo que los detalles de perfil quedan mucho mejor trabajados, así como el enfoque que se le otorga a la composición general de la figura. Sólo en la función del descendimiento se podría apreciar su perspectiva frontal y en los casos en que se haya estimado que la imagen se muestre como crucificado. A pesar de ello, Diego de Mora parece que no escatimaba esfuerzos a la hora de trabajar tanto el tórax con una musculatura bien definida, así como el propio paño de pureza en su zona central.

En este punto hacemos referencia a la talla del *Cristo Yacente* del grupo escultórico de la *Virgen de las Angustias* de Cabra (Córdoba). Como integrante de dicho grupo, el Cristo se estudia en el apartado dedicado a la Piedad, puesto que es elemento indispensable para la conformación de dicho tipo iconográfico.

Cristo Yacente.

Alcaudete (Jaén). Iglesia parroquial de la Encarnación.

Taller de Diego de Mora.

Se trata de una imagen de talla completa, de tamaño cercano al natural. Compositivamente presenta los rasgos de un crucifijo, si bien no contempla la amplitud de torso que citábamos como característica propia en las obras de Diego de Mora. Anatómicamente tiene una musculatura definida y bien conseguida. A diferencia de los crucifijos, presenta las manos abiertas, resolución funcional que permite extraer el clavo en la función del descendimiento. La mano izquierda extiende los dedos, mientras en la derecha los recoge a la forma característica de Mora, como ya vimos en la imagen anterior de Cabra. Los brazos se articulan a la manera antes descrita, por lo que presenta las alteraciones de forma propias de ello, quedando el hombro derecho más elevado. Las piernas quedan superpuestas, derecha sobre izquierda, quedando la primera elevada y extendida en el aire, posición originada por su disposición en la cruz y mantenida por la rigidez corporal

propia de un cadáver. Igualmente ocurre con los pies, extendidos en la misma línea de las piernas. Aun así, el cruce de las piernas permite la visión de ambos pies, recordando en cierto modo el recurso empleado en el yacente egabrense.

El hecho de tener que servir para dos iconografías hace que prime la representación de una en detrimento de la otra; en este caso vemos la imposición de la crucifixión. Así lo demuestra también la cabeza caída hacia delante, con la barbilla hundida sobre el pecho. El rostro denota la mano de nuestro artista en sus rasgos faciales, ya con una nariz fina y sin marcar demasiado la estructura ósea. La barba se desarrolla bífida y extendida sobre el pecho, como en el crucificado de Almegíjar y al modo de su hermano José en el de la Misericordia.

El perizoma supone un recuerdo de modelos antiguos, vuelve a recurrir a su pariente Alonso de Mena en el trazo de paño que cierra la composición por la parte derecha trasera. Posiblemente se trate de un recurso empleado ante la imposibilidad física de desarrollar tanto el nudo como la caída del perizoma, donde Diego de Mora solía recrearse. La primada visión lateral de este tipo de imágenes yacentes contribuye al trabajo esmerado del perfil, en este caso concreto el derecho como denotan el perizoma y la mano. Para el perfil izquierdo dejó las terminaciones de los dos extremos del paño, que al no llegar a unirse dejan visible la cadera de Jesús. Aun así, esta talla de Alcaudete presenta un perizoma bastante bien trabajado en su plegado, tanto en volumen como en detalle.

La imagen fue restaurada por José Luís Ojeda en 2009. Hoy día no se realiza la función del descendimiento, manteniendo constantemente su disposición de yacente. Procesa sobre un catafalco o túmulo que permite las visiones laterales de la talla.



Fotografías de la página web de restaurador José Luís Ojeda y de la Archicofradía de la Humildad de Alcaudete.

Como ejemplo continuador del modelo de yacente planteado, encontramos al *Cristo Yacente o del Santo Sepulcro* de la localidad de Arboleas (Almería). Se trata de una talla completa, articulada y de tamaño académico. Presenta las características generales propias de los cristos crucificados y yacentes que hemos visto en Diego de Mora. Se diferencia en que las facciones del rostro aparecen mucho más blandas. También la barba dista en parte de lo que, para 1713 en que se adquirió la imagen, trabaja nuestro artista. Queda resuelta sobre el mentón en un solo golpe y no bífida, quedando

muy blando el modelado de la misma. Además, el volumen corporal de la imagen es mucho menor de lo que hemos visto hasta el momento, especialmente en el torso. Por ello pensamos que se trata de una obra de taller o que responda al ajuste del artista a un presupuesto poco elevado por parte del comitente, lo cual no sería de extrañar dentro de la visión comercial que Diego de Mora tenía de su profesión.

Según refieren las fuentes aportadas por la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la localidad, a quien pertenece la imagen, ésta fue traída de Granada en el año 1713. La obra fue restaurada en 2013 coincidiendo con el tercer centenario de su hechura, por Joaquín Gilabert López.



Fotografía de albox.mforos.com

Capítulo

2



ICONOGRAFÍAS

MARIANAS



2. ICONOGRAFÍAS MARIANAS

2.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA FIGURA FEMENINA

Como características comunes a la figura femenina en la obra de Diego Antonio de Mora, destacamos las siguientes, aplicables tanto a las representaciones marianas como de santas, estudiadas en el tercer capítulo:

Cuerpos de canon esbelto y talle ancho, resueltos en ritmo helicoidal ascendente, gracias al contraposto que se vislumbra perfectamente a través de los ropajes. Tanto en imágenes erguidas como sedentes. Puede entenderse en cierto modo como una interpretación de la curva praxiteliana o contraposto empleado por los maestros del primer naturalismo escultórico en Granada. Al alcance de su conocimiento quedaban obras de Pablo de Rojas, Bernabé de Gaviria, los hermanos Juan y Antonio Gómez, entre otros que imprimieron esta elegante posición a sus imágenes femeninas erguidas, y que sin embargo parece abandonarse por los familiares de Diego de Mora, los Mena.

En las imágenes sedentes gustaba otorgarlas de movilidad y gracia mediante el movimiento del torso. Tres son los recursos o modos que podemos encontrar, según permitiese la iconografía representada.

- Un primero girando hacia el interior de la composición e inclinándolo hacía adelante, normalmente cuando la figura tenía algún objetivo o punto de referencia al que atender, generalmente en vírgenes con Jesús sobre el regazo, caso de Virgen de Belén o Piedad. La línea compositiva que forma y la propia actitud de la imagen suponen una llamada de atención hacia la figura principal o de rango superior del conjunto.

- Cuando se trata de vírgenes trono, el recurso empleado es completamente opuesto. La figura materna se retrae sobre el respaldo, a la vez que inclina levemente la cabeza hacia un lateral. Deja así un espacio preponderante al infante que queda sedente sobre sus rodillas. Esta tendencia también se observa en imágenes erguidas que portan al niño. Se retraen a un segundo plano de manera más sutil, puesto que la composición así lo requiere, mientras muestran al niño sentado sobre su mano izquierda adelantada, a modo de pedestal.
- Un tercer modelo o recurso aparece empleado en imágenes marianas en solitario. En este caso solía inclinar el torso hacia un lateral, generalmente el izquierdo, dejando caer el peso del mismo sobre el brazo que a su vez apoyaba en la pierna. Para llamar la atención sobre este recurso solía ceñir la vestimenta sobre el hombro, marcadamente visible. A su vez inclinaba la cabeza en el mismo sentido. Se trata de un recurso eminentemente empleado en las representaciones de la Aurora.

Esto no impide que en otras composiciones recurra el típico modelo mayestático, Así lo requieren las iconografías de algunas vírgenes de coro o preladadas, caso de la Merced de San Ildefonso.

En el aspecto fisionómico, presenta una evolución desde rasgos más marcados hacia facciones más suaves, siempre dentro de la idealización física como reflejo del ideal personal que se quiere mostrar en la figura representada.

Las manos de falanges recias y largas, más estilizados en sus obras finales. La disposición de las manos varía dependiendo de la representación iconográfica ante la que nos encontremos y de si la figura se presenta sedente y erguida. Las particularidades de cada uno de los modelos se analizan detenidamente en su capítulo correspondiente. Si bien apuntamos ahora algunas generalidades.

A la hora de sujetar la figura de un Niño Jesús, en imágenes erguidas, presenta la misma solución que emplea en las figuras masculinas de santos. Queda sentado sobre el antebrazo izquierdo de María, ésta extiende la mano por

delante del niño, como queriendo recogerlo o protegerlo. Aun así, flexiona los dedos centrales creando su típico quiebro. Característica que suele repetirse siempre que la mano queda abierta o realiza un mínimo ademán de sostener o presionar, sea la figura de Jesús niño sentado sobre su regazo, como la cabeza de su cuerpo adulto ya desvanecido, como la sujeción de la corona de espinas en el caso de las dolorosas.

En los casos en que la mano derecha se recoge o cierra para poder sustentar algún elemento iconográfico, generalmente cetro o bandera, o el pañal en el caso de la Virgen de Belén, se resuelve cerrada por los dedos pulgar, índice y corazón. El resto quedan progresivamente abiertos hasta alcanzar la extensión o apertura casi total en el meñique. Una solución adoptada desde antiguo para dicha situación. Si bien en la elegancia con que Diego de Mora la emplea podemos ver resabios de los inicios de la escultura naturalista granadina. Un dinamismo y gracilidad más propios de Pablo de Rojas y Bernabé de Gaviria que del propio Alonso de Mena, de quien nuestro artista se nutre en variadas ocasiones.

Las imágenes femeninas, visten túnica amplia, ceñida en talle alto, extendida sobre las peanas, nube o cojín que se sitúe a sus pies, en el caso de las figuras marianas.

Gustaba de colocar el manto sobre los hombros, a modo de capa, unido sobre el pecho formando un amplio pico que enmarca el cuello de la túnica. Desde este punto de unión se extiende hasta quedar sobre los brazos, comenzándose a volver el borde de la prenda dejando visto el reverso. A partir de los brazos podemos encontrar varias modalidades de disponer el manto sobre el cuerpo:

- En caída recta por ambos lados, manteniendo el borde la prensa vuelto. El extremo de la boca del manto o capa suele llegar a la altura de las rodillas, descendiendo desde este punto de manera zigzagueante, según el plegado que cae desde la espalda. Es el modelo empleado para

imágenes de vírgenes preladadas en pie, similar al empleado para santos y santas.

- Manto terciado sobre el vientre, rodeando el brazo derecho en amplio vuelo. La prenda continua hasta alcanzar el brazo opuesto y en este recorrido muestra el borde vuelto. Una vez alcanzado el brazo izquierdo la prenda puede bien sobrepasar éste y dejar caer su terminación hacia abajo, en corto recorrido; o bien volver de nuevo sobre la diagonal que se dibuja sobre la figura femenina, terminando en un sinuoso perfil.

El manto no suele quedar ceñido al cuerpo, si no que se separa con amplios vuelos en sus extremos principalmente, formando formas sinuosas, quebradas y onduladas. Emplea una forma para el extremo del manto algunas caídas, sobre todo de mantos terciados, es un pliegue triangular con la parte inferior levantada en pico.

La figura de María siempre aparece con la cabeza descubierta, mostrando una amplia y ondulada cabellera que se despliegan sobre los hombros, los dos habituales sobre el pecho y en especial sobre la espalda. Éstos suelen formar en su caída una sinuosa y graciosa línea ondulante. Presenta el cabello un buen trabajo de talla, con marcadas líneas creando un intencionado efecto de claroscuro, potenciado por la policromía. Los citados mechones quedan peinados en su mayoría hacia detrás, creando un gracioso efectos de volúmenes a la altura de la sien, donde se cruzan con los que caen hacia delante. Este trabajo permite en este punto crear un contraste volumétrico con el casco o cráneo donde se el cabello queda ajustado y peinado en dos partes simétricas. Un recurso que permite acoplar posteriormente una corona metálica sin problema.

Al abordar esta temática tan amplia en cualquier producción artística se ha de establecer un orden de estudio de las piezas a estudiar. Puesto que no se ha podido encontrar la cronología de todas las piezas que se presentan, se estructura el capítulo según el modelo o iconografía concreta, atendiendo dentro de cada una de ellas a un posible eje temporal de sucesión en la ejecución

de las mismas. La primera división atiende a razones iconográficas, diferenciando entre imágenes de índole letífico y doloroso.

Las devociones a las representaciones de María en advocaciones de tipo glorioso vienen relacionadas, generalmente, con la vida de la Virgen desde el mismo momento de su concepción hasta su tránsito, asunción a los cielos y coronación, exceptuando el trance doloroso en que acompaña a Jesús en su pasión. Aunque algunas de estas devociones estén directamente vinculadas a apariciones o visiones de la Virgen ya glorificada, siempre se suelen representar siguiendo alguno de los modelos que aluden a algún momento de su vida, como veremos a continuación. Si bien, encontramos una representación que se ubica dentro de la estancia celestial de María, la Aurora.

En pos de este devenir biográfico e iconográfico se exponen a continuación las distintas obras documentadas y atribuidas de Diego Antonio de Mora.



2.2. INMACULADA CONCEPCIÓN

Hablar de la iconografía de la Inmaculada Concepción en la plástica escultórica, es sin duda, hablar de la representación mariana por excelencia en el ámbito español. Como no podía ser menos, Granada no sólo no escapa a esta característica, sino que se erige como uno de los bastiones principales del culto a la Inmaculada Concepción, defensa de su dogma y, por ende, de sus representaciones artísticas²⁷⁴. Tanto es así, que es en Granada donde surge uno de los modelos inmaculistas más afamados de la Historia del Arte, el creado por el racionero catedralicio Alonso Cano.

Desde comienzos del siglo XVII, Granada vive el fervor inmaculista de manera intensa²⁷⁵. Los hallazgos de la reliquia del velo de la Virgen en la Torre Turpiana y los del cerro de Valparaíso quedan intrínsecamente ligados a la fundación del principal centro de defensa y expansión del Dogma de la Inmaculada Concepción, la Abadía del Sacro Monte, una fundación auspiciada por don Pedro de Castro Cabeza de Vaca y Quiñones, arzobispo de Granada, excepcional respaldo que ayudó a que el tema concepcionista calase hondo en la fe de la ciudad que consagraría votos de sangre a favor de su defensa. Además, el abanderamiento que de dicha causa tuvo esta institución formativa en la España Moderna procuró desde sus inicios atesorar un importante elenco de representaciones plásticas sobre el tema. En paralelo a estos fenómenos devocionales va conformándose en la ciudad una escuela escultórica de características propias, en simbiosis constante con la sevillana, siendo ambas

²⁷⁴ Para un mejor conocimiento del tema nos remitimos a MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996, pp. 17-89; y a la última y más completa revisión que se ha hecho del mismo en tiempo reciente, la tesis doctoral de José Antonio Peinado Guzmán “Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica. La Inmaculada Concepción en Granada”. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Granada en 2011. Publicada como PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *La Inmaculada Concepción en Granada. Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), tomo 23, 45 (2014), monográfico.

²⁷⁵ PEINADO GUZMÁN, José Antonio. “El Sacromonte como institución inmaculista granadina en los siglos XVII y XVIII”. *Revista del Centro de estudios históricos de Granada y su reino*, 25 (2013), pp. 181-200.

fuentes de influencia mutuas. Desde un primer momento se va acuñando un modelo de representación femenina que hiciera referencia al momento de la gestación purísima de María. Dicho modelo titubea aludiendo a varias iconografías o pasajes de la vida de la Virgen, en especial se empleaba para la Asunción y Coronación. Otro modelo que sirvió a tal devoción durante mucho tiempo, en especial en la primera mitad del XVII, fue el de Santa Ana triple. La primera mitad del Setecientos consigue fijar una figuración concreta para tan importante devoción, se conforma como hoy la conocemos la Purísima o Inmaculada Concepción de María. Las representaciones mencionadas son las que trabajaron los artistas renacentistas, y en especial los manieristas dentro del naturalismo escultórico y los del primer barroco granadino. Hablamos de Pablo de Rojas, Bernabé de Gaviria, los hermanos Gómez, Alonso de Mena y los formados en su prolífico taller. Entre todos ellos podemos diferenciar dos modelos que marcan tendencia en este ámbito: la idealización y el clasicismo de Pablo de Rojas, y la estética particular de las tan prolíficas y variadas *Inmaculadas* de Alonso de Mena y su taller²⁷⁶. De este último, antecedente familiar de los Mora, estas tomarán algunos rasgos puntuales para sus creaciones femeninas: la diseminación de una amplia cabellera en mechones separados e individualmente trabajados y la disposición triangular de manto en el caso concreto del tema inmaculista. Fiel reflejo es la *Inmaculada* de la parroquial de San José de Granada.

Pero sin duda, es centrando la centuria cuando se conforma el modelo de Virgen Inmaculada que marcará los cánones representativos de aquí en adelante, repitiéndose y reinterpretándose hasta la saciedad. De esta evolución también se hace partícipe Diego de Mora. En 1655 Alonso Cano talla la *Inmaculada* para el facistol de la Catedral granadina, siendo desde un primer momento encumbrada como obra prima dentro del amplio elenco escultórico, no sólo catedralicio, sino de la ciudad. La Virgen de rasgos juveniles, talle alto, vientre abultado y túnica ceñida a los pies se erige en el estandarte que guiará

²⁷⁶ PEINADO GUZMÁN, José Antonio. “La iconografía inmaculista de Alonso de Mena y su escuela en Granada”. *Iberian. Revista digital de Historia*. 9 (Enero/ Abril 2014), pp. 55-73.

las representaciones marianas granadinas para muchos artistas hasta la actualidad. De este modo se conforma el “modo granadino” para la figura virginal, de talla y erguida, en el campo de la escultura. Se crea así un paralelismo con la obra de Diego Antonio de Mora que lo conforma en las iconografías cristíferas.



Inmaculada. Granada, Catedral. Alonso Cano, 1655.

Inmaculada. Alhendín. Pedro de Mena, 1656.

2.1. PRECEDENTES DIRECTOS

El camino que lleva de Alonso Cano a Diego de Mora, supone apenas un eslabón en la cadena generacional. El mismo está conformado por su padre, Bernardo Francisco de Mora, y por el primo de su madre, Pedro de Mena. Dos puntales que ponen en contacto directo al gran maestro Cano con nuestro artista. Pedro de Mena hará también de la Inmaculada uno de sus bastiones principales. Partiendo del modelo creado por Cano, introduce la particularidad de las terminaciones del manto y sobre todo de la configuración de un modelo fácil y compositivo de rostros y actitudes en su línea. Si bien, la obra cumbre de su producción concepcionista es innegable deudora de las enseñanzas del racionero, la *Inmaculada Concepción* de la Parroquia de Alhendín (Granada). Otro de los rasgos que caracterizaron las piezas concepcionistas de Pedro de

Mena fueron las composiciones angélicas que colocaba bajo la figura de la Virgen. Un grupo de varios angelotes de movidas y variadas disposiciones que llegarán al conocimiento de Diego de Mora y que reinterpretará para algunas de sus creaciones, las Auroras y no tanto para las Inmaculadas que creemos de su hacer. Con Bernardo Francisco de Mora no se ha relacionado directamente, hasta el momento, ninguna obra de esta iconografía mariana. A tenor de lo poco conocido de su producción cabe pensar que debieron ser varias las que salieran de su taller, puesto que la demanda devocional estaba en pleno auge y se mantendrá hasta bien entrado el XVIII.

Referentes siempre directos para las creaciones de Diego de Mora fueron las obras de sus hermanos Bernardo y, sobre todo, José. Aun acusando la sombra de Cano, los Mora hacen un mayor alarde de sentimiento y naturalismo en sus imágenes. Todo ello sin perder un ápice de elegancia y cierta idealización de la figura, que lejos de ser opuesta al naturalismo sentimental, se combinan de manera armoniosa. La paulatina separación del canon estipulado por la obra insigne de Alonso Cano, aunque siempre sin dejar la sombra de su magisterio, la comenzó José de Mora durante su estancia en la Corte como escultor del rey Carlos II. Sobre 1670 legó para Madrid una soberbia talla inmaculista en la Colegiata de San Isidro²⁷⁷. Una imagen²⁷⁸ desaparecida en 1936, y que seguía el modelo canesco en cuanto a la figura y actitud de la imagen, altiva y elegante. Incorporaba la nube angelical mencionada, herencia de Pedro de Mena. La novedad la imprime Mora esencialmente en la disposición del manto, que comienza a caer desde los hombros, bordeando y enmarcando el brazo derecho para recogerse bajo el mismo. Una pequeña regresión al tipo canesco

²⁷⁷ El conocimiento de esta obra viene desde la publicación de “El parnaso español pintoresco y laureado” de Antonio Acisclo Palomino y Velasco, en 1724. Retomado su análisis como imagen de referencia en todos los posteriores catálogos y estudios de la obra y figura de José de Mora. Como pieza en la que Mora comienza a imprimir su sello sobre el modelo de Cano lo refiere Gallego y Burín en su monográfico *José de Mora, su vida...*, pp. 135-136. La precisión cronológica de la hechura de esta talla madrileña la justifica claramente Juan Jesús López-Guadalupe en *José de Mora...*, pp. 50-53, donde además presenta a la imagen como ejemplo de innovación dentro del ámbito artístico madrileño y ejemplo de la gran capacidad de asimilación de registros plásticos del artista granadino.

²⁷⁸ Un avance importante para este capítulo supuso el artículo de PEINADO GUZMÁN, José Antonio. “La obra inmaculista de los Mora y su círculo en el Arzobispado de Granada”. *Quintana*, 13 (2014), pp. 255-265.

apreciamos en otra obra atribuida a José de Mora, situada entre 1671 y 1674. Se trata de la *Inmaculada* de la antigua iglesia jesuítica de San Pablo, hoy de los santos Justo y Pastor de Granada. La postura que adopta la Virgen en cuanto a manos y rostro revelan la pervivencia de Cano, al igual que el barroquismo que se desarrolla en la peana de angelotes, creación particular más cercana a Mena. Mantiene en parte la evolución comentada que irán sufriendo los paños, en especial el manto, airoso y quebrado, pero vuelve a recuperar el hombro derecho al descubierto. Novedades, en lo textil principalmente, que no serán ajenas a Diego de Mora, quien las hará evolucionar hacia mayores cotas de movimiento y gracilidad. No en vano, al menor de la saga le fue atribuida esta imagen por Gómez Moreno²⁷⁹. En comparativa de estas imágenes, podemos apreciar un detalle que tal vez no revista gran importancia, pero sí a nivel de nota curiosa, presenta el mismo tipo de corona en la imagen de San Francisco de Baena, y la talla pétrea de la portada de la actual facultad de Derecho de Granada.

Similar a esta imagen se encuentra otra en la sacristía de la Catedral de Guadix (Granada), procedente del convento de San Francisco de la misma ciudad²⁸⁰ y también relacionada por Gómez Moreno a Diego de Mora²⁸¹. Dentro de un modelo más sereno y equilibrado, se presenta una de las pocas obras documentadas de José, la *Inmaculada* que tallara en 1696 para la iglesia de San Pedro en Priego de Córdoba²⁸². Aun siendo obra de composición más estática, el trabajo de los ropajes se desliga paulatinamente de la sombra de Alonso Cano. Se abre el estrechamiento en la base de la túnica, resolviéndola con abundante plegado. Pero sin lugar a dudas, la innovación viene reflejada en el manto, más voluminoso, con grandes pliegues entrantes y salientes que

²⁷⁹ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. “La Inmaculada en la escultura española”. *Miscelánea* Comillas, XXIII (1955), p. 391. Adjudica sin duda la autoría de la imagen a Diego de Mora, mientras el resto de autores que la han tratado se han decantado por la mano de José, así lo manifestó ya en 1925 GALLEGO Y BURÍN: *José de Mora...*, pp.136-138.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 138; MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La Vida de la Virgen...*, p. 77.

²⁸¹ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. “La Inmaculada...”, p. 17.

²⁸² PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. “La obra de José de Mora en Priego de Córdoba”. SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Leonardo y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Diálogos de Arte. Homaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014, p. 464.

propician espacios en penumbra, cierto tenebrismo pictórico trasladado al bulto redondo. Los bordes del manto suponen un amplio campo de experimentación y creación como la disposición de su caída a distintos niveles o trazos en que quedan vueltos marcando líneas compositivas. Sobre todo, se manifiesta en el plegado de dibujo sinuoso y reiterativo que desarrolla en algunas zonas inferiores del manto, que en cierto modo recuerda a elementos naturalistas cercanos a la rocalla.

Siguiendo muy de cerca esta creación, aparece otra imagen en la misma villa cordobesa, la *Inmaculada Concepción* de la iglesia de San Francisco, situada en el camarín del presbiterio. También en la iglesia franciscana de Priego, esta vez en la capilla de Orden Tercera, encontramos otra imagen inmaculista que imita los mismos cánones, es la conocida como *Virgen de los Ángeles*. Dos ejemplos de la aceptación popular que suscitó la imagen de San Pedro en la villa de Priego.

En la misma línea formal, pero sin alcanzar las cotas de barroquismo compositivo y alarde técnico, encontramos una obra documentada de Bernardo de Mora. Se trata de la *Inmaculada Concepción* que en 1692 realizó para la ermita de San José de localidad cordobesa Montemayor, hoy sita en la iglesia parroquial de la Asunción²⁸³.

Estas son las fuentes más directas, en cuanto a obra escultórica se refiere, de las que Diego de Mora debió beber, a juzgar por las imágenes inmaculistas que de su gubia se creen salidas.

²⁸³ 1692 es la fecha que se tiene por correcta y extendida a través de la historiografía existente. Otra fuente plantea 1700 como fecha documentada de la hechura de esta imagen, a la cual precedió una de San José en 1697, desaparecida. Estos datos toman como fuente documental un expediente de la ermita de San José custodiado en el archivo parroquial. La referencia ha sido tomada de una reseña vertida en un foro <http://www.foro-ciudad.com/cordoba/montemayor/documento-56519.html>. No nos planteamos indagar en la fiabilidad del dato puesto que se excede al objetivo de este estudio.



1) *Inmaculada Concepción*. Granada. Igl. San Justo. 1671-1674.
2) *Inmaculada Concepción*. Priego de Córdoba. Igl. San Pedro. José de Mora (1696). 3) *Inmaculada*. Montemayor. Parroquia. Bernardo de Mora (1692).

2.2.2. DIEGO DE MORA, CONTINUIDAD E INNOVACIÓN.

En continuidad con la idea planteada hasta el momento, Diego de Mora vendría a compendiar en su obra la tradición inmaculista granadina desde Alonso Cano, obviando los resultados alcanzados con anterioridad.

Como dato primordial, hay que matizar que la documentación que se ha podido rastrear sobre imágenes concepcionistas creadas por Diego de Mora no van acompañadas de tales obras a causa de su desaparición o no localización. Tampoco los documentos aportan datos algunos que permitan hacer la más mínima elucubración de cómo serían las mismas o algún modelo previo con el que pudieran tener relación. En tal caso, nos aventuramos a pensar que en un primer momento debió seguir la estela del racionero Cano, a través de las versiones de sus hermanos José y Bernardo. A ello debemos sumarle que la constante demanda del modelo canesco haría que se trabajara bastante en el taller de Diego de Mora y que, en consecuencia, alcanzaría un paulatino adocenamiento a lo largo del siglo XVIII. Es un ejemplo eminente de “dictadura” del modelo, al que se adhieren los artistas tan firmemente que se agota y desvirtúa en sí mismo con el tiempo.

Pero Diego de Mora, como artista creador, creemos que no dejó pasar la oportunidad de realizar sus aportaciones personales a tan emblemático tipo iconográfico, como al resto de modelos femeninos al servicio de las iconografías marianas. Así, pasamos a considerar someramente sus innovaciones creativas, que permiten establecer dos modelos claramente diferenciados en su producción y que trataremos pormenorizadamente más adelante.

En un primer modelo la figura de María se caracteriza por una mayor corporeidad y rotundidad en sus volúmenes. Abandona, casi por completo la silueta ahusada de Cano abriendo la figura en su parte inferior, ensanchando las caderas y volando el manto. En parte, lleva a un mayor desarrollo el proceso de cambio que había iniciado su hermano José. Este tipo escultórico de Diego de Mora evoluciona, del equilibrio y la medida de las imágenes de Mena y José de Mora, hacia una figura de mayor movimiento, a pesar de ser una representación estática. Esta sensación consigue otorgarla mediante la disposición helicoidal de los pliegues de la túnica, así como el manto aparece ampulosamente recogido en algunas zonas y volado en sus extremos, pero nunca envolviendo a la imagen. Este amplio revuelo de pliegues, correctamente ordenado, deja traslucir la posición que adquiere la figura, que dibuja una línea serpenteante.

Dentro de este modelo podemos encontrar una pequeña variante que modifica la habitual posición de las manos orantes para colocar, una sobre el pecho y otra extendida hacia el exterior de la figura. Éste es el que consideramos como segundo modelo dentro del catálogo immaculista de Diego de Mora.

También presenta un desarrollo del cabello enmarcando el rostro, en especial sobre los pabellones auditivos, terminando en varios mechones bien diferenciados, dos sobre los hombros hasta el pecho y el resto hacia la espalda.

En cuanto a la actitud presentan, por lo general, una mirada frontal o hacia abajo. Huyen de la actitud abstraída de los autores precedentes y

acentúan la dulzura de su rostro, recurso característico en el común de la obra de Diego de Mora, atendiendo a una relación directa con el fiel.

Se elevan las imágenes sobre masa nubosa de la que emergen la media luna, angelotes de cuerpo entero y cabezas, todo ello sobre orbe o directamente sobre la peana, donde se aloja la serpiente.

El tercer modelo que diferenciamos, supone retomar un tipo heredado de la tradición escultórica granadina, del siglo XVII, aunque compartido con la señera escuela castellana. Se trata de una interpretación de las Inmaculadas de composición piramidal llevadas a cabo por Alonso de Mena y Gregorio Fernández. Casi con total seguridad, el referente directo que se tomara serían las obras de tío-abuelo Alonso de Mena, sitas en templos granadinos, y algunas en su propio barrio de residencia, caso de la Parroquia de San José. En este tipo iconográfico, del cual se le cree atribuida una sola obra, el alarde técnico se eleva hasta traltas cotas. Destacan el tratamiento que realiza de la amplia y rizada cabellera, en mechones independientes cubriendo la totalidad de la superficie de los hombros. Para su ejecución interfiere el uso de nuevos materiales junto a la madera. Así mismo, la solución que otorga al manto en su parte trasera recogéndolo mediante un pliegue triangular central es de reseñable calidad plástica y compositiva.

Por último, abordamos el campo de la policromía, estas tallas marianas siguen lo estipulado en el tratado de Pacheco, túnica blanca y manto azul, posiblemente oscuro. La decoración de estas prendas es la que parece caracterizarlas en este aspecto. Por los testimonios que se creen originales, se decoraban las bocamangas, cuello y bajo de la túnica con cenefa de motivos vegetales encadenados y estofados en oro. Como veremos, en algunas imágenes se introduce un golpe polícromo en rojo centrando la composición con el lazo que ciñe la túnica en talle alto. Algunos mantos conservan en su perímetro una puntilla dorada de encaje metálico.

Referencias documentales

Inmaculada Concepción (ilocalizada).

Convento de Madres Capuchinas.

Diego de Mora.

El primer trabajo de carácter inmaculista que tenemos documentado en Diego de Mora data, posiblemente de finales del XVII, aunque no tenemos una fecha certera. Se trata de una talla para el culto particular de la familia Vargas Pimentel. En el testamento de Micaela Pimentel, en 1704, se deja constancia de su autoría por este artista (vid. Apéndice documental 14).

“...y una echura de la Ymaxen de la Pura y Limpia Conzepcion de nuestra señora con su corona de plata que nos las fabrico don Diego de Mora escultor.”²⁸⁴

Partiendo de esta fecha, establecemos la posible datación que antes se ha expuesto para la talla concepcionista. Ésta se destinaba, por manda testamentaria, al convento de Capuchinas de la Granada una vez fallecido el esposo, Manuel Vargas. La donación debió efectuarse sobre 1714, fecha en la que se realiza el traslado del testamento de la difunta Micaela Pimentel. Consultada la comunidad de religiosas capuchinas de Granada, y visitado el interior del convento, no se ha encontrado imagen alguna que muestre las características que se prevé pudiera presentar la imagen donada. Bien pudo desaparecer a lo largo de los avatares históricos sufridos por las Capuchinas, caso del traslado de sede, o bien, que se encuentre en dependencias internas a las que no se nos permitió el acceso. Cabe la posibilidad de pensar que, dada la fama y aceptación social que tuvo el modelo de Cano para la Catedral, los comitentes pidiesen al escultor una recreación o imagen cercana a ella, y su tamaño académico o incluso menor.

²⁸⁴ A.P.N.Gr. *Protocolo 1043. Notaría de Juan Félix Martínez, 1713-1714.* Tomo único. Traslado del testamento de Michaela Pimentel, fol. 695 vto.

Inmaculada Concepción**Granada. S.I. Catedral. Retablo de Santiago.****Diego de Mora (restauración), 1705-1707.**

Tradicionalmente se ha venido atribuyendo la ejecución de esta imagen a la gubia de Diego de Mora, si bien, parece ser una mala interpretación de los datos que aporta el libro de actas catedralicio²⁸⁵. También su autoría lo ha sido a Pedro de Mena y José Risueño²⁸⁶, siendo tal vez esta última mucho más acertada. Por tanto, queda demostrado que no fue a Diego de Mora a quien se le encargó la hechura de una Inmaculada, sino su arreglo entre los años 1705 y 1707 (vid. Apéndices documentales 15 y 16). En los acuerdos del cabildo se menciona una imagen de talla que donó en 1704 el racionero Miguel Fonseca, y que se manda aderezar. Para llevar a cabo esta tarea se designa como comisionado al canónigo Abad²⁸⁷, quien ocho días después de hacérsele el encargo informaba que había sido reconocida por Diego de Mora:

“la avia visto y reconocido don Diego de Mora y que de dice necesita para componerla mas a su gusto de llevarla a su cassa [...], y oida esta

²⁸⁵ Una posible autoría cercana a Pedro de Mena y Medrano fue planteada por LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “La Inmaculada Concepción en la escultura granadina”. En: *A María no tocó el pecado primero. “La Inmaculada Concepción en Granada”*. Córdoba. Publicaciones Obra Social y Cultural Caja Sur, 2005, p. 262. El mismo autor lo mantiene en “La escultura en la Catedral de Granada”. En: *La Catedral del Granada. La Capilla Real y la Iglesia del Sagrario (vol. I)*. Granada: Cabildo de la Santa Iglesia Catedral, 2007, p. 296.

²⁸⁶ La atribución al polifacético José Risueño ya fue planteada por GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. “La Inmaculada...”, p. 391; GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada*. Granada, 1892. Edición facsímil. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1982, p. 278; OROZCO DÍAZ, Emilio. “Alonso Cano y su escuela”. En: *Centenario de Alonso Cano. Catálogo*. Granada: Caja General de Ahorros, 1969, p. 278. GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, p. 272. Mantenido y justificado estilísticamente posteriormente por SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, p. 180, y en “La escultura monumental. Devocional”. En: *El libro de la Catedral de Granada (vol. I)*. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005, 497; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “La Catedral vestida: la arquitectura de los retablos”. En: *El libro de la Catedral de Granada (vol. I)...*, p. 505 y PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, 924.

²⁸⁷ Archivo Capitular de la Catedral de Granada (A.C.C.Gr.). *Actas capitulares*, libro XXI, fols. 125 vto. y 126 r. Cabildo de 22 de mayo de 1705.

*propuesta se acordó que dicho señor Abad prosiga este encargo tanteando con dicho Mora que costa podrá tener esta obra ...*²⁸⁸

Aunque no se recoge en las actas capitulares la asignación definitiva del trabajo a Diego de Mora por parte del cabildo, sí se menciona más de un año después, en enero de 1707, que había concluido la restauración de la imagen y ésta se hallaba en el taller del artista.

*“El señor Abad informo al Cavildo como la hechura de nuestra señora de la Conzepcion de talla, que el señor Racionero Fonseca dejo a esta Santa Yglesia y que se llevo a componer a casa del Artifice Mora, esta en estado de volver a esta santa Yglesia...”*²⁸⁹

La razón de una estancia tan prolongada de la imagen en casa de Diego de Mora no se debe solamente al proceso de restauración. El propio comisionado especifica que esta dilación se debe a que el propio cabildo catedralicio no había determinado el lugar exacto de colocación de la imagen. Mientras esto se resolvió la imagen permaneció en el taller albaicinerero. Tras haber tratado de situarla en el altar del trascoro existente en el momento, finalmente quedó colocada en el ático del retablo de Santiago, recién ejecutado por el arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo, estando en dicha ubicación para noviembre de 1707. Mucho se ha elucubrado si la imagen de dicho retablo era la que se ha había intervenido o, según la citada creencia tradicional, tallada por Diego Antonio de Mora. A la luz de los documentos catedralicios queda constatado que efectivamente se trata de la misma.

La imagen responde al típico modelo canesco, de tamaño cercano al natural, ligeramente girada, con la mirada baja. La intervención venía

²⁸⁸ *Ibidem*, fol.127 vto. Cabildo de 30 de mayo de 1705.

²⁸⁹ *Ibid.*, fol. 251 vto. Cabildo de 18 de enero de 1707.

propiciada por “*averse aviertto en la talla algunas laxas*”²⁹⁰, consistiendo por tanto en resanar dichas grietas y su repolicromado, suponemos que pudo ser de la obra al completo. Por ello cobró un total de 200 reales de vellón, que incluían también los traslados de la talla a su taller y de vuelta a la Catedral, y que el artista percibió en noviembre de 1707²⁹¹.

Este proceso de restauración, quizás, pudo afectar al modelado con puntuales retoques. En todo caso revela el prestigio de Diego de Mora al confiársele esta labor por parte del cabildo, que no del arzobispo. Pero también manifiesta la accesibilidad del maestro a la hora de proponerle la intervención sobre la pieza de otro artista.



²⁹⁰ *Ibid.*, fol. 126 vto.

²⁹¹ A.C.C.Gr. *Libro 64 de varios*, fol. 5 vto. Este pago se le entregó a Diego de Mora junto al propio por la hechura de la talla de San Gregorio Bético, situado en el mismo retablo. Los doscientos reales cobrados por Diego de Mora resultaron salir de la dotación de sesenta mil que había entregado el arzobispo Martín de Ascargorta al cabildo catedralicio para costear el citado retablo de Santiago, delante del cual descansan sus restos mortales.

Inmaculada Concepción (desaparecida).

Villacarrillo (Jaén).

Diego de Mora, 1710.

Corría el año 1709, precisamente un 8 de diciembre, cuando el cabildo municipal decide revitalizar la fiesta en honor de la entonces patrona de la localidad, la Inmaculada Concepción. Con tal motivo, y ante su inexistencia, encargan una imagen de dicha advocación a Diego Antonio de Mora²⁹². El artífice es mencionado en el documento como “escultor de su Magestad”²⁹³, una confusión con clara alusión al estatus alcanzado por su hermano José. Por comisionado del encargo se nombró a Martín Carlos de Barvas, alcalde mayor de la Villa y abogado de la Real Chancillería de Granada. Éste fue quien se encargó de tratar directamente con el escultor. El encargo de la hechura se ajustó en un total de 1000 reales, más 87 que conllevaron los portes de la imagen. De esta suma, 150 fueron aportados por el cabildo local, y dada la precariedad de las arcas a causa de las guerras, solicitaron la colaboración popular que respondió masivamente, recaudando un total de 1152 reales para tal fin.

La talla se concluyó en 1711, llegando al pueblo el 16 de febrero, haciéndose su anuncio y presentación al día siguiente²⁹⁴. Fue venerada en un oratorio levantado ex-profeso para ella junto a la sala capitular del Cabildo y con vista desde la cárcel municipal.

²⁹² El dato fue dado a conocer a colación del dorado de dos retablos de la iglesia parroquial de Villacarrillo, en ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de. “El retablo en Jaén (1580-1800)”. Jaén: Excelentísimo Ayuntamiento, 1986, pp. 130 y 131.

²⁹³ Archivo Histórico Diocesano de Jaén (A.H.D.J.). *Legajo Villacarrillo*. Varios. Año 1711. Para la concreción del estudio, se ha intentado la consulta del documento en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén. La búsqueda resultó infructuosa, ya que no se pudo localizar ninguna pieza con esta signatura. Tras la consulta de algunos legajos de la sección de Villacarrillo no se localizó el objetivo en cuestión.

²⁹⁴ RUBIALES GARCÍA DEL VALLE, Ramón. “Una cofradía del siglo XVI. Los Hermanos de la Concepción y la devoción a la Inmaculada en Villacarrillo”. *Semana Santa de Villacarrillo 2014*. Ahisvi, 13 (2014), pp. 20-23.

Al no tener testigo gráfico, poco más se puede aportar sobre esta imagen, que suponemos de talla completa y gran envergadura, y que se perdió en los sucesos de 1936. Tampoco podemos obtener ninguna referencia a través de la imagen que la sustituyó y que hoy se encuentra en el templo parroquial, puesto que esta es una obra seriada que no sigue para nada los modelos granadinos²⁹⁵.



Casa del Cabildo. Villacarrillo (Jaén).
En su interior se veneró la imagen de la *Inmaculada Concepción* de Diego de Mora

²⁹⁵ La no reconstrucción fidedigna de la imagen desaparecida en los disturbios civiles pudo deberse a la merma devocional que al parecer había sufrido esta advocación en la localidad. Para entonces, y desde 1880, el patronazgo lo ostentaba Nuestra Señora del Rosario.

La búsqueda de un tipo particular

Inmaculada Concepción.

Cogollos Vega (Granada). Iglesia parroquial. Sacristía.

Deigo de Mora (atrib.).

Siguiendo el prototipo canesco se incluye en este catálogo concepcionista una imagen existente en la sacristía de la Parroquia de Cogollos Vega (Granada). Una imagen de correcta factura dada a conocer por el doctor Peinado Guzmán, relacionándola directamente con el entorno artístico de José de Mora²⁹⁶. Se trata de una talla de un metro de altura aproximadamente, que eleva el ensanchamiento del vientre y la posición de los brazos. Presenta unos rasgos faciales que se pueden relacionar con la estética de los Mora. No descartamos que pueda tratarse de una imagen del taller, y por la perfección técnica del rostro pertenezca a algún discípulo aventajado. Este modelo de vientre y brazos elevados se puede apreciar en otras tallas inmaculistas diseminadas por la provincia.



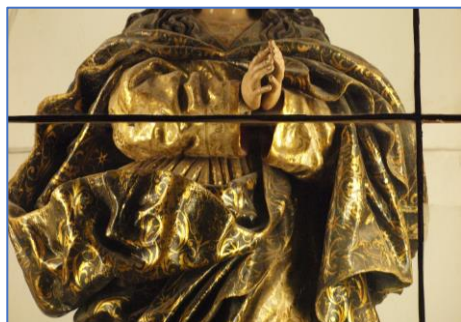
Fotografía de José Antonio Peinado Guzmán (JAPG).

²⁹⁶ PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, p. 913; del mismo autor “La obra inmaculista de los Mora...”, p. 264.

Atendemos ahora a otro modelo de recreación de este tipo iconográfico que se ha atribuido a Diego de Mora, hasta el momento sin soporte documental alguno. Se trata de una forma mucho más barroca de resolver la figura de María, en especial en sus vestimentas. Podría entenderse como un aporte particular de Diego de Mora a la concepción y representación de la figura femenina, como se adelantó en las características generales, apartándose del tan mencionado modelo canesco.

Los ropajes dejan de estar ceñidos al cuerpo, sin dejar de atisbar una graciosa silueta corporal bajo la túnica. Ésta se desarrolla amplia, abierta en los pies y extendida sobre la nube que le sirve de pedestal, creando un ritmo helicoidal ascendente. Aun así, queda marcada la pierna derecha, flexionada hacia el interior, que junto a la leve inclinación del torso y en especial de la cabeza hacia su derecha conforman una graciosa línea serpenteante compositiva. Parte esta desde los pies hasta llegar a la cabeza, pasando por los ángulos que forman la rodilla y la cadera, acentuado por la inclinación de los brazos y manos. Recurso que dota a las imágenes de grácil movilidad, aun representando una actitud estática e inmóvil.

El manto se resuelve con gran dinamismo y ondulación, con los paños volados. Se ajusta a la imagen colocándose desde los hombros, unido sobre el pecho por dos extremos en pico, y sobre todo recogándose bajo los brazos. A partir de estos puntos de unión la pieza textil se despliega airosa con gran cantidad de pliegues. Crea un juego de curvas y contra curvas que va mostrando el exterior y el interior de la pieza textil. Desde una posición frontal se aprecia cómo se abren los paños, creando un óvalo entorno al pecho y vientre de María.



El manto presenta disposiciones diferenciadas para cada flanco del cuerpo. Por el lateral izquierdo, según contempla el espectador, el manto se vuela creando una semicircunferencia que circunda el brazo, dejándolo despejado y completamente visible. Continúa para terciarse a la altura del vientre hasta cobijarse en el brazo derecho, donde se pliega para volver a cruzar la figura, esta vez en diagonal sobre el muslo y la rodilla, y culminar desplegándose fuera de la figura. Esta disposición alrededor del brazo puede recordar a las soluciones aportadas por Pedro Duque Cornejo en sus figuras femeninas, guardando las distancias que le confiere el barroquismo de la imagen moresca. Esta posible relación plástica también fue planteada por Miguel Ángel León Coloma, inclinándose finalmente por obras estampadas como fuentes inspiradoras²⁹⁷.



La caída del manto por el flanco derecho presenta su desarrollo en planos más cortos, cubriendo en parte el brazo, mostrando constantemente el borde de la tela. Un segmento bordea el brazo por la parte superior, ampliando su caída progresivamente según se acerca a la espalda. Esta disposición, menos desarrollada, enlaza a directamente con la empleada por José de Mora para la *Asunción* de la iglesia de la Cartuja de Granada. Otro paño cae desde el brazo

²⁹⁷ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “La Inmaculada y los temas de la pasión en la imaginería de los conventos agustino recoletos de Granada”. En: *Tolle Lege...*, 195.

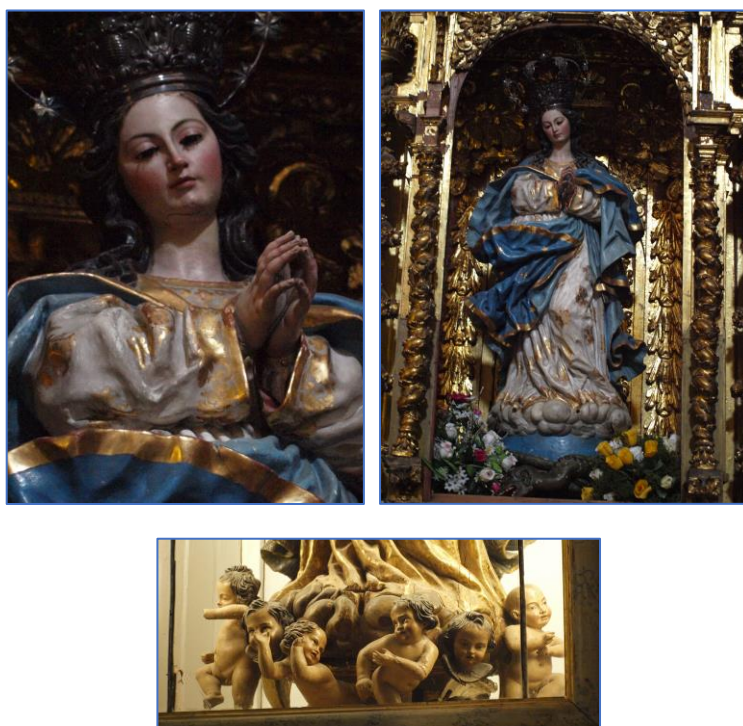
mostrando el interior o revés de la tela del manto. Forma un pliegue triangular, levantando en su parte inferior. Este pliegue triangular podemos apreciarlo en otra imagen cuyo manto es de composición menos airosa, más bien al contrario, de caída recta y relajada, la *Virgen del Carmen* del convento granadino de Zafra. Podemos atisbarlo como un recurso empleado por Mora para otorgar dinamismo a ciertas zonas textiles de caída vertical, y relacionarlo con el que muestra el grabado de la Inmaculada de Pedro de Villafranca, de 1662. A partir de éste, el manto desciende a modo de cascada unido a la túnica, terminando en un vuelo circular donde la tela adquiere un perfil polilobulado, creando una gran oquedad central. La disposición a modo de cascada textil, ya se aprecia en la imagen de *San José* de la iglesia de la Magdalena (Granada), de 1702, pudiéndose entender como punto de partida para su empleo y evolución en estas imágenes marianas.

Las manos se quedan giradas levemente hacia la izquierda de la figura, efecto producido por colocar el brazo izquierdo algo más bajo que el derecho, acompasado al movimiento de la cadera. En alguna ocasión, este giro de las manos se contrapone al de la cabeza, creando un movido juego de líneas opuestas. Las manos suelen estar correctamente trabajadas, unidas por las yemas de los dedos, sin llegar a juntarse las palmas. En esta resolución apreciamos aún la maestría de Alonso Cano a través de la obra de Pedro de Mena, y canalizada en algunas piezas de José de Mora, como se indicó al inicio de este apartado inmaculista.

Los rostros siguen el modelo con características propias de las figuras femeninas letíficas: perfil ovalado de barbilla prominente centrada por hoyuelo; ojos grandes y rasgados; cejas arqueadas; nariz larga y fina y labios de marcado perfil.

Se eleva la imagen sobre una masa nubosa de la que emergen la media luna, en su parte trasera, y un conjunto de figuras angelicales. El grupo suele formarse por dos cabezas y cuatro angelotes de cuerpo entero portadores de atributos marianos o lauretanos, exentos y unidos por pernos a la nube. Todo

ello se yergue sobre un globo terráqueo o bien sobre una peana de estrangulada en su parte central. Sobre estos elementos se coloca la figura animal de una serpiente o pseudo-dragón, que se enrosca rodeando los cuatro lados y entrelazándose con las figuras angelicales. Aquí se manifiesta de nuevo la herencia de Mena y su hermano José. Más cercano y superando al primero, pero sin llegar a alcanzar la teatralidad algunos grupos compuestos por el segundo.



Resultan llamativos el movimiento y la vibración de paños que presentan estas imágenes, tan ajeno en principio a los modelos habituales de los Mora. Queremos ver en este nuevo modelo la posible irrupción de la plástica más compleja de Duque Cornejo en Granada. Por tanto, estaríamos hablando de obras de los últimos quince años de Diego de Mora, aproximadamente, y puede que de manera puntual en estas piezas.

En la búsqueda de posibles fuentes gráficas que sirvieran de inspiración a la creación del modelo que estamos describiendo, encontramos una estampa

que recorrió las calles de Granada a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Se trata de una calcografía de la Inmaculada Concepción realizada en Granada en 1662, obra de fray Ignacio de Cárdenas. Sirvió de frontispicio a la obra de fray Juan Benitez Zapata “*Sermon predicado en la fiesta grande que el muy illustre clero de la Iglesia de Castro del Rio celebros a la Purisima Concepcion de Maria Santisima Señora nuestra...*”. Se trata de una obra que debió tener gran difusión tanto en tierras granadinas como cordobesas, a las que se trasladó su autor al año siguiente de burilar esta imagen. No en vano, la zona donde parece tener mayor desarrollo este modelo inmaculista que atribuimos a Diego de Mora, es precisamente Córdoba y en localidades no muy lejanas a Castro del Río, para donde se hizo esta calcografía.

Como se puede apreciar, la estampa presenta una imagen de la Virgen de gran similitud con la figuración que hemos presentado líneas arriba. La resolución del manto abrochado sobre el pecho y volado en el resto, en especial en su flanco derecho en la ampulosidad que bordea al brazo y la cadera, así como en la doble diagonal que forma la prenda al terciarse de rodilla a brazo, y en la caída del manto desde el hombro izquierdo. Sobre ésta, nuestro artista realizaría algunas variaciones, caso de girar la cabeza hacia el lado contrario, disponer el cabello más recogido y no tan extendido sobre los hombros o trasladar la terminación del manto en el lateral izquierdo, de estar volada a la altura del muslo a quedar pendiente del mismo brazo. A algunas de las modificaciones obliga la naturaleza de las obras escultóricas. Por ejemplo, sustituye lo etéreo de estar la imagen colocada sobre una media luna cóncava por colocarla sobre nube y globo terráqueo. La figura animal que representa al mal se enrosca sobre sí misma.

En el mismo año, 1662, se abre en Madrid el grabado *Inmaculada Concepción*, obra de Pedro de Villafranca y Malagón para Felipe VI²⁹⁸, recreando la pintura de Ribera para el convento de Monterrey en Salamanca.

²⁹⁸ GARCÍA-HIDALGO VILLENA, Cipriano. “Dibujos y estampas: modelos iconográficos en tiempos de Carlos II. El caso de Sebastián de Herrera Barnuevo y Pedro de Villafranca”. En: *Carlos II y el Arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 503-519.

En él encontramos una posible fuente de inspiración para el modelo inmaculista que estamos tratando. Fue incluido en la edición de *Definiciones de la Orden de Caballería de Alcántara*, lo que permitió su mayor difusión. Además, tengamos en cuenta que José de Mora pudo hacerse de muchas de estas estampas durante su estancia cortesana, y que a su vuelta a Granada pudieron ser contempladas y asimiladas por su hermano Diego. De hecho, también parece presentar puntual relación con la forma en que José de Mora concibe las composiciones angelicales que sustentan sus inmaculadas.



1) *Inmaculata fuistis*. Calcografía. Fray Ignacio de Cárdenas, 1662. 2) *Inmaculada Concepción*. Grabado. Pedro de Villafranca, 1662.

La relación artística de algunas de estas imágenes con Diego Antonio de Mora ha sido fundamentada, hasta el momento, en la mera comparativa estilística con otras piezas que se creen de su gubia, pero en ningún caso documentadas fehacientemente²⁹⁹. No dejan de ser meras elucubraciones plásticas sujetas, en cierto modo, a la subjetividad de la mirada del espectador y de su capacidad comparativa.

²⁹⁹ CAMARGO REPULLO, Agustín. “Tras la huella de Diego de Mora (I). La Virgen de la Aurora de Montilla”. Edición digital en *Blog Arte, Fe y tradición*, 4 de agosto de 2014. En su planteamiento no manifiesta claramente la relación estilística de las Inmaculadas de Baena y Lucena con Diego de Mora. Sí lo hace de manera colateral, al comparar su esquema compositivo con el de *Nuestra Señora de la Aurora* de Montilla, que también atribuye a Diego de Mora. Una atribución, la de la imagen de Montilla, que no compartimos y cuya fundamentación será abordada más adelante.

Inmaculada Concepción.

Baena (Córdoba). Iglesia de San Francisco. Crucero.

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1715-1726.

Imagen de tamaño cercano al natural, situada en su retablo propio que preside el brazo derecho del crucero del templo conventual. Sigue concretamente las características que se han descrito previamente como propias de este modelo femenino innovador. Sigue un tipo esbelto, de talle ancho. El conjunto de la figura compone una graciosa línea serpenteante, que se atisba bajo la túnica, en especial la pierna flexionada hacia el interior, así como el desvío de la cadera y el giro de las manos. Son elementos compositivos que siguen de cerca la *Inmaculada* de San Justo, de su hermano José. Se eleva sobre una masa nubosa de redondeados y suaves perfiles. En ella se observan varios orificios que alojaban los pernos que sustentaban las figuras de angelotes que rodeaban la nube. A juzgar por otras imágenes de estética y resolución similares, debieron ser varias las figuras angelicales desaparecidas. Éstas serían de cuerpo entero, en diferentes y movidas actitudes. En esta talla no se aprecia la existencia de cabezas de querubines, que sí habrían pervivido a los envites del tiempo. La nube, a su vez, se aloja sobre un globo terráqueo rodeando su parte inferior por la figura del dragón que se enrosca en sí mismo. En la parte delantera queda la cabeza del animal símbolo del mal. Cabe valorarla como continuación de las tallas concepcionistas de Alonso de Mena y José de Mora, a quien sigue en la composición

Viste túnica blanca amplia, ceñida al cuerpo en la cintura y sobre la pierna izquierda. Muestra un abundante y suave plegado, con numerosas oquedades. Las mangas son también ampulosas, estrechadas en la parte inferior de la bocamanga, como vemos en otras tallas de Diego de Mora, caso de las representaciones de hábitos monacales como el *San Antonio de Padua* de la basílica patronal de Granada.

El manto supone uno de los elementos más característicos de la talla. Dispuesto sobre los hombros, unido sobre el pecho por los picos, formando un sobre cuello. Por la parte derecha se vuela para bordear el brazo y la cintura, dejando visible el interior de la prenda, recurso muy del gusto de Diego de Mora. Continúa el paño doblado y terciado para alojarse bajo el brazo izquierdo y volver el extremo hacia la derecha marcando una diagonal paralela a la que dibuja el muslo visible bajo la túnica. Desde el hombro derecho el borde del manto rebasa el brazo, y desde el mismo cae un amplio pliegue triangular levemente quebrado y levantado en su parte inferior, hasta la altura del muslo. El borde de esta prenda cae por el lateral derecho encorbatado o zigzagueante, desarrollando un vuelo circular de perfil polilobulado.

El rostro es de suma elegancia y delicadeza, de perímetro suave y redondeado, con barbilla fina y prominente, ojos grandes en cuencas amplias y despejadas; cejas arqueadas; nariz pequeña y proporcionada; boca también pequeña, cerrada y de perfiles marcados, mejillas tersas y limpias. A ellos unimos un cuello bastante visible en su verticalidad, despejado, grande y con la curvatura propia por el giro de la cabeza. Presenta una serie de rasgos faciales que se pueden emparentar sin problema con los que presentan otras obras de Diego de Mora, caso de la desaparecida *Virgen de la Aurora* de Montejícar. Así pues, podemos apreciar una evolución en la definición de dichos rasgos a partir de la imagen de *Nuestra Señora de Belén* del Monasterio de San Jerónimo de Granada, mucho más esquemáticos, pero en base similares. Esto ocurre, no sólo en imágenes femeninas, si no, incluso con las masculinas, de las que poseemos respaldo documental. Destacable es la similitud que presenta con la pequeña talla de la *Virgen del Carmen* del Convento de Zafra de la capital granadina, con la que ya hemos puesto en relación a colación del trabajo del manto. Esta relación se mantiene también en cuanto a la resolución de las manos y del cabello, trabajado en amplios mechones, y dispuesto en la manera que se hace habitual a las tallas de Diego de Mora. La forma de trabarlo nos remite al Crucificado de la Salud de Almegíjar (Granada), alcanzando esta talla de Baena una mayor destreza técnica.



Virgen de Belén. Granada. Mon. San Jerónimo. Diego de Mora. *Virgen del Carmen.* Granada. Convento de Zafra. *Inmaculada.* Baena. Igl. San Francisco.

La policromía actual es fruto de una intervención posterior, con los colores immaculistas habituales, blanco y azul, y con un excesivo sonrosado matiz de las mejillas.

Visto este análisis se puede concluir una clara atribución a Diego Antonio de Mora. Del elenco de imágenes citadas más arriba, y que presentamos dentro de esta tipología, ésta podemos considerarla como la más cercana a Diego de Mora. Se plantea una posible ubicación cronológica entre 1715 y 1725. La relación de esta talla con la escuela granadina de escultura vino planteada por Ledesma Mellado³⁰⁰ en el monográfico sobre la Inmaculada en Córdoba, concretando su atribución a Diego de Mora el profesor Miguel Ángel León Coloma, en el estudio immaculista realizado sobre Granada a raíz de la exposición con motivo del ciento cincuenta aniversario de la proclamación del Dogma³⁰¹.

³⁰⁰ LEDESMA MELLADO, David. *Iconografía mariana. La Inmaculada*. Córdoba: 1997, p. 92.

³⁰¹ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “La Inmaculada Concepción en la escultura granadina”. En MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier et al. (edits.): *A María no tocó el pecado primero. La Inmaculada en Granada*. Córdoba: Obra Social y Cultural Caja Sur, 2005, p. 263.



Inmaculada Concepción.

Lucena (Córdoba). Iglesia de Ntra. Sra. del Valle.

Diego de Mora (atrib.).

En directa relación con la talla de Baena, la composición y resolución estética de ambas imágenes se puede considerar casi mimética. Sin embargo, las diferencias radican en la ejecución del rostro y la solución adoptada para la peana³⁰². Esta imagen se ha venido relacionando con el taller de los Mora, y en relación con el San José de la misma iglesia³⁰³. Son tanto Ledesma Mellado como León Coloma, quienes la vinculan a Diego de Mora.³⁰⁴

La imagen lucentina presenta la cabeza en posición frontal, sin giro o concesión alguna a la línea serpenteante que desarrolla el ritmo ascendente de la simbiosis túnica-cuerpo. En el rostro la dulzura y agrado de Baena se torna más melancólica en su expresión. El óvalo facial presenta un perfil más triangular y abierto a la altura de los pómulos, distante del redondeado y suave que hemos visto hasta el momento. Así, los rasgos faciales están poco conseguidos, en especial los ojos que, aun siendo grandes y rasgados, distan de la maestría y definición de Diego de Mora. De trabajo poco definido resulta el cuello. También las manos quedan resueltas de forma algo más tosca, con dedos recios y falanges menos marcadas, característica que en ocasiones muy puntuales manifiesta este artista, siendo lo habitual dedos de factura delicada. Las manos se colocan a diferente altura, la derecha algo por debajo. Esto permite que los dedos índices parezcan estar cruzados. Puede que, lejos de suponer un pequeño guiño a la innovación sobre el modelo inmaculista, se trate

³⁰² La relación entre ambas imágenes ya fue planteada en CAMARGO REPULLO, Agustín. "Tras la huella de Diego de Mora..."

³⁰³ VILLAR MOVELLÁN, Alberto. *Guía de Córdoba...*, p. 591; VILLAR MOVELLÁN, Alberto; GONZÁLEZ DABRIO, María Teresa y RAYA RAYA, María Ángeles. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 49.

³⁰⁴ LEDESMA MELLADO, David. *Iconografía mariana...*, 2004, p.334-338. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. "La Inmaculada Concepción en la escultura...", p. 261.

de un error de cálculo a la hora de colocar la mano en alguna intervención posterior.

El resto de la talla manifiesta una excelente calidad, sobresaliendo la ejecución de los ropajes, de abundante y marcado plegado. Puede apreciarse en algunos puntos concretos un leve aumento de la volumetría de los paños. Esto puede hacernos percibir el conjunto de la imagen con una mayor sensación de pesadez y rotundidad. Acompaña una policromía fina y posiblemente propia de su hechura. Túnica blanca y manto azul estofados en oro con motivos decorativos de carácter vegetal, en cuyo entramado se saltean algunas estrellas a lo largo del manto.

Como hemos dicho otro de los elementos diferenciadores de esta imagen lucentina es la forma en que se soluciona la sujeción de la imagen en torno a la peana. En este caso el artista optó por situar a la Virgen sobre una nube rodeada de cuatro angelotes de cuerpo entero y dos cabezas que emergen de la misma. Uno de ellos se representa calvo, como era costumbre en los grupos angelicales de Pedro de Mena. Justo detrás de la cohorte infantil aparece la media luna menguante o con sus extremos invertidos. El conjunto descrito se aloja sobre una peana estrechada por el centro, tipo carrete, decorada con placas recortadas. En la zona central de la misma se enrosca la serpiente que parece deslizarse entre los ángeles.

Dada la dualidad de nivel artístico que presenta la imagen, podemos pensar que estamos ante una obra de colaboración entre el maestro, Diego de Mora, y alguno de sus discípulos. Encargado éste último de la ejecución de la mascarilla del rostro y las manos, piezas que se realizarían por independiente. Si pensamos en la posible autoría de Diego de Mora para esta imagen, se pondría en relación directa su encargo con el de otra talla que le sirve de pareja en el mismo templo, y que también se le atribuye, la del patriarca *San José*.



Las imágenes que presentamos a continuación las presentamos como deudoras del modelo que creemos empleado por Diego de Mora en las inmediatamente anteriores, pero no por ello, salidas de sus gubias o taller.

De pequeño formato, la *Inmaculada Concepción* de la capilla de la Vera Cruz en la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba, repite casi sin variantes la efigie lucentina. Alterada en su policromía por tonalidades blanca y celeste totalmente lisas. Se presenta sobre una peana entallada o estrangulada, con bordes tallados y dorados.



Inmaculada Concepción.
La Malahá (Granada).

Como talla deudora de este modelo encontramos, en tierras granadinas, la talla de la *Inmaculada Concepción* de la Parroquia de La Malahá (Granada). Presidiendo el retablo mayor, la imagen presenta algunas de las características antes descritas, esencialmente en los ropajes y composición corpórea. Resulta de mayor medida en su concepción. Elimina la colocación del manto cubriendo ambos hombros y, por tanto, el vuelo rodeando el brazo. Se mantiene el resto de la composición ampliando el volumen en algunas zonas. Rostro y demás elementos distan claramente de las soluciones asignadas

a Diego de Mora. La presencia de esta imagen entre estas páginas viene a demostrar la pervivencia del modelo que creemos acuñado por Diego de Mora a lo largo del siglo XVIII. Supone una relación novedosa, puesto que, en el estudio más reciente donde se trata esta imagen, fue considerada de escuela sevillana³⁰⁵.

Seguidora de las imágenes precedentes es la talla de la *Inmaculada Concepción* que preside la iglesia franciscana de Madre de Dios de Lucena (Córdoba). La filiación estética que mencionamos radica, principalmente, en la composición y disposición del manto. La ejecución, sin embargo, resulta de mayor volumen y blando modelado. Tanto rostro, como manos y cabello se apartan de la estética acuñada por los Mora. Se ha relacionado directamente con el taller de Diego de Mora³⁰⁶, aunque a nuestro juicio se desvincula de este obrador. No se descarta la posibilidad de que alguno de los artistas formados en el mismo recrease el modelo que asignamos al maestro Diego. También se puede barajar que los comitentes, los frailes franciscanos, solicitasen al artista seguir el modelo de la existente en la iglesia del Valle del mismo Lucena.

Al barroquísimo modelo de Inmaculada presentado se le puede adscribir una pequeña variante donde casi todos los elementos vistos hasta el momento se desarrollan tal cual, exceptuando la disposición de las manos. Éstas quedan, la derecha sobre el pecho y la izquierda abierta y extendida hacia el exterior de la figura. La parte del manto que envuelve al brazo izquierdo se dispone alrededor del mismo, desde donde cae a modo de cascada para ir plegando su volumen hasta ceñirse a la túnica. También varía el ritmo serpenteante o helicoidal de la figura en el que tanta incidencia hemos hecho previamente. En esta ocasión se resuelve en dirección contraria de las que hemos visto, convirtiendo al brazo extendido en una línea de fuga. Es una representación iconográfica que no incorpora los tradicionales atributos iconográficos inmaculistas como son la media luna y la serpiente, además de la base angelical

³⁰⁵ PEINADO GUZMÁN, José Antonio. Controversia teológica..., p. 992. AA.VV. *Guía artística de Granada... (vol. II)*, p. 268.

³⁰⁶ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. "La Inmaculada y los temas de Pasión...", p.197.

que hemos visto con anterioridad. Estas ausencias dan lugar a confundirla con la Asunción, dado que además su composición es válida para ambas advocaciones³⁰⁷. Se trata, al fin y al cabo, de una composición pictórica trasladada al campo tridimensional del bulto redondo, con acusado carácter escenográfico.

De nuevo se plantea la interacción entre escultura y pintura. En este caso encontramos dos referentes pictóricos que bien pudieran influir en la creación de este tipo de imágenes. En primer lugar, y de manera más directa, con la obra del pintor y tratadista cordobés Acisclo Antonio Palomino y Velasco (1655-1726). En su *Inmaculada*, sacada a subasta por la casa Setdart y repetida en un lienzo del Museo Ana Mogas de León³⁰⁸, podemos comprobar las amplias similitudes existentes con el modelo inmaculista que atribuimos a Diego Antonio de Mora. Un posible contacto entre ambos artistas coetáneos se emplazaría durante la estancia de Palomino en Granada, en 1712, para la ejecución de la cúpula del Sancta Sanctorum de la Cartuja. En estos trabajos coincidió con José de Mora, por quien dejó constancia de su admiración. Cabe entonces la posibilidad de que Diego de Mora entrase en contacto y conociese obras, dibujos o recibiese consejos plásticos de Antonio Palomino, artista de reconocido prestigio que atesoraba la maestría de su relación con Claudio Coello y Carreño de Miranda durante su estancia en Madrid. La relación de estas obras del círculo o taller de Diego de Mora con las de Carreño de Miranda ya fue propuesta por Peinado Guzmán³⁰⁹ como posible referente. A ello unimos la existencia de una obra de este pintor cortesano en el convento agustino recoleto de Serradilla (Cáceres), a la sazón orden del convento de Santo Tomás de Granada donde se encuentra una de las versiones escultóricas que a

³⁰⁷ A propósito de una de las imágenes granadinas se presentaba el mismo planteamiento. Cfr. GARISOAIN OTERO, M^a Eugenia, OAR. “Granada: paladín en la devoción a la Inmaculada. Iconografía en el monasterio de Santo Tomás de Villanueva, vulgo Tomasas, de monjas agustinas recoletas”. En: *Advocaciones marianas de gloria*. San Lorenzo del Escorial: Centro de Estudios Escorialenses, 2012, p. 979.

³⁰⁸ Este lienzo es propiedad de la comunidad de franciscanas terciarias de la Divina Pastora de León, a quien también pertenece el citado museo. La atribución de la autoría del lienzo es de tradición oral por parte de las religiosas. La pieza fue restaurada por el iliturgitano José Luís Ojeda Navío, a quien agradezco toda la información facilitada sobre la misma.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 910.

continuación exponemos. No sería extraño que la comunidad de religiosas indicase al escultor la intención de tener una imagen de similares rasgos a la afamada de Serradilla. Incluso, cabe la posibilidad de que ellas mismas pudieran proporcionarle algún documento gráfico, tipo estampa, que reprodujese el modelo indicado.

Más lejanos quedan los lienzos que, de similar actitud, realizara Juan de Sevilla en Granada. Así el que preside el presbiterio de la iglesia conventual de San Antón, el del depósito del Museo de Bellas Artes o el del Seminario Mayor, quedan afecta a un barroquismo compositivo que se abría paso en la plástica local rompiendo con las líneas canescas.

En cuanto a su cronología, y teniendo en cuenta el posible momento de contacto entre ambos artistas, 1712, este prototipo de Inmaculada Concepción se desarrollaría por Diego de Mora a partir de esta fecha, en su tercera etapa que ocupa las dos últimas décadas de su vida.



Inmaculada Concepción. Antonio Palomino (atrib.) Museo Ana Mogas. Fotografía de la página web del restaurador José Luís Ojeda.

De este prototipo encontramos dos claros ejemplos, curiosamente ambos de tamaño inferior al natural, cercanos al metro de altura.

Inmaculada Concepción.

Güejar Sierra (Granada). Presbiterio.

Taller de Diego de Mora. Siglo XVII.

Situada en el segundo cuerpo del tabernáculo del presbiterio de la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario. Se trata de una imagen de pequeño formato que sigue a la perfección los cánones del modelo que presentamos. Destaca de su atavío el cingulo rojo que ciñe la túnica, con lazo en el centro. Este elemento ya fue empleado por Alonso de Mena para las vestimentas de sus tallas inmaculistas y en las citadas obras pictóricas de Palomino.

Por la elevada ubicación de la talla no se puede apreciar la resolución de su terminación inferior. Casi con total seguridad aparezca sobre nube y peana entallada. Su relación con el taller de Diego de Mora fue planteada por primera vez en 2011 por José Antonio Peinado Guzmán³¹⁰, sin haber rastreado referencias previas a la misma. El mismo plantea su datación en el siglo XVII, así como una posible influencia de los modelos de Carreño de Miranda.



³¹⁰ PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, p. 912.

Inmaculada Concepción.

Granada. Convento de Santo Tomás de Villanueva. Clausura.

Taller de Diego de Mora.

Talla cercana al metro de altura (94 cm.), que se custodia en la clausura conventual de las agustinas recoletas. La túnica, entonada en crudo, aparece más ceñida al cuerpo y entallada en la parte inferior. Un cingulo rojo la ciñe a la cintura, en talle alto, mismo color que presentan las mangas interiores o manguitos. El manto aparece en azul oscuro. Aun pareciendo haber sufrido alteraciones en su policromía original con repintes posteriores, aún conserva un elemento accesorio y propio en la decoración de las prendas textiles de las imágenes, la puntilla de encaje metálico orlando el borde del manto. La mano izquierda queda resuelta con un forzado giro de muñeca, distante de la delicadeza acostumbrada de Mora. Además, los dedos resultan más estilizados de los que solía realizar Diego de Mora. Sin embargo, el rostro es, sin duda, el elemento que más la acerca a su estética. El óvalo facial, el cuello largo y rotundo, los rasgos de nariz larga y fina, ojos grandes y rasgados lo acercan, y a la vez suponen un perfeccionamiento del mencionado rostro de la *Virgen de Belén* de San Jerónimo. También la forma de trabajar y colocar el cabello la acercan a nuestro autor, a la vez que recuerdan al *Arcángel San Rafael* que tallara su padre para la Basílica de San Juan de Dios.

Presenta en la nube los orificios para la colocación de, al menos, dos figuras de ángeles mediante el sistema de pernos de madera.

Esta imagen ya fue atribuida al taller de Diego de Mora por el profesor León Coloma, junto a otros autores³¹¹. En esta ocasión mantenemos esta atribución, arriesgando a que se puede atisbar cierta mano del maestro en el rostro.

³¹¹ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “La Inmaculada y los temas de Pasión...”, pp. 193-197. También queda recogida esta pieza en JUSTICIA SEGOVIA, Juan José. “Los conventos de Agustinas Recoletas. La regla de San Agustín y las clausuras de Granada”. En: *Tolle Lege...*p. 325; y PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 909-911.



Inmaculada Concepción. Granada. Convento Santo Tomás de Villanueva. Diego de Mora (atribución).

La *Inmaculada Concepción*, del museo catedralicio de Granada, es una talla de pequeño tamaño que se ha relacionado con el taller de Diego de Mora. Esta relación se basa principalmente en la resolución del rostro, muy cercano a la Inmaculada de la iglesia granadina de San José. Así mismo el cabello, el eje oscilante que conforma la figura. También el plegado de la túnica, el lazo rojo que la ciñe, el detalle polícromo de la embocadura de la manga y el encaje metálico que bordea el manto. Compositivamente presenta diferencias con las imágenes vistas previamente. La disposición de las manos se plantea al contrario, y la resolución del manto es menos airoso y volado que los anteriores. A pesar de disponerse sobre uno de los hombros, sigue el modelo canesco ciñéndose al cuerpo, abultándose a la altura de las caderas, en el pico bajo el cuello y en las cabezas de querubines que asoman de la nube.

La filiación de esta imagen con la estética de los Mora ya fue planteada previamente por León Coloma y Peinado Guzmán³¹², sin profundizar en discernir si propiamente se trataría de una obra directa de los hermanos Mora o de algún discípulo. En nuestra opinión esta imagen se puede acercar más al estilo conocido en las obras femeninas de Bernardo de Mora hijo, sobre todo en

³¹² LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. La escultura en la Catedral de Granada. En: MARTÍNEZ MEDINA, F. Javier. *La Catedral de Granada, la Capilla Real y el Sagrario*, Vol. I. Cabildo Catedralicio, 2005.

comparación con la imagen de la Aurora que tallara para su hermandad granadina en 1698.



La Inmaculada de manto abierto.

Damos paso al tercer modelo inmaculista que reseñábamos al comienzo del capítulo, el que conforma el prototipo de Virgen con manto abierto o de composición triangular. En él se representa a María en pie, vestida con túnica blanca, ceñida en talle alto por cingulo rojo rematado en lazo. El manto es elemento que confiere la denominación a este modelo, quedando dispuesto desde los hombros y cayendo verticalmente a ambos lados de la imagen a la vez que se abre, adquiriendo forma piramidal. Destaca también la amplia cabellera que se extiende sobre hombros y espalda, trabajados los mechones de manera individual.

Se trata de un tipo de representación que sigue uno de los modelos que realizara Alonso de Mena en la primera mitad del siglo XVII para el tema inmaculista. Esto podemos apreciarlo en las imágenes del museo del Sacro Monte, otra del convento del Santo Ángel Custodio y actualmente en el Museo

de Bellas Artes, la que custodia la Real Maestranza de Caballería de Granada y sobre todo la imagen de la iglesia de San José del Albaicín. Es esta última la que siempre se toma como referente para la ejecución del modelo recreado por los Mora, y que también entroncan con el que empleó Gregorio Fernández en tierras castellanas.

De este arquetipo encontramos una magnífica talla salida, sin lugar a dudas, del obrador escultórico de los Mora. Hablamos de la *Inmaculada Concepción* de la iglesia de San José de Granada, titular de la Hermandad de zapateros de los santos Crispín y Crispiniano³¹³. Aunque no considere que esta imagen sea obra de Diego de Mora, la continuada atribución histórica al mismo obliga a tratarla, a la vez que por lo genuino del modelo empleado en su representación. Aportando, de paso, una posible autoría contrastada, mostrando siempre el respeto a las expuestas con anterioridad y dejando la vía abierta la posibilidad de nuevas opiniones, hasta el hallazgo documental que arroje la luz definitiva.

Se trata de una imagen de 1,34 m, de extremada elegancia en su resolución, a pesar del arquetipo aplomado elegido para su composición. Presenta algunas peculiaridades, fruto de la destreza técnica del artista. Independientemente de la belleza y sutilidad conseguida en la talla, destaca sobre manera la amplia cabellera.

El único dato histórico que hasta el momento se conoce sobre la imagen, y más cercano a su hechura, es la fecha de donación a la hermandad de zapateros. Esta se produce por manda testamentaria de Isabel de Tapia, en 30

³¹³ Se atestigua de esta manera por el testimonio recogido en un inventario de los bienes de la Hermandad durante su estancia en la parroquia de San Gil. A.H.D.Gr. *Legajo 255-F*. Inventario de las imágenes y objetos pertenecientes a la Hermandad de la Purísima Concepción, pza. 34, s/f. Cfr. PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 444 y 902.

de noviembre de 1685³¹⁴. Por tanto, y como muy tarde estamos ante una imagen realizada en ese año, si no algún tiempo antes.

La historiografía ha asignado tradicionalmente la autoría de esta imagen tanto a José como a Bernardo de Mora, padre. En los últimos tiempos se ha incluido en esta terna la figura de Diego de Mora, una atribución bastante acertada a nuestro parecer³¹⁵. En esta ocasión planteamos una nueva autoría para esta elegante talla, la de Bernardo de Mora hijo. Esta nueva propuesta viene abalada por una serie de razones que pasamos a exponer.

Si atendemos a la fecha de donación de la imagen, 1685, se puede considerar muy temprana para que Diego de Mora alcanzase tan altas cotas de perfección técnica y sutileza plástica, a tenor de las piezas que para entonces le atribuimos. Sin embargo, unos años después, en 1698, su hermano Bernardo realizaba la talla de la *Virgen de la Aurora* para su hermandad erigida en San Gregorio, imagen esta que presenta una mimética ejecución de los rasgos faciales de la Purísima de San José.



Inmaculada Concepción. Igl. San José. Bernardo de Mora (atrib).
Virgen de la Aurora. Convento de la Piedad. Bernardo de Mora, 1698.

³¹⁴ Archivo parroquial de San José (A.P.S.J.) *Leg. 11-A*. Régimen interno s.f. La labor benefactora de esta señora sobre la hermandad resultó mucho más amplia. Cfr. *Ibidem*, pp. 443 y 444.

³¹⁵ PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp.901- 903.

Traemos a este punto una imagen que no podemos encuadrar en ninguno de los modelos immaculistas que estamos planteando en la producción de Diego de Mora. Se trata de la *Inmaculada Concepción* de la Parroquia de la Encarnación de Alhama de Granada. Ello se justifica en que de la talla original solamente se conserva la cabeza, quedando unida a un cuerpo de talla realizado a mediados del siglo XX. La imagen fue mutilada en 1936, pudiéndose recuperar sólo la testa³¹⁶. Ésta evidencia rasgos deudores de los Mora.



Concluimos este apartado con una referencia de Ceán Bermúdez³¹⁷, donde atribuye a Diego de Mora una imagen que creemos immaculista, la *Virgen del Triunfo* del convento de la Merced calzada (Granada), hoy desaparecida. Según la descripción del autor, se trataba de una imagen situada sobre una columna. Este dato hace pensar en una recreación del Monumento a la Inmaculada Concepción del campo del Triunfo. De nuevo aparece como referente el trabajo de Alonso de Mena.

La fiabilidad de la información sobre esta imagen viene avalada por quien confirió los datos al autor general de la obra, el pintor granadino Fernando Marín, quien presuponemos conocía de manera fiel la autoría de gran

³¹⁶ RAYA RETAMERO, Salvador (edit.). *Historia de Alhama y sus monumentos*. Granada, 1992, p. 158. AA.VV. GILA MEDINA, Lázaro. *Alhama de Granada*. Alhama de Granada: Ayuntamiento, 2003, p. 53. *Guía artística de Granada... (vol. II)*, p.249. La mención que realiza es "atribuida al taller de los Mora". PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, p. 898.

³¹⁷ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800, p. 179.

parte de las obras o al menos el círculo artístico de las mismas por la cercanía en el tiempo de su ejecución, en el caso de las de Diego de Mora.

Atribuciones dudosas

Siguiendo el icono de Cano, se han atribuido algunas imágenes concepcionistas a Diego Antonio de Mora con dudoso acierto crítico. Así se ha perpetuado la creencia de que la *Inmaculada Concepción* de la urna del facistol de la Catedral de Granada, actualmente en el Oratorio de Canónigos, es obra de Diego de Mora. Dicha creencia arranca de la suposición planteada por Gallego y Burín en su guía de la ciudad: “*la Virgencita que ocupa el tabernáculo, quizás hecha por Diego de Mora*”³¹⁸, y que vendría a sustituir en su emplazamiento a la *Virgen de Belén* de Alonso Cano. Analizando la imagen no encontramos en ellas rasgo alguno que permita relacionarla con la estética femenina desarrollada por Diego de Mora, ni siquiera con la de los miembros de su taller. Se trata de una imagen de pequeño formato, de blando modelado, y policromía dieciochesca. Conociendo la trayectoria artística de Diego de Mora desde sus comienzos, y siendo conscientes de la alta destreza técnica que podía llegar a alcanzar, no resulta para nada coherente ni comprensible que descuidase en tanto la calidad plástica en una talla para la Seo metropolitana, importante y potencial mecenas para un escultor en la ciudad. En su tesis doctoral, José Antonio Peinado planteó la posibilidad de que se trate de una imagen cercana a los modelos de Pedro de Mena, con una policromía remozada³¹⁹. A nuestro entender, se trata de una talla fechable en el siglo XVIII y desligada de los Mora.

³¹⁸ GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, p. 266.

³¹⁹ PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 905-908. En estas páginas se pueden encontrar las últimas referencias expuestas sobre esta pequeña talla, sin aportar novedades sobre una autoría concreta. El mismo autor se reitera en “La obra inmaculista de los Mora...”, pp. 262-264.



1) *Inmaculada Concepción*. Granad. Catedral. Oratorio de Canónigos. Fotografía JAPG. 2) *Inmaculada Concepción*. Pampaneira. Iglesia parroquial. Ca. 1732.

Siguiendo a este autor, en su artículo sobre la producción immaculista de la familia Mora, presenta por primera vez una talla que a primera vista puede encuadrar con cierta claridad en los parámetros plásticos manifestados por Diego de Mora³²⁰. Se trata de la *Inmaculada Concepción* de la iglesia parroquial de Pampaneira (Granada). Obra de tamaño cercano al natural, de buena factura con amplios y suaves pliegues; rostro de marcadas facciones “morescas”, cabellera desarrollada en torno al rostro y desplegada en los típicos mechones sobre los hombros y espaldas. En este caso es la documentación conservada, y encontrada en el Archivo Histórico Diocesano de Granada con posterioridad a la publicación de José Antonio Peinado, la que indica el error de autoría. En la escritura de obligación otorgada en 1732, el párroco de la villa de Pampaneira indica que, a fecha de 1732 ha costeado, “traído y puesto”³²¹ al culto en dicha iglesia la imagen de la Purísima Concepción. Por las indicaciones precisas de ubicación de la imagen dentro del templo, y por el modelo plástico de la imagen que allí se conserva, aseveramos que se trata de la misma hechura. Por tanto, y a tenor de la fecha indicada, y de la aparente inminencia de la ejecución de la imagen, esta no puede ser obra de Diego de Mora puesto que para entonces se habían cumplido tres años de su fallecimiento.

³²⁰ *Ibidem*, p.

³²¹ A.H.D.Gr. Legajo 122-F(A). Pampaneira. Expediente sobre la Purísima Concepción.

Volviendo a la iglesia de Cogollos Vega, y presidiendo su retablo mayor, aparece una *Inmaculada Concepción* que ha sido relacionada sin fundamento con el círculo de Diego de Mora. En el planteamiento de esta atribución no se exponen los elementos de juicio en que se basa dicha atribución. Se trata de una imagen de gran tamaño, hierática en su resolución, de paños caídos y un tanto aristados. Las manos y el rostro resultan algo toscos. El cabello se abre sobre el perímetro facial y se termina extendiendo sobre los hombros. Éste tal vez sea el único elemento que parece seguir, muy de lejos, de las imágenes emparentadas con Diego de Mora y en entorno más próximo.



Inmaculada Concepción.

Cogollos Vega. Iglesia parroquial.

Fotografía JAPG.

2.3. VIRGEN MADRE

2.3.1. VIRGEN MADRE ERGUIDA

El modelo que Diego de Mora parece escoger para representar la figura de la Virgen como madre, en posición erguida, queda en directa relación con el que hemos visto desarrollado en la iconografía de la Inmaculada, de cuerpo serpenteante y paños volados. Un modelo físico en el que apreciamos un proceso evolutivo hacia formas suaves y actitudes remansadas.

En cuanto a las variaciones que presenta el modelo de Virgen madre frente al de Virgen Inmaculada o en solitario, sin incluir el modelo de prelada, se basan primordialmente en la inclusión de la figura del divino infante y, por tanto, la posición y actitud de María en referencia a la figura infantil.

En un primer lugar, la actitud de la figura de la Virgen, aunque igualmente erguida, María se retrae levemente hacia atrás y se inclina sutilmente hacia su derecha. De este modo permite focalizar el protagonismo en la imagen de Jesús niño, a lo que contribuye también el adelanto de la mano sobre la que se sienta el infante con respecto al volumen de la figura materna.

Generalmente, la Virgen acoge al Niño sobre su mano derecha, en forma similar como se repite en algunas figuras de santos. Por tanto, queda sentado sobre la palma de la mano de la Virgen, de donde surge un perno de madera sobre el cual ajusta la talla del niño, permitiendo un fácil manejo del mismo para su aderezo. En otras ocasiones el infante se asienta sobre el brazo de la madre, a la altura de la muñeca. En la mano derecha suele sustentar un cetro, por lo que se resuelve cerrada por los dedos pulgar, índice y corazón, quedando el resto progresivamente abiertos hasta alcanzar la extensión o apertura casi total en el meñique.

También queda modificada la disposición del manto que, aunque terciado en la parte delantera de la figura, el extremo de la prenda no retorna sobre la misma diagonal, si no que continúa para sobrepasar el brazo izquierdo. En esta misma diagonal que forma el manto sobre la imagen apreciamos que tampoco se vuelve el borde del manto a la altura de la cintura en la forma tan característica y llamativa que apreciamos en las Inmaculadas trabajadas. En las vírgenes con niño se crea una sucesión de pliegues voluminosos bajo el brazo derecho y en torno a la cintura. Por el contrario, en el flanco inferior de la pieza textil, se desarrollan una serie de ondulaciones levemente quebradas que caen desde el brazo hasta alcanzar la rodilla, siendo de sección más recta los que continúan hasta el suelo. Contraposición que ayuda a matizar el volumen justo antes mencionado sobre la cintura. En el extremo del manto, en su caída derecha sobre la figura, aparece un pliegue venido de la parte trasera terminado en sinuoso vuelo. Este de nuevo emparenta con las soluciones adoptadas en las presentadas *Inmaculadas* de Baena y Lucena. En tanto que se obvia al lado opuesto, quedando la túnica limpia y descubierta en su caída, como cierre de la composición.

Hasta el momento no se ha conseguido documentar como obra de Diego de Mora ninguna obra de la iconografía que abordamos en su posición erguida. Por tanto, nos limitamos a estudiar imágenes que creemos en la órbita en la que trabajó este escultor.



Evolución morfológica de la imagen mariana en Diego de Mora.

Nuestra Señora de la Paz

Granada. Iglesia de San Cecilio.

Diego de Mora (atrib.).

Obra de talla completa, de tamaño inferior al natural, realizada en madera policromada. Representa a María con el niño sobre su brazo derecho y cetro en la izquierda. De posición erguida, con airoso contraposto en el que flexiona la pierna derecha, lo que permite desplazar los pliegues de la túnica hacia el centro de la composición y acentuar el ritmo helicoidal de los paños. El manto se presenta dispuesto sobre los hombros, abrochado sobre el pecho y terciado sobre el vientre, quedando ahuecado para bordear el brazo derecho. Se resuelve con grandes pliegues sin dejar de marcar el citado ritmo y la estructura de la imagen. Sigue el modelo propio de Diego de Mora en algunas de este tipo de imágenes marianas que se pueden encuadrar en la primera década del XVIII, tanto en los ropajes como en la composición de la imagen. Dispone la figura de la Virgen como trono del Niño, quedando su rostro mirando al infante para indicar su preminencia. Así el Niño, entronizado sobre el antebrazo, se adelanta focalizando la atención. Presenta la curiosidad este Niño de apoyar su pie derecho sobre el vientre de la madre, a modo de impulso. El rostro de la Virgen, ovalado, presenta los característicos ojos rasgados, nariz y boca bien definidas y cuello amplio. El cabello se resuelve a base de largos mechones, abierto desde la frente para despejar el rostro. Con más volumen a la altura de los pabellones auditivos, sin ser excesivo, lo cual permite ponderar que sea una imagen de evolución hacia otras donde lo hace más abultado. Presenta los singulares mechones ondulado que caen sobre el pecho a ambos lados del cuello.

La figura del Niño Jesús queda sentado sobre la mano de María, en actitud de bendecir y a la vez atender a los fieles al extender sendos brazos hacia adelante. Las piernas quedan, la izquierda al aire y la derecha girada para poder apoyar el pie sobre el manto plegado que cubre el vientre de su madre, un recurso que se repite en otras imágenes también atribuidas a Diego

de Mora. Presenta una anatomía infantil rolliza, esbelto y de cabeza bien proporcionada. Rostro de grandes ojos, nariz pequeña, carrillos prominentes y sonrosados y boca pequeña dejando ver sus dientes tallados. Mantiene la característica barbilla con hoyuelo. El cabello algo alborotado, ondulado, peinado hacía atrás dejando el rostro despejado y de flequillo peinado hacia su derecha. La policromía que presenta parece haber sido aplicada en alguna intervención posterior, puesto que no muestra diferencia alguna entre anverso y reverso del manto, por ejemplo. Luce túnica roja decorada con motivos florales de amplio recorrido en su diseño, y manto azul oscuro salteado de estrellas, ambos orlados con galón triangular simulado.

Se toca con juego de orfebrería en plata compuesto por sendas coronas y cetro. Actualmente la imagen se venera como titular de la Hermandad del Santísimo Sacramento, fusionada con la del Cristo de los Favores. El estado de conservación es óptimo, estando proyectada su restauración en breves fechas.

La datación cronológica de esta imagen viene dada ya desde 1862, cuando se ubicó de manera taxativa por Manuel Gómez Moreno en 1709, sin aportar la fuente documental de donde recoge la fecha³²². En pos de ella, se han consultado las fuentes documentales existentes en el Archivo parroquial de San Cecilio y otras relativas en el Archivo Histórico Diocesano, ambos de Granada, no encontrándose referencia concreta alguna. Se mantiene esta datación por Antonio Gallego Burín³²³, aunque la atribución a Diego de Mora se incluyó en reediciones posteriores. Dicha atribución directa a Diego de Mora la realiza por primera vez el doctor Domingo Sánchez-Mesa Martín en su tesis doctoral³²⁴. Rastreando las fuentes documentales existentes en la Parroquia de San Cecilio, encontramos ya esta advocación en 1646, cuando aparece como titular mariana de la Hermandad del Santísimo Sacramento en sus estatutos fundacionales³²⁵.

³²² GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Imprenta Indalecio Ventura, 1892, p. 228.

³²³ GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada, Guía artística...*, p. 168.

³²⁴ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño. Escultor y pintor granadino...*, lámina 1.

³²⁵ “Alabado y ensalzado sea el Santísimo Sacramento del Altar y la Ynmaculada Conzepcion de la esclarecida Reyna de los zielos, angeles y hombres, María Santisima de la Paz, conzebida sin mancha de pecado original en el primero instante de su ser natural, Amen Jesús”.

En los mismos documentos, y desde un principio, se va alternando la titularidad de la imagen mariana entre Paz y Salud, permaneciendo hasta bien entrado el siglo XX. No es hasta 1712 cuando se especifica la existencia de la imagen de la Paz en el retablo de la capilla sacramental³²⁶. En el inventario parroquial de 1726, también queda registrada su presencia³²⁷. En 1728 da inicio una nueva congregación en el templo, esta sí con el nombre concreto de Nuestra Señora de la Paz.

Puesto que la imagen que analizamos se enmarca perfectamente dentro de la estética y trabajos de Diego de Mora, es de suponer que la Hermandad pudiera haber encargado una nueva imagen de la Virgen a comienzos del siglo XVIII, ajustándonos a la tradicional fecha de 1709. Lo cual no deja de ser una mera hipótesis sobre la cual no se ha encontrado registro alguno, ya sea de renovación o adquisición de nueva imagen, en los libros de cuentas de la Hermandad Sacramental.



Archivo parroquial de San Cecilio de Granada (A.P.S.C.) Caja 59. *Libro de cabildos y elecciones de oficiales de la Cofradía del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora de la Salud y donde se escriben los entregos de vienes de dicha cofradía*. Fol. 1 recto. En el mismo documento, concretamente entre portada y primer folio o portada interna, se puede apreciar la doble titularidad que recibía la imagen mariana de esta hermandad.

³²⁶ A.P.S.C. *Ibidem*, Inventario de 1712, fol. 38 recto: “un retablo de con nuestra señora, con el arca del Santísimo y las imágenes de San José y San Cecilio”.

³²⁷ A.H.D.Gr. Leg. 399-F / 12. *Inventario parroquial de San Cecilio 1726-1795*, fol. 4 vto.

Virgen Madre.

Lucena (Córdoba) Iglesia del Carmen.

Diego de Mora (atrib.).

Obra de talla completa en madera policromada. Presenta las mismas características compositivas con la imagen de la Paz granadina. Las diferencias que se aprecian entre ambas bien pudieran responder al proceso evolutivo de la formación del modelo femenino en el devenir plástico de nuestro escultor. Entre éstas se encuentra un ritmo helicoidal más acentuado en los pliegues de la túnica, especialmente en la parte inferior, y pliegues más voluminosos y abultados en torno al vientre, eliminando los ahuecados característicos en esa zona concretamente.

Emplea el recurso de colocar la figura del niño sobre un paño, que en esta ocasión cubre la mano de la Virgen. Esta misma prenda aparece en el documentado *San Antonio de Padua* de los alcantarinos de Granada (hoy en las Angustias).

El niño se presenta en actitud de bendecir con el brazo derecho, elevado, mientras el izquierdo queda a media altura y su mano cerrada en posición de portar algún elemento, posiblemente cetro, hoy perdido. La forma en que dispone sus piernas, en paralelo, le otorgan una actitud más mayestática. Salvo el detalle de la colocación de las piernas, esta figura infantil presenta grandes similitudes con el antes visto de *Nuestra Señora de la Paz* de Granada.

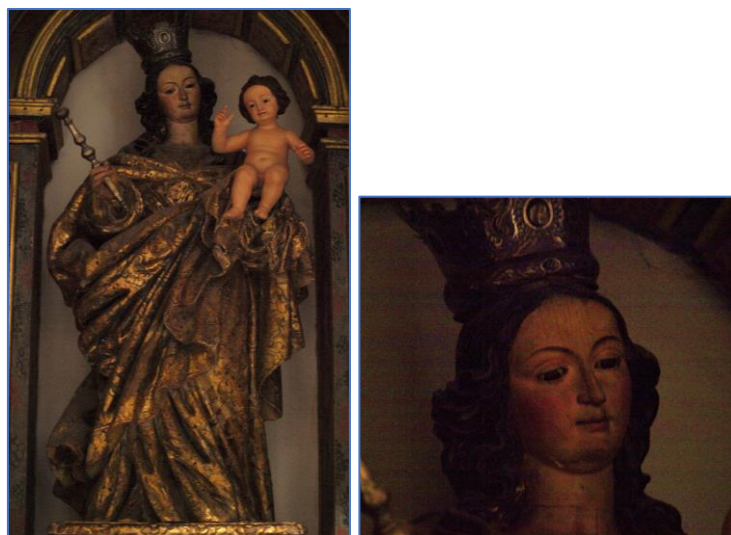
El rostro de la Virgen manifiesta la serenidad que caracteriza las expresiones femeninas de Diego de Mora, Cabello amplio trabajado en marcados mechones, ceñido sobre las sienes y ampuloso desde este punto.

La imagen presenta una buena policromía, en especial los ropajes con rica estofa de abundante dorado, con motivos florales de gran formato esencialmente. La imagen del niño, sin embargo, ha sufrido un importante

repinte opaco que lo desvirtúa por completo. Luce juego de orfebrería de plata de corona y cetro.

El estado de conservación de la talla es medianamente aceptable, aunque una intervención de limpieza y consolidación de policromía sería necesaria, así como urgente la eliminación del repinte del divino infante.

Se desconocen hasta el momento datos que permitan datar esta imagen en cuanto a cronología o autoría, si bien se ha relacionado en varias ocasiones con la escuela granadina de escultura³²⁸, y más recientemente con el taller de los Mora. Vistas sus características la consideramos como obra atribuible al buen hacer de Diego de Mora.



³²⁸ En una de las guías artísticas provinciales se relaciona con la obra de Risueño en la segunda mitad del XVIII, VILLAR MOVELLÁN, Alberto (dir.). *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Universidad, 1995, p. 614. Si la atribuye a Diego de Mora por CAMARGO REPULLO, Agustín. *La Virgen del Carmen de Rute. Posible obra de Diego de Mora...*, sin paginación.

Nuestra Señora de las Nieves.

Dílar (Granada). Ermita de las Nieves.

Diego de Mora (atrib.).

Imagen de tamaño cercano al natural que representa a María en pie, con el niño sobre su brazo derecho, y sujeto por ambas manos de su madre. El modo de tomar al infante no coincide con el visto en las anteriores imágenes que hemos relacionado con Diego de Mora. Sin embargo, es el propio que emplea en el caso de santos masculinos, como el *San José* de la Magdalena y el *San Antonio* de las Angustias, ambos en Granada capital, casi idéntica con el primero. Igualmente repite la actitud del niño que adopta una postura bastante llamativa. Sentado sobre el brazo se muestra en airoso giro de cintura, y a la vez inclinación como queriendo abalanzarse hacia adelante. Para ello eleva la pierna derecha, a la vez que encoje la izquierda y apoya el pie sobre la mano de su madre. A su vez, la Virgen coloca cada una de sus manos cerca de los pies del niño en actitud de sujetarlo. El Niño, por su parte, estira los brazos hacia el cuello de su madre en un intento de buscar la sujeción y protección de esta.

La configuración del rostro es bastante expresiva, tal vez la más particular de todos los Niños Jesús analizados. Sigue la figura habitual de rostro con carrillos desarrollados y rosados, boca pequeña y nariz pequeñas, pero en esta ocasión presenta la boca entreabierta dejando ver algunos dientes superiores. También la disposición del pelo sobre la frente, en el caso de Dílar es diferente, se parte en dos dejando el centro superior de la frente despejada en pico, no peinando un mechón hacia la derecha. Este arranque del pelo hace que dos mechones se vuelen sobre las sienes, no destacando tanto el mechón que vuela sobre la oreja que, aunque existente queda camuflado. Parecen ser elementos que definen una última esta de Diego de Mora, y donde recupera o mantiene modelos empleados anteriormente, puesto que el rostro de este Niño Jesús coincide plenamente con el de uno de los querubines que emergen de la

nube de Nuestra Señora de la Aurora de Montilla, ejecutado hacía un lustro aproximadamente y que relacionamos con su hermano José.

El rostro de la Virgen presenta gran similitud con el de la Virgen de la Merced de Granada y con la Madre de Dios, de las Comendadoras de Santiago, que presentamos como obra firme de Diego de Mora, en el apartado de imágenes de vestir. Esta similitud se puede apreciar mucho más visible en el perfil de los rostros. Repite el modelo de cabeza descubierta, con amplia cabellera ondulada y trabajada en largos y profundos mechones, con los dos característicos extendidos sobre el pecho. Se desarrolla profusamente sobre la espalda, otro rasgo que apoya nuestra hipótesis de autoría.

Esta imagen presenta claramente la evolución del prototipo de imagen femenina erguida. Procedente del ritmo helicoidal y un tanto ascendente que marcan las tallas de la *Paz* de San Cecilio y *Virgen Madre* de Lucena, de principios de siglo, esta de Dílar presenta un mayor reposo en su actitud, formas y volúmenes mucho más equilibrados y de paños menos volados. Manifiesta una actitud figura más estática, con serenidad y aplomo que recuerdan a la de *Nuestra Señora de la Merced*, imagen prelada de 1726. También el manto, con grandes planos mostrando el reverso y en su caída cortada desde el brazo izquierdo, herencia de la Asunción de la Cartuja de José de Mora, la ponen en directa relación con la maestría de esta familia. A nuestro parecer puede tratarse de una obra tardía de Diego de Mora.

Pocos son los datos que hasta el momento se han podido recabar sobre esta imagen. Es presumible que se debió realizar a posteriori de la tradicional aparición de la Virgen, hecho acaecido en término de dicha localidad en 1717 y que motivó la devoción hacia la advocación de las Nieves.

No se puede fechar esta imagen en el mismo año de la milagrosa aparición, puesto que, por tradición se venera en el pueblo la primitiva imagen de la Virgen de las Nieves³²⁹, y que estudiaremos más adelante. Es de suponer

³²⁹ MORELL GÓMEZ, Manuel (Edit.). Dílar, huellas de su historia. Dílar, 1996. Pp. 25 y 26. FAYOS OLIVER, CARMEN MARÍA. Romerías en honor a la Virgen de las Nieves. Devoción

que es la imagen que recibió culto en la primitiva ermita, levantada por el propio cura visionario en 1718. A ello habría que añadir que, dada la distancia y dificultad de acceso al lugar de la aparición no permitiría llevar hasta allí una imagen de grandes dimensiones como la de la actual patrona de Dílar. Por eso pensamos que la imagen debió encargarse ya para ser venerada en la segunda ermita³³⁰, levantada en 1724 en un paraje de mejor accesibilidad. El libro que narra la historia de esta devoción³³¹, y que nos indica las sucesivas ermitas edificadas, en ningún momento hace referencia a la llegada o adquisición de una imagen de la Virgen. Los documentos custodiados en el archivo parroquial de Dílar aseveran la existencia de una imagen de tamaño cercano al natural en 1740, por entonces contaba con ajuar textil como delata la entrega de bienes a los mayordomos de su hermandad³³², y venerada en la ermita del lugar de las Puentezuelas, junto a Sierra Nevada en el término de Dílar.

Barajando los datos existentes y características de la imagen, y estableciendo una línea evolutiva en la obra de Diego de Mora, se puede ubicar esta imagen dentro de la última etapa productiva del artista, entorno a los años 1720-1725. Toma así fuerza la hipótesis de que fuese encargada su hechura para la ermita de 1724.

montañera. TFM defendido 2016 y tutorizado por Honorio Velasco Maillo. UNED. Facultad de Filosofía, Departamento de Antropología social y cultural.

³³⁰ RUBIO MUÑOZ, Victoria Eugenia. "Diócesis de Granada". En: CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. *Guía para visitar los santuarios marianos de Andalucía oriental*. Ediciones Encuentro, 1998, págs. 107 y 108.

³³¹ Archivo parroquial de Dílar (A.P.D.). *Breve Historia de la Virgen de las Nieves de Dílar*.

³³² A.P.D. Caja inventarios, capellanías, mandatos y otros. *Libro de inventario de la Hermandad de la Virgen de las Nieves*, fol. 36 vto. y 37 r.



Encontramos también en este tipo iconográfico una serie de imágenes que se han relacionado con el trabajo de Diego de Mora, y que en esta ocasión creemos fuera de su órbita de ejecución. Así, la *Virgen de la Aurora* de Montilla, cuya perfección de ejecución y rasgos fisionómicos nos hace emparentarla más directamente con las gubias de José de Mora. También la talla de la Virgen del Rosario o Virgen de la Victoria, de la iglesia parroquial d Vera (Almería), procedente del extinto convento mínimos de San Cleofás, ha sido atribuida al taller de Diego de Mora por la profesora María del Mar Nicolás Martínez³³³. A nuestro juicio presenta características propias de la obra de José Agustín de Vera Moreno.

También lo es la talla de la *Virgen de la Candelaria* del Monasterio de Santa Catalina de Siena (vulgo Zafra), de Granada. Atribuida tanto a José Risueño como a Diego de Mora, esta imagen de talla que completa que representa a María en el momento de llevar a Jesús al templo para su presentación. Las características que presenta la imagen quedan en la línea de las imágenes de Diego de Mora, estilemas que bien pueden confundirse con las que definen a muchas obras de José Risueño. Recientemente ha tomado fuerza la vertiente que la relaciona con Diego de Mora, con aportaciones comparativas de cierto fundamento que ahondan más aún en la relación estética que comparten ambos artistas en un momento dado³³⁴. Analizando exhaustivamente la imagen coincidimos con la tradicional y mantenida relación de la Virgen de la Candelaria con la estética de Risueño. Recurriendo de nuevo a la comparativa estilística, encontramos importantes semejanzas con diversas imágenes del clérigo artista, en especial con la *Inmaculada Concepción* de la iglesia de Huétor Santillán (Granada).

³³³ NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar. “Sobre la escultura y la pintura barroca en Almería. Propuestas para su estudio y revisión”. En: RUIZ GARCÍA, Alfonso y DURÁN DÍAZ, María Dolores (coords.) *Almería barroca*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses; Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2008, p. 166.

³³⁴ GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, p. 345; JUSTICIA SEGOVIA, Juan José. “Catálogo iconográfico”. En: *Jesucristo y el emperador cristiano...*, pp. 210-211. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “Religiosidad agustiniana...”, pp. 155 y 157; PEINADO GUZMÁN, José Antonio. “Virgen de la Candelaria”. En: NAVARRO NAVARRETE, Ceferino. *Meditaciones sobre un infante ...*, pp. 168-173.

Imágenes de vestir

Una vez estudiadas las imágenes de talla completa, no podemos obviar las piezas concebidas como imágenes letíficas de vestir, en las que sólo encontramos trabajadas en talla la cabeza y las manos.

Actualmente no podemos presentar ningún documento que avale la ejecución de Diego de Mora de estas imágenes de candelero. Sólo se ha localizado un documento en que nos indica la posible hechura de una pequeña imagen de dolorosa para la Abadía del Sacro Monte granadino, una dolorosa de pequeño formato que estudiaremos en el apartado correspondiente. Por tanto, recurrimos de nuevo a la comparativa estilística para poder atribuir al menor de los Mora un elenco de imágenes marianas, partiendo de nuevo de las premisas conocidas, las imágenes femeninas documentadas.

Una vez analizadas las imágenes de vestir o candelero que creemos relacionables con Diego Antonio de Mora, podemos plantear una serie de características particulares y propias de este modelo frente a las imágenes de talla. Especialmente presentan la particularidad de mostrarse en una posición frontal, eludiendo cualquier ademán de escorzo como podemos apreciar en las imágenes de talla. Esto contribuye a una actitud hierática de la figura mariana. Desconocemos el motivo por el cual se pudo adoptar esta solución, que parece responder a razones técnicas- También cabe la posibilidad de que responda a exigencias de tipo iconográfico. Tengamos en cuenta que algunas de las imágenes estudiadas responden a una iconografía mayestática como es la de Virgen fundadora, caso del Carmen. Esta reflexión viene dada por el hecho de que otras imágenes marianas de vestir que le atribuimos, en concreto de Dolorosas, si presentan torsión y movimiento en el torso.

Suelen tener las orejas completamente talladas, a diferencia de las de talla completa que ocasionalmente sólo muestran el glóbulo inferior. La ausencia de cabello tallado propicia un el cráneo liso para alojar una cabellera natural o permitir la fácil vestimenta con tocas sobre la cabeza.

En este tipo de imágenes el modelo cuello trabajado por Diego de Mora, largo y amplio, era bastante propicio puesto que permitía y permite ataviar a las imágenes con el tradicional rostrillo o verdugo que dejaba a la vista el rostro enmarcado. Mucho más idóneo en el caso de los rostrillos barrocos, metálicos o textiles, ya que la altura del cuello permitía una más correcta colocación. Esto lleva a pensar indiscutiblemente que el artista, conocedor de los gustos y modas devocionales de su tiempo, concebía las imágenes, acorde con ellos.

El resto de características plásticas que encontramos en estas imágenes coinciden con las descritas un primer momento para este tipo de modelos iconográficos.



Imágenes de vestir: letífica y dolorosa.

Cráneo liso y aderezo de rostrillo metálico

Madre de Dios.

Granada. Convento de Comendadoras de Santiago.

Diego de Mora (atrib.).

Imagen de candelero que preside el retablo mayor de la iglesia conventual de la que es titular. No se tienen hasta el momento datos algunos registrados sobre esta imagen, si bien en la actualidad es imposible el acceso al archivo de la comunidad por negativa expresa y taxativa de las propias madres comendadoras.

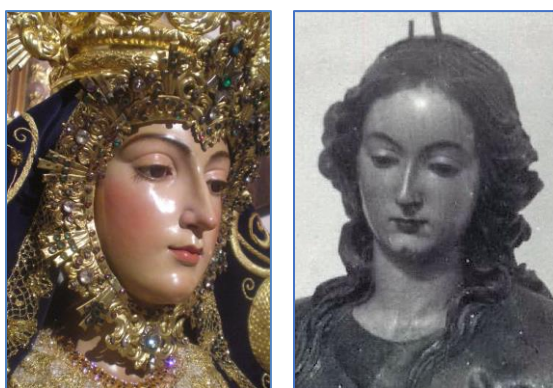
Representa a María en pie, con el niño sobre su mano derecha y la izquierda extendida portando cetro. La resolución de ambas manos es la habitual adoptada para esta iconografía. La actitud de la figura de María es frontal y de mirada baja, independientemente de las modificaciones de posición a las que el gusto cultural del momento la someta.

El rostro ovalado, de marcada sonrisa, cejas arqueadas, nariz pequeña y fina, labios de perfiles bastante definidos y cuello largo y rotundo, así como la propia resolución de la mano derecha, la hacen digna obra de Diego de Mora por la amplia similitud que presenta en todos estos elementos con la talla de *Ntra. Sra. de la Aurora* de Montejícar. Si bien, en esta comparativa se puede apreciar el detalle diferenciador de la nariz, con una estructura ósea más amplia y marcando cierta ondulación del tabique nasal. Este modelo facial fue característico en las obras de Diego de Mora hasta mediar la segunda década del XVIII, cuando comienza a trabajar un perfil completamente recto y fino. Por tanto, esta imagen de la Madre de Dios comendadora se puede datar entre hacia 1710.

La imagen del Niño Jesús es pieza de talla completa, revestido, en posición sedente y actitud de bendición con la diestra y portar algún elemento desaparecido en la siniestra. La fisonomía y la talla del pelo, en amplios mechones ondulados muy marcados, peinado hacia atrás y con pequeño copete, lo emparentan con la estética de Mora. Con este niño guarda gran relación el

que porta la pequeña imagen primitiva de la *Virgen de las Nieves* de Dílar, imagen que también atribuimos a Diego de Mora.

La atribución de esta imagen ha sido planteada recientemente en un pequeño estudio publicado en un medio no científico. Se basa dicha contribución en la comparativa estilística con imágenes no documentadas y que el autor también atribuye a Diego de Mora³³⁵.



Madre de Dios. Comendadoras de Santiago. Atribuida a Diego de Mora.
Aurora. Montejícar (desaparecida) Diego de Mora. 1726.

³³⁵ CAMARGO REPULLO, Agustín. Tras la huella de Diego de Mora. La Virgen del Carmen de Rute. Web La hornacina, entrada de 16 de febrero de 2014.

Nuestra Señora de las Nieves.

Dílar (Granada). Iglesia parroquial. Retablo del Rosario.

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1720.

Pequeña imagen de la Virgen con niño, de unos 50 centímetros de altura aproximadamente. Se presenta en pie, con el niño en su brazo derecho y cetro en la mano izquierda. La talla, a pesar de su reducido tamaño y repintes posteriores, manifiesta rasgos vinculables al modelo de Diego de Mora en el rostro, oculto en parte por el rostrillo, como el hoyuelo de la barbilla. Es la figura del infante la que se mejor se puede apreciar, y en la que llama poderosamente la atención la semejanza que presenta con el Niño Jesús de la *Madre de Dios* del convento santiaguista.

La obra se conoce, según la tradición, como la primitiva imagen que encargó el clérigo local testigo de un supuesto hecho milagroso de la Virgen en 1717. Por tanto, y teniendo en cuenta que la imagen presenta rasgos estilísticos cercanos a los que atribuimos a Diego de Mora, en especial la figura del infante, se puede tomar dicha fecha para su datación. No sería de extrañar que, ante un hecho de tal magnitud devocional, el agraciado y encomendado por la Virgen para erigirle culto, se dirigiese al más prolífico y uno de los más afamados talleres de escultura de la ciudad en el momento.



Nuestra Señora de los Ángeles.

Granada. Convento de San Antón.

Diego de Mora (atrib.). Ca.

Imagen de la Virgen con niño, de tamaño cercano al natural que se venera en su capilla propia, frente a la puerta lateral del templo. Se trata de una imagen de candelero que repite el modelo visto en la *Madre de Dios* de las Comendadoras de Santiago. Como particularidades presenta un semblante sereno, de mirada fija y penetrante, cercano en parte al de la *Virgen de la Paz* de San Cecilio, con la cual comparte la apertura exacta de los dedos de la mano derecha, con la que sujeta el cetro. A pesar de ser una imagen articulada, mantiene la disposición de los brazos en forma casi idéntica a las imágenes de talla que, en caso de la titular santiaguista y otras, se ven modificados habitualmente.

La talla del niño Jesús se resuelve de manera grácil y dinámica. Sentado sobre el antebrazo derecho de María, gira la cabeza hacia su izquierda elevando la mirada. De rostro amplio y despejado, se enmarca dentro de las diferentes fisonomías de infantes que encontramos en obras relacionadas con Diego de Mora, cercano al del *San José* de Lucena. Creemos de que los niños eran realizados por miembros de su taller.

Viste la imagen terno blanco bordado en sedas de colores y mantilla sobre su cabeza. Luce conjunto de coronas y cetro de plata.

Las referencias documentales que se pueden rastrear de la imagen se limitan a un inventario del siglo XVIII. Esta obra ha sido estudiada en el capítulo correspondiente a iconografías marianas dentro de una monografía sobre este convento franciscano y que verá la luz en próximas fechas³³⁶.

³³⁶ PEINADO GUZMÁN, José Antonio. "Iconografías de la Virgen en el convento de San Antón". En: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (coord.). *El convento del Desierto de Jesús y María de Granada*. Vol. II. En prensa.

Nos encontramos de nuevo ante la imagen patrona de la orden, en este caso de clarisas.



Comparativa de rostros de imágenes atribuidas a Diego de Mora

Madre de Dios (Granada); *Virgen de los Ángeles* (Granada) y *Virgen del Carmen* (Rute).

Nuestra Señora del Carmen.

Rute (Córdoba). Ermita del Carmen.

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1700-1710.

Se trata de una imagen de tamaño cercano al natural. La intervención llevada a cabo por el imaginero Luis Ortega Brú, en la década de 1970. En ella le fue eliminado el candelero por un hábito tallado, donde quedan visibles los pies. Así mismo, el rostro y las manos fueron retallados y repolicromados, perdiendo el brillo original de su policromía en pos de una mayor opacidad. Las manos sufrieron considerablemente, refinándose los dedos y alterándose la disposición de los mismos. La mano derecha especialmente, presenta un progresivo recogimiento frente al modelo extendido empleado para este tipo de representaciones que acogen la figura del Niño. También fue provista de una cabellera tallada, imitando un recogido, lo que no impide la colocación de su cabellera natural tradicional. Según fotografías de comienzos del siglo XX, la Virgen portaba el Niño situado en el centro, sustentado por ambas manos.

Las similitudes casi miméticas con las imágenes de la *Madre de Dios* y *Virgen de los Ángeles* del convento de San Antón, permite considerar esta imagen como parte de una posible trilogía mariana. Dichas similitudes engloban tanto la composición de la figura, como la actitud y los rasgos faciales. Estos últimos son tan marcados y rotundos que, a pesar de intervenciones posteriores, no consiguen desvirtuarlos al completo. Actualmente presenta un perfil perimetral anguloso, pómulos marcados orificios nasales más cerrados, cuello más estrecho y modelado y policromía opaca. En su situación anterior, cercana a la original, muestra un rostro de perímetro redondeando, de facciones suaves y barbilla prominente con hoyuelo. Así lo muestran como lo muestran fotografías anteriores a la intervención.

La atribución de esta imagen a las gubias de los Mora, en concreto a Diego, fue planteada en 2014 en un minucioso estudio comparativo con algunas imágenes atribuidas a Diego de Mora, en concreto con la Madre de Dios de Comendadoras de Santiago³³⁷. En el mismo, el joven Agustín Camargo, aporta una serie de datos de interés para el conocimiento de los avatares sufridos por la imagen. Con anterioridad, y durante largo tiempo, la pieza fue relacionada con las gubias sevillanas de Luisa Roldán “la Roldana”. Según tradición oral, ciertamente confusa, la imagen poseía una firma sobre el hombro que hacía relacionarla con la escultora hispalense. Una atribución que se desacredita ante un mínimo estudio estilístico. Todo rasgo de índole original fue eliminado en la intervención de los años setenta.

Cronológicamente, la hermandad queda documentada desde 1692, desde entonces se mantiene el culto de manera ininterrumpida. Posiblemente la imagen fuese encargada pocos años después, una vez que estuviese asentado la devoción. Por tanto, podemos pensar que se trate de una obra ejecutada entre 1700 y 1710, aproximadamente.

La imagen patronal viste hábito carmelitano bordado en oro, cubriendo la cabeza con toca de tul bordada, bajo la que deja ver una amplia cabellera natural. Se toca con juego de orfebrería: coronas, cetro y media luna.



³³⁷ CAMARGO REPULLO, Agustín. *La Virgen del Carmen de Rute (Córdoba), probable obra de Diego de Mora*. Página web La Hornacina, publicado a 16 de febrero de 2014.



Fotografías anteriores a la restauración. Años 20 (izqda.) y 1966 (drcha.)
De la página web todocoleccion.net y blog de la Hermandad del Carmen de Rute, respectivamente.

Nuestra Señora del Carmen.

Purchil (Granada). Iglesia parroquial.

Taller de Diego de Mora.

Imagen de acusado hieratismo, con similar configuración con la anterior. No porta figura infantil en sus brazos, pero debió llevarlo en origen según denota la mano derecha completamente extendida para acoger la posible talla. En su lugar le tiene colocada una flor y de entre los dedos pende un escapulario. La mano derecha se presenta cerrada para acoger el cetro de plata.

El rostro muestra los rasgos forjados por Mora para estas representaciones femeninas, en este caso la nariz es de perfil recto y fino. Si bien, se aprecian variaciones que llevan a pensar en una obra de taller, como el rostro levemente más enjuto, la boca algo forzada y con el labio inferior más amplio.

La policromía se aprecia claramente renovada, sin alterar rasgos faciales característicos fundamentales. Luce cabellera natural, que se extiende sobre el atuendo carmelita tradicional. El estado de conservación es aceptable.



Nuestra Señora del Carmen.

Huétor Vega (Granada). Iglesia parroquial de la Encarnación.

Diego de Mora (atrib.).

Imagen de vestir, de tamaño cercano al natural, de actitud frontal y algo rígida. Como tal tiene tallados el rostro y las manos. Presenta un rostro ovalado, de barbilla fina y prominente, marcada con hoyuelo. Boca pequeña y cerrada, de labios perfectamente perfilados, con el rictus superior bastante marcado, y nariz fina. Los ojos grandes rasgados y almendrados, presenta una mirada frontal bajo cejas arqueadas y elevadas. La ajustada vestimenta no permite apreciar si tiene pelo tallado, aunque sí las orejas. Presenta gran similitud con otras imágenes marianas, en especial con la Abadesa del Santo Ángel Custodio, y en la resolución de la boca con la dolorosa de Busquístar. Policromía clara y rosada en las mejillas. Las manos de la Virgen son de dedos recios, más propios de modelos masculinos, evitando la terminación delicada de otras tallas. Detalle que de nuevo nos remite al convento del Santo Ángel.

El Niño va sobre la mano izquierda de la Virgen, mano extendida. Sus rasgos no coinciden con los que hasta el momento se tienen por obra de Diego de Mora. Tiene una curiosa posición de las piernas, la derecha doblada y dispuesta en plano, como si estuviese sentado, y la izquierda extendida hacia abajo. Esta composición de las piernas puede darnos en pensar dos vertientes. Una primera, la que a priori pudiera parecer, que no se trate de la talla original del niño, ya que parece no encajar bien en la mano de la Virgen. Cabe la posibilidad de que la colocación del brazo de la Virgen sea más elevada que como se nos muestra. Este modelo compositivo se mantiene en imágenes que se creen pueden ser de alguno de sus discípulos. Por ello volvemos sobre la idea antes expuesta, de que fuesen sus alumnos los que se encargasen de este tipo de figuras de menor tamaño. El mencionado hieratismo de la imagen mariana es más propio para una imagen “regidora” de la orden, tal vez se trate de una Virgen comendadora. El mismo modelo siguen otras imágenes de la Virgen del Carmen: la titular del otro convento masculino carmelita, el calzado, hoy en la

Catedral; la de la parroquia de Purchil y la imagen patronal de Rute. Pero sin embargo la posición de la mano extendida para albergar al niño refuerza la postura de originalidad.

Viste la imagen el ajuar carmelitano, portando en su mano derecha el escapulario como elemento iconográfico propio. Procede del antiguo convento de padres Carmelitas Descalzos de los Santos Mártires Cosme y Damián. Tras la exclaustación la imagen pasó a quedar en depósito custodiada por la parroquia de San Cecilio. De esta pasó a su emplazamiento actual, tras solicitud del párroco de Huétor Vega en 1836, junto con las imágenes de Jesús Nazareno y la Dolorosa, también del convento carmelita³³⁸.



³³⁸ A.H.D.Gr. *Leg. 195-F*. Solicitud de la imagen por parte del párroco de Huétor Vega y Cájar. MÁRQUEZ HIDALGO et al. Huétor Vega, V centenario de la Parroquia y del Ayuntamiento. Huétor Vega: Ayuntamiento, 2003.

2. 3. 2. VIRGEN MADRE SEDENTE

A la hora de abordar las representaciones de la figura sedente de María hay que partir, en primer lugar, de la premisa de que solamente contamos con tres imágenes fehacientemente documentadas como obras de Diego de Mora. Estas imágenes responden a iconografías diferentes; la Virgen en el hogar de Belén, la Virgen de coro y la Virgen glorificada o Aurora. Independientemente de la diferencia iconográfica, y lo que ello supone a la hora de portar la figura de Jesús niño, hablamos de dos piezas diferentes por la forma en que se conciben las mismas. Una primera, la *Virgen de Belén*, como imagen de frágiles materiales, empleo de postizos y con posibilidad de ser revestida, mientras la segunda, *la Virgen de la Merced*, se trata de una talla completa en madera, sin necesidad de aditamentos, una pieza rotunda y completa en toda su dimensión, características que compartía con la *Aurora* aunque diferente en su composición. Dista, entre la primera y ambas últimas, un amplio arco temporal que permite apreciar la evolución estilística de nuestro escultor.

Aunque la citada imagen mercedaria no corresponde con el prototipo iconográfico de Virgen Madre, sino al de virgen prelada o de coro, cabe mencionarla puesto que este apartado inicial del modelo de representación sedente atañe por igual a ambos tipos iconográficos. Asistimos a como Diego Antonio de Mora desarrolla una serie de características a la hora de ejecutar figuras sedentes, imprimiendo a cada una las particularidades que requiere por su iconografía y actitud. La Aurora se resuelve, en cierto modo, de manera diferente dada su particular iconografía.

Así pues, como ya se adelantó en el primer apartado de características de los modelos marianos, las figuras sedentes suelen quedar asidas al respaldo, en caso de que este exista. Una figura de actitud reposada y majestuosa que otorga preeminencia a la figura de Jesús, como veremos en las vírgenes en majestad.

Visten túnica talar, ceñida al talle, con abundante plegado que de forma radial cruza el pecho hasta el cingulo, y sobrante en los pies desplegada sobre la nube o cojín donde María reposa los pies. La vestimenta, a pesar del plegado a veces ampuloso, siempre permite identificar claramente las formas anatómicas, en especial las rodillas.

El manto puede aparecer dispuesto en dos formas. La mayoría de las ocasiones lo coloca sobre ambos hombros, abrochado sobre el pecho, lo que permite un juego de volúmenes, de planos y contra planos al discurrir la prenda hacia los brazos. Se repite el modelo empleado en figuras erguidas, y como veremos ocurre igual para el tipo de vírgenes preladas que emplean hábito monacal. Como seña de identidad venimos indicando durante todo el estudio el empleo del recurso de volver los bordes de la capa o manto, dejando visto el reverso. En las representaciones sedentes se hace aún más acusado, ampliando el volumen del vuelo, lo que otorga mayor superficie para trabajar el reverso. Recurso que ya utilizó Alonso Cano (Virgen de la Oliva-Lebrija). En otras ocasiones el manto se coloca sobre un solo hombro, el derecho, para terciarse por la espalda y cubrir parte del regazo y las piernas. En estos casos la prenda queda más ajustada al cuerpo. El empleo de este modelo se limita casi en exclusivo al tipo iconográfico de la Aurora.

Virgen de Belén

Siguiendo las *Meditaciones* del Pseudo Buenaventura, de quien se hizo resonado eco fray Luis de Granada, encontramos una de las vías que contribuyeron a la consolidación del tema de María como madre en los cuidados más íntimos del divino infante. La representación de la maternidad remonta sus orígenes a los primeros siglos del cristianismo, con las muestras de las catacumbas de Priscila. Pero atender a los momentos de máxima intimidad de la figura religiosa es un campo que no siempre estuvo abierto a las representaciones artísticas, y menos a aquellas enfocadas para el culto. Las vías de humanización de la divinidad que ofrece ya el Renacimiento, y sobre todo el Barroco, permiten el florecimiento de este tipo de manifestaciones en las que el fiel se encuentra perfectamente representado y acogido ante la actitud extremadamente protectora que ofrece la figura de María.

La representación del tema de la maternidad de María durante su estancia en Belén y, sobre todo, en el hogar de Nazareth, ha sido una constante en la plástica barroca granadina³³⁹. En el campo escultórico, la concepción de la imagen sedente de María como “virgen madre de ternura”, según la define Louis Réau³⁴⁰, la encontramos ya en obras de los primeros maestros que realizan creaciones ex-profeso para Granada. Aún con algún resabio goticista aparece en la portada principal de la Capilla Real, centrando el grupo de la Epifanía. Así mismo, pero ya como obra renacentista, se repite en el interior del mismo templo con la talla que Felipe Bigarny realizó para el retablo mayor. Pero el tema concreto de la Virgen en actitud sedente, atendiendo al niño en sus más tiernos cuidados no florece con auge en Granada hasta comienzos del

³³⁹ Para un específico recorrido por la evolución de esta iconografía en la escuela granadina de escultura, así como en piezas de la misma existentes en Granada, consultar MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996, p. 173 y VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. “Comentarios al tema de la Virgen de Belén. A propósito de una desconocida escultura granadina”. En: Actas del Symposium Internacional “Alonso Cano y su época”. Granada, 14-17 de febrero de 2002. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 829-838.

³⁴⁰ RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte cristiano*. Vol. II/ 2. Paris: Press Universitaires de France, 1957. Edición española: Ediciones del Serbal, 1997, pp. 71 y ss.

siglo XVII. Entre 1615-16 se realiza la imagen de la Virgen de Belén, obra de Alonso de Mena para el convento de Mercedarios Descalzos del mismo nombre, y que se erige en el referente por excelencia dentro de esta iconografía y advocación en la ciudad. A partir de este momento será un tema recurrente en las creaciones de los más relevantes nombres la escultura granadina. Así, el gran Alonso Cano presentaba una recreación del tema para el facistol de la Catedral en 1664. Esta imagen supondrá también uno de los grandes hitos para los modelos de maternidad, si bien se aparta de la narrativa del momento concreto que representa la imagen de Alonso de Mena. Una narrativa que sí abordará Cano en algunas de sus variadas versiones pictóricas del tema, mucho más ricas, como la *Virgen del Lucero*, más cercana al modelo sedente que centra nuestro interés. La estela de Alonso Cano se extiende de manera indiscutible en los artistas que le precedieron. Así, Pedro de Mena, a la hora de abordar el tema de la Virgen entronizada con Jesús en su regazo recurre al modelo forjado por Cano en 1664, caso de la atribuida *Virgen del Socorro* del monasterio cordobés del Cister. Pero volviendo al tema concreto de la Virgen de Belén, son varias las formas en que este escultor granadino plasmó este tema. Modelos que debieron ser conocidos por la familia Mora por diversas vías, al ocupar el taller que Mena regentaba en Granada.

La de la maternidad es una representación bien trabajada por los Mora, con aportaciones particulares sobre creaciones anteriores en el modelo de imagen sedente. En cuanto a la iconografía de la Virgen de Belén, hasta el momento, sólo se tenemos constancia de una imagen vinculable al estilo de esta familia, lo cual no es óbice para nuevos descubrimientos. En este caso se trata una imagen de la *Virgen de Belén* que se ha venido relacionando tradicionalmente por historiografía local con los Mora, en especial con José. La búsqueda incesante de fuentes documentales llevada a cabo ha conseguido dar como fruto el conocimiento de la autoría fehaciente de ésta.

Nuestra Señora de Belén.

Granada. Monasterio de San Jerónimo.

Diego de Mora.

Se trata de una talla que se trasladó a este enclave junto con la comunidad de religiosas jerónimas en 1973, procedentes del convento de Santa Paula de la misma ciudad. La imagen había llegado al cenobio femenino de la calle Santa Paula por donación de Manuela de la Fuente y Baldés, que la veneraba en su domicilio, según testamento otorgado en 10 de marzo de 1723³⁴¹. Si bien se desconoce la fecha exacta de entrega de la imagen al monasterio, suponiéndose cercana a la del testamento. En ella deja clara su intención de que la imagen quedase al culto, tanto de la comunidad de religiosas como de los fieles; para ello debía estar colocada cerca de la reja del coro bajo. Así mismo dispone que en su altar se haga estación con el Santísimo Sacramento. Tal era la firme determinación en el cumplimiento de su disposición por parte de la donante, que dispone otra serie de comunidades conventuales en caso de que la de Santa Paula no estuviese dispuesta a cumplirla. Finalmente, y como se atestigua, la imagen fue recibida por las religiosas jerónimas aceptando todas las disposiciones de culto. Con el paso del tiempo la imagen pareció haber calado hondo entre la comunidad, pues no sólo se cumplió lo solicitado por la donante, sino que las religiosas le profesaron su culto particular. La imagen de la Virgen de Belén era procesionada por el claustro dentro de las celebraciones litúrgicas de la Natividad del Señor, en concreto durante la Noche Buena. Las religiosas realizaban esta tradición navideña, hoy desaparecida, tomando la imagen por las asas de su peana, una función a la que contribuía su ligereza de peso.

Esta imagen ha sido siempre relacionada con el obrador escultórico de los Mora, si bien en ella han sido pocos los autores que han reparado. La primera referencia la aporta Antonio Gallego y Burín en su guía artística de la

³⁴¹ Archivo Histórico Diocesano de Granada. *Legajo 1788-F*. Protocolo de 1722-1739. Fol. 28 r. de 1723. (Vid. Apéndice documental 20).

ciudad³⁴². Así mismo, se ratifican publicaciones posteriores, y más cercanas a nosotros en el tiempo. Sin embargo, fue obviada, imaginamos que por desconocimiento, en el estudio que sobre otra magnífica obra de esta iconografía realizara el profesor Valiñas López, y de la que la Virgen de Belén de Diego de Mora es indudable referente³⁴³.

A través de esta manda testamentaria se ha podido conocer la autoría exacta de la imagen de Nuestra Señora de Belén como obra de Diego de Mora. La testamentaria parece tener demostrado interés en remarcar a quien encargó la imagen y el elevado coste de su hechura.

“...una ymajen de talla de nuestra señora de Belen de cuerpo enttero de mano de Don Diego de Mora, que es echura de la maior debozion con el niño en el brazo tambien de talla de la misma mano, cuias ymajenes me an tenido de costa crezida cantidad.”

Se trata de una imagen de tamaño cercano al natural, que representa a María sedente, con el Niño Jesús tumbado en su regazo, en el momento de ataviarlo o cambiarle el pañal. La imagen de la Virgen queda sentada sobre un banco, que queda cubierto por la túnica, desde una vista frontal. Gira el torso levemente hacia su izquierda, siendo más acusada la inclinación de la cabeza en el mismo sentido y hacia adelante, acentuando así la atención que presta la madre al niño. Extiende los brazos hacia adelante, sustentando la cabeza del infante con la mano derecha, que se coloca a la altura de la rodilla. Mientras, la mano izquierda queda más elevada para sujetar el extremo del pañal,

³⁴² GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares (reed. 1996), p. 290. MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996, p.173. PALOMINO RUIZ, Isaac. “El modelo letífico de Virgen sedente en el círculo de los Mora”. *Cuadernos de Estepa*, 4 (20), pp. 234 y 235.

³⁴³ Cfr. VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. “Comentarios al tema de la Virgen de Belén. A propósito de una desconocida escultura granadina”. En: Actas del Symposium Internacional “Alonso Cano y su época”. Granada, 14-17 de febrero de 2002. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 829-838.

elemento que hoy no conserva. Bajo la túnica se aprecia la pierna derecha levemente extendida y con una trayectoria oblicua desde el centro de la peana. Compositivamente, con la pierna y la inclinación de la cabeza, se crean dos líneas diagonales que convergen en la figura del Niño Jesús.

Presenta un rostro estilizado, de perfiles suaves y barbilla prominente con el típico hoyuelo. Ojos grandes y rasgados, cejas arqueadas, mejillas suaves y sonrosadas, nariz fina y boca pequeña de marcado perfil, labios finos y esbozada sonrisa, definen el modelo de rostro femenino acuñado por Diego Antonio de Mora. Luce cabellera natural, sobre la que se coloca una toca de translúcido tejido. Es consabido el gusto de los Mora por la incorporación de elementos postizos al trabajo líneo. Sin embargo, la presencia de este elemento capilar es más habitual en imágenes de iconografía cristífera. Su presencia se encuentra en otra imagen mariana a Diego de Mora atribuida, la *Virgen del Carmen* de Rute. Esta de Belén es, sin duda, claro ejemplo del empleo de varios elementos postizos en la ejecución de una imagen.

La Virgen viste túnica blanca estofada en oro y con motivos decorativos de índole vegetal en diferentes colores. Las mangas son amplias y se pliegan al estilo propio de los Mora, y bajo estas aparecen las mangas interiores o manguitos que se ajustan al brazo hasta la muñeca. La túnica, que se ciñe con lazo rojo a la cintura, está realizada en tela encolada, con un plegado que imita perfectamente su ejecución en madera. El empleo de este material permite realizar más alardes naturalistas en la recreación de los textiles, como el menudo plegado sobre el pecho. Bajo la túnica se adivina la colocación de las piernas en vértice, marcadas con un plegado resuelto en grandes planos, siendo más quebrado al extenderse sobre la base de la peana.

El empleo de la tela encolada para la resolución de los paños de la imagen puede responder a dos factores principalmente. Un primero el de aligerar el peso de la imagen. Un segundo, y no menos importante, el alivio económico que supondría para el comitente ya que ni el coste de material ni el trabajo del artista alcanzan lo requerido de su hechura en madera. Tengamos en cuenta

que la donante incide, en la manda testamentaria, en lo elevado del precio que Diego de Mora le había pedido por la imagen.

Esta obra presenta la particularidad de ser concebida como una imagen “vestidera”. Al carecer de manto permite que se le puedan incorporar elementos textiles adicionales, como es el caso del velo que le cubre la cabeza. Por los datos históricos que conocemos, la imagen desde siempre poseyó una toca o mantilla para cubrirla desde la cabeza, como en la actualidad se mantiene. Así se desprende del documento de donación, donde se hace relación del ajuar que acompañaba a la imagen. Además de joyas con piedras preciosas, caso de una filigrana de plata y un lazo de oro.

“y tambien con una mantellina de rasso blanco, tocas, lazos de oro y seda y una joia de filigrana de platta sobredorada y en ella engarzada diferentes piedras verdes a ymitazion de esmeraldas que tengo y le sirven en su adorno, que asi es mi determinada voluntad. [...]”³⁴⁴.

Sin embargo, resulta llamativo que en ningún momento se ha conocido la existencia de un manto que cubriera la talla desde los hombros al modo habitual en la mayoría de iconografías. Tal vez este matiz incida en el carácter hogareño e intimista de la imagen al representar a María en una escena en la más tierna intimidad de la casa de Nazaret.

La figura del Niño Jesús que presenta en la actualidad no corresponde con la original, que fue lamentablemente sustraída a finales del siglo XX. Por tanto, el estudio y valoración que podemos ofrecer no son lo exhaustivos que gustaría. Sí conocemos la imagen por algún testimonio gráfico anterior, tomada desde cierta distancia, pero al menos permite hacer un mínimo juicio crítico de la misma. El niño se encontraba en posición horizontal, tumbado, teniendo como puntos de apoyo la rodilla y la mano derechas de la Virgen. Presentaba

³⁴⁴ A.H.D.Gr. Leg. 1788-F...

la actitud de los conocidos como “niños de cuna”, la pierna derecha elevada, al igual que ambos brazos. Atendiendo a los testimonios gráficos conservados se puede establecer un gran paralelismo con el infante de las imágenes de la *Virgen de la Consolación* del convento de Santo Tomás de Villanueva (Granada) en especial, y de la *Virgen de Gracia* de Valderrubio (Granada), atribuida a Torcuato Ruiz del Peral. Vínculo razonable dada la influencia directa de la obra de Diego de Mora sobre Ruiz del Peral, uno de sus últimos discípulos.



Virgen de Consolación (Tomasas). Detalle del Niño.

Una vez analizada la imagen se pueden mencionar una serie de obras anteriores en el tiempo con las que presenta ciertas similitudes de estilo, y sobre todo en cuanto al momento exacto de representación, la asistencia al niño. Son piezas que creemos que pudieron servir de referente a Diego de Mora para la composición general de la *Virgen de Belén* granadina. Una de ellas es el lienzo de lienzos de Tiziano Vecellio, *La Virgen y el niño*, de la Galería de la Academia en Venecia, obra de 1560, referencia compositiva donde también se aprecia la similitud con obras de Cano y Pedro de Mena a la hora de colocar el Niño Jesús sobre el regazo. Otra obra pictórica puede ser la *Adoración de los pastores* de Murillo, del Museo de Bellas Artes de Sevilla, fechada en 1668, que bien pudieron llegar a su conocimiento gracias a su difusión mediante estampación. Pero sin lugar a dudas, las obras pictóricas que Diego de Mora tuvo al alcance directo de su percepción y aprendizaje fueron las de los grandes maestros que desarrollaron su arte en la Granada moderna. Desde el cartujo fray Juan Sánchez Cotán, en su *Virgen despertando al niño*, del Museo de Bellas Artes de Granada, pasando por la *Virgen del Lucero* del insigne Alonso Cano, hasta el discípulo de éste, Pedro Atanasio Bocanegra, con el lienzo de la *Virgen de Belén* en la parroquial de Santa Fé (Granada) o el *Descanso en la*

Huída a Egipto, sacado a subasta en Madrid en 2008. En esta última obra se encuentra un nuevo referente completo para las figuras de la Virgen y del Niño, tanto en actitud como en composición.



- 1) *Virgen del Lucero*. Alonso Cano. M. Prado.
- 2) *Virgen de Belén*. Pedro Atanasio Bocanegra. Santa Fé.
- 3) *Virgen de Belén*. Alonso de Mena. Granada.
- 4) *Virgen de Belén*. Pedro de Mena. Cuenca.
- 5) *Virgen de Belén*. Diego de Mora. Granada.



En el campo de la escultura dos son los artistas que creemos que con sus obras pudieron ejercer un influjo de manera directa sobre el imaginario de Diego de Mora a la hora de plantearse la creación de la talla que nos ocupa. Son dos nombres que suponen un referente constante en su carrera artística, los Mena. De su tío abuelo, Alonso de Mena, la *Virgen de Belén* realizada para el extinto convento de Belén de mercedarios descalzos, en la iglesia de San Cecilio tras la exclaustación. De ella toma el modelo de Virgen sedente y la colocación del niño directamente tumbado sobre las piernas. De las creaciones de esta advocación salidas de la mano de su hijo, Pedro de Mena, adquiere el detalle de la mano que se eleva de manera elegante para sujetar el extremo del

pañal. Sirvan de ejemplo las tallas realizadas para las catedrales de Zamora y Granada, y Santo Domingo de Málaga.

El hecho de concebir a esta Virgen de Belén como “imagen vestidera” supone toda una novedad dentro de la plástica escultórica granadina. Esto responde perfectamente al gusto barroco imperante en el momento, donde el atavío de las imágenes con diversas prendas textiles y joyas se encontraba en pleno auge, alcanzando incluso a imágenes de talla completa concebidas para su contemplación sin aditamentos.

También se puede considerar como obra novedosa en el aspecto compositivo. Aunque aúna elementos puntuales de autores anteriores, como hemos dicho, los combina a la perfección para crear un nuevo modelo. En éste, Diego de Mora aporta la colocación del infante sobre la pierna derecha, y no centrando la composición como Alonso de Mena. Así mismo lo es la interacción entre las dos figuras a través de su actitud, teniendo como elemento de conexión la línea de miradas. Supone una novedad en las creaciones escultóricas, puesto que con anterioridad la atención de una de las figuras no era correspondida por la otra. Este resorte expresivo ya lo atisba Pedro de Mena en su Virgen de Belén de la Seo conquense, sin llegar a conseguirlo con el realismo de Diego de Mora.

En cuanto a la datación cronológica de la imagen, la fecha documental encontrada sólo permite ubicarla con anterioridad a 1723, ya que no aporta el tiempo en que se adquirió, ni cuánto hacía de ello.

La posible relación de Manuela de la Fuente como promotora de la imagen, posterior donante, con Diego de Mora puede estar en torno a la Parroquia de San Miguel. Junto a ella tenía el escultor su casa-taller, y en ella desarrolló Manuela de la Fuente una dilatada labor como camarera de Nuestra Señora de la Salud de este templo. Aunque por residencia pertenecía a la Parroquia del Sagrario, tal era el vínculo devocional con la de San Miguel que ordena allí su enterramiento.



Virgen de Belén. Granada. Monasterio de San Jerónimo. Diego de Mora.

Imagen con el Niño Jesús original y en la actualidad.

Este modelo de Virgen de Belén, sedente con el niño sobre el regazo tendrá una rápida fortuna crítica en el entorno cercano a Diego de Mora.

Nuestra Señora de Consolación.

Granada. Convento de Santo Tomás de Villanueva.

Taller de Diego de Mora (atrib.).

La imagen se venera actualmente en el presbiterio de la capilla conventual agustiniana del Albaicín. Primeramente, presidió el coro alto de la comunidad, hasta que a mediados del siglo XX se trasladó a su actual emplazamiento. Al igual que la de San Jerónimo, emplea la tela encolada para la ejecución de la túnica, lo que le hace también ser una imagen ligera en su peso. Comparte, así mismo, la disposición compositiva, que sigue de manera mimética. Sin embargo, presenta algunas diferencias como son lucir manto tallado dispuesto sobre los hombros y el cabello también tallado. Este último está trabajado con poco volumen, muy ajustado al conjunto de la cabeza, lo que unido a la amplitud que presentan los hombros, puede dar en pensar que la imagen estuviese concebida para lucir toca, que a su vez disimulara la desproporción entre los volúmenes superiores.

En la actualidad está caracterizada por el atributo de su advocación como patrona agustiniana, la correa negra. Le acompañan en la peana dos angelotes en actitud jovial de revoloteo.

En la evidente similitud con la imagen de San Jerónimo se basa el profesor León Coloma para establecer la atribución de ambas imágenes a Torcuato Ruiz del Peral, tomando como referente ésta de las Tomasas³⁴⁵. Manteniendo la metodología atribucionista, pero en esta ocasión a la inversa y contando con la autoría documentada de Diego de Mora sobre la primera,

³⁴⁵ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. "Religiosidad agustiniana y contrarreforma: escultura devocional". En: MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier et al. (edits). *Granada tolle, lege...*, pp. 148-151.

planteamos la posible autoría sobre este autor. Bien directamente sobre él o sobre su taller. No descartando otras dos posibilidades, la intervención de un incipiente Ruiz del Perál en colaboración con su maestro, o la planteada firma de Torcuato como una de sus primeras obras en solitario. Este apunte llevaría a considerar que se trataría de una obra de los últimos años del maestro.



Otra atribución a Torcuato Ruiz del Peral, de preclaro fundamento, repetirá el modelo de la Virgen de Belén, es la ya mencionada talla de la Virgen de Gracia. Esta imagen es una de las que se barajan como concebida para el templo de la Virgen de los Dolores, de padres filipenses en Granada. Recibió el título de Virgen de Belén hasta su llegada a Valderrubio tras la Guerra Civil española³⁴⁶. Este artista cultivó otro modelo más deudor de Cano y Mena para la misma advocación, en este caso para la Catedral de Guadix.



Virgen de Gracia.
Valderrubio (Granada).

³⁴⁶ VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. “Comentarios al tema...”, p. 829-838.

Virgen en majestad

Un segundo modelo dentro de las representaciones sedentes, es el que muestra a Jesús niño sedente sobre el regazo de María, que podríamos denominar como “Virgen en majestad”. Este tipo de representación parece retomar el concepto de Virgen madre como trono de Cristo, de gran tradición medieval, aunando las dos naturalezas de Cristo, divina y humana. También parece reunir varios modelos representativos antiguos de María: *Odegetría*, *Eleusa* y *Theotokos*, alusivos a María mostrando a Jesús como camino de salvación, como madre de ternura y como protectora o intercesora, respectivamente.

Planteamos esta denominación dada la actitud, que como se adelantó al comienzo de este capítulo, adopta la figura de María respecto del niño. La figura materna se retrae sobre el respaldo, a la vez que inclina levemente la cabeza hacia un lateral. Deja así un espacio preponderante al infante que queda sedente sobre sus piernas, generalmente la izquierda a la altura del muslo y girado hacia el centro de la composición. El Niño Jesús suele mostrarse con los brazos extendidos hacia el espectador. Las manos abiertas, más en actitud de atención que de bendición. Esta solución para la figura infantil permite la dualidad de actitudes, la de cercanía del ser divino y la del jugueteo propio de un niño. Por lo general, en estos casos no suele portar ningún tipo de atributo iconográfico.

La figura de María manifiesta también una actitud maternal de protección sujetando la figura del infante por la espalda, sobre la que María deja extendida su mano. Así mismo, lo hace con la atenta mirada que dirige hacia su hijo. Estas características suponen una constante en la obra de Diego de Mora, ya se trate de figuras sedentes o erguidas, maternas o cualquier otra que porte en sus brazos a Jesús niño. Todas ellas inclinan su torso y cabeza para otorgar preponderancia a Jesús.

La imagen de la Virgen suele aparecer sentada sobre un sillón frailer, con asiento y respaldo tapizados en tela roja. Este tipo de sillones, por sus brazos bajos, facilitan el desarrollo que Diego de Mora otorga a la figura de la

Virgen tanto y en la posición corporal como de los ropajes. Hablamos del brazo y mano derechos que quedan extendido y reposada sobre el brazo plano del sillón, respectivamente. También del vuelo del manto que recae y sobrepasa el mismo. En algunos casos el asiento ha sido renovado por otro de mayor elaboración.

En cuanto a los ropajes cabe destacar de nuevo la capa sobre los hombros y unida sobre el pecho, puesto que la Virgen muestra su cabeza totalmente descubierta. Es esta la prenda que mayor protagonismo tiene en el conjunto de las obras sedentes. El vuelo de la misma sobre los brazos del sillón, y en especial por la ampulosidad que coge el borde vuelto, le otorga a la imagen un gran dinamismo y volumen. Flanqueando las piernas cae a modo serpenteante, mostrando anverso y reverso de la prenda. La túnica presenta un ampuloso y suave plegado, marcando los volúmenes de las piernas, separadas por las rodillas y casi unidos los pies. Esto hace que la túnica se hunda entre las piernas formando una continua forma de V en el centro inferior de la imagen. La túnica suele extenderse sobre el elemento que sirve de escabel, bien sea nube o cojín.

Como precedentes de estos tipos de obras para Diego Antonio de Mora volvemos de nuevo a la influencia directa de su entorno más cercano. Las creaciones de su padre, Bernardo Francisco, y de su hermano José. Si bien, hasta el momento sólo tenemos constancia documental de la ejecución de dos imágenes sedentes por parte de estos artistas: la *Piedad* de la portada de la Basílica de las Angustias, por Bernardo padre y José, y la *Virgen de la Aurora* de San Gregorio por Bernardo hijo, ambas en Granada. Aunque no en concreto de la iconografía que nos ocupa. Si se les atribuye alguna que podemos tomar como referente. En el caso del patriarca de la saga se le atribuye la talla de la *Virgen de Consolación*, del convento del Corpus Christi de Granada. Imagen que sirve actualmente a la función de Virgen de coro, y que fue donada a la comunidad agustiniana en 1682³⁴⁷. Tanto por la tipología, como por fecha, se

³⁴⁷ LEÓN COLOMA, Miguel. “Religiosidad agustiniana y contrarreforma: Escultura devocional”. *Granada, Tolle Lege...*, p. 145-146.

puede vincular también las gubias de Bernardo de Mora, hijo, puesto que el padre estaba pronto a morir y es de suponerle una actividad artística mermada. Esta imagen ya muestra algunos grafismos que se repiten en alguna imagen que atribuimos a Diego de Mora: la disposición del manto y del vestido del niño. En la misma línea aparece la Virgen de la Paz del convento de la Encarnación de Granada.

El sedente es un modelo escultórico trabajado ampliamente por Pedro de Mena, como se ha mencionado al tratar sobre la Virgen de Belén. En este caso si podemos tomar como precedente la obra de Pedro de Mena para la actitud secundaria que adopta la Virgen sedente en Diego de Mora. Su familiar ya lo manifestó en alguna de sus tallas, caso de la que se le atribuye en el templo parroquial de Purchil (Granada), donde el niño se adelanta en ademán de juego. Y Alonso Cano lo atisbaba en la *Virgen de Belén* de la Catedral de Granada y en los lienzos de la Virgen con niño de la Curia granadina y *Virgen del Rosario* de la Catedral de Málaga. Las representaciones sedentes en la escuela granadina han prodigado mayormente en el plano pictórico. En el campo escultórico, el pleno barroco granadino se aparta de los cánones de los inicios naturalistas de finales del XVI y primera mitad del XVII, con la animación sensorial de las actitudes.

Para la resolución del manto, presentamos como referente un grabado de Carlo Maratta, *La Fe y la Justicia entronizadas*, con el que planteamos la siguiente comparativa con tallas sedentes de Diego de Mora.



Nuestra Señora de la Paz o Madre Abadesa.**Granada. Convento del Santo Ángel Custodio.****Diego de Mora (atrib.).**

Talla completa de tamaño natural que se encuentra situada presidiendo el coro bajo de la comunidad franciscana. Un nuevo caso de imagen que hace las veces de Virgen de coro por avatares históricos. En origen esta imagen fue la Virgen de la Paz, titular de la Hermandad o Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís, radicada en el convento de San Francisco-casa grande³⁴⁸. Tuvo capilla y retablo propios, para el cual trabajó el entallador Blas Antonio Moreno³⁴⁹. Con posterioridad a la presencia de las tropas francesas, y a causa del destrozo del presbiterio que ocasionaron en el cenobio franciscano, la Virgen de la Paz pasó a presidir en un lateral del mismo. El proceso desamortizador terminó por hacerla salir definitivamente la sede matriz franciscana. Tras residir posiblemente en Santa Cruz la Real³⁵⁰, por breve

³⁴⁸ CEÁN BERMUDEZ, José Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800, p. 179. GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, p. 198; y *José de Mora*, p. 210. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. GILA MEDINA, Lázaro; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luís. *Los conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada. Aproximación histórico-artística*. Granada: Universidad-Colección monográfica Arte y Arqueología, 2002, pp.129-131. En esta publicación se consideró que la imagen titular de la Orden Tercera es la que se encuentra en el convento de la Encarnación, siendo esta opción reconsiderada por sus autores con posterioridad, en pos de la del Santo Ángel Custodio. RODRÍGO HERRERA, José Carlos. “El convento de San Francisco Casa grande y su patrimonio inmueble”. *Revista Alonso Cano* (Granada), 14 (2007), pp. 75-84. Se tiene constancia documental por el inventario redactado en septiembre de 1835, sobre las posesiones del templo entre los días 1 y 4 de dicho mes, sita en el Archivo Histórico Provincial de Granada (A.H.P.Gr.), Leg. 321-4321-32.

³⁴⁹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “El mecenazgo artístico en la Granada del siglo XVIII. La financiación del arte religioso”. En: *Poder civil, Iglesia y Sociedad en la Edad Moderna*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006 p. 380.

³⁵⁰ Las dependencias de este cenobio dominico sirvieron como depósito de obras de arte desamortizadas, con la intención frustrada de crear un museo de Bellas Artes. Se cree que la imagen pudo pasar por este lugar debido a una fotografía antigua donde se la ve rodeada de otra serie de imágenes de tamaños dispares, dando la sensación de encontrarse en una sala de almacenamiento. Pudo ser depositada momentáneamente en estas dependencias entre tanto se efectuaba su traslado al Santo Ángel Custodio, por entonces sita en la actual Gran Vía de Colón.

espacio de tiempo, la encontramos reubicada definitivamente en el convento del Santo Ángel, también de la seráfica orden.

Se trata de una imagen que responde a las características que previamente se han descrito para este modelo iconográfico de Virgen en majestad. En conjunto supone una obra de gran porte, donde la figura materna reposa sobre el respaldo del sillón, con la cabeza inclinada hacia su derecha, mientras la figura del niño queda sobre la pierna izquierda, equilibrando la composición. Juega un papel importante la disposición voluminosa del manto, que vuela sobre los brazos, cayendo por ambos lados. Viste túnica ceñida en talle alto, con abundante y suave plegado, que culmina extendiéndose en plano sobre el cojín que sirve de reposo a los pies de la Virgen. Presenta una rica estofa en oro y colores recreando motivos vegetales sobre fondo color hueso. El manto se entona en azul cobalto con amplia cenefa dorada. El reverso del manto presenta también una rica policromía en tonalidad sepia conformando pequeños motivos florales. La recreación decorativa de las piezas textiles alcanza un gran detallismo y destreza técnica, lo que nos indica el buen trabajo policromo con que Diego de Mora hacía terminar sus obras. Las formas corporales, caso de los hombros, quedan muy marcados por las prendas, como ocurre con la *Aurora* de Montejícar. Sin embargo, la resolución ampulosa que se otorga al manto la pone en la misma línea compositiva de la imagen de la *Virgen de las Mercedes* de San Ildefonso. Estas similitudes estilísticas con imágenes documentadas de Diego de Mora evidencian una clara filiación de esta imagen franciscana con nuestro escultor.

Otro indicativo de la posible autoría de Diego de Mora sobre esta imagen es su virtuoso rostro, de elegante y perfeccionista factura. Los rasgos faciales la ponen en directa relación con el de la tan referida *Aurora*, si bien esta imagen que nos ocupa presenta un perfil levemente más estilizado. Si algo llama la atención de este rostro son sus ojos, bastante grandes y de mirada profunda. De igual manera ocurre con la resolución del cabello, con especial incidencia en el vuelo y ondulación de la zona izquierda del rostro.

La filiación planteada para esta talla del Convento del Santo Ángel Custodio, a través del rostro, permite plantear la relación con otra serie de imágenes marianas. Así, *Nuestra Señora del Carmen* de Huétor Vega (Granada) y las dolorosas de la Amargura de Granada; de los Dolores de Béznar, Busquístar y Alcaudete (Jaén) y la Soledad de Baena (Córdoba), siempre en una filiación gradual. La primera atribución de esta *Virgen de la Paz o Abadesa* a Diego de Mora la encontramos en 1800, cuando Ceán publica su *Diccionario*, con datos aportados por el pintor Francisco Marín. Así se ha ido sucediendo en la historiografía posterior hasta alcanzar el tiempo actual, donde el profesor López-Guadalupe mantiene y concreta dicha atribución de esta imagen a nuestro escultor³⁵¹. Igualmente lo hace Ana María Gómez Román, apuntando como fecha de ejecución de la década de 1720³⁵².

El Niño Jesús se muestra sentado sobre la pierna izquierda de María, en actitud de animada cercanía al espectador, que bien pudiera confundirse con la de jovial juego infantil. El rostro es rollizo, de protuberantes carrillos que enmarcan una boca pequeña. Airoso es el desarrollo del cabello, dispuesto siguiendo el esquema acostumbrado en las figuras infantiles de Diego de Mora: abierto sobre las orejas y con copete sobre la frente; resuelto en talla precisa de los movidos y ondulados mechones. Presenta una forma particular en su vestimenta, con un vestido ceñido a la cintura, volviendo los bordes de la prenda ampliamente a las zonas del cuello y las bocamangas.

Una vez visto el conjunto de ambas imágenes, podemos establecer una clara relación con la talla de similar iconografía que se custodia en la clausura del convento del Corpus Christi, de Granada. La ya citada *Virgen de Consolación o de la correa*, donada el 6 de diciembre de 1682 por Juan Ramírez de Mesa³⁵³ y atribuida a Bernardo padre³⁵⁴. Algunos son los paralelismos que

³⁵¹ *Ibidem.*

³⁵² GÓMEZ ROMÁN, Ana María. “Los lances de un hombre...”, p. 234. Sin mencionar la fuente o pesquisa que le llevan a apuntar este arco cronológico.

³⁵³ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “Religiosidad agustiniana...”, p.145.

³⁵⁴ Atribución que se puede considerar un tanto arriesgada, puesto que Bernardo Francisco de Mora contaba con 68 años, a dos de su fallecimiento. Puede que se trate de una obra de su hijo Bernardo, incluso de colaboración entre ambos.

mantienen ambas imágenes, especialmente en cuanto a la composición y a la figura del Niño Jesús. La talla del Ángel Custodio se puede entender como una evolución de esta de la Consolación agustiniana, alcanzado mayores cotas de naturalismo y expresividad, tanto en la gesticulación como en la actitud de las figuras. Así mismo, se manifiesta dicha evolución en los ropajes y gran diferencia en la concepción del rostro de María.



Virgen de los Ángeles (desaparecida),

Loja (Granada). Ermita de los Ángeles.

Imagen de vestir sedente, con Niño en su regazo. Sentada sobre un sillón o sede barroco, sigue el modelo de las vírgenes sedentes del estilo de los Mora, la Virgen sirve de trono al Niño, al cual mira desde una posición secundaria mientras este mantiene una actitud independiente a de la figura de la Madre, en este caso con la mirada elevada y algo perdida. El rostro es de delicadas facciones y fina ejecución, destacando los grandes ojos, de mirada baja, y la boca pequeña. Aún, llevando la cara enmarcada por rostrillo de pedrería se podían apreciar los característicos perfiles del rostro, girando la cabeza hacia su derecha. Los brazos reposan sobre el regazo, con la mano izquierda sujeta el cetro y con la diestra al Niño. Éste, también sedente, extiende sus brazos hacia delante. La cabeza girada a la derecha y hacia atrás permite una mirada elevada y perdida del niño. Se observa fisonómicamente bien trabajada, al igual que el cabello en finos mechones peinados hacia atrás. Estos rasgos son comparables con algunos Niños de Pasión.

El sillón o sede presenta un respaldo calado de líneas rectas, decorado con golpes de talla vegetal y remate centrado por una venera y pináculos, elevándose sobre la cabeza de la imagen.



Fruto de este modelo es la talla de ***Nuestra Señora del Carmen, la Gran Madre, del Convento de la Santísima Encarnación MM. Carmelitas calzadas (Granada)***. Imagen de Virgen madre que, aunque actualmente preside la capilla conventual, se concibió como Virgen de coro. Esta función la cumplió hasta mediados del siglo XX, situada en el centro de la estancia. Continuamente se ha atribuido su autoría tanto a José Risueño³⁵⁵ como a Diego de Mora, a éste último de manera fehaciente³⁵⁶. Analizando la obra que actualmente se conoce de dicho escultor, se puede desestimar dicha atribución. Para ello nos fundamentamos en las diferencias tanto técnicas como estilísticas que presenta la imagen carmelitana. Éstas, sin embargo, la emparentan directamente con piezas de Agustín José de Vera Moreno. Apreciamos la casi puntual repetición del rostro de su *Inmaculada Concepción* del camarín de San Juan de Dios de Granada. Así mismo, el tratamiento de los paños angulosos y ampliamente quebrados la separan claramente de la producción de Diego de Mora.



³⁵⁵ *Ibidem*, p. 233. Apartándome de esta atribución a Risueño, en los inicios de este estudio sobre Diego de Mora, y hasta bien avanzado el mismo, mantuve esta imagen de *La Gran Madre* como pieza atribuible a nuestro escultor.

³⁵⁶ GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, pp. 183-184. Publicaciones más recientes mantienen la filiación PEINADO GUZMÁN, José Antonio. "Virgen del Carmen "La Gran Madre". En: NAVARRO NAVARRETE, Ceferino (coord.). *Meditaciones sobre un infante. El Niño Jesús en el Barroco granadino*. Granada: Diputación provincial, 2013, pp.162-167.

2.4. VIRGEN PRELADA O COMENDADORA

De la mano de la figura sedente de María nos adentramos en otra de las representaciones iconográficas que trabajó Diego de Mora: la Virgen prelada. Se trata de un modelo que atiende también a cuestiones devoto-funcionales, puesto que se representa en función del lugar específico que va a ocupar dentro de la comunidad conventual. Como hemos visto, algunas de las imágenes estudiadas con anterioridad así lo hacen, siendo representaciones de la Virgen con niño que han sido readaptadas a esta función-ubicación. En este caso abordamos recreaciones de María en solitario según dos modelos distintos, pero que siempre responden al modelo de la figura de María como guía y maestra de su comunidad.

En primer lugar, nos hacemos eco del modelo sedente, conocido como “Virgen de coro”. Se trata de una representación de María ocupando el sitial o sillón principal del coro, ataviada como el resto de la comunidad conventual, de la que suele ser protectora y patrona. A imitación de los frailes o de las monjas en cuestión, porta el libro entre sus manos para el rezo de las horas. Este modelo parece surgir a raíz del hecho acontecido en 1231 en la casa mercedaria de Barcelona. Ante el descuido de los monjes de acudir al rezo de maitines, aparecieron en el coro una corte angelical capitaneados por la Virgen, que ocupaba el sitial mayor en sustitución del prelado. De la difusión de este hecho milagroso, a partir de la publicación de varias historias generales de la orden de la Merced en el siglo XVII³⁵⁷, surge la iconografía de la Virgen de la Merced prelada, priora o comendadora. Un modelo que tomarán otras órdenes religiosas para sus vírgenes titulares o patronas. Según dispuso la orden mercedaria, las pautas por las que debe regirse este modelo disponen a la imagen sedente, vistiendo el hábito propio, mano derecha sobre el pecho y la

³⁵⁷ VARGAS, B. *Chronica Sacriet Militia Ordinis B. Mariae de Mercede Redemptionis Captivourum*, tomo I, Palermo 1622-1619; y MOLINA, Tirso de. *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, 1639. Reed. Penedo de Rey, 1975, vol. I, p. 78. Según recoge ZURIAGA SENNET, Vincent Francesc. *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes*. Valencia: Universidad, Servicio de publicaciones, 2005, pp. 250 y 251.

izquierda sobre un libro que entreabre con el dedo índice. El trono debe encontrarse sobre una nube para remarcar el carácter sobrenatural del hecho o relato que dio lugar a este tipo de representación concreta.

Este tipo de imágenes se llegaron a concebir para presidir el coro, en concreto así ocurre en tiempos de Diego de Mora y posteriores, bien desde el mencionado sitial o bien para el centro de la estancia. Por este motivo encontramos que muchas son imágenes realizadas para la contemplación cercana y desde un punto de vista bajo o contrapicado, es decir, con el fiel arrodillado.

Aunque por el ámbito al que estaban destinadas este tipo de imágenes, el conventual, se puede pensar que serían más proclives a imágenes de vestir que recibieran las atenciones de la comunidad, suelen ser imágenes de talla completa.

Sobre este modelo tenemos constancia documental que trabajó Diego de Mora. Para el convento de frailes calzados de la Merced de Granada realizó a **Nuestra Señora de la Merced, iglesia de San Ildefonso (Granada)**.

A esta ubicación fue trasladada tras la exclaustación, puesto que el cenobio mercedario era lindero de esta parroquia, donde ocupa actualmente la que fue capilla de Nuestra Señora de la Paz.

Estamos ante una de las imágenes tradicionalmente atribuidas a Diego Antonio de Mora, así lo ha recogida la historiografía artística local desde comienzos del siglo XX³⁵⁸. Dicha atribución se fundamenta en el dato erróneo que sobre ella aporta el padre Lachica. En su *Gazetilla Curiosa* la cita como

³⁵⁸ GALLEGO BURÍN, Antonio. José de Mora..., p. 211 y Granada. Guía histórico-artística de la ciudad..., p.314. GILA MEDINA, Lázaro; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luís. Los conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada. Aproximación histórico-artística. Granada: Universidad- Colección monográfica Arte y Arqueología, 2002, pp. 52 y 56. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora...*, p. 138. PALOMINO RUIZ, Isaac. El modelo letífico de “Virgen sedente” en el círculo de los Mora. I Congreso andaluz sobre patrimonio histórico. La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII. “Estepa, 2014, p. 237.

obra de José de Mora en el año 1726, cuando hacía dos años del fallecimiento de éste.

*“...Tiene esta Comunidad en el Coro, ocupando la primera silla, una hermosísima Imagen de N. Sra. de la Merced, su Fundadora, y Titular. Fabricòla en 1726 el diestro Artífice D. Josef de Mora;...”*³⁵⁹.

De ahí que la crítica atribuya la obra a su hermano menor, amén de cumplir con los consabidos cánones que se le aplican, principalmente una mayor dulzura. Sin embargo, recientes trabajos de investigación han sacado a la luz un documento que asevera la autoría de Diego de Mora sobre la imagen de la Merced. Así lo afirma el padre fray Pedro Barroso en la historia que redacta sobre la devoción a la Virgen de la Piedad de Baza. En el mismo escrito dedica un capítulo a la imagen de la Merced del coro del convento de Granada, donde indica el año de ejecución, 1726, autoría concreta, Diego de Mora, y mecenazgo de la talla, encargada por fray Pedro de Ortega.

*“[...] Se venera así mismo en el coro de dicho convento de Granada desde el año de 1726 otra imagen de Nuestra Madre y Señora María Santísima de la Merced, ..., por que es hechura tan peregrina que a no saberse fue obra de don Diego de Mora, escultor el más famoso que por aquel tiempo celebró Granada .../ Costeó esta santa Imagen a expensas de su cordial devoción el Reverendo Padre M. fray Pedro de Ortega. [...]”*³⁶⁰.

³⁵⁹ LACHICA BENAVIDES, Antonio. *Gazetilla curiosa o semanero noticioso y útil para el bien común*. Papel XXV, 24 de septiembre de 1764, fol. 2.

³⁶⁰ Archivo Hermandad de la Piedad de Baza (A.H.P.B.), BARROSO, fray Juan. *Origen, invención y milagros de Ntra. Sra. de la Piedad de Baza*, fol. 184 r. CASTAÑO JIMÉNEZ, María y DÍAZ SÁNCHEZ, Juan Antonio. “Aproximación a la historia de la Virgen de la Piedad de Fray Juan Barroso”. En: *Boletín del Centro Pedro Suárez*, (Guadix), 25 (2012), págs. 177-208.

Fray Pedro se declaró ferviente admirador de la imagen de la Merced granadina, no en vano fue el promotor de su traslado desde el coro del convento a la iglesia en 1746, para la mejor y mayor contemplación de los fieles, que aún sin verla eran conocedores de la valía artística y estética de la pieza. Con este motivo se realizaron para la imagen la corona y el suntuoso trono en madera dorada sobre el que reposa.

La imagen que nos ocupa presenta la cabeza erguida levemente caída hacia la izquierda. El rostro despejado de gran finura, de ojos almendrados casi entornados, nariz larga y fina, boca pequeña con el labio superior muy bien definido y el inferior algo prominente, y barbilla fina cerrando el estilizado óvalo facial. Una larga cabellera ondulada cae sobre los hombros dispuesta en trabajados mechones. Siguiendo el prototipo de los Mora ensancha el perfil del pelo sobre las orejas, dejándola más ceñida sobre la cabeza para la colocación de la corona. Las manos son de fino y suave modelado, la dispuesta sobre el pecho se apoya sobre éste de forma sutil con el extremo de los dedos. La derecha sujeta el libro de horas separando sus páginas con el dedo índice.

Los rasgos descritos coinciden a la perfección con los que planteamos y conocemos ya como propios de Diego de Mora. Estos rasgos, y la cronología documentada de la imagen, permiten establecer una línea de evolución en la plástica de Diego de Mora. Vemos como la definición de rasgos femeninos queda atemperada, así como la actitud de la propia imagen es menos vigorosa y firme que en representaciones marianas de gloria de las décadas inmediatamente anteriores, y que parecen ir conformándose desde mediados de la década anterior, alternando ambas en su producción final, desde últimos de la década de 1710. A esta idea nos lleva de nuevo la comparativa estilística. Así pues, podemos establecer un paralelismo de rasgos con una imagen masculina realizada en 1718, *Nuestro Padre Jesús del Rescate*, y donde ya vemos la definición más suavizada de los mismo, especialmente en la nariz.



Comparativa con imágenes coetáneas atribuidas (1723-1726 y

La túnica y el escapulario que luce la imagen, ambos blancos, se funden en una misma forma al quedar superpuestos. Con un suave plegado, se ciñen a la disposición de las piernas separadas dejándose caer en forma de uve entre las mismas. La túnica se ciñe a la altura de los pies, propiciando forma de uso. La capa, también blanca, se dispone desde los hombros, unida por el cuello, desde donde vuelve los bordes para marcar la silueta del cuerpo y dar dinamismo a la composición. Se extiende sobre los brazos del sillón, desde donde cae en “cascada” por el interior del mismo, dejando el descubierto el cuerpo de la Virgen. El tratamiento de la capa presenta fino plegado en la zona superior, mientras en la inferior se resuelve con formas amplias. El hábito está policromado en color blanco con formas onduladas en la trama del tejido, y estofado con motivos florales y galón dieciochescos esgrafiados y punteados.

A los pies de la Virgen surge una nube con cabezas de cinco querubines sirviéndole de cojín. Los querubines presentan un magnífico tratamiento plástico tanto de los rostros como de los cabellos, ondulados al igual que la Virgen. El trono-sillón, de composición casi retablística, combina elementos decorativos de carácter arquitectónico (cornisas y placas recortadas) y vegetal (tallos y flores). Centrando ambas caras del respaldo se coloca una gran placa recortada de perfiles sinuosos con motivos vegetales superpuestos, éstos conforman en la parte superior una cartela con el símbolo mariano. El remate se compone a base de una cornisa quebrada y elevada de gran movimiento y magnitud.



Virgen del Carmen entregando el escapulario a san Simón Stock.

Cúllar Vega (Granada). Iglesia parroquial.

Diego de Mora (atrib.).

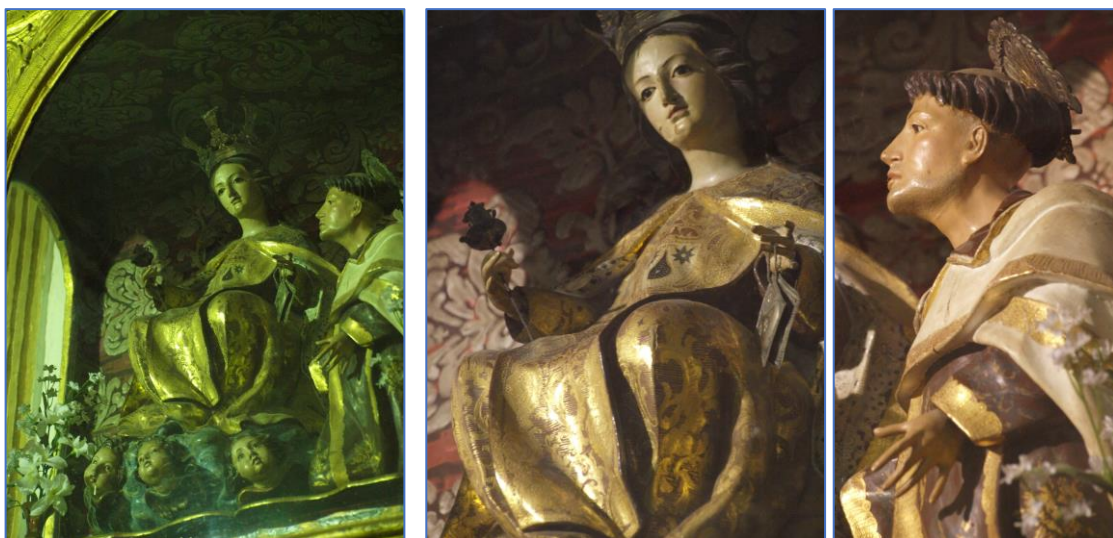
Se compone de dos pequeñas figuras, 70 centímetros aproximadamente, de la Virgen sedente sobre trono nuboso, y a su izquierda San Simón en actitud orante. La figura femenina presenta una actitud un tanto ausente con mirada frontal, sin relación con el santo, que bien le permitiría contemplarse como pieza aislada. Extiende los brazos de forma equiparada y equidistante, mostrando en sendas manos el cetro en la diestra y el escapulario, en plata, en siniestra. Compositivamente sigue el modelo dispuesto por la *Virgen de la Merced* de San Ildefonso. Así mismo la refiere la inclinación de la cabeza, los rasgos faciales, la disposición y trabajo de la cabellera extendida sobre los hombros y la recreación de los ropajes. Viste hábito carmelita, túnica y escapulario marrones, y capa blanca, con reverso en blanco moteado. La túnica se adapta a la estructura anatómica presenta por las piernas separada con amplios pliegues en sus extremos, mientras que la capa muestra el resorte típico de Mora con el borde vuelto progresivamente desde el pecho. El santo viste las mismas prendas del hábito, con esclavina sobre la capa, con una decoración más somera. La de las prendas de la Virgen se hace a base de motivos vegetales cercanos a la rocalla, escudo de la orden sobre el pecho y galón bordeando el manto, todo empleando la técnica de picado de lustre. Hablamos de motivos decorativos propios del primer tercio del siglo XVIII.

La talla de San Simón, a pesar de su tamaño, presenta un buen trabajo de talla. Así podemos apreciarlo de manera especial en el rostro, con características faciales muy definidas, como en el pelo que circunda el cráneo con un trabajo de talla minucioso, siguiendo en ambos el modelo trabajado por Diego de Mora en otras tallas de mayor envergadura. Notorio es el detalle de presentar las zonas rasuradas, barba y trasera de la cabeza, con un acabado de talla diferente y toques polícromos imitando la textura del vello incipiente.

Otro elemento que permite emparentar esta pequeña talla con la obra de Diego de Mora es la nube sobre la que María reposa. En concreto las tres cabezas angelicales que emergen de ella.

Vistas su características y similitudes con otras obras documentadas, se puede incluir por tanto en el catálogo afín a Diego de Mora, en concreto de sus últimos años. Desconocemos hasta el momento su cronología, si bien tenemos constancia documental de que no aparece mencionado en los inventarios parroquiales hasta agosto de 1775³⁶¹.

El grupo escultórico se reserva en una espléndida urna barroca dorada, con golpes de talla y perfiles de estética plenamente rococó. Su estado de conservación se puede considerar aceptable.



³⁶¹ A.H.D.Gr. Libro 48-B. *Libro ymbentario de los bienes y alaxas de la Yglesia del lugar de Cullar*, fol. 48 vto. Inventario de 16 de agosto de 1775.

Este modelo representativo parece tener su repercusión en otras imágenes posteriores y que han sido consideradas en algún momento obras de Diego de Mora.

Así, de la iconografía mercedaria se repiten similares grafismos en *Nuestra Señora de la Merced* o *Virgen Madre y Maestra*, del Monasterio de San Bernardo (Granada). La imagen fue adquirida por la comunidad cisterciense en la posguerra, según testimonio de sus religiosas. Se desconoce la procedencia de la talla, se cree que es original del convento mercedario descalzo de Belén, sita en el barrio del Realejo. Con total probabilidad fuese la imagen que presidiera el coro, siguiendo la tradición de la orden mercedaria. Se trata de una imagen de tamaño cercano al natural, de talla completa, que repite el esquema compositivo estudiado, introduciendo modificaciones en elementos de detalle. Así, el manto cae en varios pliegues sobre las rodillas, siendo estos pliegues duros, de angulosos quiebros y perfiles aristados. Presenta una rica policromía dieciochesca. Estos rasgos particulares la separan de la atribución tradicional como obra de Diego de Mora, planteada ya por Gallego Burín³⁶². Aun siendo digna heredera de nuestro escultor en la resolución del rostro y las manos, la consideramos obra posterior. Muy similar a esta talla en diversos aspectos, es la imagen homónima de los mercedarios de Osuna, obra documentada del malagueño Fernando Ortiz, en 1766³⁶³.

Para terminar de abordar de lleno el prototipo de Virgen prelada, retomamos de nuevo el modelo de Virgen erguida, en esta ocasión con las características particulares que este tipo de representación requiere. Las imágenes encontradas suelen responder a un tamaño pequeño, de 60

³⁶² GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares (reed. 1996), p. 353. GILA MEDINA, Lázaro. Pedro de Mena..., p. 204. Esta imagen también fue incluida en un primer catálogo de Diego de Mora por un servidor en PALOMINO RUIZ, Isaac. "El modelo letífico...", pp. 227-22., un estudio realizado antes de iniciar la tesis doctoral que nos ocupa. A raíz del estudio pormenorizado de la obra de Diego de Mora, queda descartada su relación de manera justificada.

³⁶³ ROMERO TORRES, José Luis. "El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas". *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 11 (2009), p. 76.

centímetros aproximadamente, por lo que no podemos plantear una ubicación o función específica, como hacíamos con las vírgenes de coro. Por lo general se trata de piezas de talla completa y representan a la titular de la orden de siervos de María del Monte Carmelo.

Se representa la figura femenina de cabeza erguida y mirada firme y levemente baja, directa hacia el fiel. Se trata de una imagen de visión eminentemente frontal y actitud estática y reposada. El cabello queda abierto sobre los pabellones auditivos y dispuesto en ondulantes mechones que caen tanto sobre el pecho, dos, sobre los hombros y la espalda.

Los brazos quedan extendidos hacia adelante. El derecho elevado a la altura del pecho, con la mano resuelta uniendo los dedos pulgar y corazón, extendiendo el índice, a diferencia de la forma habitual que realizaba para acoger un cetro. Esta manera de disponer la mano, uniendo dichos dedos concretos, puede tomarse como resorte propio de las imágenes del Carmen para sujetar el escapulario de mano. Si bien, puede recibir un cetro, aunque de manera un tanto forzada. El brazo izquierdo se une al cuerpo a la altura de la cadera, la mano puede quedar extendida para alojar un libro o de perfil semicerrado, posiblemente para sustentar el cetro, un escapulario o emblema de la orden a la que pertenezca. Aunque las imágenes encontradas no portan en la actualidad ningún atributo iconográfico de los mencionados, salvo el libro en uno de los casos, éstos son susceptibles de ser cambiados de mano.

La pierna derecha se adelanta sobre el plano de la figura y se flexiona, lo que provoca, junto con el acusado desvío de la cadera hacia su derecha, un movimiento curvo que recuerda a la “curva praxiteliana”. Esta línea compositiva, propia en las imágenes de Diego de Mora, culmina en la vertical que conforma la cabeza. La composición queda equilibrada con la colocación de brazos a diferentes alturas y la caída de la capa.

Viste la imagen el hábito de la orden, en el caso de las imágenes conocidas el carmelitano. La túnica luce cuello redondo y se ciñe en talle alto, lo que permite marcar el giro de la cadera. Un giro dibujado por el escapulario

largo que alcanza la altura de las pantorrillas. Esta pieza se gira desde la altura del vientre y se pliega como empujado por la flexión de la rodilla, la cual deja visible. El plegado de la túnica cae vertical en sus laterales, recurso que incide en la verticalidad de la figura.

La otra prenda del hábito regular, el manto o capa, se dispone sobre los hombros. Cae abierto flanqueando la imagen por ambos lados, recto por derecha y algo quebrado en la izquierda. Este quiebro se produce en la parte inferior, levantando el borde bajo de la prenda. Esta queda unida sobre el pecho, dejando visible el cuello de la túnica. Todo el borde de la misma presenta el típico recurso de volver el borde, dejando visible el reverso. La terminación delantera del manto no alcanza el suelo, lo que sí hace la trasera, descendiendo de una a otra en suave ondulación.

A la hora de buscar un referente en el que Mora pudiese tomar una idea previa para recrear este modelo iconográfico, solamente se ha rastreado una creación cercana a él. Se trata de una obra atribuida a Pedro de Mena, la *Virgen dolorosa* que Ricardo de Orueta fotografiara en posesión de la familia Heredia (Málaga)³⁶⁴. Sobre esta pieza, las obras que atribuimos a Diego de Mora presentan una evolución del modelo descubriendo la cabeza, animando el ritmo corporal con el adelanto de la pierna derecha y dinamizando los paños con la típica vuelta del borde y algunos pliegues y quiebros en los extremos de la capa. En cuanto a la actitud no podemos hacer apreciación alguna puesto que la imagen que planteamos de referente es un simulacro de María dolorosa, frente a las imágenes letíficas que nos ocupan en Diego de Mora.



En cuanto a la iconografía concreta de la Virgen del Carmen como prelada en pie, encontramos su origen plástico en el Corleone (Sicilia) de 1492.

³⁶⁴ ORUETA Y DUARTE, Ricardo. *Pedro de Mena*. Málaga: Colegio de Arquitectos, 1988 (reed.), p. 261.

con la primera representación conocida de la entrega del santo escapulario a San Simón Stock³⁶⁵.

Una representación, desconocemos si previa o no a las que presentamos a continuación, es la Virgen del Carmen de la Catedral de Granada. Titular que presidiera el templo del Convento de carmelitas calzados de Santa María de la Cabeza de Granada, se viene atribuyendo a José de Mora. Representa concretamente la entrega del escapulario a San Simón. Esta imagen tal vez ejerciera un mayor influjo sobre la obra de vestir de su hermano Diego.

Nuestra Señora del Carmen.

Granada Convento de Santa Catalina de Siena (vulgo de Zafra).

Diego de Mora (atrib.).

Colocada sobre una repisa en el muro de la Epístola del templo conventual dominico, es una imagen de tamaño académico o algo inferior, que representa a la figura femenina de María como prelada de la orden del Carmelo³⁶⁶. Esta representación puede confundirse en algunas ocasiones con la entrega del escapulario por la Virgen a San Simón Stock. En este caso no ocurre así puesto que la prelatura y maestría de María sobre la orden queda manifestada en el libro abierto que porta sobre su mano izquierda. La diestra queda resuelta de manera propicia para portar el escapulario, aunque también podría alojar un cetro dado el caso.

El rostro sigue los cánones marcados por Diego de Mora en algunas de sus obras marianas documentadas. El quiebro del manto en su caída derecha es similar al que presenta la talla de Santa Catalina que preside en el retablo mayor, cercana a los Mora.

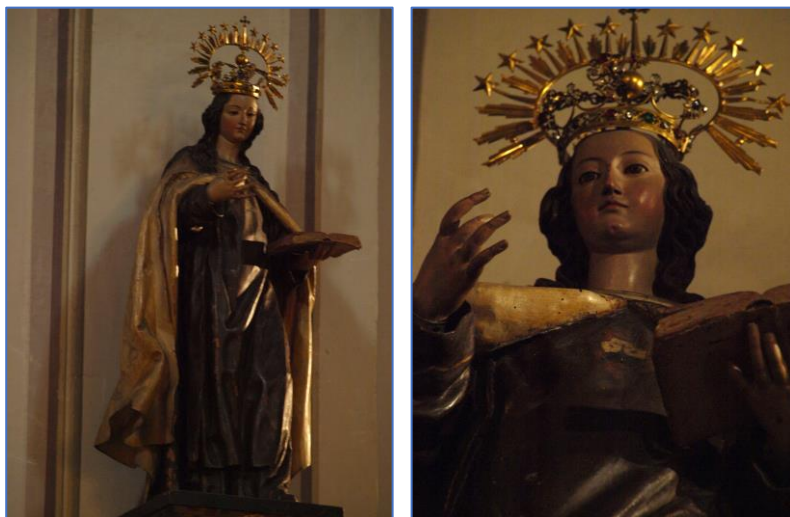
³⁶⁵ MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael. “La advocación del Carmen. Origen e iconografía”. En: *Advocaciones marianas de gloria*. San Lorenzo del Escorial: Instituto de Estudios Escorialenses, 2012, p. 786.

³⁶⁶ Hasta el momento no se ha rastreado referencia bibliográfica alguna que se haya hecho eco de esta imagen.

La similitud facial indicada, al ritmo de la composición de la imagen y a la resolución de sus paños, son factores en base a los cuales se plantea esta talla del Carmen como posible obra de nuestro escultor.

Desconocemos, hasta el momento, algún dato que permita indicar una cronología sobre esta imagen. Incluso la llegada de la misma a su actual emplazamiento. Como hipótesis planteamos que la presencia de una talla carmelitana en un templo dominico se deba a una donación particular a la comunidad.

A priori, el estado de conservación de la talla parece aceptable.



Virgen del Carmen.

Órgiva (Granada). Iglesia parroquial.

Taller de Diego de Mora (atrib.).

Se trata de nuevo de una talla pequeña que representa a la Virgen con los brazos extendidos. En este caso no porta atributos, salvo el escapulario de manera aleatoria. Pero por la disposición de las manos, ambas con los dedos recogidos, podemos interpretar que llevaba cetro y escapulario. En cuanto al resto de composición mantiene las líneas de la imagen del convento de Zafra, acusando más aún el ritmo helicoidal del plegado de la túnica sobre los pies.

En cuanto a su actitud y rasgos faciales presenta una gran similitud del rostro con las tallas de las Inmaculadas del Vale de Lucena y capilla de la Vera Cruz de Priego. Al igual que en ambas ocasiones anteriores, consideramos esta talla de la Virgen del Carmen obra del taller de Diego de Mora, con aporte particular de alguno de sus discípulos, especialmente la ejecución del rostro. Éste, en un intento de imitar del modelo que ejecutaba el maestro, se resuelve ancho, con frente despejada y baja, ojos entornados y boca plana, aun siendo de labios finos.

Viste el consabido hábito carmelitano, con rica estofa en oro, con motivos florales de gusto cercano al rococó. Del mismo estilo es la peana entallada o estrangulada sobre la que se alza.

La presencia de esta imagen en la Parroquia de Órgiva aparece ligada a la Cofradía de Nuestra Señora del Carmen, que para 1693 ya contaba con imagen titular, según consta en los gastos de ese año³⁶⁷. Esta congregación parece sufrir una posible refundación, o al menos renovación de estatutos en 1783. Si bien pensamos que la imagen que existe actualmente, es de época algo posterior.

³⁶⁷ Archivo Parroquial de Órgiva. *Libro de cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora del Carmen. Año 1693*. Sin foliar.

La imagen presenta un mejorable estado de conservación, especialmente por la falta de elementos frágiles como los dedos, de los que faltan la mayoría.



Este modelo representativo de la titular de la orden, y con las características que atribuimos a Diego de Mora, parece tener una buena aceptación en el siglo XVIII. Así, un ejemplo es el que preside la iglesia del Carmen de Priego de Córdoba. Existen también, no relacionadas con la producción de Diego de Mora, otras versiones de vestir de ese modelo. Se trata de las imágenes de la Virgen del Carmen de Padul y Dúrcal. En este subgrupo se puede incluir *Nuestra Señora del Carmen* de Purchil (Granada), y que estudiaremos en el capítulo de imágenes de vestir.

2.5. VIRGEN GLORIFICADA

2.5.1. LA ASUNCIÓN

La iconografía de la elevación de María al cielo, en cuerpo y alma, es una de las representaciones principales dentro de la plástica cristiana. No en vano, se trata de uno de los dogmas de Fe de la Iglesia Católica, aunque su aprobación es reciente en comparación con la tradición representativa del tema. Basado en los evangelios Apócrifos, ya que los canónicos no recogen este pasaje, se cree que el primero que lo recoge pertenece al siglo II, atribuido a Leucio, *Transitus Sanctae Mariae*. A partir de estos escritos son diversos los que refieren el tránsito de la Virgen tras su dormición hasta el siglo XX. Algunos de ellos inciden en el entierro físico de María y la conservación de su cuerpo en la tierra. Tema éste que quedaría zanjado con la bula *Munificentius Deus*, donde el Papa Pío XII proclamó la asunción en cuerpo y alma, el 1 de noviembre de 1950³⁶⁸.

Con Diego de Mora y su taller se han relacionado varias representaciones de este tema mariano. Todas ellas a partir de la comparativa con la imagen de la Asunción que su hermano José realizara para el tabernáculo de la Cartuja de Granada, erigida bajo esta advocación.



³⁶⁸ MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La vida de la Virgen en la escultura...*, pp. 267-272.

Nuestra Señora de la Asunción.

Granada. Abadía del Sacro Monte. Museo.

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1715-1720.

Elegante talla de tamaño académico que se presenta con los brazos extendidos y la mirada elevada hacia el cielo. Manifiesta la herencia de la maestría recibida de su hermano José. Lo demuestra en la solución del conjunto de la cabeza, rostro de rasgos suaves y dulces y amplia cabellera ondulada, disponiendo dos mechones sobre el pecho.

Viste túnica blanca, de suave ritmo helicoidal ascendente, característica propia de las figuras marianas erguidas de Diego de Mora, y tan propio para esta representación. Se ciñe en talle alto con cinta anudada a la derecha con airoso y elaborado lazo que parece elaborado en tela encolada. El manto, entonado en azul y con el reverso rojizo, se orla con cenefa dorada con picado de lustre y puntilla metálica de oro. De nuevo afloran los estilemas plásticos que definen la obra de Diego de Mora. Se dispone el manto sobre el hombro izquierdo, terciado para cubrir la espalda y rodea sendos brazos envolviéndolos desde fuera hacia dentro en sentido ascendente. En ello podemos apreciar una posible influencia de las soluciones compositivas de Pedro Duque Cornejo. Si bien, uno de los extremos del manto aparece abierto sobre el centro de la imagen formando un ahuecado quiebro. Esta solución nos remite al manto de la Dolorosa del museo de Bellas Artes o a los ahuecados del manto de la Aurora de Montejícar, entre otras.

Igualmente sigue al sevillano en la elaboración etérea de la nube angelical sobre uno de los angelotes y la ponen en relación con algunas obras del escultor sevillano. Sin ir más lejos, la talla que le acompaña a escasos centímetros en el museo abacial, una *Inmaculada* de Duque Cornejo presenta soluciones similares. También con la talla de la *Asunción*, de la capilla cordobesa del Instituto Góngora y que tallara entre 1731 y 1733. Se dispone el conjunto sustentado por un ángel atlante, en torno al cual asoman los dos picos de la media luna menguante. Dos ángeles revolotean a la derecha de la nube

que sirve de escabel a la Virgen y mientras otro asoma por el flanco contrario. De la nube surgen tres cabezas de querubines, la alojada en la parte trasera se muestra en actitud burlesca, un guiño a la naturalidad y espontaneidad infantiles. Las figuras angelicales manifiestan los rasgos propios de las figuras infantiles de Diego de Mora, sobre todo en las posturas y actitudes inquietas, otorgando gran dinamismo al conjunto. similares a los que vimos en las Inmaculadas y más adelante veremos en la iconografía de la Aurora.

Como vemos, la imagen presenta una combinación de elementos propios de Diego de Mora con los que pudo tomar del escultor sevillano durante su estancia en Granada entre 1713 y 1716. Síntoma de la constante labor de aprendizaje del granadino en su trabajo, y de su apertura ante nuevos modelos.

La imagen fue vinculada a los Mora, en especial a Diego, por la profesora Martínez Justicia en su tesis doctoral³⁶⁹.



1. *Inmaculada*. Sacro Monte, Duque Cornejo. 2. *Asunción*, Sacro Monte, Diego de Mora (atrib.). 3. *Asunción*. Córdoba, Duque Cornejo.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 285.



Comparativa de las nubes.
Duque Cornejo – Diego de Mora.

Directamente atribuida a Diego de Mora se cataloga la imagen de la **Asunción del Convento del Corpus Christi (Granada)**³⁷⁰. Situada en la Santa Escala o escalera principal del cenobio recoleto, se trata de una talla de cierto hieratismo de maría en pie, con los brazos extendidos a distintas alturas. Aunque el rostro y la manera de resolver la amplia cabellera se acercan a los modelos de los Mora, hay elementos que la hacen distar de su trabajo, a nuestro juicio. La composición carece del dinamismo que hemos visto en la imagen sacromontana, tan propio de las obras de Diego de Mora, máxime cuando se trata de una iconografía que se presta a ello. Las mangas, muy abiertas y circulares en su boca, la hacen distar del trabajo habitual de Diego de Mora. Los angelitos de la peana, de bella factura, evidencian el influjo de Pedro de Mena, como afirma León Coloma, pero no manifiestan la mano de Mora en la época final de su producción.

Se tiene constancia de que fue aportada al convento por la madre Francisca Teresa de Jesús María en 1725, junto con su dote³⁷¹. Por el cuantioso importe de la misma es de suponer que la imagen sería encargada a un escultor de renombre del momento. Este dato, junto con el análisis estilístico nos lleva a pensar que se trate de una imagen del taller de José Risueño.

³⁷⁰ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “Escultura devocional en la intimidad de la clausura”. *Tolle Lege...*, pp. 365 y 366.

³⁷¹ A.C.C.C.Gr. *Cuadernos de cosas de cosas notables*. Fol. 23 r.

Como imagen deudora del modelo de los Mora se ha considerado a la **Virgen de la Asunción, iglesia de San Gil y Santa Ana (Granada)**. Procedente de la desaparecida iglesia de San Gil, representa a María en pie, con los brazos elevados y extendidos, acompañada por dos ángeles en su peana. Aunque es cierto que sigue los modelos de los Mora, lo blando de su modelado y mediana calidad plástica en su conjunto, no creo que permita atribuirle directamente con ninguno de sus miembros. La herencia “moresca” en esta imagen fue advertida por la profesora Martínez Justicia³⁷², planteándose como atribución a la familia Mora en la publicación que se editó sobre este templo en el año 2000³⁷³.



Ntra. Sra. de la Asunción.
Convento del Corpus
Christi.

³⁷² *Ibidem.*, p. 286.

³⁷³ VILLENA DELGADO, Joaquín y Antonio (edits.). *Arte, fe y tradición en la Parroquia de San Gil y Santa Ana. Inventario de su patrimonio. Vol. II.* Granada, 2000, pp. 46-49.

2.5.2. LA AURORA DIVINA

La advocación de Aurora.

El término “Aurora” se recoge en el diccionario del Real Academia de la Lengua con las siguientes acepciones: “*luz sonrosada que precede inmediatamente a la salida del sol; principio o primeros tiempos de algo; hermosura del rostro; y canto religioso que se entonaba al amanecer, antes del rosario, y con el que se daba comienzo a la celebración de alguna festividad de la Iglesia*”.

La metáfora de la aurora relacionada con la figura de María queda registrada en diversos escritos religiosos.

Las Sagradas Escrituras lo recogen en el *Cantar de los cantares* 6,9: “*Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens*”³⁷⁴, “*Quién es esa que surge como la aurora*”.

La designación de la Aurora como madre del astro rey, figuración de Cristo, la encontramos en diversos autores. Entre ellos, Máximo el Confesor (†662), que la menciona en *La vida de María* como “*Aurora de un día sin noche, madre del sol de justicia*”³⁷⁵; o San Pedro Damiano (1007-1072): “*Maria es Aurora, de la cual nació el Sol de justicia*”³⁷⁶. También Adelmo de Malmesbury (†709), en *De virginitate*, o Tarasio de Constantinopla (†806) en la *Homilía de la presentación de María en el templo*³⁷⁷, inciden en dicha idea.

³⁷⁴ El término “Aurora consurgens” (Despertar de la aurora) se empleó también en otros campos como el alquímico, para titular un tratado anónimo encontrado en el siglo XV, atribuido tiempo atrás a Santo Tomás de Aquino. Para sus ilustraciones se emplean algunas alegorías bíblicas.

³⁷⁵ Cfr. LE CONFESSEUR, Maxime. *La vie de la Vierge*. Editado por Michel-Jean Van Esbroek. Loveine: Peters, 1986, p. 13. Dentro del Himno de los 70 atributos.

³⁷⁶ Cfr. LE BARBIER RAMOS, Elena. De Sermón XL, *In Assumpta Beatae Mariae Virgine*.

³⁷⁷ MICOZZI, Patrizia. “La humana trascendencia de la Virgen de Sor Juana Inés de la Cruz”. En: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Irvine (EE.UU.), 2004, pp. 106 y 107 (versión digital). En ella se encuentran referencias de varias

Ya el Papa Inocencio III († 1216) hacía referencia a la aurora como espacio temporal de María: “*Siendo como es la aurora fin de la noche y principio del día, muy bien se la designa como símbolo de la Virgen María, [...] La aurora disipa las tinieblas y da la luz al mundo; también Tú, destruidos los vicios nos diste al Salvador...*”³⁷⁸. Lo remarca diciendo: “*¡Respice auroram! ¡deprecare Mariam! ¡Mira, mira a la aurora, acude a María!*”³⁷⁹.

Fray Luís de León, en *De los nombres de Cristo*, compara a la aurora con el vientre de la Madre de Cristo, y la concepción de éste con el rocío³⁸⁰, como también hiciera el citado pontífice³⁸¹.

A comienzos del siglo XVII, Cornelio à Lapide, vincula el anticipo de la gloria de Cristo con el nacimiento de la Virgen: “*Al nacer la Virgen, despuntó la aurora del gran día de Jesucristo*”³⁸²; al comentar la cita que hacía San Pedro Damiano: “*Nata Virgine, surrexit aurora*” (Sermón XL, *In Assumpta B.M. Virg*), remarcando el sentido precursor de María, y relacionando la aurora con su Natividad, festividad en la que se celebra la principal fiesta de esta devoción, y en cuyos sermones queda patente.

Todas estas referencias nos muestran siempre a María como precursora de Cristo en el camino de la salvación. Ella, como antesala a la presencia salvadora de su hijo, supone un anuncio del poder de Jesús, incluso desde su nacimiento. La metáfora se presenta siempre pareja a la de Cristo con el sol, y por tanto a María se relaciona con el fenómeno previo, y siempre tan admirado por su estética y simbolismo, como es la aurora. En estas comparativas queda patente la sempiterna figuración de María como joven de delicada belleza,

metáforas en que se identifica a María con astros celestes (aurora, sol, luna, estrella, ...), en diversos textos sagrados.

³⁷⁸ Cfr. MUÑANA MÉNDEZ, Ramón. *Lecciones marianas: vida y misterios de María*, 1951, p. 543. Citando a MIGNE, P.L., tomo CCXVIII, col. 581.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 547.

³⁸⁰ LEÓN, Luis de. *De los nombres de Cristo*. Barcelona, reed. 2007, pp. 44 y 45.

³⁸¹ MUÑANA MÉNDEZ, Ramón. *Lecciones...*, p. 547.

³⁸² *Tesoros de Cornelio à Lapide. Extractos de los comentarios de este célebre autor sobre la Sagrada Escritura por el abate Barbier*. 1866, p. 290. Cornelio à Lapide (1566-1637) exegeta belga, que realizó amplios comentarios de las Sagradas Escrituras. Su obra fue condensada por el Abate Barbier en el siglo XIX.

manifiesto de su virginidad y pureza, algo que se malogra tan fugazmente como la luz de la aurora, y que sin embargo en ella se mantuvo inalterable.

También aparece como mediadora ante Cristo, y a su vez como canal para impartir la gracia divina a los pecadores: “...*Vos Reina, que estáis más cerca de vuestro hijo que de los pecadores, dad luz de vuestro hijo a los pecadores*”. Esa posición intermedia de la Virgen, como medianera de todas las gracias, la ejemplifica Ramón Llull comparando a los pecadores con la noche, a Cristo con el día y a María con la aurora “*que está en medio del día y de la noche*”³⁸³.

El significado y la figuración dados a la aurora dentro del Cristianismo, y con ello a María como precursora de Cristo, permite ponerla en relación con la que anteriormente le dieron bajo este mismo nombre otras religiones. Ya en época indoeuropea, la religión védica presenta una deidad que anuncia la llegada del sol, como astro rey, hablamos de *Usha*, esposa del dios Surya (el sol), que aparece encarnada en la aurora, y a la que se dedicaban las alabanzas matutinas. En religiones indo-iraníes se visualiza a la aurora como una doncella vestida de luz, que es a su vez madre y esposa del sol que anuncia. La mitología griega veneraba a Eos como diosa titánica de la aurora, heredada por el panteón romano, ya con el nombre de Aurora. En ambos casos se representaba como una bella mujer, que surcaba los cielos al amanecer, anunciando la llegada del Sol, su hermano.

Esta prefiguración fue recogida también por muchos literatos del Siglo de Oro español³⁸⁴. Lope de Vega, en *Pastores de Belén* (1612), con: “*Santísima Virgen, soberana Aurora*”³⁸⁵; Alejandro Arboreda con *El más divino remedio y Aurora de San Ginés*, Calderón de la Barca en los versos de *A María el corazón*, o Góngora, ponen de manifiesto la pervivencia de la citada metáfora y la hacen

³⁸³ MUÑANA MUÑOZ, Ramón. *Lecciones...*, p. 543. Tomado de las *Obras* de Ramón Llull, tomo X, p. 226.

³⁸⁴ Por extenso en HERRÁN, Laureano María. *Mariología poética española*. Madrid-Toledo, 1988, pp. 269-810.

³⁸⁵ VEGA, Lope de. *Obras completas. Prosa II*. Madrid, 1998, p. 109. En varios versos de esta obra se alude a María como Aurora.

extensiva al colectivo popular mediante éstos géneros literarios. Sobre una imagen concreta de la Aurora y su leyenda, trata la obra de Cáncer y Moreto, *La Virgen de la Aurora* (1648 c.), ambientada en Madrid.

Pero sin duda, el título de la Aurora como advocación mariana, puede tener claramente su origen en el culto rosariano y en la práctica de este ejercicio al alba de la mañana. El consabido “Rosario de la Aurora” conllevó probablemente a que muchas de las imágenes, en cuyo honor se realizaba, así como sus corporaciones organizadoras, tomaran el título de dicho acto piadoso. En tal caso, estaríamos ante una derivación nominal desde la advocación del *Rosario*, en la mayoría de los casos, pasando por *Virgen del Rosario de la Aurora*, y quedando definitivamente como *Virgen de la Aurora*. Una devoción que no encontramos claramente mencionada en estas tierras hasta finales del siglo XVII, cuando se erigen algunas corporaciones bajo su patrocinio, siempre con un carácter rosariano y, a veces, asistencial. Un caso que ejemplifica claramente esta transposición o evolución advocacional, es el que encontramos en la localidad cordobesa de Montilla, donde hacia 1699, coinciden tres imágenes bajo la advocación del Rosario con su iconografía tradicional, en sus respectivos templos. Ante tal coyuntura, la autoridad eclesiástica declara que ha de haber tan sólo una imagen con dicha titularidad, adjudicando el privilegio a la hermandad más antigua. Las otras dos imágenes tomaron los nombres de “la Rosa” y de “la Aurora”. Esta última es el germen de la Cofradía de Ntra. Madre y Sra. de la Aurora que, en 1703, se fundó en la capilla de San Francisco Solano, y se venera como patrona de la localidad³⁸⁶. En Priego de Córdoba, se nos da la alternancia de las titularidades de Rosario y Aurora para la misma hermandad, en el periodo de 1698 a 1706³⁸⁷. Quedando entonces fijada como tal, la actual Hermandad de Ntra. Sra. de la Aurora y San Nicasio, contando con una nueva imagen titular que sustituyó a la del Rosario.

³⁸⁶ Página web de la Hermandad de San Francisco Solano y Nuestra Señora de la Aurora, de Montilla. <http://www.montillaonline.com/montilla/auroraysanto/files/historia>.

³⁸⁷ PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. “La Virgen del Rosario y los orígenes remotos de la Hermandad de la Aurora”. *La voz de la Aurora*, Priego, 2009, separata sin numerar.

Las cofradías o asociaciones rosarianas, bien por incluir su práctica entre sus cultos principales, o por la titularidad de la Virgen del Rosario, son sin duda el principal germen de la actual devoción a la Virgen de la Aurora. Tienen su origen en el siglo XV, en la Orden de Predicadores, con la figura del maestro general Alano de Roche. Gran impulso supuso para esta devoción la victoria alcanzada en Lepanto en 1571, atribuida a la intercesión de la Reina del Rosario. Su fiesta quedó instituida dos años más tarde por el Papa Gregorio XIII, una apuesta por la veterana labor que llevaban a cabo los dominicos. Estas fechas coinciden, en el antiguo reino de Granada, con la llegada de nuevos pobladores cristianos, tras la expulsión de judíos y moriscos. De gran importancia fue la victoria naval en esta tierra, no en vano, la imagen que se veneraba en la sede dominica granadina, la cual dicen, que acompañó a las tropas españolas en dicha batalla naval, en la nave de D. Álvaro de Bazán, feligrés de este convento. Esta leyenda propició la predilección por esta devoción en el reino, sólo superada por la patronal de las Angustias. Sin embargo, en la actualidad, Ntra. Sra. del Rosario ostenta el título de co-patrona de la ciudad, con Archicofradía propia desde finales del siglo XV, amén de ser el patronazgo más extendido en toda la provincia.

Aunque no se encuentra establecida oficialmente dentro del calendario litúrgico, la onomástica de la Virgen de la Aurora se viene vinculando con dos festividades eminentemente marianas: la Natividad (8 de septiembre) y el Dulce Nombre (12 de septiembre). Si bien hay localidades que la celebran indistintamente en mayo, por ser el mes tradicionalmente dedicado a María, y otras la hacen coincidir con las festividades de la Inmaculada Concepción, la Asunción o el Rosario. La más extendida, y la cual queda recogida en las reglas de algunas hermandades de principios del siglo XVIII, es la del 8 de septiembre, jornada a la que se acogen varias devociones marianas, y cuya relación con la de la Aurora hemos reseñado antes. El día del Dulce Nombre, considerado en su tiempo como infraoctava de la Natividad³⁸⁸, parece ser el indicado al no poder celebrarse la fiesta el día 8, caso de la corporación de Tabernas (Almería):

³⁸⁸ Hoy se mantiene en una de las localidades auroreñas por excelencia, Priego de Córdoba

“...dicho mayordomo será electo [...] en la infraoctava de la Natividad de Nuestra Señora en el día en que se celebra el dulcísimo nombre de María y, aunque debiera hacerse dicha elección en el dicho día de la Natividad ocho de septiembre...”³⁸⁹.

Una iconografía particular para la “Aurora María”.

Las plasmación artística o representación figurativa que suele corresponder a toda devoción, presenta, en el caso letífico de la Aurora, la característica de acoger varias representaciones iconográficas marianas. En España, y más concretamente entre Levante y Andalucía, rastreamos cinco tipos iconográficos relacionados con la titularidad que nos ocupa: la de Virgen con Niño (tanto erguida como sedente), bastante extendida y vinculado, al de la Virgen del Rosario; la Inmaculada Concepción; la Asunción, la Virgen expectante o en cinta y la Aurora entronizada o precursora.

Esta última representación es la que centra nuestro interés en este breve estudio,. Es la única que presenta una iconografía específicamente reservada a la advocación de la Aurora, con elementos distintivos de ella, aunque compartidos con otras devociones. Además, es el modelo que se encuentra más extendido en nuestro objetivo geográfico: la provincia de Granada. La totalidad de imágenes localizadas acorde con estos parámetros son de talla completa. En ellas se representa a María sedente, sobre un trono de nubes, rodeado de cuerpos celestes, en su mayoría cabezas de querubines que emergen de la masa nubosa. La Virgen viste túnica y manto, que desde uno de los hombros, generalmente el izquierdo, se deja caer por la espalda y se recoge para cubrir el regazo. Las vestimentas se entonan, en la mayoría de los casos, en colores inmaculistas, túnica blanca y manto azul. En las primeras representaciones

³⁸⁹ Cfr. GIL ALBARRACÍN, Antonio. *Cofradías y hermandades en la Almería moderna*. Almería, 1997, pp. 941 y 942.

documentadas la encontramos con túnica roja y manto azul verdoso, coloraciones con que se representó a María históricamente. Lleva la cabeza sin cubrir, dejando caer mechones de pelo sobre los hombros, y en ocasiones, recoge el cabello de forma graciosa sobre la nuca. Este tipo de figuración, hace que la imagen responda a una composición triangular o de dos triángulos unidos por la base, si dividimos la imagen por la cintura. Contribuye a ello la posición sedente, con los pies juntos y rodillas abiertas, permitiendo así un mayor juego a la hora de tratar los paños. En los casos en los que el manto no cubre por completo las piernas, forma una diagonal desde la rodilla izquierda hasta el extremo inferior opuesto, diagonal que se continúa con otra trazada entre ambas manos dispuestas a diferente altura. Este modelo compositivo recuerda bastante a las representaciones de la Asunción, quedando dentro de los temas de glorificación de la Virgen.

Porta una serie de atributos que la identifican con su titularidad: el cetro en la mano derecha; como Reina del Santo Rosario, según reza la letanía, la proclama portar este elemento eminentemente mariano; con la mano izquierda sustenta el banderín con el anagrama mariano, exaltando su Dulce Nombre. En ocasiones, en el mismo se representan otros símbolos como el sol, flores o la propia efigie de la Virgen, como lo encontramos en Alhendín y en un grabado de 1904 en Priego. Es sin duda el atributo que mejor representa a esta iconografía de la Virgen de la Aurora, y que sirve de elemento diferenciador de sus imágenes, ya sean sedentes, erguidas, con o sin niño. Este símbolo de victoria se aprecia ya en algunos grabados, y es compartido por otras imágenes marianas³⁹⁰. A sus pies luce la media luna, manteniendo vigente el relato apocalíptico de San Juan (Ap.12). La mano que porta el cetro se encuentra, bien apoyada sobre la rodilla, bien extendida o levemente inclinada para poder colocar el atributo. Como detalle, se puede destacar que en ocasiones, la Virgen parece reposar sus pies sobre las cabezas de sendos querubines sin llegar a

³⁹⁰ Virgen de la Fuensanta (Las Cuatro Villas, Jaén), de la Concha (Zamora) o Divino Poder (Cádiz).

tocarlos. Este modo de representar a María cuenta a veces con la presencia de Jesús Niño en su regazo, o bien en pie sobre sus rodillas.

La conformación del modelo iconográfico de la Aurora, como Virgen gloriosa entronizada, pudo tener como referentes formales algunos grabados con que presentan ciertas similitudes. Llamativo es el subtítulo *Quasi Aurora Consurgens*, de Anibal Carracci³⁹¹. No sólo existen parecidos en la composición estructural de la figura representada, sino incluso en los atributos iconográficos y en la idea a transmitir. La glorificación de la figura entronizada se aprecia en un grabado titulado *El triunfo de Cristo* (Cornelis Cort, 1559)³⁹². También pudieron servir de modelo las representaciones de la Virgen en actitud sedente (del Rosario o Virgen abadesa), junto al mencionado modelo asuncionista. Sin obviar la importancia de temas alegóricos, el *Triunfo de la gracia de Dios sobre Satán* (1550)³⁹³; o incluso los de naturaleza pagana.

Este modelo iconográfico concreto y definido de la Virgen de la Aurora lo encontramos desde finales del siglo XVII. Con anterioridad no se ha logrado registrar ninguna obra que lo refleje. Las zonas que lo comparten con Granada: Córdoba, Jaén, parte de Málaga, Murcia, Comunidad Valenciana y posiblemente Almería, datan sus imágenes de la Aurora en el XVIII y XIX, siglos auroreños por excelencia. El motivo que produce la difusión de este tipo iconográfico mariano por estas zonas concretas, y no con una expansión mayor, no es desconocido, aunque se presume que debió existir alguna organización de cierta entidad que ayudara a potenciarlo. Así se cree en el caso de Alhendín con los franciscanos. Si bien se puede comprender que el hecho de no estar vinculada claramente a ninguna orden regular, pudo retener dicha expansión.

Si nos ajustamos a las fechas en que tenemos las primeras noticias de imágenes de la Aurora, con la iconografía definida que estudiamos, finales del XVII y sobretodo principios del XVIII, encontramos otra devoción emergente en Andalucía occidental: la Divina Pastora de las Almas. Nacida en 1703 en el

³⁹¹ *The Illustrated Bartsch*, vol. 39, p.147.

³⁹² *Ibidem.*, vol. 55, p.180.

³⁹³ *Ibid.*, vol. 55, p.183.

seno de los capuchinos sevillanos, experimentará una mayor difusión en todo el territorio peninsular, avalado desde sus comienzos por la orden franciscana y por familias nobiliarias afines. Son elementos dignos de puntualizar, ya que matizan la concentración de una devoción en zonas concretas, frente a otras donde se apostó por alguna diferente. Con ello podemos, circunscribir la devoción a la Virgen de la Aurora, bajo los parámetros formales descritos, como un elemento característico del antiguo reino de Granada, con expansión a zonas limítrofes, sin que ello impidiera en absoluto la penetración y convivencia de nuevas devociones marianas en las mismas. Se puede pensar que, en realidad, lo que sí contó con una expansión mayor fue el ejercicio del Rosario de la Aurora, extendido por toda España e Iberoamérica con especial respaldo dominico, y que, como ya se ha expuesto, surgiera de éste el culto a una imagen concreta bajo dicha advocación. De todos modos, siguen abiertas las vías de investigación que ayuden a definir el surgimiento y difusión de esta iconografía particular.



Virgen de la Aurora. Granada. Convento de los Ángeles.

Granada y los Mora, posibles forjadores de la iconografía.

En el caso concreto de lo que hoy circunscribe la provincia de Granada, el primer referente devocional a la Virgen de la Aurora lo encontramos en 1679. En esta fecha se cita la construcción de la ermita de la Aurora de Motril³⁹⁴,

³⁹⁴ DOMÍNGUEZ GARCÍA, Manuel. *Arquitectura religiosa en Motril en la Edad Moderna*. Motril, 2002, pp. 94 y 95.

desaparecida en el siglo XX. La iconografía de su imagen titular es la referida de Virgen entronizada en nubes con cetro y banderín, la cual debió seguir la nueva talla que la sustituyó a inicios del XIX³⁹⁵.

No es hasta 1698, cuando tenemos datos fidedignos materializados de una imagen con las características iconográficas que planteamos. Concretamente el 8 de mayo de dicho año, se documenta la bendición de la imagen de la Virgen de la Aurora en la capital granadina. Respondía a un encargo de la recién fundada hermandad de su nombre, con sede en la iglesia de San Gregorio Bético del bajo Albaicín, por entonces casa de los Clérigos Menores de San Francisco Caracciolo. Se trataba de una hermandad de eminente carácter rosariano, y que conocemos gracias a que sus constituciones fueron copiadas por la homónima del pueblo de las Gabias, según se relata en su petición de aprobación:

*“con la regla y constituciones con que está fundada la que se sirve a dicha santa imaxen en el convento de Padres Clérigos Menores de esta ciudad,”*³⁹⁶

La imagen titular fue realizada por Bernardo de Mora, hijo, en 1698³⁹⁷. Creando, posiblemente, la primera representación plástica de un modelo iconográfico que se seguirá en adelante. Por los rasgos tan preclaros que manifiesta la imagen, se ha venido atribuyendo desde siempre al obrador de la familia Mora. Entre los nombres de sus miembros siempre se han barajado los nombres de José y Diego³⁹⁸. Sin embargo, ahora se puede hablar de una autoría concreta documentada. A través de un inventario detallado que se realiza del

³⁹⁵ Al parecer la imagen primitiva es custodiada por un particular de Motril, heredero de la familia fundadora de la capilla. La nueva talla desapareció en los disturbios del 25 de julio de 1936.

³⁹⁶ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luís. “Las primitivas reglas de la Cofradía de la Aurora”. *Gólgota*, Septiembre. Granada: Real Federación de Hermandades y Cofradías, 2007, p. 57.

³⁹⁷ A.H.N. Sección clero, legajo 3.750, s/f.

³⁹⁸ GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, p. 204. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel. “Las primitivas reglas...”

templo de San Gregorio Bético, en 1755, conocemos que se trata de una obra salida de las gubias del segundo de los hermanos escultores, el malogrado Bernardo.

La talla se encuentra en la actualidad en la clausura del convento dominico de la Piedad, a donde llegó con la comunidad de religiosas del convento de Sancti Spíritus, al trasladarse desde su anterior casa junto a la iglesia de San Gregorio³⁹⁹. La imagen había vuelto a San Gregorio tras una estancia en su parroquia, San José, donde fue trasladada tras la expulsión de la orden de clérigos menores. Así dejan constancia diversos inventarios parroquiales⁴⁰⁰.



Ntra. Sra. de la Aurora. Granada. Convento de la Piedad.
Bernardo de Mora, 1698.

Centrándonos en la figura de nuestro artista, Diego de Mora, este sigue las características que hasta el momento se han descrito para la imagen de la Aurora entronizada. Una pervivencia directa del modelo que ejecutó su hermano Bernardo para Granada, y que Diego repite en la única talla de esta iconografía que hemos logrado documentar.

³⁹⁹ La fotografía fue tomada por la comunidad de religiosas de la Piedad a quien agradezco el gesto y la amabilidad que siempre me han dispensado.

⁴⁰⁰ A.P.S.J.. *Inventario de 1835*. En el mismo se referencian las imágenes y demás bienes procedentes de la iglesia de San Gregorio.

Nuestra Señora de la Aurora (desaparecida)

Montejicar (Granada). Parroquia de San Andrés.

Diego de Mora, 1726.

Se trata de una imagen de talla completa, desaparecida en el asalto a la iglesia parroquial en 1936. De la misma sólo se conservan tres angelotes mutilados que, desprendidos del trono de nubes, consiguieron salvarse de la quema. Se exponen actualmente en la sacristía del templo. Conocemos la imagen gracias a una fotografía que tomó Manuel Gómez Moreno en su periplo provincial⁴⁰¹.

La imagen muestra la iconografía particular y propia de la Aurora gloriosa. Sentada sobre una nube, inclina el cuerpo hacia su izquierda, dejando caer el peso sobre el brazo derecho que se apoya en la pierna. La mano correspondiente se cerraba cetro de plata, sustituido por una rosa en los últimos años. Los otros dedos se abrían progresivamente dando mayor sutilidad a la mano. El brazo derecho lo disponía extendido en alto, con la mano a la altura de del hombro, sujetando la bandera o estandarte. De esta mano es destacable de nuevo como extendía el dedo meñique en un alarde técnico y estético. Vemos como Diego de Mora aprovechó jugar con la disposición de los dedos para dotar a la imagen de gracilidad a través de puntuales detalles, lo cuales le permitían hacerla diferente de la talla que su hermano Bernardo hizo para Granada, y con la que guarda elevada relación. Disponía las piernas separando las rodillas y uniendo los pies, con la derecha más elevada, lo que permite dar mayor dinamismo a una disposición tan estática, ayudada por la solución de los ropajes, en éstos, de abundante y suave plegado. Se disponía un pliegue en diagonal desde la rodilla hasta la nube siguiendo la misma trayectoria de la pierna que cubría. La citada rodilla era el punto en que convergían dos líneas diagonales, la ya descrita y otra ascendente desde el mismo punto hasta la cabeza de la Virgen. Algunos pliegues se formaban a base

⁴⁰¹ Agradezco a José Manuel Gómez-Moreno Calera el acceso a la fotografía de esta imagen. Aunque en el reverso aparece la inscripción a lápiz "Montefrío", se ha podido identificar con la de Montejicar.

de ahuecados o rehundidos que favorecían el claroscuro. Emplea de nuevo el volteo de la prenda en su borde sobre el brazo derecho, lo que permite dejar visible parte de la manga de la túnica.

El rostro presentaba óvalo facial bastante redondeado, con la habitual barbilla marcada por hoyuelo, frente despejada y amplio cuello. Las cejas arqueadas, ojos grandes y rasgados, nariz fina, boca pequeña y cerrada, de labio superior fino y de marcado perfil. El cabello se dispone algo abierto a la altura de las orejas, para ceñirse hasta el inicio del cuello, trabajándose en amplios mechones con marcados golpes de gubia que permiten diferenciar los distintos volúmenes. Dos mechones caen desde los hombros hasta el pecho virados hacia la izquierda, entrando a formar parte del juego de líneas que conforman los pliegues de la túnica, en el mismo sentido, con los del manto, en sentido opuesto. Se adivina una cabellera de vertical caída sobre la espalda.

Por la fecha de conclusión y entrega de la imagen, 1726, es inevitable ponerla en relación con otra imagen casi coetánea, la *Virgen de las Mercedes* de San Ildefonso. Estilísticamente, es en el perímetro del rostro donde se puede apreciar una leve diferencia, más estilizado en la talla mercedaria. De igual modo, la policromía supone también un punto distante que a continuación justificamos.

La policromía que se presume lucía la talla debió ser de pigmento rojo para la túnica y azul, algo verdoso, para el manto que la envuelve, propios de imágenes marianas con anterioridad a la extensión de los conocidos colores inmaculistas. Las carnaciones con claras con leves matices rosados para las mejillas. El retorno al modo canesco, con grandes planos de color liso, en una obra final de Diego de Mora, etapa en la que ya hemos visto que gustaba de plasmar estofas más ricas, pudo venir condicionada por el encargo de la talla auroreña. Como podemos ver, y no sólo en el campo polícromo, la imagen presentaba grandes similitudes con la mencionada Aurora que realizara Bernardo de Mora para la hermandad de Granada, que actuaba a modo de archicofradía sobre las del entorno. Cabe la posibilidad de que la hermandad de Montejicar pidiese a Diego de Mora que la imagen contratada fuese a

semejanza de la titular de dicha corporación granadina. Por tanto, es reseñable que Diego de Mora tomase como referente una obra de su hermano, casi veinticinco años después de su ejecución.

La imagen estaba entronizada sobre una nube abigarrada de donde emergían las cabezas de dos querubines en el centro, en origen eran tres, y seis angelotes de cuerpo entero, revoloteando entorno a la imagen o como sosteniendo la nube, dispuestos a ambos lados, de los cuales conservaba sólo dos en el momento de la fotografía que hemos conseguido. Conocemos la dotación angélica original gracias a un inventario de la hermandad, sin fechar. De estos últimos se conservan tres. Los ángeles están concebidos para sostener en sus extremos la media luna, elemento argénteo que se incorporaría justo al terminar la talla, y que complementaría el discurso iconográfico de la misma. Así lo manifiestan las cuentas de esta imagen y de la Aurora de Otura (Granada) años después, donde se incluye como una de las piezas indispensables para la correcta presentación de la Virgen al culto, junto con la corona, el cetro y el banderín o banderola.

Esta talla de la Aurora viene siendo relacionada directamente con Diego de Mora desde la visita, previa a 1936, que realizó Manuel Gómez Moreno, y cuyas notas así lo reflejan. Si bien, en las mismas la describe como imagen de la Virgen con niño, situándola en el retablo del brazo derecho del crucero. De igual manera, y sin titubeos, afirma su autoría el estudioso local Juan Rodríguez Titos, en su estudio sobre el pueblo⁴⁰². Creemos que ambos autores debieron consultar la fuente documental conservada en el archivo parroquial y de la que se extrae la confirmación de la autoría, el *Libro primero de actas y cuentas de la Hermandad de la Aurora. 1720-1737*. Pero en ninguna de las

⁴⁰² GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Las iglesias de las Siete Villas*. ..., p. 240. En él recoge las anotaciones realizadas por Manuel Gómez Moreno: “En el de la derecha dedicado a Nuestra Señora de la Aurora, cuya imagen es una buena escultura...”. RODRÍGUEZ TITOS, Juan. *Montejícar*. Montejícar: Ayuntamiento, p. 157: “hubo en la iglesia de Montejícar una magnífica imagen de la Virgen de la Aurora, obra de Diego de Mora, que fue destruida en la Guerra Civil”.

publicaciones se deja constancia de ello, ni de la fuente de donde extraen el dato que tan vehementemente afirman.

Es concretamente en dos documentos de dicho libro de actas donde se deja constancia de la autoría de Diego Antonio de Mora sobre la imagen de la Virgen de la Aurora del pueblo de Montejícar, y de otros datos que aportan novedades tanto al estudio concreto de esta imagen, como al general de la figura de Diego de Mora. En sendas actas se recogen, a modo de testimonio la ejecución y entrega de la imagen de la Aurora⁴⁰³, y a modo de crónica el traslado de la misma desde Granada a Montejícar los días 11 y 12 de noviembre de 1726⁴⁰⁴. En el mismo aparece un tercer apartado, no por ello menos importante, que complementa a los dos anteriores, el asiento de los gastos que supuso la entrega, llegada y puesta al culto de la imagen, en el capítulo de cuentas de 1726.

Cabe destacar que el escribano se refiere nuestro escultor como Diego de Mora y Moncada, modificando su segundo apellido. Esto tal vez se deba a un error de datos y así se repite en dos ocasiones, siendo en otra mencionado como don Diego Antonio de Mora.

La primera de las actas⁴⁰⁵ refleja que, tras varios años en el intento, se ha conseguido traer al pueblo la imagen de talla que había ejecutado Diego de Mora como titular de la cofradía. Según parece interpretarse de su redacción, la cofradía habría encargado la imagen a Diego de Mora en el mismo momento de la aprobación de sus reglas por el arzobispo Francisco de Perea y Porras. Esto debió producirse en años inmediatos al de la fundación de esta hermandad

⁴⁰³ Archivo parroquial de Montejícar (A.P.M.). *Libro primero de actas y cuentas de la Hermandad de la Aurora. 1720-1737. S/f.*

⁴⁰⁴ *Ibidem*, “Conduzion de Maria Santissima del Aurora”, fols. vto. y recto s/n.

⁴⁰⁵ Se desconoce la fecha concreta de la primera acta, a causa de la pérdida de la parte superior del folio, habiéndose perdido parte del encabezamiento del documento, donde posiblemente apareciese la data, así como aparece el lugar exacto de reunión y redacción, la capilla donde recibía culto la imagen de la Aurora. El segundo documento se firma a 12 de noviembre de 1726, día de la entrada de la Virgen en el pueblo, por lo que el acta anterior debió levantarse en los últimos días de octubre o primeros días del mes de noviembre. Tengamos en cuenta que las disposiciones que se llevan a cabo en la misma requirieron varios días para su cumplimiento, contando con la ida y venida a Granada, y tienen como fecha final el citado 12 de noviembre.

rosariana, 1720, si no en el mismo año. Desde este momento, y siendo el gran anhelo de los hermanos, se fueron recogiendo numerosos donativos para costear la imagen, no alcanzándose los suficientes como para poder cubrir este fin. Este fue el motivo concreto de la demora producida en entrega de la imagen montejiquera, lo que se llevó a efecto en 1726. Para esta fecha, y según reza el documento, se le debían a Diego de Mora trescientos reales aproximadamente, del total acordado en el encargo y contrato de la imagen, cantidad y documento que desconocemos. Además de lo que precisara el escultor para “*una mayor dezenia de dicha Ymagen cuyo costo debe ser deel cargo de esta hermandad*”. Deducimos de estas palabras que la imagen se encontraba sin concluir, posiblemente a falta de detalles de policromía que el artista no hubiese querido rematar hasta tener seguro el pago y la entrega del trabajo. Puede que a este concepto respondan los doscientos cincuenta y un reales que se pagaron a la entrega de la imagen:

*“Mas doszientos y zinquenta y un reales que dio a el artifice en granada cuando se ttrajo su magestad___ 0d251”.*⁴⁰⁶

Desconocemos el importe total que Diego de Mora percibió por esta talla de la Aurora. Sólo hemos rastreado la entrega de las dos citadas cantidades ya mencionadas al final del proceso y a la entrega, además de una carga de carbón que supuso a la hermandad 17 reales.

“Mas diez y siete reales del derecho (¿) del carbón(¿) que se dio a Mora ___0d017”.

Otros son los honorarios que percibió, en este caso, el oficial que acudió a Montejicar junto a la imagen. Hablamos de un oficial del taller de Diego de Mora del que sólo conocemos el nombre, Eduardo. El mismo acompañó a la comitiva que trasladó la talla hasta su destino. Su cometido era el de sacar la

⁴⁰⁶ *Ibid.*, fol. vto. s/n. Data de 1726.

imagen del embalaje de viaje, una caja para la Virgen y otra para los ángeles, reparar posibles desperfectos ocasionados en el mismo y ser garante de que la obra quedaba entregada a los comitentes en las mejores condiciones. Tengamos en cuenta que por entonces su maestro contaba con sesenta y ocho años, edad más que avanzada para realizar amplios trayectos- Así, por dichas labores percibió en concreto cincuenta y cuatro reales por parte de la hermandad:

“Mas zinquenta y cuatro reales que di a el ofizial que bino a poner dicha Ymagen por su ttrabajo y la caja en que vinieron los anjeles ___0d054”⁴⁰⁷.

También le fue costeadado el traslado de vuelta a Granada, y un agasajo en especie, un cuartillo de garbanzos, antes de su salida.

“Mas seis reales que dí para portear a el oficial (fol. vto.)/ [...] trajo a nuestra señora del aurora ___ 0d006.

Mas una quartilla de garbanzos que se le dio al dicho oficial cuano se fue en zinco reales ___0d005”⁴⁰⁸.

El segundo documento o acta se redacta a modo de crónica del traslado de la imagen de Nuestra Señora de la Aurora hasta Montejícar, en especial desde su entrada en su término municipal por el cortijo de Cotilfar. El proceso de entrega de la imagen parece que se inicia con el traslado a Granada de un “testimonio” del artífice, como se desprende del primer descargo de las cuentas alusivas a la venida de la Virgen. Es de suponer que se tratara de un documento de correspondencia entre la hermandad y el escultor, a fin de concretar los términos de conclusión y entrega de la imagen. Para concluir los trámites de

⁴⁰⁷ *Ibid.*, fol. vto. s/n.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, fols. r. y vto.

pago y recepción de la talla de su titular, la hermandad nombró y otorgó poder cumplido a dos comisionados, Juan Torres y Diego Salzedo de la Torre, que se trasladaron a Granada y mantuvieron trato con Diego de Mora. Ambos, junto al oficial Eduardo y otras personas, trasladaron las cajas con las tallas que conformaban el simulacro mariano desde el taller albaicínero. La comitiva fue recibida el 11 de noviembre en el citado cortijo de Cotilfar, en la frontera con Iznalloz, desde donde levanta acta el escribano de la hermandad, Joseph García y Castillo. Dando comienzo una amplia muestra de gozo, devoción y fiesta por la llegada de tan ansiada imagen, que acompañada por una amplia comitiva popular, civil y religiosa fue acompañada hasta la ermita de Santa Ana aquella misma tarde, y a la mañana siguiente hacia la ermita de la Vera Cruz. Santuario donde fue entronizada sobre un altar que su hermandad había preparado⁴⁰⁹. En este momento debió ser cuando concluyó el trabajo del oficial de Diego Antonio de Mora.

La imagen de la Aurora recibió culto en la ermita y hospital de la Vera Cruz, sede canónica de la hermandad desde su fundación. Con posterioridad, se trasladó al templo parroquial de San Andrés, donde ya se encontraba en 1750⁴¹⁰, ocupando capilla y retablos propios. Terminaría por desaparecer colocada en el retablo del brazo derecho del crucero.

⁴⁰⁹ *Ibid*, fol. vto.

⁴¹⁰ A.P.M. *Libro de inventario - 1730*, fol. 200 vto. Inventario de 1750.



Fotografía del Gómez-Moreno.



Nuestra Señora de la Aurora (desaparecida).

Alcalá la Real (Jaén). Iglesia de San Antonio Abad.

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1713.

Se trata de la imagen de la Aurora que se veneraba en la iglesia de San Antón y que era titular de la cofradía del mismo nombre y que contó con gran devoción en la localidad. Una talla que dista en pocos elementos de la que acabamos de presentar, obra de Diego de Mora. Uno de estos elementos son las manos. La izquierda se cierra al completo en torno al báculo del banderín, mientras la izquierda queda abierta por completa abierta, con gran sutileza y elegancia, cogiendo el cetro entre dos dedos. Otra de las características que hacen diferente a esta Aurora es el trabajo de sus paños. Resultan de un plegado algo más minucioso y profundo que el que hemos visto hasta ahora. En especial en el plano del manto que vuela sobre el brazo izquierdo, airoso y amplio en lugar de recogerse hacia atrás ceñido al cuerpo. Además, manifiesta más claramente el recurso de volver el borde del manto, en concreto sobre los hombros y pecho.

Los angelotes que se pueden observar en la fotografía, rodeando la nube, presentan las mismas formas y actitudes que los ejecutados para Montejícar.

Dadas las características expuestas y la similitud con una imagen documentada de Diego de Mora, es posible considerar la atribución de esta Aurora a dicho escultor, siguiendo el modelo que dispuso su hermano Bernardo en 1698. Por ello mismo no queda descartada la atribución al mismo.

La atribución a Bernardo de Mora se respalda, no sólo por la similitud estilística de ambas imágenes, sí no también por la labor que este escultor llevó a cabo en dicha localidad en los últimos años de su vida. Para la iglesia mayor llegó a realizar las imágenes de San Pedro, San Pablo y la Asunción. Las tres piezas que conformaban el parte grupo escultórico destinado al presbiterio y cuyo proyecto se vio truncado por la muerte del artista en 1702.

No obstante, a falta de un documento que certifique la autoría de la misma, sigue abierta la posibilidad de relacionarla tanto con las gubias de Bernardo como con las de su hermano Diego. Sólo una indicación inclinaría la balanza a favor de este último, una referencia colateral donde se menciona la adquisición de la imagen a comienzos del siglo XVIII, concretamente hacia 1713⁴¹¹, y que no se ha conseguido contrastar, ni localizar su fuente.



⁴¹¹ La única fuente que se ha conseguido rastrear para este dato es el *blog Casa de Cabildo*, en su entrada de 26 de septiembre de 2014, “Como en el rosario de la Aurora. Una tradición perdida”. En ella no se cita el origen del dato, por lo que debemos plantearlo de manera dubitativa.

Encontramos también una serie de Auroras que consideramos más propias y afines al estilo de Diego de Mora, y no tan deudoras de la creación de su hermano Bernardo.

Se trata de un elenco de tallas que manifiestan características en común con otras imágenes de Diego de Mora y que con bastante seguridad debieron salir de su taller. Hablamos en concreto de la concepción de las manos, con dedos poco estilizados, manos amplias y la colocación de las mismas. De igual modo, los rostros se pueden poner en relación con obras documentadas y atribuidas firmemente a Diego de Mora en su última etapa. En concreto, los referentes que tomamos para afiliar estas tallas marianas de la Aurora son las imágenes de las santas que realizó para el convento del Corpus Christi de Granada entre 1723 y 1724. Hay que citar como otra característica común la colocación del manto, volado sobre el brazo derecho hacia la parte trasera.

Nuestra Señora de la Aurora.

Carcabuey (Córdoba). Ermita de Santa Ana.

Diego de Mora (atrib.).

Siguiendo el mismo modelo se venera otra efigie de *Ntra. Sra. de la Aurora*, en Carcabuey. Imagen que se viene datando en el primer tercio del siglo XVIII, y relacionándola con el estilo de Diego de Mora⁴¹². Es talla completa de tamaño cercano al natural, con volumen en sus ropajes y trono de nubes poco elevado. La factura del rostro denota que se puede tratar de una obra inmediatamente posterior. Presenta, aunque siguiendo el modelo de los Mora, bastantes similitudes con la *Virgen de las Nieves* de Dílar (Granada) sobre todo en el tratamiento y disposición del cabello, del óvalo y rasgos faciales. Incluso los dedos de las manos están resueltos de un modo similar entre ambas tallas, con un modelado menos apurado. Estos condicionantes nos hacen pensar en

⁴¹² RAYA RAYA, M^a Ángeles. *Carcabuey: monumental, histórico y artístico*. Carcabuey (Córdoba): Ayuntamiento y Cajasur, 2005.

obras de taller, e incluso en cercanía a la gubia de Vera Moreno, en especial por el tratamiento de los rostros. El cabello, trabajado en amplios mechones de cierta entidad, se mantiene como característica de las obras de Diego de Mora que podemos rastrear desde el Cristo de la Salud de 1699.

El manto hacia atrás volado sobre la masa nubosa, otorga a la imagen sensación de mayor pesadez. Cubre casi la totalidad de las piernas. A diferencia de los ejemplos documentados, del trono nuboso surgen siete cabezas de querubines dispuestas en una misma línea de altura. La factura de estas cabezas infantiles no parece pertenecer a los modelos ejecutados directamente por Diego de Mora. Se abre la posibilidad de la participación de algún miembro del taller en este tipo de piezas.



Nuestra Señora de la Aurora.

Válor (Granada). Iglesia parroquial de San José.

Taller de Diego de Mora. Ca. 1720-1725.

Imagen de talla completa, de tamaño cercano al natural. Representa a María sedente sobre un trono de nubes. Porta en su mano derecha el banderín característico, mientras la izquierda queda posada sobre su rodilla. La forma de resolver esta mano se muestra característica de las obras de Diego de Mora, puesto que es comparable con las manos derechas de otras imágenes, incluso masculinas y de iconografías totalmente opuestas. Especialmente la disposición de los dedos centrales, índice, corazón y anular, flexionados, uniendo por sus falanges extremas los dos últimos. Si la ponemos en relación con la mano derecha con la Virgen sedente del coro bajo del Santo Ángel Custodio y con las de algunas imágenes cristíferas. La mano que sustenta el banderín la pone en relación con la derecha de Santa Clara de Montefalco del Convento de la Corpus Christi de Granada, de 1723-4.

El torso queda levemente inclinado hacia su izquierda, característica que comparten las imágenes de esta iconografía en los Mora. Esta disposición del torso permite girar el cuello y la cabeza en sentido contrario, lo cual otorga cierto dinamismo a una representación en base tan estática. En el mismo sentido, las piernas se disponen en forma contrapuesta una referente a la otra. La derecha se adelanta en el plano frontal, mientras la izquierda se retrae. Al quedar cubiertas con el manto se plantea un amplio juego de volúmenes, especialmente por la caída entre ambas piernas.

El conjunto se eleva sobre una peana estrangulada en su parte central, lo que permite elevar la talla e incidir en el sentido ascensional y etéreo que se pretende dar a esta representación iconográfica. Debieron circundarla varios angelotes, hoy desaparecidos, al igual que el testigo de los pernos de su anclaje. Testigos que se debieron ocultar en una intervención del pasado siglo XX.

El trabajo más blando en el modelado del cabello, así como la disposición del manto cubriendo por completo las piernas, hace que se marquen diferencias con la mano directa de Diego de Mora, que como vimos trabajó ciertos arquetipos hasta el final de su carrera artística. Por tanto, esta de Válor se puede considerar una imagen salida del taller, posiblemente en la década de 1720.

El estado de conservación que presenta la imagen es bastante aceptable. Debió sufrir alguna intervención en los años de posguerra, ya que se trata de una de las pocas imágenes que se salvaron de la quema en este templo. Esto se aprecia en la policromía de sus carnaciones, bastante opaca, y en la de la masa nubosa.



De tradicional atribución es la conocida talla que se venera en Priego de Córdoba, **Ntra. Sra. de la Aurora, ermita de la Aurora y San Nicasio**. Imagen sedente de gran calidad artística, donde el tratamiento y la disposición de los paños, de pliegues algo quebrados, marcan perfectamente los volúmenes. Se disponen a lo canesco, cubriendo el hombro izquierdo, el regazo y parte de las piernas formando una diagonal desde la rodilla izquierda de la Virgen hasta la pantorrilla opuesta. La cabeza aparece levemente inclinada hacia su derecha, con cabellera descubierta, que parece recogerse a la altura de la nuca y cae sobre los hombros hacia el pecho en varios mechones perfectamente trazados por la gubia. Se recoge el pelo de una manera graciosa, que recuerda algunos tocados clásicos. El rostro, de perfil redondeado, es de serena dulzura, boca pequeña y cerrada, mentón marcado y ojos almendrados. La composición de la imagen sigue el esquema de dos pirámides opuestas unidas por la base o piramidal, destacando la diagonal que marcan los brazos abiertos, el derecho más elevado. Se entroniza en nube que se eleva por los laterales envolviendo la figura de María. En ella se alojan seis cabezas de querubines, no ángeles de cuerpo entero como solía ser habitual en las creaciones aureoreñas documentadas de los hermanos Mora.

En cuanto a su autoría, solamente se conoce el dato concreto de su encargo y ejecución en Granada en 1706. Tradicionalmente se ha tratado como obra de Diego de Mora, así lo han suscrito el profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín y otros estudiosos de la materia⁴¹³. Para ello esgrimían siempre responder la talla al modelo de imagen femenina que presuponían de Diego de Mora, sin tener referentes concretos documentados para ello. También referían el hecho de ser su taller el más activo por el momento en la ciudad. Una vez que tenemos piezas documentadas que permiten realizar cierto seguimiento del estilo en que trabajó Diego Antonio de Mora, planteamos desestimar la atribución de esta imagen prieguense al menor de los Mora.

⁴¹³ ALCALÁ ORTIZ, Enrique. *Historia de Priego de Andalucía II*. Priego de Córdoba: Ayuntamiento, 1998, p. 14. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. “La Virgen del Rosario...”.

No queremos dejar de mencionar una imagen claramente deudora del modelo de los Mora, aunque estaríamos ante una obra al menos del taller de Diego de Mora, cuanto menos, si no posterior. Se trata de la imagen de *Nuestra Señora de la Aurora*, de la ermita de San Sebastián de Órgiva.

La iconografía de la Aurora es una de las que, junto con los cristos nazarenos, recogen un mayor número de atribuciones a Diego de Mora, incluidas las dos que acabamos de tratar. La creación o afianzamiento del modelo iconográfico por parte del obrador de los Mora hizo que éste se extendiese con los rasgos que los mismos le imprimieron y que, de seguro, surtieron una importante aceptación popular y, por tanto, una dilatada fortuna crítica. Ambos condicionantes abonaron el campo para que los comitentes de imágenes “auroreñas” demandaran la repetición de los rasgos asignados por los Mora en piezas de posterior creación. Si a ello le unimos, la amplia producción del taller de Diego Antonio, la accesibilidad de los comitentes al mismo en relación al aislamiento de su hermano José y la poca atención prestada a la producción artística de Bernardo, hacen propicio que se le atribuyan diversas auroras con cierta ligereza de criterio.



2.6. MATER DOLOROSA

Si la figura de María adquiere importancia desde los inicios del cristianismo, y sobre todo en la Edad Media en el plano cultural, no es hasta finales de éste periodo, cuando el culto a María en el trance de sus dolores. Dentro de las corrientes pietistas, y acompañando a Jesús en su pasión y muerte, experimenta un importante arraigo en la mentalidad colectiva. La visualización de la figura doliente de María personificaba aún más el dolor y humanizaba la entrega de Cristo, haciéndola más comprensible y cercana al fiel⁴¹⁴. El tipo más representado por entonces, y a la vez el más antiguo, fue el de la Virgen con el cuerpo yacente de su hijo en el regazo. A éste le sigue pronto el de la Virgen traspasada por dagas, simbolización de sus dolores. A la expansión de este culto y de sus representaciones favorece sobremanera la fundación de una orden religiosa bajo su patronazgo. En 1233 nace en Florencia la Orden de los Siervos de María Dolorosa, conocida como Servitas.

Un gran impulso para esta iconografía es, sin duda, el que recibe con la creación de la imagen de vestir, precisamente a través de una representación doliente de María. Hablamos de su codificación en la Corte madrileña hacia 1565, cuando la condesa viuda de Ureña reviste con tocas de la viuda cortesana la imagen que había encargado a Gaspar Becerra. El encargo consistía en recrear escultóricamente uno de los cuadros de devoción de la reina Isabel de Valois que representaba una dolorosa. En este caso el escultor lo resolvió creando un maniquí con cabeza y manos talladas, el cual, revestido con textiles se acercaría lo máximo posible a la imagen del cuadro real, más que ejecutado en talla completa. Ataviada en tal forma, se colocó al culto en la iglesia de los Mínimos bajo la advocación de la Soledad. Pronto se convirtió en icono devocional, de gran expansión por los territorios de hispanos, y de repetidas recreaciones hasta erigirse en el modelo propio de dolorosa.

⁴¹⁴ Cfr. WARNER, Marina. *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid, Taurus, 1991, p. 279; SANZ SERRANO, María Jesús. "Las imágenes vestidas de la Virgen durante el Barroco". En: *Simposio Nacional "Pedro de Mena y su época"*. Málaga, 1990, pp. 465-479.

Granada⁴¹⁵ es una de las primeras ciudades que recibe este influjo mediante la imagen de su actual patrona, la Virgen de las Angustias. Actualmente un conjunto de la Piedad y en origen una imagen de la Virgen orante a imitación de la madrileña. Desde el siglo XVI esta dolorosa granadina centró la devoción de la ciudad, marcando el ritmo evolutivo del tipo iconográfico en la ciudad y su escuela escultórica. A ello hay que sumarle las constantes alusiones a la Soledad de Becerra que llegaban a la ciudad, alguna de ellas marcando un hito en el devenir artístico. Hablamos de la recreación que Alonso Cano realizó tras su estancia en Madrid y que se encuentra depositada en la Catedral de Granada. Lienzo que tanto influjo ejercerá sobre la obra de José de Mora, y éste a su vez sobre su hermano Diego. Así mismo, supone un nuevo hito en la concepción de este modelo iconográfico la obra de Pedro de Mena, sus bustos de dolorosas ensimismadas y abstraídas en el dolor, obras de gran carga psicológica y conceptual.



⁴¹⁵ Para un mayor conocimiento del tema de esta iconografía en tierras granadinas ver MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La vida de la Virgen...*, p. 189-263; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “El lenguaje de las imágenes. Exégesis de la escultura procesional”. AA.VV. *La Semana Santa de Granada a través de su escultura procesional. El lenguaje de las imágenes*. Granada: Real Federación de Hermandades y Cofradías de Semana Santa, 2002, pp. 85-142; *Imágenes elocuentes...*, pp. 205-239 y 345-467; RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. “Atended y ved si hay dolor”: La Virgen Dolorosa en el arte granadino. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *Iuxta Crucem...*, pp.85-116.

2.6.1. LA DOLOROSA EN DIEGO DE MORA

Al abordar este tipo iconográfico en la obra de Diego Antonio de Mora, hay que plantearse los influjos que pudo recibir para conformar el modelo propio que veremos a continuación.

De nuevo recurrimos a su hermano, José de Mora, como principal referente para un tipo iconográfico en la obra de Diego Antonio de Mora. Los postulados manifestados por José en su amplia obra, y la gran aceptación por todos los estamentos sociales que esta alcanzó, lo erigen en punto de referencia indiscutible para cualquier artista del momento. Un punto donde mirarse que se ha mantenido a lo largo de los siglos hasta nuestros días. Por ello que su hermano menor siguiera en parte los grafismos caracterizados por José de Mora, más aún cuando Diego era partidario de un arte con tinte comercial.

Así, es irremediable mencionar la dolorosa por excelencia documentada de José de Mora, obra cumbre del Barroco español, la *Virgen de los Dolores*, hoy *Soledad del Calvario*, que tallara en 1671 para el Oratorio de San Felipe Neri de Granada. El recurso del manto volado para propiciar la sombra sobre el rostro y así acentuar la percepción de la soledad y la interiorización del dolor, es uno de los elementos que mantiene Diego, y que ya empleara Pedro de Mena. En cuanto a rostros son los bustos de dolorosas diseminados por buena parte del territorio español, en especial por la Villa y corte de Madrid y Granada, los que evidencian el reflejo entre las obras de los hermanos, a pesar de las marcadas diferencias que impone Diego de Mora. No podemos obviar el parangón que supone, como obra erguida de talla completa, *Nuestra Señora de los Dolores* de Osuna (Sevilla).

Características

Al ser en su mayoría imágenes de vestir, las dolorosas presentan concitado su trabajo en el rostro y en las manos, siendo el primero el principal espacio donde el escultor puede desarrollar las características de su trabajo. El resto del cuerpo se compone de un torso de simple modelado y un armazón inferior de sección tronco piramidal compuesto por tablazón. También encontramos obras en talla completa, caso de los bustos, por ejemplo. En estos casos son de nuevo los rostros los que fagocitan la atención y por tanto el desarrollo de la destreza artística, sin olvidar el tratamiento y disposición de los paños.

Los rostros presentan un óvalo facial alargado, que deja entrever perfectamente la estructura ósea pero de manera suave y delicada. La nariz es fina. La boca pequeña, cerrada y de perfiles bien definidos manifiesta un dulce rictus de tristeza. Una leve presión del labio inferior atisba un inminente llanto. La especial manera de resolver el entorno y cadencia de los ojos, grandes y rasgados, con cuencas orbitales profundas. Cejas de marcada ondulación que atenúan el de dolor, dibujadas con el pincel de manera sutil. La expresión es siempre dulce, a pesar del trance que se manifiesta, manteniendo la idiosincrasia granadina del intimismo en la delicada línea del llanto contenido a punto de emerger. Todo ello conforma el sello propio y personal que a la fisonomía femenina doliente imprimió Diego de Mora.

Estos rasgos faciales ponen a las dolorosas en relación directa con imágenes letíficas que atribuimos a Diego de Mora. Así, el referente más concreto es la talla de la Abadesa o *Virgen de la Paz*, de convento del Santo Ángel Custodio y *la Aurora* de Montejícar. En cuanto a la acusada estilización del rostro que estas imágenes dolorosas presentan frente a las letíficas, nos remite a la imagen de *la Merced* de San Ildefonso.

Al igual que en las representaciones letíficas de vestir, las dolorosas presentan sus orejas talladas y el cráneo liso para alojar una cabellera natural o el manto. En el caso de las dolorosas, dado el tipo de vestimenta

ajustada al rostro, no solían lucir cabellera. La indumentaria que lucían destinaba a cubrir la cabeza y el pecho una prenda que dejaba visible sólo el rostro, el denominado verdugo. Solía estar realizado en textiles vaporosos y con abundante rizo.

Las manos las encontramos tanto entrelazadas, en la mayoría de los casos que se presentan, y abiertas. Suelen ser comedidas, aunque para nada pequeñas y estar en su conjunto anatómicamente bien trabajadas hasta las muñecas y por ambos lados.

Ya dispongan los brazos extendidos o recogidos, estas dolorosas que atribuimos a Diego de Mora presentan como rasgo común la torsión compositiva de la figura hacia su derecha. Tanto torso como cabeza conforman una línea arqueada que encontramos tanto en imágenes de cuerpo completo, talla o candelero, como en bustos. Una característica que parece plantear como seña de identidad para este tipo iconográfico frente al giro de torso y cabeza al que recurría su hermano José en su dolorosas, mostrándolas casi de perfil. Una evolución que se puede resumir en torsión frente a giro.

Nuestra Señora de los Dolores.

Béznar (Granada)⁴¹⁶. Iglesia parroquial.

Diego de Mora (atrib.) 1695.

La imagen de Nuestra Señora de los Dolores, preside desde su altar la primera capilla del lado de la epístola, que conforma el pequeño crucero del templo. Dicho espacio cultural es compartido con el altar de Nuestro Padre Jesús Nazareno, en el testero que encabeza la nave correspondiente.

Se trata de una imagen de candelero, de tamaño cercano al natural, 1,57 m. con peana incluida. Presenta la cabeza inclinada hacia su derecha, y las manos abiertas. Como imagen de vestir, cuenta solamente con los recursos expresivos que puedan concitarse en rostro y manos. Éstas se resuelven abiertas en actitud oferente. Nos muestra un cuello amplio, así como un rostro ovalado, algo enjuto pero de marcadas y suaves facciones, caso de los pómulos y mentón especialmente. Nariz delgada y fina, de estructura bien definida. Boca carnosa, de perfiles perfectamente marcados, en especial el labio superior subrayando la forma de “M”, y el inferior siempre más recogido. La barbilla queda marcada por un característico hoyuelo. Ojos grandes y almendrados, de mirada serena y baja, cobijados por cejas amplias y de marcada ondulación producido por el fruncimiento del ceño. Estos rasgos permiten la impresión de una actitud de dolor sereno y amable. Presenta una policromía clara, de mejillas sonrosadas y cuenca ocular enrojecida.

Según se ha podido constatar documentalmente en el Archivo parroquial de Béznar⁴¹⁷, la que hoy conocemos como Virgen de los Dolores, se advocó desde un principio como Nuestra Señora de la Soledad. Siendo costeadada por la Hermandad del Santísimo Sacramento en el año 1691. Precisamente en noviembre de ese año se registra un pago por el concepto de

⁴¹⁶ El estudio de esta imagen fue dado a conocer en “Nuestra Señora de los Dolores de Béznar (Granada). Nuevos datos sobre su imagen y culto”. En: *Actas Congreso internacional “Virgo Dolorosa”*, Carmona (Sevilla): 2015, pp. 1163-1174.

⁴¹⁷ Actualmente custodiado en dependencias parroquiales de la vecina localidad de Pinos del Valle.

la hechura de una imagen mariana a la persona de Juan Recio de Tuesta o Huerta⁴¹⁸:

“Mas se discarga de quatrocienttos y cinquenta y dos reales que dio a Juan Recio de Tuesta por hacer la imagen de Nuestra Señora”⁴¹⁹.

Aunque en el pago no se especifica que se trata de la imagen de la Soledad, se llega a la deducción de que este pago se refiere a dicha imagen debido a que hasta el momento ya se recogían en inventarios el resto de efigies marianas existentes en el templo, del Rosario y de Gracia. No existiendo imagen de esta iconografía de la Mater Dolorosa. Además, corroboran el encargo los gastos que lleva parejos, como los de vestimenta, y en especial uno que sí cita la titularidad de la obra. Se trata de los siete reales que se invirtieron en traer *“el arca de la Soledad”*. La imagen llegó al pueblo de Béznar en el mismo mes de noviembre de 1691, en una caja o arca realizada ex profeso y costeadada igualmente por la Hermandad sacramental, con un coste de treinta y siete reales.

Días después asistieron a “sacar la Virgen” Juan Recio⁴²⁰ y su oficial, en lo que emplearon dos días, cobrando por ello, cobrando diez reales de honorarios. La asistencia que pudieron ofrecer en estas jornadas sería la de retocar los posibles desperfectos que el traslado pudo causar en la imagen.

⁴¹⁸ La transcripción del apellido no queda clara en los diferentes documentos que aparece, pudiendo interpretarse como Huerta o como Tuesta.

⁴¹⁹ A.P.P.V. *Libro de cuentas de la Hermandad de Béznar (1671)*, fol. 79 vto.

⁴²⁰ Éste es el primer dato conocido que vincula a Juan Recio de Tuesta con la práctica escultórica. Hasta el momento su figura, casi desconocida, queda enmarcada en el ámbito de la retablística. Dos son las actuaciones que se encuentran documentadas en su haber. En la década de 1690 para la Hermandad de la Vera Cruz de Granada, en la ampliación del retablo que presidía su portentosa capilla en la iglesia conventual de San Francisco Casa Grande. Aunque la que más nos interesa es la actuación que realiza precisamente para la Hermandad sacramental de Béznar. Se trata del retablo de Nuestro Padre Jesús Nazareno que ejecutara hacia desde 1679, documentado en el trabajo de investigación tutelada del doctorando y publicado en PALOMINO RUIZ, Isaac. “Retablística en el Valle de Lecrín (Granada). Nuevas aportaciones sobre el Barroco granadino”. En: María del Amor Rodríguez Miranda (coord.), *Nuevas perspectivas sobre el barroco andaluz. Tradición, arte y ornato*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2015, págs. 717-731.

Curiosamente, y según se desprende de los datos analizados en el libro de cuentas de la corporación sacramental, parece que los hermanos y comunidad de fieles de Béznar no debieron quedar muy conformes con la imagen mariana que se les había entregado. En enero de 1695 se recoge un pago de cien reales de vellón a Pedro Félix por una nueva cabeza para la Virgen de la Soledad:

“Mas se descarga dicho maiordomo de cien / Reales que se dieron a Pedro Felix por la / cabeza que dio para nuestra señora de la / Soledad d100.”⁴²¹

Al parecer encargaron las gestiones de la hechura al maestro que estaba realizando por entonces las obras de policromía del retablo de la Dolorosa. Si bien el pago de cien reales puede resultar insignificante para tratarse de una pieza de tal envergadura. Desconocemos con certeza la mano que queda detrás de la talla que hoy pone rostro a la Virgen de los Dolores. Si bien nos atrevemos a afirmar, por el estudio estilístico de la misma, que debe ser una obra salida del entorno cercano a los Mora, posiblemente de Diego de Mora. La composición de la imagen, de marcada curvatura hacia su derecha, y los rasgos faciales de la imagen, anteriormente descritos, la entroncan muy directamente con obras de esta iconografía relacionadas con el menor de la saga, caso de los *Dolores* del convento del Corpus Christi, *María Santísima de la Amargura* de Granada, *Dolores* de Busquístar, *Soledad* de Baena, que veremos más adelante; o con la desaparecida *Virgen de los Dolores* de Baza, atribuida a su hermano José. El vínculo más evidente puede establecerse con el busto de *Dolorosa* conservado en los fondos del Museo de Bellas Artes de Granada. La torsión del cuello, las soluciones fisionómicas y la serenidad e introspección en la expresión dolorida, evidencian la filiación entre ambas obras. Salvando las diferencias con representaciones letíficas, llama poderosamente la atención la similitud con la *Virgen de la Paz o Abadesa* del

⁴²¹ A.P.P.V. *Libro de cuentas de la Hermandad del Santísimo Sacramento 1671-1725* (en el canto *Fábricas 1671*, Data de enero de 1695, fol. 97 v.

Ángel Custodio, en especial en los rasgos de la mitad inferior del rostro, siendo la imagen letífica de una mayor calidad en su acabado.

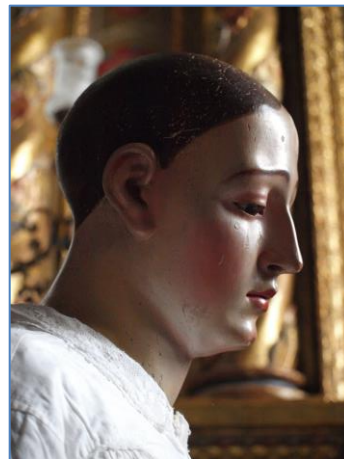
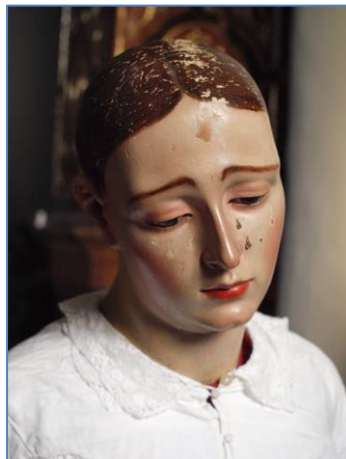
Cierto es, que si comparamos con el rostro de la Virgen de las Angustias de Cabra, que más adelante abordaremos en su estudio, obra cercana en dos años a esta de Béznar, se aprecian sutiles diferencias. Creemos que en dicho periodo la destreza de nuestro artista pudo evolucionar sobre manera. Además, hay que tener siempre presente la importancia del nivel del presupuesto del comitente. Bajo la concepción comercial que Diego de Mora tenía de su trabajo, este aspecto suponía un gran punto de inflexión. Por tanto, no creemos comparables las posibilidades económicas de una hermandad rural con las de un capellán de la capital que se atreve a financiar parte de una nueva fundación, y entre ellas su imagen titular.

Contamos también con un atenuante a tener en cuenta para avalar la filiación con el taller de Diego de Mora, cuando no de su mano directa. Casualmente la misma hermandad había tenido contacto con dicho maestro pocos años antes, para realizar la imagen de Jesús Nazareno. Por tanto, no sería descabellado pensar que, ante la necesidad de conseguir garantías en la ejecución del nuevo rostro, recurriesen a quien previamente había resuelto otro encargo de manera satisfactoria.

Luce la imagen habitualmente saya blanca y manto negro. Hasta hace pocos años mantenía su forma de ataviar al estilo castellano, en este caso con rostrillo de encaje en técnica de croché enmarcando su rostro y el manto ajustado a su figura. Entre ambas manos un rosario de cuentas negras y manípulo blanco. En la actualidad se muestra con rostro y cuello despejados, rostrillo y pecherín de blonda, brazos extendidos y manos abiertas portando rosario y pañuelo. Se toca con corona imperial.

Desde el primer momento de su concepción se pretendió que la imagen luciese lo más digna posible, procurándole un ajuar completo. Los gastos que se realizan parejos a la venida de la imagen al pueblo así lo demuestran: manto de felpa negra con forro de tafetán del mismo color; toca de *cambrai*

con forro de lienzo, cuya hechura conllevó quince reales de gasto; vestido; jubón; armilla; pollera y velo para cubrir el altar⁴²². Los pagos de algunos de los materiales de estas prendas fueron entregados al escultor Juan Recio.



⁴²² A.P.P.V. *Libro de cuentas de la Hermandad del Santísimo Sacramento 1671-1725* (en el canto *Fábricas 167*, Data de enero de 1691, fols. 79v. y 80.

Dolorosa (busto).

Granada. Museo de Bellas Artes.

Diego de Mora (atrib).

Se trata de un busto tallado completamente en madera y policromado al óleo, de 70 cm. de alto, 60,50 de ancho y 32,50 de profundidad⁴²³. Representa a María en actitud reflexiva, con la cabeza levemente agachada e inclinada hacia su izquierda. Viste túnica roja apenas perceptible por el manto azul que cubre toda la figura y se cruza por delante del pecho. Se trata de una obra de gran componente pictórico a causa de la amplia mancha cromática que supone el manto azul. Éste queda volado entorno a la cabeza, creando una sombra sobre el rostro que deja en penumbra la frente y en especial los ojos. Este recurso intensifica la expresión de aislamiento y soledad que desea expresar la imagen, de ahí que Emilio Orozco denomine a este tipo de imágenes “Soledades” sin mayor dilación. El mencionado recurso es herencia del magistral uso que de éste hicieron tanto Pedro de Mena en sus dolorosas como José de Mora en la *Virgen de los Dolores* del granadino templo de San Felipe Neri, y en otras muestras de este género tan representativo de la devoción barroca granadina. Además de para remarcar la intención de la actitud dolorosa de María, Diego de Mora juega con el manto para incidir en el poco dinamismo que una imagen de busto puede admitir. Intensifica el giro de la cabeza con el ritmo del manto en planos que se abren y cierran en torno al rostro, planteando un juego de líneas diagonales y verticales. Así, los bordes del manto siguen en paralelo la misma línea de inclinación con un ritmo ondulante. Al alcanzar la altura del cuello, su perfil derecho mantiene la misma dirección ocultando sutilmente el cuello y bajando en vertical sobre el pecho. En contraposición que el perfil o borde opuesto del manto se abre creando un gran hueco que incide aún más en la línea oblicua que conforma la

⁴²³ Datos extraídos de la ficha catalográfica del Museo de Bellas Artes de Granada a través del Portal de Museos de Andalucía (DOMUS). <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?ninv=CE0402>. Con referencia bibliográfica a JIMÉNEZ DÍAZ, Nieves y MARTÍN MORENO, L. Registro del Museo de Bellas Artes de Granada. \i0 1986-1987. S/P. N°. Reg. 402

cabeza. Desciende por el pecho en dirección contraria, buscando el centro de la composición, ya doblado y mostrando el reverso del manto. De nuevo aparece el tan empleado recurso de dejar vistas ambas caras de la prenda textil.

El rostro de la imagen del Bellas Artes se presenta estilizado, de ojos grandes y rasgados, entornados y enrojecido su contorno por el llanto, con mirada baja y ensimismada. Nariz larga y fina, con boca cerrada y bien perfilado su contorno. El rictus de la misma denota el gesto de tristeza, remarcado por el labio inferior algo apretado, en señal de contener el llanto. Una actitud que ahonda en el sentido granadino del sentimiento contenido. Se cierra el óvalo facial en barbilla prominente con el típico hoyuelo. Su cuello sigue los modelos anteriores, amplio, casi sin anatomizar y visible hasta el comienzo del torso. Entre el manto y el rostro aflora el cabello trabajado en largos mechones. Presenta semejanzas con el busto homónimo que se conserva en la clausura del Convento del Corpus Christi de Granada, atribuida a José de Mora.

Esta Dolorosa hace juego con el busto del Ecce-Homo que en ya vimos en su capítulo correspondiente, ambos procedentes del convento del Santo Ángel Custodio, al cual llegaron mediante vía de donación. Estas imágenes fueron dadas a conocer y vinculadas por primera vez con el trabajo de Diego de Mora por Antonio Gallego Burín en su obra sobre José de Mora⁴²⁴. Se mantiene la atribución en recientes publicaciones⁴²⁵ y en la vigente ficha de catalogación del Museo de Bellas Artes, sin determinar una fecha aproximada para su datación cronológica.

Al igual que hicimos en el caso del Ecce-Homo, esta talla mariana puede ubicarse cronológicamente entre 1690 y 1710, en un periodo intermedio

⁴²⁴ GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de...*, págs. 206 y 207. En el momento del estudio de las obras en la clausura del convento conservaban la siguiente anotación: “Año de mil setezientos y ochenta y tres dio estas dos imágenes de Jesús y María con las urnas Don Pedro Cañaberal y Ponze, que le tocaron por muerte de su madre la señora Doña Maria Ponze, i para memoria de dicha señora las dio y pide la encomienden a Dios, que asi la señora como sus hijos han querido mucho a esta casa”.

⁴²⁵ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes...*, p. 68.

donde la influencia de José de Mora se manifiesta aún latente en la obra de su hermano Diego.



Dolorosa (busto)

Granada. Parroquia de Santa María Magdalena, sacristía.

Cercano al simulacro del Bellas Artes, especialmente en la expresión del rostro y en el ritmo de los paños. Se diferencia en que la representación no se prolonga más abajo del pecho, presenta un menor grado de idealización y estilización del rostro y un acusado giro de la cabeza hacia su derecha. Características que comparte con el busto parejo en la misma sala. Destaca el tratamiento que se otorga al manto con tres ondulaciones en la parte superior. Aún, sobrepasando la cabeza en todo su perímetro, lo hace en un poco vuelo, desapareciendo el efecto de sombra sobre el rostro. Tras este análisis se puede catalogar como imagen del taller de Diego de Mora, con directa supervisión del maestro.

Gallego y Burín la situó dentro del catálogo de obras de José de Mora⁴²⁶.



426

GALLEGO Y BURÍN. Antonio. *José de Mora...*, p. 165.

Nuestra Señora de los Dolores.

Granada. Convento del Corpus Christi. Clausura.

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1700.

Situada en el coro bajo de la comunidad de Madres Agustinas Recoletas, nos encontramos ante una obra de talla completa en madera policromada, que representa a la Virgen arrodillada en actitud orante, con las manos entrelazadas a la altura de su vientre. Responde de nuevo a las características que hemos estipulado como propias de esta tipología femenina en Diego de Mora. Viste túnica blanca sin ceñir, resuelta con finos pliegues, que se depuran en un minucioso trabajo de talla en el verdugo que enmarca al rostro y cubre el pecho. El manto queda dispuesto cubriendo la cabeza, propio en las dolorosas morescas, mientras que en las imágenes letíficas siempre la deja descubierta. Cae el manto marcando el volumen anatómico, especial de cabeza y hombros, creando una grácil silueta perimetral. El borde de la prenda queda trabajado sobre manera, puesto que va ondulándolo de manera asimétrica, a la vez que complementaria. En cuanto a este recurso presenta mayor esmero en la zona de la cabeza, donde sirve de embocadura al rostro, con el efecto ensombrecedor que vimos en el busto del Bellas Artes. El manto muestra de forma novedosa el gusto por trabajar la zona del borde de la pieza por Diego de Mora. En esta ocasión sustituye el volver o doblar el manto hacia afuera, mostrando el reverso, con un doblez superpuesto a lo largo de toda su caída, creando oquedades y ondulaciones. Esto delimita el perfil y enmarca la zona central de la composición. Entre la documentación de archivo de la comunidad agustina, queda recogida una intervención sobre esta imagen en 1768⁴²⁷. A ella posiblemente corresponda la policromía que actualmente apreciamos, en especial por la cenefa de rocalla que bordea el manto.

Se trata de una recreación del modelo de atavío tradicional de las dolorosas españolas, las tocas o galas de viuda de la corte de los Austria. Evidente es el referente de la obra de su hermano José a través de la imagen

⁴²⁷ *Ibidem.*

de los Dolores del Oratorio, que marcó un hito en el modelo escultórico de la dolorosa en Granada.

Se arrodilla la imagen sobre un gran cojín, elemento que creemos muy del gusto de Diego de Mora por como lo empleaba en las imágenes sedentes, caso de la *Abadesa* o *Virgen de la Paz* del Santo Ángel. Dicho escabel sirve de peana procesional a la imagen mediante unas asas de hierro colocadas en cada uno de sus frentes.

La crítica artística reciente la ha atribuido a Torcuato Ruiz del Peral⁴²⁸. A nuestro juicio presenta características que la encuadran de manera más fiable en el estilo de Diego de Mora, como se ha expuesto previamente. Si comparamos con las piezas conocidas de Ruiz del Peral existe un distanciamiento evidente. León Coloma toma la fecha de 1743, año en que se realiza el retablito que enmarca la imagen, como inminente a la llegada de la imagen al convento y, por tanto, a su hechura.

Se tiene constancia de su donación al convento de Agustinas recoletas por Nicolás de Robles⁴²⁹, sin conocer hasta el momento la fecha exacta de dicha actuación. En este estudio aportamos de manera inédita que esta donación debió realizarse a partir de 1712. En ese año, y a fecha de 8 de agosto, Margarita de Velasco ordena por manda testamentaria la entrega de una imagen de los Dolores a la comunidad del Corpus Christi:

⁴²⁸ Hasta el momento, ningún estudio había reparado en esta imagen dada su ubicación en la clausura del convento. Es con la presencia de la imagen en la exposición *Tolle Lege*, de índole agustiniana, cuando se da inicio a su estudio. De ella se tenía conocimiento popular puesto que formó fue procesionada por la Cofradía del Santo Sepulcro en los años 80. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “La Inmaculada y los temas de la Pasión en la imaginería de los conventos agustino recoletos de Granada”. *Tolle Lege*,..., pp. 209-212; JUSTICIA SEGOVIA, Juan José. “Los conventos de agustinas recoletas. La regla de San Agustín y las clausuras de Granada”. *Ibidem*, pp. 348; Sobre estos dos autores hay que señalar que ambos trabajan y mencionan la misma fuente documental citándola con títulos diferentes, lo cual puede llevar a entender que se trata dos fuentes. El título correcto es el de “*Cuadernos de algunas noticias extraordinarias*”. La atribución a Ruiz del Peral ha sido mantenida por GÓMEZ ROMÁN, Ana María. “Nuestra Señora de los Dolores”. En: *Iuxta Crucem*..., pp. 302-304.

⁴²⁹ *Cuaderno de algunas noticias extraordinarias*..., p. 15.

“[...]Declaro que tengo una hechura de talla de nuestra señora de los dolores con un pectoral de cristal engarzado en oro y un rosario de ramos engarzado en plata y otras prendas que tiene dicha imagen la cual es mi voluntad que despues de los días de mi vida y del dicho mi hijo se entregue dicha imagen al convento de madres Agustinas para que la tengan con toda veneración [...]”⁴³⁰.

El albacea de Margarita de Velasco, encargado de hacer cumplir las voluntades expresadas en el testamento, no era otro que su hijo Nicolás de Robles, a la sazón donante documentado de la imagen al convento agustino de la calle Gracia. En cuanto al pecherín de cristal y oro que se menciona no se tiene constancia alguna. Parece tratarse de una joya pectoral que debió lucir la imagen. En la actualidad no tiene visible ningún tipo de anclaje para sujetarla, puede que se eliminara en la intervención de “retoque” de 1768.

Ante la fusión de estos datos, podemos concluir que la imagen de la Virgen de los Dolores del convento del Corpus Christi es obra anterior a 1712, ya que la donante deja constancia de que la tenía en su poder en el momento de testar. Por tanto, la atribución a Ruiz del Peral queda descartada, puesto que para entonces contaba tan sólo 8 años de edad. A la vez se refuerza el acercamiento que planteamos a las gubias de Diego de Mora, que por aquellos años vivía un espléndido auge productivo en su taller.



⁴³⁰ A.P.N.Gr. *Protocolo 1040*. Notaría de Francisco Rodríguez Vara, 1712-1717. Tomo único, fol. 114 vto.

Nuestra Señora de los Dolores.

Busquistar (Granada). Iglesia parroquial.

Diego de Mora (atrib.).

Imagen de vestir que representa a María erguida, con las manos entrelazadas. Presenta la característica torsión hacia la derecha. Los rasgos faciales que presentan la asemejan a la imagen del convento del Corpus Christi, siendo la estilización de la parte inferior levemente más acusada. Muestra talladas sus orejas. Su policromía es nacarada, con mejillas sonrosada, así como el contorno de los ojos. Su terminación brillante delata una intervención de restauración reciente, así como el buen estado general de la obra. El postizo de las pestañas, de notada longitud, posiblemente se deba a una reintegración posterior.

La peana sobre la que se alza la imagen, aunque mantiene la estructura habitual en otras obras de Diego de Mora, se ve desprovista de guarnición de talla decorativa. Cabe la posibilidad de que haya sido intervenida o bien sustituida por una nueva siguiendo en parte el modelo original. Viste la Dolorosa terno completo de salla y manto en terciopelo negro, siendo en color blanco para las fiestas patronales. Luce corona decimonónica y media luna en plata.



María Santísima de la Amargura.

Granada. Monasterio de las Comendadoras de Santiago.

Diego de Mora (atrib.).

Imagen propiedad de la comunidad de religiosas, en 1944 es cedida como titular de la cofradía de la Oración en el Huerto, cambiando su titularidad de Dolores a Amargura. En ese momento se le cambian las manos entrelazadas por las abiertas que luce actualmente y que tallara Rafael Barbero para la dolorosa de las Maravillas, poco tiempo antes. Todo ello sucede bajo el modismo “cofrade” del momento, enfocado a la imitación de la imaginería de tradición sevillana.

Se trata de una imagen de candelero realizada en madera de pino español, con una altura original de 160 centímetros, incrementada en diez en el momento de su incorporación a la hermandad. Esta obra sigue el canon de las dolorosas vistas hasta el momento y relacionadas con Diego de Mora. Presenta el torso virado hacia su derecha, al igual que la cabeza; rostro de perfil estilizado, de marcada estructura anatómica, serenidad en su expresión y manos entrelazadas en posición central. Esta disposición hace de la imagen un conjunto cerrado y le otorga al completo el carácter intimista que pretende transmitir la imagen doliente del barroco granadino. El presente estudio aborda la imagen en su forma original con manos entrelazadas.

Tras una pequeña intervención de limpieza y consolidación llevada a cabo en 2009, le fueron restituidas sus manos entrelazadas originales, volviendo a gozar la imagen de su estado original. Situación que volvió a ver truncada cuando en 2010 se le volvieron a colocar las manos abiertas en actitud oferente. Su policromía queda terminada al óleo, con toques entre brillo y mate. Hay constancia de que la policromía no ha sido intervenida, manteniéndose por tanto la original, o al menos la conservada hasta 1944. En 2009 se sometió a consolidación y limpieza por Alberto Carretero,

recuperándose la policromía original del siglo XVII⁴³¹, tanto del rostro como de las manos originales.

Hasta su puesta al culto por la Hermandad de la Oración en el huerto, la imagen de la dolorosa quedaba oculta al conocimiento público y, por tanto, al estudio de la crítica artística. Principalmente ha sido en el ámbito cofrade donde ha despertado el interés por su estudio sobre esta imagen, por lo que a veces el rigor científico con el que se emiten sus juicios no queda debidamente fundamentado. La imagen ha sido habitualmente atribuida a José de Mora o “escuela de los Mora”, tendencia habitual para las imágenes que presentan estos rasgos “morescos”⁴³². El historiador del Arte, David Rodríguez-Jiménez Muriel, plantea una hipotética fecha de ejecución posterior a 1725 justificada en la situación económica del monasterio hasta dicha fecha⁴³³. A raíz de este dato plantea la posible autoría en relación con un escultor posterior, sin atisbar un nombre concreto. Según nuestro criterio, esta imagen queda incorporada al catálogo de obras de Diego Antonio de Mora.



⁴³¹ SÁNCHEZ PANTOJA, Mariano. “Las manos en las dolorosas granadinas. La imagen de María Sta. de la Amargura”. *Semana Santa 2010*. Cope Granada. (Granada), (2010), pp. 44-48.

⁴³² BERTOS HERRERA, María del Pilar (edit.). *Imaginería y platería de la Semana Santa de Granada*. Granada, 1994, p. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “El lenguaje de las imágenes. Exégesis de la escultura procesional”. AA.VV. *La Semana Santa de Granada a través de su escultura procesional. El lenguaje de las imágenes*. Granada: Real Federación de Hermandades y Cofradías de Semana Santa, 2002, pp. 127; CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel y SANTOS MORENO, María Dolores. “Catálogo”. *Ibidem*, pp.235 y 236.

⁴³³ Estudio de la imagen que se incluye en la ficha artística que la propia hermandad presenta en su página web. <http://hermandadelhuertogranada.com>.

Nuestra Señora de los Dolores.

Alcaudete (Jaén). Iglesia parroquial del Carmen.

Diego de Mora (atrib).

Cierra este grupo de imágenes hermanas la titular de la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores y María Santísima de la Soledad, sita en la iglesia del antiguo convento de Nuestra Señora del Carmen de Alcaudete (Jaén). Responde al mismo prototipo de las imágenes anteriores, mostrando sus manos abiertas en actitud oferente. Desconocemos si se trata de sus manos originales, pero el gran parecido en su resolución con las de la imagen homónima de Béznar (Granada). En tal caso, pueden responder a que esta imagen participara en la función del Descendimiento que se celebraba con otra imagen situada en el mismo templo y que hemos atribuido al taller de Diego de Mora, *Cristo Yacente*. Cabe la posibilidad de que las imágenes fuesen realizadas en una misma época.

La imagen de la Virgen de los Dolores fue intervenida para la limpieza de su policromía en tiempo reciente, aunque la fecha y el autor no se han podido concretar⁴³⁴.



⁴³⁴ Para el estudio de esta obra se ha pedido una mínima orientación, enfocada a la consulta de bibliografía y documentación, a la hermandad que le rinde culto sin obtener respuesta alguna.

En relación con este grupo de imágenes queda *Nuestra Señora de la Soledad*, de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Guadalupe de Baena, con la diferencia de, presentar la torsión del tronco hacia la izquierda. Para 1706 se documenta la llegada de la imagen a la localidad de Baena, que junto con las de San Juan Evangelista y Santa María Magdalena fueron adquiridas en Granada⁴³⁵ y vinieron a renovar las que la Hermandad del Dulce Nombre poseía desde el siglo XVI. Otras fuentes citan que para dicho año ya se habían renovado las imágenes⁴³⁶. En ninguno de los casos consultados se hace mención o referencia expresa a la fuente de donde se extrae este dato de la renovación y origen de las tres imágenes. Es de suponer que se trata de los *Libros de Actas* que aún se conservan, y que pudiese quedar registrado en algún inventario adicional.

Las tres imágenes quedan atribuidas al taller de Pedro de Mena, afirmación del todo incongruente, puesto que dicho escultor había fallecido en 1688, y su taller había quedado fijado en Málaga desde mucho antes. Por los rasgos que presentan se pueden emparentar con la casa de los Mora, aunque parece distar del modelo exacto y preciso que creemos que desarrolló Diego de Mora. Por tanto, y por la posible cronología que se conoce de su ejecución, pueden tratarse de obras vinculables tanto a Bernardo de Mora como a Diego, o de una posible colaboración entre hermanos, cuyos talleres eran colindantes.



⁴³⁵ VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa y RAYA RAYA, María Ángeles. *Guía artística...*, p. 431.

⁴³⁶ LOZANO RUIZ, Francisco. *Historia de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, Santo Cristo de la Sangre y Soledad de María Santísima*. Documento publicado en la página web de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Sangre de Baena. <http://www.hermandadcrisodelasangre.es/Historia/Documentos>.

Referencia directa a la casa de los Mora encontramos en la documentación existente sobre la *Dolorosa o Virgen del Consuelo*, Abadía del Sacro Monte de Granada.

Situada en el Plan de coro o pasillo de acceso al coro, encontramos una pequeña imagen de vestir, de unos 60 cm aproximadamente, que representa a María erguida en actitud doliente. Tiene la cabeza inclinada hacia abajo y las manos en posición oferente, aunque en la actualidad no muestra ningún atributo en ellas. El rostro está realizado con gran destreza, mostrando claramente un detallado preciosismo en sus facciones. Ojos rasgados, cejas enarcadas que indican un ceño fruncido y acentúa el dramatismo de la expresión. Nariz fina y boca pequeña muy bien definida en sus perfiles. Las manos manifiestan también una gran labor de talla, a pesar de sus reducidas dimensiones. Estos rasgos permiten encuadrar la imagen en la escuela granadina de entre siglos XVII y XVIII, en especial dentro de la producción de la saga de los Mora.

A la vista de este análisis estilístico, se puede relacionar esta imagen con la .que los documentos citan como imagen de Mora bajo la advocación del Consuelo.

“Yt. ley un mem^l del Hm^o Joseph de Sⁿ Antonio / en q^e por especiales motivos, q^e referencia tener, pedia liz^a para poner / en mas culto y reverencia la Milagrosa Ymagen q^e esta al pie de la Questa frente del Carmen de las Rejas / Haciendo en el sitio en q^e esta un hermita u oratorio en q^e / poner la dha Ymagen y asimismo una muy devota de Nra / Ss^{ra} del Consuelo q^e el Herm^o avia solicitado, echura de / Mora, y que en todo esto no tendria el Cav^{do} Gasto al- / (fol. 49 v.) guno...”⁴³⁷.

En el cabildo de 5 de agosto de 1728, el hermano José de San Antonio, solicitó permiso para colocar en la futura ermita una imagen de la Virgen, obra de uno de los Mora. Para esta fecha sólo quedaba vivo el menor de la

⁴³⁷ Archivo de la Abadía del Sacro Monte de Granada (A.A.S.M.) *Actas capitulares*, libro 7^o, fols. 149 recto y vuelto.

saga, Diego, presto a morir al año siguiente. Por tanto deducimos que la imagen que se solicita sería ejecutada unos años antes y posible obra del citado Diego de Mora. No hay constancia de la construcción de la citada ermita, pero sí se mantiene un pequeño altar en dicho lugar, presidido por el lienzo de un Ecce-Homo. Dada la advocación pasionista del titular cristífero, suponemos que la imagen mariana con la que se pensaba acompañar debiera ser también dolorosa. Basándonos en los términos expuestos, así como en el análisis estilístico, concluimos que la imagen de Mora que se cita bien pudiera ser la Dolorosa que se encuentra en la ante sala Capitular. La Virgen viste en la actualidad saya y manto de color crudo, con aplicaciones y pedrería. Destaca de su ajuar el rostrillo en plata, posiblemente del siglo XVIII, y la corona imperial. Muestras de que pudo gozar de una pujante devoción en tiempo pasados.



Virgen del Consuelo. Abadía del Sacro Monte (Granada).

2. 6.2 LA PIEDAD O SEXTA ANGUSTIA

El devenir de este tema en tierras granadina lo erige, sin duda, en uno de los principales hitos de su plástica escultórica. La importante influencia devocional de la imagen que luego sería nombrada patrona de la ciudad, la Virgen de las Angustias, ha marcado el modelo representativo de la Piedad desde el siglo XVI, y en especial en las centurias siguientes, para los artistas de la tierra y zonas limítrofes⁴³⁸.

Nuestra Señora de las Angustias.

Cabra (Córdoba). Iglesia conventual de las Angustias.

Diego de Mora (atrib.).

Se trata de un grupo escultórico que se venera en el convento del mismo nombre de Madres Agustinas recoletas. En el mismo encontramos la figura sedente de María, con el torso inclinado hacia la izquierda mirando a la imagen de Jesús que reposa sobre sus piernas⁴³⁹. Este retraimiento de la figura de María incide en la idea de la *Ostentatio Christi*, la cual Diego de Mora manifiesta también en representaciones letíficas. En ambas María sirve de trono o altar de Jesús, retrayéndose ella en su posición para quedar en un discreto segundo lugar. La imagen de Cristo aparece queda inerte y vencido adoptando la posición a la que le obligan sus tres puntos de apoyo. Dos principales como son las piernas de la Virgen para el conjunto del cuerpo y un

⁴³⁸ Para una mayor y mejor conocimiento de este importante tema iconográfico en Granada se pueden consultar las obras de MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa...*; MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La vida de la Virgen en la escultura ...*, pp. 229-263. Más recientemente en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “De la mística a la devoción popular. Iconografía de la Piedad en la escultura granadina” y “Religiosidad popular e imagen. La iconografía de la Virgen de las Angustias de Granada en el siglo XVIII”, *Imágenes elocuentes...*, pp. 239 -255. y 381-405 respectivamente. Más centrada en la imagen patronal ISLA MINGORANCE, Encarnación. *La Virgen de las Angustias. I. El conjunto escultórico*. Granada [s.n.], 1989.

⁴³⁹ El estudio pormenorizado de la imagen de la Virgen de las Angustias se presenta en el capítulo dedicado a la iconografía de María dolorosa.

tercero que es la mano derecha de María que sustenta la cabeza y mantiene a su vez el tronco erguido. Por ello el cuerpo adopta una forma sinuosa, se flexiona por rodillas y abdomen, quedando éste y las caderas hundidos y alojados entre las piernas de la Virgen, las rodillas sobre la pierna izquierda y la espalda sobre la derecha.

Presenta un cuerpo atlético, de amplio tórax y largas extremidades. La musculatura, muy definida, está extremadamente bien trabajada. Así mismo la tensión muscular producida por algunos de los giros y posturas forzadas, lo que obliga al escultor a marcar tendones, nervios y huesos, denotando un completo y profundo estudio del natural. Esto se puede apreciar en la zona del cuello y hombros, brazo derecho y pectoral. El torso queda levemente girado hacia el exterior de la composición para favorecer su visión.



*Cristo yacente de Ntra. Sra. de las Angustias. Cabra (Córdoba).
Convento de las Angustias. Atribución a Diego de Mora.*

Las extremidades superiores quedan vencidas hacia ambos lados. El brazo derecho oculto, en cierto modo parece que oprimido entre ambas figuras, lo que genera tensión muscular en dicho brazo. El izquierdo cae en vertical quedando en primer plano de la composición escultórica, la mano alcanza el suelo generando la tan característica flexión de muñeca y los dedos recogidos al igual que hemos visto en imágenes de Cristo crucificado, puesto

que se trata de la última posición adoptada por las manos antes de ser paralizadas por el rigor mortis. Las piernas presentan una elegante composición, que a pesar de ser ya elementos lánguidos le otorgan cierto dinamismo. La izquierda se dispone algo más extendida en un primer plano, mientras la derecha está levemente más elevada, lo que permite en su caída virarla y alojarla debajo de la otra pierna. Gracias a este recurso los pies quedan dispuestos en la misma línea, y no uno oculto tras el otro.

Como podemos apreciar la composición de la imagen queda más cerca a cánones pictóricos que al escultórico de bulto redondo. Ello es, sin duda, la solución a la que obliga el hecho de ser una iconografía de presentación eminentemente frontal. Y a la que ayudan a dinamizar los efectos de interacción entre ambas imágenes y determinados detalles compositivos.

Para realizar la imagen titular del convento agustino de Cabra ya tenía Diego Antonio de Mora, a quien atribuimos este grupo escultórico, un referente bastante directo dentro de su propio taller familiar. Hablamos del grupo pétreo que preside la fachada de la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias y que ejecutaran su padre y su hermano José entre 1665 y 1666⁴⁴⁰. En ella apreciamos una disposición parecida en la figura del Cristo, teniendo en cuenta las limitaciones que ofrece la piedra a la hora de trabajarla frente a la madera. Sobre esta imagen, Diego de Mora aporta algunas variaciones en la obra de Cabra. Coloca las rodillas de la Virgen con menor diferencia de altura, sin llegar a estar igualadas, lo que permite que las piernas del Cristo queden más elevadas y suspendidas en el aire. Con este motivo introduce otra de las variaciones que supone a su vez una novedad, la disposición cruzada de las piernas entre sí que ya hemos descrito. También varía el hecho de que la Virgen sustente la cabeza de Jesús con su mano, y así quede elevado el tronco. Este recurso no podía ejecutarse en la imagen pétrea puesto que María lleva las manos entrelazadas a similitud como las mostraba la imagen titular y principal patrona de Granada. Imagen que debió tomar como

⁴⁴⁰ Esta relación ya fue planteada por Juan Jesús López-Guadalupe en *Imágenes elocuentes...*, p. 251.

referente Diego de Mora para Cabra, y que para ese momento, hacia 1697, ya mostraba las manos abiertas aunque dispuestas sobre el cuerpo de Jesús como aún hoy podemos ver. Sin embargo, para Cabra, Mora opta por hacer interactuar las tallas con teniendo como herramienta la colocación de las manos de la Virgen en relación con el cuerpo de su hijo, y su torsión en cabeza y tronco para poder contemplarlo.



1. *Ntra. Sra. de las Angustias*. Cabra. Convento de Madres Agustinas. Atribuida a Diego de Mora. 2. *Ntra. Sra. de las Angustias*. (Fotografía de la web Cabra en el recuerdo). Granada. Basílica de las Angustias (portada). Bernardo Francisco y José de Mora. 1665-1666.

Sin lugar a dudas el elemento más característico que presenta la imagen cristífera como obra de Diego de Mora es su rostro. Muestra los rasgos faciales ya propios de la estética acuñada por Diego Antonio de Mora, desligados de los de su hermano José. Perfil enjuto y estilizado, con mandíbula y pomos resaltados; ojos grandes rasgados que se puede apreciar a pesar de estar cerrados; cejas onduladas y nariz con estructura ósea marcada. La boca sigue el esquema del labio superior de marcado perfil en M, entreabierta y mostrando ambas coronas dentarias. Presenta la particularidad, al ser la representación de un cadáver, de mostrar el labio superior algo inflamado ya. A pesar de ser una recreación que se presta al

dramatismo en una posible desfiguración de las facciones, Diego de Mora sigue optando por endulzar la escena a modo de plácido sueño. El bigote cercano a lo pictórico y la barba baja, corta, bífida y resuelta en mechones abiertos hacia el exterior, son de nuevo rasgos que permiten atribuir la autoría de esta talla a nuestro artista. También en mantener el cabello sobre el hombro hasta alcanzar el pecho, en un sinuoso mechón, y la disposición de éste entorno al rostro, abultado sobre los pabellones auditivos. En definitiva es un rostro muy cercano a los que creemos obras suyas, en especial del *San José* que le atribuimos para el convento de agustinas del Corpus Christi de Granada, de 1702. También presenta gran similitud con imágenes realizadas en la década de 1710 a 1720, hablamos de algunos Nazarenos como el de Albuñuelas, la Magdalena, o Jesús del Rescate⁴⁴¹. Si bien, nos plantea la problemática de que dicha relación estética no sea tan evidente con el documentado *Crucificado* de Almegíjar, fechado sólo dos años después. Pensamos pues, que dicho crucifijo es un intento de imitar la afamada efigie del *Cristo de la Misericordia* de su hermano José, mientras en el yacente de Cabra afloró el modelo propio de Diego.

Presenta una policromía detallista, con gran cantidad de hematomas representados en varios grados. La sangre aparece dispuesta en diversos regueros que han quedado coagulados una vez que Cristo ha muerto y por eso se mantienen con la misma trayectoria que recorrieron en un principio, cuando el cuerpo aún estaba crucificado y en posición vertical.

Esta imagen se ha datado tradicionalmente hacia 1697, fecha en que la comunidad de religiosas agustinas recoletas se instalan en Cabra, procedentes de Granada. Según se deja constancia en el estudio general sobre el convento egabrense, la imagen de la Virgen llegó junto a la expedición de las seis monjas fundadoras. Así, el 24 de noviembre de 1697 se trasladaba procesionalmente la imagen de la Virgen, junto al Santísimo Sacramento,

⁴⁴¹ Esta comparativa ya fue apuntada por Antonio J. Jiménez Montes en el artículo de prensa “La vida y la muerte en Mora. El Cristo de las Angustias de Cabra”, publicado en *La opinión de Cabra* del 9 de abril de 2014. Se limita a hacer una comparación estilística con la estética de los Mora, tomando como referente la imagen granadina de Jesús del Rescate. El somero análisis no profundiza en aportar nombres a una posible atribución.

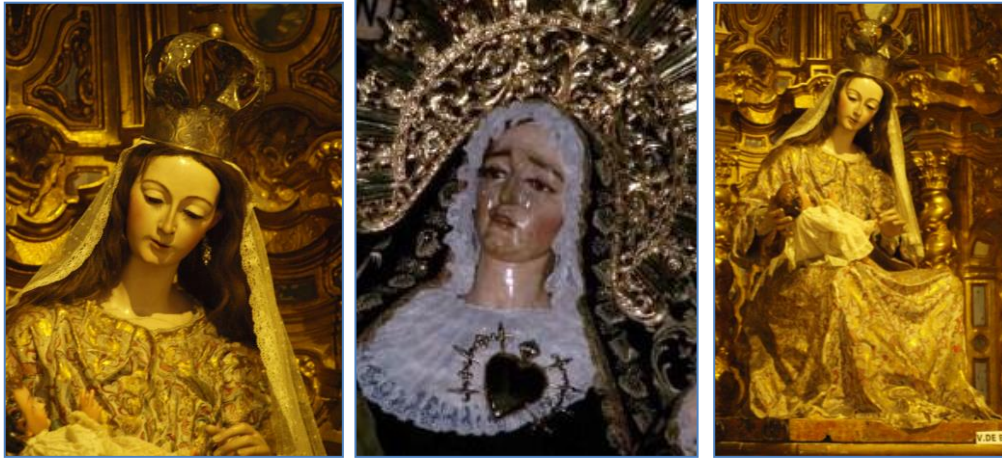
desde el convento de dominicas de San Martín a la parroquia de la Asunción y Ángeles, donde se celebró un oficio religioso ⁴⁴². Posteriormente sería trasladada hasta la primitiva sede del nuevo convento, la ermita de San Juan del Cerro.

Según estos datos, el grupo escultórico de las Angustias parece proceder de la ciudad de Granada, pero nada se aporta sobre su posible autoría ⁴⁴³. Moreno Hurtado la plantea como una colaboración entre dos artistas. El Cristo sigue adscribiéndolo directamente a José de Mora. La Virgen lo hace a José Risueño como continuador de la estela de Cano a través de Bernardo de Mora, apartando de esta línea a sus hijos escultores ⁴⁴⁴. A nuestro juicio, y viendo las comparativas estilísticas expuestas en la descripción de la obra, la talla del Cristo puede atribuirse al hacer de Diego Antonio de Mora, distando de la manera de trabajar e interpretar el tema al que su hermano José acostumbraba. Igualmente le atribuimos la imagen de la Virgen, basándonos en la similitud que presenta con *Nuestra Señora de Belén* del Monasterio de San Jerónimo de Granada, obra documentada de Diego de Mora. Con ella comparte tanto los rasgos faciales, con las diferencias propias de entre rictus doloroso y alegre, así como la composición, apreciando en la de Cabra una mayor calidad plástica. El giro del torso y la disposición de brazos y manos referente al cuerpo de Jesús, con leves matices diferenciadores, atisban una misma autoría.

⁴⁴² MORENO HURTADO, Antonio. *El convento de religiosas Agustinas Recoletas Descalzas de Cabra*. Edición digital del autor, 2014, p.106. En el texto se hace constante referencia al documento base de donde se extraen la mayoría de noticias referentes a la fundación del convento, el *Manuscrito de cosas notables*, de 1783, perteneciente al archivo del convento de Agustinas de Cabra.

⁴⁴³ Tradicionalmente se ha venido atribuyendo a José de Mora, a quien también la acerca el profesor LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes...*, p. 251-252.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, pp. 220 y 221.



Nuestra señora de Belén. Granada. Monasterio San Jerónimo. Diego de Mora. Ntra. Sra. de las Angustias. Cabra. 1697.

La atribución de este grupo a las gubias de nuestro escultor también viene respaldada por su relación profesional con la comunidad de agustinas recoletas del Corpus Christi de Granada, para quien Diego de Mora trabajaría, que se conozca, hasta 1724. Además, el convento albaicinerero de Santo Tomás de Villanueva quedaba cerca de la casa taller de Diego de Mora, y de la residencia de su hermano José. De ambos conventos partieron las fundadoras de la casa recoleta de Cabra, por lo que no sería de extrañar que confiaran tan importante primera obra a un artista de confianza y de solventes resultados en la plástica devocional. El hecho de no encontrarse registrados gastos algunos de la hechura de la imagen titular en ninguno de los conventos, a pesar de tener en cuenta la merma que han sufrido los de “Las Tomasas” de Granada y el de Cabra, hace pensar que la imagen fuese costeadada por algún mecenas particular. No sería de extrañar que el fundador Juan Francisco Gómez Setto, notario del Santo Oficio de la Inquisición en Córdoba, y su familia corriesen con los gastos de la obra.

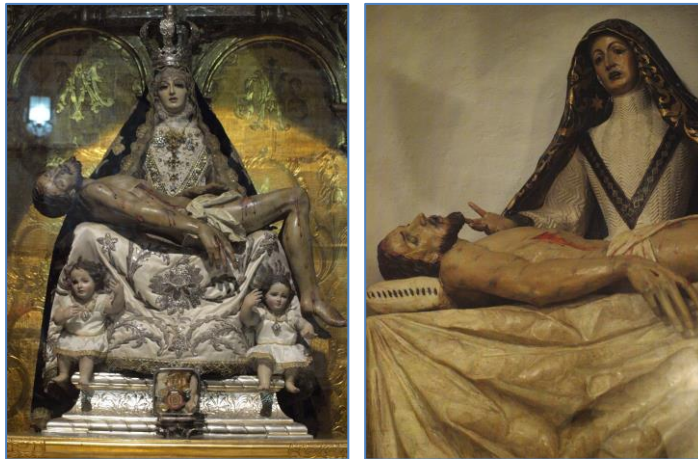


1. *San José*. Granada. Iglesia de la Magdalena. 1702. 2. *Yacente de las Angustias*. Cabra. Convento de agustinas. 1697. 3. *Jesús del Rescate*. Granada. Iglesia de la Magdalena. 1713. Atribuidos a Diego de Mora.

Varias han sido las imágenes de esta iconografía, y en especial a modo de “vero retrato” escultórica de las Angustias patrona de Granada, que se han relacionado o atribuido a Diego de Mora y que creemos de otra mano. La imagen más emparentada tradicionalmente es la *Virgen de las Angustias*, del Convento de la Santísima Encarnación, de MM.Carmelitas calzadas de Granada. Una imagen que presenta claros rasgos deudores de la plástica de Diego de Mora ⁴⁴⁵, pero un análisis exhaustivo de la misma llevan a determinar una filiación más cercana a Ruiz del Peral. También podemos

⁴⁴⁵ MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada...*, p. .

incluir en este catálogo d0e piezas herederas de los postulados de Mora la impresionante talla de *Nuestra Señora de las Angustias*, de la iglesia del Rosario de Bubión (Granada). Imagen de talla completa, de tamaño cercano al natural.



Ntra. Sra. de las Angustias. Convento de MM. Carmelitas calzadas (Granada) e iglesia del Rosario (Bubión).

A modo de conclusión de este capítulo planteamos un eje cronológico de las imágenes anteriormente presentadas. A tenor del mismo se puede apreciar un proceso evolutivo de los rostros de tipo doliente.

Por lo datos que hemos podido rastrear, planteamos una posible cronología de algunas de las imágenes que se engloban bajo este epígrafe, acogiendo las iconografías de Dolorosa y Piedad:

1695- *Dolores* (Béznar).

Dolorosa. Bellas Artes

1697- *Angustias* (Cabra)

Dolores (Corpus Christi)

1706- *Soledad* (Baena).

Dolores (Busquístar)

Amargura (Granada)

Dolores (Alcaudete)

1725-1728 – Consuelo (Sacro Monte).

Capítulo

3



“SEÑOR SAN...”

ICONOGRAFÍAS DE LOS

SANTOS



3. “SEÑOR SAN...”

ICONOGRAFÍAS DE LOS SANTOS.

Hasta el momento, de las imágenes que representan a distintos santos y que se han vinculado con Diego Antonio de Mora, son pocas las que quedan fehacientemente documentadas. Este tipo de representaciones no escapan por tanto a línea habitual en el estudio de nuestro artista. Así son: *San Antonio de Padua*, para su convento de alcantarinos en Granada (1702); *San Gregorio Bético*, para la Catedral de Granada (1707); *San Juan de Dios*, para el oratorio del hospital del mismo nombre; *Santo Tomás de Villanueva*, *San Nicolás de Tolentino*, *San Alipio*, *San Guillermo* y *San Juan de Sahagún*, para el convento del Corpus Christi de Granada (1724) y en la actualidad ilocalizables y *San Casiano*, para la Hermandad de maestros de primeras letras, en la misma situación. De otras tallas, que planteamos como obras casi seguras de su mano, conocemos la fecha de ejecución. A saber: *San José*, del convento del Corpus Christi de Granada (1702); *San Francisco de Sales* para la hermandad de clérigos (1708), *San Marcos* de Escúzar (1710 aprox.), *Santa Mónica*, *Santa Clara de Montefalco* y *Santa Rita de Casia* del convento del Corpus (1723 y 1724). De otras, sin embargo, podemos aportar simplemente el dato de donación al lugar de culto.

Partiendo de estas premisas pasamos a estudiar las imágenes de santos, tanto masculinos como femeninos, que hemos rastreado y consideramos que pueden formar parte del catálogo de Diego de Mora, y que en su mayoría se relacionan con órdenes religiosas. Especialmente en el caso de devociones de índole femenina se tratan de representaciones regulares en un 95 por ciento. Mientras que, aun siendo muy elevado en el campo de los santos varones, manifiesta mayor presencia de devociones seglares.

3.1. CARACTERÍSTICAS

Las características generales se atienen a los modelos masculinos y femeninos que cómo hemos visto desarrolla Diego de Mora. Las diferencias o variaciones vienen marcadas por las características particulares que impone cada iconografía a su representación plástica.

Aun así, refrescaremos la percepción que de la fisonomía masculina nos presenta Diego Antonio de Mora a través de sus tallas. Rostros estilizados, de marcada estructura ósea, cuencas orbitales profundas que acogen grandes ojos; cejas por lo general onduladas para expresiones dolientes y arqueadas para las alegres; arrugas en algunas imágenes de senectud o bien de marcado carácter retratístico. Las figuras femeninas se mantienen en la misma línea de las representaciones marianas estudiadas.

En el caso de algunos santos acentúa la delgadez del rostro para remarcar la idea de la penitencia. En algunos casos el conocimiento fidedigno de la figura a representar le permitía realizar una recreación cercana al género del retrato, caso de San Pedro de Alcántara de Murcia. Aunque ante otras imágenes, de las que disponía un “vero retrato” en que basarse para recrear la figura lo más fiel posible, se decantaba por mantener la habitual fisonomía masculina que había acuñado. Así ocurre con la talla que realiza de San Juan de Dios. En cuanto a la ejecución del cabello lo ejecuta en mechones profundo y marcados, peinado con raya al centro cuando existe cabellera larga. En los casos de cabelleras cortas las ciñe al cráneo, sin apenas volumen y peinados sus mechones en paralelo. Dado el alto número de representaciones de personajes vida consagrada, predomina el modelo tonsurado o cabeza rasurada que deja un corte de pelo circundando el cráneo. Queda peinado en vertical por los laterales, diferenciando el copete sobre la frente con dos cortes y peinado hacia la derecha. Las figuras femeninas ocultan el pelo bajo las tocas del hábito reglado.

Compositivamente, las figuras mantienen los modelos vistos anteriormente, en especial en las representaciones marianas erguidas. Pierna adelantada, generalmente la izquierda, que facilita la torsión del tronco y el ritmo helicoidal ascendente del plegado de la túnica, ceñida en talle alto. Torso levemente inclinado hacia adelante, a lo que acompaña el hecho de que el elemento iconográfico suele quedar desplazado hacia un lado, lo que enriquece compositivamente a la imagen y le otorga gran dinamismo.

En característica propia se erige también la disposición y solución otorgada a las manos. Estas pueden regirse en referencia al cuerpo según la actitud que adopte la figura, o bien, según los atributos iconográficos que porten.

- Así pues, en las figuras orantes, implorantes o contemplativas, la mano derecha suele ir colocada sobre el pecho, unida a éste por el extremo de los dedos. Éstos se flexionan por el nudillo de la primera falange, acentuando la intención de manifestar introspección. Así el resto de la mano queda separada del cuerpo, alcanzando su punto extremo en la muñeca, con un quiebro característico y generalizado en toda la obra de Diego de Mora. Referente inmediato para este modelo es, sin duda, la pequeña efigie de San *Bruno* que realizara José de Mora para la Cartuja granadina.
- Portadora. La disposición de las manos a la hora de acoger la figura del Niño Jesús es otra de las llamativas características de la obra de Diego de Mora. La mano izquierda hacia arriba, con la muñeca flexionada, sirviendo de asiento y resguardo al infante, mientras la izquierda se acerca al niño como indicando su presencia, a la vez que manifiesta una actitud protectora preventiva.
- Las efigies que portan un libro, en actitud de escribir o leer, suelen hacerlo sobre la mano izquierda, que queda extendida y adelantada, con los dedos flexionados en ángulo. El libro suele quedar completamente abierto, con el detalle de hueco que se forma en el lomo. En ocasiones, si el santo o santa se representa escribiendo, sustenta la pluma con la

mano izquierda, con los dedos recogidos progresivamente. Coloca la mano por encima del libro, a la altura del pecho, levemente flexionada hacia arriba. Ejemplos de ello son San *Gregorio* de la Catedral granadina, San *Pedro de Alcántara*, de Murcia o San *Lucas* de La Malahá (Granada). Encontramos un caso particular en la sujeción de un libro, y que no requiere la atención del santo. El libro se apoya sobre el muslo y la mano lo sujeta por la parte superior, colocándose totalmente al contrario que en la posición anteriormente descrita. Así lo presenta San *Pedro Mártir*, del convento de Zafra.

- Cuando portan atributos tipo vara o cruz, acostumbra a colocarlo en la mano derecha, colocada a la altura de la cintura. Sólo pasa a la izquierda cuando la derecha se presenta sobre el pecho. Cuando la iconografía lo requiere, la mano opuesta ayuda a sustentar el atributo iconográfico, como ocurre con los niños Jesús, es el caso de Santa Clara con la custodia. Encontramos algún ejemplo donde el báculo, concretamente, queda alojado en diagonal entre el brazo y el pecho, sin sustentarlo con la mano.
- Indicadora: Con la mano indica hacia un punto concreto y, por lo general, al atributo que porta en la mano opuesta. La mano se presenta abriendo los dedos progresivamente hasta alcanzar el índice totalmente extendido, como ya vimos en algunas representaciones cristíferas. Flexiona la muñeca en ángulo hacia dentro de la figura. Caída y flexión que ya empleara Alonso Cano en su San *Juanito* del Museo de la Catedral de Granada y Diego de Mora repitiera en San *Francisco Solano* de Priego de Córdoba.

La forma de resolver la indumentaria, propia en algunas representaciones, se erige también en característica propia en la amplitud de registros que presenta Diego de Mora. Según sea la condición religiosa de la figura representada podemos distinguir:

- Clérigos: Visten túnica o sotana talar, encima de esta aparece el roquete blanco. Este último presenta un menudo y abundante plegado, muy

visible en las mangas, imitando el fino tejido del que solían estar hechos. Esta forma de trabajar el tejido recuerda a la empleada por su hermano José en la cartujana efigie de San *José*. En su parte inferior se coloca una puntilla de encaje blanco o se imita a punta de pincel con detallismo. Este elemento pictórico ha quedado en algunas tallas oculto bajo los repintes. Sobre los hombros capelina púrpura, que suele ondularse en el vuelo del borde. En el caso de los obispos lucen capa, dispuesta sobre los hombros, con caída en amplios y suaves pliegues. El borde de la prenda de vuelve progresivamente desde la altura de los codos, dejando visible el reverso de la capa. Todas las piezas aparecen texturadas en imitación con la policromía. También podemos encontrar la misma capa terciada de derecha a izquierda.

- Regulares. Evidentemente, Diego de Mora sigue el modelo de hábito propio de cada orden religiosa, imprimiendo su sello particular a la hora de resolver las distintas prendas.

Las principales órdenes que encontramos reflejada en sus imágenes son franciscanos, dominicos y agustinos, sin olvidar hospitalarios, carmelitas y mercedarios. A todos ellos aplica el modelo común de la túnica un profundo pliegue central en la mitad inferior, y abierto en tres pequeños pliegues en la superior. Modelo este muy efectista y ya empleado por Alonso Cano y Pedro de Mena, aunque Mora introduce un mayor plegado en el resto de la túnica. Cuando sobre ésta se requiere el escapulario, puede quedar dispuesto cayendo por el lateral de la pierna que se adelanta, formando una línea sinuosa que recorre la imagen verticalmente.

Las mangas, de boca vuelta en los hábitos dominicos, con ampliación bajo los codos en los franciscanos y hospitalarios y las características agustinas, de gran verticalidad y en pico en el caso de las santas.

La estela de los artífices precedentes se mantiene al realizar capas cortas y con el borde vuelto, propias de la orden franciscana.

Alargándolas Diego de Mora en su caída y con mayor movimiento gracias a un plegado amplio, suave y abundante. También amplía la zona visible del reverso. Las prendas de esta orden se culminan con una cuidada policromía imitando el tejido de estameña propia de la misma. Idéntico proceso el caso de capas largas para hábitos dominicos y franciscanos. Gusta de colocar el gorro de la capa con sus laterales extendidos sobre los hombros, rodeando el cuello de la imagen. Talla visiblemente el interior el gorro de la túnica, en blanco, mostrando dos bordes perimetrales.

Como podemos apreciar, dista de la estética que siguiera su hermano José a la hora de recrear los hábitos religiosos, tendente a asirlos al cuerpo, carentes de volumen, incluso en las pocas ocasiones en las que emplea la capa, salvo algún ejemplo puntual⁴⁴⁶. En todo contrario se muestra Diego, que se sirve del elemento textil para crear grandes y dinámicos planos volumétricos. Esta diferencia se ha extensible al resto de representaciones figurativas. Gran ejemplo de ello son los santos que realizó José para la capilla del Cardenal Salazar en Córdoba o el Sancta Sanctorum de la Cartuja granadina.

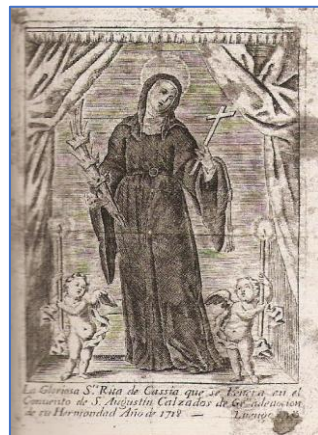
- Seglares. Sus vestimentas responden a modelos de recreación histórica tradicional. En figuras de tiempos pretéritos, del cual desconocían la indumentaria, caso de los coetáneos a Jesús (San José o apóstoles), se empleaba la túnica talar y manto caído o terciado. Se atisba cierta aplicación de los modelos del tiempo de Diego de Mora al colocar botonadura sobre el pecho y el cuello de camisa interior asomando, en algunas tallas. En caso de conocerse el momento exacto en que el santo desarrolló su vida y labor, se intentaba representar al estilo de la época. Así lo demuestra San Isidro Labrador, con pantalón, camisa y casaca.

⁴⁴⁶ La talla de San *Francisco de Borja*, que realiza en 1671 para la iglesia de los jesuitas de Granada (hoy Santos Justo y Pastor), muestra una capa larga con voluminoso plegado, pero sin llegar a alcanzar los efectos conseguidos por Diego de Mora. Entre otros, no emplea el recurso de dejar a la vista el reverso de la capa volviendo el borde.

Entre las obras que sabemos, y las que creemos salidas de su mano, se registran una serie de actitudes que condicionan la expresión e incluso la configuración del resto de la composición de la imagen, siempre que su iconografía lo permita:

- Implorante o de abstracción mística, con la mirada elevada.
- Contemplando el atributo que porta o bien la figura del Niño Jesús.
- Interactuando con el fiel en el desarrollo de su función evangelizadora.

Concretamente en función de estas actitudes distribuiremos el estudio de las obras que presentamos a continuación.



Santa Rita de Casia. Juan Luengo, 1718,
grabado. Colección Casa de los Tiros (Granada).
Fotografía de Antonio Padial Bailón.

3.2. ACTITUD CONTEMPLATIVA O DE ORACIÓN

Dentro de las representaciones de santos en actitud contemplativa, suelen tener una gran importancia aquellas que centran su atención en una figura de Jesús. Con desgranamos a continuación, éste puede aparecer como infante, crucificado o en como especie sacramental alojado en la custodia.

3.2.1. CONTEMPLACIÓN DEL NIÑO JESÚS

San Antonio de Padua.

Granada. Basílica de Nuestra Señora de las Angustias.

Diego de Mora. 1702.

Imagen de tamaño natural y talla completa, documentada como obra de Diego de Mora en 1702. Aparece representado en el pasaje más reiterado de su vida, el milagro de la aparición del Niño Jesús en un momento de meditación. Aunque también puede ser una simplificación iconográfica de la visión que tuvo el santo momentos antes de su muerte. En ella la Virgen aparecía al santo entregándole al divino infante, desapareciendo la primera y quedando San Antonio absorto en la contemplación de Jesús⁴⁴⁷.

Porta la figura infantil sentada sobre su brazo izquierdo, aposentado sobre un paño blanco con rayas al estilo hebreo, que discurre entre ambas manos del santo. Éstas que se disponen entorno a Jesús con la típica conformación que acuña Diego de Mora para acoger las figuras infantiles: la izquierda elevada en vertical y sosteniendo el peso del niño y la izquierda en horizontal protegiéndolo por la zona de los pies. A su vez el santo inclina la

⁴⁴⁷ REÁU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo 2, vol. 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, pp. 123-131.

cabeza hacia su izquierda para centrar su atención en Jesús, de nuevo el eje corporal-compositivo inclinado. Mirada dulce de grandes ojos claros, que centran poderosamente la atención en este rostro joven. Presenta una marcada y bien trabaja estructura ósea en el conjunto de la cabeza. Igualmente presentan una correcta y cuidada ejecución los rasgos faciales, con boca entre abierta de perfiles suaves, dejando visible la corona dentaria superior. La tonsura deja a la vista unas orejas de perfecta ejecución. El cabello queda resuelto en pequeños mechones definidos con gran detallismo en su talla, y peinados hacia la izquierda sobre la frente, partido en raya. Se trata de una obra bastante realista, así lo demuestran las arrugas creadas en la frente al fruncir el ceño, lo cual no exime de imprimirle esa dulcificación, idealización para otros, tan propia de Diego de Mora.

El Niño Jesús, de grandes proporciones y musculatura rolliza, queda asido al santo acercando su mano derecha al cuello del hábito y la izquierda al pecho. Característica principal de esta imagen es el pronunciado giro de cabeza del infante para dirigir su mirada al espectador. Esta forma de resolver la figura del Niño Jesús será un indicativo propio en las creaciones de Diego de Mora, y que podemos entender como una aportación particular y original nacida de su genio creativo. Con esta manera de presentar al niño, Diego se aleja del modelo empleado por José de Mora en la capilla cordobesa del Cardenal Salazar o de la ermita de Madre de Dios de Montalbán, otra posible obra suya. Por tanto, también lo hace de los dos habituales precedentes, Pedro de Mena y Alonso Cano. A éste último sí parece seguir en la forma de resolver la indumentaria, como se indica en el apartado introductorio de este capítulo.

Viste el santo hábito franciscano de túnica y capa corta, policromados en marrón oscuro imitando la estameña y los remiendos de la pieza. El hábito presenta el mencionado pliegue central, que marca la una vertical hasta alcanzar la mano del santo que centra la composición. La capa, vuelta en sus bordes, cuenta con cuello y en su parte inferior desciende hacia la trasera de la imagen en continua cascada de pliegues. Alarde en la recreación textil que

otorga a esta imagen estática un vibrante dinamismo, junto al elegante movimiento del Niño Jesús.

Esta imponente talla ha sido tradicionalmente atribuida a José de Mora. Ya en la guía decimonónica de la ciudad, Gómez Moreno, habla de él situándolo en el Colegio de la Presentación⁴⁴⁸. En especial desde que así lo publicara Antonio Gallego y Burín en 1925⁴⁴⁹. Así se ha mantenido en publicaciones sucesivas⁴⁵⁰, avalada siempre por su elevada calidad artística que, la mayoría de los críticos y estudiosos, no creyeron atribuible a Diego de Mora. El profesor López-Guadalupe basas también esta relación en el hecho de que formase parte de una serie de imágenes de santos franciscanos que se atribuyen a José de Mora en el mismo convento. Sin embargo, en la reedición de otra obra de Gallego, la guía de la ciudad, aparece mencionado San Antonio como obra de Diego de Mora. Debiéndose esta atribución a la actualización que del texto hace Francisco Javier Gallego Roca⁴⁵¹. Recientemente estas atribuciones han sido disipadas al documentarse como obra del menor de los Mora, a través de una inédita crónica de la orden franciscana del siglo XVIII⁴⁵². En ella el fraile del convento descalzo de San Pedro de Priego de Córdoba menciona la hechura de esta imagen a colación de la sustitución del que hoy existe en Priego, antes en Granada, por el de Diego de Mora. La imagen fue realizada entre 1701 y 1702, año este último en que también se documenta la talla de San José del convento del Corpus Christi, de Granada, con el que presenta asombrosa similitud en todos sus aspectos. La fecha concreta de recepción de la imagen en el convento,

⁴⁴⁸ GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía...*, p. 413. Donde ya indica la procedencia del convento de San Antonio y San Diego.

⁴⁴⁹ GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora...*, pp. 185 y 186.

⁴⁵⁰ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora...*, p. 108; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y HERNÁNDEZ RÍOS, María Luisa (coords.). *Guía artística de Granada y su provincia (I)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006 p. 119. El resto de publicaciones se limitan a transcribir las tesis expuestas en las anteriores.

⁴⁵¹ GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada, guía ...*, p. 191.

⁴⁵² *Crónica franciscana de la provincia de San Pedro de Alcántara*, según PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. “La obra de José de Mora en Priego... pp. 466, con especial referencia en la nota 25. La redacción del texto parece hacer referencia a otra publicación de la cual no se encuentra la cita completa en el conjunto del capítulo. El título completo de la obra me ha sido aportado por el propio autor. Su análisis verá la luz en una próxima publicación de Manuel Villegas Ruiz titulada. *Historia de los conventos franciscanos descalzos de la provincia de San Pedro de Alcántara según un texto latino del siglo XVIII*. Editada por la Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos.

que aporta este documento, es del 13 de enero de 1702. Al parecer, quien capitaneó el cambio de la imagen de San Antonio fue fray Felipe Molina, por entonces guardián del convento descalzo franciscano. Estos nuevos datos fueron dados a conocer por Manuel Peláez del Rosal en un estudio sobre las obras de José de Mora en la localidad de Priego de Córdoba⁴⁵³. En el mismo daba exponía la autoría del mayo de los Mora sobre cuatro tallas de dicha localidad, teniendo siempre como fuente la citada crónica.

La imagen parece que estaba situada en el presbiterio del desaparecido convento albaiciner, donde estaba la imagen a la que sustituyó y que era obra de 1649⁴⁵⁴. En dicha ubicación lo mencionan Ceán Bermúdez y el Conde de Maule, relacionándolo con José de Mora⁴⁵⁵. Con el proceso desamortizador los bienes del convento quedaron repartidos entre los cenobios franciscanos femeninos de la ciudad. No tenemos de nuevo noticias de San Antonio hasta encontrarlo referenciado por Gómez Moreno en el convento-colegio de la Presentación, cuando en 1892 se ubicaba en la Carrera del Darro. Para 1925 lo encontramos en propiedad de las señoras Ramirez de Arellano, donde lo contempla Gallego Burín⁴⁵⁶. Adquiere por último y definitivo destino, la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias, donde cabe pensar que fue depositado por estas señoras para su culto.

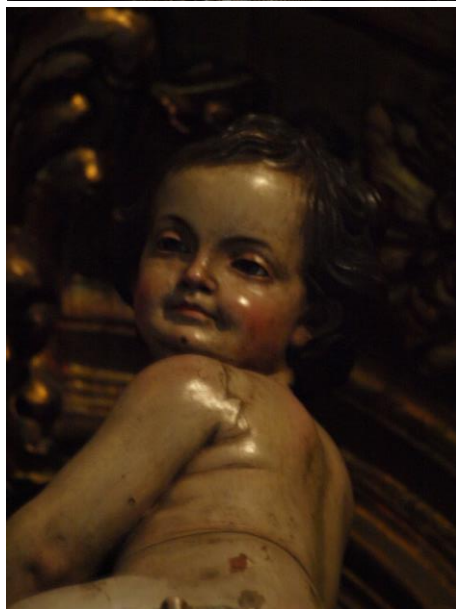
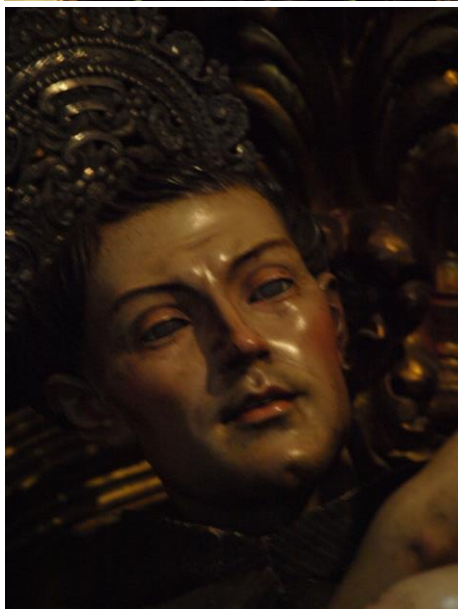
La talla del San Antonio de las Angustias es una de las imágenes que marca el prototipo de Diego de Mora a la hora de ejecutar modelos de santos. Ello nos permite asignarle la autoría de otras piezas de manera fiable.

⁴⁵³ *Ibidem*, pp. 459-467.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, P. 465.

⁴⁵⁵ CEÁN BERMÚDEZ, José Agustín. *Diccionario de los más ilustres...*, p. 179; CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la. *Viaje de España*.

⁴⁵⁶ GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora...*, p. 186. En su guía de la ciudad, cita Gallego el paso de la imagen por la Presentación y su procedencia del convento franciscano.



Partiendo de esta obra puede citar otra imagen del santo lisboeta que podemos considerar salida de su taller:

San Antonio de Padua.

Granada. Iglesia de Santo Domingo. Tercera capilla derecha.

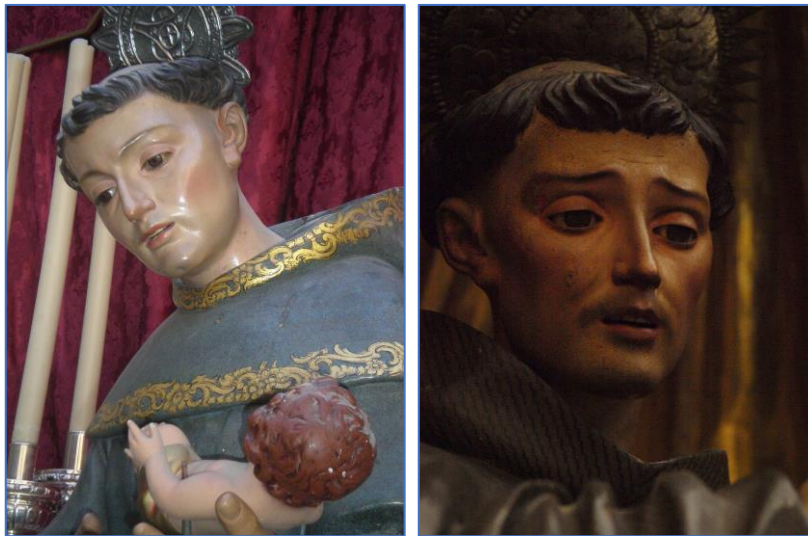
Taller de Diego de Mora.

Imagen de talla completa y tamaño académico que se sitúa en la capilla de Santo Tomás de Aquino del templo dominico granadino, cuarta del lado de la epístola. El santo sigue compositivamente el modelo que Diego de Mora empleó al en las Angustias. Modifica la figura en vestir hábito sin capa, sólo con túnica y capelina, entonada en gris verdoso, su coloración primigenia del hábito franciscano. Ésta tal vez pueda deberse a una intervención posterior por la rocalla que bordea las piezas del hábito. En cuanto a la técnica se presenta menos depurada, especialmente en el hábito y en la ejecución de las manos, de grandes proporciones y regular disposición. Cabe destacar la cabeza, de correcta ejecución y ejemplo de los rasgos faciales definitorios de Diego de Mora. El rostro presenta gran similitud con San *Francisco Solano* de Priego de Córdoba, que también atribuimos a nuestro escultor. La policromía del rostro recrea el reflejo de la barba rasurada con suma sutilidad.

Ante estas apreciaciones podríamos catalogarla como imagen de taller, con la intervención del maestro en la ejecución de la cabeza. Esta talla fue atribuida al círculo de Diego de Mora por Gallego Burín⁴⁵⁷, único estudioso que hasta el momento ha reparado en ella.

Actualmente no posee la imagen original del Niño Jesús. Éste iba sentado sobre la muñeca, a juzgar por el perno que conserva saliente en la misma. Por tanto, debió ser una figura infantil de composición similar al de la Angustias.

⁴⁵⁷ GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, p. 173.



San Antonio de Padua (Granada) y San Francisco Solano (Priego)

San José.

Granada. Iglesia conventual del Corpus Christi. Presbiterio.

Diego de Mora (atrib.). 1702.

Si alguna talla podemos considerar de ejecución casi mimética con el documentado San Antonio de la Basílica de las Angustias es la de este San José del presbiterio de las Madres agustinas recoletas del Corpus Christi. Se trata de una talla de tamaño natural del santo patriarca, con el Niño sobre su brazo izquierdo, al que sujeta con ambas manos en la posición tan característica que desarrolla Diego de Mora.

Presenta una portentosa cabeza, inclinada hacia su derecha, acentuando el esquema compositivo de la imagen y la intención de dar preminencia a la figura de Cristo. Queda cubierta la testa con larga cabellera ondulada, abierta sobre los pabellones auditivos y recogida hacia atrás, sin discurrir mechón alguno hacia el pecho. Muestra la mirada atenta en el divino infante, nariz fina y boca entre abierta con la corona dentaria bastante visible, influjo aún bastante marcado de las piezas de su hermano mayor. El característico bigote desarrollado en una sola línea sin llegar a alcanzar la barba, que ya vimos en las distintas imágenes de Cristo, aparece aquí aún más recortado. La barba se resuelve todavía en mechones verticales, que atisban levemente el peinado hacia afuera en que evolucionará años después. Evolución que manifiesta un rostro muy similar a éste, el del *Santo Domingo de Guzmán*, de los dominicos de Granada, obra que no debe ser muy lejana en el tiempo y que analizaremos más adelante.

Las manos se resuelven enjutas, aflorando los tensionados nervios bajo una epidermis venosa.

Viste el santo túnica talar entonada en morado, con botonadura sobre el pecho y sobre cuello blanco, o cuello saliente de la camisa. Los pliegues quedan concentrados a su derecha y eliminados en la izquierda por el adelanto de la pierna. El manto queda dispuesto sobre ambos hombros y cae por sendos

laterales de la imagen. El trabajo de la prenda en dichas caídas presenta un laborioso trabajo de plegado que le otorgan cierto dinamismo a la composición estática del santo. Por el flanco derecho cruza el pecho en diagonal hasta la cintura, desde donde vuela por encima del brazo creando cierto volumen por su plegado, para caer recogándose hasta la trasera de la imagen progresivamente. El lateral izquierdo presenta un mayor desarrollo al recogerse el manto en abundante y concéntrico plegado en torno al brazo. Desde este desciende creando una cascada de pliegues hasta el suelo, donde reposa la prenda. Se muestra en varias zonas el reverso del manto en verde. Esta manera de disponer el manto plantea la presencia de un importante componente pictórico en la obra del escultor Diego de Mora.

El Niño, con acusado giro, parece mirar al frente, como a la nave del templo. Extiende unos de sus brazos sobre el hombro del santo y la otra mano se ha acerca al pecho, buscando la protección de su padre terrenal. Un recurso que luego empleará su discípulo, José Agustín de Vera Moreno, en la imagen de San *José* para la Basílica de las Angustias, de 1745, con leves variaciones⁴⁵⁸.

Se tiene constancia documental de que la imagen fue realizada en 1702, con un costo total de 1650 (vid. Apéndice documental 13)⁴⁵⁹. Corrió con los gastos la comunidad de agustinas recoletas, ya que la hechura se encargó por disposición de la madre Antonia de la Madre de Dios. Bajo su priorato se llevó a cabo el traslado de la comunidad en el actual emplazamiento y la construcción del templo, dirigiendo cualquier encargo hasta su muerte, acaecida en 1699. Era habitual en ella disponer en un lugar preminente la figura del Patriarca San José, a quien profesaba una gran devoción⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ PALOMINO RUIZ, Isaac. "San José". En: NAVARRO NAVARRETE, Ceferino. *Meditaciones sobre un infante...*, pp. 220-223.

⁴⁵⁹ A.C.C.Gr. *Libro segundo del gasto donde se asientan las partidas por maior de entre año para memorial*. Cuentas de abril de 1702, fol. 98 vto.

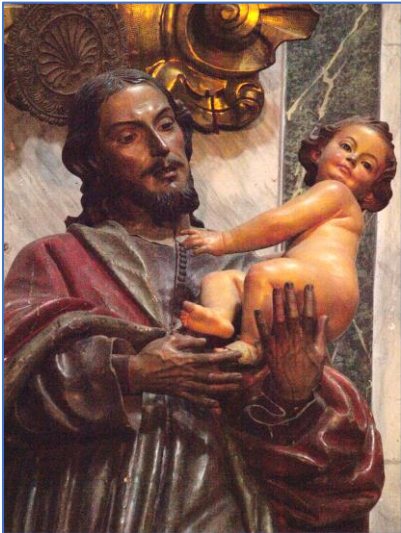
⁴⁶⁰ CORREA FERNÁNDEZ, sor Alicia, OAR. Convento del Santísimo Corpus Christi de Agustinas Recoletas de Granada. Vida, muerte y exequias de las Madre Antonia de la Madre de Dios, 1699. *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial: Centro de Estudios Escuarialenses, 2014, pp. 713-734.

No se refleja en la documentación quien ejecutó la obra, pero el estilo de la imagen, y los variados trabajos que Diego de Mora realizó para esta comunidad en los años siguientes, nos llevan plantear su autoría sobre esta talla josefina.

Esta talla aparece recogida en la guía de la ciudad de Gómez Moreno como atribución a Pedro de Mena. Visible error de atribución que corrigió Gallego en su publicación sobre José de Mora, donde la atribuye a Diego. En esta atribución, y en la comparativa con el San *Antonio* de las Angustias, se basa León Coloma para mencionarla como “obra indudable de Diego”⁴⁶¹. Sin embargo, Orozco Pardo, se declinó por José de Mora con una confusa fundamentación⁴⁶². Presenta un estado de conservación poco aceptable, especialmente por las lagunas y oscurecimiento que sufre la capa policroma.

⁴⁶¹ GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía...*, p. 394; GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora...*, pp. 210-211, mantenida en *Granada. Guía...*, p. 202. A colación de esta guía se mantiene la atribución por LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “La dotación iconográfica del Convento del Corpus Christi de Granada”. *II congreso histórico ...*, p. 644.

⁴⁶² OROZCO PARDO, José Luis. *San José en la escultura granadina*. Granada: Diputación Provincial, 1983, p. 119.



Siguiendo el modelo de la anterior imagen, encontramos la talla de San José. Ogíjares (Granada). Parroquia de Santa María de la Cabeza.

Presenta un modelado algo blando, resolviendo las caídas laterales del manto de forma vertical y sin apenas trabajar los pliegues. Así mismo, dispone las manos al contrario para alojar al Niño, figura que para nada guarda relación con el de la Magdalena. Puede tratarse de una reinterpretación del modelo, llevada a cabo fuera del taller de Diego de Mora. Bajo la inspiración de los Mora lo sitúa también Orozco Pardo en su estudio josefino⁴⁶³. Carece de la vibración plástica del modelo original, demostrando la pervivencia del “modo granadino” desde el taller de Diego de Mora.



San José. Ogíjares,

Se relaciona con Diego Antonio de Mora otro modelo de imagen josefina que tendrá un mayor eco a posteriori entre sus discípulos. Se trata de la representación del santo con el manto terciado y envolviendo su cuerpo de cintura hacia abajo. Mantiene el esquema compositivo visto hasta el momento, con curvatura general hacia la derecha, el adelanto de la figura del niño y el

⁴⁶³ *Ibidem*, Apéndice fotográfico, p. s/n. También se ha restreado una referencia a esta imagen en el Texto de declaración o incoación de este templo como Bien de Interés Cultural, publicado en el BOJA N.º 30 el 14 de febrero de 2006, si bien la cronología que plantea para la misma resulta nada clarificadora (1700-1774).

segundo plano del santo, pierna derecha adelantada y la característica disposición de las manos, con epidermis en relieve, conformando dos líneas opuestas. Los rasgos fisionómicos se presentan finos y corresponden con los desarrollados por Diego de Mora en su tercera etapa productiva. Ejemplo de ello es la barba bífida, corta y peinada hacia fuera, y un bigote casi pictórico y cuyo desarrollo no alcanza más allá de formar el ángulo. La boca entreabierta deja visibles ambas coronas dentarias de piezas correctamente talladas. El cabello queda resuelto en larga cabellera que cae en bucle flanqueando al rostro y se pierde hacia la espalda. En este caso disminuye el abultamiento del cabello sobre los pabellones auditivos.

La disposición del manto, sobre el hombro derecho, cayendo hasta la cintura por la izquierda para envolver las extremidades inferiores y colocar el extremo de la pieza cayendo sobre el brazo izquierdo. Así ocurre en algunas imágenes marianas, tanto de Diego como de José, caso de la Asunción cartujana o en otras efigies de santo que veremos más adelante, San Lucas de la Malahá. A pesar de ello, la túnica sigue presentando elementos que empleara Diego de Mora, como las bocamangas estrechadas en su parte inferior o el sobre cuello blanco. La policromía que presentan los dos ejemplos que hemos podido localizar de este modelo muestran una rica una estofa en oro que cubre tanto la túnica verde como el manto rojo. Los motivos decorativos vuelven a ser florales, lo cual nos indica una pertenencia a la última etapa de nuestro escultor, cuando alegra los planos policromos con ricas estofas.

Como hemos dicho, dos son las imágenes localizadas y coincidentes con este modelo: Lucena y Bayárcal.

San José.

Lucena (Córdoba). Iglesia de Nuestra Señora del Valle.

Diego de Mora (atrib.)

Se caracteriza esta imagen por la cenefa que recorre el borde de su manto, entonada en diversas tonalidades, y que no descartamos sea de aplicación posterior. La figura del Niño Jesús no sigue la línea del modelo anterior de giro imagen rolliza y giro brusco buscando al fiel. En este caso presenta un infante de menuda complexión, más cercano a los empleados en imágenes marianas. Si bien no parece encajar bien sobre la disposición de las manos, lo que sí haría el modelo visto en la Magdalena. Por tanto, creemos que puede tratarse de una pieza que sustituya al original.

Su relación con la escuela granadina de escultura no ha pasado inadvertida para los estudiosos que han recalado en esta talla. Así Villar Movellán la creyó como influencia de los Mora sobre una obra de un artista local, datándola a finales del XVII⁴⁶⁴. El estado de conservación muestra la necesidad de una intervención conservadora ante la pérdida de policromía, muy acusada en las manos del santo.



⁴⁶⁴ VILLAMR MOVELLÁN, Alberto. *Guía artística...*, p. 591.

San José.

Bayárcal (Almería)⁴⁶⁵. Iglesia de San Francisco Javier.

Diego de Mora (atrib.)

Presenta unas medidas de 1,62 x 0,60 x 0,49 m⁴⁶⁶. Sobre esta imagen sólo cabe observar la disposición incorrecta que actualmente presenta la figura del Niño, tumbado sobre las manos del santo, en lugar de sentado sobre la mano izquierda. Su filiación como obra granadina fue propuesta por María del Mar Nicolás, situándola en el primer cuarto del siglo XVIII⁴⁶⁷. Ha sido restaurada en 2009 por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.



⁴⁶⁵ Fotografías gentileza de María del Mar Nicolás Martínez.

⁴⁶⁶ Datos extraídos del Catálogo digital del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH).

⁴⁶⁷ NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar. “Sobre la pintura y la escultura barroca en Almería. Propuestas para su estudio y revisión”. En: *La Almería barroca*. Eds. RUIZ GARCÍA, Alfonso, y DURÁN DÍAZ, María Dolores. *La Almería barroca*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2008, pp.170.

Podemos observar una pequeña variación sobre este modelo en otras imágenes que pueden encuadrarse dentro de la órbita estética de Diego de Mora. Se trata de la separación del brazo derecho para acoger la vara de azucena, atributo propio del santo patriarca. Así nos lo muestran dos piezas localizadas en Priego de Córdoba y que, a su vez, manifiestan deferencias compositivas entre sí.

San José.

Priego de Córdoba. Iglesia parroquial de la Asunción.

Diego de Mora (atrib.)

Presidiendo la nave del Evangelio, encontramos una imagen de tamaño cercano al natural, ataviado con túnica verdosa y capa roja⁴⁶⁸. Su composición sigue directamente las directrices del modelo que ejecutaran Cano y Mena para el convento del Ángel Custodio de Granada. Un modelo que sobre todo Risueño termina adoptando también como propio (San Ildefonso y San Cayetano de Córdoba entre otros). Sobre dicho modelo encontramos las aportaciones particulares reflejadas en la ejecución de los rostros del santo y del niño. El primero sigue muy de cerca al homónimo del Corpus Christi. Estos elementos son los que tomamos en este estudio como piezas clave para asignar su autoría al hacer de los Mora. Así mismo la forma de resolver las mangas con su plegado oblicuo consecutivo y las bocamangas cerradas en disminución. La mano que queda por debajo del niño se repite en el San José de San Antón, elemento que parece compartirse entre Risueño y Mora. De nuevo aflora la tan controvertida disyuntiva entre ambos escultores, coetáneos y tan cercanos en algunas piezas.

Puede tratarse de una imagen previa a la definición del modelo que Diego de Mora forjó como propio, siguiendo el impactante resultado que sus antecesores habían dejado en el convento del Ángel. Sin embargo, encontramos

⁴⁶⁸ VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GÓNZÁLEZ y RAYA RAYA. *Guía artística de Córdoba...*, p. 508.

en esta imagen un matiz diferenciador, es que la imagen del niño se va individualizando de la del santo patriarca. Una constante que irá evolucionando en Diego de Mora hasta alcanzar los modelos vistos anteriormente. Por tanto, y planteando una atribución a Diego de Mora, podemos enmarcarlo como obra anterior a 1700.



San José. Priego de Córdoba, Parroquia de la Asunción.

Influenciada por la obra de Diego de Mora se puede considerar la talla de San **José, iglesia de San Francisco (Capilla de la Columna), Priego de Córdoba**. Situado en una calle lateral del retablo de San Francisco Solano, y haciendo pareja con una Inmaculada que también incluimos como deudora de los modelos de Diego de Mora.

A colación de la mencionada disyuntiva histórica entre dos de los escultores más relevantes del periodo de entre siglo granadino, traemos otra pieza que aún, creyéndose circunscrita al círculo de Mora por estudios previos, nosotros planteamos su relación con José Risueño. Por su fisonomía, disposición de las manos y la forma de recoger el manto bajo el brazo derecho se ha querido relacionar con los Mora la talla de San **José, Convento de San Antón de Granada**.

Imagen que ciertamente, a priori, plantea su vínculo con esta casa, aunque su inspección cercana también manifiesta algunos indicativos que lo acercan a un José Risueño deudor de los Mora. Con dicha influencia lo vinculó Orozco Pardo⁴⁶⁹. De la composición de la imagen llama poderosamente la atención su túnica corta, dejando visibles las calzas, modelo muy empleado para la iconografía de San Joaquín en la escuela granadina, como el que se conserva en la Catedral, relacionado con discípulos de Cano⁴⁷⁰ o el de la capilla bautismal de la Magdalena, atribuido a Francisco Bernardo de Mora. La capa, sobre ambos hombros, se une sobre la parte baja del pecho mediante dos dobleces en pico. En cuanto a las caídas laterales presentan similitud con el San José de la Magdalena.

Las personas que al parecer donan esta imagen a la comunidad de Madres Capuchinas, en su antiguo emplazamiento, tuvieron relación directa con Diego de Mora. Manuel de Vargas y Micaela Pimentel, legan al mismo

⁴⁶⁹ OROZCO PARDO, José Luis. *San José...*, p. 118.

⁴⁷⁰ MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La vida de la Virgen...*, p. 97 y lámina 15.3, fol. s/n.

convento dos imágenes realizadas por nuestro escultor, una Inmaculada y un Niño de Pasión⁴⁷¹.

De ahí que se plantee la posibilidad de que recurriesen al mismo escultor, o alguno muy cercano, para la talla que iba a presidir el patronato y memoria perpetua que en su honor fundaron en el convento capuchino (vid. Apéndice 14). Según el testamento, otorgado el 13 de julio de 1704, esta fundación estaba ya realizada para la fecha y por tanto la imagen de San José, lo cual nos permite fechar dicha talla en torno a 1700. Cabe la posibilidad de que estos mecenas tuviesen como referente la imagen de San José que en 1702 se hace para el convento del Corpus Christi (Magdalena), y que decidiesen recurrir al mismo autor, por lo que estaríamos hablando de la casa de los Mora. Si bien, las terminaciones de algunas piezas, caso de las manos y amplitud de la estructura ósea del rostro, así como la resolución del cabello, o de las propias mangas de la túnica, no coinciden concretamente con lo que Diego de Mora estaba ejecutando en el momento. Por ello, y conociendo la obra que desarrolló José Risueño, muy emparentadas en su primera etapa con los modelos “morescos”, no descartamos la atribuirle esta pieza de las capuchinas. Máxime si tomamos como referente el San José que se le atribuye en la iglesia del Carmen de Antequera y con el que presenta notables similitudes, y algo más distante con el de la clausura de las Carmelitas Descalzas de Granada.



⁴⁷¹ A.P.N.Gr. *Protocolo 1043. Notaría de Juan Félix Martínez, 1713-1714*. Tomo único. Fol. 695 vto. Testamento de 1704, julio, 13; traslado de 1713, noviembre, 12.

3.2.2. CONTEMPLACIÓN DE LA CRUZ

En cuanto a figuras de santos que queden representados contemplando el crucifijo podemos encontrar los que lo portan en su mano, generalmente la derecha, y lo que lo contemplan suspendido en el aire.

San Juan de Dios.

Granada. Basílica de San Juan de Dios y la Inmaculada. Antecamarín. Diego de Mora. Ca. 1710-1720.

Procedente del oratorio del antiguo hospital de San Juan de Dios, anexo a la Basílica, es en dicho espacio para donde fue encargado. Así nos lo relata fray Alonso de Parra y Cote en su crónica de la bendición de la Basílica. En dicho texto, de 1759, es donde se aporta la autoría de Diego de Mora sobre esta talla de tamaño académico:

*“...cuyo centro ocupa una hermosa escultura de nuestro Padre San Juan de Dios, con un Crucifijo en su mano, Imagen ciertamente devota; es de las mejores, que hizo el célebre Artifice Don Diego de Mora,...”*⁴⁷²

Una filiación que se ha mantenido en estudios posteriores, hasta los más recientes⁴⁷³.

⁴⁷² PARRA Y COTE, fray Alonso. *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina, y relacion historico-panegyrica de las Fiestas de dedicacion del magnifico templo de la Purisima Concepcion de Nuestra Señora, del Sagrado Orden de Hospitalidad de N.P.San Juan de Dios de la nobilissima, e ilustre, siempre fiel ciudad de Granada*. Madrid: Imprenta de Francisco Xavier Garcia, 1759, p. 188.

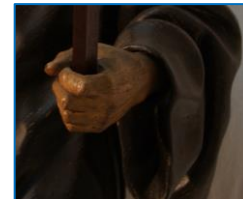
⁴⁷³ JIMÉNEZ-SERRANO, José. *Manual del viajero y del artista en Granada*. Granada: Imprenta Puchol, 1846, p. 281. GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora...*, p. 208; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “San Juan de Dios de Diego de Mora”. En: *Imágenes de San Juan de Dios*. Granada: Hermanos de San Juan de Dios, 1997, pp. 157-162. Del mismo autor, “En la fábrica de las artes. La escultura en la Basílica de San Juan de Dios”. CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Centesimus annus*. Catálogo de la exposición. Granada: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 2016, pp. 223-224; LARIOS LARIOS, Juan Miguel. *San Juan de Dios. La imagen del Santo de Granada*. Editorial Comares, 2006.

El santo se presenta erguido, con los brazos extendidos a la altura del vientre. El derecho muestra la mano en progresiva apertura, muy bien trabajada en la parte interior o palma. La izquierda se cierra sujetando una cruz de sección plana con remates de plata y crucifijo de metal. Compositivamente sigue el esquema habitual, una línea serpenteante marcada por el ritmo del escapulario, que cae hacia un lado como efecto del adelanto de la pierna derecha. A ello contribuye la verticalidad del plegado del mismo. El hábito se entrona en negro imitando la trama textil, las mangas muestran el embolsamiento bajo los codos y estrechas en las bocas. Los pliegues se resuelven en grandes planos, especialmente en la parte inferior, dibujando la silueta sobre la peana, perfil roto por el pie saliente. El enjuto rostro de mirada fija en el crucifijo, muestra una intensidad espiritual que lo pone en conexión con el San Bruno de la Cartuja de Granada.

La primera datación que se otorgó a esta sublime talla vino de mano de Antonio Gallego Burín, quien la situaba cercana a la producción de Bernardo para la basílica hospitalaria. Por tanto, la refería como temprana obra de Diego Antonio de Mora. Esto indujo a López-Guadalupe a situarla en torno a 1690, modificando recientemente dicha cronología para situarla en la década de 170-1720. Para ello aduce también el hecho de que el retablo donde se situaba la imagen en el oratorio, se decía ser de Duque Cornejo, según la crónica de Parra y Cote. Artista que coincide con Mora en Granada en la segunda década del XVIII. Esta última datación se comparte y ratifica una vez visto el proceso evolutivo de la obra de Diego de Mora, en plena etapa de madurez y consolidado estilo.

Se erige esta talla en adalid de un conjunto de imágenes que creemos ejecutadas por Diego de Mora siguiendo este modelo concreto de la contemplación de la cruz y que desgranamos a continuación. En el mismo espacio de la Basílica del “Padre de los pobres” cabe mencionar un pequeño San Juan de Dios que interpreta el concepto del santo contemplativo, en esta

ocasión de composición más introspectiva y recogida, y cercana a los Mora⁴⁷⁴. Actualmente es propiedad de la Diputación Provincial de Granada.



Fotografías gentileza de Adrián Contreras-Guerrero

⁴⁷⁴ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “En la *Fábrica* de las artes...”, pp. 225.

San Francisco de Asís.

Granada. Convento de Santa Catalina de Siena (vulgo Zafra).

Diego de Mora (atrib.).

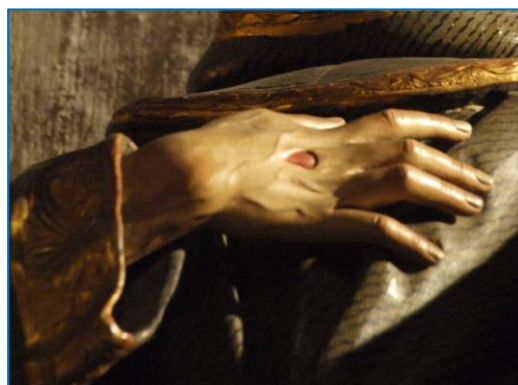
De indudable filiación estilística directa con la imagen documentada de San Juan de Dios, queda esta talla de tamaño también académico, situada en el muro derecho o de la Epístola. Se representa al santo erguido, dispuesto en sinuosa y elegante posición, pierna adelantada y cabeza inclinada. Queda abstraído en la contemplación de la cruz que porta en su mano izquierda, mientras la derecha queda extendida sobre el pecho. Ésta última representa un mayor alarde de virtuosismo en la talla por el detalle en su ejecución. Prueba de ello es la presión simulada a través de los suaves quiebros o ángulos que conforman la muñeca y las falanges de los dedos, así como el minucioso trabajo de venas y lлага. Dicha presión se aprecia también sobre la túnica.

El rostro manifiesta una expresión compungida por la contemplación de la pasión de Jesús, tan dulce y delicada como doliente y realista. Un realismo manifiesto a través de la boca entre abierta, de corona dentaria visible y ojos grandes y entornados de mirada absorta. Presenta una ejecución casi mimética con la imagen de Jesús del Rescate de Granada, obra de 1718. Década en la que también se puede situar esta talla franciscana.

El hábito se resuelve a base de grandes planos conformados por los amplios pliegues, más menudos y abundantes en el centro de la figura, marcando una línea a modo de eje. Se policroma a imitación de estameña grisácea franciscana con galón dorado en los bordes de la prenda, ejecutado en picado de lustre. Como puntos lumínicos de atención sobre la masa cromática del hábito, destacan el pie, ambas manos y el rostro. Se ciñe con cordón natural en dos vueltas.

Otro elemento que permite atribuir su autoría de manera fehaciente a Diego de Mora es el empleo del mismo modelo de crucifijo para la mano del santo que en el San Juan de Dios anterior, así como una peana sencilla, exenta

de motivos decorativos, a modo de simple base. El estado de conservación es aceptable.



San Francisco de Asís.

Montejícar (Granada). Iglesia parroquial de San Andrés, sacristía.

Diego de Mora (atrib.).

Imagen con un alto grado de similitud con el San Francisco del convento de Zafra en cuanto a actitud, composición y resolución, sin llegar alcanzar su nivel de calidad. La talla presenta varios repintes que han desvirtuado el detalle de la talla, especialmente en manos y rostro. Además, carece de parte de los dedos de la mano izquierda. Hay que tener en cuenta que se trata de una de las pocas piezas que sobrevivieron al ataque de la iglesia parroquial en 1936.

La túnica, entonada en marrón, conserva aún la recreación de los trozos de paño en distintas tonalidades. Debió ceñirse con un cordón natural, hoy desaparecido. De nuevo, se repite el tipo de cruz plana en la mano, aunque carente de remates conserva el crucifijo metálico.

Se alza sobre peana de base plana y sección cruciforme inscrita en cuadrado, como presentan otras obras de Diego de Mora, y sin decoración.

Esta talla debe ser la que recoge el inventario parroquial situada en un lateral del retablo del Rosario:

“[...] y tiene por colaterales dos efigies de talla de cuerpo entero, la una de San Antonio de Padua y la otra de San Ramon y dos ymajenes pequeñas de talla de San Francisco y Santo Domingo y dos angeles.”⁴⁷⁵

La atribución de esta talla a Diego de Mora, además de por la comparativa estilística, viene respaldada por el hecho de que en el mismo templo existiese otra imagen del mismo autor, *Ntra. Sra. de la Aurora* que concluyese en 1726. Planteamos como cronología para esta imagen la década

⁴⁷⁵ Archivo parroquial de Montejícar (A.P.M.) *Libro de inventario de 1730*. Inventario parroquial según visita pastoral de 11 de enero de 1750, *sff*.

de 1720, posiblemente en los últimos años de su producción, dado que no se trata de un trabajo apurado en su detalle y culminación, como acostumbraba nuestro escultor, por mucho que los avatares hayan perjudicado a la imagen.



Con este mismo tipo iconográfico, atribuyó Domingo Sánchez-Mesa dos obras a Diego de Mora. Se trata de las tallas de San Francisco de las iglesias de Otura y La Zubia, localidades cercanas a Granada⁴⁷⁶. Analizadas ambas imágenes, y aunque manifiestan rasgos relacionados con la estética de los Mora, no consideramos que se puedan incluir en el catálogo de Diego de Mora. En el caso de la primera manifiesta un trabajo duro y anguloso en el golpe de la gubia sobre la madera. Para 1695 existía en este templo una imagen de San Francisco con capilla propia, que bien pudiera ser la que refiere Sánchez-Mesa⁴⁷⁷. De elevado mérito es la talla de La Zubia, imagen de tamaño natural con gran efecto realista, procedente del extinto convento de San Luís el Real.



San Francisco de Asís. 1) Otura 2) La Zubia. Iglesias parroquiales.

⁴⁷⁶ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, p. 64.

⁴⁷⁷ A.H.D.Gr. *Libro 17 B - Inventario de bienes y alhajas de la Iglesia parroquial de Otura (1721-1834)*. Fol. 19 vto. Inventario de 1695.

Santa Rita de Casia.

Granada. Convento del Corpus Christi (clausura).

Diego de Mora (atrib.). 1723.

Talla de tamaño académico que representa a la santa contemplando la cruz que sustenta en su mano izquierda, reposando la derecha sobre el pecho en acto de contrición. Supone la evolución de los modelos anteriores ya que se trata de una obra realizada en 1723 que vira la cabeza hacia la izquierda y la eleva suavemente para dirigir su mirada al crucifijo, en lugar de agacharla. Las manos se resuelven, al igual que el rostro, como volúmenes carnosos, sin perder las formas propias de Mora.

Se caracteriza su vestimenta por la recreación de unas amplísimas mangas, que alcanzan su expresión máxima en la embocadura. Luce la correa agustiniana ejecutada en talla, que al ceñirse en la cintura produce una serie pliegues concéntricos sobre el torso. La toca interior o verdugo presenta un plegado fino y abundante, estando recorrida en su parte central por una pequeña cenefa oscura imitando decoración de encaje. La toca negra parece estar realizada a base de tela encolada. Queda abierta en torno al rostro, cayendo en abundante y quebrado plegado sobre los hombros.

Esta talla se ejecutó junto con la de Santa Clara de Montefalco y la de cuatro santos agustinos, bajo el priorato de Antonia María del Espíritu Santo, con destino al retablo colateral del crucero, escoltando a la Virgen de la Paz⁴⁷⁸. El único pago por las imágenes de las santas queda registrado en las cuentas de 1723, con un total de 1.200 reales por ambas hechuras⁴⁷⁹.

Aunque no se menciona el beneficiario de este pago, ni el autor de dichas tallas, se deduce que se trata de Diego de Mora, que si se recoge como autor de los cuatro santos agustinos mandados hacer por la misma priora. A ello sumamos que los datos concernientes a todas estas obras aparecen siempre

⁴⁷⁸ A.C.C.C. *Libro de la fundación y cosas notables*, pp. 20 y 21.

⁴⁷⁹ A.C.C.C. *Libros segundo de gasto donde se asientan las partidas por maior de entre año para memorial*, fol. 219 vto.

recogidos juntos. Todo parece indicar que se trata de un encargo en “lote” de una serie de santos agustinos destinados al crucero del templo de la calle Gracia, y que darían inicio con Santa Rita y su compañera de retablo. Por tanto, podemos afirmar a Santa Rita de Casia como obra de Diego de Mora realizada en 1723. Así lo planteó ya Miguel Ángel León Coloma en su estudio sobre las iconografías de esta iglesia⁴⁸⁰. Sin embargo, Gallego Burín las relacionó con José de Mora cuando las contempló ya en reservadas en la clausura⁴⁸¹, donde debieron pasar a la llegada de la parroquia de la Magdalena y la recolocación de sus imágenes en el templo recoleto.



⁴⁸⁰ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “La dotación iconográfica del convento...”, p. 649. Mantenido en el catálogo de la exposición *Granada. Tolle Lege...*, pp. 177-179.

⁴⁸¹ GALLEGO BURÍN, Antonio. Granada. Guía..., p. 204.

Santa Rita de Casia

Albolote (Granada). Parroquial de la Encarnación. Crucero.

Taller de Diego de Mora.

Imagen de talla completa, presenta gran similitud en cuanto a composición y ejecución de talla con la homónima del Corpus Christi. El rostro parece haber sido intervenido con posterioridad, conservando los rasgos esenciales que permiten hermanaarla la obra de Mora.

Tan sólo podemos marcar diferencias en la ejecución de la toca, siendo esta en madera y recogida hacia detrás, así como la toca blanca o verdugo, de mayor volumetría y desdibujado plegado. El plegado de la túnica resulta más drapeado y de vertical que en la talla antecedente. Presenta un repinte que impide la correcta contemplación de los detalles de la talla.

La pertenencia a la Parroquia de esta talla parece ser reciente a juzgar por el comentario que hacer Gómez-Moreno Calera sobre la misma, como obra de poco mérito y muy desvirtuada por un repinte⁴⁸². El crucifijo ha sido sustituido por una imagen seriada.



⁴⁸² GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La Iglesia de la Encarnación de Albolote. Arte e historia*. Albolote: Fundación Francisco Carvajal, 1993, p. 67. En el inventario de 1905 no aparece recogida. Cfr. *Ibidem*, pp.199-204.

Santa Rita de Casia.

Granada. Iglesia de San Pedro y San Pablo. Crucero.

Diego de Mora (atrib.) Ca. 1718.

Imagen de vestir, de tamaño cercano al natural que queda en sintonía con las efigies de María dolorosa. Modifica simplemente el giro compositivo, en este caso a la izquierda, y el perfil de las cejas, más arqueado sin marcar ángulo al no fruncir el ceño como en el caso de las dolorosas. Recorren sus mejillas varias lágrimas, recuperadas en parte en la intervención llevada a cabo en 2016.

Porta como atributos una palma con coronas y un crucifijo, elaborados en orfebrería, al cual parece dirigir su mirada perdida. Luce hábito agustiniano bordado en oro, con amplias bocamangas de pico y correa propia de la orden. La imagen llegó a este templo procedente de su capilla propia en la sede del Monte de Piedad, metros más arriba en la Carrera del Darro⁴⁸³. El origen de la imagen parece ser el convento de San Agustín, de agustinos calzados, donde para 1718 ya se había erigido una hermandad en su honor, según revela un grabado abierto en ese año por Luengo a expensas de dicha corporación y que representa a la imagen línea que nos ocupa.

Indicativo el grabado de que para esa fecha ya se encontraba la imagen realizada, por tanto, podríamos fijar su ejecución en las dos primeras décadas del XVIII. Aunque no se encuentran referencias bibliográficas referentes a la autoría de esta imagen, se ha venido relacionando a la familia Mora. Recientemente se han alzado algunas opiniones que la vinculan a José Risueño,

⁴⁸³ La primitiva Hermandad de Santa Rita de Casia evolucionó en su función social hasta erigirse en monte de piedad, con constituciones propias aprobadas en 1743. A partir de este momento toma el nombre de Santo Monte de Piedad de Señora Santa Rita de Casia. En 1766 se le otorga licencia para construir oratorio propio, que estaría concluido para 1769, cuando se solicita la colocación del Santísimo. (Archivo parroquial San Pedro y San Pablo (A.P.S.P.Gr.). Leg. *Carpeta de hermandades y asociaciones. Libro de la Hermandad de Santa Rita de Casia de la Parroquia de los Santos Pedro y Pablo de la ciudad de Granada. Año de 1770*. En ese momento se debió trasladar la imagen de la santa desde el convento agustino cercano a la Catedral al oratorio-sede de la Carrera del Darro.

basándose en la anotación de un inventario parroquial de San Pedro y San Pablo⁴⁸⁴. En el trabajo de campo llevado a cabo para este estudio se ha consultado dicho archivo, sin tener constancia de dicha anotación. En caso de que existiera, hay que indicar que la imagen de Santa Rita fue trasladada a este templo a finales del siglo XIX, tras la extinción de su hermandad en 1869 y abandono progresivo de su capilla⁴⁸⁵.

Independientemente de las razones que motiven dicha atribución, nosotros apostamos de nuevo por emparentarla con las gubias de Diego de Mora, basado en la comparativa antes con el conjunto de vírgenes dolorosas de resolución casi mimética en la expresión dolorosa del rostro.



⁴⁸⁴ <http://apaibailoni.blogspot.com.es/2014/02/antigua-real-e-ilustre-hermandad->.

⁴⁸⁵ A.H.D.Gr. Leg. 183-F. *Carta al señor Arzobispo, solicitando el regreso de la imagen de Santa Rita. 15 de marzo de 1906.*

Santa Catalina de Siena.

Granada. Convento de Santa Catalina de Siena del Realejo.

Diego de Mora (atrib.).

Imagen de vestir, de tamaño cercano al natural que se custodia en el coro bajo de la clausura dominica. Representa a la santa erguida, con los brazos extendidos portando los atributos. Esta imagen supone una modificación sobre el modelo habitual que nos presenta Diego de Mora, ya que compositivamente se resuelve al contrario. Coloca el crucifijo en la mano derecha y obligando a girar la cabeza en ese sentido. La mano izquierda abre sus dedos progresivamente de manera elegante, para sujetar y mostrar el corazón de plata, símbolo iconográfico de esta santa italiana.

El rostro es el único elemento de talla visible que nos permite estudiar la imagen con detenimiento, es de elegantes y comedidos rasgos y dulce expresión. Ojos grandes y rasgados bajo pestañas naturales y cejas arqueadas, nariz recta y fina y boca pequeña de perfiles bien definidos, labios carnosos y entre abiertos que dejan ver una incipiente corona dentaria superior, disponen esta obra en la órbita de trabajo de Diego de Mora. Características faciales que la emparentan con la Virgen de las Mercedes de San Ildefonso, obra documentada de nuestro artista, presentando la santa dominica de mayor perfección en su acabado. Lo mismo ocurre con las manos. En base a lo expuesto, consideramos que se trata de una obra de los últimos años productivos de Diego de Mora, concretamente en la década de 1720.

Viste rico habito dominico, con bordados en oro del siglo XVIII. Se ciñe en sus sienes corona de espinas en plata, al igual que el nimbo y la cruz que porta. El estado de conservación parece aceptable, con una policromía brillante, que ha sido intervenida en las manos y especialmente sus llagas.

Esta imagen parece haber escapado a la atención de los estudiosos del arte, dada su ubicación interna. Gallego Burín menciona en su guía una “estatua” de Santa Catalina del siglo XVII, que no pensamos que sea esta.



Comparativa con la *Virgen de las Mercedes*. Diego de Mora, 1726.

Como último modelo de portar la cruz o crucifijo que es contemplado traemos este que recoge el testigo directo de la obra de José de Mora en algunas de sus imágenes de santos contemplativos, caso del San Francisco de la Capilla de Salazar en la Seo cordobesa, obra de finales del XVII. Con mayor mimetismo recrea el recurso empleado en el San Francisco de Asís del convento de San Antón (Granada). Así pues, en este modelo el contemplador cruza sus manos una sobre otra para acoger con una de ellas la cruz, que queda recostada sobre el brazo. Gira el torso y la cabeza para atender a su objeto.

Santa Catalina de Siena.

Granada. Convento de Santa Catalina de Zafra (Retablo mayor).

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1710-1720.

Imagen de talla completa, de tamaño natural, situada en la calle derecha del retablo mayor del templo conventual dominico del que es titular. Siguiendo el modelo que nos ocupa, inclina la cabeza hacia su derecha, con mirada baja y atenta al crucifijo. Compositivamente manifiesta la línea serpenteante ascendente propia de las figuras de Diego de Mora. En este caso aparece más disimulada dado el equilibrio de la imagen y confundida entre la amplitud y volumetría de sus ropajes. El habitual adelanto de la pierna derecha cambia por la flexión de la misma, quedando poco visible en el plano frontal de la talla y más en el lateral.

Juega un papel importante la solución otorgada a la vestimenta de la imagen, en especial la capa dominica. Colocada sobre los hombros, cae por ambos flancos de la imagen volviendo el borde sobre los brazos. En su derecha tiene una caída vertical quebrada en la parte inferior. En la izquierda muestra un mayor desarrollo del volumen al recogerlo bajo el brazo, desde donde cae en cascada, siguiendo el formato empleado en el San José de la Magdalena. La toca que cubre la cabeza presenta un amplio dinamismo al colocarse en forma conscientemente arbitraria, creando un plano sobre el rostro que le otorga el

intimismo que retoma el recurso de las dolorosas de talla. El resto de la toca se presenta en un juego de curvas y contra curvas al que ayuda su ejecución en tela encolada, y que la emparentan con las santas que Diego de Mora ejecutara en 1723 para el convento del Corpus o la que le atribuimos en el de San Antón. Las mangas de la túnica quedan vueltas en su embocadura.

El rostro es el de una mujer doliente y compungida al contemplar la entrega de su salvador por la redención humana. Sigue los grafismos propios de Diego de Mora en este tipo de modelos, si bien presenta unos labios más finos y perfilados.

Presenta una policromía a todas luces posterior a la original, de colores opacos que restan plasticidad a la obra, desaparecida en diversas zonas de la talla, especialmente en la toca de la cabeza. Un galón dorado bordea las vestimentas.

Esta talla, igual que la frontera de Santo Domingo del mismo retablo, fueron mencionada en las guías artísticas de la ciudad, sin incidir en su autoría, sólo Gallego indicia que son coetáneas al retablo. Su atribución a Diego de Mora viene simplemente apuntada por León Coloma, junto al de otras imágenes⁴⁸⁶. En este estudio ratificamos la atribución a Diego Antonio de Mora, fundamentándonos en las comparativas estilísticas antes expuestas. En cuanto a la cronología, deben ser coetáneas al retablo, puesto que todo el exorno del templo se realiza en un mismo tiempo para cubrir la falta que había dejado el incendio que devoró el templo el día del Corpus de 1678. La única fecha apuntada, y respetada, hasta el momento la da Gómez Moreno, en torno a 1720 vinculando el retablo con los diseños de Hurtado Izquierdo. Si bien nosotros creemos, por los razonamientos anteriores, que se puede aceptar como cronología, pero como fecha máxima.

⁴⁸⁶ GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, p. 344; LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. "Iconografía escultórica de San Agustín en la Granada barroca". En: MARTÍNEZ MEDINA et al. GRANADA. TOLLE LEGE..., p.123.



Imagen de tradicional atribución a Diego Antonio de Mora es el San *Juan de Dios*, de la iglesia parroquial de San Gil y Santa Ana (Granada). Talla de tamaño natural, 164 centímetros de alto, que representa al santo en pie contemplando el crucifijo que sostiene en sus brazos. La cabeza

muestra la sugestión de la obra homónima del santo de Alonso Cano. Prima el sentido realista como denotan algunos detalles del rostro, caso de las arrugas o pliegues en los extremos de las cuencas orbitales. Tras ser mencionada por el Conde de Maule como obra de José de Mora, y por Gómez Moreno sin indagar en su estudio, es Gallego Burín quien plantea su relación con Diego de Mora. Los estudios posteriores así lo han mantenido y corroborado⁴⁸⁷. A nuestro entender la dureza de rasgos de la talla y la sensación de aplomo y pesadez, la apartan de la estética llevada a cabo por nuestro escultor, quedando mejor definida en la de su hermano Bernardo.



⁴⁸⁷ GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora...*, p. 209 y *Granada. Guía...*, p. 338; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, p. 63. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. "San Juan de Dios de Diego de Mora". En: *Imágenes de San Juan de Dios...* pp. 157-162; VILLENA DELGADO, A. y J. *Arte y tradición...*, p. 42.

Estigmatización de San Francisco.

Priego de Córdoba. Iglesia de San Francisco. Antigua capilla de la V.O.T.

Diego de Mora (atrib.) Ca. 1720.

Situada en el camarín de la capilla de la Venerable Orden Tercera franciscana, se sitúa una talla de tamaño inferior al natural de San Francisco de Asís. Manifiesta el momento en que el santo, retirado en oración al monte Averna, recibe en su cuerpo las señales externas de la Pasión de Jesús. Heridas se le abrieron en manos, pies y costado procedentes de la figura de Cristo, aparecido en forma de serafín alado⁴⁸⁸.

La figura aparece arrodillada sobre una peana rocosa, posiblemente realizada en corcho, con los brazos extendidos en alto y mirada elevada hacia la figura de Cristo crucificado y alado que debió tener, y que hoy está desaparecida. El santo inclina su cabeza hacia su derecha, conformando el esquema compositivo que tanto cultivó Diego de Mora. La obra en conjunto evidencia innegables rasgos de su mano, especialmente el rostro, con una barba que comienza a peinarse hacia fuera.

Según reza en los libros de cuentas de la Orden Tercera, en 1725 se llevó desde Granada una imagen de San Francisco para este retablo, importando 750 reales⁴⁸⁹. Según afirman Moreno Cuadro y Mudarra, dicha imagen pasó al ático del retablo de la Columna del mismo templo. Sin aportar datos concretos de la imagen arrodillada que nos ocupa⁴⁹⁰ y que planteamos como obra directa de Diego de Mora.

⁴⁸⁸ RÉAU, Louis. *Iconografías de los santos...*, tomo 2 -vol. 3, pp. 544-563.

⁴⁸⁹ Archivo de la Venerable Orden Tercera (A.V.O.T.). *Libro tercero de cuentas. 1700-1781.*, fol. 57. Cfr. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (ed.). *II Curso de verano. El franciscanismo en Andalucía. Priego de Córdoba*. Córdoba: Caja Madrid-Obra social, 1998, p.173.

⁴⁹⁰ MORENO CUADRO, Fernando y MUDARRA BARRERO, Mercedes. *Escultura barroca en Priego de Córdoba. Catálogo de la exposición*. Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Universidad de Córdoba y Junta de Andalucía, 1993, pp. 90 y 91.



Estigmatización de San Francisco.

Granada. Convento de Santa Isabel la Real. Iglesia.

Taller de Diego de Mora (atrib.).

De similar iconografía encontramos otra talla, de tamaño natural, en la iglesia conventual de Santa Isabel la Real⁴⁹¹. Gómez Moreno la atribuyó erróneamente a Pedro de Mena, ya que demuestra visiblemente la mano de los Mora. Si bien parecen desmedirse un poco las facciones del rostro, en concreto el labio superior, hay que tener en cuenta la ubicación para la que esta imagen pudo ser concebida, parece ser que a cierta altura, y la disposición de la cabeza que la propia iconografía requiere. Es de una estupenda calidad la figura del Cristo como serafín, que queda suspendido en alto mediante una varilla metálica que sale del costado santo. Este elemento sirve a su vez de simulador de conexión entre el estigma de uno y otro personaje, incidiendo en el realismo de la escenificación escultórica.

Presenta una rica policromía, con túnica estofada en oro en su totalidad, a base de motivos vegetales.

Se considera procedente del convento de San Francisco Casa Grande, según indica el inventario... De la capilla de la Orden Tercera, donde compartiría espacio con otra imagen que atribuimos a Diego de Mora, la *Virgen de la Paz*, hoy en el convento del Ángel Custodio⁴⁹². Tras los destrozos causados por la Invasión francesa, ambas imágenes pasaron al presbiterio del templo franciscano, desde donde partieron a causa de la normativa desamortizadora⁴⁹³.

⁴⁹¹ VILLANUEVA, Rafael; SÁNCHEZ, Ana María y CURIEL, Alfredo. *El Monasterio de Santa Isabel la Real*. Granada: Ed. Ilíberis, 2008, pp.58 y 59.

⁴⁹³ GILA MEDINA, Lázaro; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Los conventos de la Merced y ...*, p. 131.



La otra talla iconográficamente similar se encuentra en la clausura del convento de San Antón, en su escalera principal. Imagen deudora de las anteriores, pero cuyos rasgos exagerados, a imitación del modelo moresco, la hacen apartarse de la producción de Diego de Mora, e incluso de su taller.

Cabe mencionar otra imagen de la impresión de las llagas que en su momento atribuimos al taller de Diego de Mora⁴⁹⁴ y que, tras apreciaciones posteriores, habría que considerar su vínculo directo a Torcuato Ruiz del Peral. Ejemplo de la pervivencia directa de los modelos de Diego de Mora. Se trata de la imagen de unos 50 centímetros que se expone en el Museo del Sacro Monte de Granada y donde el santo aparece en pie en el momento de recibir los estigmas de la pasión.



Estigmatización de San Francisco.
Granada. Abadía del Sacro Monte.

⁴⁹⁴ PALOMINO RUIZ, Isaac y PEINADO GUZMÁN, José Antonio. “Piezas inéditas del patrimonio escultórico del Sacro Monte de Granada”. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* (Córdoba) 3 (2014), pp. 67-84.

3.2.3. CONTEMPLACIÓN DE LA CUSTODIA

San Ramón Nonato

Granada. Iglesia de San Ildefonso. Capilla de las Mercedes.

Diego de Mora (atrib.).

Imagen de vestir, cercana al tamaño natural, que representaría al santo mercedario en contemplación y muestra de la custodia que sujetaría con su mano derecha. La izquierda, por su configuración bien podría portar una pluma o la habitual palma martirial.

El expresivo rostro delata la mano de Diego de Mora en sus rasgos de marcado realismo en la recreación de las formas de la piel. Destaca la poblada barba, de mechones trabajados en líneas casi verticales. Un modelo que puede situarse a medio camino entre las soluciones de José y Bernardo, más dispersas, y la que Diego imprime al San Gregorio catedralicio. Presenta como peculiaridad los ojos entornados, recurso que acentúa el rictus compungido de la imagen.

Viste túnica roja, ceñida por cordón blanco, roquete y capelina roja.

Esta imagen que se menciona como obra de Diego de Mora por Jiménez-Serrano en el Santo Ángel Custodio, procedente del convento de la Merced. De igual manera la recoge Gallego en el catálogo que elabora sobre nuestro artista⁴⁹⁵. La imagen recaló posteriormente en el San Ildefonso, ubicación de gran parte de las piezas procedentes de su convento mercedario original, anejo a esta histórica parroquia.

La ejecución de esta imagen se cree directamente relacionada con la de Nuestra Señora de las Mercedes que realizó Diego de Mora en 1726 para el mismo cenobio mercedario.

⁴⁹⁵ JIMÉNEZ-SERRANO, José. *Manual...*, p. 309; GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora...*, p. 210; GILA MEDINA, Lázaro; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ. Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Los conventos de la Merced y ...*, p. 61.



Santa Clara de Asís.

Granada. Convento de Jesús y María (vulgo San Antón), clausura.

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1720.

Concretamente en el claustro alto se encuentra esta pequeña talla en madera policromada, de sesenta y dos centímetros de alto⁴⁹⁶. Representa a santa Clara en pie, portando en sus manos unos de sus principales atributos iconográficos, si no el que más, la custodia. Recrea el suceso acaecido en Asís en 1241, cuando, asediadas por los sarracenos, la santa expuso la custodia con la Sagrada Forma, consiguiendo la expulsión de los invasores⁴⁹⁷. Con la mano izquierda sostiene la base, mientras que con la derecha se ase firmemente al mástil del ostensorio sacramental, realizado al detalle en madera dorada. El viril con la hostia quedan a la altura del rostro de la santa, recurso que permite situar la mirada de ésta casi en paralelo, levemente alzada. Crea, a su vez, un punto principal de atención en la pieza, situando en paralelo los dos elementos esenciales del mensaje que se quiere transmitir. Amén de la ardiente devoción de santa Clara al Sacramento de la Eucaristía, se puede interpretar como una entronización y exaltación del mismo, puesto que la figura de la santa, al adelantar la custodia, parece quedar en un segundo plano. Sin duda esto nos remite a los modelos de Virgen con niño que los Mora plasmaban, donde la figura de la madre sirve de trono e imprime preeminencia al niño, mientras ella queda pendiente de él desde un plano relegado. El rostro ensimismado de Clara se representa con un óvalo alargado, de marcada estructura, barbilla pequeña y prominente con hoyuelo. Todo ello enmarcado y resaltado por un blanco verdugo. De sus rasgos faciales destacan la nariz fina, ojos grandes y rasgados, cejas enarcadas que acentúan una mirada intensa y algo compungida. La boca queda entreabierta, de labios finos bien definidos, sobre todo el superior con la típica forma de M, que deja visible una corona dentaria trabajada a la perfección, a pesar de lo casi diminuto de las piezas. Cubre la

⁴⁹⁶ *Inventario del convento de San Antonio Abad de Granada*, tomo 4, nº 247.

⁴⁹⁷ REÁU, Louis. *Iconografía de los santos...*, tomo 2, vol. 3, pp. 309-311.

cabeza con una toca negra de abundante y quebrado plegado. La movida disposición de esta pieza y lo imperceptible de su volumen, permiten aseverar que se trate de un elemento en tela encolada. El negro de este paño permite resaltar, por contraste, la clara policromía del rostro, donde destacan unas rosadas mejillas y la carnación de los labios. Así mismo, la sombra que proyectan las amplias pestañas superiores en pelo natural, contribuyen como si de un elemento pictórico se tratase.

Viste la santa hábito de estameña franciscana, muy bien imitado en su policromía, ceñido por el típico cordón. La túnica cae en varios pliegues, pocos pero muy bien resueltos, según marca la posición anatómica de la figura. De este modo permite apreciar el grácil movimiento de la pierna derecha, que adelantada forma una curva hacia su interior. Siguiendo el ritmo que marcan los paños, desde el pie hasta la inclinación de la cabeza, se aprecia una suave línea serpenteante. Una simbiosis perfecta entre paños y anatomía, que trasluce un concienzudo e intencionado estudio del movimiento otorgado a una figura estática. Al dinamismo contribuye también la disposición de la capa, que cubre desde los hombros a las rodillas. Los bordes quedan vueltos sobre las mangas y forman en su caída inferior un movido plisado descendente. Se adereza la imagen con una aureola calada en plata, y con un laborioso pañuelo, con puntas en encaje de bolillo, que cuelga de su mano izquierda, a modo de paño para sustentar la custodia.

Como se ha reseñado anteriormente, diversas son las características formales que permiten asociar esta talla conventual de santa Clara con la plástica de los hermanos Mora directamente. A ello habría que añadir el detalle de la colación de la mano con que santa Clara sustenta la base de la custodia, nuevo paralelismo con efigies que sustentan imágenes del divino infante. La atribución a estas gubias quedó esbozada en el inventario que posee la comunidad⁴⁹⁸, si bien compartida con Risueño. En origen fue relacionada con

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 247.

la obra de Pedro de Mena por María Elena Gómez-Moreno⁴⁹⁹, haciendo coincidir su factura con la del actual convento, hacia 1675. Con posterioridad se ha acercado a la estética de los Mora, planteando las diferencias entre estos y Mena⁵⁰⁰. Desde estas líneas apostamos por una firma concreta, la de Diego de Mora. Las características antes expuestas, y la comparativa con similares simulacros que se hallan entre las atribuciones a este escultor granadino, respaldan esta vinculación artística. *Santa Clara de Montefalco*, del convento granadino de Corpus Christi, presenta evidentes similitudes, sobre todo en rostro y resolución anatómica. Por dicho paralelismo, podríamos datar la talla de Santa Clara en la década de 1720, al igual que la imagen del Corpus que lo es de 1723⁵⁰¹. En cuanto a la policromía, se puede asemejar perfectamente, con *Santa Catalina de Siena*, del convento homónimo del Realejo granadino, con otras similitudes en la ejecución del rostro, amén de las diferencias expresivas que manifiesta cada imagen.



Fotografías de Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz.

⁴⁹⁹ GÓMEZ-MORENO, María Elena. “Pedro de Mena y los temas iconográficos”. *Pedro de Mena. III centenario de su muerte, 1688-1988*. Junta de Andalucía, 1989, p. 89.

⁵⁰⁰ JUSTICIA SEGOVIA, Juan José. “Santa Clara (Convento de San Antón)”, *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística (catálogo de la exposición)*. Hospital Real, Granada, 2001-2002. Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, Sevilla, p. 128.

⁵⁰¹ A.C.C.Gr. *Libro segundo de gasto donde se asientan las partidas por maior de entre año para memorial*. Fol. 219 vto.

3.2.4. CONTEMPLACIÓN DE LA PALABRA O ESCRITORES

Santo Domingo de Guzmán.**Granada. Iglesia de Santo Domingo- convento de Santa Cruz la Real.****Diego de Mora (atrib.) Ca. 1700-1710.**

Imagen de talla completa, de tamaño natural, situado en el brazo derecho del crucero de templo matriz dominico. Se representa al santo fundador en pie, con los brazos abierto y extendidos a distintas alturas. El derecho queda a la altura de la cintura y sujeta con su mano, en cierre progresivo, el hasta de la bandera de plata que lo identifica como fundador. El izquierdo se eleva a la altura del pecho, acercándose al mismo. Dispone su mano abierta, con marcada flexión de la muñeca y de los dedos como hemos visto en otras piezas firmadas de Diego de Mora. Sobre esta sostiene el libro que centra que atención de la figura. La resolución plástica de las manos conlleva una minuciosa ejecución epidérmica, dejando visibles de venas y tendones.

Compositivamente presenta una inclinación contraria a la que hemos estipulado como propia de Diego de Mora. Santo Domingo vira suavemente a su izquierda la cabeza y adelanta la pierna izquierda. Parece seguir en todo la solución que su hermano José dispuso para la imagen de *San Gregorio Bético* de la iglesia de dicho nombre, hoy desaparecida. Si bien ya Diego de Mora presenta en esta talla aportaciones particulares como la resolución de la barba baja, corta y peinada hacia el exterior sobre el mentón, y la disposición voluminosa de bordes vueltos de la capa. Sin obviar el rostro con los suavizados grafismos ya característicos de Diego de Mora: perfil estilizado, de mandíbula angulosa, boca pequeña, nariz fina pero de estructura marca, bigote fino de corta trayectoria y trabajada tonsura. Luce en su frente una estrella, que junto al perro de antorcha en boca completan la iconografía tradicional del *Domini canis* o guardián del Señor⁵⁰². Toda ella derivada del sueño premonitorio de

⁵⁰² REÁU, Louis. *Iconografía de los santos...*, tomo 2, vol. 3, pp. 394-402.

Juana de Aza, madre de Domingo de Guzmán y que marcaría la idiosincrasia de la orden dominica.

El hábito dominico queda caracterizado por una túnica de poco plegado, y una capa bien trabajada en todos sus detalles. Dispuesta sobre los hombros, con sobre capa o capelina, vuela sobre los brazos con la característica vuelta del borde, con caídas verticales. Destaca la doble capucha que se extiende hacia el pecho rodeando el potente cuello, trabajada en el plegado interior. La ejecución de los ropajes que viste la imagen le otorgan un considerable volumen y rotundidad de la imagen que la hacen digna merecedora de atribuirle a Diego de Mora.

La imagen bien pudo ser realizada con motivo de la ampliación del presbiterio, inaugurado a finales de abril de 1700⁵⁰³, aunque nosotros defendemos una datación cercana a 1710, a juzgar por las características expresadas en la línea de Diego de Mora.

Desde la historiografía local se ha venido relacionado esta talla con los Mora, especialmente con José, sin profundizar en su estudio. Gallego Burín lo situó como buena obra de finales del XVII, sin filiación artística alguna⁵⁰⁴. En ocasiones se hace mención al Santo Domingo que campea sobre unos de los machones del crucero, parejo a San Francisco. La última mención, sin ir más allá, la hace León Coloma ya como atribuyéndolo a Diego de Mora.

⁵⁰³ A.C.C.Gr. *Actas capitulares*, libro 20, fol. 303 vto. Cabildo de 13 de marzo de 1700. La comunidad de dominicos solicita la asistencia del cabildo al traslado y colocación del Santísimo Sacramento a su nueva capilla mayor, para finales de abril del mismo año.

⁵⁰⁴ GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, p. 75; AA.VV. *Guía artística ...*, p. 207; LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. "Iconografía escultórica...", p. 123.



Santo Domingo de Guzmán.

Granada. Convento de Santa Catalina de Zafra (Granada). Retablo mayor.

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1720.

La imagen que preside el templo desde la calle lateral izquierda de su retablo mayor, repite exactamente la imagen del templo de los dominicos. Presenta un mayor plegado en la túnica del hábito y un tratamiento más suavizado de los rasgos faciales, propio en la evolución de la obra de Diego de Mora.

Al igual que la talla compañera de retablo, Santa Catalina de Siena, ha sido mencionada en las guías artísticas de la ciudad, sin incidir en su autoría, sólo Gallego indicia que son coetáneas al retablo. Su atribución a Diego de Mora viene simplemente apuntada por León Coloma, junto al de otras imágenes⁵⁰⁵. En este estudio ratificamos la atribución a Diego Antonio de Mora, fundamentándonos en las comparativas estilísticas antes expuestas. En cuanto a la cronología, deben ser coetáneas al retablo, puesto que todo el exorno del templo se realiza en un mismo tiempo para cubrir la falta que había dejado el incendio que devoró el templo el día del Corpus de 1678. La única fecha apuntada, y respetada, hasta el momento la da Gómez Moreno, en torno a 1720 vinculando el retablo con los diseños de Hurtado Izquierdo. Si bien nosotros creemos, por los razonamientos anteriores, que se puede aceptar como cronología, pero como fecha máxima.

⁵⁰⁵ GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía...*, p. 344; LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. "Iconografía escultórica de San Agustín en la Granada barroca". En: MARTÍNEZ MEDINA et al. GRANADA. TOLLE LEGE..., p.123.



Santo Domingo de Guzmán (imagen vicaria).

Granada. Iglesia de Santo Domingo. Sala de juntas del Camarín del Rosario.

Taller de Diego de Mora. Ca. 1720-1725.

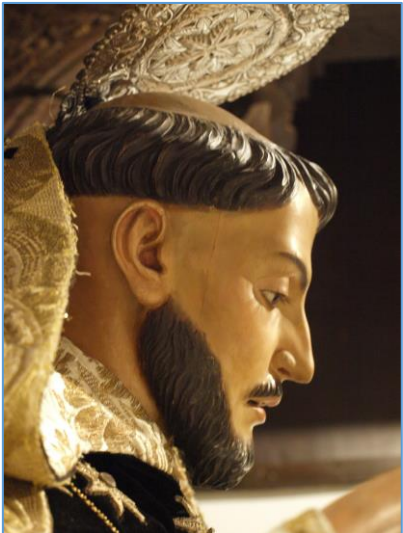
Como imagen vicaria de la que se encuentra en el crucero de Santa Cruz la Real, se ejecutó esta por parte de la Archicofradía del Rosario, ante la problemática ofrecida por la talla anteriormente vista para su movilidad se decidió encargar una imagen de vestir para los cultos procesionales.

Se trata de una reproducción a tamaño natural de la mencionada talla en madera, quedando evidente la emulación que se pretendía de la misma. La cabeza presenta una buena calidad de ejecución, siendo sus rasgos más blandos, y visiblemente inferior la solución en las manos. Especialmente en la que sujeta el mástil de la bandera. Esto denota que se trata de una obra de taller, con posible actuación de Diego de Mora en la cabeza, entregando la ejecución del resto de la pieza a miembros del taller. Cronológicamente se podría enmarcar en los últimos años del taller de Diego de Mora, posterior a 1720.

Viste hábito dominico bordado en oro, sobre terciopelo la capa y en brocado la túnica y escapulario, del siglo XVIII. Luce nimbo, libro y bandera en plata.

Así, como propiedad de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario, se conserva presidiendo su sala de juntas en el complejo del camarín de la Virgen del Rosario. Se sometió a restauración en 2016, tras ser devuelta por la comunidad de religiosas dominicas de Santa Catalina del Realejo, donde permanecido desde 1844, tras la excomunión de los dominicos⁵⁰⁶.

⁵⁰⁶ A.H.D.Gr. Leg. 409-F/2. *Fábrica. Inventarios de bienes de la Parroquia de Santa Escolástica (Granada)*. S/f. Confirmación de recibir la imagen de Santo Domingo en el convento de Santa Catalina, 28 de enero de 1844.



San Pedro de Alcántara.

Monasterio de Santa Clara la Real (Murcia). Museo.

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1700-1710.

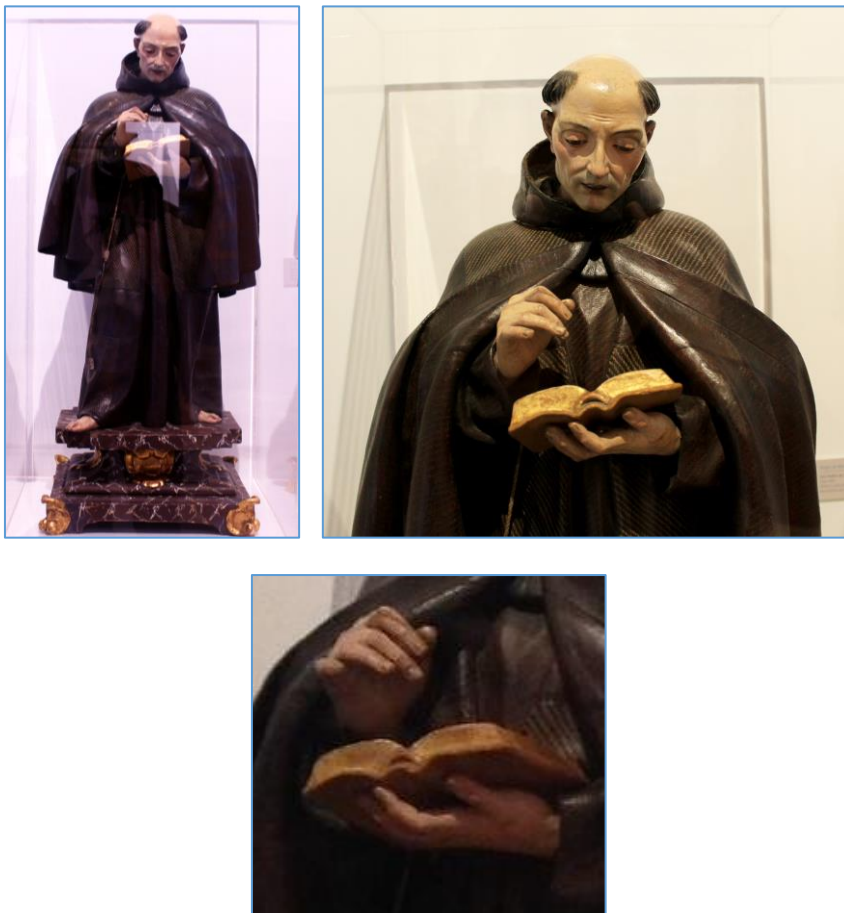
Ensimismado sobre un libro, en este caso en su escritura, se representa la figura en talla completa, de 76 cm de alto, del santo reformador franciscano nacido en Alcántara (Cáceres). Aparece erguido con la cabeza inclinada levemente hacia su izquierda para contemplar el libro sobre el que escribe.

El rostro enjuto presenta cierto intento retratístico en sus rasgos. Aunque joven, muestra el detalle de una piel arrugada, boca pequeña entre abierta con dientes visibles, ojos grandes y nariz de marcada estructura ósea. La tonsura se trabaja en marcados mechones verticales. La zona central de la frente incide de nuevo en el carácter retratístico de la pieza. Independientemente de que Diego de Mora pudiese haber conocido alguna estampa divulgativa del supuesto retrato del santo, es evidente la impronta recibida de las diversas tallas que del mismo realizara Pedro de Mena, de fuerte componente realista.

Las manos quedan colocadas a la altura del vientre. La izquierda, abierta, sustenta el libro, mientras la derecha se eleva sobre el mismo en actitud de escribir. Repite la solución empleada en el San Gregorio de la Seo granadina, de 1707. Viste hábito franciscano de estameña, con capa corta de abundante y amplio plegado. En el centro el doble pliegue característico que, enlazado con manos y cabeza conforma el eje vertical de la composición. De nuevo elementos que ponen esta pieza con la documentada de San Antonio de las Angustias. No sería extraño que ambas esculturas mantuviesen algún tipo de vínculo en cuanto a su encargo y ejecución, pues ambas pertenecen a la misma casa reformada de los franciscanos y, como vemos, amplias son las similitudes que comparten.

Bajo la túnica aparecen los pies descalzos. Cromáticamente se forma una composición triangular con base entre los pies y vértice en la cabeza, pasando por las manos. Figura ya empleada en el San Gregorio.

Se eleva sobre peana de base superior cruciforme y estrangulada en el centro, con golpe de talla de hoja carnososa dorada en cada uno de sus frentes. Éstos, junto con los componentes antes descritos, permiten adscribir esta pequeña talla al hacer de Diego Antonio de Mora, con una posible cronología oscilante entre 1700 y 1710. Se desconocen por el momento las circunstancias que han propiciado la presencia de esta talla granadina en tierras murcianas. Si bien, todo indica a que pudo llegar por dote o por donación a esta casa de madres clarisas. Gallego Burín lo menciona por indicación del de museo, pero no lo cree obra de José de Mora, aunque tampoco plantea una posible vinculación.



Fotografías gentileza de José Manuel García Madero.

Santa Teresa de Jesús.

Alfacar (Granada). Iglesia parroquial de la Asunción. Presbiterio

Taller de Diego de Mora.

Se puede considerar en la estela de algunas de las imágenes vistas hasta el momento esta talla de tamaño académico que representa a la santa doctora de la Iglesia con inmersa en la lectura de la obra que se encuentra escribiendo. Recoge el brazo izquierdo hasta el pecho para sostener el libro en su mano, mientras el derecho queda extendido para abrir la composición, a modo de línea de fuga. En esta mano prevemos que portó la pluma de su escritura, hoy desaparecida. Las manos son algo toscas en su ejecución.

Presenta gran similitud con Santa Clara de Asís, de las capuchinas de San Antón, en cuanto al rostro y al esquema compositivo. Este último rompe con la tónica general de inclinación hacia la derecha de la imagen, como ocurre en otras obras finales de Diego de Mora, caso de las santas del Corpus Christi. Así mismo la colocación un tanto arbitraria del paño encolado que hace de toca sobre la cabeza. Planteamos esta talla como posible obra de taller.

Presenta un alto grado de deterioro, especialmente en pérdida de piezas y grandes lagunas policromas.



3.3. ACTITUD IMPLORANTE

3.3.1. EN REVELACIÓN DIVINA

A medio camino entre las figuras representadas en su labor redactora y las que elevan su mirada para implorar la asistencia divina, se resuelve un tipo que concilia a ambas. Se trata de aquellas que parecen implorar o sentir la revelación de Dios en el momento de redactar sus escritos.

San Gregorio Bético o de Elvira.

Granada. Santa Iglesia Catedral. Retablo de Santiago.

Diego de Mora. 1707.

Talla de tamaño natural documentada como obra de Diego Antonio de Mora. Se encuentra situada en la calle derecha del retablo de Santiago, en la girola de la Catedral Granadina. Fue precisamente el Cabildo de ésta quien decide encargar la imagen del primer patrón de la ciudad a Diego de Mora. La intención era completar el exorno del recién terminado retablo del Triunfo de Santiago. En este haría, y hace, pareja con la talla de San Cecilio obra de su hermano José, tallada y donada en 1704 para la revitalización del culto al santo patrón de la ciudad.

Se desconoce la fecha exacta del encargo, quedando documentado en noviembre de 1707 la entrega de los pagos a Diego de Mora. Un primero de dos mil reales por la efigie del santo, extraído de arcas el 16 de noviembre.

"[...] para don Diego de Mora escultor vezino deste ciudad por la hechura de señor San Gregorio que hizo para el nuevo retablo de Santiago [...]"⁵⁰⁷

El segundo se realiza tres días después, con un importe de setenta y ocho reales en concepto de la peana y traslado de la imagen desde el taller del

⁵⁰⁷ A.C.C.Gr. Libro 64 de varios (Hacienda 1707-1737). Fol. 5 r.

artista a la Catedral (vid. Apéndice documental 16). Al primer pago se sumaron los doscientos reales que importó el aderezo de la Inmaculada colocada en el mismo retablo. De estas entregas de dinero se obligó a firmar recibo a Diego de Mora, recibos que no se han conservado. Verdaderamente, los fondos con los que se costeó la talla de San Gregorio salieron de una aportación previa hecha por el arzobispo, posiblemente Ascargorta, mecenas del retablo de Santiago.

La efigie representa al santo erguido, con la cabeza inclinada hacia su derecha y mirada elevada. El rostro se presenta enjuto, ceño fruncido de cejas onduladas, boca entre abierta con dientes visibles y labio superior bastante marcado en su perfil, posiblemente con la intención de favorecer un mayor efectismo y visibilidad dada la altura en la que se encuentra. Juega un papel importante una larga y poblada barba bífida, resuelta mediante largos mechones bien trabajados. Supone un gran volumen que queda recogido sobre sí mismo, a lo que favorece estar suspendida en el aire, dada la posición de la cabeza del santo. Al contrario de como sus hermanos la resolvieran en imágenes de amplia barba, extendida sobre el pecho. Casos de San Gregorio para los Clérigos Menores, de José, o San Pablo de la Abadía de Alcalá la Real, de Bernardo. Se cubre la cabeza con mitra, elemento que incide en la verticalidad de la imagen.

La composición de la imagen, a pesar de presentar el habitual eje sinuoso de inclinación a la derecha de la figura, debió estar condicionada por el lugar que iba a ocupar la imagen. Desde un primer momento, Diego de Mora, debió tener en cuenta la particular resolución con la que su hermano José había personalizado la talla de San Cecilio, de la que su obra sería pareja en el retablo. José inclinó la figura hacia la izquierda, derecha del espectador, con cierta sensación de inestabilidad, disponiendo Diego la figura de San Gregorio en modo contrario, de modo que se armonizara la visión de ambas tallas sobre el plano del retablo, formando dos diagonales convergentes.

La línea ascensional de la figura, acentuada por el ritmo de los ropajes, queda rota a la altura de la cintura por la colocación de los brazos, cuyas manos convergen en un mismo punto, viradas a la derecha, dispuestas a distinta

altura y unidas a la vez por el libro que se abre sobre la izquierda. La mano derecha queda apoyada sobre el libro por la muñeca, en posición de acoger el elemento de escritura, hoy desaparecido. Entre ambos brazos queda alojado el báculo. Como podemos apreciar el diseño y la composición de la imagen fue cuidada hasta el extremo por Diego de Mora. Se trata una percepción en algunos puntos casi pictórica de la obra. Así, parte del libro se abre hacia abajo, coincidiendo con la misma línea que marca el descenso del borde de la capa sobre el brazo izquierdo.

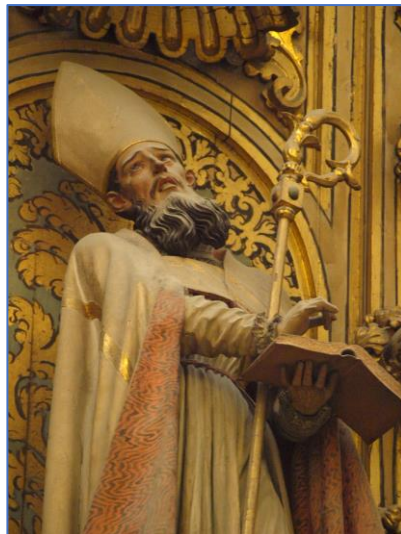
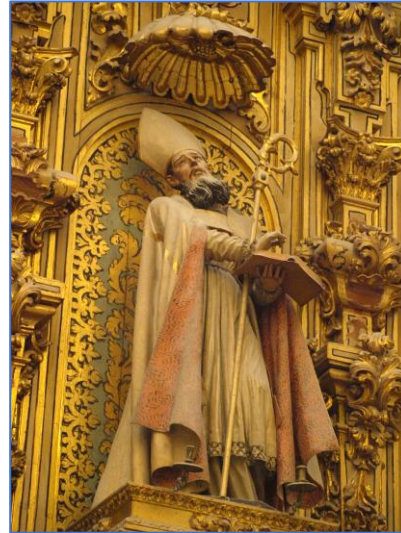
Viste indumentaria episcopal, con túnica escarlata cubierta por roquete blanco rematado en punta de encaje de naturaleza textil añadido, como el cingulo que ciñe a la cintura y que provoca un plegado abundante y menudo. Las mangas, a diferencia de su estilo habitual, se ciñen al brazo y la muñeca, cerradas por puños de rizo trabajados en la madera. Destaca un detalle casi imperceptible a la vista, el trabajo del cuello de la túnica en alto, a pesar de ser una parte que queda oculta bajo la barba. Envuelve la figura la capa pluvial color hueso que, ceñida a los hombros, va tomando volumen en su descenso hasta crear un amplio juego de pliegues en los pies. Sin obviar el sello particular de Diego en la vuelta de los bordes. El reverso, ampliamente visto, imprime la nota de color a la talla imitando un moaré rojo con las “aguas” en negro.

La peana, de base cuadrangular, se decora en los bordes superior e inferior con moldura tallada, así como golpe de talla en cada uno de sus frentes. Toda la talla recrea elementos vegetales, pequeñas hojas encadenadas en las molduras y enrolladas en los golpes centrales.

El conocimiento de la hechura de esta talla por Diego de Mora queda recogida en las publicaciones desde que Ceán lo mencionara en 1800⁵⁰⁸. Es por tanto una de las pocas obras consabidas de su autoría a ciencia cierta y que se menciona en numerosas y sucesivas publicaciones sin reparar en su estudio,

⁵⁰⁸ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres...*, p. 179; JIMÉNEZ-SERRANO, José. *Manual del viajero...*, p. 205; GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía...*, P. 278 o GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora...*, p. 209 y 210.

salvo Gallego Burín. No ha sido hasta fechas recientes cuando ha recibido una atención específica por parte de los críticos, aportando incluso documentación al respecto⁵⁰⁹.



⁵⁰⁹ MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (coord.). *Jesucristo y el emperador cristiano*. Córdoba: Cajasur, 2000, p. 37; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. “La escultura”. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *El libro de la Catedral de Granada*. Tomo I. Granada: Cabildo Metropolitano, 2006, p. 457, quien indica su donación por un particular, posible confusión con la pareja talla de San Cecilio; LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “La escultura en la Catedral de Granada”. CALVO CASTELLÓN, Antonio et al. (coord.) *Catedral, Sagrario y Capilla Real*. Vol. I, p. 304 y 305.

San Blas obispo.

Dúdar (Granada). Iglesia parroquial de la Inmaculada.

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1715-1720.

De tamaño académico, la de San Blas es una imagen directamente deudora de la talla de San Gregorio anterior, especialmente en el modelo compositivo al desplazar los brazos hacia la derecha, tomando el libro como elemento unificador. La mirada elevada, aunque con posición poco inclinada de la cabeza; la línea perpendicular marcada por el báculo y el diseño de éste; el trabajo realista de las manos; la resolución de las mangas e incluso el galón interno que recorre la capa, respaldan la cercanía entre ambas imágenes, y por tanto a Diego de Mora. Hay que indicar que los dedos han debido ser recompuestos sin gran fortuna en ambas manos.

Así mismo, el rostro manifiesta el tipo popularizado por nuestro escultor en su etapa de madurez y consolidación de estilo. La condición de mártir del obispo de Sebaste (Armenia, actualmente Turquía) queda referida en el corte de su cuello, una herida sangrante que queda casi oculta entre sus ropajes.

Como peculiaridad presenta la capa terciada por la parte delantera para recogerse bajo el brazo izquierdo, solución que nos recuerda a algunas vestimentas de efigies marianas. Siempre dejando vuelto el borde de la pieza. De nuevo, el reverso de la capa dibuja una línea de color que imprime un ritmo dinámico a la figura a través de su policromía. La policromía actual se debe a una intervención de restauración de principios de este siglo, que eliminó los repintes anteriores en un intento por recuperar las tonalidades originales. Si parece haberse conservado poco alterado el galón dorado realizado a base de punteado y picado de lustre, que recorre tanto la capa como la mitra.



San Lucas evangelista

Escúzar (Granada). Iglesia parroquial. Retablo mayor.

Diego de Mora y Bernardo de Mora (atrib.).

Imagen de tamaño cercano al natural, situada en la calle izquierda del retablo mayor de Nuestra Señora del Rosario, pareja a la talla de San Isidro Labrador. Representa al santo en pie, con el libro sobre su mano izquierda y la derecha sobre el mismo portando como elemento de escritura una pluma, y su principal atributo iconográfico, el toro, a los pies. Se resuelve la composición al modo visto en el San Gregorio de la Catedral de Granada: desplazamiento de brazos a la izquierda, inclinación a la derecha, mirada elevada y pierna izquierda adelantada. La vestimenta se resuelve con amplio plegado, que forma grandes planos en la túnica, siendo más abundante en el manto y creando oquedades de perfil sinuoso y suave. Se dispone sobre un hombro y se tercia desde ascendente para caer sobre el brazo izquierdo. Estos rasgos descritos emparentan la talla de San Lucas con otras imágenes que hemos atribuido a Diego Antonio de Mora. La peana recuerda igualmente a la que luce el santo obispo de la Seo granadina en sus elementos decorativos.

El rostro sigue los estilemas propios de los Mora, con algunos indicativos de cierta dureza en sus rasgos, mucho más marcados de lo estamos acostumbrados en las obras que creemos y sabemos de Diego de Mora. Resalta la originalidad de la solución otorgada a la barba, ideada como un amplio volumen de formas onduladas, de gran efectismo plástico y cuidado dibujo. Resultado de un estudiado diseño previo en base a modelos naturales. En esta manera tan particular de disponer la barba queremos ver la mano de Bernardo de Mora, puesto que sólo se ha visto este modelo en la imagen de San Pedro que tallara para la Abadía de Alcalá la Real (Jaén). También podemos relacionar con Bernardo el trabajo de la cabellera, ondulado en tres grandes volúmenes como en su Virgen de la Aurora de 1698.

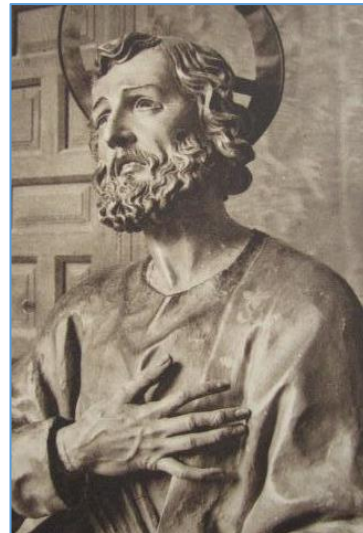
Dado que presenta rasgos evidentes que recogen características de Diego y de Bernardo, pensamos que puede tratarse de una colaboración entre ambos hermanos. Ello situaría su ejecución con anterioridad a 1702, fecha del deceso de Bernardo.

La imagen se encontraba en la iglesia del por entonces Cortijo de Ezcúzar para 1712, según indica el inventario parroquial de La Malahá⁵¹⁰. Si bien no podemos fijar una fecha aproximada de llegada de la imagen puesto que el inventario anterior se atrasa en demasía en el tiempo. La talla aparece recogida erróneamente como San Marcos.

Se encuentra en un estado de conservación deplorable, con pérdida de falanges todos los dedos de la mano izquierda, así como el libro y abundantes lagunas de policromía.



⁵¹⁰ Archivo Parroquial de La Malahá (A.P.L.M.). *Libro de inventario*. Fol. 106 r., inventario de la iglesia del Cortijo de Escúzar, 1712. Los fondos antiguos de archivo de la iglesia de Escúzar se custodian en la Parroquia de la Purísima de La Malahá dado que dependió de este templo en cuanto su administración religiosa.



San Lucas. (La Malahá).

San Pedro (blanco y negro). Bernardo de Mora, 1702. Alcalá la Real (desaparecido).

San Buenaventura

Granada. Iglesia de San Antón. Capilla de San Buenaventura.

Taller de Diego de Mora (atrib.).

Ubicada en su capilla homónima, a los pies del templo, encontramos la efigie de Juan de Fidanza, nombre de pila del doctor seráfico, que lo tornó en Buenaventura dentro de la familia franciscana. Formado en la Universidad de París, fue legado pontificio, obispo, cardenal, general de la orden y místico guía de la espiritualidad franciscana. Su imagen se representa ataviado con hábito franciscano y capelo cardenalicio. Porta en sus manos un libro abierto y la pluma, símbolos de su sabiduría y producción científica. Destaca la ingeniosa solución con la que se resuelve la manga derecha, vuelta hacia arriba. El rostro queda ensimismado en la contemplación divina, de ahí su inclinación y elevación de la mirada. Presenta unos rasgos faciales acercan esta talla a la estética de la familia Mora: nariz fina, cejas enarcadas, labios bien definidos y de perfil pronunciado. Posiblemente pueda afiliarse al quehacer de Diego de Mora. Otro detalle que acerca esta imagen a dicha autoría son las manos, en especial la sustenta el libro, con los dedos flexionados de forma más angulosa. Si bien parecen algo alteradas en su volumen por posibles intervenciones posteriores o por tratarse de una obra de taller.



San Pedro de Verona.

Granada. Convento de Santa Catalina de Siena (vulgo Zafra). Nave de la Epístola.

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1720.

Talla de tamaño académico, que representa al mártir dominico en pie, con la pierna derecha adelantada, cabeza inclinada a su derecha y mirada elevada. En contraposición compositiva se presentan los brazos, el derecho elevado hasta la altura del pecho, para sustentar la palma, mientras el izquierdo se extiende en paralelo a la pierna para sujetar el libro que reposa sobre el muslo. A diferencia de los ejemplos presentados, San Pedro sujeta el libro colocando la mano abierta sobre él. El libro realiza con gran detalle el hueco que se forma en el lomo al mostrarse abierto.

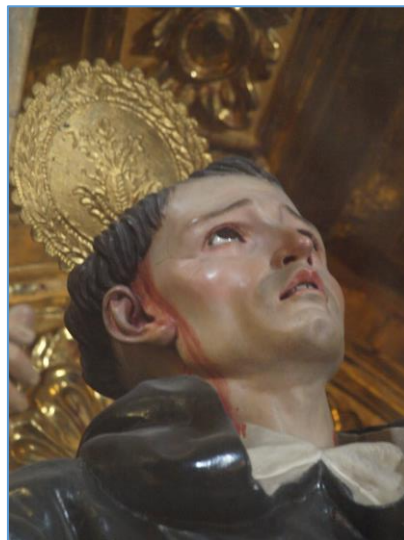
El hábito forma la típica línea sinuosa ascendente. La se resuelve en un completo juego de volúmenes, favorecido por las distintas alturas de los brazos. Juega con la caída recta desde el brazo separado del cuerpo y el recogido de abundante plegado bajo el brazo que queda asido, equilibrando el conjunto.

El rostro se muestra con los rasgos propios que ejecutara Diego Antonio de Mora. Un reguero de sangre, que brota de la herida de la cabeza, recorre el rostro por su derecha manchando la oreja, hasta perderse por el cuello. Otro reguero asoma sutilmente manchando la manga izquierda y sobre en torno al machete. La empuñadura de éste presenta un diseño helicoidal.

Como podemos ver son los numerosos los puntos de similitud que presenta con el Santo Domingo de la iglesia de los dominicos de Granada y con la estética de Diego de Mora, por lo que la incluimos en su catálogo de obras. No olvidemos que para este templo hemos planteado la ejecución de varias obras, tanto de iconografía dominica como de otras órdenes. La única referencia

a esta imagen, en cuanto a su posible autoría, la aportó León Coloma vinculándola también a Diego de Mora⁵¹¹.

cris­tiano de laicos, el libro y como mártir, la palma. Muestra además un machete hundido en el pecho y debió llevar un hacha sobre la cabeza, elementos del asesinato infringido por Pietro da Balsano el 6 de abril de 1252⁵¹².



⁵¹¹ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. "Iconografía escultórica...", p. 123.
⁵¹² REAU, Louis. *Iconografía ...*, tomo 2, vol. 5, pp. 69 y 70.

3.3.2. IMPLORANTES

Santa Clara de Montefalco

Granada. Convento del Corpus Christi. Clausura.

Diego de Mora (atrib.). 1723.

Imagen de tamaño académico que representa a la joven italiana con cabeza inclinada a su izquierda y mirada elevada. Los brazos extendidos hacia adelante abren la composición de la figura, mostrando una mano abierta y la otra con el crucifijo. Sobre el pecho muestra su principal atributo, el corazón abierto con las Arma Christi inscritas en él, tal y como la leyenda cuenta que lo encontraron al extraérselo⁵¹³. Las manos se resuelven, al igual que el rostro, como volúmenes carnosos, sin perder las formas propias de Mora.

El hábito recrea el modelo agustiniano, de manga alargada en sus extremos y correa que marca la cintura y genera una serie de pliegues suaves que dan juego a la túnica. La toca y el verdugo están realizados con la técnica de tela o paño encolado.

Esta talla se ejecutó junto con la de Santa Rita de Casia y la de cuatro santos agustinos, bajo el priorato de Antonia María del Espíritu Santo, con destino al retablo colateral del crucero, escoltando a la Virgen de la Paz⁵¹⁴. El único pago por las imágenes de las santas queda registrado en las cuentas de 1723, con un total de 1.200 reales por ambas hechuras⁵¹⁵.

Aunque no se menciona el beneficiario de este pago, ni el autor de dichas tallas, se deduce que se trata de Diego de Mora, que si se recoge como autor de los cuatro santos agustinos mandados hacer por la misma priora. A ello sumamos que los datos concernientes a todas estas obras aparecen siempre recogidos juntos. Todo parece indicar que se trata de un encargo en “lote” de

⁵¹³ REÁU, Louis. *Iconografía...*, tomo 2, vol. 3, pp. 312 y 313.

⁵¹⁴ A.C.C.C. *Libro de la fundación y cosas notables*, pp. 20 y 21.

⁵¹⁵ A.C.C.C. *Libros segundo de gasto donde se asientan las partidas por maior de entre año para memorial*, fol. 219 vto.

una serie de santos agustinos destinados al crucero del templo de la calle Gracia, y que darían inicio con Santa Rita y su compañera de retablo. Por tanto, podemos afirmar a Santa Rita de Casia como obra de Diego de Mora realizada en 1723. Así lo planteó ya Miguel Ángel León Coloma en su estudio sobre las iconografías de esta iglesia⁵¹⁶. Sin embargo, Gallego Burín las relacionó con José de Mora cuando las contempló ya en reservadas en la clausura⁵¹⁷, donde debieron pasar a la llegada de la parroquia de la Magdalena y la recolocación de sus imágenes en el templo recoleto⁵¹⁸.



⁵¹⁶ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “La dotación iconográfica del convento...”, p. 649. Mantenido en el catálogo de la exposición *Granada. Tolle Lege...*, pp. 177-179.

⁵¹⁷ GALLEGO BURÍN, Antonio. Granada. Guía..., p. 204.

⁵¹⁸ Imagen cedida por la comunidad de Madres Agustinas Recoletas del Corpus Christi.

Santa Mónica.

Granada. Iglesia de Santa María Magdalena. Crucero derecho.

Diego de Mora (atrib.) 1718.

Imagen de talla completa de tamaño académico que representa a la madre de San Agustín erguida, con mirada elevada y brazos cruzados sobre el pecho. La mano izquierda reposa sobre el pecho directamente, mientras la derecha queda sobre el brazo opuesto. Para este tipo de representación era factible pensar que se recurriera a la solución que en 170 . José de Mora a la Dolorosa de San Felipe Neri. Sin embargo, se opta por ésta, más cercana a la empleada para figuras que portan crucifijos entre sus manos, como hemos visto en el apartado correspondiente.

El rostro de la santa presenta grafismos dolientes, en alusión a los padecimientos de Santa Mónica por la conversión de su hijo Agustín.

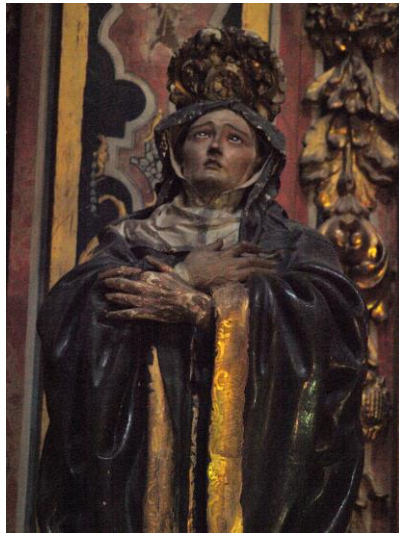
La imagen es propiedad de la comunidad de Madres Agustinas Recoletas, a la que fue donada en 1718:

“[...] La hechura de Nuestra Madre Santa Monica se yzo el año de 1718. Nos la dio a 24 de Nobiembre Don Geronimo Calvo por dadiva de sachristia de su sobrina la Madre Theresa (p. 20) / de San Francisco de Sales esta colocada esta echura en el corateral a el lado de Nuestro Padre San Agustin [...]”⁵¹⁹.

Según se desprende de esta anotación, la imagen fue realizada en 1718. No tenemos constancia documental de quien fue el autor de la misma, pero vistas las características de la obra, y sus coincidencias con otras que Diego de Mora realiza para esta comunidad años después, planteamos su nombre como

⁵¹⁹ A.C.C.C. Libro de cosas notables, pp. 20 y 21.

posible autor⁵²⁰. La talla fue colocada en el retablo colateral derecho del crucero en 1729, fecha de inauguración del mismo, lugar en el que se mantiene.



⁵²⁰ La adscripción de esta obra al taller de Diego de Mora fue propuesta en LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “La dotación iconográfica...”, p. 649.

San Isidro Labrador.

Escúzar (Granada). Iglesia parroquial. Retablo mayor.

Diego de Mora y Bernardo de Mora.

Imagen de talla completa, de tamaño académico, que representa al santo erguido, con mirada elevada y manos cruzadas. Sigue el modelo visto en Santa Mónica y en otras tallas de actitud implorante y contemplativa, incluyendo el *San Juan de Dios* que hemos atribuido a Bernardo de Mora.

Presenta el santo la indumentaria según la época barroca, pantalón remangado, túnica corta ceñida por cinturón, puños y cuello de la camisa interior visibles y calzas. A sus pies figura la pareja de bueyes que refiere al milagro del arado del campo por un ángel, figura que falta en el conjunto escultórico. De nuevo un elemento con mástil, en este caso la herramienta agrícola, se coloca sobre el pecho marcando una diagonal que cruza toda la figura, al igual que ocurría en el *San Gregorio* catedralicio.

Las ideas que llevan a plantear esta autoría compartida coinciden con las que se expusieron en el estudio de la imagen de *San Lucas*, páginas atrás. Ambas imágenes pudieron ser encargadas con destino a completar el retablo mayor de la parroquial del Rosario.

En la colección Alcubierre existe un dibujo de San Isidro, atribuido a Juan de Sevilla⁵²¹, que comparte grandes similitudes en cuanto a composición y diseño con esta talla de Escúzar. Pensamos que algún dibujo similar, si no éste, pudieron servir para la concepción de la imagen del santo madrileño.

⁵²¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Miscelánea de dibujos...”, p. 405. La fotografía de este grabado, que se muestra en la página siguiente, pertenece al artículo citado.



Dibujo atribuido a Juan de Sevilla, *San Isidro*. Colecc. Alcubierre.

San Nicolás de Tolentino

Granada. Iglesia de Santa María Magdalena. Presbiterio.

Diego de Mora. 1723-1724.

Talla de tamaño natural representando al santo agustino en pie, con mirada elevada al cielo, hacia donde parece apuntar también el dedo índice su mano derecha. La izquierda se dispone elevada, una de las formas de sujeción empleadas por de Diego de Mora. Sobre ella debió figurar un plato con la perdiz, símbolo del milagro de la resurrección de esta ave, que una vez cocinada, se negó a tomar el santo por tratarse de carne⁵²².

Viste hábito agustino completamente negro, ceñido por la característica correa que cae centrando la imagen. Presenta un suave plegado y las características mangas de embocadura larga. La manga interior se ajusta al brazo y se resuelve con menudo y abundante plegado. Sobre los hombros cae la capucha, que se resuelve de manera mimética a los casos dominicos. Los detalles de la talla aparecen casi imperceptibles a causa de la policromía homogénea que hace de ella una mancha de color plana.

El rostro muestra los grafismos propios de las obras de Diego de Mora, con ceño fruncido y boca entre abierta con corona dentaria superior perfectamente tallada. La cabeza tonsurada permite ver la talla completa y correcta de las orejas, dentro de un conjunto rotundo a la vez que suave y elegante en su resolución.

Según indica Gómez Moreno en su guía de la ciudad, esta imagen procede del desaparecido convento de Ntra. Sra. de Loreto, de agustinos descalzos, llegó al templo de agustinas recoletas de la calle Gracia tras la Desamortización⁵²³. Indicación que suponemos debió conocer por testimonios orales. Este planteamiento se ha perpetuado en el resto de investigaciones y

⁵²² REÁU, Louis. *Iconografía de los santos...*, tomo 2, vol. 4, pp. 442-444.

⁵²³ GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía...*, p. 94. Cataloga erróneamente la talla como obra de Pedro de Mena.

publicaciones posteriores⁵²⁴. Se conoce que para la dedicación del nuevo templo de dicho convento, en 1694, se encontraba en el crucero del mismo una imagen de San Nicolás de Tolentino de gran devoción entre los fieles, según indicia fray Pedro de Jesús Ortega⁵²⁵.

Llegados a este punto planteamos una nueva hipótesis sobre el origen y datación de la talla de San Nicolás de Tolentino. En base al análisis de la imagen, en especial su composición en el emplazamiento actual, creemos que puede tratarse de una talla ejecutada exprofeso para el lugar donde hoy la contemplamos. Hipótesis que convierte en dato veraz la anotación existente en el inventario parroquial de Santa María Magdalena del año 1868, describiendo el presbiterio:

“Ytem dos ymagenes de San José y San Nicolas de Tolentino en cuerpo mayor sobre dos bases de madera dorada, la diadema de San Nicolas es de madera mas la del niño de San José lo es de hojadelata, estas son procedentes de las M^sM^s (madres) Agustinas”⁵²⁶.

La descripción coincide con la imagen que hemos descrito anteriormente, incluso en su diadema en madera dorada. En ningún momento, tanto en este inventario como en otro anterior, se hace mención alguna a que la talla de San Nicolás de Tolentino proceda del convento agustino de Loreto. Es más, como se puede apreciar en el texto transcrito, es propiedad de la comunidad de Madres Agustinas del Corpus Christi, junto con el San *José* que ellas mismas costearon en 1702.

Si comparamos ambas imágenes, presentan una altura y envergadura similar similares. Conforman líneas compositivas divergentes al inclinar las

⁵²⁴ León Coloma subsana el error hablando directamente de Diego de Mora como autor de la talla de San Nicolás. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “Iconografía escultórica...”, p. 122.

⁵²⁵ ORTEGA, fray Pedro de la Cruz. *Templo nuevo de los agustinos descalzos de Granada y sumptuosas fiestas que se celebran a su dedicación*. Granada, 1695, p. 55.

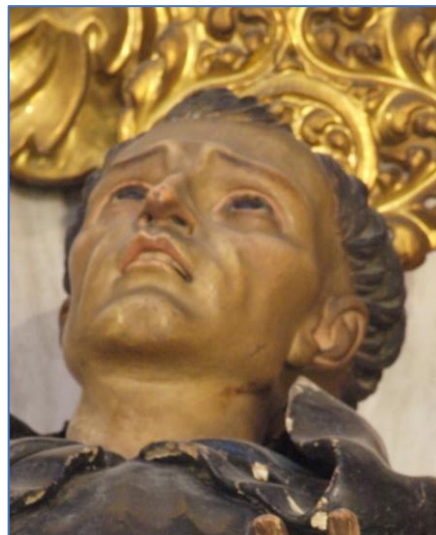
⁵²⁶ Archivo parroquial Santa María Magdalena-Granada (A.P. S.M.M.). Caja 2 de inventarios. *Libro de Ynventario de la Yglesia Parroquial de Santa María Magdalena. Granada. Año de 1867*. fol. 10 vto. En la actualidad se puede consultar una copia impresa del libro original.

cabezas en modo opuesto a la vez que complementario. Una composición pareada que nos lleva a pensar en una concepción de las imágenes ideada para el espacio a ocupar, como ya planteamos en el retablo de Santiago de la Catedral.

En tal caso, estaríamos hablando de una obra ejecutada entre 1723 y 1724, dentro de un grupo de santos agustinos costeados por la comunidad y por la que constan pagos a Diego de Mora (vid. Apéndice documental 21). Este conjunto de imágenes estaba compuesto por San Nicolás de Tolentino, Santo Tomás de Villanueva, San Juan de Sahagún, San Alipio y San Guillermo, actualmente sin localizar. En los pagos siempre se mencionan como “los santos de la iglesia”, sin especificar su ubicación. Se hace constar un pago de 100 reales en concepto de las diademas, piezas que se ejecutarían en madera tallada y dorada, como la que muestra este San Nicolás de Tolentino.

No es hasta unos años después cuando, en otro libro, se reseña la colocación de los santos en los machones del crucero, junto con la adquisición y colocación de otras imágenes en el mismo espacio. En dicha anotación se produce el error al numerar por un lado cuatro santos y ser cinco a la hora de mencionarlos unos renglones más abajo⁵²⁷ (vid. Apéndice documental 22). Si hacemos la reconstrucción de donde estuvieron dichas imágenes colocadas encontramos que sólo había tres machones o pilares disponibles, puesto que uno lo ocupa el púlpito. Tres de los cinco santos irían dispuestos sobre estos espacios sobre repisas, Santo Tomás de Villanueva en un retablo del crucero, como lo encontramos a finales del XIX, quedando una imagen sin ubicar. Deducimos que esta sobrante iría destinada a ocupar el espacio parejo a San José en el presbiterio, ya que no hay constancia documental de realizar o colocar imagen alguna en dicho lugar preminente del templo. La imagen que planteamos para ocuparlo, San Nicolás de Tolentino que allí permanece. Queda así demostrado que la talla del santo agustino italiano es obra de Diego Antonio de Mora, entregada al convento en 1724.

⁵²⁷ A.C.C.C. *Libro de la fundación y cosas notables*, pp. 20 y 21.



San Nicolás de Tolentino.

Lucena (Córdoba). Convento de San Martín.

Taller de Diego de Mora (atrib.).

Imagen de vestir de tamaño cercano al natural. Se representa mostrando sus atributos iconográficos, el citado cuenco con la perdiz en pie, y un crucifijo en la mano. La inclinación de la cabeza, baja y hacia su izquierda, y la dirección de su mirada intentan focalizar la atención del espectador en el referente iconográfico del milagro del ave⁵²⁸.

Las zonas de talla manifiestan gran deuda de los modelos de Diego de Mora. Así lo advirtió ya Miguel Ángel León al adscribirla a sus gubias⁵²⁹.



Imagen tomada del libro *Granada tolle, lege*.

⁵²⁸ Ante la imposibilidad de observar y fotografiar la imagen en directo, dada la imposibilidad de asistir al templo conventual y la negativa de las religiosas a permitirme el acceso fuera de las horas de culto en varias ocasiones, me veo obligado a estudiarla a través de la fotografía que presento. La obra fue expuesta en la exposición *Granada tolle, lege* (septiembre 2009-enero 2010), donde no se permitía fotografiar las piezas expuestas.

⁵²⁹ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “Religiosidad agustiniana...”, p. 174-176.

3.4. EN RELACIÓN CON EL PRÓJIMO

En este apartado se pretende recoger las figuras que se representan en actitud de mostrarse cercanos o interactuando con otros personajes, aparezcan o no representados, llevando a cabo un acto de asistencia o prédica.

San Francisco Solano

Priego de Córdoba. Iglesia de San Francisco. Capilla de la Vera Cruz. Diego de Mora (atrib.), Ca. 1718.

Imagen de talla completa de tamaño académico que representa al santo misionero cordobés mostrando el crucifijo a la asamblea. Lo eleva con su mano diestra, mientras lo señala con la opuesta, cuyo brazo traza una diagonal al cruzarse ante el pecho. Las realistas manos, de marcados nervios y trama venosa en relieve, son claro ejemplo del trabajo de Diego de Mora. Al igual ocurre con el rostro, que denota una evolución suavizada de los rasgos, propia de la segunda década del XVIII en adelante.

De nuevo aparece la cabeza inclinada hacia su derecha, la pierna izquierda adelantada y la verticalidad del cuerpo marcada por el pliegue central del hábito. Una capa corta, de amplio y suave plegado y vueltos sus bordes, completan la indumentaria de estameña franciscana.

Existe un hecho que permite aproximarse a la data cronológica de esta talla. Se trata de la cesión de un espacio del templo franciscano a Luis de Gámiz y Aguilera y a su madre, Isabel de Aguayo Aguilar, en 1717. Este señor hizo construir un pequeño retablo, en cuyo centro colocó una talla de San Francisco Solano⁵³⁰. La fecha aportada coincide plenamente con la estética que presenta el santo en la obra de Diego de Mora. Una etapa de madurez y estilo

⁵³⁰ PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. “La iglesia conventual de San Francisco...”, p. 170.

consolidado. Cabe pensar que debió pasar un tiempo prudencial desde la cesión del espacio hasta la ejecución y colocación de la imagen, mínimo un año, hacia 1718 o 1719. Un culto previo a su canonización, acaecida en 1726.

Esta talla prieguense fue referenciada como inédita obra de José de Mora por Domingo Sánchez-Mesa en su tesis doctoral⁵³¹. Nosotros la adscribimos al catálogo de Diego de Mora.



⁵³¹ SÁNCHEZ MESA, Domingo. *José Risueño...*, p. 64. Ya la mencionó un año antes en su publicación *Técnica de la escultura policromada...*, p.188. Esta atribución ha sido mantenida en publicaciones posteriores: VILLAR MOVELLÁN, Alberto (coord.). *Guía artística de la provincia...*, p. 640 y *Guía artística de Córdoba...*, p. 516; PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. “La iglesia conventual de San Francisco...”, p. 170.

San Francisco Solano.

La Zubia. Iglesia parroquial de la Asunción.

Taller de Diego de Mora. Ca. 1726.

Procedente del convento de San Luis el Real de la Zubia, encontramos esta talla de tamaño académico donde se aprecia al santo evangelizando a un grupo de indígenas, representados en dos figuras infantiles caracterizadas que se arrodillan a sus plantas en actitud. Comparte similitudes compositivas con la imagen de Priego, disponiendo en este caso la mano derecha hacia abajo, sobre uno de los niños, hacia el cual también dirige su mirada. Rostro, manos y composición general revelan el modelo de Diego de Mora. Sin embargo, el trabajo abultado de los ropajes hace pensar en una mano de su taller.

En la peana figura la inscripción: “*Señor San Francisco Solano. Natural y patrono de Montilla y morador de este Convento de San Luis el Real de la Zubia*”. El tratamiento de santo indica que es una talla realizada posterior a 1726, fecha de canonización. Posiblemente con tal motivo se mandase ejecutar su efigie y rememorar su estancia en el cenobio franciscano granadino.



Se ha querido vincular con el taller de los Mora, en especial con José, la imagen de San Francisco Solano que preside su santuario natal en Montilla

(Córdoba)⁵³². Aunque deudora de los mismos en composición y modelado de paños, el rostro presenta una realidad retratística totalmente distante.

Muy relacionado, el plano compositivo, con la imagen de San Francisco Solano de Priego aparece la de *Santo Tomás de Aquino* en la iglesia de Santo Domingo de Granada. En el doctor angélico dominico quedan patentes otros grafismos acuñados por Diego de Mora, en especial la manera de resolver las manos y su flexión. Ahora bien, el rostro y la manera voluminosa de trabajar el cabello no presentan esa afinidad, lo que nos hace apartar esta imagen del catálogo de Diego de Mora. A él había sido adscrita esta talla recientemente en la *Guía artística de Granada y su provincia*⁵³³.

En 1846, Jiménez-Serrano menciona por primera vez la talla del *Santo Ángel Custodio* del convento granadino del mismo nombre, como obra de Diego de Mora. Así mismo la mantiene Gallego Burín al presentar su catálogo de obras de nuestro artista⁵³⁴. Se trata de una imagen que sigue directamente el modelo realizado por Alonso Cano para la portada del anterior templo conventual, actualmente emplazado en uno de sus patios. El ángel avanza acogiendo a un niño bajo su brazo izquierdo y junto a su pierna. La mano derecha queda colocada sobre el pecho. Puede tratarse de una obra del taller de los Mora, que no adscribimos a Diego de Mora. Tengamos en cuenta que se requeriría una imagen titular a la conclusión del templo, en 1661 o años inmediatamente posteriores. Para entonces Diego de Mora contaba una corta edad que no le permitía ejecutar obras de este calibre.

⁵³² VILLAR MOVELLÁN, Alberto (coord.). *Guía artística de la provincia...*, 1995, p. 446.

⁵³³ AA.VV. *Guía de Granada y su provincia (I)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 208

⁵³⁴ JIMÉNEZ-SERRANO, José. *Manual...*, p. 309; GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora...*, p. 210.

Santo Tomás de Villanueva.

Granada. Convento de Santo Tomás de Villanueva. Retablo mayor.

Taller de Diego de Mora (atrib.). Posiblemente 1724.

En la calle derecha del retablo mayor de la capilla del convento agustino recoleto del Albaicín, se encuentra esta talla de tamaño cercano al natural. Se representa erguido en actitud de entregar limosna⁵³⁵, con la pierna derecha adelantada, formando los pliegues una línea sinuosa ascendente que culmina en la cabeza inclinada hacia su derecha. Los brazos equilibran la composición de la figura situándose en posiciones casi opuesta, el izquierdo a la altura del pecho para coger el báculo, mientras el derecho desciende a la vez que cruza hacia el centro de la figura cogiendo la bolsa limosnera. Como podemos ver, tanto compositivamente como en el hábito sigue los parámetros de otras muchas imágenes documentadas y relacionadas con Diego de Mora.

El rostro, a pesar de los repintes, deja visibles los rasgos morecos, aunque no lo bien definidos que cabría esperar de la mano de nuestro escultor, como ocurre con las manos. Llama la atención la boca completamente cerrada, forma nada habitual en su trayectoria artística. No por eso se desmerece el trabajo de caracterización del rostro con arrugas de la piel bien recreadas. A pesar de llevar mitra, muestra bajo ella el cabello dispuesto en tres grupos y peinado hacia la derecha. Vistas estas apreciaciones vemos claramente como aparece la mano de otro artista en la ejecución de esta talla, miembro del taller, especialmente en el rostro.

Planteamos la hipótesis de que esta imagen pudiera ser el Santo Tomás de Villanueva que formó parte de los cinco santos realizados por Diego de Mora para la iglesia conventual del Corpus Christi entre 1723 y 1724. Por tanto, el que Gómez Moreno menciona en el retablo izquierdo del crucero de la ya parroquial de la Magdalena⁵³⁶. En su lugar se encuentra hoy un San Cecilio

⁵³⁵ Iconografía habitual del santo, oficializada por orden de Paulo V para destacar su ejercicio de la caridad. REAU, Louis. *Iconografía de los santos...*, tomo 2, vol. 5, pp. 285.

⁵³⁶ GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía...*, p. 394.

procedente de la antigua sede de la Parroquia. Del paradero que tomó la imagen de aquel Santo Tomás nadie ha sabido darnos información. Puede que pasara a la nueva fundación de padres agustinos que en 1912 se asienta en la vecina localidad de Monachil, y de donde las religiosas albaicineras dicen proceder la talla que estudiamos. Completaríamos así el periplo completo del Santo Tomás de Diego de Mora.

Presenta una desafortunada policromía que oculta los verdaderos valores plásticos de la imagen-. Su estado de conservación parece aceptable excepto en el campo polícromo.



3.5 IMÁGENES ILOCALIZABLES

San Alipio, San Guillermo y San Juan de Sahagún.

Granada. Convento del Corpus Christi. (Ilocalizables actualmente).

Diego de Mora, 1723-1724.

Tratamos ahora el resto de tallas del mencionado grupo de “santos” de la iglesia conventual del Corpus Christi⁵³⁷. A saber: San Alipio, San Guillermo y San Juan de Sahagún, junto a Santo Tomás de Villanueva y San Nicolás de Tolentino, ambos estudiados páginas atrás (vid. Apéndice documental 22).

Por estas cinco imágenes percibió Diego de Mora un total de 2.062 reales de vellón. Por las diademas, al parecer en talla de madera dorada, 100 reales, por su porte y colocación sobre las repisas 26 reales más. Estos pagos se efectuaron entre 1723, sin especificar mes, y noviembre de 1724 (vid. Apéndice documental 21).

En la realización de este grupo de esculturas debieron participar los miembros de su taller existentes en el momento. Nombres como el de su vecino Martín José de Santisteban o Luís de Sarabia que lo fue en 1722.

A este elenco de tallas le precedieron, también encargadas por la comunidad de agustinas recoletas, las de Santa Rita y Santa Clara de Montefalco. Todas ellas destinadas al crucero del templo, junto a la Santa Mónica existente desde 1718. Una vez realizados y colocados los retablos del crucero, en 1729, quedarían dispuestas de la siguiente manera:

- Santa Rita y Santa Clara de Montefalco en el retablo de la Virgen de la Paz.
- Santo Tomás de Villanueva y Santa Mónica en el retablo de San Agustín.

⁵³⁷ Este elenco de piezas fue sacado a la luz en LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “Dotación iconográfica...”, p.646.

- San Alipio, San Guillermo y San Juan de Sahagún sobre tres de los machones achaflanados del crucero, el cuarto se ocuparía por el púlpito.
- San Nicolás de Tolentino en el presbiterio.

No se ha podido rastrear el paradero de las tres imágenes que faltan. En la comunidad del Corpus Christi aseguran no tener imágenes de estas iconografías en su clausura. Lo mismo ocurre en los otros dos centros agustinos consultados: Santo Tomás de Villanueva y Virgen del Buen Consejo (Monachil). Desconocemos, y a falta de descripciones documentales, como podrían ser estas imágenes perfectamente documentadas. Pensamos que similares en tamaño al Santo Tomás de Villanueva del convento de “las Tomasas” de Granada, el cual pensamos formaba parte de este grupo. Del mismo se desmarcaría en tamaño San Nicolás de Tolentino, dada su ubicación preminente en el presbiterio, donde hoy se conserva según hemos propuesto.

San Casiano de Imola.

Granada. Iglesia de San Gregorio Bético (Ilocalizable actualmente).

Diego de Mora. Ca. 1720-1725.

Imagen del santo de estatura “regular”⁵³⁸, tamaño académico, representado como obispo, el cual sabemos que portaba báculo y lucía mitra, según se describe la imagen durante su estancia en la parroquial de San José, a donde pasó tras el proceso desamortizador del siglo XIX:

*“La de San Casiano en su retablo pintado con baculo y mitra de madera”*⁵³⁹.

⁵³⁸ A.H.N. Sección Clero, libro 3750. *Libro de quenta y razón de la sacristía de Granada. Félix de Torres sacristán*. Fol. 61 vto. Inventario de 23 de enero de 1744: “ai una imagen de San Casiano de bulto y de estatura regular”.

⁵³⁹ Archivo Parroquial de San José (Granada). *Ynventario de las ymagenes, alhajas, ropa y demás efectos que se donaron a esta Parroquia por disposición del Excelentísimo Señor don Blas Joaquín Álvarez de Palma procedentes del extinguido colegio de Clerigos Menores*. Legajo 25 Régimen interno, *Libro inventario de la parroquia de San José*, fol. 17 r. En el inventario 1842, se registra con una anotación casi idéntica: “...la imagen de San Casiano de talla, con baculo y

La única referencia gráfica es la de un grabado que se conserva, alusivo al lienzo que su hermandad tenía en la misma iglesia de San Gregorio⁵⁴⁰, donde aparece acompañado por dos niños. Este lienzo parece ser el primer referente iconográfico al que la congregación rindió culto. Con posterioridad se encargaría su imagen de talla al Diego Antonio de Mora. Como se aprecia simple vista, no se mantuvo el modelo iconográfico de para la imagen de bulto redondo. Posiblemente por cuestiones de presupuesto a la hora de representar la imagen del cuadro en talla.



Se trata de una talla que encargara la Hermandad de San Casiano a Diego de Mora, dato que conocemos gracias al minucioso inventario que en 1755 redactó el presbítero Vicente de Castro⁵⁴¹, al parecer buen conocedor de los avatares artísticos acaecidos en la casa (vid. Apéndice documental 27). No se tiene constancia de la fecha de su ejecución. Si tenemos en cuenta que el clérigo aporta datos de su hechura es porque esta talla debió encargarse estando ya la hermandad radicada en el templo de San Gregorio, hecho que ocurre en 1720⁵⁴².

mitra de madera". *Ibidem*, fol. 10 vto. Al margen se anota su procedencia de San Gregorio Bético.

⁵⁴⁰ Agradezco a José Antonio Díaz Gómez que me pusiera en conocimiento de este grabado y la cesión del mismo para ilustrar este trabajo.

⁵⁴¹ A.H.N. Sección Clero, libro 3750. *Libro de quenta y razón de la sacristía de Granada. Félix de Torres sacristán*. Inventario adjunto sin foliar, 15 de junio de 1755.

⁵⁴² A.H.N. Sección Clero, libro 3742. *Libro de capítulos locales que se celebran en esta nuestra casa de señor San Gregorio de Granada. Se empezó el día 13 de septiembre de 1719*. Fols. s/n vto.-1 vto. Solicitud y licencia de admisión de la Hermandad de San Casiano. En las cuentas de 1720 ya se reflejan diversas misas por parte de esta congregación de maestros, incluida la fiesta del santo, que presumimos celebraría el 13 de agosto. Imaginamos que se trataba de una hermandad de tipo gremial de los maestros de primeras letras, titulados, al

Hablamos por tanto de una cronología aproximada de entre 1720 y 1725 para esta imagen del patrón de los maestros de primeras letras.

Dado el paradero desconocido de esta imagen, y por la descripción que aportan los documentos, se puede relacionar con una talla de la estética de Diego de Mora coincidente con los datos obtenidos. Se trata de una imagen venerada actualmente como San Cecilio, y emplazada en el Seminario Diocesano de Granada, que pasamos a describir.

San Cecilio.

Granada. Seminario menor.

Diego de Mora (atrib.). Ca. 1720.

Imagen de talla completa y tamaño académico que representa al santo erguido, con la habitual línea curva compositiva de Diego de Mora y cabeza hacia su derecha. Sitúa la mano derecha sobre el pecho recogiendo el borde opuesto de la capa, sirviendo de broche con la sutilidad característica en que trabajaba los dedos. Recurso este que se observa en el San Cecilio catedralicio y en San Pantaleón de la iglesia de Santa Ana, ambos de su hermano José. Es una mano trabajada con precisión, donde quedan visibles tanto la estructura como los elementos epidérmicos (piel y venas) que aportan tanto naturalismo como intensidad con cierto aire de dramatismo contenido. El brazo izquierdo queda extendido hacia delante estando la mano desaparecida en la actualidad. Por el modelo compositivo y la iconografía de este santo varón, pensamos que portaba algún atributo iconográfico en su mano izquierda. Ante su actual situación puede representar a variedad de santos obispos. Planteando la

igual que las existentes en otras ciudades españolas. Para una aproximación a las mismas sirva VENTAJAS DOTE, Fernando. “La Congregación de San Casiano y el ejercicio del magisterio de primeras letras en la Málaga setecentista”. *Isla de Arriarán*. XXX (diciembre 2007), pp. 43-63.

hipótesis de que fuese el ilocalizable San Casiano de Imola, podría portar un punzón, elemento de su martirio⁵⁴³.

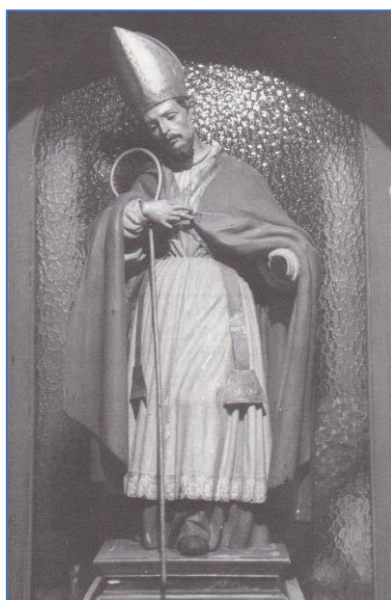
Viste atuendo episcopal, con túnica, roquete, estola, capa y mitra dorada. La capa se entona en rojo con las vueltas e interior en verde y ribetes de galón dorado. El roquete en blanco rematado en puntilla ancha detalladamente pintada. La mitra se encuentra tallada en madera. La vestimenta talar, túnica y roquete, se ciñe al cuerpo con un imperceptible cordón por encima de la cintura resuelto con abundante y fino plegado. Este ceñimiento alto o talle alto potencian la esbeltez de la figura. Bajo los ropajes se marcan la rodilla y pierna izquierdas adelantadas, con su correspondiente zapato negro. La capa se dispone sobre los hombros, acercando sus bordes con la mano que extiende sobre el pecho. Desde este punto hacia abajo, y aprovechando la disposición de los brazos, los bordes caen vueltos, con algún pliegue, formando grandes planos. De este modo se imprime mayor dinamismo a una prenda, desde el brazo derecho el pliegue se resuelve más suave dejando abrir la capa vuelta en un plano más ancho que en el lado opuesto, donde un mayor plegado disminuye el volumen. Emplea este recurso para equilibrar la compasión y el volumen de la figura, ya que el plano más o ancho de la capa desciende desde el brazo más asido al cuerpo, mientras que el contrario lo hace desde la extremidad más alejada. También se denota el equilibrio compositivo en que el brazo abre la composición hacia el mismo lado donde el santo deja caer su cabeza, y por tanto disminuye la tensión/carga visual. El segundo cierra con una caída más vertical, sirviendo, junto a un mayor plegado, de contrapeso visual.

El rostro del santo es el de una persona joven, enjuto y de rasgos algo duros/ severos. Quedan marcados todos los músculos, así como la estructura ósea, acentuando los pómulos con una policromía más rosada. Nariz fina, ojos hundidos y algo rasgados y cejas enarcadas con el entrecejo algo fruncido denotan la mano de los Mora. Presenta gran similitud con el San Juan de Dios del oratorio del Hospital (hoy en el ante camarín de la basílica), sobre todo en la boca levemente entreabierta, pequeña y de labios algo salientes. Éste tipo de

⁵⁴³ REÁU, Louis. *Iconografía de los santos...*, tomo 2, vol. 2, p. 270.

boca transmite sensación de ensimismamiento e interiorismo espiritual. Presenta bigote pictórico caído, con el típico modelo de los Mora, de ángulo marcado y sin llegar a unirse con la barba, ésta es poco poblada y recorre la mandíbula en su línea inferior, dejando la barbilla limpia en su parte superior. Una corta cabellera deja al descubierto el cuello y el detalle con el que están trabajadas las orejas. Nos encontramos ante una cabeza de estupendo y minimizado estudio anatómico, cuyo giro hacia la izquierda hace proyectar la sombra de la barba sobre los cuellos vueltos de la vestimenta, dando lugar a un vibrante juego de claroscuros.

La imagen no se ha podido contemplar la imagen para su estudio, puesto que se encuentra desde hace años embalado y almacenado junto con diversos enseres del antiguo Seminario menor⁵⁴⁴. Según la misma fuente, la imagen es de tamaño académico y se encontraba en lamentable estado de conservación. La única referencia gráfica que podemos aportar es la que reproduce Barrios Aguilera en su publicación *Falsos cronicones contra la Historia*, quien lo data como obra anónima del siglo XVII⁵⁴⁵.



San Cecilio. Imagen del libro Los falsos cronicones contra la Historia.

⁵⁴⁴ Agradezco el dato al delegado de patrimonio del Arzobispado de Granada, Antonio Muños Osorio.

⁵⁴⁵ BARRIOS AGUILERA, Manuel. *Los falsos cronicones contra la Historia (o Granada, corona martirial)*. Granada: Universidad, 2004, p. 94.

Existe una relación de imágenes de santos que se han ido atribuyendo a lo largo del tiempo como obras de Diego de Mora, de forma un tanto arbitraria e injustificada. Aun así, recogemos el *San Pedro Nolasco* que se registró en el convento del Ángel Custodio, procedente de los Mercedarios calzados, creemos que es la que hoy se encuentra en la capilla de las Mercedes de San Ildefonso, obra a todas luces de Alonso de Mena. Con mismo origen y colocación se mencionó en varias guías otra talla de San Ramón Nonato, de paradero desconocido.

De destino incierto es la imagen de San Francisco en la impresión de las llagas, del Convento de San Francisco-Casa grande. Se ha relacionado con la que hemos estudiado en la clausura de San Antón, y en otras ocasiones con la que se conserva en el templo conventual de Santa Isabel la Real, que no creemos obra de Diego de Mora. En la misma capilla figuraba una Virgen del Triunfo que mencionaron con obra de Diego de Mora y cuya suerte también desconocemos.



C ONCLUSIONES



CONCLUSIONES

El estudio precedente ha conseguido alcanzar gran parte de los objetivos planteados a su inicio, si bien se han intentado abarcar todos, con una consecución desigual. Del proceso de investigación y su resultado final se pueden considerar una serie de conclusiones que compendian la realidad actual sobre la vida, obra e influjo de Diego Antonio de Mora.

En primer lugar, exponemos la aportación de nuevos datos biográficos de Diego Antonio de Mora López que ayudan a comprender mejor su personalidad. La tenencia de una importante cabaña de ganado y la compra de una segunda vivienda, posiblemente para su arrendamiento, muestran un nuevo aspecto como hombre de negocios activo y desenvuelto. Este planteamiento queda respaldado por documentos históricos donde el escultor manifiesta un alto interés por la formalización de sus tratos comerciales y laborales. Así lo demuestran la redacción del compromiso para el pastoreo de su amplia cabaña caprina, la imposición de censo sobre una segunda propiedad inmobiliaria, el poder para recibir asistencia jurídica o la obligación de pago sobre una sus obras. A ello habría que añadir la existencia de un libro de contabilidad particular donde recogía encargos, pagos y débitos relacionados con el ejercicio de su profesión de escultor. Documento no conservado y que conocemos por referencias directas del escultor.

Esta misma documentación, en especial desde su primer testamento, ha permitido asignar a Diego de Mora un alto poder adquisitivo, dados los bienes que legaba y los que posteriormente se ha aportado que poseía. Emanaba gran parte de este nivel económico de los honorarios recibidos por sus obras escultóricas, de su labor como instructor de las artes y de los negocios ganaderos que mantenía en paralelo.

En campo profesional, objetivo principal de este estudio, una de las principales consecuciones es la ampliación del catálogo documentado y

razonado de obras de Diego Antonio de Mora. Actualmente estas ascienden a un total de diecinueve piezas, de las apenas ocho existentes en el momento de iniciar este periplo investigador. Las nuevas obras abarcan desde los inicios documentados en el ejercicio de su profesión, en 1676, hasta la última pieza del mismo, en 1726, tres años antes de su muerte. Así han salido a la luz, debidamente documentadas y localizadas, *Jesús Nazareno* de Béznar, el *Cristo de la Salud* de Almegíjar, la *Virgen de Belén* del Monasterio de San Jerónimo, un *Niño Jesús de Pasión* en el mismo cenobio, y *Nuestra Señora de la Aurora* de Montejícar. A esta nómina se incorporan piezas no localizadas pero debidamente documentadas: un *San Juanito* y una *Inmaculada* donadas por la familia Vargas Pimentel al convento de Madres Capuchinas de Granada, el *San Casiano*, titular de su propia hermandad y un *San Antonio de Padua* restaurado para la Catedral de Granada. El cotejo y de datos sobre imágenes previamente documentadas, el cruce con nuevas referencias y la observación detenida de obras de idéntica iconografía, se han resuelto con la identificación y localización de alguna de estas piezas que se creía desubicada. Caso de la talla de *San Nicolás de Tolentino* del convento del Corpus Christi, desmontando la asentada creencia de su procedencia del convento de Loreto. En el mismo plano se plantean varias hipótesis de relación de imágenes con datos de autoría, *Santo Tomás de Villanueva*, de su propio convento, y el *San Cecilio* del Seminario Menor de Granada.

La escasa existencia de referencias directas sobre la autoría de obras, ha obligado a moverse constantemente en el controvertido campo de la atribución. Apoyados en datos puntuales, principalmente cronológicos, se han apuntado nuevas obras que creemos salidas directamente de la mano de Diego de Mora. Entre otras, los Nazarenos de Albuñuelas y Capileira, la Dolorosa o Soledad del convento del Corpus Christi o los santos Isidro y Lucas de Escúzar. De otras muchas se ha planteado la hipótesis atribucionista en función del análisis estilístico con las anteriores, ampliando la nómina hasta un total de

Anejo a la investigación de la figura y obra de Diego Antonio de Mora, han salido a luz datos que permiten documentar la autoría de nuevas piezas de

otros artistas, en especial de la saga de los Mora. Estos hallazgos han ayudado a definir los estilos de cada uno de los miembros de esta familia de artistas, y por tanto a discernirlos del de Diego, así como a establecer influjos, relaciones y diferencias artísticas entre los mismos. Se erige el templo de San Gregorio Bético en el mejor exponente de confluencia de obras de esta familia de artistas. Igualmente, se ha conseguido la definición de un estilo y características propias, que permiten discernir mejor su obra de la de otros artistas de estética afín como son miembros de su taller.

De la pericia y genialidad creadora de los hermanos Mora, se plantea la hipótesis del nacimiento de un nuevo tipo iconográfico concreto y original. Hablamos del modelo de Virgen sedente en trono de nubes, portando un banderín, asociado a la advocación de la Aurora. Una advocación de raíz rosariana que surge como tal en la segunda mitad del siglo XVII. Las últimas décadas y primeras del XVIII conocerán su auge, y con ello la acuñación de un nuevo modelo iconográfico que se irradiaría desde Granada hacia las actuales provincias limítrofes y con posterior desarrollo en el Levante español.

Destacada consecución de este estudio es la de establecer una periodización aproximada para su amplia producción artística de Diego de Mora, dividida en tres etapas, según la evolución de su estilo plástico.

Se pone de manifiesto otra de las cualidades de Diego de Mora dentro del ejercicio de su profesión, las dotes que poseía como instructor de las artes. A juzgar por el continuo devenir de discípulos que acogió en su taller, y en su casa, sus enseñanzas debieron alcanzar buen prestigio entre los incipientes escultores. En cuanto a su taller, son varias las piezas que hemos relacionado con él. Siendo pocas las novedades aportadas en cuanto al personal que lo fue conformando con el paso de los años. Conocida la nómina de alumnos formados con Diego Antonio de Mora desde 1689, se retira la creencia de que José Risueño formase parte del mismo. Se abre así la posibilidad de que fuese en el taller paterno, o incluso con su hermano José, lo que desmitificaría la idea del desempeño aislado de su trabajo. Con las obras que a posteriori salieron de las manos de esta veintena de artistas, que demostró el influjo que su maestro

extendió sobre ellos. Aunque cierto es que los más destacados, o de los que mejor conocemos su obra desarrollaron pronto un estilo propio.

Se ha determinado el conocimiento de un amplio elenco de mecenas que contaron con los servicios artísticos de Diego Antonio de Mora. En él mismo se pueden incluir todos los estamentos sociales, destacando principalmente el religioso, y dentro de éste las órdenes regulares. De suma importancia fue la aceptación y expansión de su obra dentro de estas, realizándose obras para distintas casas de las provincias andaluzas cercanas a Granada. Clérigos, parroquias, cabildo catedralicio, y hermandades concluyen este elenco. De ámbito civil rastreamos una importante demanda por parte particulares. Piezas que van desde el pequeño formato al tamaño natural, satisfacen este tipo de demandas con destino tanto al culto privado como público. La expansión y fama de su obra le llevó incluso a trabajar para algún cabildo municipal de la provincia jiennense, el de Villacarrillo.

El ámbito de influencia de la obra de Diego Antonio de Mora, alcanza las zonas de la provincia de Granada, y parte de las limítrofes de Jaén, Córdoba, Almería y Málaga.

De la investigación de fuentes primarias se deduce la escasa cantidad de documentos de archivo conservados, o al menos, que se hayan podido rastrear, en referencia directa a Diego Antonio de Mora. En el caso de un artista con el volumen productivo del nuestro, es de suponer que la producción de documentos vinculados debió ser pareja a su obra. Llama poderosamente la atención, la no localización de un solo documento de contrato de obra en tan dilatada carrera artística. Cabría pensar que haya podido desaparecer la documentación emanada de la escribanía donde registrara estas actuaciones. Sin embargo, se ha podido constatar que son varios los escribanos con los que Diego Antonio de Mora efectuaba sus documentos legales, no rastreándose contrato alguno entre sus protocolos. Esto nos lleva a pensar que no se expedía documento oficial a la hora de acoger un encargo, sino que pudieran redactar un documento que, firmado por ambas partes, sirviera de contrato y obligación. Hasta el momento solamente se ha registrado un documento directo de Diego

Antonio de Mora en referencia a su obra, la obligación de pago por una obra para Almegíjar. El resto de datos localizados quedan alojados en documentos indirectos o que lo mencionan de manera coyuntural: legacías testamentarias, libros de cuentas, inventarios, crónicas de eventos, actas de cabildo de hermandades y ayuntamientos. Más abundante, en comparativa, resulta la documentación de índole personal. Su partida de bautismo, expediente matrimonial, primer testamento, requerimiento de asesoramiento jurídico y asiento de su entierro. Aun así, existen referencias a documentos biográficos actualmente ilocalizables.

Durante el amplio rastreo en diversos archivos granadinos, se ha podido comprobar que la situación de ausencia documental atañe a otros artistas del momento. Esta coyuntura suele justificarse en las vicisitudes sufridas por los archivos históricos granadinos que le han hecho perder parte de sus fondos. Al conocido incendio del Archivo Histórico Diocesano, hay que sumar las inundaciones sufridas por el de Protocolos Notariales durante su depósito en los bajos de la Real Chancillería.

Las numerosas horas de consulta han permitido hacer una valoración del estado actual de los archivos de diversa índole, especialmente en Granada. A rasgos generales, la positiva consideración que actualmente se tiene de la documentación archivística se trasluce en una buena conservación de los mismos por la mayoría de las instituciones que cuentan con fondos de este tipo. En bastión indiscutible se erige el Archivo Histórico Nacional de Madrid. De forma particular, destacamos el buen estado y servicio de consulta con que cuentan archivos granadinos como el de Protocolos Notariales, el Histórico Provincial, el de la Real Chancillería, el de la Abadía del Sacro Monte o los Histórico Diocesano, al que sumamos el de Jaén con un servicio un tanto particular. Algunos de ellos se encuentran aún en proceso de descripción y catalogación de sus fondos. En estado poco propicio para su conservación se encuentra el archivo Capítular de la Catedral de Granada, abocado a ello por razones de espacio, esperemos que de pronta solución.

La realidad que presentan los archivos parroquiales, tanto de capitales como de ámbito rural, es diversa y variopinta. La tónica general es una tendencia a una buena disposición en cajas libres de ácido y estanterías, lo que facilita su conservación y consulta. Así encontramos la mayoría de los consultados en la capital y parte de las parroquias provinciales. Por otro lado, y en los mismos tipos de localidades, encontramos archivos de descuidada situación, donde los legajos aún se amontonan, en el mejor de los casos en viejos armarios. Parejo a ello va el difícil acceso a los mismos y las condiciones de consulta correspondientes. Esta situación suele corresponderse con parroquias antiguas, de poca feligresía y atención, así como otras de pueblos en declive, donde la asistencia del párroco es puntual.

Se ha podido constatar la tendencia, cada vez más habitual en parroquias rurales, de agrupar los fondos de archivo en un solo emplazamiento, por lo general en la parroquia matriz o lugar de residencia cuando un párroco atiende varias localidades. En relación con estas situaciones, se reconoce la realidad de jóvenes párrocos concienciados con lo que supone de positivo conservar el patrimonio documental y el estudio del mismo.

De los archivos conventuales no alcanzamos a ofrecer una completa visión, puesto que su consulta queda relegada a la pieza solicitada. Se trata de un ámbito donde la reticencia a la consulta de sus fondos, cuando no también de su patrimonio artístico, sigue estando muy extendida. Si bien, por lo apreciado, parecen encontrarse en un estado óptimo de conservación.

A raíz del trabajo de consulta bibliográfica llevado a cabo, llegamos a establecer las siguientes conclusiones.

El enfoque que las publicaciones sobre escultura han tenido hacia las grandes figuras, tendiendo a relegar a segundos y terceros planos a los artistas desarrollados en paralelo, y no por ello de inferior calidad. Afectada por esta tendencia encontramos la figura de Diego Antonio de Mora.

El poco interés por el contraste de datos en publicaciones de índole artístico de la ciudad de Granada, especialmente, a lo largo del siglo XX, salvo

honrosas excepciones de los años 70 en adelante. Adolecen muchas de ellas de la repetición del primer planteamiento expuesto sobre el tema lustros atrás, incurriendo en repetidos errores, a todas luces reconocibles. Por suerte la tendencia ha virado hacia una revisión y corrección en publicaciones actuales, aunque aún sigue latente la tendencia apreciada.

El escaso estudio existente sobre el vasto elenco de imaginería que aún conserva la provincia de Granada. Los acercamientos existentes se han planteado con un rigor científico relativo, siguiendo en todo caso publicaciones anteriores dignas de revisión. Especial desatención han requerido las piezas emplazadas en localidades distantes de la capital, desmereciendo el nivel plástico que muchas de ellas alcanzan. Solamente, honrosas excepciones puntuales y muy recientes, atienden a algunas de estas piezas con el interés que se merecen por su valía artística e histórica. Una situación que parece repetirse en provincias vecinas, a tenor de lo cotejado, aunque estas han sido más castigadas por los ataques patrimoniales de comienzos del siglo XX.

La necesidad de grandes estudios en profundidad sobre artistas de la escuela granadina de escultura, que pongan en valor su figura y definan su catálogo de obras. Una tendencia que en los últimos años parece ir despertando de su letargo gracias a estudios que pueden servir de base a otros más completos

A través del trabajo de campo, se tiene conocimiento de diversas realidades que atañen a las obras de arte de nuestro territorio, entre las que se encuentran las relacionadas con Diego Antonio de Mora.

La contemplación directa y detenida de tan ingente número de imágenes escultóricas hace reparar en la gran cantidad de piezas de esta índole conservadas en la provincia de Granada, concentradas en zonas donde no se dio un ataque contra el patrimonio religioso durante la contienda civil.

Se ha podido constatar el estado de conservación en que se encuentra ese amplio elenco de piezas, en un alto porcentaje necesitadas de procesos de

restauración. Igualmente, la creciente tendencia en pos de restaurar las imágenes que se está extendiendo entre las parroquias rurales. Si bien, se trata de un proceso condicionado principalmente por la economía de las parroquias o entidades al cuidado de las imágenes.

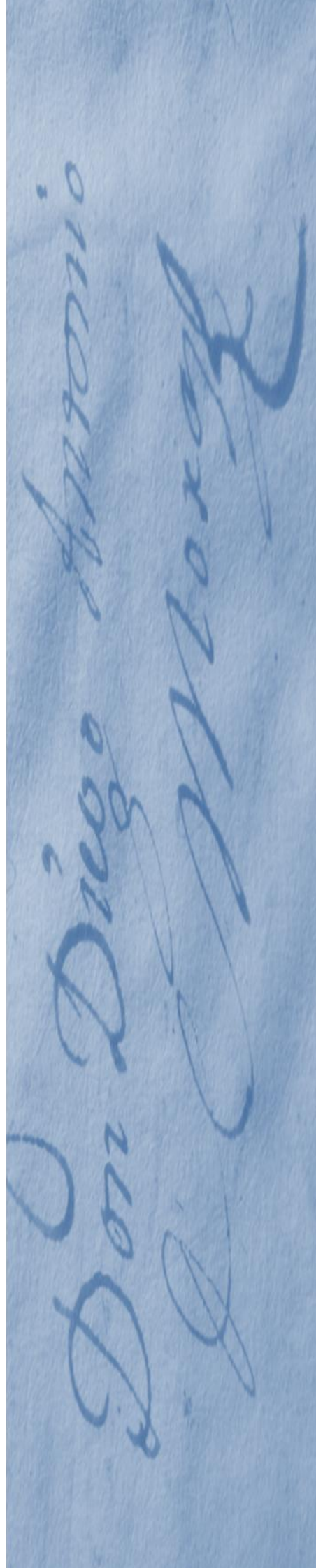
Aun siendo de sobra conocido el traslado de imágenes ocurrido tras los de desamortización y exclaustación, hacia diversos templos, se ha podido constatar que ese tipo de movimientos de piezas ha sido una práctica continuada hasta un tiempo no muy lejano, mediados del siglo XX. La mal interpretación del Concilio Vaticano II, propició que muchas imágenes fuesen apartadas de los templos para, por iniciativa particular de algunos párrocos, ser entregadas con destino al culto público en otras iglesias, cuando no al culto privado. De igual modo se ha dado este movimiento de piezas de manera interna entre las distintas casas de órdenes religiosas. Algunas comunidades muestran ciertas reticencias a la hora de reconocer o aceptar esta serie de intercambios. Muchas de estas imágenes, ha sufrido un proceso de transformación que ha afectado a su titularidad y, en ocasiones, a su iconografía. El compendio de estas circunstancias hace alto difícil reconocer imágenes de las cuales se tiene constancia documental.

Desde un punto de vista etnográfico se ha comprobado la devoción que concitan muchas de las imágenes relacionadas con la estética de los Mora, convirtiéndose en ocasiones en verdaderos iconos de una población. De ahí en parte la fama alcanzada por su obra y la expansión a demanda de la misma.

El aumento de la consideración y estima de la figura de Diego Antonio de Mora y su obra conocida a nivel científico y popular, especialmente en ámbitos artísticos y religiosos.

A PÉNDICE

DOCUMENTAL



Apéndice 1

Asentamiento de bautismo de Diego Antonio de Mora y López. Granada, 1658, noviembre,30.

Archivo parroquial de San Matías. Libro 5º de bautismos, fol. 142 r.

“Diego (nota marginal)

En treinta días del mes de nobiembre de mil y seiscientos y cinquenta y ocho años, yo el licenciado Juan Muñoz Bueno, cura de esta iglesia Parrochial de señor Santo Mathias, baptice a Diego, hijo de Bernardo de Mora y de doña Mariana Criado su mujer. Fue su compadre Jacinto Maldonado de zaías, fueron testigos Francisco Serrano y Pedro de Milaza y Luis Diez.

El licenciado Joan Muñoz Bueno (firma)”.

Apéndice 2

Expediente matrimonial.

Testimonio matrimonial entre Diego Antonio de Mora y Ana de Soto. 29 de septiembre de 1682.

Archivo Histórico Diocesano de Granada. Leg. 1982-B.

“Diego de Mora con Doña Ana de Soto (brevete)

En la ciudad de Granada a veinte y nueve días del mes de septiembre de mill seiscientos y ochenta y dos años por ante el señor padre(sic) Don Francisco Ruiz Noble canónigo doctoral de la santa Yglesia maior desta ciudad, Provisor y vicario general en ella y su Arzobispado etcétera, pareció Don Diego de Mora natural y vezino de desta ciudad a San Miguel y dixo que mediante la voluntad de Dios nuestro Señor y con su gracia estaba tratado el se casar y contraer matrimonio según orden de la santa Madre Yglesia con Doña Ana de Soto biuda vezina desta ciudad a la misma parroquia pidió a su merced, que

avida información que ofrecía de sus libertades les mandé dar licencia para contraer matrimonio y pidió justicia etcétera?.

Auto (nota marginal) Y por su merced visto, mando se les rrecivan sus declaraciones y den información de sus libertades que consitió a cualquier nottario receptor deste Arzobispado a quien dio comission en forma y fecha ciertos ylo rubrico su merced = Ignacio Marquez de Prado Nottario (firma y rubrica).

El contrayente (nota marginal) En la ciudad de Granada en veinte y nueve días del mes de septiembre de mill seiscientos ochenta y dos años en cumplimiento del auto de arriba? Pareció ante mí el presente notario publico (apostólico) y receptor deste Arzobispado un mozo que dijo ser el contraiente del qual recivi juramento por Dios nuestro señor y una señal de cruz en forma de derecho so cargo del qual prometió decir la verdad y preguntando= dixosse / llama Don Diego de Mora ser de veinte y dos años poco mas, hijo de Don Bernardo Francisco de Mora, maestro de escultor y de Doña Damiana de Mena su mujer difunta, y nació en esta ciudad a señor Santo Matias en cuia Iglesia esta baptizado en cuia parroquia sus padres le criaron asta que tubo quattro años y después se mudaron a la collación de señor San Jil a la calle de los hospitales, digo de los cuchilleros donde vivio con dichos sus padres muchos días y al final dello se mudaron a señor San Miguel donde asi mismo a muchos días que viven sus padres y el contraiente en su casa y compañía, sin aver echo ausencia o aver tenido otra parroquia, y es mancebo y esta libre para contraer matrimonio, no a fecho boto de castidad ni de rrelijion, ni dado palabra de casamiento a persona alguna y de su libre y espontanea voluntad sin premio miedo ni inducimiento alguno se quiere casar según orden de la santa madre Yglessia con Doña Anna de Ssoto biuda de Pedro Marin, vezina desta ciudad a la misma parroquia de señor San Miguel. No son parientes en grado alguno de afinidad ni consanguinidad ni tienen inpedimento que les inpida el casarse y a dos años poco mas que dicha Doña Ana de Soto entro en casa de los padres del declarante a cuidarles y asistirles en lo necessario y le conoce de dicho tiempo y le a comunicado por dichas raçones continuamente y

a pocos días de cómo entro en dicha casa el declarante dio de su libre voluntad a la dicha Doña Ana de Soto palabra de casamiento prometiéndole ser su marido y la su / so dicha la acepto y dio otra tal palabra de casamiento al declarante y prometió ser su mujer y no otra y ambos la aceptaron y quedaron conformes en casarse según orden de la santa madre Yglesia y vaxo de dicha palabra se an conocido y comunicado carnalmente y de su libre voluntad le quiere cumplir dicha palabra de casamiento y casarse como lleva dicho según orden de la santa madre Yglesia con dicha Doña Anna de Soto y están en gracia de Dios nuestro señor y no a tenido efecto temiendo a dicho su padre y ermanos que tiene de terrible condición y que se teme justamente si lo supieran lo rreferido y que se quería casar con la susodicha lo sacan desta ciudad para muy lexos y no cumplir con su obligación y carga que tiene, y dicha Doña Ana de Soto quedara desonrada e incasable, esto por causa de que la suso dicha es pobre de solenidad. Pues por serlo y ser muger onrada entro en casa del declarante y su padre a asistirles y por dichas causas de pobreza y asistencia en su casa no vendrán en dicho casamiento si lo saven y para obiar esto daños y disgustos y para conseguirlo pretende suplicar al señor provisor dispense con los susodichos en todas tres amonestaciones que deven correr y los despose el padre fray Antonio Marquez de la orden de la Santissima Trinidad de calzados, será del servicio de Dios nuestro señor y es la verdad so cargo de su juramento y lo firmo – Diego de Mora. Ante mí Ignacio Marquez de Prado Nottario.

La contraiente (nota marginal). En la ciudad de Granada en dicho dia veinte y nueve de septiembre de mill seiscientos y ochenta y dos / en cumplimiento al dicho auto [...] juramento por Dios nuestro señor y a una señal de cruz con forma de derecho de lo que dixo ser la contraiente y aviendo jurado prometió decir verdad y pregunta= dixo se llama Doña Anna de Soto ser de treinta y ocho a treinta y nueve años hija de Francisco de Soto y Lucia de estremera su muger defuntos nació en la villa de el castillo de Locubin junto a la ciudad de Alcalá la Real donde la criaron sus padres y siendo de poca edad, la traxeron su compañía al lugar el Atarfe de este Arzobispado, donde se crio y se cassó

según orden de la santa madre yglesia con Pedro Marin vezino de el mismo lugar y en dicho lugar estubieron casados haciendo vida maridable doze años poco mas o menos en cuio tiempo murieron en dicho lugar los padres de la declarante y con dicho Pedro Marin su marido se vino a esta ciudad a señor san Juan de los Reyes donde vivieron cassados seis meses poco mas o menos y al fin dello murió dicho Perdo Marin de la enfermedad de la que padecía, y se vio muerto naturalmente y enterraron en la yglesia de señor San Juan de los Reyes, donde fue parroquiana. Después de biuda un año y después se volvió al Atarfe cassa y compañía de Juan y Miguel Soto sus ermanos legitimos, donde vivio todo el año e mill seiscientos y setenta y nueve hasta que en esta ciudad y assi que ubo comercio libre se volvió a esta ciudad y fue a vivir a la collación de señor San Joseph donde vivio siete meses y después /

se mudo a la collación de señor San Joseph a cassa y asistencia de Don Bernardo de Mora escultor donde a estado hasta oy aver tenido otra avitacion y no a echo otra ausencia desta ciudad, y no se a buuelto a casar y esta viuda y libre para contraer matrimonio, no a fecho voto de castidad, ni de ninguna relijion ni dado palabra de casamento a otra persona sino a dicho Don Diego de Mora hijo de dicho Don Bernardo de Mora y Doña Damiana de Mena su muger difuntos puede aver dos años poco mas o menos, a pocos días de cómo entro en casa de los susodichos la contraiente y dicho Don Diego de Mora dio a la declarante otra tal palabra de casamiento que ambos la aceptaron y quedaron y an estado y estan firmes en cumplírsela y casarse según orden e la santa madre Yglesia y oviera tenido efecto sino fuera temiendo la condición y demostracioness y sentimientos y ennojos que tendrán el padre y ermanos de dicho Don Diego de moray para que tenga efecto dicho matrimonio como pretenden ambos y estén como lo manda la Santa Madre Yglesia. Pide y suplica al señor Provisor en consideración de la suso dicha y que se la contraiente y con ermanos deudos, onrrados y puestos onorificos sus tios, para que no quede sin casar y sin onrrar si lo sabe el padre y ermanos del dicho Diego que /

lo transportaran desta ciudad o echaran de su cassa y no tiene mas caudal ni anparo que lo asistir de su casa y intelixencia de su arte sin tener por ssi caudal alguno. Suplica al provisor mande dar licencia a el señor fray Antonio Marquez rrelixioso del convento de la santissima trinidad de calzados desta ciudad su confessor porque dispensando todas las amonestaciones les desposse y casse con todo secreto que será del servicio de Dios nuestro señor. No son parientes en grado alguno la contraiente ni dicho don Diego de Mora de afinidad ni consanguinidad ni ¿? Espiritual ni temen inpedimento que les inpida ni dirima el matrimonio que pretenden contraer y es la verdad so cargo de su juramento que tiene fecho y no firmo que dijo no saver escribir =

(Nombre) Fuentes (firma y rúbrica)

Ante my Ignacio Marquez e Prados Nottario (firma y rúbrica).

Licencia del provisor arzobispal para otorgar matrimonio. Granada, 1682, octubre, 24.

“Auto (nota marginal) En la ciudad de Granada en veinte y quatro días del mes de octubre de mill seiscientos y ochenta y dos años, el señor Don Francisco Ruiz Noble Canonigo Doctoral de la Santa Yglesia Maior esta ciudad provisor y vicario general en ella y su Arzobispado, que aviendo visto los autos matrimoniales antezedenttes = mando se despache mandamiento, comisión y licencia en formaal Padre fray Antonio Marquez Religioso sacerdote de la orden de la Santissima Trinidad desta ciudad Redencion de cautibos conventual y sachristan mayor en su convento de calzados desta ciudad. Para que despose por palabras de presente que agan y celebren lexitimo y verdadero matrimonio a los dichos Don Diego de mora y Doña Anna de Soto contenidos en estos autos y en tiempo devido reciban sus bendiciones nunciales que para el dicho efecto de desposarles su merced da poder comisión y licencia en forma a dicho Padre fray Antonio Marquez como se rrequiere de derecho y sin perjuicio del derecho parroquial y asi, lo proveio y firmo su merced.

Francisco Noble (firma y rúbrica)

Ante my Ignacio Marquez de Prado, notario/

E Luego yncontinenti su merced el señor provisor mando suspender y suspendió el ue se ponga raçon del dicho desposorio en el libro de desposorios de la Parroquia y en el de rrepartimientos esta audiencia asta que las partes lo pidan, por oviar los inconvenientes y perjuicios que de averse se pueden originar al dicho contraiente que lo expresaron a su merced. Por los quales y otros dispense el señor provisor en las amonestaciones ¿? su merced el señor provisor pusiese dilixencia y para que conste en todo tiempo lo firmo en veinte y quatro de octubre de mill seiscientos ochenta y dos años=

Ignacio Marquez de Prado, nottario (firma y rúbrica)”.

Partida de casamiento de Diego Antonio de Mora y Ana de Soto. 1682, octubre, 25.

“Desposorios (nota marginal) Estando en cassa de Andrés de Anguiano maestro de espadero frente de la torre del convento de la santísima Trinidad de calzados Redenzion de Cautibos de esta ciudad de Granada. A veinte y cinco días del mes de Octubre de mill seiscientos y ochenta y dos años, en cumplimiento de la comisión poder y facultad a mí dada por el señor Provisor y Vicario General deste Arçobispado según el mandamiento de su merzed desta otra parte, desposé yo Fray Antonio Marquez de la orden de la Santissima Trinidad conventual de dicho convento de calzados desta ciudad. Por palabras de presente según orden de la Santa Madre Yglesia a los dichos Don Diego de Mora y Doña Ana de Soto contenidos en dicho mandamiento acuerdo precedido las preguntas y dilixencias necesarias según lo dispuesto por el ceremonial romano y manual deeste Arzobispado siendo testigos dicho Andres de Anguiano, maestro de espadero, y Francisco de Pineda, maestro de çapatero de obra prima en la calle de los mesones y la mujer y ffamilia de

dicho Andres de anguiano, y el presente Nottario prepósito rezeptor deste Arzobispado fray Antonio Marquez.

Fray Antonio Marquez (firma y rúbrica).

Fui presente Ignacio Marquez de Prado (firma y rúbrica).”

Apéndice 3

Trato de Diego de Mora con Bernardo de Nabas sobre ganado caprino. 1698, septiembre, 17.

A.P.N.Gr. Protocolo 952 Granada. Fols. 290 r. – 291 vto.

“En la ciudad de Granada en diez y siete días del mes de septiembre de mill seiscientos y noventa y ocho años, ante mi el escribano y testigos don Diego de Mora vecino desta ciudad a la collación de señor San Miguel de la una parte y de la otra Bernardo de Nabas vesino de esta ciudad a la collación del señor San Justo y Pastor = y dijieron que por quanto el dicho don Diego de Mora tiene por bienes suos propios quatrocientas y cinquenta y tres cabezas de ganado cabrio en esta manera= docientas y quarenta y seis cabras de ¿ miores = diez y siete padres, ciento y noventa lecajos? machos y embras de la crya deste presenta año = cuio ganado tienen trattato de dar en ¿ del dicho don Diego al dicho Bernardo de nabas y el dicho marco por el suso dicho por el tiempo de la boluntad de don Diego de Mora en la forma y manera que queda declarado y poniéndolo en escrito otorga ¿? ¿?el ganado cabrio referido con las condiciones siguientes= lo primero concordaron que el dicho Bernardo de Nabas ¿? El dicho ganado que se a obligado tenerlo con la guarda y custodia nezesaria de pastores y perros de forma que baia en aumento y no benga en disminucion. Y con calidad y con ¿? que el usufruto que proceiere del dicho ganado debe ser partido entre los dichos presentes asi de cria como de abana? = que con calidad que cada y cuando el dicho don Diego de Mora quisiere (fol. 290 r.) / entterarse en a ganado apoderándose en el que la parte que tocara del

aumento lo a de poder aun librar [...] que si al tiempo de entrarse en dicho ganado el dicho don Diego de Mora alguna o algunas de las cavezas se le a de pagar a el precio corriente que balieren al tiempo de la falta esto no dando [...] de oveja= y con condición que por cada cabra de los legajes que de presente ay y como los que se aumentaren adelante en el ynterin que no dyeren provecho a de pagar el dicho don Diego de Mora dos rreales y medio al dicho Bernardo de Nabas por considerarse ganado bano= y asi mismo escribe el suso dicho de dicho don Diego de Mora para que anden con dicho ganado siete borricos las cuatro embras y tres machos de diferentes pelos, edades y señas = once cencerros y una esquila arcollarados = y dos perras una cachorra y un perro macho que por todos son cuatro = y con caldero, costales, dornillo y de mas ade? de laton todo lo qual le da para que se lo vuelva en son como lo rezibe? Y cada y cuando el dicho don Diego de Mora se enttrare en dicho ganado que es para cuando consignara (fol.290 vto.) / ser plano? el dicho Bernardo de Nabas le dara y entregara el dicho ganado referido con el aumento de cria que el tiempo le ubiere dado, ganado asnar, perros y demás adrentes? que tenia referidos y lel pagara y lo que faltare en conformidad de lo tratado no delantando señal y arropiel y carne y por lo que faltare quiere ser ejecutado y apremiado en cuia ¿? Desta escritura y el juramento del dicho don Diego de Mora sea presente en que lo deja diferido dessisorio con zeleban^{on} de otra prueba = que estando presente (tachado) esto por cuantto declaro el dicho Bernardo de Nabas tener todo el ganado cabrio, asnar, perros y adrentes de atería en su poder serbido del dicho don Diego de Mora fielmente y con escrito y por que se entrega de presente no parecía? Maior abundancia se da por conttento y entregado a la voluntad con ¿? de las leyes de ¿? y las demas de caso como en ellas se contiene = Que estando presente el dicho Diego de Mora aviendo oydo y enttendido esta escriptura y a parecer la a aprobado en todo y por todo según y como en ella se contiene y otorgo que da dicho ganado como ba rreferido y se obliga de pagar los dos rreales y medio por cada cabeza bana de las referidas en cada una por las ¿? Que se compraren para dicho ganado pagar la mitad de ¿? de ellas y se [...] (fol.291 r.) / en virtud desta escriptura y el juramento del dicho Bernardo de Nabas o se presente en que lo deja deferido

desisorio con zeleban? de dicha prueba que ambas las dichas partes para que asi lo cumplirán obligaronse el dicho don Diego de Mora sus bienes y rrentas y el dicho Bernardo de Nabas su persona y bienes muebles y rraizes ávidos y por aver dieron poder cumplido al juramento de su magestad para que les apremien a su cumplimiento como [...] juzgada ¿? las leyes, fueros y demas [...] y las otorgaron y firmaron siendo testigos Don Joseph de Mesa, Andres ¿? y Juan de la Fuente vecinos desta dicha ciudad = t^{do} y estando presentes =

Don Diego Antonio demora (firma y rúbrica)

Don Bernardo de Navas Billava (firma y rúbrica=

Ante my doy fe conozco a los otorgantes Anttonio Espejo (firma y rúbrica)”.

Apéndice 4

Primer testamento de Diego Antonio de Mora. 1698, septiembre, 29.

Archivo de Protocolos Notariales de Granada. Protocolo 952 Granada. Notario Antonio Espejo. Cuadernillo de 1698. Fols. 294 r. – 299 vto.

Fol. 294 r. “*Don Diego de Mora desta ciudad su ttestamento (brevete)*”

En el Nombre de Dios nuestro señor amen sepan cuantos esta escritura de testamento ultima y final voluntad bieren como yo don Diego de Mora (escultor de su magestad tachado)vecino de esta ciudad a la collación de señor San Miguel hijo lejitimo de Bernardo Francisco de Mora natural que fue de la isla de Mallorca villa de Porreras y de doña Damiana Lopez criado y mena natural que fue desta ciudad y defuntos= estando en pie en mi entera salud juicio y memoria y entendimiento natural tal cual dios nuestro señor a sido servido de darme, creyendo como firmísimamente creo en el alto y soberano misterio de la Santissima Trinidad padre yjo y espíritu santo tres personas distintas y un solo dios verdadero y en todo aquello quales confiesa nuestra

Santa Madre Yglesia Cattolica [...] y portesto bibir y morir como católico cristiano y temiendome de la muerte que es natural a toda criatura mortal poniendo como pongo por mi intercesora y abogada a la serenísima Reyna de los angeles María Santísima nuestra señora para que interceda con su zoso y su perdone (fol. 294 r.)/

mi pecado lleve mi alma a su gloria y deseando salvarla mando y ordeno mi testamento en la forma y manera siguiente: Primeramente enconmiendo mi alma a Dios nuestro señor que la crio y rredimio con su preciosa sangre y el cuerpo mando a la tierra de que fue formado.

Mando que cuando sea la voluntad de Dios nuestro señor de llevarme de esta presente vida mi cuerpo sea sepultado en la dicha mi parrochia junto a la pila del agua bendita y le adorne el avito de mi padre san Francisco, al cual le acompañen curas y beneficiados della y la cruz y el demás acompañamiento hasta doce capas y se pague la limosna de mis bienes.

Mando que el dia de mi entierro que a de ser a ora de celebrar se me diga missa de cuerpo presente con diacono y subdiácono la befilca de difuntos y el novenario de misas acostumbrado y que se paguen sus limosnas de mis bienes.

Mando se digan por mi alma docientas misas rezadas que sacada la quarta parte que toca a la parrochia las demás se digan en esta manera= cincuenta en san francisco (fol. 294 vto.)//

Casa Grande, cincuenta en San Felipe Neri, cincuenta en el convento de Nuestra Señora del Carmen descalzo y de todo se pague la limosna de mis bienes.

Mando a las mandas acostumbradas medio real a cada una, con que las aparto del dinero de mis bienes y páguese dellos.

Declaro que si por mi fin y muerte alguna persona o personas pidieren algunas cantidades de maravedies que yo les deba no constando por escritura o bales constando por juramento que ejar a dios y una cruz de uqe yo les soy dudor de

ellas y se les pague lo que pidieran o se cobre por mis herederos lo que se me debiere porque asi es mi boluntad. Para discargo de mi conciencia y me rremito a mi libro de cuentas y razón por donde constara lo que se me debe y debo.

Declaro que por fin y muerte de Antonio Ruis Belasquez de aibar natural que fue del lugar de Atarfe y de doña Theodora peres de acosta su muger natural que fue de la ciudad de Santa Fe y el mucho cariño y amistad que tubimos me traje a mi cassa a doña francisca Ruiz Belasques y Aibar yja de los susodichos, niña de onze años por ser yja de padres nobles a la cual e criado con el cariño de mi yja y con la guardia y custodia que se rrequieren ycon toda la decencia que es de esta doncella y al tiempo (295 r.)/

Y cuando la treje a dicha mi cassa se me entregaron diferentes bienes muebles que me parecieron? Baldrian en todo rrigor y trezientos reales de bellon y para que conste asi lo declaro para discargo de mi conciencia.

Declaro que yo tengo en mi cassa de mucho tiempo a esta parte por mi oficial a Diego de Mora vezino desta ciudad el cual a cumplido con su obligacion bien y fielmente y por el mucho carilño y voluntad que le tengo desde luego le mando cien ducados los cuales por mi fin y muerte saque en dinero u de lo mejor y mas bien parado se mis vienes a su eleccionyY voluntad y lo ¿? e para siempre jamás como cosa suia propia por que asi es mi boluntad, con lo demás que bajo le mandare. Declaro que por fin y muerte de los dichos mis padres quedamos cuatro ermanos que son don Joseph de Mora, don Bernardo de Mora= doña Margarita de Mora defunta que casso con don Joseph de eredia al a cual se le dio en dote lo que por la escriptura del constara, y yo. Y dos casas principales en la dicha mi parrochia junto al conbentto de santa Ysavel la real que es la una en la que de presente (fol. 295 vto.)/ bibo y la otra en la que bibe el dicho don Bernardo de mora mi ermano que lindan la una con la otra, y otro bienes muebles que partimos entre nos los dichos ermanos y del balor dellos tomo el dicho don Joseph de Mora mi ermano asta tres mill reales poco mas o menos por razón de erencia y partte della, mi ermano don Bernardo

tomo por dicha rraçon en dichos bienes asta um mill reales poco mas o menos y en mi poder por raçon asta otros mill reales de dichos bienes poco mas o menos, y a la dicha mi ermana no se le dieron bienes ningunos ni maravedíes ningunos por raçon del balor dellos respecto de aver llevado en dote mas porción de lo que le pudo tocar por dicho fin y muerte de dichos mis padres= cuia partición ycimos entre nosotros extrajudicialmente por escusarnos de gastos y son maior= y además de dichos bienes muebles tenemos yo y el dicho don Bernardo de mora mi ermano ls dos cassas referidas y en que bibimos que les dan unas con otras junto al combento de santa ysavel la real, las quales están tasadas la del dicho Bernardo en setecientos ducados sobre la cual se paga un censo de cientto y cincuenta ducados de principal perpetuo al dicho combento de rrelijiosas (fol. 296) de santa ysavel la rreal = y la casa en que bibo se taso en seiscientos ducados sobre la cual se paga otro censo abierto al dicho combento de santa ysavel de tres mill reales de principal y según lo regular del tiempo y la baja que an ttomado todas las posesiones me parece tasadamente bale la dicha casa los tres mill reales del principal de dicho censo y para que conste asi lo declaro y para discargo de mi conciencia y tener pagados seis réditos de mi parte asta la ora preseente y dellos no deber nada.

Y asi mismo declaro que por muerte de los dichos mis padres quedo debiendo el combentto de rrelijiosos de nuestra señora de la merced de la ciudad de cazorla mill reales poco mas o menos derecho en que çucedemos yo y los dichos mis hermanos a su cobrança por erencia abolenga por parte materna mando se cobren por la parte que dellos me tocare para que conste asi lo declaro.

Declaro que el dicho mi padre a mi y al dicho don Bernardo de mora mi ermano nos dejo sobre el balor de las dichas dos casas arriba declaradas docientos ducados a cada uno por bia de mandas y legado que dellos nos yço en rremunera- (fol. 296 vto.) / çion de nuestro buen obrar y cuidado con que le asistimos como derecho tenemos sobre dichas rentas? Para que conste lo declaro.

Mando y es mi voluntad que si se cobrare la deuda del convento de Cazorla la parte que de dicho me tocare se la mando al dicho don Bernardo de Mora mi hermano para que lo goce como suyo propio por el mucho amor y voluntad que le tengo y cariño con que a obrado conmigo.

Declaro que si por mi fin y muerte me quedare debiendo don Damian de Luna vezino de esta dicha ciudad alguna cantidad de maravedies se la rremito y perdono y della ? por lo mucho que lo estimo al suso dicho y para que conste asi lo declaro.

Declaro que yo estoy casado y velado segun horden de nuestra santa madre iglesia con doña Ana Lopez Ydalgo de Soto y al tiempo y cuando case con la suso dicha no dio carta de dote ni capital y lego por no aver tenido de açerlo por avernos casado solo por la voluntad de ambos dos y durante el matrimonio no emos tenido ijos y los bienes y caudal que tenemos es adquirido constantte el matrimonio ganancialmente y par que conste asi lo declaro para discargo de mi conciencia (fol. 297 r.)/

Declaro que al presente me allo con un pedaço de caudal que se compone la maior parte del de ganado cabrio y asnar plata labrada y algún dinero, es mi boluntad que por mi fin y muerte se aga reconocimiento del dinero y plata labrada que ubiere y se tase el ganado que se allare de las calidades referidas y el balor de dichos presentes se aga un cuerpo, esto sin llegar a los bienes muebles que se allaren en las cassas de mi morada por que estos los rreserbo para mi eredad por enttero a demás de lo que le dejare= y rreconocido el balor de dicho ganado, plata, y dinero se haga dos partes y dichas la una dellas se la mando a la dicha Ana Lopez Ydalgo mi mujer con mas lo bienes muebles arriba referidos y de la otra mitad se saquen y den los cien ducados a Diego de mora mi oficial que arriba le dejo mandados y mas ciento cincuenta ducados para una memoria que abajo dejare fundada de una misa por mi alma en cada año en la yglesia parrochial del señor San Miguel perpetuamente para siempre jamás= y sacados que sean (297 vto.)/ los dichos ciento y cincuenta ducados de las mandas y memoria de la dicha mitad de mi caudal del resto

que quedare le mando a la dicha Francisca Ruiz Belasques de Aybar doncella que e criado en mi casa arriba declarada por el mucho amor y voluntad que le tengo mill rreales de a ocho de plata de a quince reales cada uno esto se entiende llegando el rresto de dicha mitad al cumplimiento dellos y no llegando en lo que alcançare y si sobrare mas cantidad de dichos mill rreales de a ocho, la que fuere se la mando al dicho Diego de Mora mi oficial arriba declarado no excediendo de cinquenta?(sic) ducados porque pasando dellos lo que fuere se lo mando a la suso dicha para que junto y incorporado a los dichos mill rreales de a ocho tenga lo bastante para ponerse en estado de rreligion o casada a su elección y voluntad lo que elijiere, esto a demás del balar de dichos bienes que trajo a mi poder por muerte de sus padres que fueron trecienttos reales lo cual es voluntad se le entregue luego que yo fallasca respecto de ser maior de benticinco años que dellos le ago manda y legado en forma de derecho (sic) y lo goce para siempre jamás para descargo de mi conciencia por que asi es mi postrimera boluntad.

Mando y es mi boluntad que de mi fallecimiento la cassa en que de presente bibo la goce la dicha mi mujer por los días de (fol. 298 r.) / su bida y después dellos venga dicha cassa a la dicha doña Francisca rruiz de aibar arriba declarada sino ubiere tomado estado de rreligiosa y aviendolo tomado o alcançando el rresiduo mitad de mi caudal después de haver sacado los ciento cinquenta ducados de la mitad de mi caudal si llegare a los mill reales de a ocho pase la dicha cassa al dicho Diego de Mora mi compadre el cual la goce como suia propia y no alcançando a los dichos mill reales de a ocho dicho rresiduo de dicho caudal pase dicha casa a la dicha doña Francisca Ruiz belazquez para que con mas igualdad en casso de no aber entrado en rreligion entre en ellas para ¿? Por que llegando los dichos mill rreales de a ocho goce dicha cassa el dicho Diego de Mora mi compadre y fue tal como quedo dicho porque en uno y otro asi es mi boluntad para descargo de mi conciencia.

Mando y es mi boluntad que después de mi fallecimiento por mis herederos se ymponga la memoria arriba referida con los dichos cinquenta ducados en la yglesia de San Miguel donde e de ser enterrado y de la rrenta dellos se me diga

en cada un año por mi alma una misa cantada con doble y responso sobre la sepultura de mi entierro por los días (298 vto.)/ del señor san Anttonio Abad y por su limosna señalo bentitres y medo en que a de entrar la cera y al sacristan que es o fuere de dicha parroquia por ¿? Y campanas le señalo cuatro reales en cada una, que se diga dicha misa con lo cual se cumple la rrenta de dichos cincuenta ducados que para este efeto se an de imponer a censo sobre persona y posanbres seguras por mis herederos y no lo aviendo se ympongan por el beneficiado que de presente es o adelante fuera de dicha parroquia para que se cumpla mi boluntad se guarde cumpla y ejecute como dicho queda en este mi testamento.

Para cumplir y pagar este mi testamento, mandas y legados en el conttenidos dejo y nombro por mis albazeas testamentarios y meros ejecutores del a la dicha mi mujer , don Bernardo de Mora = don Joseph de Mora mis hermanos y a don Damian de Luna a los cuales y a cada uno de por si ynsolidum doy mi poder cumplido para que después de mi fallecimiento enttren y tomen de mis bienes los que les parecieren y los bendan y rematen en publica almoneda o fuera de ella y cumplan y paguen lo aquí dispuesto porque asi es mi voluntad.

Y en el remate que quedare y fincare de todos mis bienes, derechos y ¿? pueden tocar (299 r.)/y por tener de los nombro e ynstituyo por mi universal eredera de todos ellos a la dicha doña Ana Lopes Ydalgo mi mujer respecto de no tener yjos para que la susodicha los aya y goce y erede con la bendición de Dios y la mia por que asi es mi boluntad.

Y reboco y anulo y doy por ningunos y de ningun balor ni efesto ¿ y qualesquier testamento, cobdizilos, mandas y legados que aya fecho antes de este, por escrito o de palabra, para que no valgan ni agan para que no balgan ni agan fe en juicio ni fuera del salbo este que aora otorgo el cual quiero balga por mi testamento ultima y final voluntad de aquella ¿ y forma que mas aya lugar y derecho y lo otorgue y firme en la ciudad de Granada en bintiocho días del mes de septiembre de mill y seiscientos nobenta y ocho años siendo testigos

Francisco Antonio, Juan Antonio Monttano y Antonio Bergara bezinos desta dicha ciudad = tdo= escultor de su magestad.

Don Diego Antonio de Mora (firma y rúbrica)

Ante my doy fe conozco al otorgante Antonio Espejo escribano (firma y rúbrica).

Apéndice 5

Partida de defunción de Ana de Soto. 1710, enero, 6.

Archivo parroquial de San José de Granada. Fondo de San Miguel. *Libro 6º de defunciones*, fol. 84 vº.

“Doña Ana de Soto, mujer que fue de Don Diego de Mora, falleció en siete días del mes de henero de mil i setezientos y diez años, otorgó su testamento ante Juan Bernal de Palazio escrivano de su magestad en su fecha en treinta y uno de Julio de mil y setezientos i dos años, manda enterrarse en esta parroquia y que se dijeren por su alma quatrocientas misas resadas sacada la quarta las demás las dejo repartidas a diferentes conventos como constara de su testamento. Albazeas Don Diego de mora su marido escultor que bive en esta parroquia junto a santa Isabel la real y a Damian de luna recetor dela Real Chancillería que bibe en la parroquia de señor San Joseph, erederero Don Diego de Mora su marido.

En seis días del mes de henero de mil i setezientos y diez años otorgo codicilo ante manuel nuñez ramos escrivano de su magestad en el qual ordenó que las misas que dejava en su testamento quedaren solo en dozientas misas resadas que sacada a quarta de la parroquia las demás quedaren a disposición de su marido y lo demás del testamento dejó en su fuersa y vigor. Se enterró en esta iglesia en sepoltura de primero trance con caja dijosele misa i vigilia i novenario de misas resadas. Francisco Hurtado- coletor.

Apéndice 6

Pago de misas en San Gregorio Bético. 1710.

Archivo Histórico Nacional (A.H.N). Sección Clero Libros, 3.740. *Libro de caja de esta casa de San Gregorio de los Padres Clerigos Regulares Menores. Començose siendo prepósito el padre Juan de Avila. Año de 1699. Fol. 73 vto.*

“Ingresos de misas, 1710. [...] En veintitrés entraron cinquenta reales de limosna de beinte y cinco missas que dexo doña Anna de Soto muxer de don Diego de Mora. Por el padre Presidente”.

Apéndice 7

Testimonios de la memoria fundada por Diego de Mora en el convento de la Victoria sobre una casa de su propiedad. Granada, 1713, junio.

A.P.N.Gr. Protocolo 1037. Escribano Francisco Benavides y Montesinos e Isidro Fernández de Guevara, años 1712-1713.

Del segundo tratado. Fols. 1071 r. – 1072 vto.

“El convento de Nuestra Señora de la Victoria segundo tratado sobre lo dicho (brevete).

Estando en el combento de la religiosos de Nuestra Señora de la Victoria de la orden de Nuestro Señor San Francisco de Paula desta ciudad de Granada en la sala capitular del el Muy Reverendo Padre Corrector y Relixiosos (fol. 1.071 r.)[...] / unas cassas que tenía en esta ciudad en la collazion de Señor San Juan de los Reyes en la segunda calleja de las que dos que vajan a la plazeta deste dicho conbento [...] / (fol. 1.072 r.) y linda por la parte de arriba con

casas de Doña Juana Cabeza de Baca y por la de abajo con casas de Don Diego Antonio de Mora; [...]”.

Del tercer tratado (fol. 1.093 vto.)

“[...] assi mismo avia de otorgar reconozimiento de otra memoria perpetua de nueve reales en cada un año que paga a este dicho combento dicho Don Diego de Mora sobre la dicha su casa como consta del reconocimiento que otorgo en el dia veinte y quatro de febrero del año pasado de mill y setezientos y doze por ante Juan Bernal de Palazios escribano del numero desta ciudad quedando a eleccion deste dicho combento el cobrar dichos nueve reales de la casa del dicho Don Diego de Mora o de la del dicho Juan de la Bastida y para ver si era útil y conveniente a este dicho combento el otorgar la dicha escriptura deventa se an hecho tres tratados en tres días diferentes [...]”

Apéndice 8

Poder de Diego de Mora a los procuradores de la Real Chancillería de Granada. 1714, noviembre, 1.

A.P.N.Gr. Protocolo 1023 Granada. Escribano Manuel Izquierdo Calvo. 1708-1722. Fols. 306 r. y vto.

“Don Diego de Mora poder a Juan de Herrera y consorte (brevete).

En la ciudad de Granada en primero dia del mes de noviembre de mill setezientos y catorze años, antemy el escribano y testigos pareció don Diego de Mora vezino desta ciudad a la collazion de San Miguel a quien doy fe conozco y ottorgo su poder cumplido bastante el que de derecho se requiere y es nezesario a Juan de Herrera, Nicolás de Santa Marta Salazar, Pedro Fernandez Moreno procuradores del numero desta qte? Y a Fernando de

Palma, Joseph del Castillo Palomino y Joaquin de Bedmar del numero de desta dicha ciudad y a cada uno insolidun general para que le ayuden y defiendan en todos sus pleitos causas y negocios zibiles y criminales que tiene o tuviere yntentados o por intentar en los quales y ceda dicho hasta los fenezer y acabar ante qualesquiera juezes y justizias de su magestad, audiencias y tribunales eclesiásticos y seglares pongan demandas, den querellas, hagan pedimientos, requerimientos, presentaciones de instrumentos, testigos y todo genero de prueba, oygan autos y sentencias, ynterlocutorios y definitivas consientan lo favorable y de lo contrario apelen y supliquen y sigan las apelaciones y suplicaciones ante quien y como deban y final menos en dichos pleytos y cada uno hagan todos los auttos y dilixencias judiziales y extra judiziales que combengan que el poder que para todo lo referido cada cossa y partte se rrequiere ese mismo les da y otorga, con libre, franca y general administrazion sin ninguna limitacion y con facultad de ynjuyziar, jurar, probar, apelar, suplicar, recusar y distituir (sic) y con relebazion y obligacion en forma y lo firmo siendo (fol. 306 r.) / testigos Don Joseph Porttillo, Don Diego Sanchez y Don Manuel Navarrete vecinos de esta dicha ciudad.

Don Diego Antonio Mora (firma y rúbrica)

Ante my Miguel Izquierdo Calvo escribano (firma y rúbrica)”.

Apéndice 9

Registro de entierro de Diego de Mora. 1729, enero, 16. Granada.

Archivo parroquial de San Miguel (Bajo). *Libro 7º de defunciones*, fol. 26.

“Don Diego Antonio de Mora marido que fue de doña Ana de Soto falleció en Diez y seis días del mes Henero de mill setezientos y veinte y nueve años y testó antes Gerónimo Granados Marín escrivano de su Magestad en los rexistros de Don Juan Joseph de Arilla escrivano de Probinzia desta su Corte su fecha en

dicho dia mes y año. Y por el se manda enterrar en la Iglesia Parrochial de señor San Miguel donde de presente es feligrés y que se digan por su Alma e yntención zien missas rezadas sacada la quarta de la parrochia las demás partibles en el combento de señor San Francisco, casa grande y señor San Agustin de los descalzos deste Ciudad. Nombró por sus albazeas testamentarios a el Dottor Don Joseph de Riscos, Rector del Hospital de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza y a Don Antonio Manuel de Torres, Administrador del Real Conbento de Santa Isabel la rreal que biven en esta dicha parrochia a Don Miguel Izquierdo vecino y escrivano de la Ziudad de Santa Fée y por su única eredera deja y nombra a Doña Francisca Rui Belázquez Aybar a quien avía criado y tenido en su casa hasta de presente. Dijosele misa y bijilia y el novenario de misas rezadas, tres misas de los acheros y las veinte y zinco misas de quarta que tocaron por su testamento a esta dicha parrochia se hallaran formadas al libro de coletturía la quarta al folio ochenta y uno ala vuelta y las otras al folio noventa y seis. Y para que conste lo firmé como colettor que soi de dicha Iglesia ut supra. Don Francisco Gerónimo de Hurtado. Coletor.

Apéndice 10

Pagos por la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Béznar (Granada).

Archivo Parroquial de Béznar. *Libro de cuentas (descargo) de la Hermandad del Santísimo Sacramento de Béznar, 1671.*

Fol. 25 vto. Data de 1676.

“mas se discarga de dos mil y qua-/ trocientos reales que tiene entre/ gado a diego de mora para una chu/ ra de Jesus naçareno y túnica 2400”.

Fol. 29r. Data de octubre de 1677.

“Mas se discarga dicho mayordomo / de setecientos reales qe dio a diego de / Mora ____ 700 reales”.

Apéndice 11

Entrega de un Cristo Crucificado para Almegíjar y obligación de pago. 25 de febrero de 1699.

A.P.N. Gr. Protocolo. 952. Granada. Notario Antonio Espejo, 1690-1714. Cuadernillo de 1699. Fols. 371/451 recto.

“Don Diego Antonio de Mora obligación contra Bartolomé Martín y consorte (Brevete)/

En la ciudad de Granada en veinte y cinco días del mes de febrero de mill y seiscientos y noventa y nueve años ante mi el escribano y testigos Bartolome martin y Antonio de Carmona vecinos del lugar de Almejijar y estantes al presente en esta dicha ciudad amorados juntos y de mancomun obasde uno y cada uno de los suso dichos por si y por el todo ynsolidum renunciando como espresamente rrenunciaron las leis de la mancomunidad dibission y esculsion de bienes y las de mas del caso como en ellas se tiene = bajo de la cual otorgaron que deben y se obligan de pagar llanamente y sin pleito alguno a Don Diego Antonio de Mora vecino de esta dicha ciudad y a su parte setecientos y cuarenta y cuatro reales en moneda de bellon corrientte al tiempo de la paga por otros tantos que al suso dicho le confiesan deben de resto de una imagen de nuestro señor crucificado que de orden de los otorgantes a echo para la yglesia de del dicho lugar de almejijar la cual dicha imagen resiben ahora de presente a bista y en presencia del presente esscribano y testigos de cuyo entrego y recibo yo dicho esscribano doy fe= la cual dicha cantidad se obligaron de pagar para el día de nuestra señora de agosto que viene deste presente año junttos y en una paga puestos y pagados (fol. 371 r.) / en esta dicha ciudad en las casas de la morada y a su fuero y jurisdiccion a su costa y con las de la cobranza y cumplidos que sea dicho plaço no abiendo pagado la dicha cantidad por ellas las costas quieren ser ejecutados y apremiados en birtud desta escritura y el juramento de dicho Don Diego Antonio de mora o su parte en que lo dejan deferido desisoria con zelebasion de otra prueba= y si necesario fuere despachar egecutor a l a cobrança al dicho lugar u otras partes

donde los otorgantes estuvieren o sus bienes al que fuere le pagaran doze reales de salario en cada un dia de los que se ocupare en la yda estada y buelta a esta dicha ciudad por cuyos salarios como por el principal quieren asi mismo ser ejecutados y apremiados como por el principal cuia liquidación la dejan diferida en el juramento desisorio de la persona que fuere a la cobrança = y para que asi lo cumplirán obligaron sus personas y bienes muebles y raíces abidos y por aber dieron poder cumplido a las justicias de su magestad y especial a las desta dicha ciudad a cuio fuero y jurisdiccion se sometten renunciaron a el suio propio que tienen dicho y otro que de nuebo ganaren con la luº sittcombeneritt de jurisdicione omniumm decum paracomo de sentencia pasada en cosa juzgada renunciaron a sus fueros y derechos de su favor y la general y derechos della en forma y la otorgaron y firmaron siendo testigos Diego de Mora y Salvador Blanco de Luna vecinos desta dicha ciudad los cuales con juramento que ycieron declararon conocer los otorgantes ser los contenidos llamase como ha dicho y ser del dicho lugar Don Juan Izquierdo Calbo estante en esta dicha ciudad= Antonio de Carmona (firma), Bartolome Martinez (firma)

Ante mi Antonio Espejo escribano (firma)”.

Apéndice 12

Pago por la imagen de San José del Convento del Corpus Christi de Granada. 1702.

Archivo Convento Corpus Christi de Granada. *Libro segundo del gasto donde se asientan las partidas por maior de entre año para memorial.* Cuentas de Abril de 1702, fol. 98 vto.

“S;Joseph (nota marginal) Mas sean gastado mil seisientos y cincuenta Reales; en hazer la ymagen de S, Joseph de talla questa en la capilla mayor de nuestra iglesia.”

Apéndice 13

Donación de imágenes al convento de Madres Capuchinas de Granada, 1713.

Archivo Protocolos Notariales de Granada. *Protocolo 1043. Notaría de Juan Félix Martínez, 1713-1714*. Tomo único. Traslado del testamento de Michaela Pimentel. Fols. 691-701. 1713, noviembre, 12. Testamento de 1704, julio, 13.

Fol. 694 vto. “[...] 8 . *Declaro que dicho Don Manuel de Vargas mi marido y yo fundamos e ympusimo un patronato y memoria perpetua yrrebocable a que consignamos cinquenta ducados de renta en cada mano sobre las cassas principales y azesorias de nuestra morada libres de todo zensso ni otro gravamen los cuarenta para que la Madre Abbadessa de dicho convento de Capuchinas que por tiempo fuere a quien nombramos por patrona en la Yglesia deel se haga se zelebre fiesta del gloriosso Patriarcha mi Señor San Joseph en su dia en cada un año para lo qual hizimos y colocamos su santa Ymagen en dicha Yglesia, y que se celebre con sermón y la música de la Cathedral y nuestro Señor Sacramentado manifiesto por mañana y tarde [...]*”

Fol. 695 vto. “[...] *Y tambien mando para después de mis días y los del dicho Don Miguel de Vargas mi marido a quien dejo por mi heredero; a el dicho Convento de Madres Capuchinas desta ciudad una echura de un Niño Jesus de Pasion con los vestidos que tubiere y una echura de la Ymaxen de la Pura y Limpia Conzepcion de nuestra señora con su corona de plata que nos las fabrico don Diego de Mora escultor [...]*.

Apéndice 14

Aderezo de la imagen de la Inmaculada Concepción donada por Fonseca a la Santa Iglesia Catedral. 1705-1707.

A.C.C.Gr., *Actas Capitulares*, Libro XXI, fols. 125 vto.- 260 r.

Fols. 125 vto y siguiente. 22 de mayo de 1705:

“Auiendose dado noticia enel Cav.^{do} de como la ymagen de Nra s.^{ra} dela/ Concepz.^{on} que el s^r Raz.^{ro} D.ⁿ Mig.^l de Fonseca dejo aesta S.^{ta}/ Yg.^a seauia yatraido aella yque necesitaua de algun aderezo, respecto// s

[fol. 126] de aberse auiertto enla talla algunas laxas, y se acordo dar comision/ al s^r Abad acuió cuidado se encarga el que elija Artifice de su satisfacz.^{on}/ que reconozca el aderezo que amenester dha hechura para sum.^{or} perfecz.^{on} y fha/ que sea procure se ejecute esta obra Y p.^{ra} señalar sitio donde aia de estar y/ ponerse dha ymagen semando llamar”.

Fol. 127 vto. 30 de mayo de 1705:

“El s.^r Abad en virtud dela comis.^{on} que se le dio para quevuscase Artifice/ de su satisfacz.^{on} que reconociese el aderezo dequenecesitaba la Ymagen/ de Nra Señora dela Concepz.^{on} que el s.^r Fonseca dono a esta santa/ Yg.^a dio quenta como la auia visto y reconocido D.ⁿ Diego de Mora, y/ quedice necesita para componerla mas asugusto de llevarla asucassa/ por tener enella mas alamano las herramientas y material, que/ requiere para ejecutar dho aderezo, yqueel se obligara a lle-/ varla y traerla sinque se siga nuevo daño nise lastime dha hechura, si esta Cav.^{do} selo permitiese, y oida esta propuesta, seacordo/ que dho s^r Abad prosiga este encargo tanteando con condho Mora que/ costa podra tener esta obra, y con lo que respondiére setraiga al Cav.do/ para tomar resoluz.^{on} sobre este punto”.

Fol. 251 vto. 18 de enero de 1707:

“El s.^r Abad informo al Cav.^{do} como la hechura de nra s.^{ra} dela/ Concepz.^{on} de talla, que el s.^r Racionero Fonseca dejo a esta santa Yg.^a y que se lleuo â componer â casa del/ Artifice Mora, esta en estado de poderla voluer â esta santa Yg.^a y que el no auerse efectuado, a sido/ por no tener determinado este Cav.^{do} el sitio, ô lugar/ donde se ha de colocar. Y oido, seacordo, sellame/ para tratar el punto del trascoro, q se hadehaçer, y/ donde se discurra conuendra poner dha ymagen”.

Fol. 260 r. 15 de febrero de 1707:

“Tratose el 2º llamam.^{to} que se dio para determinar el sitio donde/ se aia de colocar la hechura de talla de nuestra señora de/ la Concepcion, que el s.^r Racionero Fonseca dejo a esta s.^{ta}/ Yg.^a y auindose conferido este punto sedio comision/ al s.^r Abad, para que lo comuniq con su Ill.^{ma} y segun lo q/ a su Ill.^{ma} pareciere, traiga razon âl Cav.^{do} para que se eje-/ cute en esto lo que mas pareciere conuenir”.

Apéndice 15

San Gregorio Bético e Inmaculada Concepción de la Catedral de Granada.

Archivo Capítular de la Catedral de Granada (A.C.C.Gr.), *Libro 64 de varios* (hacienda 1707-1737), fols. 5-5 v.º. 1707.

n. 18 [al margen: sacados para la echura de señor san Gregorio que esta en el retablo de Santiago de los 60 (cald.) reales que zedio Su Illustrisima]

En XVI de nouiembre de 1707 se sacaron de dichas arcas dos mill doscientos y tres reales y dos maravedis, los 2 (cald.)200 reales para don Diego de Mora, escultor vezino desta ciudad por la hechura de señor san Gregorio que hizo para el nuevo retablo de Santiago/⁵ v.º y aderezo de la imajen de Nuestra Señora de la Concepcion que esta en dicho retablo los 2 (cald.) reales del santo y los 200 reales de dicho aderezo y los tres reales y dos maravedis restantes de los portes de dicho dinero, los quales se sacaron con asistencia de dicho señor

arzediano y Otazu y de dicha canttidad a de poner reziuo en el libro de arcas el dicho don Diego de Mora.

Doctor Castillo (firma y rubrica).

n. 19 [al margen: sacados de los 60 (cald.) reales que zedio Su Ilustrisima y fueron para la peana de San Gregorio que esta en el altar de señor Santiago]

En XIX de noviembre de 1707 se sacaron de dichas arcas setenta y ocho reales para pagar la peana que se hizo para el San Gregorio que esta en el rretablo de Santiago y porte de vajar dicho santo desde casa de don Diego de Mora, los quales se sacaron con asistencia de dichos señores arzediano y Octazu y de dicha cantidad deajo rezivo en dichas arcas. Juan Agustin de la Torre.

Doctor Castillo (firma y rubrica)

Otazu (firma y rubrica)”.
”

Apéndice 16

Asiento de inventario de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Albuñuelas. 1715.

Archivo parroquial de Albuñuelas. A.P.A. *Inventario de Bienes de la Iglesia de Albuñuelas. Año 1669.* Fol. 18vto.

“Ytem el 29 de septiembre de mill setecientos y quinze años se trajo a esta Yglesia el simulacro e/o Ymagen de Jesús Nazareno que se hizo a costa de los vezinos y una Túnica de felpa con encajes de Plata, otra debajo de tafetan sobre Morado, y encajes pára el cuello, y bocas mangas con cordones de hilo de oro...”¹.

Apéndice 17

Donación de la imagen de Jesús Nazareno al convento del Corpus Christi. 1717.

Archivo del Convento del Corpus Christi (Granada). *Cuaderno de asuntos notables y cosas extraordinarias*, fol. 17.

“Jesus Nazareno (nota marginal) Año de 1717 a 10 de Maio nos dio de gracia Don Nicolás franco a Jesus Nazareno sin carga alguna se coloco la santa imagen en el coro alto el dia 26 de septiembre de dicho año y le ofreció la comunidad cantarle el Miserere el que se canta por ganar las indulgencias de los santos lugares y mas quarenta que concedió el Señor Arzobispo.

Adorno para esta Santa Ymagen (nota marginal).

En el año 1784 por devocion de tres religiosas de esta comunidad se puso el Retablo, vidriera, frontal y arañas en el Coro Alto. (nota marginal: En el año 1790 concedio el Ilustrisimo Señor Arzobispo de Malaga Don Manuel Perez 80 dias de Yndulgencia rezando a esta Ymagen un Padre nuestro ¿?” (nota marginal añadida posteriormente).

Apéndice 18

Traslado de Jesús del Rescate a los Trinitarios de Gracia. 1718.

Archivo Histórico Diocesano de Granada. Legajo 37-F/ pieza 6. Sin foliar. 1718, enero.

Fol. s/n. *“Ordinario- Gracia- marzo de 1718. El maestro don Joseph Lopez de Argueta venefiziado de la Parrochial de Santa Maria Magdalena desta ciudad, por mi y en nombre del maestro don Joseph Lopez de Tinedo venefiziado asi mismo de dicha iglesia y de los demás ministros della paresco ante vuestra merced y digo que a devozion del Padre ministro y relijiosos del conbento de nuestra señora de Gracia Trinitarios descalzos se a echo una*

Ymaxen de Jesus la qual ande colocar en dicho conbentto sacándole en prozesion desde el Combento de la Santissima Trinidad Calzados y con acompañamiento de las dichas relixiones y nobleza desta ziudad y vanderola y an de pasear prozezionalmente las plazas y zacattin desde donde la an de llevar a dicho conbento de descalzos para su colocazion [...].

Testimonio de fray Juan de San Calixto, ministro del convento de Gracia.

Fol. s/n. *“Teniendo hecha una imagen de Jesús Captivo, a similitud de otra que se rescató por nuestra Comunidad de la pérdida de la Mamola, i se halla colocada en el Real Combento de Madrid i tractadado de conducirla mañana viernes, que se contarán diez y ocho de el corriente, desde el Combento de la Santissima Trinidad Calzados a el referido de Nuestra Señora de Gracia para su colocación, llevando sólo la banderola de la Redempcio, como insignia más propia de su función...”*

Apéndice 19

Donación de la Virgen de Belén al Monasterio de Santa Paula, 1723.

Archivo Histórico Diocesano de Granada. Legajo 1788-F. Protocolo de 1722-1739. Fol. 28 r. de 1723. Testamento de Manuela de la Fuente y Baldés. Camarera de la Virgen de la Salud de San Miguel y de las Tres Necesidades del Convento de San Francisco-Casa Grande.

“[...] Declaro tengo en mi casa una ymajen de talla de nuestra señora de Belen de cuerpo entter de mano de Don Diego de Mora, que es echura de la maior debozion con el niño en el brazo tambien de talla de la misma mano, cuias ymajenes me an tenido de costa crezida cantidad, y es mi boluntad que por mi fallecimiento se coloque dicha sagrada ymajen con el niño en la Yglesia del combento de Religiosas de Santta Paula de esta ciudad en capilla ynmediata a el coro bajo y no en otro sitio alguno, esto para que tenga el debido culto asi de las religiosas de dicho convento como tambien de todos los fieles, por lo que

yndispensablemente se a de colocar en dicha Yglesia y no en otro sitio, lo qual asi se ejecute con la calidad de que por mi alma perpetuamente la comunidad reze una esttazion al Santisimo Sacramento en cada dia después de las oras del coro, cito para siempre y el primer año de mi fallecimiento que se ofrezcan por mi alma la via sacra que frecuentan dentro de la clausura de dicho convento [...] y encargo a mis albazeas, que si no azeptandolo dicha comunidad por comunidad en esta forma, y encargándose perpetuamente (fol. 28 r.) / en rezar en cada dia la referida estazion al Santisimo Sacramento por mi alma y tambien las de mis defuntos y personas de mi obligazion y sobre ello el que se otorgue ynstrumento publico si a mis albazeas pareziere conveniente se pase dicha sagrada ymagen con su santísimo hijo en el dicho caso de no azeptarla, con el referido gravamen dicha comunidad, a la Yglesia del Combento de Religiosas del Angel Custodio de esta ciudad para que se coloque en dicha iglesia para que tambien tenga publica adorazion, con la misma obligazion que la llevo mandada al convento de Santa Paula, y si no queriendo encargarse de ello la dicha comunidad del dicho convento del Angel se pase dicha sagrada imagen al Combento de Madres Capuchinas también desta ciudad para que se coloque en su iglesia, al mismo fin, y si llega el caso de que e pase a esta yglesia de Madres Capuchinas suplico a su comunidad se encarguen de las expresadas oraciones por mi alma y la demis defuntos perpetuamente y dicha santísima imagen se pase en la forma que llebo dispuesto, juntamente con una lamparica de azofar que tengo y le sirve = y tambien con una mantellina de rasso blanco , tocas, lazos de oro y seda y una joia de filigrana de platta sobredorada y en ella engarzada diferentes piedras verdes a ymitazion de esmeraldas que tengo y le sirven en su adorno, que asi es mi determinada voluntad. [...]

Apéndice 20

Pagos por las imágenes en el Convento del Corpus Christi (Granada). Santas Rita y Clara de Montefalco y los cinco santos agustinos para la nave. 1723 y 1724.

Archivo Convento del Corpus Christi (AA.RR.) Granada. *Libro segundo de gasto donde se asientan las partidas por maior de entre año para memorial*, fols. 219 vto - 226 vto.

-Fol. 219 vto. Cuentas de 1723. “*Santas (nota marginal). Mas se han gastado mil y docientos reales de las dos hechuras de Santa Rita y Santa Clara de Montefalco — 1200*”.

-Fol. 223 vto. Cuentas de 1723. “*Mora (nota marginal) Mas se han gastado trecientos y zinquenta de Mora a quenta de los Santos*”.

- Fol. 225 vto. Cuentas de julio 1724. “*Mora (nota marginal). Mas sean gastado mil reales a Don Diego de Mora por los santos de la Yglesia*”.

Cuentas de agosto de 1724. “*Mora (nota marginal). Mas se an gastado doszientos a Diego de mora a quenta de los santos*”

-Fol. 226 vto. Cuentas de noviembre de 1724 “*Santos (nota marginal) “Más se an gastado veinte y seis reales de traer los santos y de colocarlos en las repisas. Mas zien Reales de las diademas.*

Mora (nota marginal) Mas se an gastado quinientos y doze Reales a Don Diego de mora a quenta de los santos”.

Apéndice 21

Datos de colocación de los santos situados en el cuerpo de la iglesia conventual del Corpus Christi.

Archivo Convento del Corpus Christi de Granada. *Libro de la fundación y cosas notables*, fols. 20 y 21.

“Santos que estan en los machos de la Yglesia (nota marginal) Año de 1724 se pusieron en Nuestra iglesia los quatro santos de Nuestra orden Santo Tomás de Billa Nueva San Nicolas de Tolentino, San Alipio San Guillermo y San Juan de Sahagun los que se costearon con los gastos de algunas Religiosas que entraron en los años precedentes y el grande espíritu y celo del culto de Nuestra Madre Priora Antonia Maria del Espíritu Santo, a un tiempo de grandes estrechezes yzo su Reverenda ¿?, con su buen gobierno alhajas de mucho costo para el culto como las que ban dichas. Tambien se icieron Santa Rita y Santa Clara de Montefalco que esta en el corateral. La echura de Nuestra Madre Santa Monica se yzo el año de 1718 Nos la dio a 24 de Nobiembre Don Geronimo calvo por dadiva de sachristia de su sobrina la Madre Theresa (fol. 20) / de San Francisco de Sales esta colocada esta echura en el corateral al lado de Nuestro Padre San Agustin...”.

Apéndice 22

Arreglo de un San Antonio para la Catedral de Granada.

A.C.C.Gr. Leg. 185, pliego s/n. Cuentas del Señor Obrero. 6 de agosto de 1726.

“Señor Don Agustín Ponze Dávila Mayordomo de las haziendas de la fabrica mayor desta Santa Yglesia por esta pague vuestra merced a Don Diego de Mora, escultor y vezino deesta ciudad veinte y quatro reales que a de haver por el aderezo que a echo en los dedos de las manos y pies del Niño que tiene el Señor San Antonio queesta en la Cappilla del Santo Christo de la Columna y

asimismo aberlos encarnado; que con esta libranza y su ¿? seran vien dados. Granada y Agosto seis de 1726.

Doctor Limones (firma)

Sentada n. 179.”

Apéndice 23

Testimonio de la ejecución y traslado de la imagen de Nuestra Señora de la Aurora de Montejícar (Granada).

Archivo parroquial de Montejícar. Libro primero de actas y cuentas de la Hermandad de la Aurora. 1720-1737.

Fol. recto s/n. *“Que por quanto en el año pasado de setezientos y biente se instituo estta hermandad para onrra y gloria de dios y su santísima madre del aurora para por ese medio conmober a la debozion de los fieles cristianos a la debozion de su Santisimo rrosario que se frequenta en los días y oras acomodadas en que se experimenta y consta deeste libro el gran numero de hermanos y hermanas teniendo presente desde su formazion a sus espensas se traiga como se a traido la imagen de Nuestra Señora del aurora en que tanto se a interesado para el bien espiritual de las almas, gloria y corona de dicha hermandad, y rrespecto de que muchos de los hermanos an muerto y pasado deesta presente bida a la eterna, como tambien otros que ofrezieron para este fin sus limosnas particulares conforme sus medios y poderios de cada uno con cuia calidad fueron admitidos y abiendose quedado debiendo diferente cantidad de maravedíes aquenta (sic) en cantidad de ttrezientos reales poco mas o menos a Don diego de mora y moncada, artifize y otros gasttos prezisos que se restan a este para la maior deenza de dicha Ymagen cuyo costo debesper deel cargo de dicha hermandad, y para venir en conocimiento que numero de hermanos ai existentes y que se allen comprendidos en cualesquiera caso y cosas que por esta junta y hermandad fuere determinado y acordaron y*

dijeron que los dichos oficiales asistidos de el presente Santissimo Rosario que lo autorize y la lletra reconozcan los que ai existentes y a estos seles rrequiera por primero, segundo y ultimo termino si quieren mantenerse en sus plazas de tales hermanos guardando en el todo las rreglas y constituciones que esta hermandad tiene aprobadas por el Ylustrisimo señor Don Francisco de Perea mi señor arzobispo de granada que consta de su decreto y con lo (ilegible) (fol. recto) / [...]² dicha señora de talla entera [...] se firmaron (¿) [...] a Don Diego Antonio de Mora y Moncada artífize (¿) [...] Ciudad cuia conduzion a esta villa no se a podido [...] por su debozion, zelo y aiuda de los fieles estta conseguido aora [...] sente y que para su maior éxito i puntualidad se recibira [...] empleo (¿) con que lograrán dicha hermandad y esta villa su feliz deseo en que se interesa la felicidad tan deseada y para ello es nezesario se nombren comisarios para ello y estando bien ymformados dijeron que por uno dedos (¿) nombraban y nombraron a el dicho Juan de torres maiordomo y por la pribazion d e la bista de el dicho Pedro (¿) rrosales Valenzuela y por yndisposizion del dicho don Yñigo Blas hermano maior elijieron y nombraron a Diego Salzedo de la ¿ vecino de esta villa y hermano de esta cofradía para que junto [...] pasen a la dicha ciudad y estando en ella agan la determinazion debida sobre y en rrazon sobre que dicha yimagen se conduzca, que para todo ello y loan ido y inzidente y dependiente les dan y otorgan su poder cumplido bastante cuan(¿) y con derecho pueden y deben con todas sus ynsidencias acnecesidades y dependencias y que por falta de poder no dejen de azer lo que los otorgantes quieran (¿) por si y en nombre de dicha hermandad y asi lo acordaron y firmaron sin limitazion alguna doi fee=

Iñigo Blas Ladron de Guevara (firma y rúbrica).

Juan de ttorres (firma y rúbrica)

Ante mi como esscribano de la cofradía Joseph Garzia y Castilla (firma y rúbrica).”

² Texto de la primera línea ilegible por la humedad y desaparición de parte del soporte.

Fol. recto s/n. “ [...] *Don Íñigo Blas Ladron de Guevara hermano maior de dicha hermandad y Pedro Rosales maiordomo deella dejeron que a dicha ora se les a dado noticia que los comisarios nombrados con asistencia de Don Eduardo oficial de Don Diego Antonio de mora y otras personas que acompañaron (¿) de dichos comisarios an llegado ael Corttijo de Cotilfa, la haz a que labra Mattias de cabrera vezino de la villa de iznaloz que divide la mojonera de esta villa con ella, con la referida Ymagen con cuia noticia se pidió por dichos oficiales a la parrochia y clero deesta villa concurriesen a las demostraciones como con efecto concurrieron con la demostrazion de campanas y asi en dicha iglesia como en la zitada de la Santa Beracruz donde pretenden se coloque dicha Ymagen a cuio tiempo dieron semejante abiso a la de nuestra señora de la Cabeza y de mi Señora Santa Ana estra muros deestavilla y siendo como ora de las dos de la tarde del zitado dia en dichos oficiales acompañados de los hombres buenos y con toda la muchedumbre de personas grandes y pequeñas se partieron a dicho corttijo en donde de presente allaron a su magestad el cual con grande alborzo y alegría la sacaron de dicho cortijo y con la maior deenza que pudieron siendo como ora de las zinco de la tarde de dejaron depositada en la dicha hermita de mi Señora Santa An asta el dia siguiente, que indico bastante notable su zelo a azer nueva y mejor demostrazion astta colocarla a donde queda dicho y para que todo conste asi lo acordaron y firmaron dichos oficiales y comisarios quienes mandaron se ponga por dilijenzia asta la siguiente (¿) el esscribano que a todo fui presente con los circundantes =*

Íñigo Blas Ladrón de Guevara (firma y rúbrica).

Juan de Torres (firma y rúbrica)

Ante mi Joseph Garzia y Castillo (firma y rúbrica)”.

Apéndice 24

Donación de un Niño Jesús de Pasión por Eusebio Rosales de San Jerónimo. Poder testamentario de su esposa, 13 de noviembre de 1726.

Archivo de Protocolos Notariales de Granada. Protocolos de Granada. Protocolo 1086. Escribanía de Isidro Fernández Guevara y Juan José de Rivera, 1726. Fol. 758 r. y 759 r.

“[...] Y en atención asimismo a que dicho don Eusebio Rosales dexo para la Yglesia de dicho Real Monasterio de Señor San Geronimo el Niño de Pasion hechura de don Diego de Mora que asimismo esta enfrente del altar de dicho oratorio es su voluntad se cumpla dicha manda cuio testamento abiendolo hecho con todas las clausulas que en el pusiere [...] (fol. 758 r.) “ [...] Y en el remaniente que quedare de todos sus bienes derechos y aziones que a la otorgante le puedan tocar y pertenezer en qualquier manera por qual quiera causa o rrazon que sea dexa ynstituie y nombra a dicho Niño de Pasion que por dicho su marido se lego a dicho Real Monasterio, para que por dicho muy Reverendo Padre Juan de San Esteban y sin interbenzion de otra ninguna persona lo gaste en el adorno de dicha capilla donde se ubiere de de colocar, y en el culto y adorno de dicha iglesia sin que ningun juez ni prelado tome a dicho muy reverendísimo padre quenta de la distribuzion de todos los bienes [...] (fol. 759 r.)”.

Apéndice 25

Sobre la autoría de la Virgen de la Merced (Iglesia de San Ildefonso).

Archivo de la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad de Baza (Granada). *Ilustracion Chronologica Politica Moral y Mystica de el Origen, invención y Milagro de Nuestra Señora de la Piedad de Baza, Patrona de la misma ciudad, venerada en el Convento de el Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos. Con tres índices copiosos uno de*

elogios de Nuestra Señora, otro de de la sagrada escritura y otro de cosas notables: otra útil para todos y más para los confesores y predicadores = escrita por el Reverendo Padre Maestro fray Juan Barroso, comisario que fue dos vezes de dicho Convento, una de Granada y dos de la cassa grande de Sevilla. Fols. 184 r. y 184 vto.

“[...] Se venera así mismo en el coro de dicho convento de Granada desde el año de 1726 otra imagen de Nuestra Madre y Señora María Santísima de la Merced, cuya hermosura, majestad, seriedad y belleza solo puede tener comparación si cabe alguna con la misma Señora y Reina a quien representa, porque es hechura tan peregrina que a no saberse fue obra de don Diego de Mora, escultor el más famoso que por aquel tiempo celebró Granada se llegaría a sospechar si fue por los ángeles fabricada. Costeó esta santa Imagen a expensas de su cordial devoción el Reverendo Padre M. Fray Pedro de Ortega, hijo de aquel convento y Prior que era actualmente de esta provincia de Andalucía. Pusola en aquel sitio en memoria y perpetuo agradecimiento del favor singularísimo que Nuestra Madre hizo a su sagrada religión de la Merced bajando personalmente al coro de nuestro convento de Barcelona a cantar los Maitines de su Purísima Concepcion y Purificacion santísima. Está vestida del habito que la misma Señora dio a su Religión y mandó en todos sus hijos en memoria de su pura concepción y virginal pureza. Y como prelada está sentada en la primera silla y con el gracioso ademan de estar cantando con sus hijos los religiosos de la Merced.

Excita y promueve esta santísima Ymagen con el divino resplandor de su amabilísimo rostro y ternísima graciosidad de su vista una tan entrañable y afectuosa devocion que parece imposible no quede cautiva y como fuera de si aún la consideración menos atenta, si con alguna reflexión pone los ojos en lo peregrino de su hermosura y en lo majestuoso de su atractivo cariño [...]

Veinte años estuvo escondido el inestimable tesoro de esta preciosa margarita en el campo fértil del breve recinto de aquel coro. Deseaba ansiosa gozar de su amable visita y adorarla en su presencia la devocion granadina informada de

preciosidad admirable mas no todos lo pudieron conseguir por el preciso impedimento de la clausura regular. Mas siendo Comendador de aquel religiosísimo convento el año de 1746 determiné bajar esta Señora a la Iglesia y que se venerase en ella todo el tiempo que la comunidad reza en la Iglesia las horas del oficio divino. Para este fin se le hizo una corona de plata y una silla (fol. 184 r.)/ de madera toda tallada para que a la Señora sirvieran de adorno y asiento. Corrio por la ciudad de que los padres de la Merced habían bajado a la Yglesia a la Señora del coro y fue excesivo el concurso de gentes de todos estados, que acudieron a ver, y venerar esta Santisima Ymagen [...].”

Apéndice 26

San Casiano de San Gregorio Bético. Testimonio sobre su autoría.

Archivo Histórico Nacional. Sección Clero, legajo 3750. *Inventario de la Iglesia de San Gregorio Bético*. Sin foliar. 15 de junio de 1755. Vicente de Castro, presbítero.

[...] Por bajo de dicho Altar esta el retablo dorado de San Casiano que tiene hermandad y lo ha costeadado: la imagen principal es el dicho San Casiano, hechura de don Diego de Mora, todo es de escultura= A la derecha las ymagenes de San Liborio de escultura y a la yzquierda la de Santa Lucia, que tiene seis milagros de plata; y por bajo del altar unas tablillas de indulgencias con molduras encarnadas= quatro candeleros de madera que son de la comunidad= manteles que son propios de la hermandad= Ara que es de la hermandad= Atril con embutidos de madera que es la comunidad=badanas de la hermandad= belo encarnado de tafetán de la hermandad y frontal de piedra. [...].”

FUENTES

Y

BIBLIOGRAFÍA



FUENTES DE ARCHIVO CONSULTADAS

Archivo parroquial de San Cecilio de Granda (A.P.S.C.)

- Caja 59. *Libro de cabildos y elecciones de la Cofradía del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora de la Salud y donde se escriben entregos de vienes de dicha cofradía.*

Archivo parroquial de San José de Granada (A.P.S.J.Gr.)

- Legajo 25. Régimen interno. *Libro de inventario de la Parroquia de San José.*
- Legajo 11-A. Régimen interno.

Sección Parroquia de San Miguel.

- *Libro de desposorios 4 (1660-1690).*
- *Libro 4º de defunciones de 1664 a 1688.*
- *Libro 6º de defunciones.*
- *Libro 7º de defunciones.*

Archivo parroquial de San Matías de Granada (A.P.S.M.Gr.)

- *Libro 5º de bautismos, desde el año 1644 asta 1676.*

Archivo parroquial de San Pedro y San Pablo de Granada (A.P.S.P.)

- Carpeta de Hermandades y Asociaciones. *Libro de la Hermandad de Santa Rita de Casia de la Parroquia de los Santos Pedro y Pablo de la ciudad de Granada. Año 1770.*

Archivo Parroquial de Albuñuelas (A.P.A.)

- *Inventario de Bienes de la Iglesia de Albuñuelas. Año 1669.*

Archivo Parroquial de Béznar (A.P.B.)

- *Libro de cuentas (descargo) de la Hermandad del Santísimo Sacramento de Béznar, 1671-1725*

Archivo Parroquial de Capileira (A.P.C.)

- *Libro de inventarios.*

Archivo Parroquial de Dílar (A.P.D.)

- *Breve historia de la Virgen de las Nieves de Dílar.*
- Caja de inventarios, capellanías, mandatos y otros. *Libro de inventario de la Hermandad de la Virgen de las Nieves.*

Archivo Parroquial de La Malahá (A.P. L.M.)

- *Libro de inventario. 1712.*

Archivo Parroquial de Montejícar (A.P.M.)

- *Libro primero de actas y cuentas de la Hermandad de la Aurora. 1720-1737.*
- *Libro de inventario. 1730.*

Archivo Parroquial de Órgiva (A.P.Or.)

Libro de quentas de la Cofradía de Nuestra Señora del Carmen. Año 1693.

Archivo Convento del Corpus Christi. Granada (A.C.C.C.)

- *Libro segundo de gasto donde se asientan las partidas por maior de entre año por memorial.*
- *Libro de la fundación y cosas notables. Año 16655 a 1824.*

Archivo de la Abadía del Sacro Monte (A.A.S.)

- *Actas capitulares, libro VII.*

Archivo Capitular de la Catedral de Granada (A.C.C.Gr.)

- *Actas capitulares, libro XX.*
- *Actas capitulares, libro XXI.*
- *Legajo 314-4.*
- *Legajo 167.*
- *Legajo 185.*
- *Varios, libro 64 (Hacienda 1707-1734).*

Archivo Histórico Diocesano de Granada (A.H.D.Gr.)

- *Legajo 17-B.*
- *Legajo 48-B.*
- *Legajo 96-F/2.*
- *Legajo 122-F.*
- *Legajo 183-F.*
- *Legajo 195-F.*
- *Legajo 399-F/12.*
- *Legajo 409-F.*
- *Legajo 1503-F, pliego 22.*
- *Legajo 1982-B.*
- *Sección Protocolos. Legajo 1776-F.*
- *Sección Protocolos. Legajo 1788-F.*

Archivo Histórico Nacional (A.H.N.)

- Sección clero. Legajo 3740.
- Sección clero. Legajo 3750.
- Sección clero. Libros 3742.
- Sección clero. Libros 3683.

Archivo Protocolos Notariales de Granada (A.P.N.Gr.)

Protocolos de Granada

- *Protocolo 952.*
- *Protocolo 1023.*
- *Protocolo 1026.*
- *Protocolo 1037.*
- *Protocolo 1038.*
- *Protocolo 1040.*
- *Protocolo 1043.*
- *Protocolo 1049.*
- *Protocolo 1086.*

Protocolos provinciales

- *Protocolo de Restábal, 1712-1721.*

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

AA.VV. Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza. Vol. 2. El referente escultórico de la pasión. Sevilla: Tartessos, 2003–2006.

AA.VV. *Centenario de Alonso Cano en Granada II. Catálogo de la exposición.* Granada: Caja de Ahorros, 1970.

AA.VV. *La Semana Santa de Granada a través de su escultura procesional. El lenguaje de las imágenes.* Granada: Real Federación de Hermandades y Cofradías de Semana Santa, 2002.

ALCALÁ ORTIZ, Enrique.

- *Historia de Priego de Andalucía II.* Priego de Córdoba: Ayuntamiento, 1998.

ALCOLEA, Santiago.

- *Escultura española*. Barcelona: Polígrafo, 1969.

ALONSO HERNÁNDEZ, E. Javier.

- “Capillas y altares perimetrales”. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *El libro de la Catedral de Granada*. Granada: Cabildo Metropolitano, 2005, vol. II, p. 1147-1223.

ALONSO MORAL, Roberto.

- “El San Acisclo de José de Mora reencontrado”. En: *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 8 (2004), pp. 37-40.
- “Ecce Homo – Mater Dolorosa”. En: GILA MEDINA, Lázaro. *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Granada, Diputación provincial, 2015

ARCO Y MOLINERO, Ángel.

- “La escuela escultórica granadina (Apuntes para la historia de las Bellas Artes en Granada)”. *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*, 7 (1897), pp. 218-227.

BARRIOS AGUILERA, Manuel.

- *Los falsos cronicones contra la Historia (o Granada corona martirial)*. Granada: Universidad, 2004.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico.

- *Imagineros andaluces de los siglos de Oro*. Barcelona: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, pp. 143 y 144.

BERTOS HERRERA, María Pilar.

- *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*. Granada: Universidad, 1991.
- *La Cofradía y Hermandad del Dulcísimo Nombre de Jesús y Santísimo Sacramento en el Sagrario de la Santa Iglesia de Granada (1527-2000)*. Granada: Ed. del autor, 2000.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín.

- *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800.

CEBALLOS GUERRERO, Antonio.

- *El convento de Santo Tomás de Villanueva. Una aproximación a los conflictos fundacionales en la Granada del siglo XVII*. Biblioteca virtual de Andalucía. Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte; 2013.

CAMARGO REPULLO, Agustín:

- “El hermano gemelo de Jesús Caído: el *Nazareno* de Alhendín (Granada)”. Blog Arte, fe y tradición. Entrada de 14 de septiembre de 2015.
- “Tras la huella de Diego de Mora (I) La Virgen de la Aurora en Montilla”. *Arte, fe y devoción*, blog digital, 4 de agosto de 2014.
- “La Virgen del Carmen de Rute. Posible obra de Diego de Mora”. *La Hornacina*, página web, 16 de febrero de 2014.

CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel.

- “Un arte, una cofradía”. En: GÓMEZ DÍAZ, José Manuel y CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. *Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate (LXXV aniversario)*. Granada:Comares, 2001.
- *Las órdenes religiosas y el arte barroco. El patrimonio de los trinitarios descalzos de Granada*. Granada: Universidad, 2003.
- “Patrimonio cofrade. El Santo Ángel Custodio”. *Consolación* (Granada) 14 (Enero 2006), pp. 18-19.

CORREA FERNÁNDEZ, sor Alicia, OAR.

- “Convento del Santísimo Corpus Christi de Agustinas Recoletas. Vida, muerte y exequias de la Madre Antonia de la Madre de Dios, 1699”. En: *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial: Centro de estudios Escorialenses, 2014, pp. 713-734.

CRUZ CABRERA, José Policarpo.

- “La escultura barroca granadina. El oficio artístico al servicio de la espiritualidad”. En: *Antigüedad y Excelencias*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 118-132.
- “El imaginario procesional. Tradición y vigencia”. En MORAL JIMENO, María Francisca (coord.). *Baeza, arte y patrimonio*. Jaén. Ayuntamiento de Baeza, 2010, págs. 380-383.
- “Grabado, dibujo, escultura y pintura. Intercambios y trasvases visuales en la plástica barroca granadina”. En CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Granada: Universidad, 2014.

- “La conformación de una iconografía devocional: en torno a Jesús Caído y la Orden del Carmelo”. *Tradición, rito y devoción en la Semana Santa*. Asociación Hurtado Izquierdo (en prensa).

CASTAÑO JIMÉNEZ, María y DÍAZ SÁNCHEZ, Juan Antonio.

- “Aproximación a la historia de la Virgen de la Piedad de Fray Juan Barroso”. En: *Boletín del Centro Pedro Suárez*, (Guadix); 25 (2012); págs. 177-208.

DÍAZ CHACÓN, Marién: MARÍN FATUARTE, Jesús y PÉREZ-ÁVILA TABOADA, Isabel.

- *Patrimonio Histórico restaurado en Andalucía, 1987-97. Escultura policromada*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2003.

DOBADO FERNÁNDEZ, Juan.

- “San Juan de la Cruz y las cofradías. La imagen de Jesús Nazareno y el Carmelo Descalzo”. En: *La Hermandad de Jesús Caído. 250 años de devoción. El Carmelo en Andalucía*. Córdoba: Excelentísima Diputación Provincial y Cofradía de Nuestro Padre Jesús Caído y Nuestra Señora del Mayor Dolor, 2015, pp. 19-22.

DOMÍNGUEZ GARCÍA, Manuel.

- *Arquitectura religiosa en Motril en la Edad Moderna*. Motril: Ayuntamiento, 202.

FAYOS OLIVER, CARMEN MARÍA.

- Romerías en honor a la Virgen de las Nieves. Devoción montañera. TFM defendido 2016 y tutorizado por Honorio Velasco Maillo. UNED. Facultad de Filosofía, Departamento de Antropología social y cultural.

FERNÁNDEZ LUPIÓN, Pablo.

- “La policromía en la escuela granadina de escultura” En la página web *La Hornacina*. Publicación del 6 de diciembre de 2015.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén.

- “Al principio fue...Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración”. *Boletín de Arte*, (Málaga), 32-33 (2011-2012), pp. 251-263.
- *Orígenes, desarrollo, difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.

FURIÓ, Antonio.

- *Diccionario de los ilustres y del viajero en Granada*. Mallorca, 1839.

GALÁN CORTÉS, Venancio.

- *El Monasterio de la Encarnación de Granada. Monjas del Carmen. Breve aproximación histórico-artística*. Granada: Comunidad de Padres Carmelitas, 2015.

GALERA ANDREU, Pedro.

- “Intercambios artísticos entre los reinos de Granada y Jaén en la Edad Moderna”. En: CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Granada: Universidad, 2014, págs. 165-190.

GALLEGO BURÍN, Antonio.

- *José de Mora, su vida y su obra*. Granada: Universidad, colección Archivum, 1988; Facultad de Letras, 1925 (1ª edición).
- *El Barroco granadino*. Granada: Comares (reed. 1987).
- *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares (reedición 1996), 1936 (1ª edición).

GARCÍA, Juan Alfonso.

- *Iconografía mariana en la Catedral de Granada*. Granada: Cabildo metropolitano, 1988.

GARCÍA HIDALGO VILLENA, Cipriano.

- “Dibujos y estampas: modelos iconográficos en tiempos de Carlos II. El caso de Sebastián Herrera Barnuevo y Pedro de Villafranca”. En: *Carlos II y el Arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013.

GARCÍA LUQUE, Manuel.

- “San Juanito”. En: *Meditaciones sobre un infante*. Catálogo de la exposición. Granada: Diputación provincial, 2013, págs. 190-192.
- “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza”. GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013, pp.179-256.
- “Aportaciones al taller de Pedro Duque Cornejo en Granada”. *Anales de Historia del Arte*. Vol. 23 (2013), pp. 229-241.
- “En papel y en metal” y “Cristo recogiendo sus vestiduras”. En: GILA MEDINA, Lázaro. *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de*

Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII). Granada, Diputación provincial, 2015, pp.117-153 y 174 y 177.

GIL ALBARRACÍN, Antonio.

- *Cofradías y Hermandades en la Almería moderna*. Almería, 1997.

GILA MEDINA, Lázaro.

- «Sobre el antiguo retablo de Nuestra Señora de las Angustias-hoy en Santa María de la Alhambra- de Granada, obra inédita de los Mora». *Cuadernos de Arte de la Universidad (Granada)*, 27 (1996), pp. 73-83.
- “Nuevos datos para la vida y obra del pintor real Pedro Atanasio Bocanegra. Testamento, codicilo, inventario y tasación de su patrimonio artístico”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 28 (1997), pp. 87-103
- *Pedro de Mena, escultor 1608-1688*. Madrid: Autor y Arco /Libros S.L., 2007.
- GILA MEDINA, Lázaro. “Alonso de Mena y Escalante (1587)-1646). Escultor, ensamblador y arquitecto: nueva aproximación biográfica y nuevas obras”. GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013.

GILA MEDINA, Lázaro y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús.

- «La proyección de los talleres artísticos del Barroco granadino. Novedades sobre la saga de los Mora». *Cuadernos de Arte de la Universidad (Granada)*, 35 (2004), pp. 63-79.

GILA MEDINA, Lázaro; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luís.

- *Los conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada. Aproximación histórico-artística*. Granada: Universidad, Colección Arte y Arqueología, 2002.

GIMÉNEZ SERRANO, José.

- *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada: J.A. Linares, 1846.

GIRÓN LÓPEZ, César.

- *Iglesias de Granada*. Granada: Ed. Almuzara, 2015.

GÓMEZ DÍAZ, José Manuel y CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel.

- *Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate (LXXV aniversario)*. Granada: Comares, 2001.

GÓMEZ MORENO, Manuel.

- *Guía de Granada*. Granada: Imprenta Indalecio Ventura, 1892.

GÓMEZ-MORENO, María Elena.

- «Escultura del siglo XVII». En: *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Coord. Vol. XVI. Madrid: Plus Ultra, 1958.

GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel.

- *Las iglesias de las Siete Villas*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1989.
- *La Iglesia de la Encarnación de Albolote. Arte e Historia*. Albolote: Fundación Carvajal, 1993.

GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel.

- “La Inmaculada en la escultura española”. *Miscelánea Comillas* (Santander) XXIII (1955), pp. 377–392.

GÓMEZ ROMÁN, Ana María.

- *El fomento de las artes en Granada: mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII y XIX)*. Director Ignacio Henares Cuéllar. Tesis doctoral (microfilmada). Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1997.
- “Deleite y contemplación de Granada: El Conde de Maule y sus impresiones artísticas sobre la ciudad”. *Cuadernos de Arte de la Universidad* (Granada), 30 (1999), pp. 233-237.
- “Promoción y mecenazgo artístico del arzobispado de Granada durante el siglo XVIII”. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luís y CORTÉS PEÑA, Antonio Luis (coords.). *Estudios sobre Iglesia y Sociedad en Andalucía en la Edad Moderna*. Granada: Universidad, pp. 445-462.
- *Inventario del patrimonio artístico de la Universidad de Granada*. Granada: Universidad, 2007.
- “Los lances de un hombre y la fortuna de un artista: nuevas noticias sobre Torcuato Ruiz del Peral”. *Boletín del Centro de Estudios “Pedro Suárez. Monográfico Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773)* (Guadix), 21 (2008), págs. 213-274.
- “Diego de Mora y su taller”. *Cuadernos de Estepa. Actas del I congreso sobre patrimonio andaluz. La escultura barroca en el siglo XVIII. III*

centenario del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009). 4 (2014), pp. 186-198.

- “Patronazgo artístico y coleccionismo eclesiástico en la Granada barroca”. CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*. Granada: Universidad, 2014, pp. 261-264.
- “Nuestra Señora de los Dolores”. En: GILA MEDINA, Lázaro. *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Granada, Diputación provincial, 2015, pp. 302-304.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José (coord.).

- “La escultura andaluza del siglo XVII”. En: *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*. Col. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXVI. Madrid: Espasa Calpe, 1982, p. 199.

HERRÁN, Laureano María.

- *Mariología poética española*. Madrid-Toledo, 1998.

NTERIÁN DE AYALA, fray Juan.

- *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores o Tratado de los errores que suelen cometerse en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Tomo I. Barcelona: Imprenta Viuda e Hijos de J. Subirana, 1983.

ISLA MINGORANCE, Encarnación (edit.).

- *La Virgen de las Angustias I. El conjunto escultórico*. Granada: 1989.

JUSTICIA SEGOVIA, Juan José.

- “Santa Clara (Convento de San Antón)”. En: *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*. (Catálogo de la exposición Granada). Sevilla: Junta de Andalucía, 2002.
- “Los conventos de agustinas recoletas. La regla de San Agustín y las clausuras de Granada”. En: MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier et al. (coord.). *Granada tolle, lege*. Granada: PP. Agustinos Recoletos. Provincia Santo Tomás de Villanueva, 2009, pp. 305-348.

LACHICA BENAVIDES, Antonio.

- *Gazetilla curiosa o semanero noticioso y útil para el bien común*. Papel XXV, 24 de septiembre de 1764.

LAFUENE ALCÁNTARA, Miguel.

- *El libro del viajero en Granada*. Madrid, 1849 (1ª edic.). Granada: Editorial Don Quijote, 1986.

LARA-MARTÍN PORTUGUÉS, Isidoro.

- “Notas sobre los orígenes de la Cofradía del Santo Cristo de la Buena Muerte”. *Alto Guadalquivir, especial Semana Santa giennense*, (1991), pp. 14-16.

LEDESMA MELLADO, David.

- *Iconografía mariana. La Inmaculada*. Córdoba: 1997, p. 92.

LEÓN, fray Luis.

- *De los nombres de Cristo*. Barcelona, reed. 2007,

LEÓN COLOMA, Miguel Ángel.

- “La dotación iconográfica del Convento del Corpus Christi de Granada”. En: *II Congreso Histórico Agustino Recoleta, Provincia Santo Tomás de Villanueva*. Tomo I. Granada, 2009, pp. 631-686.
- “Iconografía escultórica de San Agustín en la Granada barroca”. MARTÍNEZ MEDINA, Franciso Javier et al. (coord.). *Granada tolle, lege*. Granada: PP. Agustinos Recoletos. Provincia Santo Tomás de Villanueva, 2009, pp. 117-134.
- “La Inmaculada y los temas de pasión en la imaginería de los conventos agustinos recoletos de Granada”. MARTÍNEZ MEDINA, Franciso Javier et al. (coord.). *Granada tolle, lege*. Granada: PP. Agustinos Recoletos. Provincia Santo Tomás de Villanueva, 2009, pp. 189-212.
- “Escultura devocional en la intimidad de la clausura”. MARTÍNEZ MEDINA, Franciso Javier et al. (coord.). *Granada tolle, lege*. Granada: PP. Agustinos Recoletos. Provincia Santo Tomás de Villanueva, 2009, pp. 349-372.
- “La escultura en la Catedral de Granada”. CALVO CASTELLÓN, Antonio et al. (coord.) *Catedral, Sagrario y Capilla Real*. Granada: Cabildo Catedral. Vol.

LÓPEZ AZORÍN, María José y SALORT PONS, Salvador.

- Hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Alonso Cano. En: Alonso Cano. Espiritualidad y Modernidad Artística. Sevilla: Consejería de Cultura, 2001.

LÓPEZ DE PLASENCIA, José Cesareo.

- “Literatura mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, (Madrid), XVI, nº 22 (2007), pp447-476.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús.

- “Notas histórico-artísticas sobre la imagen de Nuestro Padre Jesús del Rescate”. *Christi Passio. Boletín de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate*, (Granada), 2 (1995), pp. 10-18.
- “Iconografía del Cristo Yacente en la escultura granadina. Aspectos plásticos y devocionales”. En: *III Encuentro para el estudio cofradiero “En torno al Santo Sepulcro”*. Zamora: Instituto Florian de Ocampo, del CSIC, 1995, pp. 151-165.
- “El Ecce Homo en la escultura granadina. Imagen de devoción, imagen de procesión”. En: *Actas del III congreso nacional de Cofradías de Semana Santa*. Córdoba, 1997.
- *José de Mora*. Granada: Editorial Comares. Col. Biografías granadinas, 2000.
- “El mecenazgo artístico en la Granada del siglo XVIII. La financiación del arte religioso”. En: *Poder civil, Iglesia y Sociedad en la Edad Moderna*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006, págs. 359-380.
- *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio, 2009.
- “Experiencia visual y mecenazgo artístico en la Granada Barroca: los retablos de Jesús Nazareno y de la Trinidad en la Catedral”. En AA.VV. *Esplendor renovado: proyecto de investigación y restauración de los retablos del “Nazareno” y “la Trinidad” de la Catedral de Granada*. Madrid-Granada: Instituto del Patrimonio Cultural de España-Ayuntamiento de Granada, 2009, pp. 15-27.
- “Sueño barroco del Divino Infante. Comentarios a esculturas granadinas de la Infancia de Cristo”. En: *Meditaciones sobre un infante. El Niño Jesús en el barroco granadino. Siglos XVII-XVIII*. Catálogo de la exposición. Granada: Diputación provincial, 2013, págs. 52-81.
- “Ut escultura pictura: la integración de las artes plásticas en el primer barroco granadino”. En: CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014, pp.395-431
- “La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela”. En: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord.). *Escultura barroca*

española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento, vol. II. Ex -libri, 2016, pp. 19-69.

- “En la fábrica de las artes. La escultura en la Basílica de San Juan de Dios”. En: CONTRERAS GUERRERO, Adrián. *Centessimus annus*. Catálogo de la exposición. Granada, Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 2016, pp. 218-244.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis.

- *Historia viva de la Semana Santa de Granada. Arte y devoción*. (Granada) Universidad, 2002.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis.

- “Las primitivas reglas de la Cofradía de la Aurora”. *Gólgota* (Granada), 33 (2007), pp.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y CORTÉS PEÑA, Antonio Luis (coords.).

- *Estudios sobre Iglesia y Sociedad en Andalucía en la Edad Moderna*. Granada: Universidad, pp. 445-462.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y HERNÁNDEZ RÍOS, María Luisa.

- *Guía artística de Granada y su provincia*, (2 vols.). Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

LÓPEZ MUÑOZ, Ignacio Nicolás.

- *Torcuato Ruiz del Peral. Escultor e imaginero de Exfiliana. III centenario de su nacimiento (1708-2008)*. Valle del Zalabí (Granada): Ayuntamiento, 2008.

MADOZ, Pascual.

- *Diccionario Geográfico, estadístico e histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Vol. 8. Madrid: Est. Tipográfico-Literario Universal, 1847.

MAGAÑA BISBAL, Luís.

- «Una familia de escultores: Los Mora». *Archivo español de arte*, (Madrid), 25 (1952), pp. 143-157.

MAESTRE BALLESTEROS, Antonio:

- Vestigios de escultura religiosa granadina en Aguilar de la Frontera. Página de Historia XVI en: <http://www.aguilardigital.es/?p=9237>.

- Aproximación a la imaginería conservada del Monasterio de la Coronada de Aguilar de la Frontera. En: *Franciscanismo en Andalucía: Divina Pastora*. Priego de Córdoba (2003), pp. 37-52.

MÁRQUEZ HIDALGO, Félix, et al.

- *Huétor Vega. V centenario de la Parroquia y del Ayuntamiento*. Granada: Ayuntamiento de Huetor Vega, 2003.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José.

- *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1983.

MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael.

- *Las carmelitas en Granada "Monjas del Carmen". V centenario de su fundación (1508-2008)*. Granada: Comunidad de Carmelitas, 2008, pp. 157-224.
- La advocación del Carmen. Origen e iconografía". En: *Advocaciones marianas de gloria*. San Lorenzo del Escorial: Instituto de Estudios Escorialenses, 2012, pp. 771-790.

MARTÍNEZ JUSTICIA, María José.

- *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996.

MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier.

- "Iconoteología del Cristo del Mayor Dolor". *Biblioteca Teológica Granadina. Miscelánea Augusto Comillas* (Granada), n1º (1986), pp
- *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*. Granada: Universidad, 1989, pp.219-241.
- *Jesucristo y el emperador cristiano*. Catálogo de la exposición (comisario). Córdoba: Cajasur, 2000.

MORELL GÓMEZ, Manuel (Edit.)

- *Dílar, huellas de su historia*. Dílar, 1996.

MORENO CUADRO, Fernando y MUDARRA BARRERO, Mercedes.

- *Escultura barroca en Priego de Córdoba*. Catálogo de la exposición. Ayuntamiento de Priego, Universidad de Córdoba y Junta de Andalucía, 1993.

MORENO GARRIDO, Antonio.

- "El grabadino en Granada durante el siglo XVIII. I Calcografía". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (1976).

- “El grabado en Granada durante el siglo XVIII. II Xilografía”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (1978-80).

MORENO HURTADO, Antonio.

- *El convento de religiosas Agustinas Recoletas Descalzas de Cabra*. Edición digital del autor, 2014.

MORENO MENDOZA, Arsenio (Dir.)

- *Guía artística de Almería y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

MORENO ROMERA, Bibiana.

- *Artistas y artesanos del Barroco granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*. Granada: Universidad, 2001.

MUÑOZ DÍAZ, Jesús Miguel.

- “Santo Tomás de Aquino de José de Mora, del Museo Diocesano de la Catedral de Córdoba”. En: *Arte y Arqueología e Historia*. Córdoba: Asociación Arte Arqueología e Historia, 14 (Enero 2007), pp. 79-81.

MUÑANA MÉNDEZ, Ramón.

- *Lecciones marianas: vida y misterios de María*, 1951.

NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar.

- “Sobre la pintura y la escultura barroca en Almería. Propuestas para su estudio y revisión”. En: *La Almería barroca*. Eds. RUIZ GARCÍA, Alfonso, y DURÁN DÍAZ, María Dolores. *La Almería barroca*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2008, pp.145-176.

NIETO CUMPLIDO, Manuel.

- *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Cajasur Publicaciones, 1998.

OROZCO DÍAZ, Emilio.

- «Alonso Cano y su escuela». En: AA.VV. *Centenario de Alonso Cano en Granada II. Catálogo de la exposición*. Granada: Caja de Ahorros, 1970, pp. 9-41.
- «Unas obras de Risueño y Mora desconocidas». *Archivo Español de Arte*, tomo XLV, núm. 175, 1971, pp. 233-257.
- “Un Nazareno de Pedro de Mena desconocido”. *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*. Granada: Universidad, 1974, vol. II, pp. 845-850.

OROZCO PARDO, José Luís.

- *San José en la escultura granadina. Estudio sobre la historia de una imagen artística*. Granada: Facultad de Letras, 1974.

ORTEGA, fray Pedro de la Cruz.

- *Templo nuevo de los agustinos descalzos de Granada y sumptuosas fiestas que se celebran a su dedicación*. Granada, 1695.

ORUETA Y DUARTE, Ricardo.

- “Sobre José de Mora”. *Archivo Español de Arte*, 7, (1927), pp. 72-75.
- Pedro de Mena. Málaga: Colegio de Arquitectos, 1988 (reed.)

OTERO NUÑEZ, Ramón. “Escultura”.

- En: VALDIVIESO, Enrique et al.. *El Barroco y el Rococó. Historia del Arte Hispánico*. Vol. IV. Madrid: Alhambra, 1980.

PALOMINO Y VELASCO, Antonio Acisclo.

- *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1947.

PALOMINO RUIZ, Isaac:

- “Una obra inédita de Jaime Folch: el *Jesús Nazareno* de Restábal”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 39 (2008), pp. 65-78.
- “El modelo letífico de “Virgen sedente” en el círculo de los Mora”. En: Actas del I Congreso sobre patrimonio histórico “La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII”. Estepa, septiembre de 2009. *Cuadernos de Estepa*, 4. Ayuntamiento de Estepa, Estepa (Sevilla), 2014, págs. 224-236.
- “La “Aurora María”: notas en torno a su devoción en tierras granadinas”. En: *Advocaciones marianas de gloria*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. San Lorenzo del Escorial, 2012, págs. 139-148.
- La imagen de Jesús Nazareno de Béznar (Granada). Documentando los inicios de Diego de Mora. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 45, 2014, págs. 101-112.
- “Nuestra Señora de los Dolores de Béznar. Nuevos datos sobre su imagen y culto”. En: Actas Congreso internacional “Virgo Dolorosa”, Carmona (Sevilla): 2015, pp. 1163-1174.
- “Piezas inéditas del patrimonio escultórico del Sacro Monte de Granada”. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* (Córdoba) 3 (2014), pp. 67-84.

- “Niño Jesús de Pasión”. En: NAVARRO NAVARRETE, Ceferino (dir.) *Meditaciones sobre un infante. El Niño Jesús en el barroco granadino. Siglos XVII-XVIII*. Catálogo de la exposición. Granada: Diputación provincial, 2013, págs. 120-122.

PARRA Y COTE, fray Alonso.

- *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina, y relacion historico-panegyrica de las Fiestas de dedicacion del magnifico templo de la Purma. Concepcion de Nuestra Señora, del Sagrado Orden de Hospitalidad de N.P. San Juan de Dios de la nobilissima, e ilustre, siempre fiel ciudad de Granada*. Madrid: Imprenta de Francisco Xavier Garcia, 1759.

PEINADO GUZMÁN, José Antonio.

- *Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica. La Inmaculada Concepción en Granada*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2011.
- “Niño Jesús de Pasión”. En: NAVARRO NAVARRETE, Ceferino (dir.) *Meditaciones sobre un infante. El Niño Jesús en el barroco granadino. Siglos XVII-XVIII*. Catálogo de la exposición. Granada: Diputación provincial, 2013, págs. 116-118.
- *La Inmaculada Concepción en Granada. Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. monográfico, tomo 23, 45 (2014).
- “La obra inmaculista de los Mora y su círculo en el Arzobispado de Granada”. *Quintana*, nº 13 (2014), pp. 255-265.
- “La iconografía inmaculista de Alonso de Mena y su escuela en Granada”. *Iberian. Revista digital de Historia*, 9 (Enero/Abril 2014), pp. 55-73.
- “El Crucificado en la Alpujarra granadina. Nuevas piezas de Pablo de Rojas y Alonso de Mena”. *De Arte. Revista de Historia del Arte* (León), 14 (2015), 64-77.
- “Nuevos Crucificados relacionados con Pablo de Rojas y su círculo en el entorno granadino”. *Liño. Revista anual de Historia del Arte* (Oviedo), 22 (2016), pp. 23-32.
- “Iconografías de la Virgen en el convento de San Antón”. En: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (coord.). *El convento del Desierto de Jesús y María. Granada*. Vol. II (en prensa).

PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel.

- “La Iglesia conventual de San Francisco de Priego de Córdoba: Arquitectura, escultura y pintura (1510-1995)”. En: A.A.V.V. *II curso de verano. El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del II curso de*

verano San Francisco en la historia y el arte andaluz. Priego de Córdoba (1 al 10 de agosto de 1996). Córdoba: Caja Madrid-obra social, 1998. págs. 157-224.

- “La Virgen del Rosario y los orígenes remotos de la Hermandad de la Aurora”. *La voz de la Aurora* (Priego de Córdoba), 2009, separata sin numerar.
- “La obra de José de Mora en Priego de Córdoba”. SÁNCHEZ.MESA MARTÍNEZ, Domingo y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014, pp. 459-467.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio.

- Alfonso. “Miscelánea de dibujos granadinos”. En HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Alonso Cano y su época. Actas del simposium internacional*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002, pp. 399-422.

RAYA RAYA, M^a Ángeles.

- Carcabuey monumental, histórico y artístico. Carcabuey: Ayuntamiento y Cajasur, 2005.

RAYA RETAMERO, Salvador (edit.).

- *Historia de Alhama y sus monumentos*. Granada. 1992.

RÉAU, Louis.

- *Iconografía del Arte cristiano*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957. Edición española: Ediciones del Serbal, 1997.

RODA PEÑA, José.

- “El Cristo de la Salud en la escultura española. Significación artística y devocional”. Córdoba: Hermandad del Vía Crucis del Cristo de la Salud, 1999.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel.

- “Que no soi angel, soi hombre muy limitado”. Torcuato Ruiz del Peral y el IV Conde de Luque”. *Boletín del Centro de Estudios “Pedro Suárez. Monográfico Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773)* (Guadix), 21 (2008), págs. 213-274.
- “Torcuato Ruiz del Peral y las hermandades marianas de gloria”. En: *Advocaciones marianas de gloria*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. San Lorenzo del Escorial, 2012, págs. 833-850.

RODRÍGUEZ PUENTE, Rafael.

- «La imaginería de Almería», En: *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Vol. 2. El referente escultórico de la pasión. Sevilla: Tartessos, 2003–2006, pp. 324-367.

RODRÍGUEZ SIMÓN, Luís Rodrigo.

- Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina”. En: *Cuadernos de Arte*. Granada: Universidad, 40 (2009), págs. 457-479.

RODRÍGUEZ TITOS, Juan.

- *Montejícar*. Montejícar (Granada): Ayuntamiento, 2014.

RODRÍGUEZ TROBAJO, Eduardo.

- “Procedencia y uso de madera de pino silvestre y pino laricio en edificios históricos de Castilla y Andalucía”. *Arqueología de la Arquitectura*. 5 (enero-diciembre 2008), pp. 33-53.

RODRÍGO HERRERA, José Carlos.

- “El convento de San Francisco Casa grande y su patrimonio inmueble”. *Revista Alonso Cano* (Granada), 14 (2007), pp. 75-84.

ROMERO TORRES, José Luís.

- “La imaginería de Málaga, Córdoba y Jaén o la búsqueda de una personalidad”, En: *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Vol. 2. El referente escultórico de la pasión. Sevilla: Tartessos, 2003–2006, pp. 400-463.
- “El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 11 (2009), pp. 73-79.
- “Jesús recogiendo sus vestiduras de José y Diego de Mora”. *Ars Magazine*, 23 (julio-septiembre 2014), pp. 64-71.

ROMERO BENÍTEZ, Jesús.

- *Antonio del Castillo. Escultor antequerano 1635-1704*. Antequera: Chapitel. Conservación y restauración S.L., 2013.
- *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*. Antequera: Chapitel. Conservación y restauración S.L., 2014.

ROMERO TORRES, José Luís.

- “La imaginería de Málaga, Córdoba y Jaén o la búsqueda de una personalidad”, En: *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza*.

Vol. 2. El referente escultórico de la pasión. Sevilla: Tartessos, 2003–2006, pp. 400-463.

- “El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 11 (2009), pp. 73-79.

ROMERO BENÍTEZ, Jesús.

- *Antonio del Castillo. Escultor antequerano 1635-1704*. Antequera: Chapitel. Conservación y restauración S.L., 2013.
- *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*. Antequera: Chapitel. Conservación y restauración S.L., 2014.

RUBIALES GARCÍA DEL VALLE, Ramón.

- “Una cofradía del siglo XVI. Los Hermanos de la Concepción y la devoción a la Inmaculada en Villacarrillo”. *Semana Santa de Villacarrillo 2014*. Ahisvi, 2014, p. 23.

RUBIO HIDALGO, Manuel.

- “La escultura procesional en Granada: Memoria y renovación del pasado”. En: *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Vol. 2. El referente escultórico de la pasión. Sevilla: Tartessos, 2003–2006, pp. 296-323.

RUBIO MUÑOZ, Victoria Eugenia.

- “Diócesis de Granada”. En: CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. *Guía para visitar los santuarios marianos de Andalucía oriental*. Ediciones Encuentro, 1998, págs. 72 -130.

RUIZ BARRERA; María Teresa.

- “Programas iconográficos de la Merced en Andalucía”. En RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor (coord.). *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo*. Córdoba: Asoc. Hurtado Izquierdo, 2015, pp. 815-829.
- “Notas iconográficas sobre la Virgen de la Merced. Sus artes plásticas en Andalucía occidental”. En: ARANDA DONCEL, Juan y CAMPA CARMONA, Ramón de la. *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*. Carmona (Sevilla), Congregación Siervos de María Dolorosa, 2016, pp. 569-588.

RUIZ GARCÍA, Alfonso, y DURÁN DÍAZ, María Dolores.

- *La Almería barroca*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2008.

SALAS BOSCH, Xavier de.

- “Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez”. En: *Cuadernos de Arte y Literatura*. Granada: 1965.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio.

- *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Real y Excelentísima Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, 1996.
- “Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado. La escultura del siglo XVIII en Andalucía Oriental”. En: SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Leonardo y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014, pp.723-754.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y GALISTEO MARTÍNEZ, José.

- “Orto y esplendor de Granada. Los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38 (2007), pp. 81-98.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo.

- «Aportaciones al estudio de la escultura religiosa en el Sacromonte». En: *La Abadía del Sacromonte. Exposición artístico-documental. Estudios sobre su significación y origen*. Granada, Colegio mayor San Jerónimo, del 25 de noviembre al 5 de diciembre de 1974. Granada: Secretariado de publicaciones de la Universidad, pp. 53-61.
- *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad, 1971.
- *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad y Caja de Ahorros, 1972.
- “Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IV-7, 1991.
- “La escultura”. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *El libro de la Catedral de Granada*. Vol. I. Granada: Cabildo Metropolitano, 2006, pp. 375-475.

SÁNCHEZ.MESA MARTÍNEZ, Domingo y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús.

- *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014, pp. 459-467.

SÁNCHEZ PANTOJA, Mariano.

- “Las manos en las dolorosas granadinas. La imagen de María Stma. de la Amargura”. *Semana Santa 2010. Cope Granada* (Granada), (2010), pp. 44-48.

SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano.

- “El convento mínimo de San Cleofás de la Victoria de Vera (Almería)”. SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano (coord.) *Los mínimos en Andalucía. IV centenario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*. Institutos de Estudios Almerienses, 2006, págs. 581-656.

SANTIAGO ZAMORANO, Phelipe.

- Compendio de la magnífica pompa, con que se colocò la Imagen de la Emperatriz de los Angeles, con titulo de la Aurora, en el templo de señor S. Gregorio el Betico, Convento de Clerigos menores de Granada [Texto impreso]: Celebròse à ocho de Mayo de 1698: a expensas, y solicitud de su Hermandad, de quien es Hermano mayor Juan Ximenez de Carvajal: dedicado al reverendissimo P. Joseph del Peral.

TENORIO VERA, Ricardo (coord.).

- *Museo de Bellas Artes. Inventario de pintura, dibujo y escultura. Colección estable y colección de la Junta de Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007.

TORO CEBALLOS, Francisco.

- “Bibliografía para una Historia de Alcalá la Real y su Abadía”. En: *Elucidario*; nº 6 (septiembre 2008), págs. 287-330.

ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de.

- *El retablo en Jaén*. Jaén: Excelentísimo Ayuntamiento, 1986.

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel.

- “Comentario al tema de la Virgen de Belén. A propósito de una desconocida escultura granadina”. En: AA. VV. *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada: Junta de Andalucía, 2002, pp. 829-838.

VALLADAR SERRANO, Francisco de Paula.

- *Novísima guía de Granada*. Granada: Imprenta de Viudas e Hijos de Paulino V. Sabatel, 1890.

VENTAJAS DOTE, Fernando.

- “La Congregación de San Casiano y el ejercicio del magisterio de primeras letras en la Málaga setecentista”. *Isla de Arriarán*. XXX (diciembre 2007), pp. 43-63.

VEGA CARPIO, Lope Félix de.

- *Obras completas. Prosa II*. Madrid, 1998.

VILLAFRANCA JIMÉNEZ, María del Mar.

- *Los museos de Granada. Génesis y evolución histórica: (1835-1975)*. Granada: Diputación provincial, 1998.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto (dir.).

- *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Universidad, 1995.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto; DABRIO GONZÁLEZ, M^a Teresa y RAYA RAYA, M^a Ángeles.

- *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara; Córdoba: Excmo. Ayuntamiento, 2006.

VILLANUEVA, Rafael; SÁNCHEZ, Ana María y CURIEL, Alfredo.

- *El Monasterio de Santa Isabel la Real*. Granada: Ilíberis, col. Acordes de Granada-El Lazarillo del Patrimonio, 2008.

VILLENA DELGADO, Joaquín y Antonio.

- *Arte y devoción en la iglesia parroquial de San Gil y Santa Ana. Inventario de su patrimonio. Vols I y II*. Granada: edición de los autores, 2000.

WALTER L., Strauus (edit.).

- *The Illustrated Bartsch*. Vols. 39, 39 parte 2, 47, 52,55, 56 y 70.

WEISBACH, Warner.

- *El Barroco: arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe, 1942.

ZURIAGA SENNET, Vincent Francesc.

- *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes*. Valencia: Universidad, Servicio de publicaciones, 2005.

PÁGINAS WEB

- [http:// issuu.com](http://issuu.com).
- La Hornacina. www.lahornacina.com
- Muy Antigua Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Villa del Río (Córdoba). www.anapi.com
- Ayuntamiento de Villacarrillo (Jaén).
- Asociación Amigos de la Historia de Villacarrillo. [www. ahisvi.es](http://www.ahisvi.es)

BLOGS

- Arte, fe y tradición. <https://artefeytradicion.wordpress.com>
- Hermandades de gloria. <http://apaibailoni.blogspot.com.es>



ÍNDICE GENERAL

| | |
|--|-----|
| ABREVIATURAS EMPLEADAS | 7 |
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| JUSTIFICACIÓN | 10 |
| OBJETIVOS | 11 |
| METODOLOGÍA | 13 |
| | |
| BLOQUE I. LA PERSONA DE DIEGO ANTONIO DE MORA. | 19 |
| CAPÍTULO 1. “HERMANO DE...”. DIEGO DE MORA A TRAVÉS DE LA HISTORIOGRAFÍA. | 22 |
| 1.1. Fuentes bibliográficas. | 22 |
| 1.1.1 Historiografía artística. | 22 |
| 1.1.2. Libros de viaje, guías de la ciudad y descripciones del territorio. | 34 |
| 1.1.3. Catálogos de exposiciones. | 37 |
| 1.2. Fuentes primarias. | 41 |
| | |
| CAPÍTULO 2. APUNTES BIOGRÁFICOS. | 44 |
| 2.1. Breve contexto histórico. | 45 |
| 2.2.” Don Diego de Mora, vezino de Granada, maestro de escultor”. | 47 |
| | |
| BLOQUE II. FORMACIÓN, DESARROLLO E INFLUJO. | 65 |
| CAPÍTULO 1. LA FORMACIÓN DEL ARTISTA. | 66 |
| 1.1. El entorno familiar. | 67 |
| 1.1.1. Colaboración entre hermanos. | 76 |
| 1.2. Influencias externas. | 78 |
| 1.2.1. Posibles referentes pictóricos. | 80 |
| 1.2.2. Posibles fuentes grabadas. | 83 |
| 1.2.3. Mística y tratadística. | 88 |
| CAPÍTULO 2. EVOLUCIÓN Y ESTILO ARTÍSTICO. | 92 |
| 2.1. Evolución y desarrollo. | 93 |
| 2.1.1. Ambiente artístico en Granada. | 93 |
| 2.1.2. Periodización de su obra. | 96 |
| 2.2. Definición de un estilo: características generales. | 98 |
| 2.2.1. Composición. | 98 |
| 2.2.2. Rostros | 101 |
| 2.2.3. Manos. | 103 |
| 2.2.4. Tratamiento de paños. | 105 |
| 2.2.5. Peanas y talla decorativa. | 106 |
| 2.2.6. Técnica. | 107 |
| <i>Materiales</i> | 107 |
| <i>Modus operandi</i> | 108 |
| 2.2.7 Policromía. | 110 |

| | |
|---|-----|
| CAPÍTULO 3. INFLUJO Y DIFUSIÓN. EL TALLER Y EL “MODO GRANADINO”. | 115 |
| 3.1. “Maestro de escultura”. El taller de Diego de Mora. | 116 |
| 3.2. Creación y difusión del “modo granadino”. | 126 |
| CAPÍTULO 4. MECENAZGO Y PATROCINIO. | 131 |
| 4.1. Clientela. | 132 |
| 4.2. “An tenido de costa...” | 149 |
| | |
| BLOQUE III. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA | 153 |
| | |
| CAPÍTULO 1. ICONOGRAFÍAS CRISTÍFERAS. | 154 |
| 1.1. La infancia. | 155 |
| 1.1.1. Una infancia premonitoria: el Niño Jesús de Pasión. | 155 |
| 1.1.2. Niño Jesús entronizado. | 173 |
| 1.2. “Y se hizo hombre...”. El modelo pasionista según Diego de Mora. | 178 |
| 1.2.1. Características. | 178 |
| 1.2.2. Apunte comparativo entre obras de José y Diego de Mora. | 186 |
| 1.3. En torno a la flagelación. | 187 |
| 1.3.1. Cristo atado a la columna. | 187 |
| 1.3.2. Cristo recogiendo las vestiduras. | 196 |
| 1.4. Ecce Homo. | 207 |
| 1.4.1. Ecce Homo de busto. | 212 |
| 1.4.2. Ecce Homo erguigo o cautivo. | 224 |
| 1.5. Jesús con la cruz al hombro. | 231 |
| 1.5.1. El Nazareno en Granada. | 233 |
| Los Mora y el summún de la iconografía nazarena. | 234 |
| 1.5.2. El Nazareno según Diego de Mora. | 237 |
| 1.6. Muerte de Jesús. | 267 |
| 1.6.1. La crucifixión. | 267 |
| 1.6.2. Cristo descendido y yacente. | 283 |
| | |
| CAPÍTULO 2. ICONOGRAFÍAS MARIANAS. | 291 |
| 2.1. Características generales de la figura femenina. | 292 |
| 2.2. Inmaculada Concepción. | 297 |
| 2.2.1. Precedentes directos. | 299 |
| 2.2.2. Diego de Mora, continuidad e innovación. | 303 |
| Referencias documentales. | 305 |
| La búsqueda de un tipo particular. | 312 |
| La Inmaculada de manto abierto. | 333 |
| Atribuciones dudosas. | 337 |
| 2.3. Virgen Madre. | 340 |
| 2.3.1. Virgen Madre erguida. | 340 |
| Imágenes de vestir. | 352 |
| 2.3.2. Virgen Madre sedente. | 365 |
| Virgen de Belén. | 367 |
| Virgen en majestad. | 378 |
| 2.4. Virgen prelada o comendadora. | 389 |
| 2.5. Virgen glorificada. | 404 |
| 2.5.1. La Asunción. | 404 |
| 2.5.2. La Aurora Divina. | 409 |
| 2.6. Mater Dolorosa. | 436 |
| 2.6.1. La Dolorosa en Diego de Mora. | 438 |
| <i>Características.</i> | 439 |
| 2.6.2. La Piedad o Sexta Angustia. | 460 |
| | 649 |

| | |
|---|-----|
| CAPÍTULO 3. “SEÑOR SAN...”. ICONOGRAFÍAS DE LOS SANTOS. | 470 |
| 3.1. Características. | 472 |
| 3.2. Actitud contemplativa o de oración. | 478 |
| 3.2.1. Contemplación del Niño Jesús. | 478 |
| 3.2.2. Contemplación de la cruz. | 496 |
| 3.2.3. Contemplación de la custodia. | 521 |
| 3.2.4. Contemplación de la palabra o escritores. | 526 |
| 3.3. Actitud implorante. | 536 |
| 3.3.1. En revelación divina. | 536 |
| 3.3.2. Implorantes. | 548 |
| 3.4. En relación con el prójimo. | 559 |
| | |
| CONCLUSIONES. | 573 |
| | |
| APÉNDICE DOCUMENTAL | 584 |
| | |
| FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA | 623 |
| FUENTES DE ARCHIVO CONSULTADAS. | 624 |
| BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA. | 626 |
| | |
| ÍNDICE GENERAL | 648 |



DIEGO DE MORA.

VIDA, OBRA E INFLUJO DE UN ARTÍSTA DE SAGA.