

La imagen de *Jesús Nazareno* de Béznar (Granada). Documentando los inicios de Diego de Mora

The image of *Jesús Nazareno* of Béznar (Granada). Dating the beginning of Diego de Mora

Palomino Ruiz, Isaac*

Fecha de terminación: Septiembre de 2014

Fecha de aceptación: Diciembre de 2014

RESUMEN

La obra del escultor granadino Diego de Mora, aunque apreciada, es poco conocida y aún menos documentada. Este artículo presenta una imagen fidedignamente documentada como obra temprana suya, *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Béznar (Granada). Esto nos permite conocer la trayectoria plástica de este artista desde sus inicios y la evolución del modelo iconográfico del Nazareno en el conjunto de su obra.

Palabras clave: Escultura religiosa; Barroco; Escultores; Escuela granadina; Escultura en madera.

Identificadores: Jesús Nazareno; Mora, Diego de.

Topónimos: Béznar (Granada)

Periodo: Siglo 17.

ABSTRACT

The work of the Granadian sculptor Diego de Mora, although appreciated, is little known and even less well documented. This paper presents an image reliably dated as his early period, *Nuestro Padre Jesus Nazareno* at Beznar (Granada). This allows us to know the time-line of his art from his beginnings among the evolution of the iconographic model of the Nazarene in the whole of his artistic work.

Keywords: Religious sculpture; Baroque; sculptors; Granada School; Woodcarving.

Identifiers: Jesus of Nazareth; Mora, Diego.

Place Names: Beznar (Granada)

Period: 17th Century.

* Grupo de Investigación HUM-362. Universidad de Granada. E-mail: lincensario@gmail.com.

Sin lugar a dudas, la etapa inicial de la producción de un artista es uno de los periodos que presenta mayores vicisitudes e incertidumbres, sobre todo a la hora de poder asignarle unas características propias, ya que no existe un estilo aún definido y por ende son difusas las posibilidades de atribuirle con certeza la autoría de piezas. Tengamos en cuenta que en los inicios de cualquier desarrollo artístico es cuando más presente suele estar la huella y mano del maestro, más si aún continúa trabajando en el taller del mismo, como suele ocurrir en la mayoría de los casos. Más que conocida es la tesisura en que se han atribuido al maestro piezas que luego han resultado fielmente contrastadas como obras de alguno de sus pupilos. Piezas que en ningún momento, a priori, se pudieran plantear salidas de la destreza de un artista que, en su desarrollo plástico, se encaminara hacia otros modelos, llegando a crear incluso un prototipo estético.

En ocasiones los hallazgos documentales permiten establecer la evolución plástica de un artista. Desde sus más incipientes creaciones, deudoras de quien recibe su formación o de algún otro referente estético cercano, hasta la más novedosa creación como culmen de una dilatada carrera. Así, en el trabajo que sucede, se deja constancia de los inicios plásticos que alumbró el joven escultor granadino Diego de Mora, a la luz de la documentación que respalda la ejecución de una obra, la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* para la localidad granadina de Béznar.

Diego Antonio de Mora y López, fue bautizado en Granada el 30 de noviembre de 1658, hijo menor del escultor Bernardo Francisco de Mora y de Damiana López Criado de Mena, en la parroquia de San Matías. Por herencia, Diego tenía el gen de la escultura dispuesto para ser desarrollado. Por rama paterna, el propio progenitor fue un escultor que alcanzó reconocido prestigio, de quien recibió la más directa formación. Aunque no podemos obviar la importante carga que en este sentido aportaba la rama materna. Su abuelo, Cecilio López fue un afamado entallador y escultor afincado en Baza, con quien comenzó a trabajar el progenitor de la saga de los Mora. Emparentado con Cecilio López, quedaba el obrador escultórico de los Mena, pues desposó con Cecilia de Mena, hermana de Alonso y tía de Pedro de Mena. Los vínculos familiares con los Mena se mantuvieron bastante vivos, puesto que a la marcha de Pedro a Málaga, es Bernardo de Mora, su primo político, quien se hace cargo del taller en Granada. Comienza aquí la andadura de esta saga de artistas en la capital granadina y la expansión de su arte. Dentro de ella fueron cuatro los miembros que ejercieron el noble arte de la escultura: el progenitor, Bernardo Francisco, y sus hijos José, Bernardo y Diego.

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

Sin duda quien mayor influencia ejerció sobre su primera formación como escultor fue la figura de su padre, bastante activo por entonces y en cuyo taller trabajaría hasta la muerte de éste en 1684. En la definición de un estilo propio por Diego de Mora no podemos olvidar la presencia de su

hermano José, escultor del Rey y genio de la plástica escultórica del Barroco español. Ciertamente parece que ésta se produce en una edad mediana de Diego, coincidiendo con las décadas del cambio de siglo, justo después del regreso definitivo de José desde la Corte. Se puede considerar ésta como una segunda etapa en la producción artística de Diego.

Hasta el momento muchas son las obras que han sido atribuidas, con mayor o menor fortuna, a las gubias de Diego de Mora. La falta de un estudio riguroso tanto de su obra, como de la de sus hermanos José y Bernardo, hace que muchas piezas sean atribuidas y referenciadas de manera errónea. Este hecho se ha venido produciendo a lo largo de la historiografía artística española. En esta mezcolanza de autorías podrían participar también obras del propio Bernardo padre. En el caso concreto de Diego de Mora, el hecho de contar con un taller bastante activo y cubierto por un amplio número de aprendices, hace que la mencionada confusión se extienda a un mayor número de personas. Tengamos en cuenta que los discípulos de Diego de Mora, algunos de ellos importantes nombres del panorama escultórico barroco en Granada, siguieron empleando fórmulas plásticas y modelos acuñados por su maestro ante la buena aceptación popular de éstas. Esta situación complica aún más la diferenciación a simple vista de la autoría de muchísimas piezas.

Ante la situación descrita, casi la única vía de esclarecimiento firme de las diversas atribuciones, hipótesis y vacilaciones en torno a las imágenes en cuestión, nos la ofrecen los documentos que aportan datos precisos sobre el tema. Diversas pueden ser las tipologías documentales que nos ofrezcan este tipo de datos. La fuente más fiable y atractiva es sin duda el contrato, aunque ante la ausencia de éste siempre puede aparecernos información fiable en pagos, cuentas, testamentos, inventarios cercanos en la fecha, crónicas o actas de algún tipo de asamblea.

Aun así pocas son las imágenes que hasta el momento han sido documentadas como salidas de la mano de Diego de Mora en su dilatada trayectoria artística. De 1726 es *Nuestra Señora de las Mercedes*, hoy en San Ildefonso de Granada, talla que viene a cerrar el elenco de este escultor, de



1. Diego de Mora. *San Gregorio Bético*, 1707. Granada, Santa Iglesia Catedral. Fotografía del autor.



2. Diego de Mora. *Jesús Nazareno*, 1676-1677. Béznar (Granada), iglesia parroquial. Fotografía del autor.

quien hasta el momento teníamos la primera referencia de su obra en 1707, con el *San Gregorio Bético* que tallara para el retablo de Santiago Apóstol de la Catedral granadina (fig. 1).

En este estudio podemos ir más allá dentro de este recorrido cronológico de su bagaje escultórico, e introducirnos aún en la etapa de permanencia en el taller paterno. Ello se consigue gracias a la documentación de una de las que se creen primeras obras de Diego de Mora, o si no, al menos la primera documentada. Se trata de la imagen de *Jesús Nazareno* de la localidad granadina de Béznar. Representa un encargo realizado por la Hermandad del Santísimo Sacramento de dicha parroquia, por entonces Santa María, y que se constata como obra de dicho autor a través de una serie de pagos que se le realizan entre 1676 y 1677¹.

Nos encontramos con una imagen de tamaño cercano al natural. Erguida e inclinada hacia adelante por el peso del madero. Como es habitual, viste túnica morada, y luce cabellera natural. Presenta un blando modelado que, a priori, nadie vincularía con los postulados plásticos de los hermanos Mora (fig. 2). Se

encuentra cercano a los posibles modelos que Pedro de Mena dejó por tierras granadinas y, en especial, al modelo cristífero que Bernardo de Mora nos legó en el *Ecce Homo* que hoy se venera en la Capilla Real de los Santos Juanes de Granada, de 1659².

En cuanto a la posible influencia de Mena, puede apreciarse en la forma de disponer los regueros de sangre que recorren el rostro. En esta línea presenta también las manos, tanto en el modelado como en la posición de las mismas, de palmas abiertas y en paralelo a la cruz, como asiéndola por sus laterales. Esto llama poderosamente la atención, puesto que las manos, tanto a la hora de resolverlas como elemento independiente, cuanto en el modo de asirlas a la cruz, son una de las características emblemáticas de Diego de Mora. Por tanto estamos ante el punto de partida desde el que el imaginero irá conformando un modelo particular en torno a estas iconografías cristíferas (fig. 3).

No en vano, en esta obra comienzan a ser visibles ciertas variaciones sobre los modelos de Mena, que lo encaminan hacia la consecución del suyo propio. Así vemos en el rostro cejas más enarcadas, barba bífida, poco prominente, de perfiles rectos, trabajada en marcados mechones y el bigote menos voluminoso, aunque aún arqueado y unido a la barba. Un modelo resolutivo distante aún de

los que desarrollaría en obras posteriores y que marcarían sin duda otra de las señas de identidad del artista: bigote de talla insinuada, más tendente a lo pictórico, de perfil geométrico y no enlazado con la barba, que se desarrolla no muy poblada, corta, bífida, algo baja, trabajada en finos mechones que en sus extremos quedan sutilmente recogidos hacia dentro (fig. 4).

Esta obra es una muestra de la incipiente práctica de Diego en el arte de la talla. Debemos tener presente que, según los datos encontrados, Diego de Mora realizaría esta imagen con apenas 19 años³. Con toda probabilidad, debió hacerlo en el taller familiar, al que Gallego y Burín cree que se incorpora por estas fechas⁴, y sin lugar a dudas bajo la supervisión constante de su padre. Ausente su hermano José en la Corte por estas fechas, este hecho precipitaría la incorporación activa de Diego al taller familiar. Por tanto, sería una de las primeras obras que directamente se le encargarán al menor de los Mora.

Si comparamos la obra que aquí se da a conocer con imágenes de índole cristífera documentadas del patriarca de la saga, y en otras atribuidas recientemente, podemos apreciar las similitudes descritas en el desarrollo de la barba y bigote, caso del *Ecce-Homo* de la Capilla Real (1659), si bien en el Nazareno que nos ocupa Diego hace un bigote menos poblado y voluminoso; tengamos en cuenta que son más de veinte años los que separan una obra de otra. Más cercanas se encuentran en el campo polícromo, concretamente en la disposición de los regueros de sangre, más abundante en la obra del padre, pero seguidos de cerca por su hijo.

En comparación con otra posible imagen documentada de Bernardo de Mora, el *San Joaquín* de la actual parroquia de la Magdalena de Granada, fechada en 1663, sólo podemos relacionarla con nuestro Nazareno en los ojos rasgados, boca de perfil marcado y la talla incisiva de la barba, en el caso del santo mucho más amplia. Aunque en este caso no se muestre una relación directa, cierto es que las manos de este San Joaquín adelantan el modelo que luego desarrollarán sus hijos, el concepto de esconder algunos dedos bajo el ropaje y la forma de colocar la mano a la hora de asirse a una vara.



3. Pedro de Mena (atribución). *Jesús Nazareno*. Churriana de la Vega (Granada). iglesia parroquial. Fotografía del autor.



4. Diego de Mora. *Jesús Nazareno* (Detalle del rostro), 1676-1677. Béznar (Granada), iglesia parroquial. Fotografía del autor.

En relación con la obra del mallorquín Bernardo Francisco de Mora se han emparentado recientemente algunas imágenes de Jesús Nazareno que hasta él, tradicionalmente se relacionaban con Pedro de Mena. Son una serie de piezas que, si bien no casan con los modelos tradicionales de Mena, sí guardan cierta relación con el Nazareno que hoy presentamos de autoría fehacientemente documentada. Las citadas características que Diego de Mora pudiera mantener del estilo de su padre quedan manifiestas en este elenco de Cristos con la cruz al hombro, *Caído* de Córdoba, y Nazarenos de las parroquias granadinas de Alhendín y Dúrcal⁵. Yendo más allá, y contemplando las características plásticas que muestra el Nazareno que Diego de Mora talló para Béznar, cabe la posibilidad de presentar como posible obra en esa estela de Bernardo de Mora la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Arriate (Málaga) y la homónima de Jabalquinto (Jaén).

Una efigie, a mi parecer, bastante cercana al Jesús Nazareno de Béznar, y que por tanto se podría emparentar con la gubia de Diego de Mora, es la de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Marmolejo

(Jaén). Rasgos faciales, manos, en cuanto a la talla y la disposición y composición corporal los asemejan, llevando a plantear esta hipótesis. Así mismo lo sería el busto-sagrario de *Ecce-Homo* de la parroquial de Cozvíjar (Granada)⁶. En esta ocasión trabaja el cabello completamente tallado, con una amplia cabellera que se deja caer sobre los hombros en varios mechones de amplias ondas. Llama la atención cómo queda sin apenas volumen a la altura de las sienes, y con un trabajo casi esgrafiado, para alojar la corona de espinas. El torso se presenta casi plano, cubierto con una clámide roja bastante lisa y centrado por un cordel que cerca su cuello.

El Nazareno de Béznar muestra a su vez la experimentación de lo que, tiempo después, Diego de Mora realizaría con total seguridad y maestría: la posición más bien erguida de la cabeza, una mirada frontal conjugada con un cuerpo encorvado. De igual manera, sí muestra ya la posición de las piernas en el mismo modo en que continuará haciéndolo años después, la izquierda adelantada y la derecha estirada hacia atrás y con el pie en ángulo. Igualmente ya aparece el recurso de enarcar las cejas, aunque de manera muy incipiente todavía.

Por la hechura de Jesús Nazareno quedan registrados dos pagos a Diego de Mora, sumando la nada despreciable cantidad de 3.100 reales de vellón, teniendo en cuenta que se trata de una imagen

de candelero. Si bien lo cobrado por el trabajo de talla y policromía debió ser algo menos, ya que el primer pago, de 2400 reales, incluía una túnica.

“mas se descarga de dos mil y qua-/ trocientos reales que tiene entre/ gado a diego de mora para una chu/ ra de Jesus naçareno y túnica 2400”⁷.

«Mas se descarga dicho mayordomo / de setecientos reales qe dio a diego de / Mora ____ 700 reales”⁸.

Según la redacción del primer asiento «*que tiene entregado a Diego de Mora para la hechura*», nos indica que en esa fecha se estaba ejecutando la imagen contratada. La imagen debió estar en la localidad para octubre de 1677, puesto que con esta fecha se registran, tanto el último pago al artista, como los generados por el traslado y grandes honores con que la imagen fue recibida en el pueblo, dos arrobas de pólvora y «gasto», se entiende como fiesta o aperitivo, para la gente y soldados.



5. Juan Recio. *Retablo de Jesús Nazareno*, 1680. Béznar (Granada), iglesia parroquial. Fotografía del autor.

“Mas se descarga dicho mayordomo / de dusientos y sesenta y dos reales de / dos arobas de polbora qe se compra/ron para traer a Jesus de nasare/no”

“Mas se descarga dicho mayordo/mo de tresientos reales qe se di/eron de gasto con la gente y soldados / Deste lugar quando se trugo a ges/us de nasareno ____ 300 R”.

Con el término soldados puede que se refiera a la presencia de los Mosqueteros del Santísimo, guardia y escolta local para el Santísimo Sacramento. Como se ve, desde su llegada, la imagen de Jesús Nazareno fue considerada en gran devoción, pues años después se menciona que se le tributan cultos del mismo rango que al patrón, San Antonio Abad. Por unos gastos anteriores a la llegada de esta imagen, parece que existió una imagen primitiva de Jesús Nazareno, la cual vendría a sustituir la hechura de Diego de Mora (fig. 5).

Con esta obra se abre sin duda uno de los campos más prolíficos y de mayor desarrollo plástico de los que trabajara Diego de Mora, quien marcó una impronta particular en la estética de los nazarenos granadinos, y que se mantuvo a lo largo del siglo XVIII, sirviendo como claro referente



6. Pablo de Rojas. *Jesús Nazareno*. Priego de Córdoba, iglesia de San Francisco. Fotografía del autor.

a algunos escultores granadinos del siglo XX. No en vano nos encontramos lo que se puede considerar como cénit de la plástica de esta gran devoción granadina, que había tenido sus inicios a finales del siglo XVI y alcanza el final de la centuria del XVIII, con los últimos ejemplos de manos de maestros plenamente académicos, caso de Jaime Folch⁹. Llegados a este punto merece especial mención el contexto devocional que rodea a la representación iconográfica objeto de este artículo. Sin lugar a dudas, si una imagen pasionista se ha erigido en bastión de la devoción del pueblo español, y en especial de Andalucía, esa es la de Jesús con la cruz al hombro, popularmente conocido como «Nazareno»¹⁰. Granada, aún con su historia cristiana tan particular, también ha encumbrado esta representación como su principal devoción entre las escenas de la pasión de Jesús. Haciendo un breve repaso a lo largo de la producción plástica religiosa de la Granada cristiana, ya podemos observar esta representación en el retablo mayor de la Capilla Real (1520-1522) o en las pinturas del retablo renacentista de la iglesia de San José, pasando más tarde por las primeras imágenes

procesionales que vienen a coincidir con el auge devocional que experimenta esta iconografía a raíz del Concilio de Trento y su interpretación contrarreformista. A ello hay que sumarle el componente escénico y teatral de la propia representación del hombre itinerante que porta la cruz e interactúa con el entorno, tan idónea para la práctica procesional. Unas prácticas que correspondían con la materialización de las guías espirituales auspiciadas por órdenes y clérigos a través de ejercicios y prédicas. En Granada concretamente destacan en este afán franciscanos, carmelitas y jesuitas, con los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio y la figura de San Juan de Ávila. Desterrando el ámbito retablístico y pictórico, más abundante en una primera etapa, aparece la imagen procesional, donde los diferentes maestros granadinos de la escultura han ido legando a esta iconografía particularidades. De este modo se fue componiendo el amplio elenco de Nazarenos con el que a lo largo del siglo XVII especialmente, se dotó a las poblaciones de esta iconografía reina de la Pasión. Alcanzamos así la etapa de producción de los Mora, el periodo de entre siglos, momento en el que se conforma, y de manera especial por Diego, el modelo de Nazareno que se perpetuará hasta nuestros días como el prototipo granadino de esta tan popular y arraigada iconografía¹¹ y del cual es uno de los primeros frutos el Nazareno de Béznar.

No es hasta la segunda década del siglo XVIII, concretamente hasta 1715, cuando tenemos noticias relativas de que Diego de Mora trabaje en una imagen de Jesús cargando la cruz. Se trata de la talla de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Albuñuelas, también en la comarca del Valle de Lecrín. Hay constancia documental de que esta imagen llega a la localidad el 29 de septiembre de 1715, costeada por los vecinos del pueblo. También costearon el adecentamiento de la capilla en la que iba a recibir culto, concretamente obra y pintura para cuyos conceptos algunos vecinos dejaron limosnas por manda testamentaria¹². Aunque no poseemos documento fehaciente que demuestre la autoría de esta imagen de mano de Diego de Mora, las características generales y particulares permiten atribuirle su hechura. Es esta, a juicio particular, una de las obras de esta iconografía más rotundas y conseguidas por el artista. Siguiendo el mismo modelo de Albuñuelas, encontramos otras imágenes de Jesús Nazareno en la provincia granadina. Las veneradas en los templos parroquiales de Quéntar y Capileira¹³ presentan grandes similitudes, siendo destacables el rostro y sobre todo la disposición de brazo y mano izquierda sobre la cruz. Éste queda apoyado por la mano sobre la cruz, y la mano extendida en el extremo de la misma, con la característica flexión de los dedos anular y corazón, siendo una de las posibles grandes aportaciones de este escultor a la imaginería. Estas características permiten agrupar a los mencionados nazarenos en un primer grupo de modelos o soluciones que Mora emplea a la hora de tratar esta iconografía. En la misma línea, además coincidentes en el característico giro de cabeza que inicia la efigie de Albuñuelas, se da conocimiento, por primera vez, del *Nazareno* que las dominicas de Zafra custodian en su clausura. Pieza de tamaño inferior al natural, destinada al culto procesional interno del monasterio y que parece mantener inalterada su policromía original. Este elemento permite aseverar una mayor presencia de regueros de sangre en frente y cuello para la imágenes nazarenas de Diego de Mora. Esta imagen puede erigirse como el eslabón entre las integrantes de este grupo y las del siguiente, basándonos en el aspecto fisonómi-



7. Izquierda: Diego de Mora (atrib.) *Jesús Nazareno*, 1715. Albuñuelas, iglesia parroquial. Derecha arriba: *Nazareno Zafra*. Derecha abajo: Detalle de manos. Granada, Monasterio de Santa Catalina de Zafra.

su hechura. Es esta, a juicio particular, una de las obras de esta iconografía más rotundas y conseguidas por el artista. Siguiendo el mismo modelo de Albuñuelas, encontramos otras imágenes de Jesús Nazareno en la provincia granadina. Las veneradas en los templos parroquiales de Quéntar y Capileira¹³ presentan grandes similitudes, siendo destacables el rostro y sobre todo la disposición de brazo y mano izquierda sobre la cruz. Éste queda apoyado por la mano sobre la cruz, y la mano extendida en el extremo de la misma, con la característica flexión de los dedos anular y corazón, siendo una de las posibles grandes aportaciones de este escultor a la imaginería. Estas características permiten agrupar a los mencionados nazarenos en un primer grupo de modelos o soluciones que Mora emplea a la hora de tratar esta iconografía. En la misma línea, además coincidentes en el característico giro de cabeza que inicia la efigie de Albuñuelas, se da conocimiento, por primera vez, del *Nazareno* que las dominicas de Zafra custodian en su clausura. Pieza de tamaño inferior al natural, destinada al culto procesional interno del monasterio y que parece mantener inalterada su policromía original. Este elemento permite aseverar una mayor presencia de regueros de sangre en frente y cuello para la imágenes nazarenas de Diego de Mora. Esta imagen puede erigirse como el eslabón entre las integrantes de este grupo y las del siguiente, basándonos en el aspecto fisonómi-



8. Izquierda: Diego de Mora (atrib.). *Jesús Nazareno*, 1717. Granada, Convento del Corpus Christi (vulgo La Magdalena). Derecha: Diego de Mora (atrib.). *Jesús Nazareno*. Cáñar (Granada), iglesia parroquial.

mencionar la imagen del Nazareno de Cáñar. Muy cerca, en Órgiva, encontramos otro Nazareno que se puede atribuir a Diego de Mora por similitud con los reseñados, presentando la salvedad de llevar la cabeza elevada y el tronco más inclinado hacia adelante. Una actitud implorante a la vez que caminante. En esta tipología podía encuadrarse también el desaparecido simulacro de Villa del Río (Córdoba).

En la misma línea se presenta la efigie del Nazareno que se custodia en la clausura del convento granadino del Desierto de Penitencia de Jesús y María (vulgo San Antón), procedente posiblemente de la desaparecida ermita del Santo Sepulcro de los Rebites. La imagen presenta los mismos rasgos característicos de las obras cristíferas de Diego de Mora descritas, siendo uno de los exponentes más preclaros y conseguidos del mismo. En este caso la posición de las manos presenta una teatralidad más relajada, quedando ambas asidas al madero. Puede datarse con anterioridad a 1724, puesto que ya aparece recogida en el inventario de bienes de la comunidad de frailes capuchinos de San Antón, propietaria de la ermita del Santo Sepulcro¹⁵.

Otra imagen desaparecida, y de manifiesta vinculación con los postulados estéticos a los que responde la obra de madurez de Diego de Mora, es el *Cristo de la Misericordia* de Málaga, imagen

co, donde ya comienzan a depurarse y refinarse algunos rasgos faciales, caso de la nariz, más fina y de una estructura ósea menos potente y marcada. Por tanto, y aún siendo algo arriesgado, se podría fechar esta pieza en torno a 1715-1716.

Un segundo grupo iría encabezado por otra imagen que sigue la guía cronológica, el *Nazareno* que se custodia en la clausura de la Magdalena. En 1717 queda recogida la donación de esta imagen, de atractiva dulzura, al cenobio recoleto¹⁴. Destaca la posición de la mano caída sobre la cruz, a modo de reposo y signo de abatimiento. Casualmente al templo del mismo llegaría en el siglo XIX una imagen estilísticamente bastante cercana, y que fuese realizada en 1718, la de *Jesús del Rescate*, en este caso en la iconografía de Cristo cautivo. Siguiendo con los mismos parámetros, y en especial por el modo de colocar la mano, podemos

de Jesús caído desaparecida en los altercados de 1936¹⁶. Es una obra que se podría encuadrar entre 1710 y 1720.

Planteado el desarrollo que Diego de Mora hace del modelo «nazareno», es momento de incidir en la posible influencia de obras pictóricas a la hora de conformar el mismo, sobre todo en las obras del siglo XVIII. Para entonces abundantes eran los lienzos recién salidos de los obradores de grandes nombres de la pintura, no sólo granadina sino del Reino de España. Encabezados por Alonso Cano, seguirán Juan de Sevilla o Pedro Atanasio Bocanegra, entre otros. De sus pinceles saldrían obras aisladas y ciclos completos donde la representación de Jesús cargando con la cruz quedaba manifiesta. Es el caso de *Jesús camino del Calvario o Cristo de la Verdad*, de la actual parroquial de los Santos Justo y Pastor, o el propio lienzo titular del retablo del Nazareno de la Seo granadina. Algunas de estas piezas venían auspiciadas por órdenes de importante relevancia en la inspiración y devoción de la Pasión de Cristo, como vemos en la Compañía de Jesús. Ello nos lleva a pensar en una posible orientación o asesoramiento espiritual de la obra de Diego de Mora. De igual modo, grabados y estampas difusoras de grandes obras y modelos iconográficos incidieron a la hora de conformar distintos elementos característicos que hicieron tan peculiares a estos nazarenos granadinos.

CONCLUSIONES

A la vista de la evolución y desarrollo que este modelo iconográfico parece sufrir a lo largo de la carrera de Diego de Mora, podemos calificar al Nazareno de Béznar y los relacionados con él, como obras experimentales y de iniciación en la concepción de un modelo iconográfico que alcanzó gran aceptación popular y que supuso un importante referente entre artistas posteriores durante bastantes décadas.

El análisis de las distintas piezas citadas, iniciando con la que centra este trabajo, permite establecer una evolución de los «Nazarenos» de Diego de Mora. Un proceso tendente hacia la dulcificación de los rasgos y expresiones, ya en una etapa de producción con características propias, que vendría a coincidir con las dos últimas décadas de su vida. Previamente se le pueden reconocer dos etapas. Una primera formativa o inicial, donde siguen latentes las indicaciones del padre, Bernardo Francisco de Mora, cuando realiza el Nazareno de Béznar. Y una segunda, donde se atisba la influencia de la obra de su hermano José, coincidiendo con el periodo de entre siglos en que éste está recién llegado de la Corte como escultor del rey.

Para concluir, de resaltarse la importancia que este artista otorgaba a la realización de las manos como elementos expresivos y de amplia comunicación. Llegan a conocerse en su posible producción artística hasta tres modelos de manos, dependiendo de la disposición que se le otorgase a la imagen respecto al madero. También su hermano José destacó en el empleo de esta clase de resorte, aunque en otro tipo de iconografías. Es sin duda uno de los grandes logros dentro de los recursos expresivos de la escuela granadina de escultura.

NOTAS

1. Este dato documental se ha intentado contrastar con otros de la misma naturaleza, a fin de otorgar un mayor soporte a la publicación. Para ello se han rastreado aquellos archivos donde se cree que pudiera existir este tipo de información afín al tema: Archivo de Protocolos Notariales y Archivo Histórico Diocesano, ambos de Granada. Con especial empeño en el primero, en busca de un posible contrato u otro documento notarial, sin encontrar rastro alguno. Por tanto nos basamos en lo que este texto presenta.
2. Una correcta evolución de las distintas iconografías pasionistas en el ámbito granadino, se puede consultar por extenso en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio, 2009. En concreto el tema del Nazareno, abordado en su visión general desde una amplia perspectiva cronológica, *Ibidem*, pp. 93-121; así como en el análisis de piezas concretas.
3. No es de extrañar los inicios tan tempranos en estos menesteres dentro de la familia Mena-Mora. El propio Pedro de Mena se hacía cargo del taller de su padre con tan sólo 16 años.
4. GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora: su vida y obra*. Granada: Universidad, 1998 (edición facsímil), p. 71.
5. Atribuciones planteadas por Agustín Camargo Repullo.
6. Inventario de bienes del patrimonio mueble de Andalucía. Junta de Andalucía. Código 42664.
7. Archivo Parroquial de Béznar (A.P.B.), *Libro de cuentas (descargo) de la Hermandad del Santísimo Sacramento de Béznar, 1671*, fol. 25 vto. Data de 1676.
8. A.P.B., *Libro de cuentas (descargo) de la Hermandad del Santísimo Sacramento de Béznar, 1671*, fol. 29 rto. Data de octubre de 1677.
9. Este escultor, profesor académico, realizó en 1795 una imagen de Jesús Nazareno de impronta barroca, para la iglesia de Restábal (Granada): PALOMINO RUIZ, Isaac. «Una obra inédita de Jaime Folch: el *Jesús Nazareno* de Restábal (Granada)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 39 (2008), pp. 65-78.
10. Se realiza esta puntualización dado que en gran parte de la geografía española con la advocación de Jesús Nazareno se conoce a imágenes de Jesús preso y maniatado, vulgo de Medinaceli, y que supone otra de las grandes devociones nacionales de la Pasión.
11. Para un mayor conocimiento de la evolución de este modelo iconográfico y devocional cfr. GALTIER MARTÍ, Fernando. «Los orígenes de la iconografía de Jesús Nazareno». En: ARANDA DONCEL, Juan (coord.). *La advocación de Jesús Nazareno. Actas del Congreso Nacional*. Córdoba: Ayuntamiento de Pozo Blanco – Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2007, pp. 15-30; DÍAZ FUENTES, Laura. «Iconografía de Jesús Nazareno: Antecedentes medievales, fijación barroca y aportaciones populares en los siglos XIX y XX». En: ARANDA DONCEL, Juan (coord.). *Actas del congreso internacional Cristóbal de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno*. Córdoba: Hermanas hospitalarias de Jesús Nazareno y Ayuntamiento de Mérida, 1991, pp. 687-698. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «La Pasión según Andalucía». En: *Arte y Artesanías de la Semana Santa andaluza*, vol. II. Córdoba: Tartessos, 2004. ROMERO TORRES, José Luis y TORREJÓN DÍAZ, Antonio. «La imaginería procesional en el contexto de la producción escultórica andaluza». En: *Arte y Artesanías de la Semana Santa andaluza*, vol. II. Córdoba: Tartessos, 2004; MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca*. Granada: Universidad, 1989 o LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes...*
12. Archivo Protocolos Notariales de Granada (A.P.N.Gr.), *Protocolo de Restábal y Albuñuelas, 1712-1721*. Notario Francisco del Peso, fols. 286 r. y 302 vto.
13. La imagen se encontraba ya en la Parroquia en 1733, según consta del inventario parroquial.
14. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La Inmaculada y los temas de Pasión en la imaginería de los conventos agustinos recoletos de Granada». En: *Granada tolle, lege*. Granada: Provincia de Santo Tomás de Villanueva, 2009, p. 209. Recogido del *Libro de fundación y cosas notables* del convento.
15. Archivo Histórico Nacional, Clero, Lib. 3683, *Libro de inventario Maior de este convento San Antonio Abad de Granada. 1724*, fol. vto. sin numerar.
16. La imagen fue atacada primeramente en 1931, siendo restaurada por José Navas Parejo. Tradicionalmente se ha atribuido de manera poco fundamentada a Pedro de Mena y Medrano.