

# *Rosa en su Celestial Paraíso. Una fiesta limeña en la Granada barroca*

*Rosa in her Heavenly Paradise. A Peruvian festivity in baroque Granada.*

Montes González, Francisco\*

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2010.

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2010.

## RESUMEN

A mediados de octubre de 1668, la ciudad de Granada festejó con numerosas ceremonias y espectáculos públicos la noticia de la beatificación de la religiosa limeña Rosa de Santa María. La comunidad de dominicos del convento de Santa Cruz la Real dispuso todo el aparato necesario para difundir la devoción y hacer partícipes a los fieles de tan sonado acontecimiento. En el presente artículo se reconstruyen aquellas jornadas a partir de la crónica impresa y se analizan las imágenes que formaron parte de las decoraciones efímeras levantadas, entre ellas el lienzo de Pedro Atanasio Bocanegra protagonista de las funciones principales.

**Palabras clave:** Monjas; Dominicas; Pintura religiosa; Iconografía religiosa; Beatificación; Arte efímero.

**Identificadores:** Rosa de Lima (Santa); Bocanegra, Pedro Atanasio.

**Topónimos:** Granada; España.

**Período:** Siglo 17.

## ABSTRACT

In mid-October 1668 the town of Granada celebrated the news of the beatification of the nun from Lima Rosa de Santa María. A great number of religious ceremonies and public spectacles were organized by the Dominicans of the Santa Cruz la Real Monastery, in order to spread the sense of devotion and involve the faithful in this important event. This paper attempts to recreate those days as reflected in written reports and discusses the images which formed part of the ephemeral decoration set up for the celebrations, among them the painting by Pedro Atanasio Bocanegra, their principal protagonist.

**Keywords:** Nuns; Dominican order; Religious painting; Religious iconography; Beatification; Ephemeral art.

**Identifiers:** Rosa de Lima (St.); Bocanegra, Pedro Atanasio

**Place names:** Granada; Spain.

**Period:** 17<sup>th</sup> century.

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. e-mail: fmontes@ugr.es

«La devoción del pueblo a la santa es tanta que para buscarla  
y verla no parece que se acabó la fiesta».

Si para cualquier orden religiosa la elevación a los altares de uno de sus miembros suponía un motivo de júbilo, el caso de la terciaria limeña Rosa de Santa María fue un hecho excepcional para los dominicos, que daban a la Iglesia americana su primera santa y patrona de aquellos reinos. Este acontecimiento no solo sirvió para reconocer públicamente la vida ejemplar y las virtudes de la elegida, sino que constituyó un logro político para la Corona a través de las autoridades virreinales<sup>1</sup>. La santidad fruto del criollismo o el mestizaje reforzaría la hegemonía de la monarquía habsbúrguica como abanderada de la Contrarreforma católica en la lucha contra la herejía. El corto período de tiempo transcurrido desde su muerte en 1617 hasta su beatificación en 1668, y finalmente la canonización tres años después, estuvo protagonizado por un fuerte movimiento devocional relacionado con multitud de hechos milagrosos y por una elaborada campaña propagandística de la élite criolla. A pesar de las controversias generadas en torno a su rigor penitencial y a la autenticidad de algunos episodios hagiográficos, la trascendencia espiritual del mensaje contenido (mortificación, ayuno y contemplación) hizo que la Santa Sede sancionara el proceso canónico de la sierva de Dios, Isabel Flores de Oliva: «La metrópoli y la jerarquía romana cayeron en la cuenta de la importancia de un símbolo y lo aceptaron, mientras los indios querían el suyo y lo crearon»<sup>2</sup>.

El fervor hacia la mística peruana se expandió con rapidez al otro lado del Atlántico, arraigando tanto en la metrópoli como en el resto de Europa<sup>3</sup>. De este modo fue constatado por fray Juan Meléndez en sus *Tesoros Verdaderos de Yndias*: «No he pasado por parte de España y de Italia donde no haya oído prodigiosas maravillas hechas por su intercesión. No hay Ciudad, no hay lugar, no hay iglesia en que no tenga su capilla y altar; apenas nace una niña a quien no pongan el nombre de Rosa. No se oye otra cosa en todo el Orbe católico sino sus alabanzas, no se encuentra sino su devoción en todo género de personas»<sup>4</sup>. Dicho fenómeno motivó la aparición de obras literarias y piezas artísticas destinadas a afianzar su presencia en el panorama eclesiástico del momento. En Andalucía fueron publicados algunos de los primeros volúmenes con la vida y milagros de la religiosa, como el escrito en Sevilla por el padre Juan de Vargas Machuca en 1659<sup>5</sup>, o con la descripción de sus festividades, caso de la traducción del relato con los episodios vaticanos de la beatificación, sacado a la luz en Granada en la imprenta real de Baltasar de Bolívar<sup>6</sup>. En cuanto al repertorio figurativo, además de las imágenes que iban llegando desde el virreinato del Perú, algunos grabadores europeos diseñaron una serie de estampas para acompañar las fuentes impresas, con lo que establecieron diversos prototipos iconográficos<sup>7</sup>. La muestra más difundida fueron quince láminas ejecutadas a mediados del siglo XVII en Amberes por Cornelis Galle para ilustrar el libro *Vita et historia S. Rosae As. Mariae* del jesuita Juan del Valle<sup>8</sup>. De nuevo en el ámbito

andaluz, estrechamente ligado con la cultura americana a través de las relaciones comerciales establecidas desde los puertos de Sevilla y Cádiz, las representaciones proliferaron a cargo de los principales maestros de las diferentes escuelas locales<sup>9</sup>. Aunque de origen flamenco, Cornelis Schut fue el primer artífice del panorama sevillano en realizar un dibujo de la beata dominica, el cual debió repercutir en diseños posteriores<sup>10</sup>. Una de las imágenes de la santa que sirvió de referente para los artistas del setecientos fue realizada por Murillo hacia 1671 a partir de una estampa de Thiboust sobre diseño de Lazzaro Baldi<sup>11</sup>. En este lienzo, cuya hipótesis de creación apunta a la dote entregada por una hija del pintor, sor Francisca Dorotea, a su ingreso en el convento dominico sevillano de Madre de Dios, aparece arrodillada y en diálogo místico con el Niño Jesús<sup>12</sup>. Como se ha señalado, este modelo fue copiado en multitud de ocasiones, por ejemplo en la obra de Valdés Leal localizada en la catedral de Córdoba, e incluso por pintores americanos, que o bien se sirvieron de la misma estampa o bien estuvieron en contacto con las réplicas realizadas por Murillo, como lo demuestra el cuadro con donante india del artista novohispano Juan Rodríguez Juárez en el Denver Art Museum<sup>13</sup>. Las coincidencias de esta última pieza pueden tener relación con el expediente hallado por Quiles sobre la remisión desde Sevilla de un cuadro de Santa Rosa de Lima de Murillo al dominico fray Mateo Bermúdez, residente en el hospicio de San Jacinto de México, pudiendo ser copiado directamente por el pintor a su llegada a la ciudad<sup>14</sup>.

Entre el catálogo existente en las iglesias y conventos andaluces, cabría destacar el único conjunto de ocho lienzos sobre su vida en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla que, atribuido al pincel de Francisco Meneses Osorio, debieron llegar al recinto como parte de algún retablo procedente de la desamortización de uno de los cenobios dominicos de la ciudad<sup>15</sup>. Afín al mismo círculo artístico, existe en los fondos del Hospital del Pozo Santo de dicha ciudad un interesante cuadro que se da a conocer por primera vez. En éste figura una religiosa dominica mientras contempla la aparición de la santa, coronada de flores, con el Niño Jesús en el brazo izquierdo, de pie y en actitud de bendición. Una cartela sobresale en la parte inferior con la leyenda del suceso descrito: «Año 1669. A 3 de nobiembre dio salud milagrosamente la Bienaventurada S. Rosa a Soror Sebastiana de Nebe i Chabes Religiosa del Convento de M. de Dios de Sebilla aviendo estado 19 dias con una apoplegia i con la mortaja i cantado ia el credo i dejandola los medicos por ia sin remedio instantaneamente restituiu la vida Santa Rosa apareciendosele y poniendole la mano en la gargantai mandandole comer siempre pescado». Por último, en la iglesia parroquial de la Asunción de la localidad sevillana de Cantillana se halla una pintura con el episodio de los Desposorios Místicos de la santa. Esta composición se basó en un conocido grabado, pues entre otros se plasmó en un lienzo de la iglesia de Santo Domingo de Puebla de los Ángeles<sup>16</sup>.

Además del extenso imaginario de la santa, prueba documentada del júbilo devocional fueron los festejos organizados en toda Europa con motivo de las correspondientes declaraciones pontificias de beatitud y santidad. De la importancia contenida en estos testimonios Mújica refiere: «Con este mar de fondo, las solemnes fiestas de beatificación en 1668 y de canonización en 1671, organizadas en Italia, España, el Perú y México en su honor, constituyen otra fuente para rastrear su veneración como bandera política. Inmortalizados en varias relaciones oficiales, han quedado registrados la pompa religiosa, y civil, el esplendor artístico, los certámenes literarios y los lucidos



1. Anónimo sevillano, *Milagro de Santa Rosa de Lima*, 1669

panegíricos predicados en sus capitales, iglesias y conventos»<sup>17</sup>.

Fecha el 7 de marzo de 1668, el Maestro General de la Orden de Predicadores, fray Juan Bautista de Marinis, enviaba desde Roma una carta donde anunciaba a sus hermanos la asistencia, el 12 de febrero del mismo año, del Papa Clemente IX a la Basílica de Santa Sabina para rubricar la bula de beatificación de la Bienaventurada Rosa de Santa María<sup>18</sup>. En la misiva indicaba el modo en que debían celebrarse los festejos, instrucciones que fueron comunicadas a cada una de las provincias dominicas, recayendo la responsabilidad en la jurisdicción de Andalucía en el Padre Provincial electo fray Luis de Espinosa. En el caso de Sevilla, el prior del convento de San Pablo el Real, fray Melchor Urbano, convocó a la comunidad para preparar los homenajes oportunos<sup>19</sup>. La primera acción fue notificar al arzobispo el breve pontificio en una solemne celebración que tuvo lugar el día 12 en la catedral. En la jornada anterior, la Giralda repicó con fuerza para advertir a los ciudadanos en nombre de la familia dominica el inicio de los acontecimientos, y con el propósito de contagiar el entusiasmo, se imprimió una es-

tampa de la santa con su biografía para repartirla entre los asistentes. Los actos comenzaron el 19 de octubre con un «Te Deum», una procesión claustral y una fiesta nocturna con música y fuegos de artificio. Luego se convocó el octavario en el que intervinieron con un sermón diario diversos predicadores de cada una de las órdenes masculinas establecidas en la capital. También el recinto conventual y el templo se decoraron con numerosos altares y colgaduras con la efigie de la santa junto a programas iconográficos en torno a su vida y milagros<sup>20</sup>.

Sin embargo, los fastos organizados por el convento de Santa Cruz la Real de Granada destacaron sobre el resto de las casas provinciales, tal y como lo adelantó el anónimo autor de la relación impresa con este motivo: «Tomó a su cuidado ser el primero este Real Convento a ejecutar el orden con todo aparato»<sup>21</sup>. (Fig.2) Quizás uno de los factores determinantes en tan sonada conmemoración fuese la conocida admiración de la beata por la doctrina mística de fray Luis de Granada, uno de los hijos ilustres de aquel cenobio.<sup>22</sup> El encargado de la organización de las fiestas y el octavario correspondientes fue el Predicador General fray Francisco de León, quien adoptó las prevenciones necesarias —«visitas y combites»— y estableció el resto de los actos entre los días 12 y 20 de octubre de aquel año<sup>23</sup>. Siguiendo el ritual de las solemnes ocasiones, el primer viernes salió del Cabildo

de la ciudad el Alguacil mayor montado a caballo, precedido de otros cuatro «vestidos con ropas nuevas gironadas de verde, y pagino, con los atabales de la ciudad, à quien antecedía dos clarines, luego cuatro Ministriles con chirimías, y doze Alguaziles todos a caballo». Junto a éste iba el escribano sobre una mula, que a su paso por las calles dictaba al pregonero la orden para que la noche del sábado todos los vecinos pusiesen luminarias y limpiasen sus casas para las celebraciones en honor a la religiosa limeña<sup>24</sup>. A propósito de ello cabría reseñar que desde el 5 octubre los capitulares habían tratado este asunto en varias sesiones plenarias, donde entre otras decisiones se eligió a don Francisco Gómez como comisario de la ciudad y se libró el gasto de pólvora para los fuegos de artificios lanzados desde el ayuntamiento y la fortaleza de la Alhambra<sup>25</sup>.

A las doce en punto del día siguiente comenzó el anuncio de tan gozoso acontecimiento con el repique de las campanas de la torre de la Catedral y del convento de Santa Cruz, ésta última con cohetes y fuegos de artificio, seguidas por las veinticinco parroquias y todos los conventos de religiosos de la ciudad, «porque los ojos de todos llenos de lágrimas de alegría, hazían el oficio de lenguas que manifestaban la de sus corazones». A estos se unió la fortaleza real de la Alhambra, desde cuyas cubiertas el estruendo fue aún mayor a causa del lanzamiento de salvas reales con la artillería mayor y de cargas de arcabuces y mosquetes. Tras una hora de apoteosis sonora, el autor de la crónica indicaba cómo «quedó desconcertadamente festiva la Campana de la Vela, que solamente el día que se ganó esta ciudad lo acostumbra». El siguiente acto tuvo lugar a las dos de la tarde, cuando se cantaron en la catedral las Vísperas solemnes de doble mayor, presididas por el arzobispo don Diego Escolano junto al cabildo eclesiástico, que invitó a los padres dominicos a participar en el acto desde el coro.

«Pareció esta noche que se abrasava Granada». Con esta llamativa frase quiso resumir el anónimo escritor el despliegue de luminarias y antorchas repartidas en todas las torres de las iglesias, conventos, edificios públicos, casas y calles de la ciudad, que «ardían en luzes tan concertadas, y tan muchas, que si la hubiera, buscaran los hombres la sombra, huyendo del calor que causaban», e incluso iluminaban con el resplandor parte de la vega. El espectáculo se repitió en los alrededores del convento de Santa Cruz durante los ocho días siguientes: «Las dos calles, la Nueva que va a la placeta de los Girones, y la que sube al Realejo, tenían a un lado y a otro, a dos estrados en alto,



2. Relación breve de las fiestas que el Real Convento de Santa Cruz... Granada, 1668.

muchas Ninfas arrimadas a las paredes, cada una con una grande antorcha en la mano, que ardieron gran parte de la noche. Toda la Iglesia, la Torre, Portico, y obra nueva estaba todo coronado de luminarias de varios tamaños, y colores, con tal orden dispuestas, que no se cansava la vista de admirarlas, siendo cada noche de la octava distinta, y en distinta forma, passava su numero quinientas. Echaronse doze gruesas de cohetes de estraña, y singular grandeza, y traza; y los mas, después de extinguidos, renacían como Fenix en quatro, y mas que salian de sus cenizas. A lo ultimo de la Calle Nueva casi en la Plaçeta, por dar lugar a sus dilatadas ramas, se levantaba un arbol de ingeniosos fuegos, y otro de diferente forma a la entrada al Realejo de la calle alta (...) Pegóse a los arboles fuego, y no es decible el que de si arrojaron: quedo cada hoja convertida en la luz de una vela, que durando bastante tiempo quedo iluminado el barrio todo»<sup>26</sup>.

El domingo al alba sonó por tercera vez todo el concurso de repiques, salvas, canciones y estallido de cohetes desde la torre de los dominicos. A continuación salió desde el convento en dirección a la catedral la comunidad de religiosos portando sobre unas andas de plata la imagen de la nueva beata cubierta con velos e iluminada en el camino por las luces de los acompañantes. En medio de la Capilla Mayor del templo se colocó un trono argénteo con rico brocado rodeado de blandones. La expectación y la asistencia de fieles fue tal que el mismo autor aseguraba «no ser posible dezirlo lengua humana», pues desde que se abrieron las puertas del templo a las ocho no se pudo entrar y fue necesario imponer el orden para que accedieran al recinto los capitulares. Ya en el interior, los organizadores habían prevenido los asientos para los hermanos de todas las religiones, reservando espacios en el coro para los de Santo Domingo. La función fue presidida por el arzobispo quien, vestido de pontifical por primera vez desde su llegada a la sede, comenzó la función con la entrega del breve de la beatificación a su secretario para que, acompañado de dos pertigueros, lo pregonara desde el púlpito. Al finalizar la lectura se descorrieron los velos que ocultaban la escultura de la religiosa y «con clamores, lagrimas y regozijos la adoraron todos», mientras que al sonido del *Te Deum* entonado por el prelado se encendieron los cirios alrededor del monumento dedicado a la nueva beata junto al repique de las campana y salvas de artillería. Este momento culminante tendría su parangón en las proclamaciones reales, pues como afirma Cuesta, «tanto los santos o beatos como los reyes, serán presentados al pueblo – y de ahí la parafernalia apoteósica al recorrer las cortinas de los respectivos retratos – y, puesto que los dos niveles buscan el mismo reconocimiento, se utilizará un mismo lenguaje celebrativo que confundirá las connotaciones correspondientes a uno y otro»<sup>27</sup>. Como colofón de la liturgia, el doctor Joseph Vázquez, canónigo magistral de la catedral, predicó el sermón panegírico.

La misma tarde, después de las Vísperas, los Maestros de Ceremonias organizaron una procesión general que quedó descrita en la crónica festiva de la siguiente forma: «Iban delante los Diablillos, la Tarasca, y los Gigantes, como en la fiesta del Corpus. Después, a debida distancia, iban los Estandartes, y Pendones de todas las Cofradías. Luego las 25 Cruces de las Parroquias. Luego la Cruz grande de cristal, guarnecida de Esmeraldas, de este Real Convento de Santa Cruz, que este dia, como era la fiesta suya, tomó el principal lugar, cerrando el Preste, y Diaconos, con Terno rico el numeroso concurso de sus Religiosos. En la misma forma le siguieron las gravisimas comunidades de los demas de esta Illustre Ciudad. Y luego toda la clerecía de ella»<sup>28</sup>. Los capitulares iban

intercalados junto a los representantes de las órdenes y portaron en andas la imagen de la religiosa, vestida con un hábito de tela fina bordada y guarnecida con puntas, todo ello confeccionado con hilo de oro. En cuanto a las joyas que llevaba en la diadema y repartidas por todo el cuerpo, el cronista apuntó que hubo quien «quedandose corto» apreció en más de cincuenta mil pesos su valor. Acompañaban al séquito cuatro grupos de danzantes y en la cabecera veinte frailes dominicos con cirios, el preste con sus ministros y el arzobispo junto a la «Exclarecida Ciudad de Granada en forma, con grandísima Magestad y Grandeza».

La comitiva salió de la Puerta de la Obra de la catedral a la calle de los Colegios, «que si en sus Colegiales es credito lo antiquado de sus Vecas: aquí acreditaron su acertada atención lo primoroso de sus colgaduras», para tomar la calle del palacio arzobispal, que tenía ricas guarniciones en su fachada y en medio de ellas un altar con dosel sobre un cuadro de Santa Rosa del pintor Pedro Atanasio Bocanegra. Desde aquí puso rumbo por la calle de los Escribanos a la de los Libreros hasta salir a la Plaza Bibarrambla, en la que el cabildo catedralicio mandó poner otro altar adornado de plata, parecido al levantado para el día del Corpus, al que antecedía un pasaje de arquitectura efímera compuesto por una valiosa serie de tapices de Flandes con la Historia de Sansón<sup>29</sup>. Atravesado el recinto, avanzó por la calle del Zacatín, en cuya entrada se erigió un arco triunfal rematado en forma de diamante, «que parecia tocava al Cielo». A mitad de camino, el paso se detuvo en «el lugar del Arte de la Platería», que dedicó otro arco triunfal junto a la apertura de la calle de la Amargura. En la estructura piramidal compuesta por piezas de plata sobresalían en la parte superior las imágenes de bulto de la Virgen del Rosario y de la Bienaventurada Rosa, «a quien decía MARIA Señora Nuestra: Llamate Rosa de Santa María». En el último tercio del Zacatín, a la altura de la Clerecía, relucía otra estructura de igual adorno y exuberancia que las demás. Al término del trayecto y ya en la Plaza Nueva se dispuso un aparato ricamente adornado y con numerosas luminarias. Debajo del dosel brocado legado por los Reyes Católicos a la Capilla Real se colocó un cuadro de cuatro varas de alto por dos de ancho con la imagen de la Bienaventurada sobre un trono de ángeles con el Niño Jesús en el brazo izquierdo y una rosa en la mano derecha. En cuanto a su autoría se menciona que era «de mano del segundo Apeles, D. Pedro Atanasio, Pinzel tan valiente, que el primero pintaria tan bien; pero no mejor, avia muchos mas; pero con este hecho todo lo demas es menos»<sup>30</sup>. Acerca del trasfondo de esta composición, característica del prototipo iconográfico de la apoteosis celestial, García Bernal habla de un «cuarto tiempo ritual» en el que «las fronteras entre lo cortesano y lo celestial se borran en la procesión de Gloria que sucede a la consagración litúrgica de la subida a los cielos y la imagen del santo figura, en fin, exaltada con atributos de gloria y majestad»<sup>31</sup>.

Llegados a este punto, al girar la imagen frente a la Alhambra, la artillería de la fortaleza y los soldados que se encontraban en la plaza la honraron con salvas. La procesión continuó hasta la parroquia de San Gil, donde los sacerdotes salieron con la Cruz Alta y vestidos con capas pluviales. Luego pasó por la calle de los Hospitales hasta el Pilar del Toro, en cuya espaciosa plaza fue erigida a costa de don Juan de Silva, miembro del gremio de sederos, una ingeniosa composición arquitectónica. En primer lugar había una fuente artificial que desprendía pedazos de cristal y al fondo una cueva dentro de la cual se simuló una fiesta de toros con diferentes autómatas, que en

continuo movimiento circular imitaban a caballos y corredores huyendo de las bestias. En cuanto al altar levantado tenía diferentes nichos «con perfecta arquitectura fabricados, donde avia estatuas de cabal estatura». En uno de ellos figuraban las personificaciones de América, «con sus insignias, y inscripciones», de la ciudad de Lima y de la Iglesia. Cerrando la composición, en la parte superior asomaba un jardín con un peñasco sobre el cual estaba el Niño Jesús hablando con la religiosa arrodillada, vestida de beata y «elebada en su Esposo Jesucristo», flanqueado por tarjas, cartelas y jeroglíficos<sup>32</sup>. Finalmente, la procesión bajó por la calle del Ángel, la calle de la Cárcel y entró en la catedral por la Puerta del Perdón. A todo esto añadía el relator: «Querer dezir el concurso de las calles, el lleno de belleza de las ventanas, donde supieron las señoras Granadinas juntar lo grave, la riqueza, la gala, la hermosura, y la devocion, es querer contar las flores de la Primavera, las Estrellas del Cielo, y los rocíos de la Aurora». Terminada la jornada, la comunidad de los dominicos regresó con la imagen a su convento escoltada por la muchedumbre y un grupo de soldados que disparaban los arcabuces. A su paso por la portería del desaparecido convento de Sancti Spiritus había colgaduras en las ventanas y un curioso altar en la calle. Tanto éste como el resto de artificios desplegados hicieron posible la transformación urbana llevada a cabo en la ciudad para dotar de solemnidad la proclamación de la beata<sup>33</sup>.

La segunda parte del impreso, de gran interés para la historiografía artística granadina, contiene una descripción detallada del estado del templo y del claustro dominico en la ocasión señalada. El autor comienza desde el «ancho y espacioso atrio, o compas del templo» que estaba decorado con colgaduras de gruesas sedas de brocateles en varios colores. En cuanto a la fachada de la iglesia, articulada por el majestuoso frontón y la triple arcada del pórtico, fue revestida con ricos terciopelos y damascos con flecos de oro fino, y las columnas cubiertas del mismo ajuar bordado «con mil primores». Sobre la puerta de entrada y debajo de un dosel a modo de pabellón de tafetán que cubría las bóvedas del pórtico, se colocó un cuadro de Bocanegra «en que estava la Bienaventurada Rosa, en un hermoso jardín, puesta en elevación, comunicandole el Cielo avenidas de rayos de esplendor».

La exageración del escritor al referirse al interior del recinto, donde «no se vio un atomo de la primorosa canteria de que es toda su fabrica», conduce a las primeras impresiones sobre la apariencia real: «Todas sus bovedas estavan cubiertas de pabellones de tafetanes encarnados y pagizos, sus paredes de brocateles nuevos encarnados, sus posteles de terciopelos bordados, haziendo de lo mismo vistosisimas portadas a todas las Capillas». En cuanto al altar levantado, que «puso en olvido a las maravillas del mundo, por su grandeza, y primor», se dispuso en forma de retablo a lo ancho de la Capilla Mayor. A cada lado de la estructura se colocó una «sagrada Balla» con doce cuadros de Bocanegra sobre la vida de la santa de dos varas de alto y una vara y tercia de ancho cada uno, enmarcados de manera llamativa con guiraldas de rosas sobre una moldura con la misma flor sobre campo blanco perfilado en oro. Estas cadenetas ascendían hasta la cornisa del altar, «al modo de coronación», donde el mismo artista pintó al lado derecho el retrato del Papa Clemente IX y al izquierdo el del monarca Carlos II, ambos bajo otro lienzo pequeño con el escudo de armas de la Orden de Predicadores, que parecía «se subió al Cielo según lo encumbrado de su sitio, sintiendo que las bovedas del Templo le hiciesen estorvo para ir comboyando su Soldado». El resto



del retablo se ensambló a partir de veinticinco arcos estofados sobre damasco carmesí, «imitando al vivo arcos de retales, y rosas, sirviendo de ojal, y boton, a los remates otros tantos Serafines de matices tan propios, que parecían originales». En el centro se colocó una hornacina ovalada del tamaño apropiado para servir de tabernáculo al lienzo que presidió la procesión en la Plaza Nueva. Encima de éste sobresalían otros tres arcos rematados por «una grañidísima Açuçena de famosa disposicion, que estava coronada de muchas luzes, que cortejaba a una bellísima Imagen de Maria Señora N. misterio de su Concepcion Purissima, contenida en un nicho o circulo perfecto, de oro, blanco, y matices». Durante la celebración de la Octava rodearon el artificio veintidós candeleros de cera blanca, «de a tres cuarterones de libra cada una», además de los de la reja de la Capilla Mayor y las hachas y cirios que lucían delante y alrededor de las andas con la imagen de la santa<sup>34</sup>.

La entrada al «Paraíso del Claustro», «que es el mejor que se conoce en el Orbe», fue recreada por los dominicos en la portería mediante una serie de colgaduras de damascos verdes con galones de oro. La fábrica del claustro era de piedra blanca de las cantería de Escúzar, localidad cercana a la capital granadina, y las basas y los antepechos de mármol negro espejal, «pues como en espejos se mira en el, volviendo la Imagen a quien le mira con toda perfeccion». En los lados se abrían siete arcos de medio punto bien proporcionados, sin contar los de las esquinas y los remates, junto a los que se distribuían en relieve en los muros de las galerías. Cada uno de estos cobijaba un lienzo de la serie de la vida de Santo Domingo realizada por el pintor Juan del Castillo a partir de los bocetos de Alonso Cano, quien diseñó una serie de pilastras fingidas entre estos, doradas y esmaltadas, además de las tarjas correspondientes con las explicaciones hagiográficas<sup>35</sup>. Las bóvedas de los corredores altos y bajos fueron ornamentadas con exóticos florones con «animales, peces, aves, flores, y frutas» de los que partían pabellones con sedas variadas recogidas en las claves con hermosas salvillas de plata y ramilletes de plumas. Todos los arcos del claustro bajo estaban cerrados con rejas abalaustradas de hierro torneado y botones dorados, mientras que en la parte superior se colocaron de la misma forma antepechos y balcones. Debajo de la serie de cuadros y en el resto de las paredes y los pilares se acomodaron damascos, terciopelos y brocateles guarneciendo las mejores láminas italianas y flamencas de los fondos conventuales: «Las que pendían en las paredes, y posteles del Claustro, eran costosas, y grandes; las que ornavan los arcos de uno, y otro coro, eran preciosas, y menores: unas, y otras se coronaron con un lazo, o flor de anchas colonias, y un penacho de plumas». Un original exorno se reservó para los arcos formeros de las bóvedas, pues tenían en su anchura una pieza de los tejidos citados, dejando al descubierto la trama blanca de la cantería en fajas, «haziendo hermosísima vista», y a modo de taracea dispuestas láminas y espejos con lazos de colores y penachos<sup>36</sup>.

Acerca de los dos altares existentes en el claustro, el cronista subraya que estuvieron «preciosissimamente orlados, y coronados», pero con poca ostentación para evitar el embarazo y respetar las liturgias diarias. Por el contrario, en las dos ventanas del recinto que daban hacia la Sala Capitular, se diseñaron unas cuevas con laurel y ciprés y en ellas dos jardines con imágenes de Santa Rosa de pequeño tamaño en diversos pasajes de su vida rodeada de «mil juguetes movibles, y fuentes artificiales que divertían los ojos que venían admirados de el primor de las pinturas, laminas, espejos, penachos, y sedas». Por último, el texto se detiene en los parterres del patio, que «no necesita para

la admiración, y el recreo de mas adorno, que el que tiene nativo, ni su vistosa, y elebada fuente de veinte caños, o rios de aguas del rico Dauro, y galan Genil: quiso mas embaraço que el de unas macetas, para jugar con ellas salpicandolas del aljófár que desperdicia». En la cara exterior de los pilares se tendieron brocateles desde la primera cornisa con un friso de flecos de sedas de colores, escudos de la Casa de los Austrias y láminas de paisajes a lo largo de ellos; y del mismo lado, las enjutas de los arcos de medio punto mostraban veneras de tafetán carmesí y pajizo abrochadas en una salvilla de plata. La sorpresa causada entre los visitantes por este derroche de efectismo y teatralidad no pasó desapercibida para el escritor: «Todo junto estava tan bello, que causava admiración a los mas entendidos, y general embeleso a los forasteros, tan muchos que parece que desdoblavan las Ciudades, y lugares en contorno»<sup>37</sup>.

A lo largo de los ocho días de celebraciones los representantes de las diferentes órdenes predicaron sus sermones panegíricos desde el altar mayor de la iglesia dominica. La última noche le correspondió el turno a la Congregación del Espíritu Santo del colegio jesuita de San Pablo, que no solo se encargó del adorno de su sede como el resto de los participantes, sino que quiso honrar al convento de Santa Cruz la Real con el siguiente aparato público: «En varias calles tuvieron las Ninfas con sus antorchas mas espesas, y luzidas las luminarias, los cohetes igualaron, si no excedieron la primera noche, en primor, y multitud, los montantes fueron buenos y muchos. En medio de la Calle Nueva estava un grande cipres, hipocrita de los verde, y Paladion de los incendios, tantos y por tan dilatado tiempo arrojó de si, que ya causava miedos su duracion. A lo último de la calle, y entrada a la placeta de los Girones, estava elevada en alto una fuente; cuyas salpicaduras seran truenos, sus aguas bolcanes, y sus caños ethnas. Asi arrojaba por vocas de mascarones arroyos de fuego, como el zelebrado Genil azequias para fertilizar su Vega. A lo ultimo de la calle alta estava en un fingido risco un famoso Castillo, que emprendido pareció el de la fábrica de Bulcano. Y después de aver disparado muchos ingeniosos incendios, apareció en su cima el Castellano, que dando velocisimas bueltas, circumbalaba alrededor con luzidos fuegos»<sup>38</sup>. El domingo concluyeron los actos con una solemne eucaristía, a la que no acudió el arzobispo temeroso de la muchedumbre congregada en el templo, y una procesión por el convento en la que se liberaron pajarillos y se entregaron versos y estampas con la imagen de la beata. Durante los ochos días se propagó de tal forma la devoción, que el cronista no solo reparó en la protección de la religiosa por el buen devenir de los sucesos, sino en las confesiones de los asistentes que decían haber experimentado «favores» por su intercesión, incluso en «sugetos distraidos, movidos de impulso interiores».

Si la relación analizada constituye el testimonio más relevante para documentar el alcance de esta celebración entre la feligresía local, los vestigios materiales que pudieran contrastarla son escasos. Como en el resto de espectáculos públicos organizados en la Época Moderna, la mayor parte de los materiales de las arquitecturas efímeras solían ser reutilizados para otra finalidad. De hecho, es probable que algunas de estas estructuras hubieran pertenecido a los decorados de las fiestas celebradas cuatro años antes con motivo de la beatificación del mártir dominico Pedro de Arbués<sup>39</sup>. El convento de Santa Cruz la Real sufrió tanto el proceso desamortizador como el expolio napoleónico, y más tarde sus dependencias sirvieron desde Museo, Academia y Escuela de Bellas Artes hasta Instituto Militar y Cuartel de Artillería. Además, en el siglo XIX el templo se convirtió en

sede de la cercana parroquia de Santa Escolástica, con lo que sus bienes se mezclaron con los procedentes de este recinto.<sup>40</sup> Del repertorio artístico conservado, solo existe una talla de Santa Rosa de Lima con el Niño en la calle derecha del retablo de Santa Catalina de Siena, colateral de la capilla de Nuestra Señora de la Esperanza, haciendo pareja con otra de San Raimundo de Peñafort, ambas, según Gallego, en la estela de Pablo de Rojas<sup>41</sup>. (Fig.3) Curiosamente, el fondo de este retablo se encuentra decorado con pintura de rosas por lo que quizás en su origen estuviese dedicado a la santa limeña. Con los datos ofrecidos por la crónica sería difícil confirmar que se tratase de la imagen procesional mencionada, más si cabe en la misma se dice que se colocó en la capilla de Santo Domingo en Soriano, «mientras se le labra capilla propia».

Por otro lado, no hay rastro de las empresas ejecutadas por el célebre Pedro Atanasio Bocanegra, cuyas referencias a las obras aludidas y en paradero desconocido son citadas en la completa monografía sobre el pintor escrita por Orozco<sup>42</sup>. Con el objeto de profundizar en este asunto, se ha llevado a cabo un reconocimiento de las imágenes de Santa Rosa de Lima inventariadas en Andalucía, gracias a lo cual ha sido identificado en la parroquia de San Juan Bautista de la localidad gaditana de Chiclana de la Frontera un interesante lienzo con la apoteosis de la religiosa<sup>43</sup>. (Fig.4) Los investigadores que han valorado el cuadro plantean diferentes hipótesis sobre su autoría, desde los círculos de Valdés Leal o Sebastián Gómez «El Mulato» hasta los talleres genoveses de finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII. A pesar de las limitaciones existentes en el dibujo, todos destacan el dramatismo de la composición, con dominio de la pincelada y vivacidad del cromatismo, propio de un maestro adelantado. Sin embargo, tras un detenido análisis se pueden apreciar ciertas similitudes con la estética de Bocanegra, sobre todo en el trazo de los personajes y, en concreto, en los rostros de la santa y el Niño. Acerca de éste y en comparación con el coro angelical es significativo el tratamiento de los cabellos rubios con mechones sueltos sobre la frente. Otro aspecto determinante en la factura del granadino es el esquema compositivo, sobre todo la colocación de los atlantes celestiales, con fuerte dinamismo y pronunciados escorzos, como base a la disposición piramidal. El precedente a este diseño se revela en los bocetos de Alonso Cano para la *Asunción* de la Capilla Mayor de la catedral de Granada, localizados en el British



3. Anónimo granadino, *Santa Rosa de Lima*, siglo XVII.



4. Pedro A. Bocanegra, *Apotheosis de Santa Rosa de Lima*, 1668. (Imagen cedida por José Ramón Barros Caneda y Fernando Aroca Vicente)

Museum y en la Apelles Colletion de Londres, que sirvieron más tarde a Bocanegra en su interpretación del tema para el ciclo de la vida de la Virgen de la iglesia de la Cartuja (1670)<sup>44</sup>. En el Museo de Bellas Artes de Granada se conserva otra versión asociada al pincel de Juan Niño de Guevara, cuyo dibujo preparatorio también en el museo británico, atribuido a Bocanegra, mantiene estrechas coincidencias con el despliegue figurativo de la efigie limeña, modificado en la acción de carga del ángel central y la ausencia del angelote bajo la túnica<sup>45</sup>. (Fig.5) Esta dependencia formal del maestro concuerda con la primera etapa de Bocanegra, siendo los encargos de dominicos y cartujos el punto de partida de su consolidación en los círculos artísticos de la ciudad. Por último, las dimensiones de la obra (3,65 x 2,40m.), cercanas a las medidas citadas en la crónica, y el contenido descrito, con la santa sobre un trono de ángeles con el Niño en la mano derecha y en la izquierda una rosa, la sitúan como protagonista de los altares erigidos en la Plaza Nueva y más tarde en el templo dominico durante las jornadas festivas.

Aunque no exista constancia documental sobre el traslado del lienzo desde Granada hasta la iglesia chiclanera, las noticias reseñadas en una relación de méritos del aristócrata y viajero don Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule, firmada en Madrid en 1816 no solo confirman su patrocinio en la conclusión de las obras del templo tras la in-

vasión francesa sino en dote entregada para un retablo a la santa limeña: «Que compadecido de la ruina que amenazaba la antigua iglesia parroquial de la villa de Chiclana de la Frontera, y deseoso que se pusiese en uso la nueva, que es magnífica y le faltaba la cúpula, se constituyó en el empeño de hacerle contribuyendo al intento con 20.000 reales de vellón, lo que se verificó en unión con el bienhechor D. Antonio Pizano que dejó igual suma; y que en el costo de un altar dedicado a Santa Rosa en la misma iglesia nueva, y otros donativos que ha hecho, ha gastado unos 40.000 reales; de cuyas resultas se le concedió asiento en el coro de la expresada iglesia parroquial, y se dispuso que se sacase su retrato»<sup>46</sup>. A propósito de ello, Falcón publicó parte de los recibos del arquitecto Torcuato Benjumeda en los que decía haber cobrado entre 1815 y 1817, «para la formación del cuerpo de luces, media naranja, sacristía y oficinas», la cantidad de 11.250 reales, de los que debían res-

tarse 2000 que mandó el conde de Maule por gratificación, además de otros 3000 reales por «varios planos y dibujos que se me encargaron para el tabernáculo y altares»<sup>47</sup>. Al igual que con otros proyectos documentados del maestro, el altar de Santa Rosa no se llegó a realizar tras la consagración del templo en 1814 y el lienzo permanece aún con la moldura provisional. En 1868, con motivo del traslado de la Archicofradía del Sagrado Corazón de María desde la iglesia de San Sebastián, se añadió el cuerpo inferior con triple hornacina que alberga la imagen titular. (Fig.6) La pertenencia de la obra al conde de Maule podría tener su origen en el viaje que realizó por Francia, Italia y España, a lo largo del cual adquirió numerosos objetos de arte para su casa-museo de Cádiz<sup>48</sup>. Sería durante su estancia en Granada a finales de 1798 cuando a través de los dominicos o de algún coleccionista particular se hiciera con ella, impulsado quizás más que por su valor artístico por otras connotaciones devocionales o sentimentales vinculadas a su origen americano<sup>49</sup>. Aunque en las notas recogidas en el tomo XII de su *Viaje* no hace alusión directa al lienzo, se detendrá en las cualidades del maestro Bocanegra, de quien dice sobresalir por su



5. Pedro A. Bocanegra, *Asunción de la Virgen*, ca. 1665-1670.

«facilidad en imitar las escuelas de los buenos profesores huyendo de toda monotonía, por su bello colorido y por cierta soltura en el pincel», a pesar de la «flojedad en los contornos»<sup>50</sup>. Otra posibilidad que no debe ser descartada es que lo comprara en Cádiz entre los bienes incautados por los franceses en Granada, procedimiento que él mismo menciona en su *Viaje* al tratar la adquisición de algunos lienzos del coleccionista granadino Manuel Verdejo: «Con motivo de la invasión de los franceses en la Andalucía fueron trasladados estos quadros a Cádiz donde se vendieron los de la Samaritana y el descenso del Salvador a un inglés. Yo le compré el de la circuncisión, el de las gallinas y gallo, la Magdalena de Cano y la anunciación de Atanasio»<sup>51</sup>. Las marcas de pliegues que delimitan la escena central indicarían que el formato se acertó para ser expuesto en un primer momento como parte de su galería y que a la hora de la donación se desplegó al tamaño original. Por último, hay que mencionar que junto al cuadro de Santa Rosa de Lima, regaló a la iglesia otro de San Juan Bautista del pintor alemán afincado en Cádiz Franz Xavier Riedmayer<sup>52</sup>.



6. Anónimo. *Altar de Santa Rosa de Lima*, ca. 1814-1868. (Imagen cedida por José Ramón Barros Caneda y Fernando Aroca Vicente)



7. Anónimo granadino, *Santa Rosa de Lima*, ca. 1670-1680.

El conde de Maule atendió a la finalización y reforma de diferentes iglesias gaditanas, sin embargo para justificar el patrocinio del altar y la donación del lienzo a la parroquia de Chiclana hay que aludir a su afecto por esta localidad donde, al igual que el resto de la aristocracia residente en Cádiz, pasaba largas temporadas de descanso en primavera y otoño. En sus escritos no solo manifestó su simpatía hacia la población, con la que se implicó como miembro de la Casa de Misericordia, la admiración por los monumentos, entre los que destaca el templo patrocinado, sino que exaltó la tranquilidad de sus parajes, en concreto la colina de Santa Ana, donde encargó una vista a Riedmayer, con la exclamación: ¡Oh, delicioso sitio, quantas veces has dado consuelo a mi espíritu dulcificando las tareas de mis ocupaciones en Cádiz!<sup>53</sup>

El reparto de algunos bienes desamortizados a los conventos femeninos de la orden dominica en Granada junto a los que componen sus fondos originales ha permitido descubrir otras imágenes



8. Anónimo granadino, *Santa Rosa de Lima*, ca. 1700.

asociadas al culto «rosariano» en la ciudad. En el convento de Santa Catalina de Zafra se conserva un retablo completo dedicado en su honor y una pintura en la nave de la Epístola, mientras que en el convento de Nuestra Señora de la Piedad existen sendos lienzos en el lado del evangelio de la capilla, con la Santa de pie contemplando la aparición del Niño, en la órbita de Bocanegra y de considerable calidad artística, y otro de pequeño formato en el refectorio. (Fig.7) En el mismo espacio aunque del monasterio de Santa Isabel la Real figuran dos retratos individualizados de la santa<sup>54</sup>.

En el oratorio de Nuestra Señora de la Buena Suerte, perteneciente al conjunto de la Capilla Real, sobresale en los muros laterales un pequeño lienzo según el modelo murillesco, al que se añade un perro en la parte inferior y un paisaje en el ángulo derecho, haciendo pareja con otro de San Juan en la isla de Patmos en el momento de la visión de la mujer apocalíptica, cercano al planteado por Alonso Cano<sup>55</sup>. (Fig.8) Según las notas aportadas por Gallego Burín, ambas piezas fueron realizadas a principios del siglo XVIII y regaladas por un particular<sup>56</sup>. El interés iconográfico del conjunto reside en un planteamiento teológico de raigambre criolla. A partir de diferentes fuentes panegíricas estudiadas por Mújica, Santa Rosa en Perú y la Virgen de Guadalupe en México, «las dos vírgenes prodigiosas y sagradas criollas», convertirían el desierto espiritual de América en la Nueva Tierra Prometida. A ello se sumaría la interpretación del evangelista, tesis derivada de las ideas del dominico Felipe de Meneses: «La figura apocalíptica de la Mujer embarazada y acosada por un dragón infernal que la obliga huir al desierto, representaba el traslado de la Iglesia de Cristo a Indias, el nuevo cimiento donde Dios tenía previsto edificar su nueva casa. El desierto simbolizaba las Indias Occidentales y los dolores de parto de la Virgen aludían a que iba a parir en todos sus fieles el espíritu divino que los hace hijos de Dios»<sup>57</sup>. No muy lejos de este lugar, en el vestíbulo de la sacristía de la catedral existe un espejo de jaspe con una moldura de rocallas sobre el que

aparece pintada, de factura popular, la santa de medio cuerpo con el característico atributo indiano del Niño Jesús con el anillo rodeado por una guirnalda de flores y olivas. Asimismo, en otras iglesias de la archidiócesis se hallan efigies de Santa Rosa, como la donada en 1792 por el arzobispo Moscoso y Peralta, quien pudo traerla en su ajuar americano, a la iglesia del Pilar de Víznar, o una interesante composición de los Desposorios Místicos en la parroquia de Otura, donde un angelote se dispone a coronarla con flores mientras el Niño Jesús exclama en una filacteria: «Rosa de mi corazón, yo te quiero por esposa»<sup>58</sup>.

## NOTAS

1. ESCALERA PÉREZ, Reyes. *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad de Málaga, Junta de Andalucía, 1994, p. 271.
2. GLAVE, Luis Miguel. *De Rosa y espinas. Economía, sociedad y mentalidades andinas. Siglo XVII*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 1998, pp. 20-21. Cit. en QUILES GARCÍA, Fernando. *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte*. Sevilla: Bosque de Palabras, 2009, p. 160.
3. MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Cultos y devociones americanas en la religiosidad andaluza de los siglos XVII-XVIII». En: *Congreso Internacional Andalucía Barroca, Sección IV. Ciencia, religiosidad y filosofía*. Antequera, 2007. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007, pp. 257-265.
4. MÚJICA PINILLA, Ramón. *Rosa Limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p.67. Cit. en CATÁ DE CALELLA, José Antonio. *Vida de Santa Rosa de Lima, patrona de América*. Buenos Aires: 1942, p. 298.
5. VARGAS MACHUCA, Juan de. *La rosa del Peru, soror Isabel de Santa Maria, de el habito de el Glorioso Patriarca Santo Domingo de Guzman (...)*. Impreso en Sevilla: por Juan Gomez de Blas, Impresor mayor de dicha Ciudad, 1659.
6. *Breve relacion de la solemnissima fiesta de la beatificacion de la bienaventurada Rosa de Santa Maria (...) celebrada en la Basilica de S. Pedro à 15. de abril de 1668, traducida de lengua toscana en castellana, por el Doctor D. Diego Felipe de Albornoz*. Impreso en Granada: en la Imprenta Real de Baltasar de Bolívar, Impresor del S. Oficio de la Inquisicion, 1668.
7. Véanse algunos estudios en VV.AA. *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú, 1999.
8. Un ejemplo de la repercusión de esta serie en la plástica virreinal puede verse en las tallas de piedra de huamanga pertenecientes al convento de Ocopa en Junín (Perú). *Ibidem*, pp. 318-323. Una galería con las concordancias entre los grabados y los relieves citados en: <http://colonialart.org/galleries/gallery-7-the-ocopa-series-on-the-life-of-saint-rose-es> [fecha de consulta: 01-10- 2010]
9. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Santa Rosa de Lima en el arte europeo*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1988.
10. BARCIA, Ángel M. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1911, p. 722. «Inv. 8718: Santa Rosa de Lima.- Arrodillada ante una mesa. El Niño Jesús, que descende entre cabecitas de ángeles y apoya el pie en la mano izquierda de la santa va a colocar sobre su cabeza una corona de rosas. En la parte superior, otro grupo de ángeles y de cabezas. A la pluma con aguada de tinta. P. ag. C. Card».



11. Además Murillo pintó otra versión con la Santa de pie sosteniendo un ramillete de olivo y rosas con el Niño Jesús sentado. VALDIVIESO, Enrique. *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso, 2010, pp. 198-199, 477. Cat. 305-307.
12. QUILES GARCÍA, Fernando. «Santa Rosa de Lima en el Museo Lázaro Galdiano». *Goya* (Madrid), 304 (2004), pp. 39-40.
13. VV.AA. *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. México: Fomento Cultural Banamex, 2010, pp. 92, 110.
14. QUILES GARCÍA, Fernando. *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2005, pp. 149-150.
15. SERRERA, Juan Miguel y VALDIVIESO, Enrique. *El Hospital de la Santa Caridad*. Sevilla: Los autores, 1980, p. 44 y ss. En su análisis difieren de la atribución tradicional y prefieren catalogarlas como anónimas.
16. «Desposorio Místico de Santa Rosa de Lima». *Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Cantillana*. [consulta: 01-10-2010] - <http://www.pastoralparroquial.eu/pintura/pinturaPar006.htm> -. Véase el lienzo mexicano en MÚJICA PINILLA, Ramón. *Rosa Limensis...*, p. 324, fig. 85.
17. *Ibidem*, p.60.
18. *Carta del reverendissimo padre maestro general del Orden de Predicadores: â los RR.PP. Piores, Supiores, Presidentes, y demas religiosos de dicha Orden, y Casas Terceras de su Regla / Fr. Iuan Bautista de Marinis...* Impreso en Granada: en la imprenta Real de Baltasar de Bolívar, 1668.
19. *Descripcion de las sumptuosas fiestas que obsequioso celebros el Real Convento de San Pablo de Sevilla a la beatificacion de la insigne patrona de Nuevo Reyno y bienaventurada Rosa de Santa Maria en este año de 1668 / por el R.P. Fr. Bernardo Lopez*. S.l.: s.n., s.a.
20. Al contrario que en el caso granadino, no han podido ser documentadas las representaciones que formaron parte de este acontecimiento, si bien ha sido relacionada una escultura de la santa atribuida a Pedro Roldán en la iglesia de la Magdalena de Sevilla.
21. *Relación breve de las fiestas que el Real Convento de Santa Cruz de Granada dispuso, y hizo en la Beatificación de Rosa de Sta Maria de la Tercera Orden de Sto Domingo de Guzman, natural de Lima*. Con licencia impressa en Granada, Por Baltasar de Bolívar, Impresor del S. Oficio de la Inquisicion, en la calle de Abenamar. Año de 1668. Cit. en ESCALERA PÉREZ, Reyes. *La imagen de la sociedad altoandaluza...*, pp. 309-311.
22. MÚJICA PINILLA, Ramón. «Santa Rosa de Lima y la política de la santidad americana». En: Catálogo de la exposición *Perú: Indígena y Virreinal*. Madrid: SEACEX, 2004, p. 97.
23. Además se imprimió un panfleto con el título *Aumentos lustrosos a la celebracion de la bienaventurada Rosa de Santa Maria, de la tercera Orden de Predicadores*. Impreso en Granada: en la imprenta Real de Baltasar de Bolívar, 1668.
24. Aunque referidos a la siguiente centuria, la vigencia del ritual celebrativo y su proyección urbana (iluminación, campanas, artillería, música, danzas, decoración de fachadas) serán tratados con detenimiento en CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José. *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*. Granada: Universidad de Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995, pp. 19-49.
25. Archivo Municipal del Ayuntamiento de Granada, Fondo Municipal, *Libros de Actas Capitulares*, Año 1668, fs. 229r-307v.
26. *Relación breve...*, p. 2r.
27. CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José. *Fiesta y arquitectura efímera...*, p. 36, 99.
28. *Relación breve...*, p. 2v.
29. Acerca de la relevancia de este espacio en las fiestas barrocas granadinas véase MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. «Lo barroco en la historia de la Plaza Bibarrambla: funciones y formas». En: *Coloquio de Urbanismo Barroco: II Centenario de la Plaza Ochavada de Archidona*. Archidona, 1986. Málaga: Universidad de Málaga, 1989, pp. 249-272.
30. *Relación breve...*, p. 3v.
31. GARCÍA BERNAL, Jaime. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, p. 277.

32. *Relación breve...*, p. 3v.
33. CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José. *Fiesta y arquitectura efímera...*, p. 26, 49.
34. *Relación breve...*, p. 4r-4v. »
35. Uno de estos dibujos titulado *Santo Domingo reconfortando a los peregrinos* fue adquirido por el Museo del Prado en el año 2007 para completar los otros seis de la misma serie conservados en la institución. *Anuario de adquisiciones del Museo del Prado*, 2007, p. 166.
36. *Relación breve...*, p. 4v-5r.
37. *Ibidem*, p. 5r.
38. *Ibid.*, p. 5v.
39. ESCALERA PÉREZ, Reyes. *La imagen de la sociedad altoandaluza...*, pp. 307-309.
40. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Editorial Don Quijote, 1982, pp. 170-176.
41. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística...*, p. 173. VV.AA. *Guía artística de Granada y su provincia*, Vol. I, Sevilla: Diputación de Granada, Fundación José Manuel Lara, 2006, pp. 205-210.
42. «Toda la fachada del convento se decoró con un gran altar a manera de retablo, cubierto de cuadros de Atanasio. Sobre la puerta, un cuadro grande con Santa Rosa, y a uno y otro lado se distribuían doce con asuntos de la vida de la Santa: y por último, coronando el altar, había dos retratos, obras igualmente de Bocanegra, del Papa Clemente Nono y del rey Carlos II». Además realizó los lienzos del altar del Palacio Arzobispal y de la Plaza Nueva. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada: Universidad de Granada, 1937, p. 44, 139. Cat. 26-28.
43. DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Juan y Alonso. *Estelas de Piedad. Patrimonio artístico religioso en Chicla-na de la Frontera*. Chicla-na de la Frontera: 2003, pp. 100-101, cat. 46. VV.AA. *Guía artística de Cádiz y su provincia*, vol. 2. Sevilla: Diputación Provincial de Cádiz, Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 12.
44. CAZORLA GARCÍA, Cristina. «La vida de la Virgen en la escuela granadina de pintura. Estudio iconográfico». *Cuadernos de arte e iconografía* (Madrid), Tomo XI, núm. 22 (2º semestre de 2002), pp. 343-348.
45. «Asunción. Bocanegra, Pedro Atanasio. Atribución dudosa a Juan Niño de Guevara ». Museo de Bellas Artes de Granada. Colecciones.  
<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?ninv=CE0186&volver=busquedaSimple&k=bocanegra> [fecha de consulta: 01-10-2010]
46. HURTADO Y DE LA CRUZ, Francisco. «Dos informaciones de servicio». *Revista chilena de geografía e historia* (Santiago de Chile), núm. 132 (1964), p. 125. Cit. por RAVINA MARTÍN, Manuel. *De Cádiz y su comercio (Tomo XIII del Viaje de España, Francia e Italia) por Don Nicolás de la Cruz y Bahamonde. Conde de Maule*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1997, p. 23. El retrato de Maule no se conserva, aunque debió ser idéntico al de su amigo y también patrono don Antonio Pizano que figura a los pies del templo. Junto a éste, hay una lápida conmemorativa del día de la consagración donde queda expresado el agradecimiento por el «zelo y esfuerzos» de ambos personajes.
47. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1974, p. 107.
48. A este hecho se refieren algunos apuntes del viaje, el aludido informe de servicios y cuestiones de su epistolario. MARTÍNEZ BAEZA, Sergio. *Epistolario de don Nicolás de la Cruz y Bahamonde. Primer Conde de Maule*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1994.
49. Sobre la estancia del conde de Maule en Granada véanse GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Deleite y contemplación de Granada. El conde de Maule y sus impresiones artísticas sobre la ciudad». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 30 (1999), pp. 233-247. GAMIZ, Antonio y ORIHUELA, Antonio. «Una vista del paisaje de Granada encargada por el conde de Maule al pintor Fernando Marín hacia 1798». *Goya* (Madrid), 323 (2008), pp. 121-134.
50. También critica que por interés económico no puso igual cuidado en toda su producción y que los entendidos daban por su mano algunas obras de Cano. *Viaje de España, Francia e Italia...Tomo Duodécimo*. Cádiz: En la imprenta de D. Manuel Bosch, 1812, pp. 226-227.
51. En una descripción detallada de la obra de Bocanegra, considera que es «una de las más preciosas» del maestro. DE LA CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás. *Viaje de España, Francia e Italia...*, pp. 314-315.

52. BOHÓRQUEZ JIMÉNEZ, Domingo. *Chiclana en la Historiografía del siglo XIX*. Chiclana de la Frontera: Ayuntamiento de Chiclana de la Frontera, 2001, p. 50.
53. DE LA CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás. *Viage de España, Francia e Italia...Tomo Décimo Quarto*, p. 52.
54. BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa et al. *El monasterio de Santa Isabel la Real, Acordes de Granada, el lazarillo del patrimonio*, núm. 2. Granada: Ilíberis, 2008, p. 48.
55. VV.AA. *El Libro de la Capilla Real*. Granada: 1994, p. 142 / 292, fig. 146.
56. *Ibidem*, p. 334. Cit. en GALLEGO BURÍN, Antonio. «Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada». *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas* (Madrid), año LVII (1953), p. 15.
57. MÚJICA PINILLA, Ramón. *Rosa Limensis...*, pp. 270-271. Cit. en MENESES, Felipe de. *Luz del Alma cristiana, 1554*. Edición Ismael Velo. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria Española, 1978.
58. GÓMEZ ROMÁN, Ana María. *El fomento de las artes en Granada: mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII y XIX)*. Granada: Universidad de Granada, 1997. Tesis doctoral bajo la dirección del Dr. Ignacio Henares Cuéllar.

