

De Arte

Revista de Historia del Arte



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Facultad de Filosofía y Letras
ISSN: 2444-0256 (en línea)

2018 / n.º 17

De Arte

Revista de Historia del Arte

Universidad de León
Facultad de Filosofía y Letras

Directora:

María Dolores Teijeira Pablos (Universidad de León)

Secretaria:

Joaquín García Nistal (Universidad de León)

Consejo de Redacción:

José Luis Avello Álvarez (Universidad de León)

María Concepción Cosmen Alonso (Universidad de León)

Joaquín García Nistal (Universidad de León)

María Victoria Herráez Ortega (Universidad de León)

José Alberto Morais Morán (Universidad de León)

José Luis de la Nuez Santana (Universidad Carlos III de Madrid)

René Jesús Payo Hernanz (Universidad de Burgos)

Javier Pérez Gil (Universidad de Valladolid)

María Dolores Teijeira Pablos (Universidad de León)

Comité Científico Externo:

Manuel Valdés Fernández (Universidad de León). Didier Martens (Université Libre de Bruxelles). Alfredo Morales (Universidad de Sevilla). María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura). María Adelaide Miranda (Universidade Nova de Lisboa). José Manuel Cruz Valdovinos (Universidad Complutense de Madrid). Bonaventura Bassegoda (Universidad Autónoma de Barcelona). Jacqueline Leclercq-Marx (Université Libre de Bruxelles). María Reyes Hernández Socorro (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). María del Ripoll Freixa Serra (Universidad de Barcelona). Javier Rivera Blanco (Universidad de Alcalá de Henares). María Carmen Heredia Moreno (Universidad de Alcalá de Henares). Ioan Piso (Universitatea Lucien Blaga, Cluj). Jordi Casanova (Museo Nacional de Arte de Cataluña). Andrea Zezza (Seconda Università di Napoli). Víctor Mínguez (Universidad Jaime I de Castellón). David L. Simon (Colly College, Maine). Joan Sureda (Universidad de Barcelona). Rafael López Guzmán (Universidad de Granada). Joan Domenge Mesquida (Universidad de Barcelona). María Concepción García Gainza (Universidad de Navarra). Sagrario Aznar (UNED). José Luis Molinuevo (Universidad de Salamanca). Fernando Moreno Cuadro (Universidad de Córdoba). Antonio Urquizar Herrera (UNED). Julio Polo Sánchez (Universidad de Cantabria). María José Redondo Cantera (Universidad de Valladolid). Jesús Pedro Lorente Lorente (Universidad de Zaragoza). Óscar Navarro Rojas (Universidad Nacional de Costa Rica). Alberto Estévez (Universitat Internacional de Catalunya). Javier Martínez de Aguirre Aldaz (Universidad Complutense de Madrid). Pedro Antonio Galera Andreu (Universidad de Jaén). Wifredo Rincón García (CSIC). Alexandra Uscatescu (Universidad Complutense de Madrid). María del Mar Nicolás Martínez (Universidad de Almería). Rose Walker (Courtauld Institute of Art). Isabel Ordieres Díez (Universidad de Alcalá de Henares)

© Área de Publicaciones. Universidad de León

© Los Autores

ISSN electrónico: 2444-0256

Depósito Legal: LE-564-2003

Envío de artículos:

<http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/dearte/about/submissions#onlineSubmissions>

Dirección de contacto:

Departamento de Patrimonio Artístico y Documental. Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de León

24071 -LEÓN

ulearte@unileon.es

Periodicidad: Anual

Suscripciones e Intercambios:

Área de Publicaciones.

Universidad de León. 24071 León

De Arte

Revista de Historia del Arte

2018 nº 17



Facultad de Filosofía y Letras

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- LUIS VASALLO TORANZO 7
Imágenes para la devoción de los poderosos. Diego de Siloe al servicio del obispo Juan Rodríguez de Fonseca y del contador Cristóbal Suárez
- FRANCISCO MANUEL CARMONA CARMONA 25
Origen y evolución arquitectónica de los conventos cordobeses de Madres Dominicas
- MARÍA VIRGINIA PÉREZ DE GRACIA RODRÍGUEZ 43
Noticias sobre los pintores Bartolomé de Ávila y Francisco Leonardo de Chavaçier
- JOSÉ ANTONIO DÍAZ GÓMEZ 59
El Cristo de José de Mora (1688): nuevos datos para la historia de una obra cumbre y su vinculación con los oficiales de la Real Chancillería de Granada
- JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ 77
El programa emblemático en azulejos de la sacristía del convento de Santo António de Varatojo (Torres Vedras, Portugal)
- ANTONIO J. DÍAZ FERNÁNDEZ 95
La obra de Juan Pascual de Mena y el singular conjunto escultórico de Torrecilla en Cameros (La Rioja)
- ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA 115
Diversas interpretaciones de una misma imagen: controversias iconográficas de santa Librada en el sureste peninsular dentro de un conjunto escultórico del siglo XVIII
- MARINA MELLADO CORRIENTE 133
Rector Father Castañeda's artistic patronage at the Jesuit College of Oaxaca as revealed in his personal correspondence
- CARLOS JAVIER CASTRO BRUNETTO 149
Identidades masculinas y moda en la pintura española del siglo XIX
- MAGDALENA ILLÁN MARTÍN 165
La pintora Matilde Aïta de la Peñuela: "una joven artista española, muy meritoria", en el París del Segundo Imperio
- MÓNICA VÁZQUEZ ASTORGA 175
La decoración pictórica del café Calatravas (1939) de Madrid y su significado en el contexto político
- ÁLVARO NOTARIO SÁNCHEZ 191
El público en el museo actual. Reflexiones sobre la Nueva Museología y las masas

RECENSIONES

205

- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores y PÉREZ GIL, Javier (coords.), *El conjunto histórico de Grajal de Campos*, León, Universidad de León, 2018. 437 páginas, 160 ilustraciones.
- CURESES, Marta, *Joan Miró-Mestres Quadreny. Suite miroir*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2017. 178 páginas, 242 ilustraciones.
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, *Praxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2017. 201 páginas, 68 ilustraciones.
- MORENO CUADRO, Fernando, *Iconografía de santa Teresa II. Las series grabadas*, Burgos, Grupo Editorial Fonte - Editorial Monte Carmelo, 2017. 300 páginas, 210 ilustraciones.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Catálogo de platería. Museo Carmelitano de Alba de Tormes*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y CARMUS. Museo Carmelitano de Alba de Tormes, 2017. 222 páginas, 137 ilustraciones.
- PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, *La imaginería medieval en Zamora*, Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos y Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 2015. 272 páginas, 343 ilustraciones.
- POZA YAGÜE, Marta, *Portadas románicas en Castilla y León. Formas, imágenes y significados*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2016. 264 páginas, 211 ilustraciones.

NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

219

El Cristo de José de Mora (1688): nuevos datos para la historia de una obra cumbre y su vinculación con los oficiales de la Real Chancillería de Granada

The Christ of José de Mora (1688): new data for the history of a masterpiece and its connection with the officials of the Royal Chancery of Granada

José Antonio DÍAZ GÓMEZ
Universidad de Granada

Recibido: 18-X-2017
Aceptado: 21-IV-2018

RESUMEN: El presente trabajo de investigación trata de arrojar nueva luz sobre los ignotos orígenes y evolución posterior de una de las grandes creaciones escultóricas del Barroco español, como lo es el *Cristo Crucificado* de José de Mora, al hilo de la documentación hallada en los fondos de la congregación de padres caracciolinos de Granada.

Palabras clave: Arte Barroco español; Escuela Granadina de Escultura; Crucificado; José de Mora; Clérigos Regulares Menores; Congregación de San Gregorio Bético.

ABSTRACT: This research paper tries to clarify the unknown origins and later evolution of one of the great sculptural creations of the Spanish Baroque Art as the *Crucified Christ* of José de Mora, following the documentary resources of the congregation of the Adorno Fathers of Granada.

Keywords: Spanish Baroque Art; Granada School of Sculpture; Crucifix; José de Mora; Clerics Regular Minor; Congregation of Saint Gregory Bæticus.

REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA PRE- VIA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Son muy numerosos los trabajos que, con distintos intereses y motivaciones, se introducen en la complejidad artística del *Cristo Crucificado* de José de Mora (1642-1724), con ser esta talla la única de este formato documentada en su haber¹. En su mayoría son

escritos laudatorios y/o analíticos, por lo que hay una menor cantidad de documentos que se atrean a proporcionar datos concretos o a formular contundentes hipótesis al respecto. Así pues, el testimonio publicado más remoto que es posible encontrar viene dado de la mano del pintor y tratadista Antonio Palomino de Castro en 1724. Esta relevante personalidad, que marcaría el inicio de la

¹ El presente artículo se ha elaborado en el marco de la investigación doctoral del autor, dirigida por el Prof. Dr. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz y amparada por la financiación del grupo de investigación HUM-

362 "Arte y cultura en la Andalucía moderna y contemporánea", del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

Historiografía del Arte española, fue contemporáneo de Mora, lo conoció, lo trató y, por supuesto, le profesó admiración.

Ello se pone de manifiesto inmediatamente en su *Parnaso español*, al no resistirse a introducir la semblanza del imaginero granadino, pese a que este aún estaba vivo². Probablemente, la muerte de José de Mora no sería deseada pero sí esperada, y así, el 25 de octubre de 1724, se certificaba el deceso del escultor quedando Palomino como uno de los pocos privilegiados que pudieron tratar con él en las postrimerías de una vida cada vez más hermética³. Por tanto, la semilla del interés quedaba sembrada y el resto de obras de José de Mora en Granada y Madrid no pasarían desapercibidas para el pintor, como tampoco lo hizo el *Crucificado* de la iglesia de los caracciolinos de Granada⁴.

Pocos años más tarde, el padre Juan Velázquez de Echeverría, sacerdote profeso de la misma Congregación de Clérigos Regulares Menores que custodiaba la portentosa talla en su Iglesia de San Gregorio Bético, publicaría en 1773 una llamativa valoración de la misma: “No se puede omitir el esfuerzo que hizo la destreza del famoso Mora en la [efigie] del Santísimo Christo de la Salvación. De tal suerte imitó en él lo natural, que ha sido, desde que se colocó en este Templo el encanto de los que lo miran, y la admiración de los que penetran la fuerza del arte: siendo ésta en tanto grado, que uno de los mejores Artífices no ha dudado en estampar, que sola otra Imagen se halla en el Reino, que le iguale”⁵.

Lejos de todo cuanto podría esperarse, el padre Echeverría evidencia una erudición

² A. PALOMINO DE CASTRO, *El Parnaso Español, pintoresco y laureado*, Madrid, 1724, pp. 497-498.

³ J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *José de Mora*, Granada, 2000, p. 138.

⁴ A. PALOMINO DE CASTRO, *Op. cit.*, pp. 497-498.

⁵ J. VELÁZQUEZ DE ECHEVERRÍA, *Noticias Sagradas del Glorioso Patrono de Granada Sn. Gregorio el Bético y de su Sacro Templo, en su fundación, progresos y presente estado*, Granada, 1773, pp. 135-136.

y sensibilidad artísticas particulares, puesto que, antes que recrearse en la dimensión devocional de la talla, se centra en su potencial artístico, dando muestras de conocer el trabajo y opinión de Palomino.

Por su parte, hacia el año 1798, el militar chileno Nicolás de la Cruz y Bahamonde, I Conde de Maule, realizaba un periplo por Granada que plasmaría en su *Viage de España, Francia e Italia*⁶. Este trabajo, a la luz de las investigaciones actuales, requiere de una actitud crítica armada de precaución, pues evidencia una frecuente recurrencia a fuentes orales que hacen que sus atribuciones de autoría no siempre sean exactas. Con todo, ofrece al lector una nueva referencia en la que se trasluce cómo, pese a la deformación posterior de las atribuciones decimonónicas⁷, el *Cristo Crucificado* de San Gregorio Bético seguía siendo incontestablemente “de D. José Mora”⁸.

Ya a las puertas del cambio de siglo, en el año 1800, el pintor e historiador ilustrado Juan Agustín Ceán Bermúdez imprimió los seis volúmenes de su *Diccionario*. En su labor, no hace sino una unión entre las biografías de Palomino y algunas enumeraciones de obras, aunque aportando el leve dato sobre la ubicación de aquel *Cristo de la Salvación*, el cual contaba con su propia capilla dentro de la Iglesia de San Gregorio⁹. Desde entonces, habría que esperar a que, a lo largo de todo el siglo XIX y tras los distintos proce-

⁶ A. GÁMIZ-GORDO y A. ORIHUELA, “Una vista del paisaje de Granada encargada por el Conde de Maule al pintor Fernando Marín hacia 1798”, *Goya*, n.º 323, 2008, p. 122.

⁷ Tal es el caso, por ejemplo, de la *Virgen de los Dolores* del Oratorio de San Felipe Neri de Granada, la cual, pese a ser otra de las grandes obras de José de Mora, durante la mayor parte del siglo XIX estuvo atribuida a la gubia de Torcuato Ruiz del Peral, *vid.* N. de la CRUZ BAHAMONDE, *Viage de España, Francia e Italia*, Cádiz, 1812, T. 12, pp. 233-234.

⁸ *Ibidem*, p. 250.

⁹ J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, T. 6, p. 181.

sos desamortizadores, se implantasen nuevas sensibilidades a finales de la centuria. Es el abanderado de este cambio de posturas en Granada el célebre arqueólogo e historiador Manuel Gómez Moreno. En el año 1892 vería la luz su conspicua *Guía de Granada*, aportando noticias del *Cristo* de José de Mora en su nueva y, por el momento, definitiva ubicación en la Parroquia de San José en el Albacín¹⁰.

Sin embargo, los primeros estudios plenamente histórico-artísticos no vendrían sino desde la erudición del historiador Antonio Gallego y Burín, quien edita en 1925 la primera monografía sobre el escultor José de Mora. Entre sus páginas se concentra una interpretación de la plástica contenida en la efigie del *Crucificado*, afectada por momentos por un intenso enfoque interpretativo procedente de un romanticismo algo melancólico y paternalista. En este trabajo formula una primera hipótesis de datación del *Cristo* de Mora, en la que sitúa su hechura en la etapa de plenitud del imaginero, entre el año 1671, en que materializa la talla de la *Virgen de los Dolores* para los felipenses granadinos, y el año 1680 en que regresa definitivamente de la Corte¹¹.

Algo más preciso trata de ser el profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín en el año 1991, cuando ofrece una datación que profundiza en la tesis enunciada por Gallego, sin abandonar la antedicha etapa de plenitud de Mora¹². A esta teoría se suman, asimismo, las investigaciones del profesor Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, ubicando la hechura de la talla entre 1673 y 1674, durante el segundo retorno de Mora a Granada¹³.

¹⁰ M. GÓMEZ-MORENO, *Guía de Granada*, Granada, 1892, p. 457.

¹¹ A. GALLEGO Y BURÍN, *José de Mora*, Granada, 1925, p. 146. ÍDEM, *El Barroco Granadino*, Granada, 1987, p. 84.

¹² D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, *El arte del Barroco: escultura, pintura y artes decorativas*, Sevilla, 1991, p. 239.

¹³ J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *José de Mora*, Granada, 2000, p. 66. ÍDEM, *Imágenes elocuentes*, Granada, 2008, p. 158.

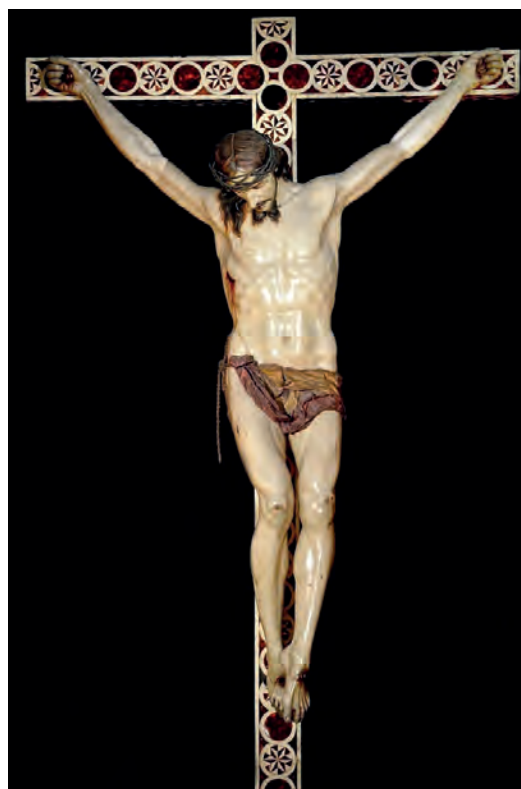


Fig. 1. José de Mora. *Cristo de la Salvación*. 1688. Parroquia de San José (Granada). Foto: Archivo de la Cofradía del Silencio de Granada (en adelante ACSG).

Sin embargo, desde mediados del siglo XX, es la del año 1695 la datación que más comúnmente se ha citado y se ha consolidado en un ámbito popular y parcialmente historiográfico, en buena medida por la labor de difusión de la Cofradía del Silencio de Granada, de la que el *Cristo* de Mora es actual titular. Tomando como punto de partida la tesis lanzada por María Elena Gómez-Moreno¹⁴, en 1990 el cofrade del Silencio y cronista granadino, Julio Belza, se aventuraba a sentenciar la hechura del *Crucificado* en 1695¹⁵, coincidiendo con las obras de ampliación de la cabecera de la Iglesia de San Gregorio Bético¹⁶. Se trata de una valoración que daba

¹⁴ M. E. GÓMEZ-MORENO, *Escultura del siglo XVII*, Madrid, 1958, p. 273.

¹⁵ J. BELZA Y RUIZ DE LA FUENTE, *Miserere. Historia de la Cofradía del Silencio*, Granada, 1990, p. 10.

¹⁶ A. GALLEGO Y BURÍN, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, 1996, p. 391.

por sentado que, dada su excelencia estética y atracción devocional contemporánea, el Cristo no podía haber sido concebido sino para presidir el espacio de aquella capilla mayor ampliada. De este modo, esta última fecha es la que se ha consagrado como propia de la realización de la imagen en las últimas décadas (Fig. 1).

LA HECHURA DEL CRUCIFICADO EN SU CONTEXTO ORIGINAL (1687-1688)

Tras más de cuatro décadas de litigios y de intensa campaña espiritual, al fin, el 17 de febrero de 1686 consigue establecer una nueva fundación en Granada la Congregación de Clérigos Regulares Menores¹⁷. Este peculiar instituto de origen napolitano fue aprobado mediante la bula *Sacræ Religionis* de Sixto V, el 1 de julio de 1588, bajo el amparo de la Monarquía Hispánica y desde la iniciativa de los presbíteros Francisco y Agustín Caracciolo, con el respaldo incondicional del padre Agustín Adorno¹⁸.

La fundación de la nueva casa granadina se hace efectiva en la Ermita de San Gregorio Bético, establecida por orden de los Reyes Católicos al tiempo de la conquista de la ciudad, para señalar un antiguo lugar de prisión, ejecución y enterramiento de cristianos durante la dominación musulmana, según rezaban múltiples leyendas. Por voluntad expresa del cabildo de la ciudad, se cedió con grandes limitaciones el uso de la ermita a los padres caracciolinos en 1662 y su total propiedad en 1686¹⁹, con motivo de la ansiada fundación efectiva, de la que era su primer prepósito el madrileño Simón Na-

varro²⁰. Consecuentemente, al tiempo de la toma de posesión, los caracciolinos consolidaban su presencia en un templo que no habían podido moldear según su criterio hasta ese momento; una iglesia muy empobrecida, de escaso ornato y muy reducidas dimensiones.

Por tanto, desde ese instante comenzaba para los clérigos menores una intensa labor de buscar nuevos bienhechores, consolidar a aquellos con los que ya contaban y así ir progresivamente enriqueciendo la fábrica y su adorno. De este modo, el 9 de octubre de 1687, el padre Navarro reunía a los demás integrantes del capítulo local para someter a voto la renovación del cargo de secretario. Acto seguido, el prepósito presentó al capítulo un segundo asunto que debía ser sometido a votación: "Asimismo, les propuso el P. Prepósito cómo tenía la Comunidad seis países de estimación, los cuales le parecía conveniente los presentásemos a Don Joseph de Mora, Escultor del Rey, por cuanto estaba haciendo la Imagen del Santo Christo de la Salvación, para colocarle en la Capilla que se ha hecho con ese fin, y no teníamos otra cosa con qué gratificarle. Aunque dicha hechura del Santo Christo corre por cuenta, como también todo el costo de la Capilla, de D. Juan de la Barreda, bienhechor de esta Comunidad"²¹.

En consecuencia, estas palabras con que el Padre Navarro se dirige al resto del capítulo, suponen el testimonio más remoto que, por el momento, ha sido posible localizar de la hechura por parte de José de Mora de la que pasaría a la posteridad como su obra cumbre. En estas labores se encontraba el insigne escultor a comienzos de octubre de 1687 y en ellas permaneció hasta las postrimerías de la primavera siguiente, puesto que, para el 23 de junio de 1688, la nombrada efigie se encontraba culminada y entronizada en su capilla. Así lo testimonia el asiento de escritura que se celebró en ese día por el

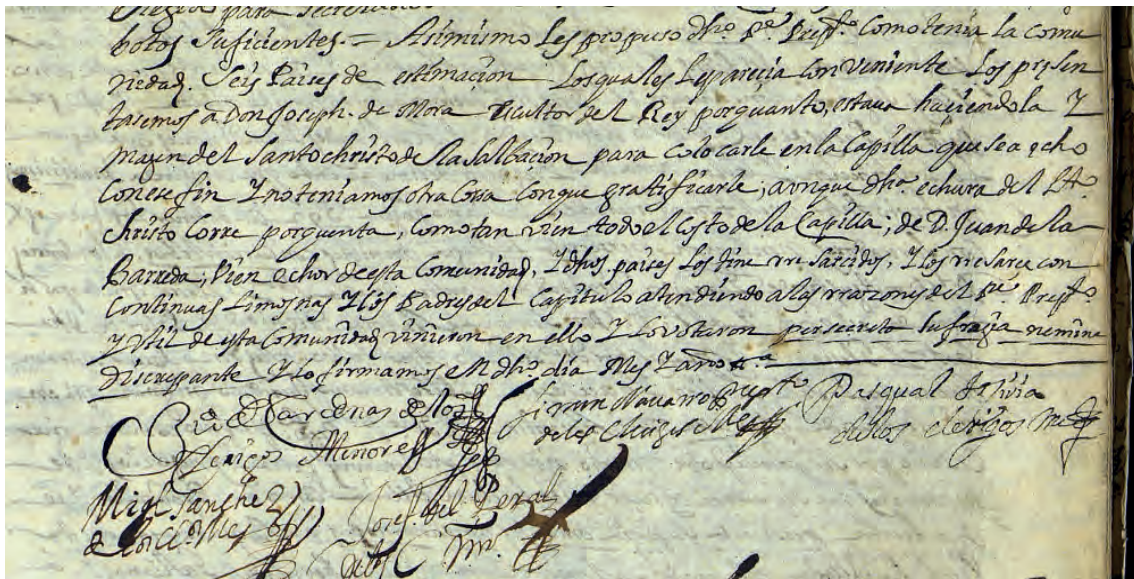
¹⁷ Archivo Histórico Nacional, Madrid (en adelante AHN), *Fondo Clero Secular-Regular*, Libro 3742, fol. 2r.

¹⁸ G. ADORNI, "Le fonti per la storia dei Caracciolini presso l'Archivio di Stato di Roma", en *L'Ordine dei Chierici Regolari Minori (Caracciolini): religione e cultura in età posttridentina*, Napoli, 2010, p. 331.

¹⁹ AHN, *Fondo Clero Secular-Regular*, Libro 3764, fols. 4r-12v.

²⁰ *Ibidem*, Libro 3742, fol. 2r.

²¹ *Ibidem*, fols. 4v-5r.



▪ Fig. 2. Congregación de Clérigos Regulares Menores de Granada. *Capítulo Local de 9 de octubre de 1687 (fragmento)*. AHN, Fondo Clero Regular-Secular, Legajo 3742, fol. 5r.

mismo Juan de la Barreda y su suegra, Josefa Cano, para: “fundar una memoria en la Capilla del Santo Christo de la Salvación, la cual han labrado a su costa y la han adornado a toda costa y decencia, señalando para principal de esta memoria los dichos 1500 ducados”²².

El comitente que figura en relación con la hechura de la talla del *Crucificado* de Mora y la labra de su capilla es, según se ha podido ver, el abogado de la Real Audiencia y factor del Voto de Santiago, Juan de la Barreda y Morales. Sin embargo, aunque figura como principal autor de toda esta iniciativa en un primer momento, poco a poco la documentación va revelando que, aunque Juan de la Barreda pudiese facilitar una buena parte del capital para toda esta empresa, la auténtica impulsora de la iniciativa era su suegra, Josefa María Cano de la Calle y Santillana, reconocida por los caracciolinos en numerosos documentos como su gran bienhechora en aquella etapa inicial²³ (Fig. 2).

Josefa Cano había sido una de las grandes simpatizantes de la causa de Simón Navarro con notoria anterioridad a la fun-

dación efectiva de la congregación. De este modo, los 1500 ducados señalados en la escritura de la memoria antedicha, suponen la gran suma de dinero que la susodicha prestaba en 1678 al futuro prepósito, con el fin de comprar unas casas vecinas a la iglesia, que a la postre conformarían el núcleo conventual de los caracciolinos²⁴.

Una vez efectuada la fundación, la comunidad se enfrentaría con frecuencia a elevadas deudas, para cuyo afrontamiento es usual encontrar peticiones de préstamo de dinero a Josefa Cano²⁵. De este modo, una vez compuesta en su totalidad la capilla del *Cristo de la Salvación*, en lugar de reclamar los 1500 ducados fiados inicialmente decide imponer a la comunidad su hipoteca a censo para la fundación de una memoria, consistente en tres misas cantadas anuales en dicho altar, que habrían de celebrarse en las festividades de san Juan Bautista, san José —patronos onomásticos de ambos comitentes— y la Invencción de la Cruz —en honor del *Crucificado* titular—.

Además, se gravaba otra carga de una misa rezada todos los viernes del año y “se-

²² *Ibidem*, fol. 9r.

²³ *Ibidem*, fol. 21r.

²⁴ *Ibidem*, fols. 16v-17r.

²⁵ *Ibidem*, fol. 9r.

ñalando sepultura los fundadores de esta memoria en la peana del dicho Altar del Santo Christo, para sí y sus descendientes”²⁶. Por tanto, se evidencia que la efigie del *Crucificado* de Mora es realizada con un fin tan específico como era el de presidir el espacio funerario en que esta familia habría de recibir sepultura y sufragios por su eterno descanso.

Esta circunstancia justifica la poco común advocación de la *Salvación*, elegida para el amable rigor de un *Cristo* muerto en la cruz. Efectivamente, se ha podido verificar cómo el 24 de septiembre de 1703 Josefa Cano recibe sepultura a los pies de este altar, especificándose en una nota marginal que ella “fue la que pintó la Capilla e hizo mucho por la Comunidad”²⁷. Igualmente, once años después, el 1 de marzo de 1714²⁸, era enterrada con ella doña Mariana Palacios, hija suya y esposa de Juan de la Barreda, el cual no figura de ningún modo en la nómina de enterramientos de San Gregorio Bético, lo que no hace sino remarcar una vez más la idea de que la verdadera promotora de todo este proyecto no fue sino Josefa Cano.

Por su parte, la capilla del Cristo de la Salvación, con ser la primera que se gesta siendo los caracciolinos propietarios de la Iglesia de San Gregorio Bético, marcará las pautas de conformación de las demás capillas en los próximos años. El templo caracciolino de Granada, además de contar con unas reducidas dimensiones, se encontraba con la imposibilidad de abrir capillas laterales de relativa envergadura, puesto que se halla rodeado por dos vías principales del Albaicín, como lo eran y son, la calle San Juan de los Reyes y la cuesta de San Gregorio. Por tanto, la solución que se adopta es la de adosar el altar a la luz rebajada de uno de los formeros ciegos que circundan la única nave del templo y, con la intención de dotar a la capilla de cierta ilusión de profundidad, se antepone a

dicho arco una estructura sustentante de un dosel, a cuyo frente se descuelga un cortinaje recogido²⁹ (Fig. 3).



▪ Fig. 3. José de Mora. *Cristo de la Salvación* (detalle). 1688. Parroquia de San José (Granada). Foto: ACSG.

La capilla se disponía en el arco central correspondiente al segundo tramo del lado de la Epístola desde los pies del templo, inmediatamente previa al pilar al que se adosaba el púlpito³⁰. Así, el espacio de la capilla se componía de un pequeño retablo lúneo sobredorado, con su correspondiente frontal de talla, mientras que el ara se conformaba con diferentes piezas de jaspe negro que fueron donadas por María Luisa de Silva y Castejón, marquesa consorte de Gramosa³¹. Al interior, de la estructura antepuesta al arco pendían dos arañas y una lámpara votiva; sendas tres piezas eran de tamaño mediano y de plata, característica que compartían con

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, Libro 3783, p. 209.

²⁸ *Ibidem*, p. 214.

²⁹ *Ibidem*, pp. 43-44.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

las láminas que recubrían el armazón de los seis candeleros, la cruz y el sagrario sobre el altar.

Los velos y cortinas antepuestos eran de seda de color verde con brocados en hilos de oro, que se mudaban por otros de color morado en los tiempos de conversión³². A excepción del ara, como queda dicho, todos los componentes de la capilla fueron costeados por Josefa Cano, al igual que los motivos vegetales al óleo con que se recubrían las franjas murales que el pequeño retablo dejaba al descubierto. Lamentablemente, no ha sido posible averiguar el costo de la realización de la capilla, cosa que no sucede con la efigie del *Cristo de la Salvación*, de la que se dice: "Se costeó con 6 países que tenía esta Comunidad, los que dio al Artífice, y más 100 pesos que dio D^a Josefa Cano, la que pintó dicha Capilla al óleo y costeó el retablo y frontal"³³.

Es decir, Josefa Cano aportó para la hechura del *Crucificado* la estimable cuantía de 100 pesos, que a finales del siglo XVII equivalían en su cambio a unos 800 reales de plata, suma que, traducida a la moneda corriente más usual, resulta en 2000 reales de vellón³⁴. Éstos se entregaron a José de Mora por el trabajo de algo menos de un año en que se demoró en realizar la talla. Dicha cuantía no era extraña, si se tiene en cuenta que el precio de su otra gran obra, la *Virgen de los Dolores* del Oratorio de San Felipe Neri, se remató en 3600 reales de vellón³⁵.

José de Mora ya había trabajado previamente para los caracciolinos en 1686, con la

realización de una nueva escultura de tamaño natural de *San Gregorio Bético*, en sustitución de la primitiva imagen que presidía el templo³⁶. Esta talla, lamentablemente perdida en 1936³⁷, era igualmente admirada por la opinión común³⁸. Así, este bagaje previo, sumado al renombre de José de Mora como afamado imaginero y escultor del rey, probablemente movió a la comunidad a querer congraciarse con quien una vez más realizaba un trabajo de envergadura para ser depositado en su templo, y quizá para completar algunos gastos de la hechura que quedaban sin cubrir. Por ende, al no disponer de dinero para tal fin, deciden ofrecer a José de Mora seis países, es decir, seis pinturas de paisajes pertenecientes a la comunidad que se estimaban en alto valor³⁹.

En definitiva, la exigua y escueta documentación hallada entre los fondos de la Congregación de Clérigos Regulares Menores ha permitido documentar y fijar con total precisión la hechura de una de las mayores esculturas de la imaginería barroca española. De este modo, se puede afirmar con absoluto rigor, tal y como queda demostrado, que el *Cristo Crucificado* de José de Mora fue realizado entre los comienzos del otoño de 1687 y finales de la primavera de 1688, destinado a presidir la capilla funeraria promovida por Josefa María Cano de la Calle y Santillana para sí y su prole, por la cuantía de 2000 reales de vellón (100 pesos), a los que la comunidad religiosa sumó el ofrecimiento de seis países de alto valor por consideración para con el artífice (Fig. 4).

³⁶ AHN, *Fondo Clero Secular-Regular*, Libro 3783, pp. 43-44.

³⁷ I. PALOMINO RUIZ, *Diego de Mora. Vida, obra e influjo de un artista de saga*, Tesis doctoral defendida en la Universidad de Granada, 2017, p. 79.

³⁸ AHN, *Fondo Clero Secular-Regular*, Libro 3764, fols. 4r-12v.

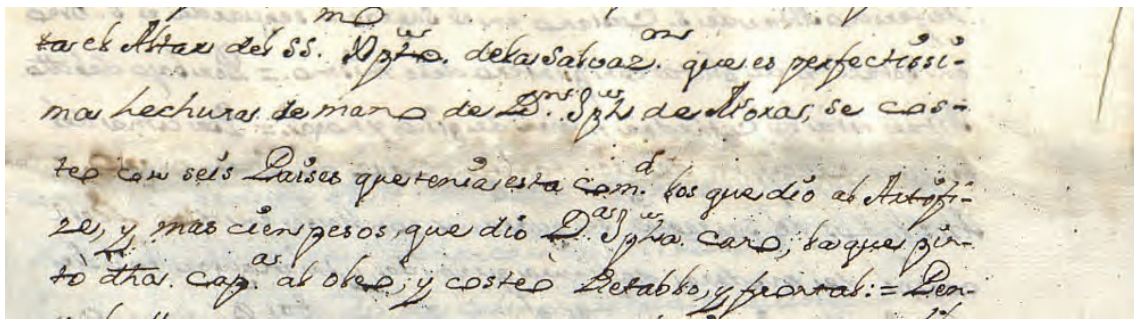
³⁹ Este aspecto evidencia una cierta dedicación por parte de Mora al coleccionismo y compraventa de obras de arte, con lo que pudo familiarizarse durante su estancia en la Corte, tal y como se insinúa en J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, "En la estela de Cano...", pp.182-185.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Durante el reinado de Carlos II, el cambio de 1 peso equivalía a 8 reales de plata, que a su vez se cambiaban por 2'5 reales de vellón.

³⁵ AHN, *Fondo Clero Secular-Regular*, Libro 3808, s. fol. J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, "En la estela de Cano. José de Mora y sus contextos", en L. GILA MEDINA y F. J. HERRERA GARCÍA (coords.), *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, 2018, pp.180-182.



▪ Fig. 4. Congregación de Clérigos Regulares Menores de Granada. Información aportada en una relación de alhajas (fragmento). 1732. Fuente: AHN, Fondo Clero Regular-Secular, Legajo 3783, pp. 43-44.

EL CRUCIFICADO EN LA VIDA Y OBRA DE JOSÉ DE MORA (1685-1704)

Siguiendo la periodización de las etapas artísticas de José de Mora, enunciadas en un primer momento por Gallego y Burín⁴⁰, y perfiladas a posteriori por el profesor López-Guadalupe⁴¹, el *Cristo Crucificado* se encuadra en el periodo de plena madurez, coincidiendo con una etapa de nueva prosperidad, consolidación de su prestigio en Granada y aportación a su técnica de nuevos registros hasta el momento escasamente explorados por el escultor. Esta etapa queda periodizada coincidiendo con los años de su matrimonio con Luisa de Mena, el cual se verifica el 24 de septiembre de 1685 y encuentra su final el 25 de enero de 1704 con el deceso de esta.

Desde 1680, como se indicó a priori, Mora se encontraba de vuelta en Granada para nunca más volverse a marchar. Traía consigo todo el bagaje que comportaba haber aprendido el arte de la escultura con los mejores. Desde su nacimiento en Baza el 1 de marzo de 1642, José de Mora crecería al ritmo del golpe de gubia aprendido en el taller de su padre, Bernardo de Mora, al igual que sus otros dos hermanos, Bernardo y Diego⁴². Este taller de los Mora, se había estado empapando de la técnica magistral de Alonso de Mena, hasta su establecimiento

independiente en la Granada de 1650. Pero el revulsivo definitivo de la Escuela de Escultura Granadina y, consecuentemente, de este taller no llegaría hasta una década más tarde con el retorno de Alonso Cano de la Corte. Sería él quien depositaría su atención en las habilidades artísticas del joven Mora, conminándole a marchar a Madrid hacia 1666, para aprender con otro discípulo suyo, tan diestro, instruido y versátil como lo era Sebastián de Herrera Barnuevo⁴³.

Así, fue introduciéndose en el ambiente cortesano, donde la praxis de las artes del *diseño* trascendían todo ámbito local. Es entonces cuando eclosionan en la gubia de José de Mora sus componentes definitorios. Al naturalismo seco y profundo aprendido de su padre bajo el halo de los Mena, sumaba ahora la experiencia de la idealización canesca, fundiéndola con las exquisitas propuestas compositivas que irrumpían desde Italia en la Corte decadente de Carlos II (Fig. 5).

Allí se concentra la herencia legada por artistas procedentes del barroco romano, como Giambattista Morelli, y los modelos de escultores españoles claramente afectados por aquellos, caso de las obras de Juan Sánchez Barba o de las directrices estéticas desarrolladas por el mismo Alonso Cano, que quedaban allí tras su marcha⁴⁴. Mediante estancias intermitentes, Mora iría estudiando estos esquemas y ello lo haría fundamentalmente de la mano de Herrera para, paula-

⁴⁰ A. GALLEGO Y BURÍN, *José de Mora...*, pp. 72-76.

⁴¹ J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *José de Mora...*, pp. 103-119.

⁴² *Ibidem*, p. 91.

⁴³ A. PALOMINO DE CASTRO, *Op. cit.*, p. 498.

⁴⁴ J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *José de Mora...*, pp. 74-77.

tinamente, igualar al maestro y, finalmente, superarlo⁴⁵. Así, en 1672, Mora era finalmente nombrado escultor del rey.



▪ Fig. 5. José de Mora. *Cristo de la Salvación* (detalle). 1688. Parroquia de San José (Granada). Foto: ACSG (Jesús Ruiz).

Con ello, al momento de su retorno definitivo a Granada, volvía pleno de prestigio, pero con escasez de recursos, dado que el frecuente socorro a su familia debió mermar notablemente sus posibilidades económicas, situación a la que parece que estuvo sujeto hasta el fallecimiento de su padre en 1684. Un año más tarde contraía matrimonio y poco después trasladaba su residencia al célebre Carmen de los Mascarones en el Albaicín, contando ya con un mayor desahogo y un incremento de los encargos de relevancia⁴⁶. De su personalidad, quien mejor podría hablar es, por supuesto, Palomino: “verdaderamente era hombre amable, y muy Caballeroso, y honrador de los Artíf-

⁴⁵ A. PALOMINO DE CASTRO, *Op. cit.* p. 498.

⁴⁶ A. GALLEGU Y BURÍN, *José de Mora...*, pp. 73-74.

ces; pacífico, honesto, casto, y en todo linaje de virtud muy aprovechado [...] Nunca se dejó ver trabajar, ni aún sus amigos sabían a dónde estaba el taller, teniéndole en su propia casa [...] era tanta la estimación que hacía del Arte, que para mostrar a los dueños cualquiera Obra (aunque estuviese sólo desbastada) la ponía sobre un bufete grande, que para este fin tenía, cubierto de terciopelo carmesí; con lo cual sus Obras fueron muy bien pagadas, y estimadas”⁴⁷ (Fig. 6).



▪ Fig. 6. José de Mora. *Cristo de la Salvación* (detalle). 1688. Parroquia de San José (Granada). Foto: ACSG (Jesús Ruiz).

Era, por tanto, Mora un artista valedor de la defensa del arte de la escultura más allá de la estimación convencional de oficio artesano. Para distinguir a aquel de este, sin ser juzgado como un mero, aunque hábil, trabajador manual, daba rienda suelta a sus creaciones en solitario, como el matemático, el filósofo o el arquitecto desarrollan la excelencia de sus disciplinas en la soledad de su

⁴⁷ A. PALOMINO DE CASTRO, *Op. cit.*, p. 498.

estudio. En consecuencia, no tanto por irracionales celos como señala Gallego,⁴⁸ sino por hacer valer la dignidad de la disciplina escultórica había convertido Mora su taller en un estudio y santuario, en el que cada obra era tratada y mostrada con el primor de un trabajo intelectual de mérito y acometida con excelencia y rigor, independientemente de la entidad del comitente.

Entrando por estas fechas Pedro de Mena (1628-1688) en la recta final de su existencia, José de Mora se crecía en su fama como el último pupilo de Cano en la escuela granadina y se convertía en un maestro sin discípulos, pese a lo cual proyectó su sombra sobre toda la nómina posterior de la escuela. Entre 1685 y 1704 Mora ve incrementados sus trabajos para congregaciones religiosas y, a un tiempo, va más allá de los modelos consagrados en su haber de santos o de ecce-homos y dolorosas —en su mayoría producidos por parejas de bustos— para dar un paso más allá en el estudio anatómico masculino y su concreción mediante la gubia.

Primero lo hará con timidez para el convento de frailes mínimos de Granada, para quienes realiza en 1685 un *Ecce Homo* bajo la advocación de la *Humildad*⁴⁹. No muy distantes se situarían su efigie del *Cristo de la Caída* para los carmelitas descalzos de Úbeda⁵⁰, o la singular talla del *Cristo del Mayor Dolor* —postrado para recoger sus vestiduras— que fue para el granadino Convento de San Diego⁵¹. No obstante, se trata de estudios anatómicos en los que el desnudo aparece parcial, bien por la adición de una túnica tallada, bien por la propia postura de la efigie. Así, en 1688, contando con 46 años de edad, se produjo el gran hito en todo este proceso. Posiblemente, en esta ocasión, Mora necesitó de algo más que un bufete tapizado para

manifestar el resultado final de su trabajo. El *Cristo de la Salvación*, siendo de mayores dimensiones que el natural y el único de este formato e iconografía que se ha podido documentar en su trayectoria, muestra con los brazos abiertos, colmado de plenitud heroica, uno de los más perfectos y potentes estudios del desnudo masculino que consintiese la escultura barroca española.

Para ello, parte de los precedentes conocidos, que quedan fijados en el naturalismo del ademán compositivo de otro de los grandes crucificados de la Escuela Granadina, el *Cristo de San Agustín* de Jacobo Florentino⁵². De él tomaría el gesto corporal en que se plasma el perfecto rictus de la muerte, mas sólo eso, puesto que, más allá de esas premisas renacentistas, a José de Mora no le interesa mostrar la verdad del natural, sino aquella otra verdad de la perfección divina hecha fisionomía humana.

Por ende, prescinde de tallar directamente en la imagen la corona de espinas, como era habitual por el influjo de Mena⁵³, y recurre a una cierta idealización clasicista aprendida del *Cristo de Lekároz* de Alonso Cano y afectada por la infinidad de matices cromáticos y expresivos de sus crucificados en lienzo (Fig. 7). Baña Mora a su *Cristo* en una gama de contrastes de sombras y volúmenes casi pictórica, gracias al juego de morbideces e interminables efectos policromos que componen el engranaje anatómico. Ello hace que, aún en la actualidad, el *Cristo* de Mora sea considerado desde categorías estéticas de perfección y equiparado a obras tan singulares como el *Crucificado del Escorial* de Cellini⁵⁴.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ L. GILA MEDINA y M. GARCÍA LUQUE, "El Crucificado en la escultura granadina: del Gótico al Barroco", en L. GILA MEDINA y M. GARCÍA LUQUE (coords.), *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Catálogo de la exposición, Granada, 2015, p. 75

⁵⁴ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España (1600-1770)*, Madrid, 1983, p. 230.

⁴⁸ A. GALLEGO Y BURÍN, *José de Mora...*, p. 75.

⁴⁹ J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *Imágenes eloquentes...*, pp. 81-84.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 105-106.

⁵¹ J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *José de Mora...*, pp. 110-112.

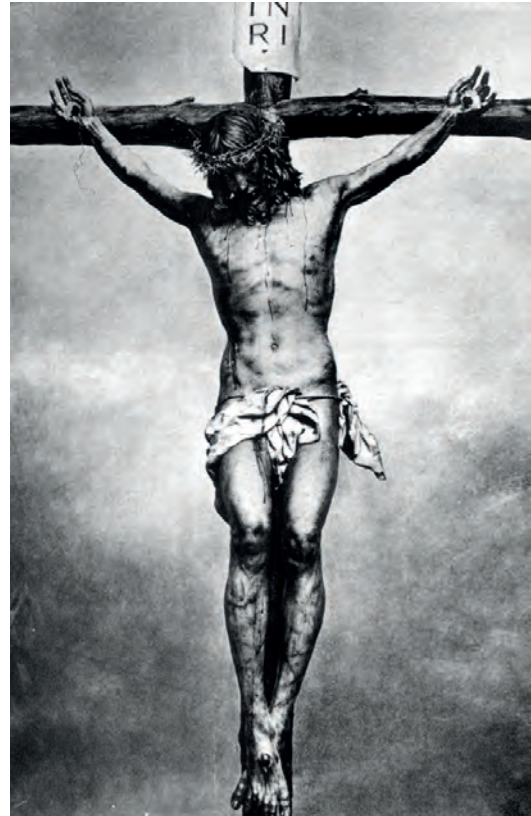


▪ Fig. 7. Alonso Cano. *La Crucifixión*. 1635-1665. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Foto: Museo del Prado.

No obstante, como se viene señalando, pese a toda influencia externa, la talla del *Cristo de la Salvación* supone el culmen de los logros artísticos de José de Mora, quien hace de ella una obra característicamente personal y difícilmente superable, que marca un antes y un después. Quizá la clave radique en las habilidades pictóricas del artífice, aún por descubrir, y en su habilidad para extraer modelos y matices del lienzo, que a posteriori conduce hasta sus últimas posibilidades en formato de bulto. Así lo hace con el enriquecimiento plástico que experimenta bajo la paleta de diversos pintores el tipo de la *Virgen de la Soledad* de Gaspar Becerra, que termina por consagrar Mora al volver a sacarla del lienzo para crear la más que aludida *Virgen de los Dolores* de los oratorianos.

A decir verdad, el *Crucificado* no se presenta como un trabajo especialmente sólido en lo que a nivel técnico se refiere. Tal vez, la intencionalidad de Mora de brindar a sus clientes un notable trabajo a pesar de la parquedad de recursos con que se estaba viendo

pagado, le condujo a escatimar en materiales. Por ello, la talla no parte en su hechura de un sólido embón, sino de la unión de diferentes tablas de pino carentes de núcleo interno, que son las responsables, no sólo de aligerar el peso de la efigie, sino también de los delicados problemas de estabilidad que ha venido arrastrando (Fig. 8).⁵⁵



▪ Fig. 8. Pedro de Mena. *Cristo de la Buena Muerte*. Ca. 1660, desaparecido en 1931. Foto: colección particular.

Todo lo contrario ocurre a nivel estético, donde Mora no repara en el empleo de recursos que ponen de manifiesto una ilimitada capacidad artística. El tipo masculino es el recurrente en la etapa de madurez del artista, aunque se sitúa dentro de un estadio de desarrollo que apunta hacia sus últimas

⁵⁵ En este aspecto, es imprescindible sumergirse en la prolija memoria del proceso de restauración dirigido por la Dra. Bárbara Hasbach entre diciembre de 1994 y abril de 1995. B. HASBACH LUGO, *Santísimo Cristo de la Misericordia de José de Mora. Proceso de Restauración*, Granada, 1996, pp. 15-18.

producciones. Se trata del empleo de un modelo de rasgos aguileños algo más afilados y prominentes de los que se dan en trabajos inmediatamente anteriores, como el citado *Eccehomo de la Humildad* (1685) o la testa del actual *Jesús de la caída* de Antequera. Así, se aproxima más a otros trabajos ligeramente posteriores como el también aludido *Cristo del Mayor Dolor* o sus últimos bustos de *Eccehomo*, así como al ciclo de santos fundadores para la Capilla de Santa Teresa de la Catedral de Córdoba.

Se trata de un uso anatómico en que no sólo los rasgos faciales, sino también cada músculo y pliegue del resto de la anatomía han sido trabajados con individualidad, de modo que se genera un minucioso juego de sombras que hacen a la talla dueña de su propia puesta en escena, independientemente del tipo de iluminación externa que incida sobre ella. Ello implica que, al igual que ocurría con el caído de los terceros de Granada o de los carmelitas de Úbeda, no se trate de una imagen cambiante en función de factores ambientales, como sí ocurre con aquellas otras tallas en que la potente solidez de la policromía de las indumentarias condicionaba por completo este aspecto (Fig. 9).

Por ende, al igual que se daba en las dos últimas efigies citadas, se trata de una escultura altamente particular que goza de un juego de claroscuros en sus volúmenes y carnaciones escasamente mutable, como si de una pintura se tratase. He aquí la brillante solución que aporta José de Mora a estas creaciones de su periodo de plenitud artística, convirtiendo la superficie del soporte lígneo en un auténtico lienzo donde conviven infinidad de matices que dotan a la impronta general de la policromía de una interesante gama de tonos marfileños, en aras de producir una cierta idealización de la apariencia de la muerte heroica. En ese mismo juego pictórico, la ondulante cabellera, así como los dos breves mechones de la barba bífida, no se presentan como meros añadidos sobre la talla, sino que, bajo el influjo de los crucificados pictóricos de Cano, la delicadeza de su composición se ve continuada y detallada

mediante el pincel sobre las carnaciones más inmediatas, con lo que se refuerza el naturalismo del potente rostro.



▪ Fig. 9. José de Mora. *San Francisco de Asís* (detalle). 1688-1705. Catedral de Córdoba. Foto: Diócesis de Córdoba.

Este cae con decidida verticalidad sobre el pecho, aunque levemente inclinado hacia el lado derecho, haciendo sensible la fuerza de la gravedad. Es un semblante ciertamente sereno y pacífico, que contrasta con la tensión que acusa el resto del cuerpo clavado sobre la cruz. Se manifiesta así el final de una agonía cuya crueldad prácticamente se limita a la llaga sangrante del costado, para transmitir la misma profundidad interna que emanan el resto de sus composiciones pasionistas, cuya intensidad se centra en determinados aspectos anatómicos, especialmente en las manos y piernas, mientras los rostros, sin renunciar a una cierta expresión doliente, se abandonan en la mística vivencia interna del misterio estimado como insondable y reconfortante.

Pero el *Cristo crucificado* no permite jugar con miradas y gestos contemplativos que

parecen querer disiparse. Aquí toda la carga recae en el reparador equilibrio de la faz serena, que goza de un efecto lumínico propio e independiente del resto de la composición. Así, tomando el eje de simetría de la testa, la caída de esta junto con la cabellera, concentrada en el costado diestro, sume la mejilla dañada y más enjuta en la penumbra, mientras que la izquierda queda completamente visible en toda su pulcritud, al recogerse los cabellos hacia atrás, pues en la muerte del héroe sólo cabe mostrar la plenitud.

A nivel general, la composición se encierra en un triángulo isósceles invertido perfecto, acusado por la recreación natural del peso de la potente anatomía en su caída, en lo que se aleja positivamente de los grandes crucificados de la tradición escultórica previa, más afectos a mostrar a través de la anatomía la horizontalidad del *stipes* de la cruz. Por consiguiente, e influenciado por los progresos de Alonso Cano y Pedro de Mena en este aspecto, Mora acaba por convertir el instrumento del suplicio en un elemento secundario que consiente la pura contemplación del potente estudio anatómico realizado. Por ello, el perizoma se reduce a la mínima expresión, buscando un ya conocido y al mismo tiempo innovador interés por dignificar los cánones anatómicos clásicos en medio de la censura contrarreformista.

En definitiva, en la composición del *Cristo de la Salvación* de los caracciolinos confluyeron toda una serie de cualidades teóricas, técnicas y estéticas que hicieron de esta talla todo un referente a imitar en el ámbito artístico inmediato, sin que el mismo José de Mora, próximo a la trayectoria final de su existencia, lograra acometer ningún otro trabajo que lo superase o lo igualase, sin desmerecer en lo más mínimo por ello el resto de su producción.

LA HERMANDAD DE OFICIALES DE LA CHANCILLERÍA (1740 - Ca. 1770)

Otra de las piezas singulares que van ligadas a la efígie del *Crucificado* de José de Mora y que ha podido ser datada con mayor

precisión gracias a la documentación localizada, es su también celebrada cruz de taracea. Esta pieza, realizada en madera de pino con incrustaciones de carey y marfil, sigue el estilo denominado como cartujano, que es aquel que irrumpe en los talleres granadinos de este arte, coincidente con el tiempo y maneras de los trabajos de taracea realizados para la sacristía de la *Cartuja de la Asunción* a partir de 1730⁵⁶. Su dibujo, naturalmente geométrico, al interior de *stipes* y *patibulum*, sigue el rítmico curso de una sucesión de círculos encadenados en cuyo interior se albergan estrellas de seis puntas que alternan simétricamente su cromatismo, mientras orla todo el conjunto un sencillo cordón igualmente bicromático resultante de la alternancia de dichos materiales (Fig. 10).

Así pues, su ejecución queda ligada, como se analizará a continuación, a la fundación de una congregación de fieles por parte de los oficiales mayores de la Real Chancillería, que adoptaba como titular al *Cristo de la Salvación* de San Gregorio Bético. Pese a que no contaban aún con la aprobación de sus constituciones por el Ordinario, esta hermandad comienza a desarrollar su actividad el 6 de mayo de 1740⁵⁷, una fecha que resulta sugerente, puesto que justo 184 años después, un 6 de mayo de 1924, comenzaría igualmente su andadura la actual Cofradía del Silencio que sigue dando culto a la insigne talla de José de Mora.

Su fundación procede de las estrechas relaciones que los padres caracciolinos mantenían con la Real Audiencia granadina, de cuyo presidio eran capellanes y confesores desde su establecimiento en San Gregorio Bético⁵⁸. Sin embargo, es notable que, hasta prácticamente la fecha indicada, las manifestaciones devotas para con el *Crucificado* son realmente mínimas debido, por un lado, a la

⁵⁶ M. P. AGUILÓ, "Una aportación a la ebanistería granadina en la segunda mitad del siglo XIX", *Archivo Español de Arte*, nº 328, 2009, p. 418.

⁵⁷ AHN, *Fondo Clero Secular-Regular*, Libro 3743, fol. 121r. y v.

⁵⁸ *Ibidem*, Libro 3783, p. 1.

pertenencia de la talla a una fundación familiar restringida como era la capilla de los Barrera y, sobre todo, por el excesivo celo con que la comunidad religiosa la custodiaba.



▪ Fig. 10. Taller granadino. *Cruz de taracea original* (estado tras su restauración). 1741. Parroquia de San José (Granada). Foto: ACSG.

Y es que el fervoroso apego que el pueblo llegaba a manifestar a las imágenes sacras acababa provocando su deterioro y desgaste, ante lo cual los caracciolinos no estaban dispuestos a transigir ante una hechura de tan altas cualidades. De hecho, cada vez que en un documento de la comunidad se alude directamente a la talla del *Cristo de la Salvación*, no se habla de su trascendencia devocional, que parece no ser lo que más importa, antes bien se remarca insistentemente “que es un crucifijo muy perfecto de mano de Mora”⁵⁹, siendo la única imagen del templo que va acompañada de su autoría cada vez que es mencionada.

Empero, en el segundo tercio del XVII, la comunidad de San Gregorio Bético atravesaba una gran penuria económica, al tiempo que la pobre fábrica de convento e iglesia comenzaba a venírseles encima. A los padres caracciolinos no les quedaba más remedio que buscar nuevos ingresos y, para ello, entre otros factores, hubieron de abrirse a la voluntad de los oficiales mayores de la Chancillería, para fundar una hermandad en el altar del *Cristo*.

Sus constituciones, que no estatutos, son presentadas a la comunidad en la antedicha jornada del 6 de mayo de 1740, siendo prepósito Juan de Valdivia, con lo que se consintió el inicio del funcionamiento de la *Venerable Hermandad del Santísimo Cristo de la Salvación*, aunque la aprobación de su reglamento no constaría hasta el 21 de agosto siguiente⁶⁰. Estas reglas no revisten demasiada amplitud ni complejidad, y fueron presentadas a los caracciolinos a modo de exigencias que se pueden resumir en los siguientes puntos:

1º. El establecimiento de una función con misa cantada, sermón, música y manifiesto cada 3 de mayo, festividad de la Invencción de la Santa Cruz, cuya conmemoración ya se contemplaba en la memoria fundada por Josefa Cano. Esta función debía contar con la asistencia y presidencia de toda la comunidad de caracciolinos, a la que se pagaría 12 reales de vellón por ello.

2º. Que el padre que predicase en todas las misas y funciones de la hermandad había de ser de los caracciolinos de Granada, con una asignación de 60 reales de vellón al año, equivalentes a cerca de treinta celebraciones anuales.

3º. Que la hermandad nombraría anualmente tres comisarios, encargados de costear la función y de sacar al *Cristo* de su capilla para ubicarlo en un altar portátil en la capilla mayor con todo adorno, asumiendo el costo de cualquier reparo que pudiera requerir la talla a causa de estos traslados.

⁵⁹ *Ibidem*, Libro 3750, fols. 60r-63v.

⁶⁰ *Ibidem*, fols. 124v-125r.

4º. Que la comunidad no tenía derecho para exigir a la hermandad una contribución al mantenimiento del aceite de las lámparas de la iglesia, haciéndose la hermandad cargo únicamente de la luz de su titular.

5º. Que de toda alhaja que se hiciera nueva para el *Crucificado*, la única propietaria era la hermandad, teniendo la congregación derechos sobre los enseres sólo en caso de disolución de la cofradía.

6º. Que la comunidad no podía transferir misas por difuntos de la hermandad a otras congregaciones, para las cuales entregaría una partida genérica de 600 reales de vellón al año, en la que se incluía el agasajo al padre sacristán por el aseo y mantenimiento de la imagen y sus alhajas.

Por su parte, los padres caracciolinos admitieron todas estas exigencias, agradeciendo a los oficiales mayores el fervor que manifestaban, aunque no estaban dispuestos a tolerar que esta piedad pudiese dañar en lo más mínimo ese tesoro que guardaban con tanto recelo y orgullo, concluyendo lo siguiente: "Y respecto de ser muy endeble la Santa Cruz en que está la Sagrada Imagen de Nuestro Señor, se pidiese a dicha Venerable Hermandad que en caso de sacarla de su capilla, sea haciéndole primero otra Cruz fuerte y decente para su seguridad y firmeza. Asimismo, que no se toque a la Sagrada Imagen, ni se le ponga sudario, ni cabellera, si no es que quede enteramente descubierta toda la primorosa perfección y propiedad de su admirable hechura, para que mueva con más eficacia a los fieles a su devoción"⁶¹ (Fig. 11).

Por vez primera, la comunidad refería en un escrito una relación entre la piedad popular y la portentosa efigie de su *Cristo Crucificado*; lo hacía para justificar con toda diplomacia la prohibición taxativa a la hermandad de cualquier intento de modificación de la talla para adaptarla a los gustos estéticos que imperaban en pleno barroquismo del siglo XVIII. Se exige, igualmente, la

hechura de una nueva cruz más fuerte en pro de la seguridad de la imagen, que hasta el momento se presentaba en una delgada y endeble cruz lisa. Así, para la función del 3 de mayo de 1741, el *Cristo* de Mora ya contaba con una cruz más acorde con el gusto dieciochesco granadino, "embutida de sobrepuestos de carey y marfil"⁶², además de unas potencias y corona de espinas de plata, junto con un tonelete, que habían conseguido colocarle los comisarios de la hermandad, igualmente bajo la asunción de su costo. Precisamente, el nombramiento de comisarios no tenía otro fin que el de escoger a tres personas con posibles, para que costeasen todos los gastos del culto al titular durante un año.



▪ Fig. 11. J. Martínez Riobóo. *Cristo de la Expiración en la Procesión General del Santo Entierro*. 1909. Foto: Instituto Gómez-Moreno, Fondo Martínez Riobóo, DVD 1/Archivador 1. CD 1. Albaicín y Semana Santa/Semana Santa, imagen nº 5.

Por lo demás, se hace significativa la progresiva decadencia de esta hermandad

⁶¹ *Ibidem*, Libro 3743, fol. 121r. y v.

⁶² *Ibidem*, Libro 3750, fols. 60r-63v.

de los oficiales mayores de Real Chancillería en el último tercio del siglo XVIII, perdiéndose todo rastro de actividad para la década de los 70. Tras este lapso, los padres caracciolinos retornan de manera efectiva en 1816 tras la dominación francesa, empleando el poder de atracción del *Crucificado* de Mora para alcanzar la largueza de los fieles y conseguir una pronta recuperación del esplendor perdido. Ello tenía lugar mediante la celebración de actos de piedad, entre los que se encontraba una procesión penitencial en la tarde del Viernes Santo⁶³, que el celo de sus predecesores habría considerado cuanto menos inadecuada (Fig. 11). No obstante, con ello se iniciaba ya la aproximación de la talla a la veneración del pueblo que perdura hasta nuestros días. Con las exclaustaciones decretadas por el Gobierno liberal, en 1836 el *Cristo* de Mora pasa, junto con buena parte del patrimonio caracciolino, a la Parroquia de San José por reclamación del párroco, quien dispone al *Crucificado* entre los muros de la sacristía sobre un pabellón de damasco morado⁶⁴.

Precisamente, sería la implantación de un nuevo catolicismo social al tiempo de la Restauración Borbónica, la que dotaría a la imagen de la nueva advocación de *Cristo de la Expiración*, ya ubicado en su primitivo retablo recompuesto en la segunda capilla del lado de la Epístola, coincidiendo con la presencia de la imagen en la Procesión General del Santo Entierro a partir de 1909⁶⁵.

En este espacio permanecería hasta que, con la reorganización contemporánea de la Semana Santa granadina, apareciese la Cofradía del Silencio en 1924, renombrando una vez más a la talla como *Cristo de la Misericordia* y trasladándola a un nuevo espacio de culto propio de la hermandad, en la tercera capilla del lado del Evangelio, intitulada *Capilla de los Méndez de Salazar* o *del Sagrario*

en que, exento y sobre un altar de ébano, permanece en la actualidad⁶⁶ (Fig. 12).



▪ Fig. 12. Autor desconocido. Cristo de la Misericordia en la noche del Jueves Santo. 1954. Foto: ACSG.

CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo que aquí finaliza, y cuando se van a cumplir 330 años de su hechura, se han puesto de manifiesto y analizado una serie de datos inéditos, que son de gran valía por cuanto que vienen a aportar una gran precisión a aspectos hasta ahora sólo elucubrados de la estimada como la más conspicua obra José de Mora. De este modo, se ha analizado el momento y condiciones de su realización en 1688, así como todo lo relativo a los episodios más relevantes de su evolución posterior. Con ello, se ha podido concretar el origen de la preciada cruz de taracea original del *Cristo* en 1741 a cargo de los oficiales de la Chancillería, así como

⁶³ *Ibidem*, Libro 3775, fol. 1v.

⁶⁴ Archivo Parroquial de San José, Granada (en adelante APSJ), *Inventario general de 1867*, p. 31.

⁶⁵ APSJ, *Inventario general de 1911*, fol. 28v.

⁶⁶ J. A. DÍAZ GÓMEZ, "Notas sobre la actual Capilla del Cristo de la Misericordia", *Divina Misericordia*, nº 20, 2015, pp. 47-51.

algunas consideraciones sobre su espacio de culto primitivo.

En lo que se refiere al campo de las cualidades estéticas de la efigie, se ha valorado su inserción en la trayectoria de Mora, en una etapa a la que se hace ampliable el considerado como periodo de esplendor que arranca en 1672. Con todo ello, se contribuye a engrosar el catálogo historiográfico de una escultura que se encuentra ampliamente analizada y ensalzada por multitud de estudios y publicaciones confeccionadas por eruditos expertos en la figura de José de Mora. De este modo, quedan despejadas las principales incógnitas sobre el origen y evolución de una de las mayores esculturas de la Escuela Granadina en el marco del Arte Barroco español.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNI, G., "Le fonti per la storia dei Caracciolini presso l'Archivio di Stato di Roma", en *L'Ordine dei Chierici Regolari Minori (Caracciolini): religione e cultura in età posttridentina*, Napoli, 2010, pp. 331-348.
- AGUILÓ, M. P., "Una aportación a la ebanistería granadina en la segunda mitad del siglo XIX", *Archivo Español de Arte*, nº 328, 2009, pp. 417-424.
- BELZA Y RUIZ DE LA FUENTE, J., *Miserere. Historia de la Cofradía del Silencio*, Granada, 1990.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.
- CRUZ BAHAMONDE, N. de la, *Viage de España, Francia é Italia*, Cádiz, 1812.
- DÍAZ GÓMEZ, J.A., "Notas sobre la actual Capilla del Cristo de la Misericordia", *Divina Misericordia*, nº 20, 2015, pp. 47-51.
- GALLEGO Y BURÍN, A., *José de Mora*, Granada, 1925.
- GALLEGO Y BURÍN, A., *El Barroco Granadino*, Granada, 1987.
- GALLEGO Y BURÍN, A., *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, 1996.
- GÁMIZ-GORDO, A. y ORIHUELA, A., "Una vista del paisaje de Granada encargada por el Conde de Maule al pintor Fernando Marín hacia 1798", *Goya*, nº 323, 2008, pp. 121-134.
- GILA MEDINA, L. y GARCÍA LUQUE, M., "El Crucificado en la escultura granadina: del Gótico al Barroco", en L. GILA MEDINA y M. GARCÍA LUQUE (coords.), *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Catálogo de la exposición, Granada, 2015, pp. 39-81.
- GÓMEZ-MORENO, M., *Guía de Granada*, Granada, 1892.
- GÓMEZ-MORENO, M. E., *Escultura del siglo XVII*, Madrid, 1958.
- HASBACH LUGO, B., *Santísimo Cristo de la Misericordia de José de Mora. Proceso de Restauración*, Granada, 1996.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *José de Mora*, Granada, 2000.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Imágenes elocuentes*, Granada, 2008.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., "En la estela de Cano. José de Mora y sus contextos", en L. GILA MEDINA y F.J. HERRERA GARCÍA (coords.), *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, 2018, pp.159-204.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España (1600-1770)*, Madrid, 1983.
- PALOMINO DE CASTRO, A., *El Parnaso Español, pintoresco y laureado*, Madrid, 1724.
- PALOMINO RUIZ, I., *Diego de Mora. Vida, obra e influjo de un artista de saga*, Tesis doctoral defendida en la Universidad de Granada, 2017.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *El arte del Barroco: escultura, pintura y artes decorativas*, Sevilla, 1991.

VELÁZQUEZ DE ECHEVERRÍA, J., *Noticias
Sagradas del Glorioso Patrono de Granada
Sn. Gregorio el Bético y de su Sacro Templo,*

*en su fundación, progresos y presente estado,
Granada, 1773.*