



El legado inequívoco de una época
Homenaje al arquitecto
Francisco Hurtado Izquierdo



María del Amor Rodríguez Miranda
Isaac Palomino Ruiz
José Antonio Díaz Gómez
(Coordinadores)

Córdoba, 2019

**EL LEGADO INEQUÍVOCO DE UNA ÉPOCA
“ESPECIAL HOMENAJE A
FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO”**

María del Amor Rodríguez Miranda

Issac Palomino Ruiz

José Antonio Díaz Gómez

(Coords.)

Asociación “Hurtado Izquierdo”

Córdoba, 2019

María del Amor Rodríguez Miranda (Coord.)

El legado inequívoco de una época: “Especial homenaje a Francisco Hurtado Izquierdo”

Edita: Asociación para la investigación de la historia del arte y del patrimonio cultural “Hurtado Izquierdo”*

ISBN: 978-84-09-10868-8

Depósito Legal: CO 963-2019

Copyright de los textos: los autores

Copyright de las imágenes: los autores

Maquetación: María del Amor Rodríguez Miranda

Foto de la portada: José Antonio Díaz Gómez

Diseño de la portada: José Antonio Díaz Gómez

*Aviso legal: La Asociación “Hurtado Izquierdo” no se hace responsable de las opiniones de los autores ni de la autoría de las fotografías aquí reproducidas.

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	6
--------------	---

PARTE I: HOMENAJE A FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO

FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO: APUNTES BIOGRÁFICOS Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN CÓRDOBA Y PROVINCIA, María del Amor Rodríguez Miranda,	8
---	---

LA RELACIÓN ENTRE FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO Y JOSÉ DE MORA: EL MONASTERIO DE LA CARTUJA DE GRANADA, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz	56
--	----

EL PROYECTO ARÍSTICO DE LA CARTUJA DE GRANADA: REVISIÓN Y NUEVAS APORTACIONES DOCUMENTALES EN TORNO A SU PATRIMONIO Y DISCURSO ICONOGRÁFICO, José Antonio Díaz Gómez	76
--	----

PARTE II: ESTUDIOS DE ARTE BARROCO

LA ANTIGUA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE ALMEDINA (CIUDAD REAL), Javier Calamardo Murat	138
--	-----

PUNTUALIZACIONES SOBRE LA SERIE DE TAPICES “LOS TRIUNFOS DE ALEJANDRO” DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA, Juan Luque Carrillo	156
---	-----

UN ESCULTOR GRANADINO COETÁNEO A FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO: DIEGO ANTONIO DE MORA LÓPEZ, Isaac Palomino Ruiz	171
--	-----

LA ICONOGRAFÍA INMACULISTA DE PEDRO DE MENA Y SU CÍRCULO EN GRANADA, José Antonio Peinado Guzmán	184
--	-----

NUEVOS ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIA Y DEVOCIÓN DEL CRISTO DE LOS MÉNDEZ EN BAZA, Juan Manuel Román Domene	198
---	-----

EL CONVENTO DE SANTA CLARA DE LOJA: CICLO PICTÓRICO Y PROGRAMA ICONOGRÁFICO, Francisco José Rosúa Luna	214
--	-----

EL LEGADO DE UN ARQUITECTO DEL BARROCO: EL TESTAMENTO Y EL INVENTARIO DE LA BIBLIOTECA DE MELCHOR DE AGUIRRE, Jesús Suárez Arévalo	239
--	-----



SEGUNDA PARTE
ESTUDIOS SOBRE ARTE BARROCO

**UN ESCULTOR GRANADINO COETÁNEO A
FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO: DIEGO
ANTONIO DE MORA LÓPEZ**

Isaac Palomino Ruiz

Universidad de Granada

Diego Antonio de Mora López (1658-1729) fue el último de los miembros de la saga de escultores conformada por Bernardo Francisco de Mora Ginarte y sus hijos José, Bernardo y Diego. Por tanto, coetáneo del arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo a quien debió conocer durante la estancia de este último en la ciudad de Granada. Maestro de escultor, Diego de Mora regentó en su casa albaicinerana un taller de escultura durante gran parte de su dilatada carrera profesional, formando en el mismo hasta un total de veintidós alumnos, alcanzando algunos de ellos gran renombre por su destreza artística. Ensombrecido por la genialidad de la figura de su hermano José, al igual que el resto de miembros de la saga, Diego Antonio de Mora encierra tras de sí un carisma propio y una alta capacidad artística como manifiesta su amplia producción escultórica. Amén de estos méritos, se le debe asignar los últimos toques definitorios de lo que damos en llamar el “modo granadino de escultura”. Así conocemos a los modelos escultóricos que se reconocen como propios de la escuela granadina fuera de sus fronteras, junto con el canon femenino de Alonso Cano. Así mismo, la difusión de este ideario estético de asimiliación se debe en gran parte a la expansión de su obra gracias a su prolífico taller¹.

EL CULMEN DE UNA SAGA

Diego de Mora compendia en sí una doble vertiente genética de artistas. Por un lado, la paterna, donde destaca especialmente la figura de su progenitor. Bernardo Francisco de Mora (1614-1684) era originario de Porreras (Mallorca), se traslada a la comarca de Cazorla al amparo de su hermano, con quien desarrolla ya labores artísticas. Una labor que lo lleva a trabajar en Baza al taller del que se convertiría en su suegro, Cecilio López. A la misma rama familiar pertenece Diego de Mora y Tíscar, primo hermano de Diego Antonio, quien lo acogió en su taller como oficial durante algún tiempo. Después prosiguió su labor escultórica en Granada colaborando con otros escultores del momento.

Por otro lado, la heredada de su madre, Damiana López Criado y Mena (1628-1673), hija del escultor y retablista bastetano Cecilio López, y a la sazón sobrina y prima por vía materna de los escultores Alonso y Pedro de Mena respectivamente. Conocidas sobremanera son estas dos últimas figuras, sin embargo, no lo es tanto la del abuelo materno de nuestro escultor, Cecilio López². Afincado en la ciudad de Baza y procedente de Granada, Cecilio López regentaba un taller propio dedicado al arte de la escultura y de la ejecución de retablos. En el mismo trabajaba uno de sus hijos, Melchor López Criado y Mena, entrando también a formar parte del mismo Bernardo Francisco de Mora, su futuro yerno. La producción de este taller bastetano debió ser amplia dado el vasto territorio que se controla desde la ciudad de Baza, y más si tenemos en cuenta que su obra llegó hasta la localidad jiennense de Cazorla. Para su convento de Padres Mercedarios ejecutó en 1648 un retablo que

¹ Este trabajo es fruto de la investigación llevada a cabo por el autor sobre la figura de Diego Antonio de Mora para la elaboración de su tesis doctoral, defendida en junio de 2017 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada con el título *Diego Antonio de Mora López 1658-1729. Obra vida e influjo de un artista de saga*.

² Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz y Lázaro Gila Medina, “La proyección de los talleres del Barroco granadino. Novedades sobre la saga de los Mora”, *Cuadernos de Arte*, 35, 2004: 63-79.

tardaría en cobrarse, pues aún en el testamento de su nieto Diego Antonio de Mora, en 1698³, aparece la obligación de recibir este beneficio. Varios fueron los retablos realizados para los templos bastetanos, así como el *Tabernáculo* con forma de carro de Ezequiel para la Iglesia Mayor o el mayor de la Ermita de la Presentación de Huéneja (Granada) entre 1655 y 1657 y que es el único documentado y conservado. La enajenación mental que privó de cordura a Cecilio López hizo que su hijo se hiciese cargo del taller hacia 1670, una deficiencia genética que parece alcanzar años después a su nieto José de Mora.

Ya en la casa familiar de los Mora López, una vez instaurados en Granada con taller propio desde 1650, se siguió desarrollando ampliamente el gen artístico. Tres de sus hijos, que se tenga constancia, hicieron de este arte su oficio principal. El mayor, José (1642-1724), figura más destacada de la saga Mora alcanzando cotas de genialidad que lo llevaron a conseguir el puesto de “escultor del rey” en la Corte de Carlos II. El quinto vástago, Bernardo (1655-1702), desarrolló su carrera en paralelo a su hermano menor, Diego, con taller en la casa paterna del Albaicín. Su vida se malogró en 1702 a los cuarenta y siete años, truncando así un gran talento escultórico del que hoy día se conocen pocas muestras. Como último hijo varón resta Diego Antonio, con cuya muerte se alcanza el final conocido de la saga de los Mora en términos artísticos, ya que ninguno de los hijos escultores de Francisco Bernardo tuvo descendencia que pudiese continuarla.

Centrándonos en la figura del escultor que nos ocupa, en términos biográficos, fue bautizado el 30 de noviembre de 1658 en la iglesia parroquial de San Matías de Granada. Su nacimiento debió producirse en los dos o tres días previos. Su infancia se desarrolló principalmente en el barrio de San Matías, hasta que en 1667 comienza el acercamiento al barrio del Albaicín, donde se afincan definitivamente en 1670, pasando previamente por San Gil. Aproximadamente en 1680 conoce a la que será su esposa, Ana de Soto y Estremera, cuando ésta entra a servir como ama de llaves en la casa paterna. Dos años después, el 25 de octubre, contraen matrimonio. La unión se llevó a cabo en secreto ante la oposición de la familia del escultor y así se mantuvo hasta la muerte del patriarca en 1684, cuando se hicieron las gestiones oficiales. El matrimonio mantuvo su residencia en la casa-taller familiar de los Mora, junto al compás del convento de Santa Isabel la Real y recibida en herencia. Junto a ésta tenía casa y taller, también por herencia paterna, su hermano Bernardo, con quien Diego de Mora mantenía gran unión. El matrimonio, sin hijos, acogió en su hogar a Francisca Ruiz Velázquez y Aibar al fallecimiento de los padres de la joven, amigos del escultor. La joven fue tratada como la hija que les negó la naturaleza, y como tal respondió a sus nuevos padres. Atendió a Diego de Mora desde su viudez, en 1710, hasta su muerte el 16 de enero de 1729.

Otra faceta a destacar de Diego Antonio de Mora es la actividad comercial que llevaba en paralelo a su oficio principal. Se tiene que constancia documental de la tenencia de una amplia cabaña de ganado caprino, la cual arrienda para su cuidado

³ Archivo Protocolos Notariales de Granada (APNGr). *Protocolo 952 Granada*. Notario Antonio Espejo, cuadernillo de 1968, fols. 294 r. - 299 vto.

a Diego de Nabas en 1698 ante notario⁴. También se conoce que adquirió una casa cercana al extinto convento mínimo de la Victoria, en el bajo Albaicín, sobre la que se erigió una memoria a favor de dicho convento. Posiblemente esta propiedad inmobiliaria fuese destinada por el escultor al arrendamiento. Esta actividad fue compartida con su hermano José, quien también poseía otros inmuebles en la ciudad.

DIEGO ANTONIO DE MORA Y SU OBRA

Su formación artística se llevó a cabo en el taller de su padre, con un En el mismo recibió también la maestría de su hermano mayor, el genial José de Mora. Estas dos vías de influencia artística marcan las dos primeras etapas del menor de los Mora, siendo una tercera la que alcanza hasta el final de sus días con una concreción de su estilo propio. En este último periodo, desarrollado en paralelo con el siglo XVIII, demuestra Diego de Mora una evolución desde formas más rotundas hacia un modelado más suave y elegante.

Su obra manifiesta patentes influencias de otros escultores, recogiendo la herencia de la escuela granadina de escultura desarrollada a lo largo del XVII. De éstos destacan principalmente Alonso de Mena y Alonso Cano. Del primero debieron llegarle las referencias mediante vía familiar, no olvidemos que era tío de su madre y posiblemente algún material pudo llegarle gracias al taller de Pedro de Mena en Granada. Diego Antonio de Mora retoma grafismos propios de la producción menoiide de principios del XVII tales como los perizomas de gran desarrollo en su caída. La maestría de Alonso Cano se hace patente en los volúmenes que Diego de Mora otorga a las figuras de frailes y clérigos, ayudado por un desarrollo amplio de las capas, en especial de las cortas. De igual modo emplea el uso canesco de la aplicación cromática en grandes planos sobre la escultura. También parece plasmar en sus tallas, de manera puntual, algunos de los grafismos de Pedro Duque Cornejo, tanto en composición como en policromía. De igual modo, el arte de la pintura deja su huella en las creaciones de Diego de Mora a través de las soluciones adoptadas para componer sus figuras: giros, inclinaciones, cabelleras, volúmenes y disposición de paños. A Juan de Sevilla, Bocanegra o Cano se unen los nombres de Claudio Coello o Carreño de Miranda, junto a los de diversos grabadores de cuyas obras bebe nuestro artista para conformar diversas soluciones plásticas.

El proceso visto se compendia en una serie de características que erigen en propias de la producción escultórica de Diego Antonio de Mora López. Tipos corporales esbeltos. Rostros estilizados, de estructura ósea marcada, nariz larga y fina; ojos grandes y lacrimosos en cuencas orbitales de amplio hundimiento. Boca pequeña que suele aparecer entreabierta dejando visible un interior bien trabajado, con labios finos de marcado perfil. El trabajo detallista de la epidermis, con venas y tendones en relieve, el trabajo realista en los cabellos y el dinamismo otorgado a los paños hacen de Diego de Mora un perfecto observador y materializador del natural.

A lo largo de su dilatada carrera artística trabajó diversos tipos iconográficos, destacando entre ellos el de Jesús Nazareno, con unas características propias que lo

⁴ Testamento de Diego Antonio de Mora. (APNGr.). *Protocolo Granada 952*. Notaría de Antonio Espejo. Cuadernillo de 1698, fols. 290r-291 vto.

convierten en el prototipo de Jesús con la cruz al hombro por excelencia de la escuela granadina de escultura, especialmente por el diálogo tan personal que establece de los brazos con la cruz y la expresión de los rostros. También se debe destacar el modelo de la Virgen de la Aurora gloriosa entronizada en nubes con ángeles, portando banderín y cetro. Modelo iconográfico de posible creación coetánea y de gran difusión desde el entorno de los Mora, los cuales planteamos pudieron ser sus definidores últimos, si no sus creadores.



Nuestra Señora de la Aurora (desaparecida), Diego de Mora, 1726. Montejícar (Granada). Fotografía: archivo de José Manuel Gómez-Moreno Calera.

En el estudio pormenorizado de su obra se ha llevado a determinar una pertinente periodización de la misma, en función de los datos obtenidos en la ardua

investigación y de la evolución estilística de su producción. Así se comprende una primera etapa que abarcaría desde los tempranos años de formación en el taller paternos hasta 1680 aproximadamente. En este primer periodo creemos que Diego de Mora trabaja directamente bajo las directrices marcadas por su progenitor y gran maestro, atisbando en algunas obras el buen hacer particular de su hermano José, quien por entonces se compartía entre Granada y Madrid por su nombramiento como escultor del rey. De este periodo destaca su primera obra fidedignamente documentada, *Jesús Nazareno* que realizara entre 1676 y 1677 para la localidad de Béznar (Granada)⁵, imbuida claramente de las indicaciones de su padre y de la herencia transmitida por éste como son algunos cánones de Pedro de Mena.

Un segundo periodo queda establecido entre 1680 y 1700 aproximadamente. Esta etapa presenta una primera década donde creemos que el peso de los modelos del gran José acapara casi por completo el ideario creativo de Diego. Son los últimos años de vida del patriarca de la saga, quien habría dejado el mando de su taller al mayor de sus hijos. 1684 y 1685 conforman un punto de inflexión en esta evolución estilística. La muerte del padre y el posterior traslado de José a su propia casa, tras su matrimonio, hacen que Diego tome deba tomar sus propias riendas en el trabajo. Al poco inaugurará su faceta como instructor. Aún mantendrá los postulados aprendidos de José, posiblemente como medio de garantía para el reconocimiento y venta de su obra. Algunos de ellos los asumirá como propios planteando una adaptación a su visión particular, más idealizada. Ejemplo de esta simbiosis es la talla del *Cristo de la Salud* de Almegijar (Granada). En los últimos años de este periodo, con el cambio de siglo, Diego irá mostrando, de manera progresiva y cada vez más decidida, rasgos de índole particular hacia la definición de modelos propios. Ejemplo de ello sería la documentada imagen de la *Virgen de Belén*, actualmente en el Monasterio de san Jerónimo de Granada⁶. Esta obra manifiesta claramente la influencia de los modelos pictóricos que del tema iconográfico se estaban realizando por la época en la ciudad de Granada. Nos ayuda a dar una data cronológica a esta obra su relación directa con otra con la que comparte una alta similitud compositiva, *Nuestra Señora de las Angustias*, ejecutada para Cabra (Córdoba). La documentación existente demuestra que la imagen llegó a la localidad, procedente de Granada, en 1697 junto con las fundadoras del recién creado convento de Madres Agustinas Recoletas⁷. A la similitud comparativa y significativa de la composición general de la imagen mariana y de su rostro, se suma la no menos importante de la figura de Cristo. Ésta se manifiesta ya en la línea de las imágenes que Diego de Mora ejecuta en años inmediatamente posteriores, caso del *san José* de la Magdalena, en Granada, y que da inicio a la conformación de un modelo característico propio.

⁵ Palomino Ruiz, Isaac. "La imagen de Jesús Nazareno de Béznar. Documentando los inicios de Diego de Mora". *Cuadernos de Arte de la Universidad*, 45 (2014): 101-112.

⁶ La obra queda documentada mediante la manda testamentaria de la primitiva propietaria de la misma, Manuela de la Fuente y Baldés, quien en 1723 manifiesta su ejecución por Diego Antonio de Mora. APNGr, fol. 28 recto.

⁷ Moreno Hurtado, Antonio. *El convento de religiosas Agustinas Recoletas Descalzas de Cabra*. (Edición digital del autor, 2014), 106. El autor toma como base el *Manuscrito de cosas notables* existente en el convento recoleto egabrense.

Una tercera etapa daría inicio con el cambio de siglo, desarrollando una importante evolución que llevaría a nuestro artista a su época de madurez productiva y así lo acompañaría hasta el final de sus días. Hacia 1700 Diego de Mora continúa la configuración un estilo personal, que quedará definido a lo largo de la primera década del XVIII. Escultóricamente da inicio en 1702 con la imponente talla de *San Antonio de Padua* realizada para el extinto convento alcantarino de san Antonio y san Diego de Granada, hoy en la Basílica de las Angustias de dicha ciudad⁸. En la misma fecha se entrega el atribuido *san José* al convento del Corpus Christi (vulgo La Magdalena) de Granada. La casi mimética resolución y ejecución con la imagen anterior permiten hacer una atribución firme sin lugar a dudas, ya que la documentación existente omite el destinatario de los 1650 reales que la comunidad costeó⁹, además de que esta sería la primera obra del amplio elenco que estas monjas encargasen a Diego de Mora. 1707 será testigo de la entrega de una de las más reconocidas obras de Diego de Mora en vida, el *San Gregorio Bético* de la Catedral. En esta primera década setecentista creemos que pudo realizar la talla de *Nuestra Señora de los Dolores* que terminó siendo entregada al citado convento de la Magdalena por Nicolás de Robles. Éste cumplía así la manda testamentaria que su madre había dispuesto en 1712¹⁰. Por tanto, la imagen de la dolorosa arrodillada que se custodia en la clausura debió estar realizada en estos primeros años de siglo, planteándose como obra de Diego de Mora y no de Torcuato Ruiz del Peral como se ha venido creyendo hasta el momento¹¹.

⁸ Conocemos el dato gracias a una crónica latina del siglo XVIII donde se da a conocer queda recogido el encargo de la obra a Diego de Mora por parte del fraile portero de la comunidad, para sustituir la imagen titular existente que pasará al cenobio de Priego de Córdoba. *Crónica franciscana de la provincia de San Pedro de Alcántara*, según Peláez del Rosa, Manuel. “La obra de José de Mora en Priego...: 466, con especial referencia en la nota 25. La redacción del texto parece hacer referencia a otra publicación de la cual no se encuentra la cita completa en el conjunto del capítulo. El título completo de la obra me ha sido aportado por el propio autor. Su análisis verá la luz en una próxima publicación de Manuel Villegas Ruiz titulada. *Historia de los conventos franciscanos descalzos de la provincia de San Pedro de Alcántara según un texto latino del siglo XVIII*. Editada por la Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos.

⁹ ACCGr. Libro segundo del gasto donde se asientan las partidas por maior de entre año para memorial. Cuentas de abril de 1702, fol. 98 vto.

¹⁰ APNGr. Protocolo 1040. Notaría de Francisco Rodríguez Vara, 1712-1717. Tomo único, fol. 114 vto.

¹¹ Este nuevo planteamiento fue presentado en mi tesis doctoral a la luz de la nueva documentación encontrada: Palomino Ruiz, Isaac. *Diego Antonio de Mora...*, 450-452



Cristo de la Salud, Diego de Mora, 1698. Iglesia parroquial, Almegjíjar (Granada). Fotografía: Lázaro Gila Medina y *Virgen de Belén*, Diego de Mora, 1700 ca. Monasterio de San Jerónimo, Granada. Fotografía: Isaac Palomino Ruiz [IPR].

Será a partir de 1715 cuando la estética de sus rostros torne hacia formas más delicadas y elegantes. Una evolución estilística que se manifiesta visiblemente definida tres años después. Esta se mantendrá hasta el final de su producción plástica, documentada hacia 1726. Si bien hay constancia de actividad en su taller hasta el final de su vida. Se trata de un amplio periodo donde su fama ya estaba asentada y su obra bien considerada. Por tanto, la más productiva, con mayor número de obras documentadas y atribuidas. De este vasto espacio temporal destacamos algunas piezas importantes como las siguientes, bien por manifestar esa evolución y asentamiento estético en su producción de madurez o bien por ser nuevas incorporaciones documentadas a su catálogo creativo. En 1715 se entrega la imagen de vestir de *Jesús Nazareno* para Albuñuelas (Granada), una imagen que permite plantear esa evolución de su modelo plástico, especialmente en la ejecución de los rostros. Dicha evolución puede verse manifiesta en dos imágenes sucesivas en el tiempo: el *Nazareno* de clausura de las monjas del Corpus Christi y *Jesús del Rescate* de la iglesia de dicho convento granadino. En la última década de su vida mantuvo una abundante producción, posiblemente muy servida de su taller sobre todo en los últimos años. Esta trilogía de imágenes cristíferas son representativas del modelo que para la figura de Jesús sufriente desarrolla Diego de Mora con unos rasgos concretos que lo diferencian de las obras que se viene vinculando a las gubias de su padre y

hermanos. Así mismo, y sin las señales de la pasión, se pueden tomar dichos rasgos fisionómicos, de pies y manos, para la figura masculina en general dentro de su producción. Hacia 1720 creemos situar la hechura de *san Casiano de Imola*, hoy en paradero desconocido, para la iglesia de san Gregorio Betico y titular de la Hermandad de maestros de primeras letras allí establecida. Entre 1723 y 1724 se entrega al tan citado convento del Corpus Christi un conjunto de cinco santos para el crucero y altar mayor: *san Alipio, san Guillermo, san Juan de Sahagún, santo Tomas de Villanueva y san Nicolás de Tolentino*, por un total de 2.062 reales de vellón. De ellos se conserva in situ san Nicolás de Tolentino, en el presbiterio, y santo Tomás de Villanueva que creemos situar en el retablo mayor de la capilla del homónimo convento en el Albaicín. En este breve recorrido por las creaciones de Diego de Mora, podemos situar como últimas obras documentadas dos piezas, una tradicionalmente conocida y otra de nuevo conocimiento. Nos referimos en primer lugar a la archiconocida *Virgen de la Merced* que la crónica del padre Lachica situaba como obra de Diego de Mora en 1726 y que se terminó por confirmar gracias a una crónica de la orden mercedaria¹². La otra talla a la que hacemos referencia como obra de reciente documentación es *Nuestra Señora de la Aurora* de Montejícar, hoy desaparecida. Fue entregada a la hermandad de su nombre en el mes de hoy desaparecida. Fue trasladada a la localidad entre los días 11 y 12 de noviembre de 1726, según documentación de la misma¹³.

Nueva atribución: la *Virgen con Niño del Cister granadino*.

Aunque no queda inserta en el orden cronológico que se ha dispuesto hasta el momento como hilo conductor, traemos a estas páginas una nueva incorporación al catálogo de obras atribuidas a Diego Antonio de Mora. Se trata de la imagen de la *Virgen con niño* del Monasterio de san Bernardo de Granada, que cumplió la función de Virgen de coro, pasando con posterioridad al refectorio de la comunidad y finalmente situada en el templo conventual, junto al púlpito.

Nos encontramos ante una imagen de talla completa, de tamaño cercano al natural, realizada en madera policromada. Representa a María con el niño sobre su brazo derecho y cetro en la izquierda. De posición erguida, con airoso contraposto en el que flexiona la pierna derecha, lo que permite desplazar los pliegues de la túnica hacia el centro de la composición y acentuar el ritmo helicoidal de los paños. El manto se presenta dispuesto sobre los hombros, abrochado sobre el pecho y terciado sobre el vientre, quedando ahuecado para bordear el brazo derecho. Se resuelve con grandes pliegues sin dejar de marcar el citado ritmo y la estructura de la imagen. Sigue el modelo propio de Diego de Mora en algunas de este tipo de imágenes marianas que se pueden encuadrar en la primera década del XVIII, tanto en los

¹² Archivo Hermandad de la Piedad de Baza (AHPB), Barroso, fray Juan, *Origen, invención y milagros de Ntra. Sra. de la Piedad de Baza*, fol. 184 r. Castaño Jiménez, María y Díaz Sánchez, Juan Antonio, "Aproximación a la historia de la Virgen de la Piedad de Fray Juan Barroso". *Boletín del Centro Pedro Suárez*, 25 (2012), 177-208.

¹³ Archivo parroquial de Montejicar (APM). *Libro primero de actas y cuentas de la Hermandad de la Aurora. 1720-1737*. S/f. Por extenso en: Palomino Ruiz, Isaac. *Diego Antonio de Mora...*, 2017 (tesis doctoral), 420-427.

ropajes como en la composición de la imagen. Dispone la figura de la Virgen como trono del Niño, quedando su rostro mirando al infante para indicar su preeminencia. Así el Niño, entronizado sobre el antebrazo, se adelanta focalizando la atención. Presenta la curiosidad este Niño de apoyar su pie derecho sobre el vientre de la madre, a modo de impulso. El rostro de la Virgen, ovalado, presenta los característicos ojos rasgados, nariz y boca bien definidas y cuello amplio. El cabello se resuelve a base de largos mechones, abierto desde la frente para despejar el rostro. Con más volumen a la altura de los pabellones auditivos, sin ser excesivo, lo cual permite ponderar que sea una imagen de evolución hacia otras donde lo hace más abultado. Presenta los singulares mechones ondulados que caen sobre el pecho a ambos lados del cuello y con gran desarrollo sobre la espalda.

La figura del Niño Jesús queda sentado sobre la mano de María, en actitud de bendecir y a la vez atender a los fieles al extender sendos brazos hacia adelante. Las piernas quedan, la izquierda al aire y la derecha girada para poder apoyar el pie sobre el manto plegado que cubre el vientre de su madre, un recurso que se repite en otras imágenes también atribuidas a Diego de Mora. Presenta una anatomía infantil rolliza, esbelto y de cabeza bien proporcionada. Rostro de grandes ojos, nariz pequeña, carrillos prominentes y sonrosados y boca pequeña dejando ver sus dientes tallados. Mantiene la característica barbilla con hoyuelo. El cabello algo alborotado, con trabajadas ondas, muestra un mejor trabajo de talla que en la talla hermana de la iglesia de san Cecilio. Ante esta comparativa deducimos, que la figura infantil de san Bernardo queda más cercana a los trabajos de Diego de Mora. Se yergue la imagen sobre un escabel nuboso rodeado de cabezas de ocho querubines con posiciones variadas y de gran calidad plástica y expresiva.

La policromía que presenta parece haber sido aplicada en alguna intervención posterior, si bien las carnaciones no parecen alteradas salvo en las manos. Luce túnica rosada y manto azul claro, ambos bordeados por una greca dorada con picado de lustre.

Manifiesta la talla una asombrosa similitud en todos los aspectos con la imagen de *Nuestra Señora de la Paz* de la iglesia de san Cecilio de Granada y en gran parte con la *Virgen Madre* de Lucena (Córdoba), ambas imágenes atribuidas desde tiempo atrás a Diego Antonio de Mora y mantenida dicha atribución en la última revisión de la obra del artista granadino. Con estos precedentes se plantea también la atribución de esta desconocida talla del monasterio cisterciense de Granada.



Virgen con niño, Diego de Mora (atribución). Monasterio de san Bernardo, Granada. Fotografías: IPR.

DIEGO DE MORA Y HURTADO IZQUIERDO: MISMA ÉPOCA, MISMO LUGAR.

Diego Antonio de Mora fue coetáneo con el artista que vertebra esta publicación, Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725). Sus datas vitales se distanciaron poco, Diego de Mora lo superó en unos cuantos años de vida, naciendo 11 años antes y muriendo a penas cuatro después que Hurtado Izquierdo. Sin embargo, su producción artística se desarrolló casi en paralelo, con el incentivo de coincidir algunas de ellas en espacios concretos como continente y contenido.

Granada fue sin duda en principal lugar de coincidencia de ambos artistas. Cabe una alta posibilidad de que se conociesen personalmente a través de José de Mora, quien trabajase para decorar el Sancta Sanctorum de Hurtado para la Cartuja. Para este cenobio de los hijos de San Bruno diseñó Hurtado Izquierdo la fastuosa sacristía, espacio donde actualmente se ubican dos piezas de atribuibles a Diego de Mora, los *santos médicos Cosme y Damián*. Se trata de dos piezas que no parecen ser destinadas en origen a este espacio, si no llegadas a posteriori.

Casualmente dos obras de los hermanos Mora, José y Diego, terminaron recalando en un retablo obra de Francisco Hurtado Izquierdo, el *retablo de Santiago* de la Iglesia Catedral. La comitencia de este retablo estuvo a cargo del arzobispo Martín de Ascargorta, quien decidió que su tracista fuese Francisco Hurtado Izquierdo, que también había trabajado en los púlpitos del mismo templo mayor.

En cuanto a las esculturas, si bien la talla de *san Cecilio* de José de Mora, recayó en dicho retablo de manera coyuntural, el *san Gregorio Bético* fue encargado a Diego de Mora expresamente. Su ejecución corrió paralela a la obra de Hurtado, estando ambas concluidas en 1707 y fue concebida en función del lugar que debía ocupar. En este caso hablamos de una de las obras históricas documentadas gracias a los datos que emanan del archivo capitular de la Santa Iglesia Catedral. En esta ocasión se puede barajar la posibilidad de algún contacto entre ambos artistas trabajando para un proyecto común.

Fuera de Granada encontramos otros espacios donde conviven las creaciones artísticas de ambos personajes. Así en Priego de Córdoba, la iglesia conventual de san Francisco acoge un pequeño retablo atribuido en su traza al arquitecto lucentino. Hablamos del retablo de san Francisco Solano, sita en la capilla de la Vera Cruz, entre otras obras del mismo templo. De igual modo, el titular de dicho retablo hemos atribuido a Diego Antonio de Mora¹⁴, con una datación posible hacia 1718. Si bien este retablo puede que no fuese el original al que se destinó la efigie del santo de Montilla. Según los datos consultados, en 1717 se erige un retablo en su honor en otra zona del templo a expensas de Luis Gámiz y Aguilera y de su madre. Por estos mismos personajes se debió encargar a Diego de Mora la hechura del santo titular, que con el tiempo pasaría al retablo lateral de la capilla de la Vera Cruz o de la Columna. El retablo que ocupa en la actualidad se data en torno a 1713, mandado ejecutar por la Hermandad de la Vera Cruz, a cuyo frente estaba el suegro de Hurtado Izquierdo. Al parecer este es el eslabón que enlaza la traza del retablo con el arquitecto lucentino, quedando su ejecución en manos de los hermanos Sánchez de

¹⁴ Palomino Ruiz, Isaac. *Diego Antonio de Mora...* 559-560.

Rueda. En la calle lateral del mismo retablo se aprecian otras dos imágenes que se pueden atribuir a Diego de Mora, dos pequeñas efigies de *san José* y la *Inmaculada Concepción*.

Continuando en tierras cordobesas, en este caso en la capital. Francisco Hurtado Izquierdo ocupa el cargo de maestro mayor de obras de la Iglesia Catedral, como tal lleva a cabo la construcción de la nueva capilla-panteón del cardenal Salazar bajo la advocación de santa Teresa, desde 1697. A su término se jalona de una serie de efigies escultóricas de santos fundadores y de la santa titular. El conjunto se viene atribuyendo tradicionalmente a José de Mora, si bien siempre ha estado presente la posible participación de alguno de sus hermanos. De este modo, creemos ver la intervención de Diego Antonio de Mora en la imagen de *san Agustín*, dado que manifiesta los postulados plásticos que el menor de los Mora hace extensivos en su obra conocida.



San Gregorio Bético, Diego de Mora, 1707. Retablo de Santiago, Catedral, Granada y *San Francisco Solano*, Diego de Mora (atribución), ca. 1718. Iglesia conventual de san Francisco, capilla de la Vera Cruz, Priego de Córdoba (Córdoba). Fotografías: IPR.

Edita:
ASOCIACIÓN “HURTADO IZQUIERDO”



ASOCIACIÓN PARA LA
INVESTIGACIÓN DE LA
HISTORIA DEL ARTE Y EL
PATRIMONIO CULTURAL
“HURTADO IZQUIERDO”

ISBN: 978-84-09-10868-8

Depósito Legal: CO 963-2019