

LA VIRGEN DE LOS DOLORES (1671) DE JOSÉ DE MORA: ESTUDIO Y NUEVOS DATOS EN TORNO A LA DOLOROSA SERVITA DE GRANADA

Our Lady of Sorrows (1671) by José de Mora: study and new data about the Virgin of the Servites of Granada

José Antonio Díaz Gómez, Universidad de Granada

Fecha de recepción: 28/12/2017.

Fecha de aceptación: 20/04/2018.

RESUMEN: los fondos documentales de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Granada han permitido recabar nuevos datos en torno al origen, evolución e intervenciones de la talla de la *Virgen de los Dolores* de José de Mora. Se trata de una de las obras cumbre no sólo de la Escuela granadina, sino también del arte del Barroco español, cuya original configuración acabaría por consolidar un tipo iconográfico de gran repercusión en la escultura andaluza del periodo siguiente.

PALABRAS CLAVE: siglo XVII, escultura barroca, Escuela granadina, José de Mora, Virgen de los Dolores.

ABSTRACT: the documentary collections of the Congregation of the Oratory of Saint Philip Neri of Granada have allowed us to gather new information about the origin, evolution and changes of the sculpture of *Our Lady of Sorrows* by José de Mora. It is one of the masterpieces, not only of the School of Art of Granada, but also of all the Spanish Baroque. Its original configuration would end up consolidating an iconographic type of great repercussion in the Andalusian sculpture of the following period.

KEYWORDS: 17th century baroque sculpture, School of Art of Granada, José de Mora, Our Lady of Sorrows.

* * *

1.- LA VIRGEN DE LOS DOLORES DE GRANADA. ORIGEN Y LEYENDA

En las vísperas de la fundación del Oratorio de San Felipe Neri en octubre 1671, todo estaba preparado y era propicio en Granada para acoger a la novedosa efigie de la *Virgen de los Dolores*. El mismo iniciador de la causa oratoriana en la ciudad de la Alhambra, el maestro Pedro de Torres, había legado como titular a los padres felipenses una pequeña talla denominada como *Virgen del Oratorio* o *Madre Dolorosa*, presentada bajo el modelo iconográfico sedente importado desde Castilla (Hurtado de Mendoza, 1689: 60). Empero, una congregación creciente en todas sus dimensiones, no podía más que poseer como titular a una imagen cuyo poder de

interpelación fuese más fácilmente explotable según marcaban los usos contrarreformistas. (Fig. 1)



Fig. 1. *El antiguo Oratorio de San Felipe Neri (1686-1752) convertido en fábrica y almacén de abonos químicos, autor desconocido, h. 1908. Fuente: Archivo de los Padres Redentoristas de Granada.*

El prelado diocesano Diego Escolano y Ledesma, por su parte, se afanaba, dentro del desarrollo de su labor pastoral, en promover la devoción a santa María Virgen en sus Siete Dolores. Ante tal afán y con la pertinente aprobación real, había instituido el culto a dicha advocación en aquellas diócesis en que previamente se hubo asentado su pontificado. Ello lo hizo siempre ligando la singular veneración a la Orden Tercera de los Siervos de Nuestra Señora, a la que él mismo pertenecía y

sobre quienes tenía jurisdicción para nombrar superiores¹ (Hurtado de Mendoza, 1689: 271).

Así pues, la particular confraternidad de los servitas ya había sido instaurada en Granada para 1668, con la asignación de sede en la capilla de la *Virgen de las Tres Necesidades* de la Parroquia de Santiago. En apenas tres años la abandonarían para trasladarse al recién fundado Oratorio felipense, bajo las estratégicas pautas de consolidación marcadas por Escolano. Previamente a la materialización del enunciado cambio de sede, la congregación oratoriana, auspiciada por el mismo arzobispo, se encontraba preparando el terreno para que, desde el Oratorio y desde la corporación servita, la gran acogida y veneración popular de que ya gozaba aquella primitiva *Virgen del Oratorio* fuese en aumento con la concreción de la que se había convertido en una de las grandes devociones nacionales.



Fig. 2. *Virgen de la Soledad*, Alonso Cano, h. 1652, óleo sobre lienzo. Catedral de Granada. Foto: Cabildo Catedral.

¹ Además, algunas de las principales congregaciones servitas de España, como la madrileña, a la que Escolano había pertenecido, tenían como titular desde sus orígenes a la Virgen de los Dolores.

Don Diego había sido educado en la Corte y en aquel ámbito pudo asistir al desarrollo y expansión del culto a la *Virgen de la Soledad* del Convento de la Victoria, a que diese forma el escultor Gaspar Becerra en 1565, al extraer del lienzo aquella vetusta tradición iconográfica noreuropea que presentaba a la Virgen dolorosa arrodillada (Álvarez Baena, 1790: II, 207-8). De ella ya circulaban por las clausuras de Granada algunos trabajos pictóricos y numerosas estampas. Incluso, a su regreso a Granada en 1652, el célebre Alonso Cano recibiría el encargo de plasmar a la insigne dolorosa sobre lienzo para el Cabildo de la Catedral (López-Guadalupe Muñoz, 2013: 348-9. Cruz Cabrera, 2010: 136-7). (Fig. 2)

Pero será dentro de la incipiente comunidad oratoriana donde, en el mismo modo en que una centuria antes había sucedido en la Corte, la representación pictórica de María en su soledad abandona el lienzo para adoptar corporeidad. Sucedió, pues, que el padre prepósito Dionisio del Barrio:

“trató de componer la casa lo mejor que pudo, así de aposentos, como la sala baja, que había de ser la Iglesia, y buscó a un Caballero amigo, a quien encargó hablase a un Escultor que tenía conocido, por ser de los mejores que en aquel tiempo hubo en Andalucía, para que hiciese una Imagen de Nuestra Señora”. (Hurtado de Mendoza, 1689: 255).

Omite, sin embargo, el cronista Hurtado de Mendoza el nombre a que respondía tan prestigiado artista, información que sí extrae el autor de una *Noticia* de fines del siglo XVIII. Es éste quien, desde la documentación del archivo oratoriano y con el privilegio de tener el contrato de la talla entre sus manos, confirma que el padre Dionisio *“mandó hacer la Imagen al insigne escultor del Rey Don Joseph de Mora”*².

Ciertamente, hasta que Manuel Gómez-Moreno pudo compilar esta documentación destinada a los fondos de la Comisión de Monumentos y leer de primera mano esta *Noticia* aquí transcrita, la atribución de autoría respecto a esta dolorosa granadina osciló entre diversas autoridades (Gómez Moreno, 1892: 409-10). A esta situación de pérdida de la memoria de Mora, contribuyó la proliferación de esta iconografía en la imaginería de finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Se trata de una intensa producción que tomó a la titular felipense como modelo, con el fin de transportar la extendida devoción a distintas parroquias y conventos, que pasarían a gozar de los beneficios que de ello se derivaban. Así por ejemplo, la que fue *Virgen de la Soledad* de los jesuitas, obra de Torcuato Ruiz del Peral, acabó por ganar terreno a la *Virgen de los Dolores* del Oratorio en las medianías del siglo XVIII, hasta el punto de igualarla en su importancia y popularidad (Cruz Cabrera, 2010: 135). (Figs. 3 y 4)

² Archivo Histórico Provincial, Granada (AHPGr), Fondo Comisión de Monumentos, Libro 7219, p. 18.



FIG. 3. Cartel anunciando rogativa y sermón a la Virgen de la Soledad, autor desconocido, Granada, h. 1767. Fuente: BUGR.



Fig. 4. Virgen de la Soledad (de los jesuitas), Torcuato Ruiz del Peral, mediados del siglo XVIII. Iglesia de San Juan de los Reyes, Granada. Foto: José Antonio Díaz (JAD).

Por ello, si aquella enunciada en primer lugar pasaba a convertirse en la imagen hegemónica y modélica del tipo iconográfico en Granada y su área de influencia, no es de extrañar que una cierta confusión acabase adueñándose de la historiografía posterior. Máxime cuando la obra de Mora convivió durante un breve tiempo con su homóloga en el antiguo templo jesuítico³. El mismo conde de Maule otorgaba la paternidad de la dolorosa oratoriana a Ruiz del Peral a comienzos del siglo XIX (Cruz y Bahamonde, 1812: XII, 233-4). Con ello, sentó una atribución en la que reincidiría José Giménez-Serrano en su *Manual del artista y del viajero en Granada* (Giménez-Serrano, 1846: 9). Con todo, al igual que sucedió con Mora, desde el preciso instante en que la figura de Ruiz del Peral comience igualmente a disiparse en el olvido a lo largo del siglo XIX, la *Virgen de los Dolores*, ya en la Parroquia de Santa Ana tras la desamortización, volverá a cambiar de paternidad adoptiva, para abrazar temporalmente la de Alonso Cano⁴.



Fig. 5. *Virgen de la Soledad*, Gaspar Becerra, 1565. Convento de la Victoria de Madrid. Destruída en 1936. Foto: Elías Tormo. Fuente: col. particular.

³ Archivo del Instituto Gómez-Moreno, Granada (AIGM), Fondo Conventos, Legajo CV, pp. 66-80.

⁴ Así queda reflejado en la prensa de la época o entre el interesante fondo fotográfico de José García Ayola. AHPGr, Fondo Fotografía, Pieza F-0453, *Escultura de Alonso Cano*, 1863-1900.

En honor a la verdad, la dolorosa de San Felipe Neri se gesta dentro del periodo en que un joven José de Mora, que contaba con apenas 29 años de edad, acababa de regresar al taller familiar tras una estancia en la Corte. Allí tuvo la oportunidad de completar la inmejorable formación previa recibida de su mismo padre, Bernardo de Mora, y especialmente de los influjos legados por el genial Alonso Cano (López-Guadalupe Muñoz, 2000: 55-6. Gallego y Burín, 1988: 68-70). Por lo tanto, se hace muy probable que la elección del artista tampoco fuese casual, antes bien se depositó el interés sobre quien había podido contemplar en primera persona el modelo de Gaspar Becerra. Lo cierto es que la información que los escritos de aquel momento proporcionan al respecto resulta eminentemente anecdótica y sucinta, si bien contribuyen a poner de manifiesto el halo de misterio que durante toda su vida rodeó a José de Mora (Fig. 5):

“Conocióse cuánto se agradaba Dios de estos deseos de su Siervo en la particular providencia con que concurría a los efectos, y éste fue uno de ellos, que estando [el padre Dionisio] hablando de esta materia con el amigo que hemos dicho, en sitio extraño y no acostumbrado a frecuentarle el tal Escultor, pasó por él y viéndole le llamaron y propusieron el intento”(Hurtado de Mendoza, 1689: 255).

Tras el fortuito y pretendidamente providencial encuentro con el renombrado artista, éste acabaría por asumir el encargo, al cual se hizo frente inicialmente con 1.000 reales que el fundador del Oratorio, el maestro Pedro de Torres había legado en su testamento.⁵ Tal y como era costumbre, se decidió demorar en ocho días la fecha para comenzar con los trabajos de la imagen, con el fin de que coincidiese con una de las eminentes festividades marianas, que en esta ocasión vendría a ser la Purificación de la Virgen, celebrada en el domingo 2 de febrero de 1671 (Hurtado de Mendoza, 1689: 256).

Entretanto, fueron numerosas las plegarias individuales y colectivas por el éxito de la empresa, así como las consultas definitivas sobre cómo debería ser la nueva titular mariana. En esta cuestión de nuevo desempeñó un papel decisivo la opinión de un optimista arzobispo Escolano, que por las mismas fechas recibía la noticia de la autorización del papa Clemente X Altieri para establecer el culto a los Siete Dolores en suelo español (Escolano y Ledesma, 1670).

Una vez pasada la intensa semana, el padre Dionisio, junto con el hermano José y otros hijos espirituales, se encaminó hacia la casa del escultor. Ésta, contrariamente a la común opinión, no se encontraba aún en el *Carmen de los Mascarones* de la albaicinería calle del Agua, a donde Mora se trasladaría tras su matrimonio con Luisa de Mena en 1685. Y es que, por entonces, probablemente todavía habitaba en el hogar familiar de la collación de San Miguel Bajo (López-Guadalupe Muñoz, 2000: 55-6. Gallego y Burín, 1988: 68-70). A partir de este

⁵ AHPGr, Fondo Comisión de Monumentos, Libro 7655, pp. 3/7 y 14-17.

instante, el relato real se entremezcla indefectiblemente con el legendario, con lo que se complica sobremanera la nitidez de los hechos.

A su llegada al taller, los congregantes y sus acompañantes habrían entonado el himno *Veni Creator Spiritus* y, acto seguido, Mora habría tomado el escoplo en orden a dar los primeros golpes que determinarían la imagen mariana, con la previa advertencia del padre Dionisio de que “no la quería de alegría sino de penas”⁶. De ello se sucedió la acción arrebatada y portentosa, por la que el imaginero, con apenas unos golpes, desbastó en lo esencial el bloque lúneo, de modo que entre la tosquedad ya podrían diferenciarse los volúmenes de la posterior efigie (Hurtado de Mendoza, 1689: 258).

Tiempo después, en una nueva visita, el futuro preósito, junto con su camarilla, discurrió en el taller del artista y ante un ya avanzado estado de factura de la imagen, se discutió sobre el nombre con que ésta debía recibir las correspondientes honras:

“pareció a los más que el que le convenía, por ser la hechura de compasión y ternura, era de la Soledad o Angustias, de cuyos sagrados cognomentos había otras en Granada; pero el Padre con resolución dijo que no había de ser sino de los Dolores, no sólo por su devoción, sino por evitar pleitos o cuestiones como los que había entonces (...) entre dos Cofradías del Título de la Soledad, cada cual pretendiendo no usase la otra de la vocación”⁷.

Ante la tipología iconográfica adoptada, parecía inevitable que apareciese la identificación directa con aquella otra imagen en que se basa, de modo que el título de la Soledad figura como el primero de los barajados. Asimismo, era bastante común, y de hecho lo sigue siendo, que distintas órdenes religiosas venerasen idénticas advocaciones, tal y como sucedía en aquella Granada con la *Virgen de la Encarnación*, sin que por ello se suscitasen determinados recelos (López-Guadalupe Muñoz y López-Guadalupe Muñoz, 2002: 163-88).

Estos últimos se concitaban con mayor frecuencia entre las corporaciones seculares, es decir, entre hermandades y cofradías, con las cuales el preósito pretende preservar la calma, al encontrarse ya gestándose la idea de trasladar en los próximos meses la hermandad de los servitas hasta el Oratorio. Del mismo modo, la posibilidad que señala el profesor Cruz Cabrera, sobre que los felipenses renunciasen a esta advocación, en consideración a la *Virgen de la Soledad* venerada en la Compañía, desde estas páginas se vuelve a creer inexacta, al haber puesto ya de manifiesto cómo esta devoción mariana de los jesuitas iliberitanos surge con bastante posterioridad⁸.

⁶ AHPGr, Fondo Comisión de Monumentos, Libro 7219, p. 18.

⁷ AHPGr, Fondo Comisión de Monumentos, Libro 7219, 18.

⁸ “Podría haber pesado más en el ánimo de Dionisio del Barrio evitar roces con los cercanos padres de la Compañía de Jesús, con los que siempre había tenido muy buena relación y en cuyo colegio se daba culto a una devota imagen de la Soledad de Nuestra Señora” (Cruz Cabrera, 2010: 136). Por tanto, la cartelería conservada en la

La intención era clara desde el principio y el padre Dionisio, por segura delegación del Ordinario, impuso a la imagen el título de *Virgen de los Dolores*. Por si alguna duda cabía en todo este proceso, el hecho milagroso volvió a hacer acto de presencia para tratar de justificar la decisión, cuando en plena discusión el prepósito formuló su determinación en un estado casi de arrobamiento, según relata el cronista⁹.

Para finales de julio de 1671 la imagen ya se encontraba concluida en su totalidad, percibiendo por ello José de Mora un total de 3.600 reales en que se remató finalmente la hechura¹⁰ (López-Guadalupe Muñoz, 2018: 180-2). Se determinó como fecha para su bendición la festividad menor de la Virgen de los Ángeles. Para ello, se decidió darle discreto traslado en la medianoche del día anterior, pese a lo cual su tránsito por las calles de Granada no pasó desapercibido, forjándose desde el primer momento la portentosa leyenda de la *Virgen de los Dolores*:

“de secreto, con doce hachas y algunos hijos espirituales y otras algunas personas devotas, que llamó el Padre Dionisio para que acompañasen a Nuestra Señora desde la casa del Escultor, que era en el Albaicín, barrio distante de la casa; y pasando por una calle en que vivía una señora llamada Doña Gertrudis de Eslava, tan cercana a la muerte que, desahuciada de los médicos, la velaban aquella noche esperando por instantes el último de su vida; y al pasar por su puerta la silenciosa procesión, viendo una criada desde la ventana la Imagen, con fervoroso y confiado afecto dijo a su señora enferma, que pasaba por la calle una bellísima Imagen de la Virgen Santísima, que se encomendase a ella (...) y fue tan prontamente oída su oración que sanó luego” (Hurtado de Mendoza, 1689: 262).

Inmediatamente, el suceso recorrió las más fugaces conversaciones de la población local, de manera que una masiva acogida de la nueva devoción surgió de forma espontánea, hasta el punto de que, por rara vez en aquel momento, la bendición de la imagen se celebró

“de Pontifical, con grande afecto y concurso numeroso del pueblo, que asistió este día a ver las poco acostumbradas ceremonias de bendecir Imágenes (a lo menos en lo público) y por un Prelado; con que antes de dedicar la Iglesia, era ya frecuentada la Casa por la devoción de la Virgen Santísima de los Dolores” (Hurtado de Mendoza, 1689: 263).

Goza, pues, de preclara evidencia el hecho de que el arzobispo Escolano llevó a cabo su campaña de divulgación del culto a los Dolores de María con gran éxito. La bendición de una imagen en público en aquel momento debió significar mucho más de lo que pueda semejarse en la actualidad. Así pues, la imagen de la dolorosa *“empezó a acreditarse de milagrosa; prodigio que ha continuado, como lo testifican los despojos,*

Universidad de Granada a que alude el mismo profesor como justificación y mostrada en estas páginas, es posterior a su insegura datación en torno a 1679.

⁹ Lc. 1: 1-80.

¹⁰ Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero Secular-Regular, Libro 3808, s.fol.

votos y ofrendas, con que agradecidos y reverentes adornan las paredes de su Sagrado templo los Fieles” (Hurtado de Mendoza, 1689: 262). (Fig. 6)



Fig. 6. *V.º R.º De María Santísima de los Dolores, que se venera en el Oratorio del Sr. Sn. Phelipe Neri de la Ciu.ª de Granada, por su V.º Cong.ª de los Siervos de esta Señora*, autor desconocido, h. 1766, calcografía, 25,9x17,6cm. Fuente: Museo Hemeroteca “Casa de los Tirros”

2.- LA PERFECCIÓN PLÁSTICA DEL *STABAT MATER*

Antonio Gallego y Burín, en su detenido estudio sobre la vida y obra de José de Mora, denominaría a este último con el apelativo de “escultor del santo dolor” (Gallego y Burín, 1988: 152-63). Ciertamente, a la enigmática personalidad del artista se suma la inherente e inescrutable profundidad psicológica y espiritual de que parecen estar cargadas sus imágenes de Pasión. Sus principales trabajos desbordan

con plenitud una *terribilità* latente mas no visible, contexto en que la *Virgen de los Dolores* de los felipenses emerge como el perfecto compendio de todo un tratado plástico de la más pura dulzura, quebrantada por el más agudo dolor del ánimo. (Fig. 7)



Fig. 7. *Dolorosa. Escultura de Alonso Cano*, José Ayola García, 1863-82, fotografía sobre vidrio. Fuente: AHPGr.

No es patetismo dramático ni amplitud teatral lo que Mora encierra en sus dolorosas. Éstas no se hallan descompuestas en una gesticulación exacerbada. Todo en esta obra es contención; el dolor se mira hacia adentro, sin que por ello deje de hacerse visible desde fuera. He aquí el secreto de la genialidad estética del insigne escultor, dentro de una producción en que las obras de Pasión abundan sobremanera. Por su parte, no son demasiadas las representaciones gloriosas en que Mora ejercitase su virtuosismo en otro rango, e incluso en éstas la expresión externa se diluye entre aquello que colma el concepto interior.

Resulta evidente que José de Mora debía sentirse más cómodo trabajando el ademán compungido, alcanzando unas cotas de excelencia que multiplicaron la atención a este tipo de encargos. El mismo Gallego y Burín, afectado por una clara visión romántica, se esfuerza en señalar como causa de ello una biografía plena de dificultades y padecimientos personales, a los que se suma el amor no aprobado hacia aquella pariente viuda con la que se desposaría y a la que perdería algún tiempo después. Quiere así el historiador dotar de veracidad a la leyenda popular que canta la singular belleza de la esposa de Mora, su prima Luisa de Mena, en los rostros de estas dolorosas (Gallego y Burín, 1988: 152-63). (Fig. 8)

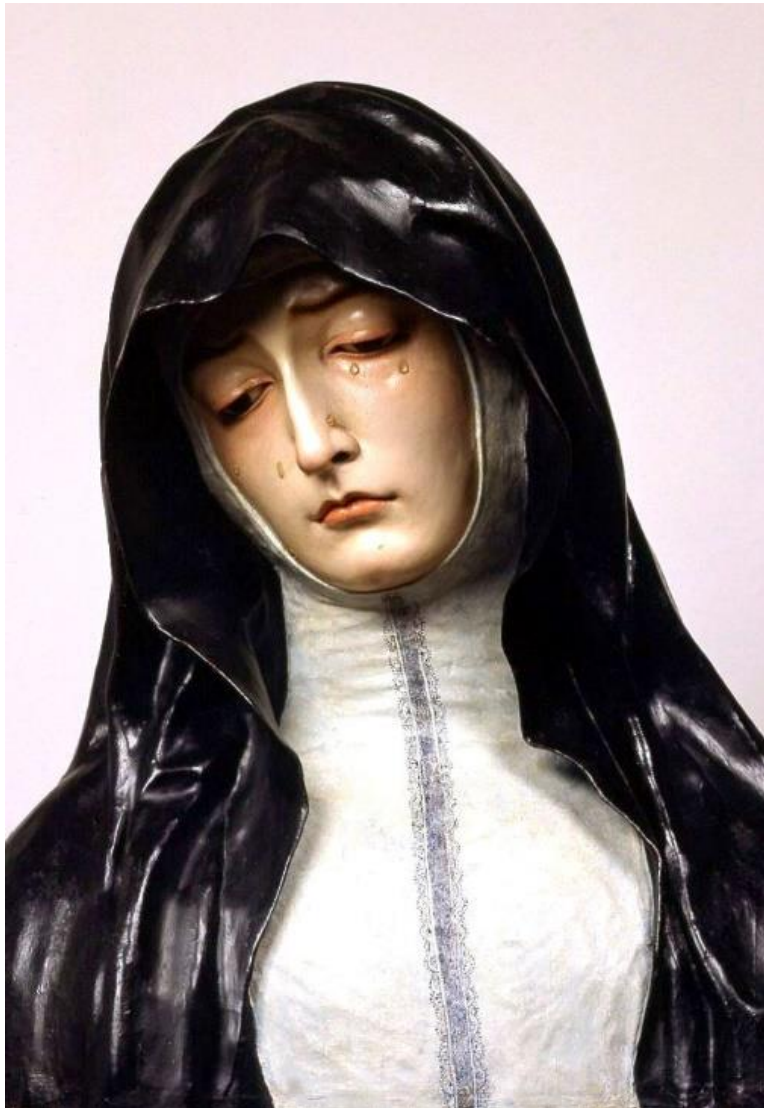


FIG. 8. *Dolorosa*, José de Mora, último cuarto s. XVII, madera policromada. Museo de Bellas Artes, Granada. Fuente: Museo Provincial de Bellas Artes.

Sea ésta la línea predominante en la psique de José, o simplemente existiese un componente de mayor sensibilidad en torno a la captación de este tipo de

sentimientos, se torna innegable que el gesto transido de sus principales obras pasa por ser inimitable en su autenticidad y, por ende, la mejor de las firmas del autor. Semejante impronta encontró el modelo más adecuado en aquella sobria y adusta efigie de la *Virgen de la Soledad* que hiciese Gaspar Becerra, recogiendo el legado europeo que ansiaba abrirse hueco en Castilla. Pero en el caso de la titular felipense el resultado es bien distinto: Becerra había propuesto la original tipología, Alonso Cano la había reafirmado sobre el lienzo, y Mora la extrae nuevamente del mismo para conducirla hacia sus últimas consecuencias.

Es la imagen de la *Virgen de los Dolores* una pieza completamente anatomizada, de acuerdo con la línea predominante en su producción. Su imponente naturalismo, restringido por la propia entidad en la obra de Becerra, se nutre directamente de la plástica canesca. En orden a ello, el juego de los paños no se plantea de una forma rígida y artificial, antes bien se amolda al plisado propio de una figura genuflexa. El estudio anatómico goza de una perfección sin precedentes en este joven género iconográfico, donde la silueta del cuerpo femenino se deja entrever en pro de un mayor verismo. Así, una pierna se adelanta a la otra, potenciando con el sencillo gesto los distintos niveles de profundidad que admite la talla, de lo que se genera en la parte posterior la exquisita cascada de pliegues con que se rompe la monotonía del manto.

La expresión de la figura es contenida y el cuidado juego dinámico se confía por entero a los paños. La estética de la talla es absolutamente delicada, podría calificarse incluso de pictórica, pues esta obra nada sería sin el acentuado juego de claroscuros que concibe. Rostro y manos comportan una equilibrada lividez, que cobran todo su protagonismo en base a la presencia del riguroso tono albo de la saya y la toca, que ciñen con severidad la anatomía e implican que la claridad lumínica irrumpa en la totalidad del elemento central de la escultura.

Finalmente, un mesurado manto de intenso azul marino, que da un cariz luctuoso al color mariano por excelencia, envuelve la totalidad de la figura, incluso con el característico recogido bajo las rodillas que presentaba la *Soledad* madrileña. Con ello, da continuidad a la elipse que encierra por completo la totalidad de la composición, contribuyendo a un mismo tiempo a incrementar la introspección del gesto, al caer ligeramente sobre el rostro. De esta manera, se crea un interesante juego de sombras en que se sumerge la intensa mirada cabizbaja, perdida en su misma introspección, de cuya intensidad tan sólo hablan las cinco lágrimas que de ella brotan.

Dejando la iconografía a un lado, la decisión de dotar al manto de dichos precisos tonos azules, semejantes a los que había plasmado el genial racionero en su obra pictórica para la *Catedral Metropolitana*, parece clara (Rodríguez Domingo, 2015: 85-116). De otra forma, la presencia de dicho simulado elemento textil se habría disipado entre la sombría atmósfera del espacio para el que, desde un principio, estaba pensada. ¿Cabe pues imaginar con qué fuerza y, al mismo tiempo, con qué

delicadeza debía emerger dentro de su camarín la efigie de la *Virgen de los Dolores*, en aquel Oratorio de San Felipe Neri?

3.- LAS MANOS COMPASIVAS

Ya en un principio, dentro de la iglesia primitiva la imagen se presentaba con una mínima elevación, lo que, unido a la angostura del lugar, implicaba ciertas dificultades a la hora de visualizar correctamente el semblante de la Dolorosa. El principal obstáculo que para ello se presentaba lo constituía la disposición original entrelazada de sus manos. Con todo, esta disposición cumplía asimismo una finalidad muy concreta, pues en aquellos primeros años de la andadura felipense, aquellas manos recibían en determinadas celebraciones un ostensorio cardiomorfo que hacía las veces de custodia eucarística en determinados ejercicios del Oratorio, al carecer por entonces de manifestador.



FIG. 9. *Virgen de los Dolores* —actual *Soledad del Calvario*—, José de Mora, 1671. Iglesia de Santa Ana, Granada. Foto: Antonio Orantes (AO).

(Fig. 9) Con todo, a comienzos del siglo XVIII, la comunidad oratoriana pensaba ya en la futura ubicación de la talla titular a una considerable mayor altura en el camarín de la iglesia nueva. Fue ésta la situación que motivó que la Congregación de Diputados, reunida en sesión de 5 de octubre de 1706, se volviese a encomendar a un más que experimentado José de Mora ante

“el grande inconveniente que hay en que la santa imagen de Nuestra Señora de los Dolores, nuestra Titular, tenga las manos en la postura que hasta aquí. Pues estando hoy tan baja no dejan de encubrirle el rostro, y habiendo de tener en la nueva iglesia más eminente lugar, es necesario se encubra más. Y por esto, y porque cesó el fin para que se las pusieron las que tiene en la postura presente, desea Su Reverencia se muden y hagan otras que estando en postura compasiva no tengan estos inconvenientes”¹¹.

Así, a comienzos de 1707 (Gómez Moreno, 1892: 409-10), la *Virgen de los Dolores* se presentaba ya con un nuevo y delicado juego de manos, dispuesto ahora en actitud compasiva como bien indica el testimonio transcrito. De estas nuevas manos, aunque no se señala su costo, sí que se especifica que fueron sufragadas con los beneficios de la venta de una joya destinada al torso de la efigie y de los rosarios que solían pender de las manos anteriores y que, a partir de ahora, ya no podrían encajar con la nueva disposición de las manos¹².

De este modo, lo que pudiese haber sido presentado como esporádico remiendo, acaba por convertirse en uno de los mayores recursos plásticos empleados por el imaginero. Las manos pasan a figurar entrecruzadas sobre el pecho, llegando una de ellas incluso a recoger el manto con cierta elegancia y sutilidad, de forma que se torna en la causa lógica de un nuevo, aunque menudo, juego de pliegues. Se trata de unas manos cargadas de sentido y fuerza, las cuales se aferran a la altura del corazón, tratando de contener, consolar y casi acariciar un sollozo que no termina de escaparse.

Este elemento fisionómico, en la disposición enunciada terminará por constituir un hito en aquel último trayecto profesional de Mora, cuando se trataba de representar la necesidad de atrapar el más hondo y vehemente sentimiento. Así, vuelven a apreciarse replicadas estas manos en la delicadeza de la *Virgen de las Angustias* que ejecuta para los carmelitas de Jaén, hoy en la Catedral de dicha ciudad, o en la exquisitez del pequeño *San Bruno* para la Cartuja de la Asunción (López-Guadalupe Muñoz, 2000: 121-32). (Fig. 10)

La realización de la *Virgen de los Dolores* marca en la producción de José de Mora todo un punto de inflexión, especialmente dentro de la producción de las populares parejas de bustos dolientes, que tanto abundan en su catálogo. De este modo, se aprecia una evolución con respecto a aquel naturalismo desenvuelto y tan característico de la Escuela Andaluza, en que las dolorosas se presentaban con la

¹¹ AHN, Clero Secular-Regular, Libro 3805, fols. 85v-96r.

¹² “Dio doña Ana Hermoso un doblón de a ocho para ayuda y el corazón que sirve de custodia, para las manos de Nuestra Señora”. AHN, Clero Secular-Regular, Libro 3808, s.fol.

cabellera suelta, así como ataviadas con una viva y contrastada policromía. Si bien ni Mora ni sus seguidores abandonarán nunca este recurso más relajado, lo cierto es que en la última etapa de José habrá un más que claro predominio de las fisonomías ceñidas por el rigor del luto castellano.



Fig. 10. *Virgen de los Dolores* —detalle—, José de Mora, 1671. Iglesia de Santa Ana, Granada. Foto: AO.

La efigie titular del Oratorio granadino, pese a configurarse como una escultura de talla completa, llegó a contar con adornos y aderezos con que la revestía el fervor popular. La dolorosa era depositaria de un suntuoso ajuar que pasó con ella a la Parroquia de Santa Ana en su mayor parte en 1836 y del que apenas permanece elemento alguno. Así es que, tanto inventarios como estampas devocionales, la muestran con un gran rosario de nácar que pendía de entre las manos, cubierta con un velo de seda oscura, con la presencia de una media luna de plata a los pies, metal

precioso que se veía sobredorado en el nimbo radiado con que se encontraba coronada¹³.

Igualmente, en plata había sido labrada la ráfaga que la circundaba en las grandes solemnidades, presentándose la dolorosa sobre una peana repleta de espejos y perfiles dorados en comunión con el ornato del camarín¹⁴. En torno a ésta se disponían tres parejas de ángeles portadores de los principales emblemas de la hermandad servita, tales como la regla, el lema *Servi Mariæ*, el escapulario, la palma del martirio, la corona de espinas o el corazón transfijo por siete puñales. Asimismo, parece ser que, dentro de los tiempos penitenciales, la dolorosa se veía privada de la mayor parte de este adorno, a la par que quedaba tocada con un velo púrpura.

De que los oratorianos cuidaron de la talla con un celo que se afanaba en no dañar en lo más mínimo sus elevadas cualidades artísticas, habla el hecho de que hasta fechas tan avanzadas como el año 1741 no se permitiese a los servitas obtener las licencias precisas para moverla de su camarín de cara instalarla en altares de cultos efímeros¹⁵, sin que conste salida procesional alguna hasta el traslado de regreso al Oratorio en 1814, tras la Dominación francesa¹⁶. A aquella relajación en el revestimiento de la imagen para favorecer el acercamiento de la veneración popular, le sucedió una mayor manipulación en su impronta, pues para las grandes festividades se la comenzó a ataviar con una saya de terciopelo, además de con el expresado velo¹⁷.

Para este fin, de cara igualmente a la festividad de los Dolores de septiembre de 1741, se había conducido la talla en los días previos fuera del Oratorio para retocarla y recomponerla en aras de posibilitar su vestimenta, por lo que el maestro escultor les llevó tan sólo 12 reales¹⁸. Afortunadamente, el criterio de Ruiz del Peral fue lo suficientemente acertado y respetuoso como para impedir cualquier desfiguración de la obra original de Mora. Algún tiempo después y ante las señales de deterioro que comenzaba a manifestar la efigie, ya en 1771 se pondrá fin a la praxis de vestir la imagen y los mismos padres felipenses se ocuparán de disponer la venta de sus vestidos para prevenir toda recaída en la tentación¹⁹.

4.- EL CULTO DEBIDO

Pese a que, como quedó reseñado *a priori*, la *Virgen de los Dolores* contó con una rápida y concurrida veneración desde el mismo día de su bendición en agosto de 1671, no será hasta bien entrada la decimoctava centuria cuando el culto a la misma alcance sus máximas cotas históricas. Igualmente, quedó señalado el modo en que,

¹³ AHPGr, Fondo Desamortización, Legajos 2432-28 y 2433-75, s.fol. Et, Archivo Histórico Diocesano de Granada (AHDGr), Fondo Legajos de Religiosos, Caja 92-F, Legajo s.n., s.fol.

¹⁴ AHN, Clero Secular-Regular, Libro 3807, fols. 100r y 107r.

¹⁵ AHPGr, Fondo Conventos, Legajo 2432-28, s.fol.

¹⁶ AIGM, Fondo Conventos, Legajo CV, 66-80.

¹⁷ AHN, Clero Secular-Regular, Libro 3835, fol. 4v.

¹⁸ AHN, Clero Secular-Regular, Libro 3819, fol. 2v.

¹⁹ AHN, Clero Secular-Regular, Libro 3835, fol. 4v.

tras presidir durante 46 años el presbiterio de la iglesia primitiva, fue trasladada provisionalmente a una capilla de la nave central del nuevo templo, consagrada en 1717, para establecerse definitivamente en el camarín para ella confeccionado a partir del 9 de junio de 1725²⁰. Durante su estancia en la nave de la iglesia, ocupó la capilla posteriormente dedicada a la Sagrada Familia, la central del lado de la Epístola, que funcionó como provisional capilla mayor. Este aspecto dota de lógica al asentamiento formal de los servitas en la misma, sin que la posterior titularidad se contase entre sus principales devociones²¹.

El trasiego de los Siervos de María era prácticamente cotidiano en la asistencia a la meditación diaria de los Siete Dolores. Asimismo, las honras solemnes con que servitas y felipenses rendían el debido culto a su compartida titular, se celebraban de forma mensual, en el tercer viernes de cada mes. Las funciones principales quedaban fijadas, de un lado con la celebración litúrgica del Viernes de Dolores, la cual corría a cargo de la congregación oratoriana, contando con la asistencia del Cabildo de la Ciudad, en cumplimiento del voto profesado el 18 de marzo de 1674 (Chica Benavides, 1764: Septiembre 17).



Fig. 11. *Media luna de la Virgen de los Dolores*, autor desconocido, h. 1671, plata pulida y sobredorada. Iglesia de Santa Ana, Granada. Foto: JAD. Se trata de la alhaja original de la dolorosa de Mora, conservada en un notable estado de deterioro.

De otra parte, en torno al tercer domingo de septiembre transcurría la función solemne costeada por la hermandad servita. Ésta, a partir de 1742, se vio ampliada con un septenario y fiestas que gozaban de una gran expectación popular, hasta el término en que cada año se encargaba de su patrocinio una determinada ilustre

²⁰ AHPGr, Fondo Comisión de Monumentos, Libro 7219, 1.

²¹ AIGM, Fondo Conventos, Legajo CV, 66-80.

personalidad (Chica Benavides, 1764: Septiembre 17). En el año 1768, la función solemne transcurrió en el viernes 23 de septiembre, bajo el patrocinio de María Josefa de Aoiz, gran devota de la Virgen servita y priora en estado de viudedad de algún cenobio cuya religión no se especifica. (Fig. 11)

En señal de estima y agradecimiento, los padres del Oratorio le hicieron llegar hasta la clausura una descripción poetizada de las fiestas celebradas, en la que se enfatiza uno de los más pomposos actos que tenían lugar, como era el fastuoso traslado en andas desde el altar de cultos hasta el camarín, una vez culminado el septenario, con alusiones a la estrellada, brillante y espejada ornamentación de este espacio²².

Ante la escasez de crónicas documentales que hablen del desarrollo de estas fiestas, el hallazgo de este poema supone el valioso testimonio de unos cultos septembrinos que se desarrollaban con todo lujo de detalles. Tal y como queda de manifiesto, los versos hacen explícitas referencias a la magna iluminación, la profusión del ornato, la generosidad y refinamiento del incienso, la multitudinaria presencia del clamor popular, la celebración de la Eucaristía como acto central y, por supuesto, la predicación a cargo de algún eminente teólogo felipense que era invitado a tal efecto. La función principal con que era clausurado el septenario suponía el acto central de tan ostentosos festejos.

En correlación con el curso de los tiempos, conforme avanzaba el siglo XVIII hacia sus postrimerías, las celebraciones en torno a la *Virgen de los Dolores* fueron perdiendo intensidad. Si bien es cierto que, a modo de reacción frente a la ocupación francesa, volvió a ser recuperado parte del antiguo esplendor con la reapertura del Oratorio en 1814, incluida la renovación del voto de la Ciudad, esta bonanza recobrada no tardaría en diluirse nuevamente ante la presión social de las corrientes liberales decimonónicas.

Para 1835, con la definitiva disolución del Oratorio y la irremediable separación entre la dolorosa titular y su cofradía de servitas, la celebración de los cultos de septiembre acabaría extinguiéndose a la par que lo hacía la susodicha corporación seglar. Con todo, un grupo considerable de devotos continuaría rindiendo culto a la imagen tras su traspaso a Santa Ana. En este templo parroquial aún queda constancia de la celebración del septenario, así como de una novedosa procesión en su honor como culmen, a raíz la creación en 1889 de una Asociación de Señoras Servitas de la Virgen de los Dolores (López-Guadalupe Muñoz y López-Guadalupe Muñoz, 2002: 243-58).

Con esta corporación seglar, el entonces párroco pretendía recuperar la existencia de un cuerpo de camareras de corte aristocrático en torno a la señora

²² Biblioteca de la Universidad de Granada (BUGR), Fondo Antiguo, Congregación del Oratorio de Granada (1768). *Métrica descripción de la Solemne festividad Vespertina q^a. a la immaculada Reina con el Sagrado título de los Dolores, sita en la Congreg^{ón}. del S. S. Phelipe Neri de esta Ciudad, ha consagrado la M.I.S.D. María Josepha de Aois, afectuosísima Priora, en el día 23 de Septiembre de 1768*. Granada, manuscrito. [Sig. BHR: C-26(4)].

imagen. Desde esta nueva hermandad, se promoverá la ampliación de los cultos en un novenario y, se favorecerá la presencia de la *Virgen de los Dolores* en actos penitenciales, así como su participación en la procesión oficial del Santo Entierro desde 1894 (López-Guadalupe Muñoz y López-Guadalupe Muñoz, 2002: 259-72). A partir de este momento, la efigie de la dolorosa queda estrechamente unida a la celebración contemporánea de la Semana Santa granadina, procesionando dentro de los viacrucis oficiales, ya sea en soledad o a los pies del *Cristo de la Salvación* —hoy de *la Misericordia*—, salido de la gubia del mismo autor en 1688²³. (Fig. 12)



FIG. 12. *Procesión con la Dolorosa y el Cristo de Mora*, J. Martínez Rioboo, 1918-20. Fuente: AIGM.

²³ Sobre el reciente hallazgo del contexto y datación de la hechura del *Cristo de Mora*, véase: Díaz Gómez, 2018: II, 707-28.

Para el año de 1924, la Asociación de Señoras Servitas contaba ya con más de una década en que había sufrido su traslado al *Beaterio de Santa María Egipcíaca*, teniendo lugar en ese mismo año la refundación de la Hermandad del Santo Entierro. Será entonces cuando los nuevos mayordomos inicien los trámites que desemboquen en la sustitución de su antigua titular, la *Virgen de las Tres Necesidades* de José Risueño, por la antigua *Virgen de los Dolores* oratoriana, en torno a la que se había generado también por entonces una pequeña hermandad de carácter sacramental (López-Guadalupe Muñoz y López-Guadalupe Muñoz, 2002: 133-46).

En la tarde-noche del Viernes Santo 6 de abril de 1928, la antigua titular felipense volvía a procesionar por las calles de Granada con total solemnidad y como única titular mariana de una cofradía penitencial, que la rebautizó como *Virgen de la Soledad del Calvario*. En esta nueva etapa y con gran fortuna, la talla fue liberada de la huella del transcurso de los siglos y que había afectado a su impronta original. Ello fue posible mediante el proceso de restauración que el equipo de Bárbara Hasbach llevó a cabo entre los años 1996 y 1997 (Hasbach Lugo, 1996: 153-6).

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ Y BAENA, J.A. (1790). *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes: diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra al Ilmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial y Coronada Villa de Madrid*. Madrid: Imprenta de Benito Cano.

CHICA BENAVIDES A. (1764) Papel Sexto. *Gazetilla curiosa o semanero granadino*, Septiembre, 17.

CRUZ Y BAHAMONDE, N. (1812) *Viage de España, Francia, é Italia*. Cádiz: Imprenta de Manuel Bosch.

CRUZ CABRERA, J.P. La imagen religiosa como estrategia fundacional: la Virgen de los Dolores de José de Mora (vulgo Soledad de Santa Ana) y el oratorio de San Felipe Neri de Granada. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 41 (2010), pp. 131-47.

DÍAZ GÓMEZ, J.A. (2018) *Fundaciones de las Congregaciones del Oratorio de San Felipe Neri y de Clérigos Regulares Menores en las jurisdicciones diocesanas de Granada y Guadix. Historia y patrimonio*. Granada: Universidad. [Tesis doctoral defendida el 19 de julio de 2018]

ESCOLANO Y LEDESMA, D. (1670) *Memorial a la reina nuestra señora en que se suplica interponga su real autoridad para que Su Santidad conceda a estos reinos de España festividad y rezo de los Dolores de María Santísima Madre de Dios*. Granada: Imprenta de Baltasar de Bolívar.

GALLEGO Y BURÍN, A. (1988) *José de Mora, su vida y su obra*. Granada: Universidad.

GIMÉNEZ SERRANO, J. (1846) *Manual del artista y del viagero en Granada*. Granada: Imprenta de José Antonio Linares.

GÓMEZ MORENO, M. (1892) *Guía de Granada*. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura.

HASBACH LUGO, B. Soledad de José De Mora, Iglesia de Santa Ana (Granada). *Gólgota*, n° 8 (1996), pp. 153-6.

HURTADO DE MENDOZA, F. (1689) *Fundación y Crónica de la Sagrada Congregación de San Phelipe Neri de la Ciudad de Granada*. Madrid: Imprenta de Julián de Paredes.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J. (2018) “En la estela de Cano. José de Mora y sus contextos”. En L. GILA MEDINA Y F.J. HERRERA GARCÍA (coords.), *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (pp. 159-204). Granada: Universidad.

— (2013) *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio.

— (2000) *José de Mora*. Granada: Comares.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M.L. Y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J. (2002) *Historia viva de la Semana Santa de Granada. Arte y devoción*. Granada: Universidad.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. (2015) “«Atended y ved si ha-y dolor como mi dolor»: la Virgen Dolorosa en el arte granadino”. En L. GILA MEDINA Y M. GARCÍA LUQUE (coords.), *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII)* (pp. 85-116). Granada: Diputación Provincial, 2015.