

UNA OBRA INÉDITA DE JOSÉ DE MORA

Jesús Rubio Lapaz

La escultura que damos a conocer en el presente estudio es un busto de la Quinta Angustia o Piedad existente en Puebla de don Fadrique. Esta imagen es la titular de la iglesia de Santa María de esta localidad granadina, y aunque no está documentada (recordemos en este sentido que José de Mora nunca firmaba sus obras), tras un detenido análisis histórico y estilístico, la paternidad del bastetano queda manifiesta.

Primeramente hay que señalar el número considerable de tallas que Mora realizó en la comarca de Baza, existiendo hoy en día (a pesar de las destrucciones) una considerable muestra de su plástica en esta zona (principalmente en la ciudad bastetana, de donde era natural). El origen de su vinculación a estos parajes nos lleva a examinar los datos de su familia, la cual se estableció en esta localidad a principios del siglo XVII, cuando Cecilio López, casado en 1620 con Cecilia de Mena (hermana de Alonso y colaborador de éste último) crea en ella una especie de “sucursal” del taller granadino que proveía los numerosos encargos que desde estas tierras se le asignaban a Alonso de Mena (de este contexto nacerán muchas e importantes obras que iban a parar a iglesias y conventos de esta comarca). Cecilio López vivirá en Baza hasta 1646 (año de la muerte de su cuñado), siendo padre de Damiana en esta ciudad (en 1623), la cual se casará con Bernardo Francisco de Mora en 1641 (otro escultor que trabajaba en este centro), naciendo de este matrimonio José al año siguiente. Se quedará Bernardo al frente del taller familiar cuando su suegro se marche a Granada en 1646, para trasladarse definitivamente a la ciudad de la Alhambra en 1650, prosiguiendo allí, como todos sabemos, las labores artísticas ayudado por sus dos hijos.

La evolución estilística de José de Mora la podemos sintetizar brevemente en una serie de etapas que van definiendo su fuerte y extremada personalidad escultórica. En un primer momento lo vemos trabajando con su padre, acusando una notable influencia de Alonso Cano. Posteriormente viajará a Madrid varias veces, sin que se pueda apreciar que su estilo se trastoque por este hecho. A la vuelta se afincará definitivamente en Granada, donde contraerá matrimonio en 1685 con su prima segunda Luisa de Mena, habitando a partir de entonces la Casa de los Mascarones del Albaicín. En este periodo establecerá los caracteres peculiares de su más importante producción, para ir acentuándose éstos hasta cotas extremas a lo largo de la última fase de su vida, cuando, después de la desaparición de su esposa en 1705, entre en un estado de demencia que no le abandonará ya hasta su muerte, acaecida en 1724.

Será en esa parte de su evolución (al adquirir los principios de su estética al afincarse en Granada en la Casa de los Mascarones) cuando vemos las primeras obras de alta calidad de José de Mora, como pueden ser la Dolorosa de la iglesia de Santa Ana de Granada, el Ecce Homo y Dolorosa del convento de

Santa Catalina de Zafra, el Cristo de la Misericordia de la iglesia de San José, o el San Bruno pequeño de la Cartuja; llegando en estas tallas a unas cimas muy altas en cuanto a espiritualidad a partir de escasos trazos y pocos alardes técnicos. Para en el último periodo de su vida alcanzar las notas más extremas de su concepción del arte, en imágenes como el Ecce Homo y Dolorosa del monasterio de Santa Isabel la Real de Granada, el San Bruno grande de la Cartuja o el San Pantaleón de Santa Ana, dominados todos por un movimiento agobiante y angustiante, el alargamiento de las formas y la blancura enfermiza de las carnaciones.

A la hora de establecer las características de su vida y de su arte, vendrán señaladas al apuntar que “su emoción no nace de cada cosa, sino de la idea con que él la sublima”.¹ Su formación (y todo su desarrollo posterior) es granadino totalmente, responde perfectamente a los principios de la escuela, y su gran maestro será Alonso Cano, del que tomará la perfección y un pequeño toque de gracia que da a las obras; ahora bien, el carácter grandilocuente y terrible de su producción es eminentemente suyo, sin ninguna influencia externa; es fiel reflejo de su propia e inquieta existencia. Según Gallego y Burin² es el eslabón nuevo que une el pasado con el porvenir, siendo el siguiente paso tras la actuación de Cano. Su obra la realizará trabajando solo en su casa (no tenía taller) y por la noche; habiéndose sospechado que su mujer fue la modelo que posara para la gran cantidad de Dolorosas y Soledades que lleva a cabo con caracteres tan semejantes (una de las cuales es la que intentamos analizar en el presente estudio).

Se basará Mora en la expresión de los sentimientos internos, hondos y recogidos, sin aparatosidades ni violentaciones externas. Cualidades muy bien plasmadas en varias de sus obras cumbres como la Soledad de Santa Ana, que nos señala su gran pasión interna sin ningún ademán que muestre algún desgarro físico espectacular; es un dolor espiritual, no del cuerpo, que Mora basa en su propia manera de pensar y de vivir, encerrado y solitario en su casa, sin más compañía de la de su mujer, demostrándose en el hecho de que su producción no está realizada para ser expuesta públicamente (a excepción del Cristo de la Misericordia) sino para la meditación íntima, solitaria y cara a cara con la escultura. Las actitudes de sus figuras son las suyas propias, plasmando en el más mínimo elemento toda su intención y visión interna del mundo y de la vida. Será el artista de lo subjetivo por antonomasia; dejando constancia de sus diferentes estados de ánimo y del desarrollo de su locura en la evolución de su obra, quedando claramente de manifiesto en el carácter atormentado y profundo de sus últimas producciones.

Todas estas ideas las llevará a cabo en el plano práctico, emanando una gran sinceridad de sus obras, pues, libres de todas artificiosidades, lo que destaca en ellas es la expresión de un mundo interior denso, resuelto magistralmente en algunos casos al tratar en la figura todas las partes de una manera conjunta para resaltar lo que quiere el escultor: la emotividad y el sentimiento. A base de los contrastes de colores y formas, nuestro ojo se dirige directamente al “núcleo” de la figura, apreciándose esto perfecta y magistralmente en el caso que nos ocupa, pues vemos como por la colocación del manto oscuro enmarcando completamente el rostro “marfileño”, nuestra visión se dirige instintivamente a los rasgos expresivos del rostro de la talla.

Su modo de proceder en el campo técnico y formal estará determinado por su ansia de espiritualidad; así su recreación en la forma será escasa y totalmente subordinada a su emotividad, para lo cual utilizará postizos (ojos de cristal, pestañas, etc.). La policromía será uniforme, el rostro normalmente tiene un color pálido, el ceño de las cejas lo diseñará con ángulo muy marcado,³ las caras se irán alargando progresivamente, al igual que la nariz aguileña, utilizando muy ligeramente las tonaciones o gradaciones de color, que en el caso concreto de esta Quinta Angustia las lleva a cabo no con un pincel, sino con la colo-

cación del paño por encima de la frente que producirá sombra a los ojos de cristal, acentuando el carácter misterioso de la obra, y también impidiendo que el vidrio resaltase mucho al incidir directamente la luz sobre él, acentuándose de esta manera el carácter lejano y profundo de la mirada desde el interior de la penumbra y envuelta por la oscuridad del manto (morado) que contornea completamente el rostro. Como observamos, aquí se ha llegado a una óptima simbiosis de ambas tendencias; apreciándose un trabajo detallado en todos los elementos, pero subordinados a la unidad para lograr una idea de conjunto que nos señala la existencia de un dolor más allá de lo humano; en lo que juega un importante papel la policromía que Mora ajustaba siempre perfectamente al tema (en este caso el violeta) y el perfecto tratamiento en el juego del clarooscuro, tanto en los pliegues como en el rostro, el cual se ve tamizado desde el blanco enfermizo hasta la sombreada zona de los ojos, conseguido todo a base de un perfecto modelado que a pesar de su finura no resta potencial místico a la obra.

La barbilla y la boca de esta imagen son idénticas a las del San Pantaleón y la de la Dolorosa de Santa Isabel la Real; siendo también igual a ésta en el tratamiento de los pliegues de la ropa del cuello. Así, después de la Soledad de Santa Ana, observamos cómo se empiezan a estilizar las figuras (aquí vemos como el rostro es ya alargado, así como la nariz), denotando por parte del autor una más aguda y nerviosa inspiración que aunque en el caso que tratamos no pierde el equilibrio, se le adiciona el componente trágico que en esta época ya empieza a despuntar con caracteres extremos y desorbitados.

Para ilustrar las características de esta obra de la iglesia parroquial de Puebla de don Fadrique sirven perfectamente las palabras de M.^a Elena Gómez-Moreno que señala: “con los ojos bajos y el rostro afilado y pálido, refleja una tal ensimismada tristeza, que parece negarse a toda comunicación y consuelo..., las telas acusan ese plegar superficial y prolijo, de clarooscuro pictórico de sus obras tardías”.⁴

Nos encontramos, pues, con una obra de José de Mora de un valor considerable, en donde podemos apreciar su relación con otros trabajos de este escultor; encontrando aquí la habilidad de dirigir la vista hacia el rostro y la profunda expresión de la Soledad de Santa Ana; las calidades y delicadezas de ejecución de la Dolorosa del convento de Santa Catalina de Zafra, y el sabio trato de la bicromía carne-ropa que observamos en el San Bruno pequeño de la Cartuja.

Esta imagen iría, pues, a caballo entre la segunda etapa de madurez del artista y ese tercer momento que hemos definido como de acentuación de los caracteres expresivos a causa de su demencia. La fase de madurez estará definida por su alto misticismo interno y trágico, mientras que en la última parte de su vida los rasgos se desorbitan debido a los síntomas de la locura. En esta obra apreciamos elementos de ambas etapas, de la segunda se señala ese denso misticismo interno y esa honda vida intimista, mientras que del postrer período de su producción se deja ver el alargamiento de la forma, la blancura enfermiza de las carnaciones y la gran carga trágica, ya con caracteres casi extremos en toda la expresividad del rostro, a partir de esos ojos por donde parece salirse todo el sentimiento y la magistral configuración de la boca y el mentón que acentúa, junto con la estilizada nariz, la actitud dramática de la Quinta Angustia.

En este busto se une al acusado misticismo una precisión formal espléndida demostrada en el tratamiento del manto y en el modelado de la virgen, observándose una excelente talla en el rostro de ésta (barbilla, labios y nariz, sobre todo). Perfeccionamiento técnico que queda magníficamente completado con la severa pero expresiva policromía, la utilización de postizos (ojos) y el interesante contraste luces-sombras.

Queda la escultura caracterizada en la unión de las dos problemáticas de Mora, y de esta manera su mirada no es lejana, sino cercana, pero no por esto inmediata; si cabe aún más distante del espacio físico, totalmente nublada y mística, en donde se fusionan los conceptos de interioridad y exterioridad del espiritualismo subjetivista del bastetano. Ahora bien, esta exacerbada pasión no hace (como en otros casos) que se pierda la majestuosidad de la forma, a pesar de las pequeñas dimensiones de la obra.



Quinta Angustia. escultura de José de Mora. titular de la iglesia de Santa María de Puebla de don Fadrique

NOTAS

1. Sánchez-Mesa Martín, D.: *Técnicas de la Escultura Policromada Granadina*. Granada, Universidad, 1971, pág. 179.
2. Gallego Burin, A.: *José de Mora. Su vida y su obra*. Granada, Facultad de Letras, 1925, pág. 113.
3. Sánchez-Mesa Martín, D.: *Técnicas...* ve en esta disposición de las cejas la influencia del Laoconte, que llegaría a Granada con Jacobo Florentino y su Santo Entierro, hoy en el Museo de Bellas Artes de la Alhambra.
4. Gómez-Moreno, M.^a E.: *Escultura del siglo XVII*. Madrid, Ars Hispaniae, vol. XVI, ed. Plus-Ultra, 1963, pág. 274.