

CAPÍTULO 6. LA IMAGEN DE NUESTRO PADRE JESÚS DEL RESCATE

1. ORIGEN Y UBICACIÓN DE LA IMAGEN

La procedencia de la talla de Nuestro Padre Jesús del Rescate ha sido siempre polémica. Aunque se tenía claro que procedía de un convento de la Orden de la Santísima Trinidad, ya que la misma advocación del Cristo nos lo revela «Rescate» — uno de los fines principales de la Orden—, no se sabía con seguridad a cuál de los dos conventos que existían en Granada pertenecía, si a la rama calzada o a la descalza.

Tradicionalmente se ha ubicado la imagen en el Convento de la Trinidad, perteneciente a los calzados, donde se encontraba la Cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo que salía los Viernes Santos por las calles de Granada, en la cual se procesionaba una imagen de Jesús Nazareno, de mucha veneración, que según el Padre de la Chica era un «hermoso simulacro de Jesús Nazareno, de quien se dice, que pidiendo a Dios la V. Sor Beatriz de Jesús, (...), que le revelase que Imagen era más conforme a su

Sagrada pasión, le respondió el Señor, que la de Jesús Nazareno, que se venera en la Iglesia de los trinitarios Calzados de esta ciudad, era semejante a la del mismo señor en la aflicción de la calle de la Amargura»¹. Así pues, como él mismo nos indica, se trata de Jesús «quando caminaba a el Calvario»², por lo que difiere claramente de la iconografía de un Ecce-Homo, ya que en este caso Cristo porta una cruz a cuestas.

Será el libro de Protocolo del Real Convento de Nuestra Señora de Gracia el que nos marque el buen camino. En éste se menciona la existencia de una capilla, donde iban a ser trasladados algunos restos de los miembros de la Hermandad de Confratemos de la Santísima Trinidad y Redención de Cautivos, bajo la advocación de Jesús del Rescate³. A esto, debemos añadir lo que aparece en los inventarios de bienes de la Parroquia de Santa María Magdalena, fechados en 1837, donde se afirma lo siguiente: «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»⁴. En un inventario posterior, la información es ampliada con algunos detalles más: «Ambas imágenes son de talla, vestidas: la imagen de Jesús con su túnica de terciopelo morado bordada, diadema de hojalata (la demás ropa la custodian las Madres), la Virgen, vestido blanco de tul, manto negro de veludillo, media luna y corona de hojalata, y lo demás en las monjas»⁵

¹ CHICA BENAVIDES, Antonio de la (O. SS. T) *Gazetilla curiosa o Semanero granadino noticioso y útil para el bien común*. [Ed. Facsímil] Granada, 1764–1765, papel X, plana 2.

² *Ibidem*, papel X, plana 2.

³ A. H. N., Libro Clero 3.862, p. 180.

⁴ A. P. Sta. M. M. GR., caja 46, *Libro de inventarios*, f. 51v.

⁵ A. P. Sta. M. M. GR., caja 46, *Libro de Inventarios*.

Esto nos permite afirmar que la imagen procede del Convento de Nuestra Señora de Gracia de trinitarios descalzos, pero por motivos que desconocemos la talla de Nuestro Padre Jesús del Rescate no retornó junto con la Virgen de Gracia a su templo cuando éste fue adquirido por el arzobispado para convertirlo en el, recientemente desaparecido, Seminario Menor de San Cecilio.

En la actualidad, la imagen se encuentra en la segunda capilla del lado del Evangelio del mencionado templo parroquial. Ésta ocupa la homacina central de un retablo barroco que también procede de un convento trinitario, como podemos deducir a partir del lienzo que se encuentra inmediatamente encima de donde se halla la escultura de Nuestro Padre Jesús del Rescate, que representa a San Simón de Rojas, trinitario calzado que fundó la Congregación de Esclavos del Ave María. El estudio de este retablo ya lo hemos desarrollado en el capítulo quinto en el subapartado titulado «La arquitectura en madera».

2. NUESTRO PADRE JESÚS DEL RESCATE

La representación del Cristo del Rescate es más conocida fuera de Granada bajo la advocación Cristo de Medinaceli. Su culto fue extendido por la Orden de la Santísima Trinidad, a partir de la devoción que dicha Orden le tuvo a una talla que fue rescatada, en La Mamola, de los musulmanes en



1682, y llevada a Madrid con posteridad, donde fue recibida con una fervorosa procesión.

Pertenece a la iconografía denominada como *Ecce Homo* que representa el momento en que Cristo es presentado al pueblo:

«Así es que entonces Pilato cogió a Jesús y mandó azotar[lo]. Y los soldados, trenzaron una corona de espinas, se la pusieron en la cabeza, le pusieron un manto de púrpura, y se acercaban a él y decían: ¡Salve, rey de los judíos!.

»Y le daban bofetadas.

»Pilato salió de nuevo afuera y les dijo: “Mira, os traigo afuera para que sepáis que no encuentro en él ningún delito”.

»Así pues, Jesús salió afuera, llevando la corona de espinas y el manto púrpura. Y [Pilato] les dijo: “¡Aquí está ese hombre!”»⁶. (Jn 19, 1–5)

Sin duda, esta escena de la Pasión es una de las más representadas en el arte granadino después de la Crucifixión, sobre todo a partir del Concilio de Trento, y se suele personificar aislado e individualizado de cualquier otra figura, en un intento de presentarnos todo el drama, sin referirse a una escena concreta. Según el profesor Martínez Medina el *Ecce Homo* es «una imagen simbólica más que narrativa, es como

⁶ CANTERA BURGOS, Francisco e IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel. *Sagrada Biblia. Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, p. 1229.

el resumen de la Pasión Salvadora del Hijo de Dios, que se hace hombre»⁷. Pero su carácter narrativo es también un elemento que está presente y así nos lo dice el dominico Fray Luis de Granada: «Mira pues agora, ánima mía, quién sea este Señor, que teniendo imagen de Rey, está como siervo despreciado, lleno de confusión. Está coronado con corona; mas esa corona traspasa su cabeza con agudas espinas. Está vestido de púrpura real. Tiene por cetro real una caña en la mano; mas con ella le hieren en la cabeza. Adóranlo hincadas las rodillas, y llámanlo rey; mas escupen su rostro, y danle de bofetadas y pescozones»⁸.

En la escuela granadina, la escultura suele representar a las figuras aisladas e incluso de pequeño formato, como el San Bruno de José de Mora de la Cartuja, en un intento de que la imagen entre por los sentidos y llegue directamente a los sentimientos y devoción de los fieles⁹. Esto mismo se puede observar en las esculturas de tamaño natural, mucho más aptas para las procesiones. La iconografía del Ecce Homo en esta escuela va a tener un gran empuje sobre todo en los bustos y, según la opinión del profesor Martínez Medina, su primera representación se encontraría en una de las obras del que sería el primer artista que echara raíces en nuestra tierra y creara una escuela,

⁷ MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*. Granada: Universidad y Facultad de Teología, 1989, p. 276.

⁸ «Meditaciones muy devotas», cap. XVI. En: *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, t. II, Madrid: Atlas, 1945, p. 536.

⁹ GALLEGO BURÍN, Antonio. *El Barroco granadino*. Granada: Universidad, 1956; GÓMEZ-MORENO, María Elena. *Breve historia de la Escultura Española*. Madrid: Dossat, 1951; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «El Ecce Homo en la escultura granadina. Imagen de devoción, imagen de procesión». En: *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, vol. 3. Córdoba: CajaSur, 1997, pp. 137-159; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *El Arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*. Col. Historia del Arte en Andalucía, 7. Sevilla: Gevers, 1998; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Contenidos y significaciones de la Imaginería barroca andaluza». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 16 (1984), pp. 283-308.

Diego de Siloe. Éste hizo el Ecce Homo para la Puerta del Colegio de la Catedral, que esculpió en 1531. Pero en las esculturas de cuerpo entero sería el que nos encontramos en la parroquia de San Ildefonso, donde Cristo aparece sentado, envuelto en una clámide roja que nos deja ver uno de los hombros desnudos junto a los brazos y parte del pecho. Con el movimiento contrarreformista será cuando se asiente el canon de esta iconografía, destacando en estos primeros momentos a los hermanos Jerónimo Francisco y Miguel Jerónimo García, cuya producción se centrará, exceptuando tres o cuatro, en la talla de este tema.

Durante el barroco tenemos que destacar en primer lugar al maestro Alonso Cano, al que le seguirán Pedro de Mena y José de Mora.

Una de las más bellas representaciones de este tema del siglo XVIII es la talla de Nuestro Padre Jesús del Rescate (170 x 45 x 35 cm) que es de bulto redondo, realizada en madera de pino policromada, y pertenece a las denominadas como «de vestir» o de «candelerero», es decir, en las que sólo se labra el rostro, las manos y los pies. Aparece ataviada una túnica que se le suele cambiar según el tiempo litúrgico.

El rostro es enjuto, de pronunciados pómulos, con una barba que se divide en dos pequeños bucles. Los ojos son grandes, con pestañas de pelo natural; la nariz es fina, y la boca se encuentra entreabierta. Igualmente presenta un tumefacto moratón en su mejilla izquierda, y escasa sangre que se concentra en unas gotas procedentes de la frente y en dos hilos de este flujo, uno que sale de la nariz y el otro que se desliza por el cuello.

La expresión está llena de dolor y resignación espiritual. La cabeza la gira levemente hacia la derecha, con inclinación de esta hacia abajo, acompañando a esa vista perdida en el sufrimiento, con las cejas arqueadas, subiendo en el entrecejo y cayendo hacia los lados. La boca, que como ya hemos dicho se encuentra entreabierta en una mueca dolorosa, cuyas comisuras caen, entreviéndose parte de los dientes superiores, tallados con gran perfección. El cuello es fino, de una persona de constitución poco robusta, en un intento de acentuar la espiritualidad de Jesús; en él podemos apreciar las venas que se encuentran esculpidas, que se transparentan delicadamente a través de la piel.

Tanto las manos como los pies y parte de las piernas, hasta el nivel algo inferior

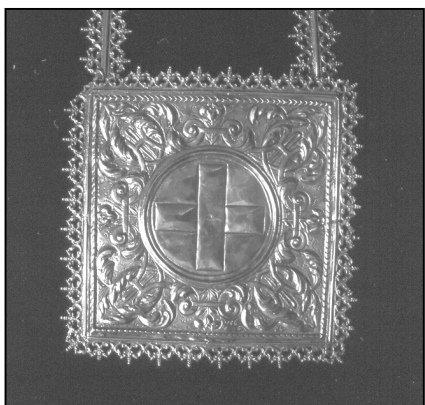


de la rodilla, están bien talladas; pero tenemos que destacar, sobre todo, las hermosas manos, las cuales cruzan sobre la cintura, la derecha sobre la izquierda. En ellas se pueden apreciar perfectamente las venas que discurren

en busca de los dedos. También tenemos que mencionar los pies, en los cuales, como en el caso anterior se pueden ver los dichos vasos sanguíneos.

La peana es original de madera, de forma octogonal, con moldura de motivos vegetales tallada y dorada sobre bol rojo.

En la actualidad, la imagen presenta una peluca realizada en cobre cincelado, policromada en castaño oscuro, que fue encargada el 16 de enero de 1928 al escultor José Navas Parejo, pero debido a ciertas dificultades, se decide el 9 de febrero de ese mismo año, «que se haga rizar en forma de tirabuzones la que posee actualmente»¹⁰, pero al final, en la Junta del 28 de enero de 1929, se le encarga al escultor que la haga, la cual estrenó ese mismo año durante el desfile procesional del Lunes Santo. Esta sobrevuela, casi literalmente, sobre los hombros y la espalda. Se divide en dos partes que se recogen en ondas, en bucle en el lado izquierdo y deslizándose sobre el derecho; por detrás cae como un manto y se despega de la figura para poder colocar holgadamente las vestiduras. La anterior a ésta era de pelo natural, y se completaba con una corona de espinas de plata y un nimbo con potencias, que fueron cambiadas al mismo tiempo que la peluca, por una corona de cobre que se adapta mejor a la nueva y



tres potencias de plata, realizadas, igualmente por Navas Parejo.

La imagen se completa con un escapulario de plata, el cual estudiamos en el catálogo, con el escudo de la Orden trinitaria por delante, y por detrás con las

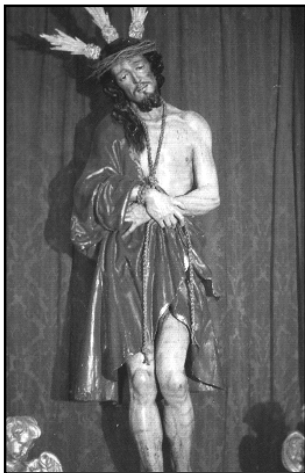
letras «JHS».

¹⁰ Libro I de Actas de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate.
208

3. FORTUNA CRÍTICA CON OBRAS AFINES A JESÚS DEL RESCATE

A continuación, en el presente apartado, y antes de pasar a estudiar la fecha de ejecución y el posible autor de Nuestro Padre Jesús del Rescate, nos vamos a detener en el estudio escueto de tres obras —un nazareno y dos Ecce Homo—, que presentan rasgos y características paralelas a las del «Señor de Granada». Así podremos ver como, dentro de la imaginaria, el taller de los Mora ha sido trascendental tanto en la capital como en otras provincias andaluzas.

La primera de ellas es Jesús de la Sentencia, fechado en el siglo XVII, cuyo autor es José de Mora, y se encuentra ubicada en la actualidad en una de las capillas laterales de la iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo, pero que estuvo hasta la



Desamortización en el convento del Carmen. Se trata de una imagen frontal, de tamaño natural, que inclina la cabeza hacia la derecha, y flexiona la pierna izquierda, en un intento por parte del autor de representar una falta de fuerzas, como si fuera a desmayarse. Las manos que aparecen completamente cruzadas —la derecha sobre izquierda—, parecen recoger el manto de tela encolada y presentan un delicado modelado, con

unos dedos sueltos y no agarrotados.

El rostro enjuto, con las cejas arqueadas como en Nuestro Padre Jesús del Rescate, la barba bífida, cuyo pelo cae suelto.

De principios del siglo XVIII, está fechado por los investigadores la talla de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Aguilar de la Frontera¹¹, y la hechura es atribuida, como la imagen del Cristo del Rescate, al insigne escultor José de Mora. Como su propio nombre indica se trata de una escultura que representa a Jesús con la Cruz a cuestas camino del Calvario, por lo que en la temática se aleja de la talla granadina, pero no así en el modelado tanto de la cara como de las manos.

La cabeza está inclinada y ladeada suavemente hacia la derecha, acompañando a la vista, perdida en el duro camino que recorre hacia su muerte. El rostro es delgado — con una nariz fina— y con algunos rasgos duros, sobre todo en el tratamiento de los pómulos donde aparece —en la mejilla izquierda— el sangriento cardenal producido por las bofetadas de los soldados romanos y sacerdotes del templo, que incluso llega a extenderse algo en párpado inferior del ojo siniestro. Las cejas, fuertemente arqueadas, se elevan en el entrecejo para caer en los extremos, muestra de ese dolor interno. La boca se encuentra entreabierta, permitiendo una respiración agitada, debida al peso del Madero, pudiéndose entrever ocho dientes. Barba bífida, cuyos bucles de pelo caen sueltos pero ordenados, en vez de peinarse hacia un lado.



Las manos bellamente talladas, donde se nos muestran numerosas venas hinchadas por el trabajo del cargar con el más señero de los atributos de su Pasión. Los

¹¹ GALISTEO MARTÍNEZ, José. «Estudio artístico de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Aguilar de la Frontera (Córdoba)». En: *Jornadas Aguilarenses. Arte, Historia y Geografía*. Aguilar de la Frontera: Asociación Cultural Puerta del Agua, 2000. [En Prensa]

pies, según los estudiosos, no pertenecen al actual Cristo sino que son anteriores, y muestran un gran desgaste, sobre todo el derecho, por la tradición del «besapies».

Otra imagen que muestra un gran parecido —aunque ésta es de inferior calidad—, con la talla que es objeto de este estudio, es el Ecce-Homo que hay en el altar de estilo italiano, realizado en mármol blanco, del claustro del monasterio de San



Jerónimo. Esta obra —encajada dentro de la escuela de los Mora, y posterior a la hechura del Cristo del Rescate— se nos presenta muy repintada, sobre todo en lo referente a los hilos de sangre que recorren parte de su rostro; la barba y el bigote aparecen retocados mediante el pincel, pudiéndose apreciar un laborioso trabajo a la hora de pintar los pelos que los completan; además la imagen aparece con una peluca postiza de pelo natural, como la que antes poseía el «Señor de Granada». Este Cristo de Medinaceli tiene, sin embargo, una túnica tallada que en la actualidad se encuentra oculta por una de tela morada adornada simplemente por una franja, con motivo geométrico, realizado en hilo dorado, y un pequeño filo de encaje.

Presenta un rostro enjuto, aunque de pómulos suaves, donde el moratón —en el lado izquierdo— aparece difuso, sin fuerza expresiva, al igual que los grandes ojos, que presentan restos de pestañas naturales, la nariz es fina, y la boca se encuentra entreabierta, dejándonos ver los dientes tanto de la parte superior como inferior.

El autor intenta expresar un dolor contenido sin demasiada fortuna. La cabeza gira levemente hacia la derecha acompañando a la vista perdida, con unas cejas que muestran un arqueamiento suave subiendo en el entrecejo para caer en los lados opuestos.

Las manos aparecen bien talladas, y cruzan sobre la cintura —la izquierda sobre la derecha—. En ellas observamos, con ciertas dificultades debido al repinte, el discurrir de los vasos sanguíneos más superficiales. Igualmente aparece esculpido, aunque de forma algo más tosca, parte del pie derecho que adelanta en un intento de andar, quedando el otro oculto bajo la túnica original, esto posiblemente se deba a la costumbre piadosa de realizar el besapies.

Una vez analizadas estas imágenes desde un punto de vista formal y estilístico, podemos comentar que, exceptuando la talla de Jesús de la Sentencia, las demás son de candelero, es decir, de vestir; además se puede observar la existencia de un dramatismo interno, propio de las obras del escultor bastetano y de sus seguidores.

En ellas podemos apreciar una estética muy parecida, el enarcamiento de las cejas, la inclinación y dimensionalidad de la testa sagrada, el modelado de la barba bífida, la maleabilidad de los dedos, etc., que se completan con las carnaciones al pulimento, aunque realizadas de diferentes maneras, sin conseguir aquí una unidad. Pero el fin último de ellas, es servir de unión entre lo divino y lo humano, moviendo a la oración, y esto es conseguido por sus autores.

4. FECHA DE EJECUCIÓN Y SU AUTOR

La advocación de «rescate» tenemos que relacionarla con una hermandad que existía en el Real Convento de Nuestra Señora de Gracia, que era la Ilustre Hermandad de Confratemos de la Santísima Trinidad, y Redención de Cuatavos¹², la cual se había fundado en 1676 y se extinguió en 1795, y cuyo fin era el de ayudar a los cristianos que se encontraban en manos de los infieles. Esta Hermandad no poseía una imagen titular propia sino que daba culto a una talla de Cristo Crucificado, bajo el título de Redención, que la Orden les dejó en depósito.

La Orden encargó la Imagen seguramente con la ayuda de esta Hermandad, entre



1697 y 1720. La primera fecha es la de publicación del libro de Fray Juan de la Natividad, prior del Convento, y éste no lo menciona en las descripciones que realiza sobre el templo y sus obras; mientras que la segunda procede de un grabado en el cual aparece la siguiente inscripción: La Mi^{sa}. de Jesús Nazareno Cautiva y Rescatada (?) —por los PP. Trinitarios Descalzos— en [Granada] a 1720, y en el que podemos ver una

representación de un Cristo de Medinaceli, pero en esta ocasión la figura se asemeja a la talla de Jesús del Rescate, ya que presenta la barba bífida, los ojos grandes con la mirada hacia abajo y las cejas arqueadas, subiendo en el entrecejo y cayendo hacia los lados. Se conoce un documento, de 1718, en el cual Fray Juan de San Calixto, que también fue superior, nos dice: «(...) teniendo hecha una / efigie de Jesus Captivo a

¹² A. H. N., Libro Clero 3.862, p. 177.

similitud de otra que / se rescató por nuestra Comunidad de la perdida / de la Mamola i se halla collocada en el Real / Combeno de Madrid [Cristo de Medinaceli], ha estado de conducir la / mañana biernes que se contarán diez i ocho / de el corriente [marzo] desde el combento de la Santísima Trinidad / calzados a el referido de Nuestra Señora de Gracia / para su collación, llebando solo la bandera / de la Redempción, como insignia (?) propia / de su función (...)»¹³, esto nos permitirá acotar más la fecha de realización de la obra que debemos situar no muy lejos de dicho traslado, pero teniendo en cuenta que no se trata de un simple cambio de convento, sino de una procesión para llevar a la nueva talla al templo donde se le dará culto y para que el pueblo pueda admirarla, por lo que debemos datar la imagen en torno a 1717 y 1718. También cabe la posibilidad de que la imagen fuera realizada con anterioridad y debido a que las obras de la capilla donde iba ser ubicada no estuvieran terminadas por distintos problemas —por algún pleito que eran corrientes en la época— no pudiera ser trasladada a dicho convento hasta la fecha arriba mencionada, lo cual nos permitiría fechar la obra unos años antes, estableciendo unos límites comprendidos entre los primeros años del siglo XVIII y 1717–1718.

Una vez establecida una cronología aproximada de la obra, ésta nos introduce en un nuevo problema que es el de la autoría de dicha escultura. Tradicionalmente, la misma se ha venido atribuyendo al bastetano José de Mora¹⁴, ya que en el rostro de esta

¹³ A. C. E. Gr., Leg. 37F, pza. 6. 1718. *Sobre la colocación de una imagen en el Convento de Nuestra Señora de Gracia*, f. 2v.

¹⁴ Rara vez ésta se ha puesto por escrito, así Antonio Gallego Burín no la incluye dentro del catálogo de obras ni entre las atribuibles a José de Mora en el monográfico que le dedica, sin embargo en la guía que publicará posteriormente sobre Granada si lo hace, siendo esta tal vez la primera vez que se pone por escrito; ver GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía Artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares, ¹¹1996, p. 202. Pero desde entonces se ha estado manejando esta posibilidad sin que salga a la luz ningún estudio en profundidad sobre la autoría de la obra. El profesor Juan Jesús López-Guadalupe en una comunicación presentada al III Congreso Nacional de

Imagen, en la cual podemos ver la expresión melancólica y ausente de un dolor contenido aumentado con el enarcamiento de las cejas y esa boca entreabierta, potencia el sufrimiento espiritual, el dolor sereno, podemos ver la nariz fina, el rostro enjuto con los pómulos marcados y la boca bien perfilada, el bigote y la barba dividida en dos, nos lleva a ver en ella la tipología masculina de sus piezas, que viene remarcado por la tendencia que Mora tiene de la talla de las venas a través de la piel que con la policromía original darían transparencias. Sin embargo, ese modelado más angular y duro, como la escultura de San Juan de Dios, nos lleva a pensar en su hermano Diego.

No obstante, y como ya hemos avanzado, será la cronología la que dificulte la atribución. José de Mora, que nació en 1642, contaba con una edad algo avanzada, setenta y seis años, y su última intervención fechada es de entre dos a seis años antes — según los límites cronológicos que utilicemos—, en la Cartuja de Granada. Además las fuentes contemporáneas aseguran que al final de su vida sufrió, el artista, una serena y melancólica locura, pero que no sabemos con exactitud cuando le empezó a afectar. El escultor fallece con ochenta y dos años, en 1724.

Esto nos hace pensar que se trate de su hermano Diego de Mora, que fue su discípulo y que, cuando se realizó la talla del Cristo del Rescate, contaba con sesenta años. La última obra fechada que tenemos de Diego es posterior a ésta, se trata de la Virgen de la Merced que hoy se encuentra en la iglesia parroquial de San Ildefonso, fue realizada en 1726, para el vecino convento de Mercedarios. Por lo tanto existe la

Cofradías de Semana Santa alude nuevamente a la atribución al escultor bastetano, pero cuando éste recientemente publicara un libro con la biografía del escultor omite su estudio, ver LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «El *Ecce Homo* en...», pp. 150–152, y *José de Mora*. Granada: Comares, 2000.

posibilidad y casi la certeza de que la obra la llevara a cabo éste. Esta opinión está apoyada por uno de los destacados investigadores en el campo de la escultura barroca granadina, D. Juan Jesús López–Guadalupe Muñoz.

También podría inducirse que fuera una colaboración de los dos hermanos, como antaño hacían en el taller de su padre, aunque, según los datos, a José de Mora le gustaba trabajar en solitario, pero debido a su avanzada edad, setenta y seis años, pudiere haber llegado a un acuerdo con su hermano Diego que podría haberle realizado el trabajo más duro de desbaste de la pieza, siguiendo las indicaciones de su hermano mayor, cuyo estilo el propio Diego de Mora había asumido, para dejar a José la realización de la parte más delicada; por lo que esto nos permite ver la mano de los dos hermanos en la obra. Pero, debido a que no nos han llegado documentos relativos a los últimos años de la vida de José, ni su testamento donde aparecería una relación de las obras realizadas por éste, y a las escasas noticias que sobre su hermano se conservan, nos vamos a mover en un terreno poco concreto.

Otros investigadores en este campo de la imaginería granadina, como es el destacado catedrático en Historia del Arte, D. Domingo Sánchez–Mesa Martín, durante una intervención radiofónica comentó la posibilidad de que la obra se deba a uno de los seguidores de José, el cual se encontraría entre los discípulos de Diego, donde sobresale la figura del escultor José Risueño, antes de que éste desarrollara un estilo propio.

5. LA RESTAURACIÓN

La Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate, que sin duda se trata de la heredera en parte de la Hermandad de Confratemos de la Santísima Trinidad y Redención de Cautivos¹⁵, tiene bajo su tutela la talla del Señor de Rescate por el cual vela.

Así, la preocupación por su titular de la Junta de gobierno y los hermanos de esta Cofradía les llevó en 1995 a encargar a Ramón Francisco Rubio Domene un informe previo sobre el estado de la Imagen; posteriormente el mismo restaurador, el 14 de febrero de 1996, realizó un informe del estado de conservación y una propuesta de tratamiento de dicha escultura. Pero al final se decidió que la restauradora Barbara Hasbach Lugo, gran experta en este campo como hemos podido ver en otras intervenciones suyas en obras de la imaginería procesional granadina, entre las que podemos destacar la del Cristo de la Misericordia, la de Nuestro Padre Jesús de la Paciencia y la Soledad de Mora, entre otras, realizara las obras de restauración, consolidación y conservación de Nuestro Padre Jesús del Rescate.



En el informe presentado por Barbara Hasbach a la cofradía tras la restauración, fechado a 15 de febrero de 1998, nos expone que los problemas principales que presentaba la figura eran la pérdida en diversos puntos de la policromía, la cual además se encontraba recubierta de una capa de suciedad por el

¹⁵ Esta Hermandad la hemos estudiado en el capítulo tercero apartado cuarto.

pasar del tiempo y otros agentes atmosféricos, y la apertura de grietas y juntas entre las piezas de madera, destacando que algunos de esos daños eran de gravedad, pero con posibilidad de subsanarse.

El criterio, que es aceptado en el ámbito internacional, seguido en el tratamiento de su restauración ha sido de respeto absoluto a la imagen de Nuestro Padre Jesús del Rescate, superando los problemas que atañían a la conservación de las capas de policromía y a los que afectaban a la estabilidad del soporte de madera. La reintegración de color se realizó en los lugares donde se perdía la armonía general, diferenciándose del original a corta distancia.

Los puntos seguidos en el tratamiento son:

1. Documentación fotográfica.
2. Limpieza de la policromía y eliminación de los repintes. Este paso se

realizaría mediante una media
limpieza y eliminación de los
repintes de las manos, piernas y
pies, recuperándose de esta
manera la unidad visual del



conjunto, «la riqueza de colorido, efectos de luz y matices de tono característicos de la obra» que se encontraban enmascarados bajo la capa de suciedad y de repintes.

3. **Fijación y asentamiento de la policromía.** Esta operación se realizó en aquellas zonas donde se podían apreciar pequeñas grietas, así como en las zonas donde se detectaron faltas y descascarillados.
4. **Consolidación y desinsectación de la madera,** se efectuó allí donde la madera estaba falta de solidez, incorporando al mismo tiempo el desinsectante de manera preventiva.
5. **Subsanado de grietas y juntas de madera,** ya que son estos puntos los más vulnerables al ataque biológico y al continuo deterioro por la penetración de aire que reseca la madera.
6. **Retoque de las faltas de policromía.** De esta manera se ha reintegrado el color allí donde existían faltas de policromía mediante la técnica del «punteado» como método diferenciador a corta distancia pero que permite su integración óptica a la distancia normal de visión, utilizando materiales reversibles.
7. **Capa de protección.** Para finalizar se le dio una capa estable y reversible, que permita unas condiciones óptimas y que al mismo tiempo proteja la superficie de agentes externos.
8. **Otros:**
 - a) **Eliminación de la pieza añadida en la cintura,** que se había colocado años atrás para proporcionar a la escultura una mayor altura, pero que afectaba seriamente a la estabilidad del conjunto, devolviéndole de esta manera la firmeza a la imagen.
 - b) **Tratamiento de los aditamentos.** Se consolidaron los ojos de vidrio y se reintegraron las pestañas que faltaban con cabello natural. La

peluca se protegió internamente en aquellas zonas de roce con la policromía.

- c) **Fabricación de una funda de metacrilato para el pie.** La policromía del pie izquierdo se veía muy desgastada dejando a la vista la madera, debido a que se somete a un besapieles, produciéndose un roce continuo con las manos o con los labios, que pueden llegar a causar serios daños, por lo que se ha fabricado una funda de metacrilato transparente que se ajusta de forma exacta para ser utilizado exclusivamente en este acto. La obra fue realizada por el cofrade don Rafael Caro.

6. CATÁLOGO DE ENSERES PERTENECIENTES A LA IMAGEN

Los objetos que aquí vamos a estudiar pertenecen a la mencionada Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate, cuyo ajuar se ha ido conformando desde su refundación en 1925.

6.1. Túnicas del Cristo

TÚNICA.

Autor: Justo Burillo.

Material: «Jiráspe de seda morado» y oro.

Lugar de fabricación: Valencia.

Fecha: 29 de Enero de 1931 (fecha en la que se encarga); 30 de marzo de 1931 (fecha en la que se estrena en el desfile procesional).

Descripción: Túnica de color morado claro, sin cola. La decoración que presenta, con



diseño persa de motivos vegetales y geométricos, está realizada en hilo de oro, y se concentra en la parte inferior de la túnica, las puñetas de las mangas, en torno al cuello y abertura frontal de la misma.

Otros datos: Esta prenda costó 12.000 pesetas aunque, en un principio se había estipulado que fueran 10.000. La túnica fue costeada en parte por doña Francisca Pérez de Herrasti, madre del

Cofrade Mayor don Ramón Contreras, que dio un donativo de 5.000 pesetas. Se trata de una copia de la que lleva Nuestro Padre Jesús del Gran Poder de Sevilla, la cual fue realizada en 1908 por Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

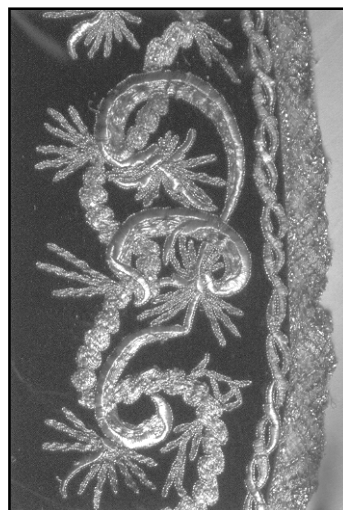
TÚNICA.

Material: Terciopelo rojo cardenal y oro.

Bordado: Josefina Ruiz de Valdivia.

Fecha: 1949 (sin bordar); 1952 (bordada).

Descripción: Se trata de una túnica realizada en terciopelo de color rojo cardenal, que en la actualidad no presenta cola ya que esta le fue cortada a principios de los años noventa. Presenta una pequeña banda con motivo vegetal que recorre la parte baja de la túnica y filo de las mangas



bordado en oro, como un friso donde se alternan dos leones rampantes contrapuestos con un castillo de tres almenas igualmente realizado en oro.

TÚNICA.

Material: Terciopelo morado oscuro y oro.

Descripción: En este caso, como ya hemos dicho, se trata de una túnica de terciopelo morado oscuro, con cola. Hay dos motivos decorativos bordados en oro, el primero es una delgada línea en forma de ocho que rodea toda la parte inferior; sobre ella encontramos el otro motivo, el vegetal, principalmente hojas carnosas que, al igual que la anterior, recorre toda la parte inferior de la túnica, pero que en la parte delantera se eleva en forma de triángulo donde se alternan con las hojas anteriormente mencionadas y diferentes tipos de flores. Tanto en las puñetas de las mangas como en la abertura superior frontal se repite el adorno vegetal que rodea la túnica.

TÚNICA.

Material: Terciopelo burdeos oscuro y oro.

Descripción: La túnica realizada en terciopelo burdeos oscuro presenta sólo un motivo decorativo el vegetal, que se encuentra bordado en pequeños frisos en la parte inferior del traje, las puñetas y en la abertura delantera.

TÚNICA.

Material: Terciopelo morado y hojilla de oro.

Descripción: Se trata de una túnica, con cola, exenta de decoración excepto por una greca de pocos centímetros en hojilla de oro que va cosida alrededor de la parte inferior del traje, de las puñetas, y del cuello que baja un poco en la parte frontal.

TÚNICA.

Material: Terciopelo morado y hojilla de plata.

Descripción: Túnica sin mangas y sin cola, abierta por la parte posterior, cuya única decoración es una hojilla de plata de pocos centímetros en la parte inferior.

TÚNICA.

Material: Terciopelo rojo cardenal.

Período: 1941.

Descripción: Se trata de una túnica de nazareno de terciopelo rojo cardenal, sin bordar, con un pequeño encaje en cuello y mangas.

Otros datos: Fue donada por don Fernando Contreras y Gómez de las Cortinas el 21 de abril de 1941.

6.2. Alhajas.

POTENCIAS DE CRISTO.

Autor: José Navas Parejo.

Material: Plata, 9 topacios hialinos.

Medidas: 21 cm. de largo.

Fecha: 28 de enero de 1929 (encargada).

Descripción: Base con greca vegetal, de estilo barroco, con tres topacios hialinos que sustituyen a tres cristales de roca tallados. De la base nacen tres haces de rayos rectos de puntas biseladas.

NIMBO DE CRISTO.

Material: Plata.

Medidas: 39 cm. de alto x 46 cm. de ancho.

Período: Siglo XX.

Descripción: La aureola que forma el nimbo está realizada en forma de una giralda con hojas, cuyo interior está decorado con el mismo tema, dejando un espacio central donde, dentro de un círculo, se coloca una cruz de tipo ensanchada. De la aureola salen tres prolongaciones de donde nacen tres haces de rayos de puntas biseladas.

NIMBO DE CRISTO.

Material: Plata.

Medidas: 38 cm. x 44 cm. de ancho.

Período: Siglo XX.

Descripción: La aureola vegetal se decora con hojas de acanto, en cuyo interior nos encontramos una cruz de malta. Del nimbo salen tres haces de rayos de puntas biseladas.

CORONA DE ESPINAS.

Material: Metal plateado.

Medidas: Óvalo: 21'5 cm. x 19 cm. Alto 5'5 cm.

Descripción: Son tres hilos de metal plateado que se entrelazan.

CORONA DE ESPINAS.

Material: Plata.

Medidas: Óvalo: 18'5 cm. x 18'5 cm. Alto: 3'2 cm.

Descripción: Se entrelazan tres hilos dobles de plata. Las espinas están añadidas.

ESCAPULARIO.

Autor: José Navas Parejo (?)

Material: Plata.

Medidas: Placa: 16'5 cm. de lado; Eslabón: 7 cm. de largo.

Período: Siglo XX.

Descripción: Se trata de dos placas cuadradas repujadas unidas por ocho eslabones rectangulares con dibujo calado, al igual que el filo que rodea las placas. En la placa frontal, en el centro de un tondo, aparece la cruz trinitaria descalza, es decir, tipo griega; en la parte posterior aparecen las letras «JHS».

TOPACIO.

Material: Platino y brillantes.

Descripción: Topacio rodeado de 167 brillantes y montado sobre platino.

Otros datos: Fue donado por doña Francisca Pérez de Herrasti.