

**La Virgen del Rosario del convento de Santa Cruz
la Real en la Granada barroca**

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz
Universidad de Granada

La Virgen del Rosario del convento de Santa Cruz la Real en la Granada barroca

The Virgen del Rosario of *Santa Cruz la Real* convent in Granada baroque

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

Universidad de Granada

lopezgu@ugr.es

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 28 de diciembre de 2015

Resumen

A pesar de la escasez de fuentes documentales, se ensaya una reconstrucción de la historia devocional de la Virgen del Rosario de Granada que la convierte en un ejemplo eminente de la religiosidad popular barroca. En ella interaccionan los intereses pastorales de la orden dominica con la renovación de la imagen de la monarquía hispánica. En este proceso el auge de la devoción a la Virgen del Rosario la proyecta hasta el crucero de la iglesia y sirve de estímulo a la conclusión de las obras del templo.

Palabras clave: Religiosidad popular; Iconografía real; Virgen del Rosario; Escultura; Arte religioso; Granada; Convento de Santa Cruz la Real

Abstract

Despite the scarcity of documentary sources, a reconstruction of the devotional history of the *Virgen del Rosario* of Granada make it an outstanding example of Baroque popular religiosity. In this case the pastoral interest of the Dominican order and the renovation of the image of the Spanish monarchy are related. In this process the growth of devotion to the *Virgen del Rosario* projected her to the transept of the Church and gives encouragement to the completion of its construction.

Keywords: Popular Religiosity; Royal iconography; *Virgen del Rosario*; Sculpture; Religious art; Granada; *Santa Cruz la Real* convent.

Para citar este artículo: López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2016). La Virgen del Rosario del convento de Santa Cruz la Real en la Granada barroca. *Revista de Humanidades*, n. 27, p. 233-269, ISSN 1130-5029 (ISSN-e 2340-8995).

SUMARIO: 1. Primer desarrollo de una devoción barroca. 2. La virgen del Rosario en la definición de la capilla mayor y crucero. 3. La estampa grabada como propaganda visual. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

La historia devocional de la venerada imagen de la *Virgen del Rosario* del convento dominico de Santa Cruz la Real de Granada, copatrona de la ciudad, se encuentra aun en gran medida por escribir. Aspectos puntuales de su historia como la milagrosa aparición de una estrella en la frente de su imagen en 1679 (Sánchez-Montes González, 1991) o la más reciente coronación canónica de 1961 (Rivera Rodríguez y Corral Labella: 2011) han sido objeto de atención de historiadores y eruditos, junto al poderoso atractivo del monumental enmarque de la imagen en un fastuoso conjunto barroco de retablo y camarín que ha sido analizado tanto por René Taylor (Taylor, 1961: 258-267) como por Encarnación Isla (Isla Mingorances, 1990: 17-61).

La dispersión documental, fundamentalmente del archivo de la propia hermandad, pero también del convento, han impedido hasta ahora entretejer los hilos sueltos de una historia que forma parte capital de la evolución sociorreligiosa de la Granada de la Edad Moderna. De hecho, algunos aspectos cruciales del conocimiento de este capítulo se basan en los datos publicados por el P. José Alonso (Alonso, 1917) y el P. Manuel Crespo Carracedo (Crespo, 1970) sobre documentos hoy en paradero desconocido. No obstante, una paciente recuperación y relectura de datos permite esbozar las líneas generales de esta historia para intentar comprobar que se trató de una devoción característicamente barroca en la que confluyeron los intereses propios de la religiosidad popular, los de la actividad pastoral e implantación ciudadana de la Orden de Predicadores y los de propaganda de la misma Corona, que se encuentra en el origen tanto del Convento como de la Archicofradía.

1. PRIMER DESARROLLO DE UNA DEVOCIÓN BARROCA

Aunque el origen de la devoción rosariana en Granada y de su archicofradía se remonta al mismo momento de la conquista castellana de la ciudad y todas las fuentes clásicas señalan como promotor de la misma al primer arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera, y como primeros integrantes de la hermandad a los Reyes Católicos y al propio prelado (Crespo, 1970: 27), lo cierto es que la existencia de una imagen que aglutinara la devoción popular y sirviera de referencia material a la extensión devocional es bastante posterior. Por tanto, los orígenes de la hermandad no se centran en una imagen devocional sino que la incorporación posterior de ésta sirvió de acicate a la extensión de la devoción rosariana en Granada.

Según los datos manejados por el P. Crespo sobre documentos hoy extraviados, en 1552 se produce la donación de la primitiva imagen por parte de la Duquesa de Gor, hecho erróneo por cuanto este título se creó en 1803. Sin embargo, sí que tenía asiento la casa solariega de los Señores de Gor en las inmediaciones de Santa Cruz la Real, en la actual plaza de los Girones, lo que hace plausible la vinculación a esta

casa nobiliaria y su donación a mediados del Quinientos¹. En este momento, en los comedios de este siglo, es cuando comienzan a florecer las imágenes devocionales en una conflictiva Granada, aun esencialmente morisca. El Realejo, barrio profundamente castellanizado como antigua judería que fue, sede de una fundación conventual de grandes proporciones y bajo los auspicios de la Corona como Santa Cruz la Real, resultaba el espacio adecuado para la aparición del que con el tiempo sería uno de los grandes fenómenos devocionales de la ciudad. Curiosamente, en fechas cercanas debió realizarse la imagen de *Nuestra Señora de las Angustias*, el otro gran polo devocional de la urbe, ambas patronas de Granada y en competencia creciente en el siglo XVIII (López-Guadalupe Muñoz, M. L. y López-Guadalupe Muñoz, J. J., 1996: 202-204).

La cronología haría factible su presencia en la batalla de Lepanto (7 de octubre de 1571). Sin embargo, este hecho tan notable no encuentra referencia documental alguna hasta mediados del siglo XVIII y ni aún entonces parece referirse a una presencia de la imagen granadina en la famosa batalla naval. Sorprende que un acontecimiento de tanta relevancia no tuviera un reflejo inmediato en la literatura de elogio de la ciudad donde ni en las obras de Francisco Bermúdez de Pedraza (*Antigüedad y excelencias de la ciudad de Granada*, 1608 e *Historia eclesiástica de Granada*, 1639) ni en Francisco Henríquez de Jorquera (*Anales de Granada*, manuscrito de hacia 1646) se hace la más mínima alusión a esta circunstancia².

En una calcografía de Juan Ruiz Luengo (fig. 1), abierta en 1751³, una leyenda acompaña a la representación de la Virgen del Rosario explicando: “*A quien se debe la feliz Victoria contra los turcos, por la Yntersezion (sic) de S.S. Pío V y Armada gobernada por el xelo y Valor de el S. D. Juan de Austria*”. Es la primera referencia escrita en la que se relaciona el famoso hecho de armas con una representación de la Virgen del Rosario granadina pero realmente no vincula a ambas sino que refiere el hecho de haberse atribuido la victoria de la flota cristiana a la intercesión de la Virgen, victoria anunciada por el propio pontífice antes de haber llegado la noticia a Roma. No obstante, el hecho de atribuirse a la Virgen del Rosario la milagrosa intercesión fue enfatizado en el caso granadino como prueban abundantes estampas

1 Probablemente la referencia al título del Ducado de Gor provenga de una donación posterior, que se data a mediados del siglo XIX, de un vestido nupcial de la Duquesa que se transformó en manto para la Virgen del Rosario con adornos de rosarios de pequeñas perlas y motivos alusivos a la batalla de Lepanto bordados (Rodríguez Rivera y Corral Labella: 2011, p. 67).

2 Por otra parte, las dimensiones de la actual imagen (162 cm de altura), excesivas en comparación con las imágenes que acompañaban a las embarcaciones españolas de la época como *la Galeona* de Cádiz (60 cm), lo hacen improbable, aunque sí está documentada la vinculación de don Álvaro de Bazán a los dominicos, por cuanto fue benefactor y tuvo capilla de enterramiento en el desaparecido convento de dominicas de Sancti Spiritus de Granada (López Torrijos, 2006: 371-383).

3 Calcografía de 261 x 172 mm conservada en el Museo Casa de los Tiros de Granada (nº inv. 7834).



1. Juan Ruiz Luengo. Virgen del Rosario, 1751. Calcografía. Granada, Museo Casa de los Tiros.

sobre las que después volveremos y la iconografía del camarín, cuya fase decisiva de ejecución transcurre en el tercer cuarto del siglo XVIII.

Una lectura interesada y posterior de estas referencias fragua la creencia en la presencia en Lepanto de la Virgen granadina. La participación en el famoso hecho

de armas de dos personajes con vinculación granadina apuntalaría la legendaria afirmación: don Juan de Austria, hermanastro del rey Felipe II y que fue encargado en tierras granadinas de sofocar la rebelión de las Alpujarras en 1568 lo que conllevó una estancia en Granada durante la cual curiosamente se hizo hermano de la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias, y don Álvaro de Bazán, I marqués de Santa Cruz, granadino de nacimiento. Sin embargo, debe insistirse en que ésta es una interpretación posterior pues aun en 1764 las *Gazetillas* del trinitario padre Lachica no hacen referencia alguna a Lepanto pero sí a los célebres hechos milagrosos de la aparición de lágrimas y de una estrella en la imagen de la Virgen (Lachica Benavides, 1764: XXVII, 2-3).

Por tanto, cabe considerar la primera creación de una imagen devocional de la Virgen del Rosario en el seno del convento dominico granadino a mediados del siglo XVI. No parece que ni la extensión devocional ni el desarrollo de la hermandad que la sirve la significaran por entonces con la importancia que alcanzaría posteriormente. Probablemente el esfuerzo constructivo en el que se encontraba enfrascado el convento constituiría el objetivo prioritario de la comunidad dominica. De hecho, la transición entre los siglos XVI y XVII conoce la construcción del magno claustro de Santa Cruz la Real (1590-1624), que se acelera en los inicios de esta última centuria con la petición a la Corona de madera para esta obra en 1606 y de nuevo en 1623, como documentó Gómez-Moreno Calera (Gómez-Moreno Calera, 1990: 218). Uno de los pocos rastros documentales del siglo XVI corresponde a una memoria de misas instituida “en la capilla del Rosario” en 1564⁴, lo que no permite asegurar la existencia de la imagen aunque cabe suponerla. En cambio, sí existía con toda seguridad en 1576 cuando se celebra procesión de rogativa con la misma (López-Guadalupe Muñoz, M. L., 2004: 381).

Sin embargo, desde inicios del Seiscientos se documenta un creciente auge devocional a la Virgen del Rosario que induce a considerarla una devoción barroca. El primer grabado granadino que muestra la iconografía de la Virgen del Rosario es obra del burilista antuerpiense -aunque asentado en Granada- Francisco Heylan y data de 1617 (fig. 2). Se trata aún de una representación de carácter genérico. En una orla rosariana y sobre fondo de rayos, la Virgen y el Niño, muy próximos a modelos escultóricos coetáneos, ofrecen sendos rosarios en vehemente afirmación de los beneficios espirituales que la piadosa práctica comporta. Aunque quizás coincidente con la estética real de la imagen granadina, esta estampa no permite diferenciarla aún de otra representación de la misma advocación. De hecho, la leyenda del grabado

4 *Archivo Histórico Nacional (A.H.N.)*, Clero Secular-Regular, Libro 3670 (“Hijuela 1ª. Memorias, capellanías y colecturías de este Convento de Santa Cruz la Real. 1822”), fol. 58. Se trata de una memoria de misas instituida por doña Leonor de Guevara, parte en la parroquia de Santa Ana y parte en la capilla del Rosario del convento de Santa Cruz la Real.



2. Francisco Heylan. Virgen del Rosario, 1617. Calcografía. Granada, Biblioteca Universitaria del Hospital Real.

sólo reza “Esperança Nuestra” y “Ecce Ancilla Domini” sin hacer alusión a su advocación⁵.

⁵ Sobre el origen granadino de la estampa no hay duda pero ni siquiera el impreso en el que se inserta ofrece relación alguna con la imagen rosariana de Santa Cruz la Real ya que se trata de un pleito con el encabezamiento *Por los dueños de heredades y haças calmas del termino de la Ciudad*



3. Anónimo. Virgen del Rosario, ¿primera mitad del siglo XVII? Vestido de plata de 1628. Coronas de 1961. Granada, iglesia de Santo Domingo.

La conclusión del claustro citado en 1624, coincidente con la visita a Granada de Felipe IV, patrono del convento, parece reactivar la devoción y rememorar el prestigioso origen de la fundación en la que se encuentra. Un poco antes, en 1622, la comunidad dominica se obligaba a pagar a la Cofradía del Rosario mil cien reales anuales de acuerdo con la manda testamentaria de don José de San Román, otro

de Antequera en el pleito con los dueños de las Huertas antiguas y modernas (...) que se encuentra en la Biblioteca Universitaria del Hospital Real de Granada (*B.U.H.R.*), signatura A-31-157. Es una calcografía de 94 x 62 mm (cf. Gómez-Moreno, 1900: 16; Moreno Garrido, 1976: 122, 200 y fig. 68).

indicio del creciente auge devocional a la Virgen del Rosario⁶. Poco después de la visita regia, la imagen adquiriría su aspecto prototípico en cuanto a atuendo e iconografía (fig. 3), cuando en 1628 las terceras dominicas doña María, doña Jerónima y doña Catalina de la Torre le ofrendaron “un vestido de plata de martillo (...), adornado de varios realces dorados, piedras y esmaltes y guarnecido de perlas (...)”, según reza en una lápida ubicada a la entrada del camarín, donde además se da cuenta de distintos prodigios de la imagen y del desarrollo de las obras del mismo.

El argénteo vestido proporciona el salto cualitativo necesario, en cuanto a diferenciación de la imagen, previo a su efervescencia devocional. Claramente venía a evocar la moda cortesana que la reciente visita real había puesto en la retina de los granadinos. El vestido de la Virgen del Rosario puede identificarse con la saya castellana entera característica desde tiempos de Felipe II y que aún regía en época de Felipe III y comienzos del reinado de su hijo, compuesta por un corpiño ajustado a la cintura con borde inferior en pico y el verdugado troncocónico, de limpios y geométricos perfiles, a veces llamado traje de aceitera. Las mangas abiertas y anchas, caídas casi hasta el suelo, dejan asomar las manguillas, igualmente de plata y completadas con encaje de tela natural. La hombrera marca la articulación entre el torso y el brazo. Es la moda presente en el retrato cortesano de Alonso Sánchez Coello y continuado en Bartolomé González, Juan Pantoja de la Cruz (fig. 4) o Rodrigo de Villandrando. Siguiendo los modelos que nos muestran estos retratos pictóricos, el de la Virgen granadina perfila los bordes del vestido creando una cenefa decorativa en la botonadura delantera del corpiño y la falda o en los bordes de las mangas. Por el resto se distribuyen simétricamente cabujones engastados en estrellas y anagramas de la Virgen y de Cristo. Se completa con toca recogida por delante y caída hasta la cintura por detrás, ceñido rostrillo -también de orfebrería- a base de rayos, con una estrella a la altura de la frente, recuerdo de uno de los milagros atribuidos a la sagrada imagen, media luna a los pies, cetro y rosario en la derecha, el Niño en la

6 *A.H.N.*, Clero Secular-Regular, Libro 3670, fol. 96. La obligación se escribió el 1 de septiembre de 1622 y por ella los dominicos entregaban anualmente a la Cofradía esta renta, procedente del sobrante de los bienes y rentas que dejó y legó al Convento por su testamento D. José de San Román, vecino de Madrid. Sin embargo, en 15 de enero de 1736 acordaron cofradía y convento el siguiente reparto:

- Estipendio a la comunidad por la asistencia a las procesiones de los primeros domingos y otras en que sale la Sta. Imagen y la asistencia a las misas...275 rs.
- Estipendio a la música de la catedral en los domingos primeros de cada mes (menos el de octubre) a razón de 60 rs. en cada uno...660 rs.
- Para el consumo de treinta velas que han de arder los sábados en la Letanía, ha de dar la Comunidad a los Mayordomos cada año...150 rs.
- Al sacristán por repartir y recoger dhas treinta velas...15 rs.

Finalmente, de la suma de 1100 reales anuales quedaban a la Cofradía según este acuerdo apenas 150, deducidos los gastos música, predicador y sacristán.



4. Juan Pantoja de la Cruz. Ana de Austria, 1604. Viena, Kunsthistorisches Museum.

izquierda y corona de imperios⁷. En la vista posterior, la severidad geométrica de la falda se amortigua mediante el trabajo ondulado de los pliegues que atañe también a la caída de la toca, adornada con una cenefa de estilizados vegetales cincelados que alberga en el centro el anagrama mariano y el de Cristo en los laterales (fig. 5).

⁷ La actual fue realizada en 1961 por Miguel Moreno con motivo de la Coronación Canónica de la imagen.



5. Anónimo. Vestido de plata de la Virgen del Rosario. Detalle, 1628. Granada, iglesia de Santo Domingo.

No puede dejar de relacionarse la hechura de este singular atuendo, con el cual la imagen se revestía de un marcado aspecto cortesano, con la reciente visita a Granada de Felipe IV. Tan excepcional acontecimiento para la ciudad, aun por estudiar en profundidad, reavivó la algo aletargada memoria de las fundaciones de la Corona en ella, en concreto las de carácter conventual, que orgullosamente ostentaban al final de su nombre el mote “la Real”. No parece casualidad que las obras del claustro de Santa Cruz la Real, relanzadas en el reinado de Felipe III a principios del siglo XVII, se remataran justamente en el propio 1624. No podemos determinar si el regio personaje visitó el convento dominico pero indudablemente la visita reactivó todo lo que con la Corona se relacionaba.

De este modo, el vestido de plata venía a subrayar un aspecto cortesano cuya principal finalidad, por entonces, se centró en el recuerdo de la fundación del convento por los Reyes Católicos pero que andando el tiempo vendría a relacionar la imagen granadina con el citado hecho de armas, la batalla naval en el Golfo de Lepanto, en la que probablemente nunca estuvo. De las escuetas noticias que nos han llegado parece deducirse que en algún momento se produjo un cambio que sustituyó la imagen primitiva, vinculada a la donación de los Álvarez de Bohorquez, por la actual, lo que tanto Gallego Burín (Gallego Burín, 1989: 175) como Encarnación Isla (Isla Mingorance, 1990: 61-62) consideraron que se produjo ya en el siglo XVIII, quizás con motivo de la construcción del nuevo retablo y su anejo camarín. No parece lógico realizar una nueva imagen a la medida del vestido ya confeccionado, lo que obligaría a efectuar ajustes en el mismo, sino más bien cabe

pensar que la nueva imagen se hizo antes de la ejecución del vestido de plata, quizás en fecha próxima al legado testamentario recibido por la hermandad, probablemente porque la imagen primitiva fuera de pequeño tamaño (habitual en tantas imágenes marianas del Quinientos). En todo caso, la creciente pujanza de su devoción haría recomendable una imagen más aparente, esto es, de mayores proporciones, que bien puede ser la actual⁸. De hecho, en los inventarios de la hermandad de principios del siglo XVII se refiere la existencia de dos imágenes⁹, lo que podría explicarse por la realización de una imagen nueva por entonces con el propósito aludido. Se confirmaría posteriormente cuando en 1859 la Duquesa de Gor reclama la imagen donada por sus antecesores, en desuso desde hacía siglos, que por entonces ocupaba la sala capitular de la Archicofradía y que fue “devuelta” a la noble bienhechora, quien correspondió a la gentileza de la corporación con la donación ya referida de su vestido nupcial (Isla Mingorance, 1990: 61)¹⁰.

El nuevo y definitivo atuendo vendría a constituir un “vestido perpetuo” (Henríquez de Jorquera, 1646/1987: 232) sobre el que no obstante se podrían disponer sayas y mantos de tela. Los desperfectos ocasionados en el vestido de plata durante la *francesada*, en la que fue despojado de la totalidad de su pedrería, obligaron a ocultar estas pérdidas con vestidos textiles, de los que se documenta desde el siglo XVII un rico ajuar. Algunas fotografías de las primeras décadas del siglo XX muestran la imagen así revestida. Pero quizás no fuera una costumbre tan reciente:

8 Si antes hemos referido la pujanza devocional en competencia de la Virgen de las Angustias y de la Virgen del Rosario durante el siglo XVIII, encontramos en el hecho de la sustitución de una imagen primitiva por otra un punto común en ambas devociones pues también la Virgen de las Angustias primitiva fue sustituida por una imagen más apta para procesionar, seguramente en la década de 1560 (cf. Isla Mingorance, 1989: 24; López-Guadalupe Muñoz, J. J., 2009: 383).

9 Agradezco estas noticias al archivero de la Archicofradía, don Alejandro Corral Labella. Posteriormente, en un inventario de 10 de agosto de 1670 se anota “otra imagen (sic) y Niño que está en la casa de nobicios con sus bestiduras”, lo que refrenda la duplicidad de imágenes (*A.H.N.*, Clero Secular-Regular, lib. 3639 [“Libro para las elecciones de maiordomo y demás oficiales entre los hermanos de la cofradía de nr^a. Señora del Rosario y para las demás funciones tocantes a dha Cofadria (sic) y Patronato que fundó Pedro Caxal de Herrera, abogado que fue en esta corte”], fol. 4). El dato se repite en el inventario de 1690 (*ibidem*, sin foliar). Por otro lado, se documenta igualmente en el archivo histórico de la Archicofradía una intervención de fines del siglo XVIII en la imagen tras sufrir un percance durante una salida procesional que desprendió su cabeza. Esto explica el aspecto dieciochesco que presenta actualmente y que llevó a los autores citados a datarla en esta centuria. Sin embargo, me parece más probable que la imagen se realizara a principios del siglo XVII.

10 La imagen de la *Virgen del Rosario* fue entregada a la naciente fundación del colegio de PP. Escolapios, prohijado por la Duquesa, quien quiso que pasase a denominarse *Virgen de las Escuelas Pías*. La imagen se identifica con la que actualmente preside el templo parroquial de San José de Calasanz, imagen de candelero que encajaría mal con una imagen de mediados del siglo XVI –como debió de ser la primera Virgen del Rosario– en estilo, tamaño y carácter de vestir. La imagen le fue entregada a la Duquesa en octubre de 1859, al parecer previa mediación del arzobispo Salvador José de Reyes, y fue recibida por los PP. Escolapios el 2 de julio de 1860 (cf. Iniesta Coullaut-Valera, 1994: 99 y 115). En mi opinión, no parece factible que la imagen que recibió la Duquesa en 1859 fuese la primitiva Virgen del Rosario de mediados del siglo XVI.

cabe aducir el testimonio del gacetillero trinitario fray Antonio Lachica, quien refiere un milagro (llanto de la imagen) ocurrido en 1670, estando “las camareras *vistiendo* a esta Sagrada Imagen”, aunque puede no entenderse *ad literam* (Lachica Benavides, 1764: XXVII, 2). Un inventario de ese mismo año registra “la ymagen de N^a S^a con el Niño, ambas echuras de plata de martillo, con pedrería por guarnición y el del Niño con camafeos de oro questán dhos bestidos en depósito deste convento”, además de reseñar varios mantos¹¹.

El magnificente atuendo vino a extender cierta profanidad cortesana en el modo de vestir de las imágenes devocionales, concretamente marianas, en tendencia opuesta a la intención de Felipe IV de atajar el exceso de lujo en la Corte que se inició con los *Capítulos de Reformación* de 1623 y continuó con distintas pragmáticas en el mismo sentido en 1628, 1632 y 1634 (Sempere y Guarinos, 2000: 301-310). Otras devociones no fueron ajenas a esta moda como puede rastrearse a través de la estampa. Es el caso de la *Virgen de Gracia* del antiguo convento de trinitarios descalzos de Granada, cuya homología con la Virgen del Rosario llevó a incorporar una estrella en su rostrillo sobre la frente ya en grabados del siglo XVIII (Córdoba Salmerón, 2003: 147). La misma línea mantiene hasta hoy la *Virgen del Carmen* de la Catedral de Granada, proveniente del antiguo convento del Carmen Calzado y como “consecuencias iconográficas” deben considerarse las imágenes con el título del Rosario del convento granadino de Santa Catalina de Zafra y de la parroquia de Atarfe (Granada). Particularmente la primera, como imagen de un convento dominico, presenta grandes similitudes con la Virgen del Rosario de Santa Cruz la Real en su falda amplia, corpiño ajustado a la cintura, mangas abiertas, abundantes joyas en el pecho y rostrillo argénteo (López-Guadalupe Muñoz, J. J., 2006: 171).

La fortuna de este singular atuendo seguramente fue mayor que la que ha subsistido hasta la actualidad. En este sentido cabe comentar un caso singular, el de la *Virgen de la Antigua*, patrona de Almuñécar (Granada), imagen de madera de pequeño formato¹² que viste traje de plata de estructura similar al de la Virgen del Rosario granadina (fig. 6). El perfil acampanado de la saya, en lugar de troncocónico, la asemeja más al guardainfantes que se impone en torno a la década de 1640. Por lo demás, las cenefas que perfilan las piezas del vestido, la pedrería -en vidrio- incrustada (en realidad estuvo atornillada directamente al cuerpo de madera en su mitad superior)¹³, los anagramas marianos salpicados por toda su superficie, las hombreras

11 *A.H.N.*, Clero Secular-Regular, lib. 3639, fols. 1 rto. y vto. y 6. Se trata del inventario citado en la nota anterior y quizás la donación del vestido por tres religiosas dominicas justifique el carácter de “depósito” del mismo que aquí se anota. La imagen del Niño, según parece deducirse de este testimonio, poseyó igualmente vestido de plata pero no se conserva y viste túnica de tela bordada. La Real Archicofradía conserva más de una docena de mantos de la Virgen (Rivera Rodríguez y Corral Labella, 2011: 67).

12 45 cm de altura.

13 Me remito al informe de la intervención realizada en 1992 por Bárbara Hasbach a esta imagen. Agradezco su consulta a la *Gloriosa Hermandad de Nuestra Señora de la Antigua, Excelsa*



6. Anónimo. *Virgen de la Antigua*, primera mitad del siglo XVI. Vestido argénteo del segundo tercio del siglo XVII. Almuñécar (Granada), iglesia parroquial de la Encarnación.

marcadas y las largas mangas en pico y abiertas evocan claramente el modelo de referencia. El Niño ha conservado su vestido de plata, lo que probablemente tuviera también la imagen granadina. La Virgen de la Antigua parece obra de las primeras décadas del siglo XVI pero durante el siglo siguiente se mimetizó con la Virgen

Patrona de Almuñécar y Alcaldesa Honoraria, que da culto a dicha imagen.

granadina adquiriendo tan peculiar atuendo. Ayudaba a ello el hecho de portar el Niño entre sus manos un grueso rosario. Quizás se corresponda con la imagen que un manuscrito del siglo XVIII refería: “hallóse en un pozo que oy se ve en esta ciudad (Almuñécar), en la calle que llaman de la antigua, escondida sin duda allí por algún devoto antes de la pérdida de España, como lo hicieron con otras muchas que el tiempo ha descubierto”¹⁴.

Por tanto, la imagen de la Virgen del Rosario de Granada quedó codificada a partir de 1628 en una estampa fija, a salvo de modas epocales, que preserva su singularidad en cuanto a identidad visual pero también en cuanto a significación histórica. Y todo ello en el marco de un proceso de auge devocional creciente que sin duda encontró el estímulo icónico que necesitaba en la nueva presentación de la imagen. Nuevas memorias de misas instituidas en 1637 y 1641¹⁵, al igual que la participación de la Virgen del Rosario en los actos de desagravio a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora desarrollados en la ciudad de Granada en 1640 (Henríquez de Jorquera, 1646/1987: 850) así lo demuestran. Pequeñas adiciones como un “un corazón engarzado de plata” y la media luna también de plata a los pies de la Virgen, “que la yco a su costa don pedro diaz de Oseguera”¹⁶, o “una poma de ámbar con esmaltes de oro q^e tiene el niño”¹⁷ irán completando la estampa prototípica de la Virgen del Rosario granadina.

Todo ello da muestras de una vitalidad creciente en la proyección popular de la devoción a la Virgen del Rosario como demuestra el adorno de su capilla al que nos podemos aproximar a través de un inventario fechado en el verano de 1670¹⁸, y los aumentos y precisiones sobre los bienes de la hermandad que aportan inventarios posteriores. La capilla aparece reflejada en el mismo entre los bienes de la Archicofradía lo que evidencia que en algún momento ésta había accedido a su propiedad. Se encontraba a los pies del templo, en la primera capilla del lado de la Epístola (actualmente la segunda al haberse revalorizado como espacio del templo la primera capilla, bajo el coro). Las capillas de este lado del templo otrora abrían sus muros de fondo al gran claustro contiguo lo que determinaba que la posición del

14 *Almuñécar ilustrada y su antigüedad defendida*, manuscrito citado por Alonso García, 1973: 187. Circula también la tradición, más plausible, de su venida con los conquistadores castellanos (Moral Martín, 1981: 47).

15 *A.H.N.*, Clero Secular-Regular, lib. 3670, fols. 15 y 65. La primera se anota como una memoria de misas rezadas ante el altar de la Virgen del Rosario, sin especificar patrono ni número, mientras que la segunda queda registrada como memoria de una misa cantada en el día u octava de la Virgen del Rosario por Doña Catalina Girón.

16 Ambas noticias proceden del inventario fechado el 10 de agosto de 1670 en *A.H.N.*, Clero Secular-Regular, lib. 3639, fols. 3 vto. y 5. En un inventario posterior, de 30 de junio de 1690, se describe como “una luna de plata que está a los pies de n^{ra}. S^a y en las puntas dos ángeles de plata” (*ibidem*, sin foliar).

17 Aparece como aumento en el inventario de 10 de julio de 1673 (*ibidem*, sin foliar).

18 *Ibidem*, fols. 1-6 rto.

retablo no fuera en ese muro sino en el de su izquierda, esto es, de cara al espectador en el sentido lógico de la marcha desde los pies de la iglesia hacia el presbiterio. Cerraba la capilla hacia la nave una reja sobredorada (desaparecida durante la invasión napoleónica) y otra en correspondencia hacia el claustro.

En el muro izquierdo se levantaba el retablo con los quince misterios del Santo Rosario que un inventario de 1680 precisa que se encontraban “*en redondo dél en láminas*”¹⁹, y que otro de 1690 describe contradictoriamente como “*pintura de medio relieve*”, lo que invita, pese a ello, a pensar en representaciones escultóricas. En el centro del retablo figuraba la imagen de la Virgen del Rosario y en una hornacina superior se menciona, ya en 1690²⁰, “*un Niño Jesús de talla con un vestido de lana*”, devoción igualmente dominica (Dulce Nombre de Jesús) vinculada a la fiesta de la Candelaria que acabó siendo una de las principales celebraciones de la Archicofradía a fines del siglo XIX (López-Guadalupe Muñoz, M. L., 2004: 383). En el sagrario del retablo se anota “*un relicario de plata sobredorado con su capillo bordado en questá nro. Señor*” y probablemente flanqueando al retablo se ubicarían “*dos láminas (sic) de San Jerónimo y N^a S^a de Belén con sus cortinas e tafetán*” que figuran en el inventario de 1670 justamente a continuación de la mención al retablo y antes de consignar la propia imagen titular. Adornaban el altar cuatro candeleros de plata grandes y dos relicarios bordados²¹.

En la pared de enfrente se situaba un apostolado con representaciones de medio cuerpo en lienzo, completado por otra pintura del Salvador. Le acompañaban en esta pared (según el inventario de 1690) “*una lámina con N^a S^a del Rosario con los santos de la horden de Nro. Padre Sto. Domingo con marco dorado*” y “*otro quadro de Nra. Sra. del Rosario grande con su marco negro questá frontero del altar en la capilla, más abaxo del apostolado, donde estaba la lámina de la partida de arriba, que lo dio doña Manuela de Horosco (...)*”²². En el muro de fondo de la capilla se reseña “*un lienzo grande de pintura fina de Nra. Sra. de la Conzepción con marco grande dorado questá enzima de la ventana que cae a el claustro*”, quizás incorporado a la capilla a resultas de la participación en las fiestas de desagravio de

19 *Ibid.*, sin foliar (inventario de 26 de marzo de 1680). En un grabado de Manuel Ribera de 1774 se incorpora una orla de quince medallones correspondientes a los misterios del rosario en la parte superior y en el retablo que se labra en el su emplazamiento definitivo en el crucero del templo, también en el siglo XVIII, se representan igualmente.

20 *Ibid.*, sin foliar (inventario de 30 de junio de 1690).

21 De nuevo las noticias al respecto son contradictorias pues en el inventario de 7 de julio de 1681 se anotan dos relicarios entregados por don Juan de Molina, hermano mayor, que en inventarios posteriores se concretan como relicarios bordados para desaparecer en el inventario de 1690 en que se consignan, sin embargo, “*dos relicarios vordados con marcos y reliquias en ellos y vedriera cada uno que los dio doña G^{ma} de atienza questán en el altar*”.

22 En el inventario de 11 de octubre de 1678 se describe como “*una lamina fha. de lienzo de nra sa del Rosario con su moldura de madera que lo dio el s^{or} provisor d. jazinto de altabas*”, siendo ésta la primera fecha en la que se inventaría.

1640 ya referidas. Se completaba el adorno de la capilla con una docena de cuadros de distintos tamaños, cuya temática no se especifica, “*una cornisa dorada y estofada en que están las lámparas*”, *un total de diez, todas ellas en plata* y “*una galera en el techo de dha capilla*”, elemento este último referencial que alentaría la vinculación con la batalla de Lepanto y la creencia de la presencia en ella de la Virgen granadina.

Los inventarios manejados son muy ricos en detalles sobre el adorno de la imagen, su ajuar y los enseres procesionales de su hermandad. Por ellos sabemos que las imágenes de la Virgen y del Niño utilizaban un juego de corona y cetro de plata para la capilla y otro para las salidas en procesión. Estas últimas eran coronas de imperios en plata sobredorada con pedrería según el inventario de 1670, sustituida la de la Virgen (al menos) por una nueva hacia 1680²³. Por otra parte, desde 1670 se inventarían “*unas andas de plata de martillo con su zielo y zanefas y remates de plata de martillo que sirven para n^{ra} S^a*”²⁴, así como “*cuatro horquillas de plata para llevar a n^{ra} S^a en las andas en las prozecciones (sic) y festividades*”, dos estandartes en damasco (uno blanco y otro carmesí) con su vara de plata y “*una pértiga de plata con la Yncinia (sic) de n^{ra} S^a del Rosario dorada*”. A esto se añadía una copiosa relación de rosarios, cruces y mantos textiles que avalan la pujanza devocional *in crescendo* durante el siglo XVII. Pero, sin duda, el síntoma más notable de este proceso lo representan los lienzos de milagros a modo de exvotos que adornaban el interior y el exterior de su capilla, que entre 1670 y 1690 pasaron de ocho a veinticuatro. Los milagros de 1670 y 1679 supusieron un poderoso estímulo devocional a resultados del cual la Virgen del Rosario se reubicó en un espacio más visible y privilegiado del templo, el crucero, como a continuación se analiza.

2. LA VIRGEN DEL ROSARIO EN LA DEFINICIÓN DE LA CAPILLA MAYOR Y CRUCERO

El primero de los hechos milagrosos ocurrió en el domingo de Resurrección de 1670 en que “*se vio sudar esta S^a corriendo p^r su divino rostro como menudo aljofar y derramar algunas lágrimas por espacio de 32 horas*” según recoge la lápida de

23 En el inventario fechado en 26 de marzo de 1680 se explica: “una corona imperial grande de plata nueva con pedrería que se pone a n^{ra}. S^a. cuando se saca del nicho la cual se hizo con la plata de la corona vieja y demás de ella tuvo de costa ziento zinquenta ducados (...)”. En los inventarios anteriores, estas coronas y cetros no utilizados a diario se consignaban como “en poder de las madres”, por tanto depositados en el vecino Beaterio de Santo Domingo, fundado en 1539. Sorprende la disparidad de criterios utilizado por la hermandad que indistintamente depositaba enseres en Santa Cruz la Real y el beaterio.

24 En una lápida de mármol a la entrada del camarín, sin embargo, se informa: “año de 75 (léase 1675) Lazaro Gonzs. de Urdanibia siendo Hermano Mayor hizo unas andas con cúpula, zenefa y remates de plata de martillo q^e sirvieron hasta el A de 1763 q^e se hicieron otras”, quizás porque las inventariadas en 1670 se renovaran en 1675. No obstante, el formato y materiales no difieren mucho en las distintas fuentes.

ingreso al camarín²⁵. El segundo sucede nueve años más tarde, durante una epidemia de peste, y es relatado así casi una centuria después por el fraile trinitario Antonio Lachica:

“Hallábase este pueblo herido del contagio en 1679, desde los últimos días del mes de Mayo. Acudieron a Dios los Granadinos, suplicándoles a esta Magestad se sirviese de aplacar su ira y conceder la salud a Granada. Hiciéronse públicamente muchas Rogativas, sin distinción de sexos ni de personas. Apenas hubo persona de ambos estados que no dirigiese a Dios sus afligidos ruegos. Esmeráronse las Religiones y Cofradías, en cuyos individuos se vieron asombrosas penitencias. La referida Comunidad (dominica), junta con la dicha V. Archicofradía, clamaron a esta Santa Imagen (del Rosario), y la expusieron en el Altar Mayor en el lado del Evangelio, para que brindados de su más cercana presencia, le hiciesen una pública Rogativa, en forma de una muy devota Novena. Comenzóse ésta en el día 26 de Junio del mismo año, y luego se vio en medio de la frente, entre las dos cejas de la Santa Imagen, una luz en la misma forma que reverbera una estrella con la variedad de algunos colores, que hacían sus brillos más especiales; pues se observaba que aquella nueva luz mezclaba los colores dorado, plateado y verde, asemejándose a los que muestra en las nubes el Arco Iris. Admiró a todos este prodigio y a su novedad, conmovido el Pueblo, acudieron sus Vecinos a la iglesia de Santo Domingo a ver este Phenómeno tan desusado y extraordinario. Conocióse que aquello fue un pronóstico o señal de salud, que esta Ciudad logró poco después; porque desde aquel tiempo fue logrando la salud el Pueblo Granadino, siendo menos los enfermos y publicándose la salud en 6 de Octubre del mismo año, uno de los días de la Octava del Santísimo Rosario de esta señora”.

Ambos acontecimientos fueron objeto de proceso canónico, el primero instruido por el arzobispo don Diego Escolano y el segundo por el arzobispo fray Alonso Bernardo de los Ríos, siendo declarados de carácter sobrenatural y, por tanto, proclamados como milagros²⁶. Esto acentuó la ya pujante devoción a la imagen rosariana. El acelerado aumento de exvotos de milagros concedidos así lo atestigua, pero también la institución de nuevas memorias de misas²⁷. La relevancia alcanzada fue tal que pronto se plantea la necesidad de buscar un nuevo emplazamiento más amplio, significado y desenvuelto para la Virgen del Rosario, lo que la lleva a ocupar

25 El P. Lachica especifica que estando “*vistiendo las Camareras a esta Sagrada Imagen para uno de los primeros Domingos del mes, como se acostumbra, vieron llorar a este Simulacro, descendiendo algunas lágrimas hasta el tapete, y quedándose otras en el vestido de la imagen*”, aunque yerra en la apreciación cronológica del hecho al que sitúa “*algunos días antes de la peste*”, refiriéndose al contagio de 1679, cuando ocurrió en 1670 (Lachica Benavides, 1764: XVII, 3).

26 Se hicieron relatos detallados de las circunstancias en las que ocurrió el segundo de ellos: Ruiz Noble, 1680 y *Recuerdo hitorico (sic)*, 1765.

27 *A.H.N.*, Clero Secular-Regular, Libro 3670, fol. 88. Se trata de una memoria de 30 misas rezadas cada año en la capilla del Rosario fundada por D^a. Salvadora y D^a. Juana Rodríguez de Ardila, en sus testamentos de 1677 y 1670 respectivamente.

el fondo del brazo izquierdo del crucero en un retablo, solo inicialmente, y más tarde en un espléndido conjunto de camarín y retablo.

El traslado se enmarca en el proceso de redefinición de la capilla mayor y crucero de la iglesia que generalmente se señala como un esfuerzo constructivo ocurrido durante la década de 1690. Sin dejar de ser eso cierto, se puede documentar que la intención de iniciar esta renovación nació mucho antes, al menos desde 1680, al poco del segundo y más famoso de los hechos milagrosos y sin duda fue consecuencia de éste y de la fama que la imagen estaba adquiriendo. En cabildo celebrado el 10 de julio de 1680, al poco de ser elegido como hermano mayor el marqués de Campotéjar, éste pedía el relevo en el cargo porque sus múltiples obligaciones no le permitían asumir plenamente sus funciones. Antes de ello revisaba sus acciones recientes, entre ellas el rezo nocturno diario del rosario, así como “*aver introducido el poner un rosario todos los meses en manos de nra señora para que se saque a suerte a q^a ubiere entrado en ella [la hermandad] despues de la procesión cada primero domingo de mes, aplicada su limosna p^a la obra de la capilla maior, cuios rosarios se an gastado ya tres y se a percivido la limosna la qual está depositada en el padre capellán (...)*”²⁸.

Por tanto, en 1680 ya se había concebido (si es que no puesto en marcha) el proyecto de obrar el crucero y capilla mayor, lo que supondría una notable renovación formal, espacial y devocional del templo. Por una relación de las fiestas celebradas en la iglesia y convento en 1664 con motivo de la beatificación de San Pedro Arbués (Martínez de Bustos, 1664: sin foliar) sabemos sobre este templo que a los ojos del cronista, beneficiado de la parroquia de las Angustias, era “muy capaz y aunque *no tiene fabricada la Capilla mayor*, tiene mucha grandeza, así en la perfección de su arquitectura, como en lo bien obrado y executado della”²⁹. La construcción del templo, concluida la nave a mediados del siglo XVI, tuvo que necesariamente detenerse a la espera del desarrollo de las obras del convento, concretamente del vecino claustro, que se dilataron hasta 1624, como se refirió más arriba. Terminado éste, sería un proyecto latente y aun prioritario de la comunidad dominica el engrandecer el templo concluyéndolo en su cabecera pero la falta de fondos retrasaría su materialización hasta fines del mismo siglo. No hay justificación documental acerca de la configuración de este espacio en tan dilatado lapso de tiempo. Por la crónica referida más arriba se puede afirmar que servía al templo un presbiterio de quince varas de ancho y treinta de alto, lo que aproximadamente viene a equivaler a la latitud y altura de la nave, que debió cerrarse en testero plano y crucero inscrito al modo de las iglesias de mendicantes del Quinientos. Observando el conjunto escultórico de imágenes de santos y santas dominicas que luce la actual capilla mayor, pienso que se encuentran

28 A.H.N., Clero Secular-Regular, lib. 3639, sin foliar. La cursiva es nuestra.

29 He consultado el ejemplar de esta obra conservado en la B.U.H.R.G., signatura A-31-130 (25). Consta de 14 hojas sin numerar pero se conserva inserto en un volumen encuadernado con otros impresos y manuscritos, foliado a mano modernamente. La cita transcrita corresponde al fol. 193 vto.

en la órbita del taller de Pedro de Mena y que deben de datarse en torno a las décadas de 1660 y 1670 lo que puede indicar un proyecto inicial en el que se incorporara este programa encomiástico de la Orden de Predicadores. Quizás cuando en el cabildo de la Archicofradía de 1680 se hacía mención a “*la obra de la capilla maior*” se estaba refiriendo a un programa escultórico ya puesto en marcha para integrarlo en una operación de mayor calado que comportara la construcción del crucero y presbiterio, lo que aún tardaría en concluirse.

En mi opinión el creciente auge devocional de la Virgen del Rosario urgió al tiempo que hizo posible el acometer este proyecto, que obliga a redefinir el programa iconográfico del templo para optimizar su proyección social sobre la religiosidad popular granadina. De este modo, el traslado de la venerada imagen mariana al espacio privilegiado del crucero de la iglesia crea un eje de devociones típicamente dominicas que encuentra en el brazo derecho al padre fundador, Santo Domingo, y en el izquierdo a la imagen de la Virgen del Rosario.

Se localizan abundantes noticias sobre el desarrollo de esta obra aunque ninguna suficientemente clara sobre la verdadera naturaleza arquitectónica de la misma³⁰. Tradicionalmente se ha considerado que las obras del convento se remataron con la ampliación del crucero y de la capilla mayor. Sin embargo, queda demostrado que, a lo más, la cabecera del templo constituía una mera prolongación de la nave por lo cual toda esta parte se concibió integralmente *ex novo*³¹. No obstante, una atenta lectura de los elementos arquitectónicos que subsisten en la cabecera del templo muestra una evidente voluntad continuista; al menos la estructura de pilarillos adosados, molduras y arcos apuntados parece seguir en todo el modelo anunciado en la nave. Y lo que sí resulta claro es que no fue una reforma conventual la que desembocó en la materialización del crucero y cabecera del templo sino que fue la necesidad estratégica de aprovechar el creciente caudal devocional de la Virgen del Rosario tras sus sonoros milagros de 1670 y 1679 la que aconsejó perentoriamente el acometer por fin unas obras en espera desde hacía décadas.

30 Las noticias que se ofrecen a continuación proceden del *Archivo Histórico Provincial de Granada (A.H.P.G.)*, leg. 201-5095, pza. 13 y tratan de la fase final de construcción del crucero y capilla mayor entre 1692 y 1698, aunque los apuntes de pagos se extienden hasta 1705. Esta documentación fue parcialmente transcrita, pero sin desvelar la procedencia de archivo, por Moreno Romera, 2001: 454-462.

31 Es opinión común en la historiografía granadina desde antiguo el considerar esta obra una ampliación al compás de las obras del convento, como demuestra este testimonio decimonónico: “*Después en el siglo XVII y principios del XVIII, los frailes quisieron ensanchar su casa y construir el camarín de la Virgen del Rosario y se hizo el claustro grande que no es del todo malo [en realidad terminado en 1624 como se dijo más arriba], y se destrozó la capilla mayor para levantar aquel castillejo que cada día amenaza caerse, y se rellenaron los claros de las bóvedas con follages ridículos y se blanqueó el edificio y se emborrónó todo*” (Giménez Serrano, 1846: 317). Evidentemente, los juicios estéticos están condicionados por un prejuicio clasicista contra lo barroco pero los datos históricos no aciertan del todo.

A este respecto, el primer contrato para la obra no se conoce y aunque pudieran estar comenzados los trabajos para 1680, como se refería en el acta de cabildo citado, no es hasta marzo de 1692 en que se documentan los primeros pagos al arquitecto y cantero Melchor de Aguirre, por entonces maestro mayor de las obras de la catedral de Granada, en quien recayó la realización de esta intervención en la iglesia conventual de Santa Cruz la Real. Las obras parece que avanzaban a buen ritmo pues entre marzo de 1692 y febrero de 1694 se le abonan 38 mil reales. Desde agosto de este último año la financiación recae en los beneficios de un juro sobre alcabalas que importaba anualmente 5770 reales y 20 maravedíes. Las expectativas creadas por el ritmo de las obras se comprueban de nuevo en los acuerdos de cabildo de la Archicofradía: en el celebrado el 6 de diciembre de 1693 se propuso:

“que se haga la planta del Retablo para la Capilla donde se a de colocar la ymaxen de n^{ra}. S^a. del Rosario en este cav^{do} y se conzierte y se haga demanda publica por toda la ciudad por los hermanos de dha cofradía [para] sacar ayuda a pagar dho Retablo y por todos los hermanos se acordó así”. Asimismo se aprobó “que se hagan y pongan luego los quatro lienzos de pintura en la capilla nueva donde se a de colocar dha Ymaxen de nr^a s^a. en los sitios donde están echos los nichos para ellos (...) y que con la mayor brevedad se ponga y adorne dha capilla con la dezencia que se requiere y para la costa de dhos quatro quadros ayuden los hermanos questan presentes y los demás a quien se notiziere con lo que cada uno pudiere y sea su voluntad”³².

Se recaudaron allí mismo 307 reales. A tal fin, en nuevo cabildo de 27 de junio de 1694, en presencia del padre prior, se trató de nuevo la colaboración de los hermanos en estas obras, quizás por haber disensiones sobre ella, y la necesidad de actualizar el censo de los mismos³³. Parece deducirse que la construcción andaba realmente avanzada y las fechas de algunos de los lienzos que componen el programa de la cabecera del templo (entre 1694 y 1699) coinciden con este periodo. Paralelamente, la efervescencia de la devoción a la Virgen del Rosario se materializaba en dos nuevas capellanías en 1691 y 1699 respectivamente³⁴.

No obstante, algo parece decaer la obra que se relanza en 1696 con un nuevo compromiso de Aguirre de concluirla para fines de septiembre de 1697, materializado en escritura notarial fechada el 5 de noviembre de 1696, por un importe de 64 mil reales. Lo reducido del plazo indica que la obra se encontraba próxima a fenecer

32 *A.H.N.*, Clero Secular-Regular, lib. 3639, sin foliar. Al respecto de los nichos para cuatro cuadros que se citan, se debe referir a los dos de formato irregular que se acoplan al remate en medio punto de la capilla y otros dos en los costados del lado del crucero, todos ellos por encima de la línea de cornisas y que a la luz de esta información pueden datarse en 1693-1694. Aunque es difícil atinar su temática por la considerable altura a la que se encuentran y la mala iluminación que poseen, en todos parecen adivinarse escenas con visiones o apariciones de la Virgen del Rosario.

33 *Ibidem*.

34 En 1691 doña María Josefa de Figueroa fundaba una capellanía de 52 misas rezadas al año en la capilla del Rosario y en 1699 don Andrés Padillo, Jurado de la ciudad, instituía otra de 40 misas rezadas anuales (*A.H.N.*, Clero Secular-Regular, lib. 3670, fols. 107 y 111).

y que la parte más costosa de la misma (cimentación y bóvedas) se encontraba ya concluida. Sin embargo, esta obligación no pudo ser cumplida por su fallecimiento el 19 de ese mismo mes, lo que obligó a detener la obra y reemplazar al maestro mediante un nuevo contrato, si bien se seguirán abonando pagos a los herederos de Aguirre hasta 1705.

Tampoco se conoce este nuevo contrato pero sí la carta de pago que otorgan los canteros Francisco Rodríguez Navajas y Francisco de Otero el 23 de noviembre de 1698 por continuar las labores emprendidas por Aguirre, a saber: *“an justado (sic) la cornisa del primer cuerpo del dho Sagrario y la solería que esta dentro dél, y an ahondado la bóveda de la dha capilla de nra. S^a del Rosario y soládola de ladrillo y echo poros en ella, y assi m^o enluzieron los quatro pilastrones de la capilla maior y desbaratado el pedazo de muralla que estava a espaldas del altar maior y dejádolo en planta llana sacando la tierra que procedió de ella, y hazer el altar de s^{or} s^{to} Domingo y sentar el frontal de piedra en el (...)”*. Puede pensarse, a la luz de este testimonio, que el altar de la Virgen del Rosario, frontero del de Santo Domingo en el brazo izquierdo del crucero, ya debía estar sentado pues de otro modo los canteros lo hubieran hecho constar. Por tanto, entre fines de 1693 en que se plantea por primera vez la construcción de un retablo para la Virgen y 1697-1698 se realizaron y colocaron



7. Retablos del crucero del templo conventual de Santa Cruz la Real de Granada, entre 1693 y 1698. En la imagen de la derecha aparece el primitivo retablo de la Virgen del Rosario que se ubicaba en el brazo izquierdo del crucero y fue vendido a la iglesia del Carmen de Alhama (en la fotografía) donde fue destruido en 1936. A la derecha se muestra el retablo de Santo Domingo, en el brazo derecho del crucero.

los retablos gemelos del crucero de este templo conventual, del cual se conserva el del fundador pues el de la Virgen del Rosario fue reemplazado por el actual en 1733 en que fue vendido el “viejo” a la iglesia del Carmen de Alhama (Granada), por entonces convento de carmelitas calzados (Isla Mingorance, 1990: 52), donde fue destruido en 1936 (fig. 7). El proyecto de Aguirre, pues, planteó la disposición del crucero y capilla mayor, la bóveda bajo el altar del Rosario, que estaría dotado ya de un pequeño camarín para la imagen, y el tabernáculo del presbiterio.

Al trasladarse a tan eminente y privilegiado espacio del templo, la Virgen del Rosario volvía a relacionarse con la iconografía regia, cuyo aspecto cortesano ya poseía desde la realización del vestido de plata en 1628. Ahora compartía espacio con las representaciones orantes de los fundadores del convento, los Reyes Católicos (fig. 8), que quedaron dispuestas en los chaflanes de los machones de cierre del crucero, en permanente plegaria ante el tabernáculo eucarístico. Se guardaba memoria de ellos en las iniciales y escudos presentes en el pórtico de ingreso al templo y en la bóveda del coro. La presencia de la Corona se reforzó en la nueva cúpula en donde figura su escudo en dos de sus pechinas. Como bien observa Juan Miguel Larios, en ambos casos se muestra el escudo de los Austrias pero en uno de ellos aparece el escudo de Portugal -cinco escudetes en cruz y bordura de castillos- y en otro no. Tras el Tratado de Lisboa de 1668 la corona española reconoció oficialmente lo que *de facto* era la independencia de Portugal desde 1640 y ello comportó la eliminación del blasón portugués del escudo real hispánico. No parece que tenga sentido pensar que durante la construcción de estas pechinas se produjo la sanción definitiva de esta secesión, hecho que justificaría la diferencia de escudos (Larios y Larios, 2009: 156). Por otra parte, aún en fecha tan tardía como 1686 en un retrato de Carlos II -grabado calcográfico realizado por el flamenco Richard Collin- se mantenía todavía la referencia a Portugal en el escudo real que lo acompaña (Mínguez, 2013: 139-140). En consecuencia puede no ser significativo este detalle y, en todo caso, más bien pretendería un recuerdo del rey Felipe II, en cuyo reinado tuvo lugar la batalla de Lepanto, reforzando así el simbólico mecenazgo regio del convento.

Debe valorarse, además, el interés que una monarquía en declive -como la hispánica en ese momento tenía en rememorar aquellos periodos más ilustres de su historia. Sin duda, los Reyes Católicos representaban una referencia de prestigio. Desde la visita de Felipe IV en 1624 parece reactivarse la realización de imágenes y símbolos de la Corona como demuestran, por ejemplo, los retablos-relicarios de la Capilla Real (con un repertorio de retratos dinásticos en los bancos de los mismos), las imágenes orantes de los Reyes Católicos en la portada del Hospital Real o las más tardías de la capilla mayor de la Catedral, amén de un elenco relativamente amplio de imágenes pictóricas. En esta línea deben valorarse las estatuas orantes de la iglesia de Santo Domingo. Sin entrar en un análisis estilístico profundo, no me parece acertada la propuesta de Gallego Burín que las vinculó al taller de Alonso de Mena (Gallego Burín, 1989: 169) sino que las juzgo realizaciones más tardías y relacionables con el obrador de su hijo, Pedro de Mena. Las imágenes de la Catedral de Granada (1675-



8.1 Anónimo. Estatuas orantes de los Reyes Católicos, entre 1680 y 1690. Granada, iglesia de Santo Domingo.

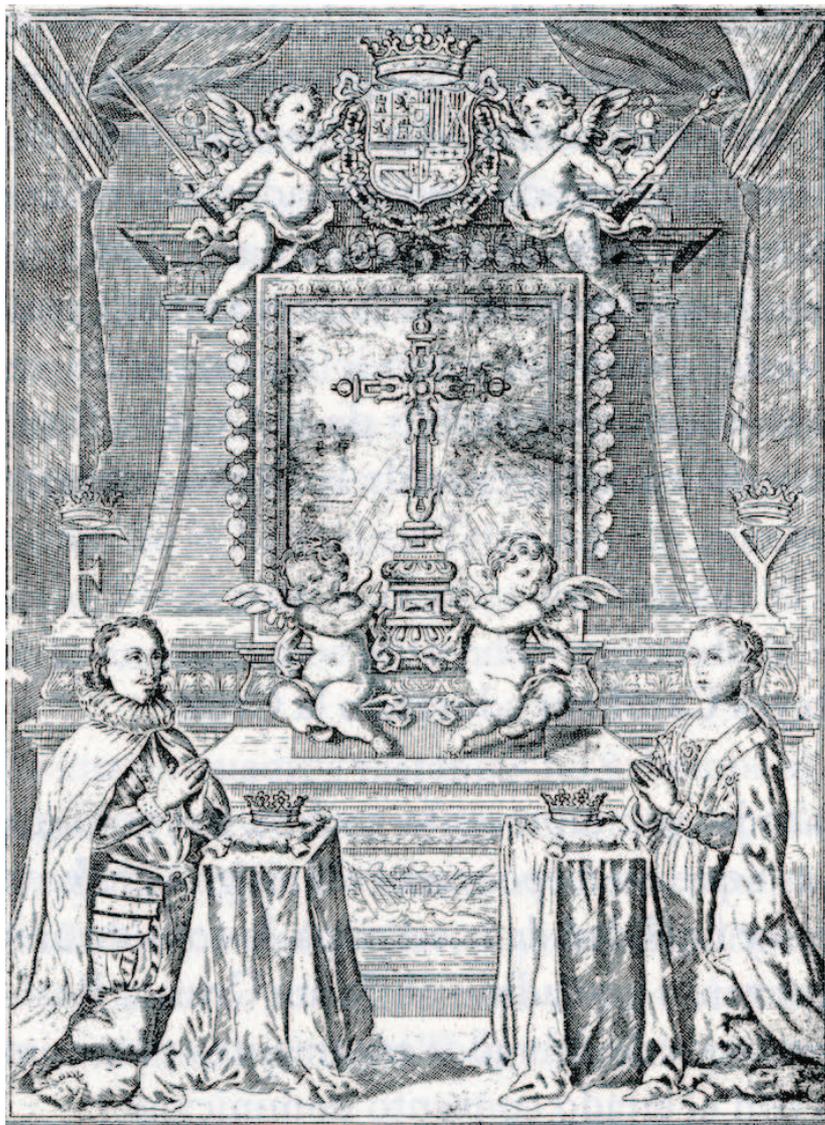
1676), de mano del propio Mena, representan claramente la referencia pero aún me parecen más cercanas a las versiones algo más sencillas que su taller realiza para la Capilla de la Virgen de los Reyes de la Catedral de Málaga en 1676 (Gila Medina, 2007: 155-167), con grandes similitudes en la interpretación retratística de los



8.2 Anónimo. Estatuas orantes de los Reyes Católicos, entre 1680 y 1690.
Granada, iglesia de Santo Domingo.

efigiados (singularmente el rey Fernando) y en el regio atuendo de los mismos. En las décadas de 1670 y 1680 (y aún después) existen escultores de oscura trayectoria por ahora que seguramente emularan modelos de prestigio como los referidos, entre los que se cuentan Juan Puche, Juan López Almagro o el desconocido Diego de

Santiago que participa como testigo con ocasión del “milagro de la Estrella” (Ruiz Noble, 1680: I), sin descartar al propio taller de Mena. Se integrarían así de modo natural con el programa de santos y santas dominicos en plena coherencia estilística. Por otra parte, la efervescencia de la memoria de los Reyes Católicos en este final del Seiscientos es constatable a través de sus representaciones pictóricas. El propio cenobio dominicano poseía otras versiones de los reyes de pie, hoy depositadas en el Ayuntamiento de Granada, y sobre el mismo modelo orante deben citarse los retratos



9. Juan Ruiz Luengo. *Los Reyes Católicos adorando la Santa Cruz*, segunda mitad del siglo XVII. Calcografía.

que Francisco Alonso Argüello realiza para la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Granada en 1649, así como los conservados en el Real Monasterio de la Madre de Dios de Comendadoras de Santiago, próximo a Santa Cruz la Real. Precisamente el convento dominico reforzaría esta memoria con la estampa dada a conocer por Juan Miguel Larios (Larios y Larios, 2009: 159) en que se figuraba a los reyes arrodillados en veneración de la Santa Cruz (fig. 9) hecha de raíces de árbol que fue encontrada enterrada en el solar del templo durante las obras del mismo -lo que se interpretó como designio divino- y venerada durante siglos a modo de reliquia, hasta su envío a Roma en 1808 (Crespo, 1970: 7 y 13).

De este modo, la Virgen del Rosario en unión con las imágenes orantes de los Reyes Católicos rememoraban la vinculación de la corona al convento y la benéfica intercesión de la Virgen a favor de las armas españolas. Además, las figuras arrodilladas de Fernando e Isabel, prototipos de monarquía piadosa y protectora de la religión católica, se vinculaban aquí a la orden dominica y al tribunal de la Santa Inquisición. La ubicación de los reyes en los lados de la capilla mayor homologaba este conjunto con el de la capilla mayor catedralicia, en ambos casos en torno a un tabernáculo eucarístico. En igual equivalencia, la Virgen del Rosario se correspondería con la Virgen de la Antigua, que ocupa lugar también a la izquierda de la capilla mayor de la sede granadina, equiparándolas en cuanto a antigüedad y prestigio.

El conjunto de santos y santas dominicas de la cabecera del templo abunda en esta relación entre la Corona y la devoción mariana. Figuran ilustres dominicos vinculados a la realeza como *San Pedro Telmo* (entonces sólo beato, que fue confesor de Fernando III el Santo), la *beata Margarita de Saboya* (de la ilustre casa real italiana), la *beata Juana de Portugal* (de la dinastía de Avis) o *Santa Margarita de Hungría* (hija del rey Béla IV) a los que se unían el *beato Gonzalo de Amarante*, gran devoto de la Virgen, *San Alberto Magno*, vinculado a las ciencias y quizás evocado en relación a la epidemia de peste de 1679 y el propio *San Pedro Telmo*, aclamado popularmente como patrón de la marinería y representado con un barco en los brazos, lo que se puede relacionar con la batalla de Lepanto³⁵.

En este espacio la proyección devocional de la Virgen del Rosario quedó reforzada, haciendo posible su contemplación en un espacio diáfano e iluminado, gracias a la gran cúpula barroca del crucero, con adornos de cuajadas yeserías y amplios ventanales en el interior, lo que no parece un detalle menor teniendo en cuenta la vinculación de la sagrada imagen con un milagro relacionado con la luz, como fue la aparición de una estrella sobre su frente. La ponderación estética y

35 Lo tardío de la beatificación de algunos de estos personajes alumbra la fecha en la que se realizan estas imágenes: San Alberto Magno fue beatificado en 1622, la beata Margarita de Saboya en 1664 y la beata Juana de Portugal en 1692. Vista la unidad estilística del conjunto de estas esculturas y las fechas examinadas, corresponde a la década de 1690 en estricta coetaneidad con los lienzos que decoran esta capilla mayor.

simbólica de la imagen culmina unas décadas después, ya en el siglo XVIII, con la construcción de un fastuoso retablo y su correspondiente camarín. La difusión iconográfica y, por ende, devocional, se confiaría entonces a la estampa.

3. LA ESTAMPA GRABADA COMO PROPAGANDA VISUAL

La importancia iconográfica de este modelo se demuestra a través de su difusión mediante estampas (Portús- Vega, 1988). En el estudio del desarrollo de determinadas devociones y de sus variantes iconográficas la obra gráfica impresa se revela como imprescindible documento para alcanzar una comprensión ajustada de sus contenidos



10. Miguel de Gamarra. *Virgen del Rosario*, 1680. Calcografía inserta en el *Discurso sobre la calificación de la luz en forma de estrella que se vio entre dos cejas de la imagen de N.S. del Rosario...*, de Francisco Ruiz Noble.

y de su importancia. De hecho, el grabado representa en su época el más relevante vehículo de difusión social. Esta socialización de la imagen constituye el medio que de manera más clara, económica y de mayor alcance hacía posible el poner el acento en determinados conceptos ideológicos a través de iconografías concretas. La proliferación de grabados de los siglos XVII y XVIII de la Virgen del Rosario revela precisos intereses al servicio de la extensión de una devoción que sufre dos grandes impulsos que determinan la realización de esas estampas: la milagrosa intervención durante la epidemia de peste de 1679 y el magno proceso constructivo del retablo y camarín en las décadas centrales del siglo XVIII. En ambos periodos estos grabados se ponen al servicio de una interesada difusión de la devoción rosariana.

Sobre elementales precedentes de carácter genérico, pronto se codifica un modelo iconográfico singularizado, atento a subrayar las especiales cualidades taumátúrgicas de la *Virgen del Rosario* granadina. Así queda manifiesto en una calcografía de Miguel de Gamarra de 1680 (fig. 10), que encabeza un impreso sobre el milagro de la estrella (Ruiz Noble, 1680; Moreno Garrido, 1976: 145). Esta estampa representa la imagen prototípica de la Virgen del Rosario granadina, con el traje de plata, los atributos de realeza (corona y cetro), la media luna apocalíptica, el rosario, rostrillo ceñido y la estrella del prodigio de ese año en la frente, en un ambiente como de capilla, con doselete y lámparas encendidas. La leyenda inferior aclara su intención al recordar el citado milagro³⁶.

Constituye, por tanto, una referencia iconográfica y devocional de prestigio, al calor del acontecimiento sobrenatural acaecido, desencadenante de la estampación. Acicate de la devoción a la imagen rosariana, se convierte en motivo difundido durante siglos, como atestigua otra calcografía, debida al grabador Manuel Jurado y fechada en 1807, conservada en el Museo de la Casa de los Tiros. El modelo ya codificado de la imagen de la Virgen del Rosario, tratado con cierta libertad en el vestido (quizás indicio de algunas alteraciones en el tiempo, necesariamente efímeras), aparece en un rompimiento celeste, venerada por Santo Domingo de Guzmán (con la azucena de la virtud en la mano y acompañado por el perro con la antorcha en la boca de la visión de su madre, la beata Juana de Haza) y Santa Catalina de Siena (santa dominica titular de uno de los conventos femeninos de la orden en Granada), con una leyenda alusiva al prodigio ocurrido durante la epidemia de 1679³⁷.

La última estampa recoge la tendencia del siglo XVIII de acompañar la imagen con santos dominicos, frente a la imagen aislada del XVII, con lo que se aprovechaba

36 La leyenda dice: «En ocasión del contagio de Granada apareció una estrella en la frente de Nuestra Señora del Rosario que aprobó por milagrosa el Ilmo. Sr. Arzobispo y la Ciudad en la salud experimentó mejoría. Año 1679».

37 «En el contagio que padeció Granada el Año de 1679 apareció una Estrella en la frente de Nra. Sra. del Rosario que aprobó por milagrosa el Ilmo. Señor Arzobispo y la ciudad experimentó salud (...).» Mide 171 por 119 milímetros y está catalogada con el número 8432 de la colección. Cf. *La estampa devota granadina*, 2003: 194, número 402.

el «tirón» devocional de la Virgen de Lepanto para difundir la iconografía de los santos de la orden. En los años centrales del Setecientos, en coincidencia con el gran esfuerzo económico de las obras del retablo y camarín, se multiplican las estampas devocionales, sin duda un instrumento más, no sólo para la difusión de la devoción a la Virgen del Rosario, sino también para incrementar la recaudación de fondos con destino a estas costosas obras, lo que se rastrea igualmente en el otro polo devocional de la Granada de la época, la Virgen de las Angustias, enfrascada desde principios de la centuria en idéntico esfuerzo artístico³⁸. Una de las más hermosas versiones de la vinculación de esta Virgen con la batalla de Lepanto la ofrece Juan Luengo en una calcografía fechada en 1751 (fig. 1). La mitad inferior recrea la batalla naval, contraponiendo claramente cristianos a la derecha y turcos a la izquierda, distinguidos por sus turbantes, lo que favorece la legibilidad de la estampa. La mitad superior la ocupa un rompimiento celeste con la Virgen del Rosario y San Pío V recibiendo la revelación de la victoria sobre la armada turca, acompañados por ángeles trompeteros. No se desaprovecha la ocasión para ocupar la banderola de uno de estos últimos con la cruz de calatrava del escudo dominico y con notable intención y buen manejo del buril se aureola la sagrada imagen con ráfagas que demuestran lo sobrenatural del acontecimiento. Limpia de dibujo, inteligente en el uso del claroscuro, notable en composición, representa una de las más hermosas estampas del grabado rosariano granadino y una excelente muestra de los intereses devocionales e ideológicos a que obedece³⁹.

Casi coetánea es la otra imagen prototípica de la Virgen del Rosario en el grabado setecentista, en este caso en recuerdo nuevamente de la epidemia de peste de 1679. Se trata de una calcografía del mismo Luengo, fechada en 1754 (fig. 11), donde en rompimiento celeste y acompañada por angelillos portadores de rosarios la Virgen es venerada por los eminentes dominicos Santo Domingo, Santa Catalina de Siena, Santa Rosa de Lima y el papa Pío V. Eran estas fechas cruciales en el desarrollo de las obras, próxima la finalización del retablo y muy avanzado el camarín (1727-1797), y puede sospecharse que esta estampa fuera de mayor éxito, quizás por lo cercano del beneficio en él recordado, favorecedor de la propia ciudad de Granada, lo que justifica que apenas tres años después el grabador Campi la copiara con la misma composición de Luengo, adornada por un marco de granadas, y que la retocara en

38 Así lo he estudiado López-Guadalupe Muñoz, J.J., 2009: 381-405. La pujanza y aun competencia entre ambas devociones, que fraguan dos de los programas decorativos y simbólicos más interesantes de la Granada del Setecientos (sendos binomios de camarín y retablo), se materializa justamente en la proliferación de estampas grabadas a lo largo de esta centuria, que se prolonga en la siguiente.

39 261 por 172 milímetros. Número 7834 de la colección del Museo Casa de los Tiros (*La estampa devota*, 2003: 104, número 131). La leyenda al pie de la estampa reza: «*La milagrosa Ymaxen de Nuestra Señora de el Rosario que se venera en el Convento de Santa Cruz la Real de esta ciudad de Granada, a quien se le debe la feliz victoria contra los turcos por la yntersezió (sic) de S. S. Pío V y Armada gobernada por el xelo (sic) y valor de el Señor D. Juan de Austria*».



11. Juan Ruiz Luengo. *Virgen del Rosario*, 1754. Calcografía.

1787. La misma estampa ya había sido retocada por el grabador Manuel Rivera en 1774 y 1778, en lo que parece un abusivo y reiterado uso de las planchas de grabar, y también la reinterpretó Manuel Jurado en 1784. En otra de 1774 (fig. 12) el citado Rivera añadía en el borde superior una secuencia de óvalos con los misterios del Rosario, naciendo de sendas ramas, en una disposición muy semejante a la del propio

retablo del convento de Santa Cruz la Real. No obstante, la estampa de la batalla de Lepanto también tuvo cierto éxito, de modo que el mismo Campi la repetía en 1767, igualmente con orla de granadas, y una vez más ya en las postrimerías de la centuria. Incluso el nuevo siglo conoce una versión nueva de este tipo, relacionado con la milagrosa y benéfica protección de la Virgen en Lepanto, en una estampa calcográfica



12. Manuel Rivera. *Virgen del Rosario*, 1774. Calcografía.

de Manuel Jurado fechada en 1801⁴⁰. En ella la representación se simplifica de modo que al rompimiento celeste de la Virgen se añade la figura del santo Papa orante a sus pies, mientras que el plano terrenal lo ocupa una panorámica de la batalla naval. Su tema y su fecha son elocuente testimonio de la longevidad de un tipo iconográfico y del argumento de prestigio, consolidado con el paso del tiempo, del milagroso hecho en él relatado, acicate de la extensión de la devoción a la Virgen del Rosario, como valores singulares de un discurso mitificador de sus cualidades taumatúrgicas.

4. CONCLUSIONES

En las páginas antecedentes se ha tratado de describir un proceso de “construcción” de una devoción y una imagen particulares, partiendo de la advocación característica de la orden dominica, la Virgen del Rosario. Puede afirmarse que durante el siglo XVII la imagen granadina fue incrementando su peso devocional en la ciudad y su importancia en el convento dominico hasta el punto de ser trasladada al espacio eminente del crucero donde haría *pendant* con el propio Santo Domingo de Guzmán. En este proceso necesariamente se busca la discriminación visual frente a la representación rosariana genérica, muy difundida en grabados, que fragua una estampa propia de aire cortesano merced al vestido de plata donado en 1628. El prestigio de la corte, después de la visita de Felipe IV a Granada en 1624, sin duda resultó un estímulo en el proceso de gestación de una imagen diferenciada al calor del mecenazgo real de la fundación dominica. El carácter de fundación real del convento, por tanto, vinculó indisolublemente los intereses representativos de la Corona con los devocionales de la religiosidad popular. El siguiente paso del proceso será el espaldarazo para la difusión de su devoción que representan los sucesos milagrosos de 1670 y 1679. Sabido es que los milagros se “autoalimentan” de modo que la proyección devocional crece exponencialmente. De este modo, como se indicó más arriba, en sólo veinte años se multiplicaron los cuadros de milagros que adornaban su capilla.

En la delicada situación del Reino durante este siglo la imagen de la Corona busca un refuerzo simbólico de prestigio en la propaganda visual, en la que también participa la Virgen del Rosario. La memoria de los fundadores del convento y de la archicofradía, los Reyes Católicos, funcionaba como referente de prestigio en la decadente época de los Austrias menores. *El político don Fernando el Católico* de Baltasar Gracián (edición príncipe en 1640), que lo pondera como mejor monarca de la historia de España, es buena prueba de ello. Por esta razón, en el crucero del templo dominico se refuerza nuevamente el vínculo de ambos intereses con la presencia de las figuras orantes de los Reyes y el aspecto cortesano que el traje de plata confería a la Virgen.

40 En la colección del Museo Casa de los Tiros, número 8359. Mide 306 por 206 milímetros. Cf. *La estampa*, 2003: 182, número 364.

Considero, además, que esta campaña de imagen es el desencadenante de la definitiva conclusión de las obras del templo que aún en la década de 1664 carecía de capilla mayor. Pienso que la efervescencia de la devoción a la Virgen del Rosario supuso la ocasión idónea para acometer el tan deseado proyecto y que determinó la configuración espacial e iconográfica de este espacio en torno a los dos polos dominicos (Virgen del Rosario y Santo Domingo), con el tabernáculo eucarístico como centro, hacia el que se dirigen las efigies de los Reyes Católicos. La documentación manejada permite adelantar hasta 1680, es decir, en fecha inmediata al llamado “*milagro de la estrella*” de la Virgen, el inicio al menos del proyecto que se materializa definitivamente en la década de 1690. De este modo, creo que la influencia de la devoción a esta imagen en la redefinición espacial e iconográfica del templo dominico granadino queda fuera de toda duda.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, José (1917). El templo de Santa Cruz o Santo Domingo como convento parroquia. *Hoja Parroquial de Santa Escolástica*.
- Alonso García, Jorge (1973). *Historia de Almuñécar (la enigmática)*. Madrid: Ediciones Iberoamericanas.
- Crespo, Manuel (1970). *La Virgen de Lepanto*. Granada: Imprenta Márquez.
- Córdoba Salmerón (2003), Miguel. *Las órdenes religiosas y el arte barroco. El patrimonio de los Trinitarios Descalzos de Granada*. Granada: Universidad.
- Gallego Burín, Antonio (1989). *Granada. Guía artística e histórica*. 7ª ed. Granada: Comares.
- Gómez-Moreno, Manuel (1900). *El arte de grabar en Granada*. Madrid: Viuda e Hijos de M. Tello.
- Gila Medina, Lázaro (2007). *Pedro de Mena, escultor (1628-1688)*. Madrid: Arco/Libros.
- Giménez Serrano, José (1846). *Manual del artista y del viagero en Granada*. Granada: Imprenta de Puchol.
- Henríquez de Jorquera, Francisco (1646/1987). *Anales de Granada*. Granada: Universidad (sobre manuscrito de la Biblioteca Colombina de Sevilla).
- Iniesta Coullaut-Valera, Enrique (1994). *El Colegio junto al río. Los Escolapios de Granada (1860-1900)*. Granada: Escuelas Pías.
- Isla Mingorance, Encarnación (1989). *La Virgen de las Angustias. I. El conjunto escultórico*. Granada: E.I.M.
- Isla Mingorance, Encarnación (1990). *Camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario*. Granada: E.I.M.

- Lachica Benavides, Fray Antonio (1764). *Gazetilla curiosa, o semanero granadino, noticioso y útil para el bien común*. Granada: Imprenta de la Santísima Trinidad.
- La estampa devota granadina. Siglos XVI al XIX* (2003). Granada: Junta de Andalucía-Caja de Granada.
- Larios y Larios, Juan Miguel (2009). *Santa Cruz la Real según la crónica de Fr. Francisco de Páramo*. Granada: Comares.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2006). Mito e iconografía de la *Virgen del Rosario* en la Granada moderna. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n. 37, p. 161-178.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2009). *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio.
- López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis (2004). Expansión de las cofradías del Rosario en la diócesis de Granada en la época moderna. En: *Congreso Internacional del Rosario. Actas*. Sevilla: Área de Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla, p. 379-389.
- López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis y López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (1996). *Nuestra Señora de las Angustias y su Hermandad en la época moderna. Notas de historia y arte*. Granada: Comares.
- López Torrijos, Rosa (2006). Los Bazanes de Granada y el monasterio de Sancti Spiritus. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n. 37, p. 371-383.
- Mínguez, Víctor (2013). *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Madrid: Centro de Estudios Europa hispánica.
- Moral Martín, Victoriano del (1981). *Almuñécar. Historia de un pueblo milenario, sus tierras y sus hombres, leyendas y tradiciones*. Madrid-Almuñécar: V.M.M.
- Moreno Garrido, Antonio (1976). El grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La calcografía. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n. 26-28 (número monográfico).
- Portús, Javier y Vega, Jesusa (1998). *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Recuerdo hitórico [sic], breue narracion panegyrica del milagro del sudor, y lagrimas, y de la Estrella, que se vieron en el rostro de N. Sra. del Rosario ... que hace a los fieles la venerable y real archicofradia de la misma señora, a solicitud, y expensas del doct. Don Francisco de la Coua Guzmán y Carvajal ... y Don Joseph Lopez Jordan ..., año de 1765* (1675). Granada: por Nicolás Moreno.
- Rivera Rodríguez, Antonio y Corral Labella, Alejandro (2011). *Nuestra Señora del Rosario de Granada: Historia, arte y devoción*. Granada: Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario.
- Ruiz Noble, Francisco (1680). *Discurso sobre la calificacion de la luz en forma de estrella que se vio entre dos cejas de la imagen de N.S. del Rosario el dia 26 de Junio de 1679...* Granada: Imprenta Real de Raymundo de Velasco.

- Sánchez-Montes González, Francisco (1992). El milagro de la Virgen de la Estrella: un apunte sobre la devoción granadina en el siglo XVII. En: *Gremios, hermandades y cofradías. Una aproximación científica al asociacionismo profesional y religioso en la historia de Andalucía*. San Fernando: Fundación Municipal de Cultura, vol. I, p. 171-177.
- Sempere y Guarinos, Juan (2000). *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim. Reprod. parcial de la ed. de: Madrid: Imprenta Real, 1788.
- Taylor, René (1961). El retablo y camarín de la Virgen del Rosario en Granada. *Goya*, n 40, p. 258-267.