

La proyección de los talleres artísticos del Barroco granadino. Novedades sobre la saga de los Mora

The influence of the Baroque workshops of Granada. New information on the Mora Family

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús *
Gila Medina, Lázaro *

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2003.
Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2003.
C.D.U.: 7 Mora (Familia)
BIBLID [0210-962-X(2004); 35; 63-79]

RESUMEN

En los últimos tiempos el análisis de la situación social del artista en la España barroca dibuja con creciente nitidez los perfiles contrastados entre los grandes maestros y su profunda huella, y el horizonte de taller, estética y profesionalmente cohesionado. Ejemplos de ambos extremos se comprueban en la saga de los Mora. Importa destacar aquí la extensión de las obras del taller fuera del ámbito granadino, afirmando el papel nuclear desempeñado por la escuela granadina en Andalucía oriental, y revelar nuevos miembros activos de esta familia, a través de documentación inédita.

Palabras clave: Arte religioso; Arte barroco; Retablos barrocos; Sociología del arte.

Identificadores: López, Cecilio; Mora, Bernardo de; Mora, José de; Mora, Diego Antonio de; Mora, Diego de; Convento de la Merced (Cazorla, Jaén); Mora (Familia).

Topónimos: Granada; Baza (Granada); Cazorla (Jaén).

Período: Siglos 17, 18.

ABSTRACT

Recent analyses of the artist's social situation during the Baroque period in Spain have enabled us to define more precisely the characteristics of the great individual masters and the extent of their influence, and also to establish the sphere of influence of the workshop, which was an aesthetically and professionally cohesive entity. Examples of both these aspects can be found within the Mora family. In this paper we establish the repercussions of works coming from this workshop beyond the immediate area of Granada, demonstrate the important role played by the School of Granada in Eastern Andalusia, and bring to light the activities of previously unknown members of the family, by means of a study of unpublished documents.

Key words: Religious art; Baroque art; Baroque altarpieces; Sociology of art.

Identifiers: López, Cecilio; Mora, Bernardo de; Mora, José de; Mora, Diego Antonio de; Mora, Diego de; Convento de la Merced (Cazorla, Jaén); Mora (Family).

Place Names: Granada; Baza (Granada); Cazorla (Jaén).

Period: 17th and 18th centuries.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

Una paciente labor de exhumación documental ha permitido ir precisando a lo largo de décadas la «intrahistoria» del arte granadino, al desvelarnos numerosos aspectos de su producción, fundamentalmente referidos al funcionamiento del taller, fenómenos de endogamia y trashumancia, la versatilidad de los artífices y los cauces e intereses del mecenazgo¹. Por nuestra parte, ya nos han interesado estos aspectos en sagas señeras del arte granadino como los Raxis y los Mora², o en campos abonados para episodios de versatilidad profesional y de proyección hacia zonas cercanas de Andalucía oriental como es la retablistica, donde el papel nuclear de la escuela granadina se dilata durante todo el Setecientos³. En esta ocasión, son nuevos datos sobre la familia de los Mora los que nos permiten volver sobre dos aspectos tan interesantes como la proyección de los talleres granadinos y la conformación de dinastías de artistas. En el caso de los Mora, la importancia que los singulariza no es sólo cuantitativa, sino también cualitativa, al contar entre sus miembros con uno de los artistas más personales del Barroco granadino y aun español, como fue José de Mora (1642-1724).

SOBRE LA PROYECCIÓN DEL TALLER BASTETANO DE CECILIO LÓPEZ

La trayectoria peninsular de Bernardo de Mora el Viejo (1614-1684) arranca del taller bastetano del escultor y retablista Cecilio López, que a la postre se convertirá en su suegro, y a la vez cuñado de Alonso de Mena, fundiendo en un tronco común lo más fecundo de la escultura granadina del Seiscientos a excepción de Cano. En colaboración con su suegro, Bernardo de Mora no sólo perfeccionará el oficio ya aprendido en obras tanto de escultura como de retablos —referencia para futuros encargos granadinos en este último campo— sino que se enrolará en la producción artística de taller, sellada al modo tradicional, esto es, mediante la alianza matrimonial, y conocerá la pujanza del foco granadino y su proyección exterior. En efecto, Cecilio López ya había trabajado para Alcalá la Real⁴ y Bernardo de Mora colaborará con él en diversos retablos para Baza. Con posterioridad a su marcha, su pujanza se sostiene al satisfacer demandas tan lejanas como la del convento de la Merced de la villa de Cazorla (Jaén).

Según una crónica anónima de 1655⁵, la fundación del convento tuvo lugar en 1469, tras la batalla de Retamar de Quesada. Se conservan en la actualidad algunas dependencias conventuales, cuyo último uso viene siendo el de teatro. La propia crónica ofrece una breve descripción de un edificio aún en construcción y notables proporciones, fruto de un dilatado esfuerzo constructivo: «El templo y iglesia es bóveda de una nave y capillas por los lados, muy descolladas, y en la misma altura que tiene el cuerpo de la iglesia. El coro también es bobedado (*sic*). Remátase la iglesia en dos torres, la una está acabada y tiene quatro campanas. La otra no está acabada pero ya fuera del tejado de la iglesia, y que según la traça es, aya de la una a la otra un mirador, y corredor». Sobre la importancia de esta fundación en el contexto urbano y social de Cazorla, prosigue la mencionada crónica: «Es mui fuerte edificio, y muy vistoso. Está situada en lo mejor de la villa y en medio della, muy cursada de los vecinos y muy estimada, y tanto que lo es, y más, frequentada que la iglesia mayor de (la) billa y demás conbentos». La retórica panegirista del cronista no hace

sino adornar la realidad de un importante convento en inmejorable ubicación y de notable raigambre entre la población. Así lo atestiguan los patronazgos de sus capillas, vendidas en su mayoría a particulares (Zarcos, Godoy, Polaino, Ríos), entre ellas la de Pedro Fernández de Estepa, en la que se veneraba la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, con el «medio cuerpo de talla y el medio de candelero, por haberla aserrado un padre comendador para vestirla con basquiña, jubón y manto», imagen milagrosa, sobre todo en casos de sequía. A esto se añadía el patrocinio habitual de cofradías que a mediados del siglo XVII eran al menos dos, la Esclavitud de Nuestra Señora de la Merced y la Cofradía de San Bartolomé y Jesús Nazareno⁶.

Una liviana descripción del convento completa las noticias que ofrece la crónica: «Las ventanas de un cuarto (léase lado) caen a una de las dos plaças que tiene la villa. Este cuarto tiene en su primer suelo tiendas que tienen las puertas a (la) calle y están separadas y fuera de uso del conbento (...). El suelo que está sobre estas tiendas antiguamente era refetorio (*sic*) y oy día sirve de granero y otros ministerios, y su puerta está en uno de los claustros vajos y ençima ay cinco çeldas, que tienen, como se a dicho, las ventanas a la calle y a la plaça. El refetorio (*sic*) es bueno y grande y capaz para muchos frailes. Tiene *de profundis* bueno. Debajo de ambos (hay) una bodega mui grande y encima çeldas i tiene buena sacristía y de ordinario tiene çarenta religiosos conbentuales»⁷.

Empresa artística capital en el ornato del convento fue la realización de su retablo mayor. El 15 de marzo de 1648 se contrataba este retablo en Baza entre Cecilio López y un religioso de los mercedarios bastetanos, fray Melchor Rodríguez, en representación del Convento de Cazorla, especificando que debía tener doce varas de alto y ocho de ancho, con quince figuras de talla entera, por precio de mil doscientos ducados⁸. Para 1655, en que se redacta la mencionada crónica, el retablo estaba en ejecución: «el conbento ha labrado la capilla mayor y oy está labrando el retablo a la traça y modo que el retablo de nuestro conbento grande de Sevilla, no de tan preziadas maderas como el de Sevilla, sino de la madera que se halla y tiene la villa»⁹.

Noticias muy posteriores confirman la autoría. Un reconocimiento de deuda fechado en 1668¹⁰ reincide en la intervención de Cecilio López en esta obra y asevera, por tanto, la proyección de su taller de Baza hacia tierras giennenses. La misma fuente revela que para 1658 ya estaba el retablo concluido; sin embargo, la deuda persistiría durante décadas, alcanzando aun la cifra de 34.010 reales en 1668, muy superior, por tanto, a la del coste inicial contratado veinte años antes, que nuevos convenios de ampliación de la obra hicieron crecer. La ampliación corrió a cargo del mismo taller como la pervivencia de esta deuda se encarga de corroborar. Diversos documentos, fundamentalmente protocolos notariales, informan de las penurias que ocasionó este retablo al convento, cuyo coste total desconocemos, pero que finalmente desbordó la capacidad económica de la comunidad mercedaria. Recibió aportes externos como las donaciones de don Jerónimo de los Dieces y Jorquera, presbítero y prior de la iglesia de la Madre de Dios y Santa Lucía, situada extramuros de la villa, quien al saber que el convento «está alcanzado por el mucho gasto que ha tenido al hacer el retablo», le donaba en abril de 1660 la cantidad de 1335 maravedíes y medio de beneficios de un censo, y en octubre del mismo año dos censos de 200 y 100 ducados de principal respectivamente¹¹. Más tarde, en julio de 1671, el convento

solicitaba licencia al provincial para enajenar alguna finca del convento con la que hacer frente al pago de un censo, que venía a agravar la delicada situación del convento¹². De hecho, agobiada la comunidad mercedaria de deudas, el pago a Cecilio López se fue dilatando en el tiempo y pasó a sus herederos, una vez muerto el artista granadino en 1672. Así lo reconoce, en fecha tan tardía como septiembre de 1698, el testamento de su nieto, el escultor Diego de Mora (1656-1729) al declarar: «Por muerte de los dhos mis padres se quedó debiendo el conbento y religiosos de nuestra Señora de la Merced de la ciudad de Cazorla catorce mil reales poco más o menos, derecho en que sucedimos a los dhos mis hermanos a su cobranza por erencia abolenga por parte materna (...)»¹³. En efecto, la hija de Cecilio López, Damiana López Criado y Mena, pasó a ser la acreedora del convento mercedario a la muerte de su padre y tras su propia defunción, lo serán sus hijos, los escultores José, Bernardo y Diego de Mora, además de una hija, llamada Margarita.

Se deduce, por tanto, la dilatadísima trayectoria ejecutiva de esta obra, que claramente sobrepasó las posibilidades del convento. Agudizaba el problema lo calamitoso de la época, particularmente la década de 1650 en que se lleva a cabo el grueso de la construcción de este retablo, como demuestran la cronología de los males que asolan el Jaén de la época: la peste de 1652, la leva de 1653 y las sequías de 1654, 1659 y 1662. De este modo, la deuda con el artífice perdurará durante casi medio siglo, sin que sepamos el momento en que se llegara a saldar, si es que lo fue. Pero junto a esta anécdota, ilustrativa de las dificultades del mecenazgo artístico en núcleos periféricos durante tan calamitosa época, importa anotar el papel nuclear que los talleres granadinos están ejerciendo en esta segunda mitad del Seiscientos, también en el campo de la arquitectura de retablos. Como hemos podido demostrar en otras ocasiones, este papel nuclear se mantendrá en el Setecientos, proyectándose las obras de estos talleres tanto hacia tierras giennenses como almerienses.

En este sentido, el mal pagado trabajo de Cazorla se revela de especial importancia por cuanto se trata de una comarca no limítrofe con Granada y por observarse un especial interés de emulación en esta obra. El modelo a imitar era ciertamente importante, aunque hoy no se conserva, y nos puede servir de referencia evocativa para aproximarnos al también desaparecido retablo de Cazorla. En efecto, el retablo mayor del convento de la Merced Calzada de Sevilla (actual edificio del Museo de Bellas Artes hispalense) fue realizado por Felipe de Ribas entre 1646 y 1648, por más de 130 mil reales¹⁴. La contemporánea crónica de fray Juan Guerrero informa de la estructura de este retablo¹⁵, con banco de jaspe negro y un cuerpo de enorme desarrollo (más de dieciséis varas de alto), organizado por cuatro columnas salomónicas, para enmarcar la hornacina con la Virgen de la Merced y por encima un manifestador —en orden inverso al habitual, que suele ubicar los manifestadores en zona más baja y más accesible a los fieles—. El ático, también con columnas salomónicas, se remataba con un relieve «de figuras de estatura más de la natural (...) donde está la Revelación de Nuestra Sagrada Orden», además de diferentes figuras de Santos, virtudes y ángeles por todo el retablo¹⁶. En el *retrato de Fray Alonso de Sotomayor* (1657), pintado por Valdés Leal, se representa muy desdibujado parte de este retablo en su fondo (fig. 1). La realidad de esta máquina barroca debió resultar tan deslumbrante como para proponerla de inmediato como modelo para Cazorla.

Del conocimiento del retablo sevillano podemos extraer importantes consecuencias para intentar una mínima reconstrucción del de Cazorla. Los rasgos definitorios del retablo giennense, a la luz de lo conocido del sevillano, son el uso de un solo piso de orden gigante —innovación consagrada por Alonso Matías en la Casa profesa de los jesuitas de Sevilla (1604) y en la Catedral de Córdoba (1618), y después por Alonso Cano en el retablo de Lebrija (1629-1631)— y, sobre todo, el empleo de las columnas torsas o salomónicas, que pueden estar en circulación en Andalucía desde 1633¹⁷. Estos dos elementos proporcionaban una estructura monumental y focalizada, que debió ser el efecto perseguido por los conventuales de Cazorla al imponerlo como modelo. De hecho, resultaría uno de los primeros ejemplos del empleo de columnas salomónicas en la arquitectura de retablos de Andalucía oriental, parejo al del gran retablo de los jesuitas granadinos (hoy iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor), iniciado por Francisco Díaz del Ribero en 1654. Para la retablistica giennense, la profesora Ulierte ha datado el triunfo del orden colosal en la década de 1650 y el de la columna salomónica en la de 1670¹⁸. Seguramente, este último rasgo es el innovador perseguido por los conventuales mercedarios al fijarse en el retablo sevillano, que a su vez era el más temprano ejemplo (1646) de columna salomónica en retablos de la capital hispalense. Del mismo modo, si nuestra hipótesis es cierta, el retablo de Cecilio López para Cazorla bien pudo ser el primero en Jaén en emplear la columna salomónica, retrasando su fecha hasta 1648, mucho antes de que este motivo se difundiera con fuerza en este medio.

Si el retablo de Cazorla adquiere singular importancia a la luz de estos datos dentro de la historia del retablo en Jaén, mucho más representa en la rectilínea trayectoria profesional de Cecilio López. En efecto, por lo que sabemos, el retablista granadino avalaba su capacitación técnica y artística en una experimentada carrera jalonada de numerosos encargos, que por momentos marcaron una actividad febril en su taller, particularmente en la década de 1640, pero no en una evolución asimilativa de las novedades compositivas o formales que los tiempos van generando. De hecho, una de sus pocas obras conservadas, el retablo de la ermita de la Virgen de la Presentación de Huéneja (Granada) de la década



1. Juan Valdés Leal. *Retrato de fray Alonso de Sotomayor*, 1657. Sevilla, Museo de Bellas Artes.



2. Cecilio López. *Retablo de la Virgen de la Presentación*, 1655-1657. Huéneja (Granada), ermita de la Virgen de la Presentación (Fotografía de José Manuel Gómez-Moreno Calera).

de 1650 (fig. 2) se muestra claramente retardatario, acogiéndose en composición y estilo a los modos practicados por su cuñado Alonso de Mena en Granada en las décadas de 1620 y 1630. Salvo presiones de la comitencia, como en este caso de Cazorla, sospechamos que ésta fue la tónica de Cecilio López a lo largo de toda su carrera, con gran honradez en el oficio y poco afán de arriesgadas novedades. Según declararon los testigos en el expediente de inhabilitación de 1670, Cecilio López había sido persona de poca capacidad, «excepto para la *ejecución* de su arte»¹⁹, habilidad ajena a la creatividad.

PRECISIONES BIOGRÁFICAS SOBRE LOS MORA EN GRANADA

Las notas que siguen a continuación explican por sí solas el carácter denso del medio profesional de las artes en Granada y el abrumador anonimato de la mayoría de las esculturas barrocas de la escuela granadina. Y es que las precisiones que ofrecemos puntualizan el devenir biográfico, y por ende profesional, de la que quizás fuera la más extensa e interesante de las sagas de escultores de la Granada barroca, clarificando

algo su panorama y aportando nuevos miembros de la misma dedicados también al ejercicio del arte de la escultura en una línea estilística coherentemente homogénea al resto de la familia, lo que agudiza los problemas de atribución para deslindar la producción de cada uno, siempre difícil en la producción de taller. Por otro lado, nos parecen paradigmas característicos de la situación de los oficios artísticos en la Granada del Seiscientos.

El mallorquín Bernardo de Mora llega a Baza probablemente siguiendo a otros parientes que precisamente encontramos avecindados en Cazorla (Jaén). Su llegada a Granada se ha explicado tradicionalmente por las nuevas oportunidades que genera el fallecimiento de Alonso de Mena en 1646 y el encumbramiento a la cabeza de su vasto taller del joven Pedro de Mena. Gallego Burín cifraba esta llegada a Granada hacia 1650²⁰. Sin embargo, documentos inéditos nos sitúan al artista de Porreras en Granada con anterioridad a esa fecha y casi de modo inmediato a la muerte del patriarca de los Mena, lo que corrobora la hipótesis del móvil de este traslado y revela el interés en la promoción de su carrera de

Bernardo de Mora. En efecto, en octubre de 1648 arrienda una casa en la Cuesta de los Gómez por tiempo de dos años a razón de cuatro ducados al mes; en este documento se le cita como vecino de Granada en la feligresía de la iglesia mayor²¹. Cabe conjeturar su llegada a Granada al menos en 1647, aposentándose primero en la parroquia del Sagrario y desde 1648 en la de Santa Ana, lo que de paso nos sitúa al gran José de Mora en Granada con apenas cinco años de edad.

Por esta zona residió la familia Mora durante unas dos décadas. No sabemos cuándo se mudan de la Cuesta de Gómez, pero ya en 1655 aparecen vecindados en la inmediata de San Gil, donde nacen Bernardo hijo (1655) y su hermana María (1656). En 1658 eran vecinos de otra parroquia cercana, la de San Matías, en la que se bautiza Diego de Mora. Otro documento inédito nos informa del alquiler de una casa en la calle de Cuchilleros —hoy plaza de Cuchilleros, inmediata a Plaza Nueva— en junio de 1667, perteneciente a la parroquia de San Gil. En efecto, en octubre del mismo año se anota en los libros de esta parroquia la defunción de Raimundo de Mora, hijo del artista mallorquín, que se enterró en la iglesia del Sacromonte por ser colegial de esta importante fundación del arzobispo Castro. La casa arrendada era propiedad de don Pedro de Nacea, caballero veinticuatro de Granada, y lindaba con casas del conde de Arco (patrón del cercano convento de las Carmelitas)²² y con un postigo a la calle de las Monjas del Carmen Calzado, por un tiempo de dos años a razón de mil quinientos reales anuales.

Ésta debió ser la última morada de la familia en la ciudad baja antes de su traslado al Albaicín en 1670, en la que residirán todos los miembros hasta su muerte, sellando su imbricación en un medio socialmente más considerado y en relación con otros artistas. En efecto, en febrero de 1670 Bernardo de Mora arrendaba unas casas «principales» en la parroquia de San Miguel, frente al convento de Santa Isabel la Real por espacio de dos años y cinco meses a razón de 1200 reales anuales²³. Interesa conocer la identidad del arrendador, don José de la Calle y Heredia, probablemente pintor y pariente de su yerno, D. José de Heredia, casado con su hija Margarita. Por otro lado, resulta interesante destacar una especificación técnica del contrato de arrendamiento: la condición de que «dicho Bernardo de Mora no ha de poder trabajar en el dicho arte de la escultura en ninguna sala ni cuarto alto, sino en tierra firme». Resulta evidente el conocimiento de las labores del oficio (el grupo en mármol de la portada de la granadina iglesia de las Angustias, que realizan entre 1665 y 1666 Bernardo y José de Mora, no debió ser el único en este material), la importancia y volumen de trabajo que por entonces debía tener ya el taller de los Mora y la defensa de los derechos de la propiedad. De paso nos informa de que el taller, como era costumbre, se encontraba junto a la casa. En julio de 1673 se renueva el contrato con idénticas condiciones, añadiendo la información de que la casa tenía un jardín y huerto que el escultor se comprometía a tener bien cuidado²⁴. Entre la fecha de este contrato y la de la muerte de Bernardo de Mora (1684), estas casas debieron pasar a su propiedad y después a sus herederos, tal y como consta en el testamento de Diego de Mora en 1698, indicio de la bonanza económica de que gozaba el taller.

Los padrones de la parroquia de San Miguel ofrecen una interesante información adicional sobre el devenir de la familia en estos quince años, durante los cuales tiene lugar la marcha de José de Mora a la Corte, donde llega a alcanzar el título de escultor del Rey, pero

producción en este período postrero nos resulte peor conocida que, por ejemplo, en su etapa bastetana con su suegro Cecilio López. En ello tiene que ver la infraestructura de taller existente, con tres de sus hijos dedicados al mismo oficio y únicamente José emancipado desde sólo dos o tres años antes de su muerte. En ese momento, 1684, sobreviven a Bernardo de Mora los tres hijos varones que cultivan su oficio (José, Bernardo y Diego) y su hija Margarita, probablemente emparentada por su matrimonio con una familia de pintores²⁷. Este dato abunda en la correlación estilística de numerosas obras anónimas que se fechan en las postrimerías del Seiscientos y buena parte del Setecientos, y que parten del escasamente conocido trabajo del taller familiar de los Mora.

Los bienes legados por Bernardo de Mora atestiguan esa bonanza económica, fruto únicamente, que sepamos, de su trabajo. Entre éstos se incluyen dos «casas principales» junto a Santa Isabel la Real, que imaginamos que son las citadas en el contrato de arrendamiento de 1670 y 1673, a cuya propiedad accedería el escultor con el tiempo. De éstas, una correspondió a su hijo Bernardo, tasada en 700 ducados y gravada con un censo perpetuo de 150 ducados de principal al convento de Santa Isabel. La otra la habitaba el propio Diego, tasada en 600 ducados e igualmente gravada con un censo, pero abierto, de 3000 reales de principal del mismo convento. Curiosamente, en el testamento de Diego de Mora se anotaba que «por la baja de precios» de la época (1698), le parecía que la casa valía esos tres mil reales.

José de Mora, excluido en la adjudicación de estas propiedades, aparece ponderado en el reparto de caudales, correspondiéndole 3000 reales por los mil de cada uno de los otros dos hermanos. Sin embargo, el testamento de Diego de Mora ofrece un dato sintomático de la clara separación de José y sus hermanos, anterior (a lo que parece) a la muerte de su padre: Bernardo de Mora dejó a sus hijos Bernardo y Diego, además de las casas, «ducientos ducados a cada uno por bia de mandas y legado (...) en remuneración de nuestro buen obrar y cuidado con que le asistimos, como de suhio tenemos (...) y para que conste lo declaro».

Como va dicho, todos estos datos tan precisos permiten colegir la importancia del taller familiar por los bienes acumulados, así como aventurar la emancipación familiar de José de Mora con anterioridad a la muerte de su padre, según parecen confirmar los padrones parroquiales. Debe tenerse en cuenta, no obstante, lo interesada que pueda ser la fuente de información que representa el testamento de Diego de Mora, si se contrasta con su declaración en su propio expediente matrimonial, en septiembre de 1682, donde taxativamente afirmaba no haber cumplido aún su palabra de matrimonio dada por estar «temiendo a dicho su padre y (h)ermanos que tiene, de terrible condición, que se teme justamente que si lo supieran lo referido y que se quería casar con la susodha (la citada ama de llaves), lo sacan de esta ciudad para muy lexos y no cumplía con su obligación y carga que tiene (...), por causa de que la susodha es pobre de solemnidad, pues por serlo y ser mujer (h)onrada, entró a casa del declarante y su padre a asistirle y por dichas causas de pobreza y asistencia en su casa no bendrán en dicho casamiento, si lo saven (...)»²⁸. Sea como fuere, parece lógica la emancipación de José de Mora a su vuelta de la Corte, con el nombramiento de escultor del Rey bajo el brazo, pero también parece obvio que alguna disensión lo distanció de sus hermanos, como asevera el hecho de que en el testamento de Diego de Mora éste legue bienes a su hermano Bernardo y ninguno a José, además de la referida afirmación sobre la asistencia de Diego y Bernardo hijo a su padre.

De cualquier forma, podemos aportar nuevos datos acerca de la fortuna de José y Diego de Mora, que certifican su posición de privilegio en el panorama artístico local. Un nuevo documento exhumado del archivo de protocolos notariales granadino revela que José de Mora vendía en septiembre de 1700 una casa con huerto en la demarcación parroquial del Salvador²⁹. Probablemente esta venta, que certifica su solvencia económica, era consecuencia de su traslado a su definitiva morada en el Carmen de los Mascarones, frente a la Colegiata del Salvador. Estas posesiones contrastan con la declaración de «pobres miserables de solemnidad» de José de Mora y su futura esposa en su expediente matrimonial en 1685, lo que en otra parte ya hemos advertido que no debe interpretarse como signo de penuria, sino como afirmación formularia de la práctica de un oficio manual, aunque elevado³⁰.

Del mismo modo, la fortuna de Diego de Mora era de cierta importancia, según se desprende de su testamento. Además de la herencia paterna y la deuda de los mercedarios de Cazorla por vía materna, Diego de Mora era propietario en 1698 de ganado cabrío y asnar, de plata labrada y de algún dinero. Otros datos de interés aporta este testamento. Curiosamente José de Mora figura, junto a su hermano Bernardo, entre los albaceas, pero no como heredero. La principal heredera era su mujer, doña Ana López Hidalgo de Soto, a quien legaba la mitad de la fortuna en ganado, plata y dinero, además del disfrute de la casa hasta el fin de sus días. Instituíla también como heredera a una hija adoptiva, a la que había criado desde los once años y que permanecía doncella, doña Francisca Ruiz Velázquez y Aibar; el legado a ella destinado consistía en mil reales de a ocho de plata extraído de sus bienes y el disfrute de la casa a la muerte de su esposa. Sin embargo, hay un tercer heredero, privilegiado por encima de esta hija, llamado también Diego de Mora y oficial de escultura en el taller del testador, al que destinaba cien ducados y la propiedad de su casa si la hija entraba en religión. Por último, su hermano Bernardo aparece instituido como albacea y receptor de la parte que le tocaba a Diego de Mora de aquella añeja deuda del convento de Cazorla, «para que la goce como suyo propio por el mucho amor y voluntad que le tengo y cariño con que (h)a obrado conmigo», en la línea de afectos familiares ya anunciada.

En cuanto a disposiciones de carácter espiritual, mandaba enterrarse junto a la capilla del agua bendita con el hábito de San Francisco e instituíla una memoria de cincuenta ducados para una misa cantada anual «sobre la sepultura de mi entierro». Instituíla, además, otras doscientas misas, distribuidas a partes iguales entre su parroquia, el oratorio de San Felipe Neri y los conventos de San Francisco Casa Grande y de Carmelitas Descalzos. Esto puede revelar, amén de afectos devotos, algunas relaciones profesionales del escultor, cuya clientela era en buena parte conventual. De hecho, para los oratorianos había realizado su hermano José su famosísima *Soledad* y para la Casa Grande de los franciscanos parecía haber trabajado el propio Diego, probablemente la imagen de la *Virgen de la Paz* de la Orden Tercera, que identificamos con la hoy conservada en la clausura de las clarisas de la Encarnación de Granada (fig. 4)³¹. En la línea de la *Virgen de las Mercedes* que labrara para el convento de los Mercedarios Calzados de Granada en 1726 (hoy en la iglesia parroquial de San Ildefonso), practica de nuevo el tipo de Virgen sedente, de gran finura y delicadeza en el corte de la gubia y en los matices de la policromía, en un grupo que

transmite dulzura y serenidad a través del blando modelado, mórbido en las carnes y de enorme fluencia formal (casi de barro) en los pliegues, y del gesto amable de sus rostros, rasgos tan gratos a la devoción popular³². Tanto la composición del conjunto como el intenso estudio de la sentida cabeza de María se acercan claramente a la imagen de los Mercedarios y estrechan la vinculación estilística con Diego de Mora y su círculo. Por establecer está la conexión con el convento de los Mártires de carmelitas descalzos, lo que quizás abra nuevas vías de investigación acerca de las relaciones laborales de Diego de Mora³³. Una última nota llama la atención: la fama de su hermano José le precede y en el encabezamiento de la escritura testamentaria el escribano anota erróneamente y después tacha «Don Diego de Mora, escultor de su Majestad».

Como puede observarse, este cúmulo de pequeñas noticias, que no atañen directamente a la producción artística de la familia Mora, sin embargo, ayudan a abocetar con mayor precisión algo de importancia esencial como es la situación económica de los artistas, las relaciones familiares y de taller, la conformación de sagas y su posición de privilegio en el medio artístico granadino. Sin duda, poseen menor valor que los contratos de obras pero facilitan la comprensión del medio en el que éstas son producidas. En este sentido, los Mora representan un caso paradigmático de saga familiar, no sólo en el medio local sino en el panorama artístico español en general. Y en esto debemos anotar dos importantes datos: la proyección durante décadas de este taller a distintas zonas de Andalucía, como más abajo se especifica, y el conocimiento de nuevos miembros de la familia dedicados al cultivo de la escultura, hasta ahora poco o nada conocidos.



4. Diego de Mora (?). *Virgen de la Paz*, primer cuarto del siglo XVIII. Granada, convento de la Encarnación.

NUEVOS MIEMBROS CONOCIDOS DE LA FAMILIA MORA

Lo visto hasta aquí nos retrata con relativa precisión una saga de artistas típica del siglo XVII español. A ésta podemos añadir dos nuevos miembros. Bernardo de Mora el Joven



5. Bernardo de Mora el Joven. *San Pablo*, 1701-1702 (destruido en 1936). Alcalá la Real (Jaén), Abadía.

(1655-1702) fue dado a conocer recientemente por Francisco Martín Rosales al documentarle unos trabajos en Alcalá la Real. Habiéndose formado en el taller familiar, sus obras seguramente permanecen confundidas entre las de sus hermanos. A su muerte dejaba sin concluir un importante encargo escultórico, compuesto por siete imágenes con destino a los nichos del retablo mayor de la Abadía de Alcalá la Real, cuyo contrato se había verificado en febrero de 1701³⁴. Sólo le dio tiempo a entregar una *Virgen de la Asunción*, un *San Pedro* y un *San Pablo*, por desgracia desaparecidos en 1936, pero de los que se conservan fotografías que documentan su cercanía a los tipos de su hermano José en proporción y concepto plástico (fig. 5).

Curiosidad del poco conocido Bernardo de Mora el Joven resulta el hecho de que empleaba los apellidos mallorquines de su padre, Illarte (o Ginarte) y Llut (¿Lluch?), que aparecen en su firma y con los que figura en su partida de defunción, lo que en sus hermanos sólo ocurre en una ocasión durante la estancia de José en la Corte³⁵. Por cierto, que en su partida de defunción³⁶ no consta que hubiese contraído matrimonio. Por el mismo documento sabemos que

nombró por albaceas a un religioso del convento del Carmen, fundación con la que también estuvo relacionado su hermano José, al receptor de la Real Chancillería don Damián de Luna y a su hermano Diego, con quien probablemente conviviría hasta su muerte. Aunque parece que estuvo más unido a Diego, la ruptura entre los tres hermanos no fue total, nombrando por herederos tanto a José como a Diego, a falta de descendencia propia. Se enterró en la parroquia albaicinerana de San Miguel.

Los citados trabajos en Alcalá la Real, por cierto los únicos documentados hasta el momento de su autor, al tiempo de renovar la relevancia del taller familiar que acepta encargos de fuera de Granada e incluso de su diócesis, prolongando el papel nuclear que Granada venía desempeñando desde la centuria anterior, permiten acercarnos a su estilo, gracias a las oportunas fotografías citadas. En este sentido hemos hablado en otro lado de la homogeneidad estilística dimanada del núcleo familiar de los Mora y del genio indiscutible de la misma, José. Estas obras desaparecidas de Alcalá corroboran esa impresión, al observarse en ellas los rasgos prototípicos que informan la peculiar fisonomía de las obras

de José de Mora, como la nariz afilada, los pómulos escurridos, los arcos supraciliares muy marcados, el ceño fruncido o los ojos almendrados hundidos. Esto explica la honda huella (todo el siglo XVIII y aún más allá) de esta estética, que parte de un taller más amplio de lo que en principio pudiera parecer. Este escultor sí formaba parte del núcleo familiar, pero junto a su hermano Diego se forman otros como Agustín de Vera o Torcuato Ruiz del Peral que, con distinta fortuna y temperamento, prolongan estos tipos hasta impregnar con peculiar originalidad todo el Barroco tardío granadino. De ahí, por tanto, la citada homogeneidad, con una huella mucho más perdurable que la de Pedro de Mena.

En la misma línea debió laborar probablemente otro miembro escultor de la familia, que ahora damos a conocer por vez primera. Se trata de otro Diego de Mora, oficial de escultura en el taller del Diego de Mora ya conocido, en cuyo testamento aparece citado. Para entonces, 1698, Diego de Mora contaba ya cuarenta años y hacía catorce que había muerto su padre, quedando entonces al frente de su taller, del que con anterioridad se había desgajado su hermano José. Por tanto, este nuevo Diego de Mora debió ser uno de sus primeros discípulos. Los datos del testamento revelan verdadera cercanía, recibiendo de su maestro un legado de cien ducados, la posibilidad de acceder a la propiedad de su casa y siendo nominado como «compadre». Este último extremo puede corroborarse con diversas partidas de bautismo del archivo de la parroquia de San Miguel, correspondientes a hijos de este nuevo Diego de Mora, en las que efectivamente el padrino era el Diego ya conocido. Por estas partidas sabemos que este nuevo Diego de Mora era natural de Cazorla, de donde era su madre, mientras que su padre era mallorquín de Porreras, como Bernardo de Mora el Viejo, de quien sería hermano o sobrino. Evidentemente, este nuevo Diego de Mora era primo o sobrino del Diego de Mora ya conocido y los datos de estas partidas nos explican algunas de las vicisitudes biográficas y profesionales de la familia, como el traslado a tierras de la Alta Andalucía desde Mallorca o el trabajo para Cazorla.

La aparición de este nuevo miembro de la familia, además de precisar el panorama familiar y de taller de los Mora, nos hace dudar de las referencias documentales y de crónicas que adscriben obras a Diego de Mora, pudiendo tratarse de cualquiera de los dos. Sin embargo, mientras no pueda documentarse una sola obra de este nuevo escultor de la saga, su estudio deberá postergarse y esperar a deslindar correctamente la producción de cada miembro de la familia. Esto explica la abundante y variopinta nómina de esculturas con un innegable «aire de familia» que tan frecuentes son en los templos granadinos.

CONCLUSIÓN

El de los Mora representa un acabado ejemplo de saga de artistas del Barroco español, con el taller como principal medio de producción, la endogamia y la alianza matrimonial como medio de cohesión y reafirmación de las relaciones profesionales, y con la cohesión estilística a partir de los parámetros formales del taller como horizonte estético. En este caso, el número de escultores miembros de la familia alcanza un número de cinco, al menos conocidos hasta ahora, insertos en un medio profesional de amplias relaciones familiares, como un rápido vistazo al árbol genealógico de los Mora y de los Mena permite palmaria-

mente visualizar. En este caso se dan fenómenos mucho menos frecuentes de trashumancia artística y búsqueda de medios profesionales más anchos: las ansias de superación y la búsqueda de nuevas perspectivas en el caso de Bernardo de Mora el Viejo y la indiscutible calidad en la creación plástica y el aliento de su maestro Cano en el caso de José de Mora son los móviles que alientan la trayectoria Mallorca-Baza-Granada del primero y el viaje a Madrid y el reconocimiento cortesano del segundo.

Junto a estos rasgos, una segunda conclusión llama de inmediato nuestra atención: el papel nuclear desempeñado por el foco artístico granadino, que se mantiene con considerable vitalidad durante el siglo XVII, a pesar de la crisis que afligía al país. El volumen de obra que los bienes acumulados por los Mora permiten coleccionar tanto como los datos documentales exhumados hasta ahora así lo afirman. Hemos visto al principio de estas líneas cómo el taller de Cecilio López trasciende la altiplanicie granadina para acometer trabajos en la provincia de Jaén, como el desaparecido retablo de Cazorla. El mismo caso representa la *Inmaculada* que el cabildo civil de Villacarrillo (Jaén) encarga a Diego de Mora en 1710³⁷. Existen numerosas obras relacionadas con el arte de José de Mora entre las que deben andar confundidas las manos de los otros miembros del taller familiar y que proyectan una considerable influencia del mismo hacia buena parte de la Alta Andalucía. De este modo, en tierras cordobesas se citan obras de este círculo, entre otras, en el antiguo convento de San Francisco de Priego o en la Catedral de Córdoba, donde los ocho santos fundadores de la capilla del cardenal Salazar (fechables entre 1697 y 1703) al profesor Sánchez-Mesa le parecieron obra de Diego sobre modelos de José³⁸, aunque la *Santa Teresa* tiene visos de ser de este último; el citado Cristo orante (luego transformado en caído) para los carmelitas descalzos de Antequera de 1698; obras atribuidas en Jaén y otras desaparecidas en Úbeda y Alcalá la Real. Todo ello permite afirmar con rotundidad la vitalidad de las artes plásticas granadinas durante el siglo XVII y también el XVIII, vitalidad que se extiende a campos afines como el de la retabística. En el terreno de la arquitectura, sin embargo, sí es frecuente la llegada de maestros foráneos, al menos para las grandes construcciones, como las del núcleo catedralicio (Granados de la Barrera, Hurtado Izquierdo, Bada). Pero en el terreno de las artes plásticas, Granada trazaba su propio rumbo y exportaba obras y artistas (recuérdense las obras y laborantes del taller de Alonso de Mena en la primera mitad del siglo XVII) a zonas limítrofes, sobre la base del importantísimo legado primero de Pablo de Rojas y más tarde de Alonso Cano, y de los firmes cimientos de sus principales discípulos: Pedro de Mena y José de Mora.

Otra reflexión suscita esta saga, acerca de un rasgo característico de los artistas granadinos del momento: la versatilidad profesional, que nos viene preocupando últimamente. En efecto, Bernardo de Mora el Viejo conoció el trabajo de la arquitectura de retablos en el taller de su suegro Cecilio López (si no antes, en su Mallorca natal) y quizás no lo abandonara del todo como demuestran sus canescas trazas para el retablo de la iglesia de las Angustias de Granada, hoy en Santa María de la Alhambra³⁹. Lo mismo puede decirse de su hijo José, que contrata con el ensamblador Romero y con el pintor Bocanegra un retablo para la catedral de Jaén en 1671⁴⁰ (probablemente nunca ejecutado), realiza esculturas para retablos en Madrid (1674), trabajó lo mismo la madera que el mármol y practicó el arte del dibujo⁴¹. Lo mismo debemos inferir del resto de la saga, incluyendo probable-

mente la policromía de sus propias esculturas. Esto, entre otras cosas, facilitaba una infraestructura de taller capaz de afrontar grandes conjuntos escultóricos e incluso las estructuras arquitectónicas de los retablos.

Junto a esto, los datos ofrecidos informan también de la irregularidad en los pagos que sufrieron los artistas de esta época de crisis como demuestra la deuda del convento de la Merced de Cazorla, pendiente de abono durante más de treinta años y de la que no tenemos seguridad de que finalmente quedara saldada. Esto habla bien de los precarios cauces del mecenazgo artístico del momento y del amplio sometimiento de los artistas a la presión de la comitencia. Todo ello completa con bastante claridad un cuadro característico de la producción artística y la situación social del artista en un núcleo periférico (como el granadino) en la segunda mitad del siglo XVII.

NOTAS

1. El presente estudio se enmarca en el proyecto de investigación BHA2001-3300-C03-01 («El discurso religioso en el Antiguo Régimen. Dos instrumentos de disciplinamiento social: las misiones y la obra de arte»), financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología, en el que participa el primero de los autores. Asimismo forma parte de la línea principal de trabajo del Grupo de Investigación HUM-362 («Corpus de retablos, portadas y otros soportes iconográficos en Andalucía Oriental») de la Universidad de Granada.

2. GILA MEDINA, Lázaro. «Los Raxis: importante familia del Renacimiento andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas». *Archivo Español de Arte*, 238 (1987), pp. 167-177 y «Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador granadino Pedro Raxis». *Archivo Español de Arte* (en prensa); LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora*. Granada: Comares, 2000.

3. Sobre estos asuntos *vid.* LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Entre Barroco e Ilustración. Eusebio Valdés, arquitecto y escultor». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 30 (1999), pp. 121-146 y «Noticias sobre el escultor y retablista Blas Moreno». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32 (2001), pp. 229-244.

4. GILA MEDINA, Lázaro y PEREGRINA PALOMARES, Manuel L. «El amueblamiento 'los retablos' de la capilla mayor de la iglesia de la Veracruz de Alcalá la Real». En: *A la Patrona de Alcalá la Real*. Alcalá la Real: Real Cofradía de Nuestra Señora de las Mercedes, 1997, pp. 61-62.

5. *Biblioteca Nacional (B.N.)*, Ms. 2448, «Documentos relativos a diversos conventos de la Orden de la Merced», fol. 152 y ss.

6. *Ibidem*, fol. 160.

7. *Ibid.*, fol. 159 vto.

8. MAGAÑA VISBAL, Luis. «Una familia de escultores: los Mora». *Archivo Español de Arte*, 25 (1952), p. 148. Cecilio López ya había contratado para el mismo convento un *San Pedro Nolasco* en 1634.

9. *Ibidem*, fol. 156 vto. Las maderas de la zona corresponden a los pinares de la Sierra de Segura, apreciados por su calidad y facilidad de talla en Andalucía oriental, a pesar de la minusvaloración de la crónica.

10. *Ibid.*, fols. 172-173.

11. *Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Jaén*, leg. 14567, Escribano Cristóbal Hornos y Salazar (1657 y 1660), fols. 189-190 y 442-444.

12. *B.N.*, Ms. 2448, fol. 170-171.

13. *Archivo de Protocolos Notariales de Granada (A.P.N.Gr.)*, leg. 952, fols. 294-299 vto.

14. Noticias tomadas de DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *Los Ribas. un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba: Caja de Ahorros, 1983, pp. 366 y ss.

15. PÉREZ ESCOLANO, Víctor. «El convento de la Merced calzada de Sevilla (actual Museo de Bellas

Artes) a la luz de la relación de fray Juan Guerrero (mediados del siglo XVII) y la planta aproximada de 1835». En: *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla: Universidad, 1982, tomo I, pp. 545-561.

16. *Ibidem*, pp. 552-556.

17. BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Polígrafa, 1978, p. 48.

18. ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de. *El retablo en Jaén (1500-1800)*. Jaén: Ayuntamiento, 1986, p. 120.

19. MAGAÑA VISBAL, Luis. «Una familia de escultores...», p. 150. La cursiva es nuestra.

20. GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora. Su vida y su obra*. Granada: Facultad de Letras, 1925, p. 64.

21. *A.P.N.Gr.*, leg. 723, fols. 145 rto. y vto. Se contradice este dato con la declaración de José de Mora en su propio expediente matrimonial, donde afirma haber llegado a Granada «de edad de ocho años», esto es, en 1650 (cfr. GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora...*, p. 64).

22. Don Diego de Loaisa, Alguacil Mayor, fundó el patronato de la capilla mayor del Convento de las Carmelitas calzadas (popularmente conocidas como las Calabaceras) en 1560, recayendo en la época que tratamos en el Conde del Arco, su descendiente.

23. *A.P.N.Gr.*, leg. 833, fols. 86-88.

24. *A.P.N.Gr.*, leg. 848, fols. 142-154.

25. MORENO ROMERA, Bibiana. *Artistas y artesanos del Barroco granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*. Granada: Universidad, 2001, pp. 361-364.

26. *A.P.N.Gr.*, leg. 952, fols. 294-299 vto.

27. Aun vivía en 1684, a la muerte de su padre, pero no en 1698, fecha del testamento de su hermano Diego.

28. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de...*, pp. 94-96.

29. *A.P.N.Gr.*, leg. 801, fols. 170 rto. y vto. Acabó de cobrar los 3000 reales de esta venta en enero de 1701 y el comprador fue un tal don Juan de Contreras.

30. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de...*, pp. 98-100.

31. Cfr. GILA MEDINA, Lázaro; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis. *Los conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada. Aproximación histórico artística*. Granada: Universidad, 2002, pp. 129-130.

32. Para la misma capilla de la Orden Tercera labró un retablo Blas Moreno en 1751 (LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Noticias sobre...», p. 233) y el propio Diego de Mora era autor de unas imágenes sin identificar de San Francisco en la impresión de las llagas y un busto de Ecce-Homo «en un altar colateral» (SALAS, Xavier de. *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*. Granada: Universidad, 1966, p. 40 y GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora...*, p. 120).

33. Conocemos, en cambio, trabajos de José de Mora para los Carmelitas Descalzos en otras ciudades. El P. Lordén ha documentado la hechura en 1688 de un Cristo caído (primitivamente orante) con el título del *Consuelo* para los Carmelitas Descalzos de Antequera, al parecer firmado en un pergamino en el interior de la imagen hallado cuando Andrés de Carvajal le hizo nuevo cuerpo entre 1742 y 1744 (LORDÉN, Andrés. «Una imagen para dos artífices: José de Mora y Andrés de Carvajal». *Jábega* (Málaga), 17 (1977), pp. 78-83). De fecha cercana debió ser el *Cristo de la caída* de las Carmelitas Descalzos de Úbeda, destruido en 1936 (OROZCO DÍAZ, Emilio. «Unas obras de Risueño y de Mora desconocidas». *Archivo Español de Arte*, 44 (1971), p. 234 y ss.). También del desamortizado convento de San José de Carmelitas Descalzos de la ciudad de Jaén proviene la imagen de la *Virgen de las Angustias*, que se conserva en la catedral de esta ciudad.

34. MARTÍN ROSALES, Francisco. «Bernardo, un nuevo miembro de la familia de los Mora». *Cuadernos del AMAR* (Alcalá la Real), 2 (1997), pp. 10-13.

35. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Un discípulo de Cano en la Corte: José de Mora, escultor del rey». En: *Symposium internacional Alonso Cano y su época. Actas*. Granada, 2002. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 615-624.

36. *Archivo de la Parroquia de San José*, Libro quinto de Entierros de la parroquia de San Miguel (1688-1702), fol. 140. La partida está fechada el 25 de junio de 1702.

37. ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de. *El retablo...*, p. 130. Por cierto, la documentación lo cita como «D. Diego de Mora escultor de su majestad».

38. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad, 1972, pp. 63-64.
39. GILA MEDINA, Lázaro. «Sobre el antiguo retablo de Nuestra Señora de las Angustias —hoy en Santa María de la Alhambra— de Granada, obra inédita de los Mora». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 27 (1996), pp. 73-83; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «La huella de Alonso Cano en la arquitectura de retablos granadina». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 33 (2002), pp. 63-66.
40. ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de. *El retablo...*, pp. 309-310.
41. Sobre este último aspecto, apenas explorado y enormemente sugestivo, *vid.* los dibujos publicados y reproducidos en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Miscelánea de dibujos granadinos». En: *Symposium internacional Alonso Cano y su época. Actas*. Granada, 2002. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 400 y 420-422.

