

Mito e iconografía de la *Virgen del Rosario* en la Granada moderna¹

Myth and iconography of the “Virgen del Rosario” in modern Granada

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús *

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2005.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2006.

BIBLID [0210-962-X(2006); 37; 161-178]

RESUMEN

Dentro del general florecimiento de la iconografía mariana en la Edad Moderna, Granada encuentra uno de sus principales hitos sacros en la *Virgen del Rosario* del Convento de Santa Cruz la Real. El examen del tipo iconográfico en la escultura granadina, analizando varias imágenes inéditas, revela la codificación de una imagen de carácter exclusivo, aureolada de leyendas milagrosas, una línea paralela de propagación devocional en medios rurales y el uso de ambas en la estrategia de penetración social de sus promotores, la orden dominica, aspectos en los que se centra este estudio.

Palabras clave: Iconografía; Escultura; Arte religioso; Escuela granadina; Mentalidades.

Identificadores: Virgen del Rosario; Gaviria, Bernabé de; Mena, Alonso de; Gamarra, Miguel de; Mora, Diego de; Ruiz Luengo, Juan; Risueño, José.

Topónimos: Granada; Granada (Provincia); Convento de Santa Cruz la Real (Granada).

Periodo: Siglos 17, 18.

ABSTRACT

One of the most important images of the Virgin which has flourished in the Modern Age in Granada is that of the *Virgen del Rosario* in the Convent of Santa Cruz la Real. An iconographic study of the sculpture, in which we analyse several hitherto unpublished images, shows the unique nature of the decoration, surrounded by legends relating miracles—a devotional resource common in country areas—and the strategic use of these to spread the Word by the founders, the Dominican Order.

Keywords: Iconography; Sculpture; Religious art; Granada School; Mentalities.

Identifiers: Virgen del Rosario; Gaviria, Bernabé de; Mena, Alonso de; Gamarra, Miguel de; Mora, Diego de; Ruiz Luengo, Juan; Risueño, José.

Place Names: Granada; Granada (Province); Santa Cruz la Real Convent (Granada).

Period: 17th and 18th centuries.

* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada.

La medievalidad islámica de Granada y su ámbito de influencia retrasa un tanto la extensión en la zona de la práctica devocional del Santo Rosario y, por ende, de las imágenes marianas de esta advocación, catalizadoras de acendradas devociones populares y difusoras ellas mismas de esta práctica con el acicate de sus beneficios espirituales. No obstante, la fundación del convento dominico de Santa Cruz la Real en el mismo año de la conquista castellana de la ciudad sirve de referente en la difusión de esta devoción². En efecto, desde el cenobio de la Orden de Predicadores se lleva a cabo una intensa labor de propaganda y difusión de la piadosa práctica del rezo del Rosario y de la devoción a la Virgen de esta advocación. No consta entre las crónicas más antiguas si alguna imagen de este título presidió el convento desde el tiempo de su fundación. Sin embargo, el proceso de afianzamiento y difusión de la misma es más tardío. Un hecho decisivo marca éste y es la supuesta presencia de la imagen de la Virgen del Rosario del convento granadino en la batalla de Lepanto en 1571 y su benéfica intervención a favor de la armada cristiana frente al enemigo turco. De hecho, esta circunstancia se convierte en obsesiva reiteración iconográfica durante los siglos XVII y XVIII en el adorno del templo (retablo y camarín) o en la difusión de imágenes grabadas, superando la tradicional iconografía rosariana en la que la Virgen ofrece la sagrada dádiva de las cuentas del rosario, aunque ésta también exista.

En este sentido, es el último cuarto del siglo XVI el que conoce el desarrollo de la iconografía rosariana, comenzando por la realización de las primeras esculturas de la Virgen del Rosario, de gran desarrollo durante toda la primera mitad del XVII. En este momento, se inicia también la ejecución de versiones pictóricas, con algunas variantes iconográficas de interés, cuyo análisis dejamos para mejor ocasión. Queda establecido desde estos primeros ejemplos el tipo de Virgen con el Niño en el que el tardío momento en que aparece hace innecesarios mayores complementos iconográficos, como los símbolos lauretanos o la explicación de los misterios del rosario que encontramos en otras partes. Con renovado ímpetu resurge esta iconografía durante el siglo XVIII, centuria de grandes empresas artísticas rosarianas (singularmente el camarín y retablo de la Virgen granadina), en la que se multiplican las versiones escultóricas y pictóricas y se difunde la imagen de Lepanto a través del grabado. Al tiempo, distintos retablos rosarianos completan el panorama de esta iconografía en el núcleo artístico granadino. Se entresacan a continuación algunos ejemplos que sirvan para comprobar la difusión y variantes de la iconografía de la Virgen del Rosario en la escultura granadina.

1. MODELOS ICONOGRÁFICOS EN LOS INICIOS DEL NATURALISMO

La piedad hispánica, querenciosa de versiones plásticas directas y devotas, fundamentalmente a través de esculturas, determina un mayor peso cuantitativo de las versiones escultóricas de la *Virgen del Rosario* en el arte granadino. Como imagen devocional conoce un extraordinario desarrollo, mayor que en pintura (aunque normalmente la obra escultórica fuera más onerosa), ya que permitía cumplir distintos fines devocionales y rituales, fundamentalmente en prácticas de manifestación pública e itinerante. En este

sentido, la iconografía de la Virgen del Rosario en Granada parte del habitual tipo de Virgen con el Niño, con los imprescindibles atributos de corona y cetro (símbolos de la realeza, tanto de la Virgen como del Niño) y del rosario. Hay una peculiaridad que viene a codificar un tipo concreto, superador de esa *Theotokos* rosariana, y es el auge devocional de la Virgen de Lepanto. Como referente iconográfico, su difusión es más tardía, probablemente a partir del milagro de la estrella, al que luego se aludirá, ocurrido durante la epidemia de peste de 1679. No es tanto una variante iconográfica, como la consagración de un atuendo a la moda de la época, con vestido de ceñido corpiño, falda acampanada y rostrillo monjil, típico de la etiqueta Austria del siglo XVII y que probablemente tuvo mayor difusión de la que ahora conocemos, al ir vistiendo paulatinamente imágenes de talla que después, afortunadamente, han conocido una paciente labor de liberación de sus volúmenes escultóricos originales de esos postizos textiles. Elemento distintivo resulta el material argénteo del vestido más que la moda en sí, de común difusión en su época. El paulatino cambio en el estilo de vestir consagrará, sobre todo desde bien avanzado el siglo XVIII, la singular stampa de esta imagen, justamente por la peculiaridad de su atuendo y aun cabe sospechar que el mantenimiento de esa moda en el tiempo, ya con carácter anacrónico, resultara un elemento de prestigio que reflejara la antigüedad de la imagen y de su devoción. En el caso de la *Virgen del Rosario* granadina resultaba una clara evocación de su benéfica intervención en Lepanto. Por tanto, se parte de un tipo iconográfico de la Virgen con el Niño, portando el rosario, para alcanzar una imagen standard, claramente identificable por su atuendo, a modo de imagen vicaria, depositaria de las gracias espirituales otorgadas a la original pero también de sus poderes taumátúrgicos en caso de necesidad.

Las imágenes más antiguas, como va dicho, corresponden a las postrimerías del Quinientos. El tipo de la Virgen del Rosario se liga entonces al modelo de la Virgen con el Niño derivado de las composiciones de Pablo de Rojas. El alcaláino supo superar definitivamente los resabios medievales y atemperar la violencia expresiva siloesca y post-siloesca para alcanzar un tipo de innegable deuda manierista, con referencias tan clásicas como el elegante contraposto, el acento ideal en el rostro de la Virgen o cierto aire mayestático, pero verificando la transición hacia actitudes más naturalistas, fundamentalmente a través de la blandura del modelado, la humanidad del Niño o la coherencia del volumen escultórico, sobre todo en composición y plegado de telas. Se trata de un modelo de común difusión en esta época, en el que participan posteriormente escultores como Bernabé de Gaviria, Martín de Aranda, el joven Alonso de Mena y el poco conocido escultor (sevillano o granadino) Luis de la Peña y sus imágenes atribuidas de la *Virgen de Gracia* de Granada y de la *Virgen de la Cabeza* de Churriana de la Vega, todos ellos en Granada, pero que también alcanza a otros núcleos artísticos, que la reciente historiografía se está encargando de rescatar del olvido y calibrar en su justa importancia, como el antequerano, donde la *Virgen del Rosario* de Juan Vázquez de Vega (en la iglesia de Santo Domingo), documentada y fechada en 1587³, se orienta hacia idénticas soluciones plásticas. No se olvide que Vázquez conoció directamente la obra de Pablo de Rojas como avala el hecho de que en 1590 recibió el encargo, junto con Antonio Mohedano, de policromar una escultura de *San Pedro* realizada por el alcaláino para Lucena⁴. Más tardía, hacia 1600, parece ser la



1.—Bernabé de Gaviria. *Virgen del Rosario*, 1612. Cádiz (Granada), iglesia parroquial.

Virgen del Rosario (primitivamente de Gracia) de la ermita de los Remedios de Antequera (en su origen en la de San Bartolomé de la misma ciudad), realizada por Andrés de Iriarte según Llordén y que muestra el tipo consolidado de Rojas tal como lo hereda, por ejemplo, Bernabé de Gaviria⁵.

Desgraciadamente no hemos rastreado ninguna imagen de esta advocación claramente relacionable con Rojas pero sí claras influencias de su estilo en algunas de ellas. Es el caso de la *Virgen del Rosario* de la parroquia de Cádiz (fig. 1), pieza hasta ahora inédita que documentamos como obra de Bernabé de Gaviria en 1612⁶ y que representa una importante pieza de dotación iconográfica de este templo durante el proceso de superación ideológica y material de la sublevación morisca⁷. Sin atributos iconográficos hoy y mutilado el bracito derecho del Niño Jesús, refleja claramente el aludido modelo de Rojas, dando idea de su verdadero alcance. En efecto, la composición en suave contrapuesto y el aire idealizado de la Virgen, con el típico mechón peinado por encima de su oreja derecha revelan la cercanía a Rojas, pero también es claramente perceptible la tosquedad de la talla de Gaviria, más atenta a la expresión rotunda de volúmenes, singu-

larmente en los poderosos pliegues del manto, realizados por bellas labores de estofado, que a la blandura y calidez sincera de modelado y gestos en los rostros de la Virgen y el Niño, como hiciera Rojas, en verdadera novedad naturalista que refresca los modelos manieristas de los que el alcalaíno parte. La importancia de esta obra es grande, no sólo por aportar al por ahora escaso catálogo de Gaviria una obra documentada, sino por lo ajustado al modelo, sorprendentemente similar al que representa, por ejemplo, la *Virgen de Gracia* de Granada, obra que las crónicas asignan a Luis de la Peña⁸. Evidentemente se trata de una fórmula plástica cuyo éxito en la devoción popular no animaba a la experimentación de nuevas composiciones. Resultaba, por otra parte, el fruto reciente de una renovación iconográfica ya en parámetros contrarreformistas y orientación naturalista, que tiene lugar en la Granada del último cuarto del Quinientos, una vez superado el conflicto morisco.

Es el caso también de la *Virgen del Rosario* de Dúrcal (en el Valle de Lecrín), con el característico peinado del pelo por encima de la oreja en su sien derecha y mayor finura

en la talla. Probablemente se trate de una imagen ya del siglo XVII, liberada de las rigideces geométricas a que a veces somete sus composiciones Alonso de Mena, pero con amplitud de volúmenes de amplios ritmos y sugerentes sinuosidades, sobre todo en la composición airosa de las telas. Más claramente cercana a Alonso de Mena es la *Virgen del Rosario* de Cogollos Vega (fig. 2), restaurada en los últimos años. Representa un claro ejemplo del modelo típico de los inicios del Seiscientos en la secuencia Rojas-Gaviria-Mena. Es una obra de contrastes, como lo es la escultura de Alonso de Mena, según se advierte en la comparación entre el elegante contraposto, muy deudor del clasicismo, y el cortante pliegue en «V» en la falda, de acento medievalizante (con la imagen tardogótica de la *Virgen de la Antigua* de la Catedral de Granada como probable referencia, entre otras imágenes traídas por los conquistadores castellanos); o entre la dureza de los pliegues y la blandura del modelado en manos y rostros, singularmente en el regordete Niño; o entre el acento idealizante de la Virgen y el humano del divino Infante. Cierta propensión al perfil cerrado de la figura revela el manto caído por el brazo izquierdo de la Virgen, así como el rostro inclinado hacia delante, que si bien supone un punto de dinamismo, también inicia la tendencia intimista tan

granadina en las imágenes devocionales. Representa la continuidad lógica del modelo en la secuencia apuntada, pero aportando un punto de naturalismo manifiesto en el concepto expresivo del Niño Jesús o en el imperceptible dinamismo de la Virgen, con el rostro inclinado, resultando en general una figura más compacta y recia de volúmenes que la citada de Gaviria. Sin describir por la crítica hasta ahora, parece obra de buena factura y cercana a Alonso de Mena o su taller, probablemente en una etapa inicial, por lo que podemos ubicarla provisionalmente en el primer tercio del siglo XVII.

Igualmente inédita permanece la bella imagen de la *Virgen del Rosario* de la parroquia de Saleres en el Valle de Lecrín. Bajo su túnica y manto, la imagen es de talla completa de airosos volúmenes. Pero, sobre todo, el análisis estilístico del rostro revela su cercanía a la peculiar estética de Alonso de Mena en la barbilla puntiaguda, los pómulos escurridos, cejas muy bien dibujadas (casi en semicírculo perfecto) y cabello ondulado, avanzando



2.—Taller de Alonso de Mena.
Virgen del Rosario, primer tercio del siglo XVII.
Cogollos Vega (Granada), iglesia parroquial.

un punto de naturalismo con respecto a versiones anteriores y a imágenes marianas bien datadas del maestro granadino, como la *Virgen de Belén* en la parroquia granadina de San Cecilio de 1615-1616. Los vestidos no ocultan la sinuosidad de su estampa, cuyo balanceo en contraposto se convierte en el recurso compositivo más reiterado de la primera mitad del Seiscientos en la escuela granadina, como se deduce de la comparación con obras ya citadas de otros artistas, como la de la *Virgen de Gracia*, partiendo del modelo de Pablo de Rojas. La *Virgen del Rosario* del Convento de la Piedad de Granada lo confirma, con un Niño Jesús que no es original, en una versión atribuida a Alonso de Mena por Gallego Burín⁹. Supone el punto de partida de un tipo propio —siempre con el recuerdo de Rojas como permanente horizonte— que mantiene inalterable la composición general de la figura y el amplio ritmo de sus pliegues, pero innova en un rostro algo más duro y en los mechones separados que luego repite en sus Inmaculadas.

Y el elenco de imágenes de esta época es más amplio, siendo difícil la adjudicación de autoría. La *Virgen del Rosario* de la parroquia de Cónchar calca el citado modelo, aunque le perjudica cierta pobreza de talla y de expresión que posiblemente sea el fruto de algunos retoques a lo largo del tiempo. Con toda probabilidad sea obra realizada en fecha cercana a la de su templo actual, levantado entre 1610 y 1614¹⁰. Lo mismo ocurre con la de Cozvíjar, de gran finura en la talla, perfil de base ancha (no cerrada como después impone el magisterio de Cano), esquema de contraposto manierista y mirada frontal de la Virgen, sin apenas relación con el Niño. El ritmo de plegados amplios y duros y el rostro sereno de clásica belleza, más afinado de lo frecuente en Alonso de Mena, revelan una nueva solución plástica dentro de los estrechos márgenes del modelo de Rojas. Hacia 1617 fecha Encarnación Isla la *Virgen del Rosario* de Lanjarón¹¹, fecha en que se construyó su capilla, aunque no tuvo cofradía hasta 1691. Actual patrona de la localidad, sería una de las primeras imágenes devocionales en Lanjarón y, como casi todas las imágenes de parroquias rurales que se han ido mencionando, formaría parte de la nueva dotación iconográfica con la que se intentó superar el trauma socioespiritual y patrimonial que supuso la sublevación morisca. Es el caso también de la *Virgen del Rosario* de la parroquia de Albolote, datable hacia 1603¹² y en la actualidad vestida, lo que impide cualquier juicio estilístico.

Se inicia por entonces la difusión grabada de la iconografía y la devoción a la Virgen del Rosario. Acaso la estampa más antigua de este tema sea un grabado calcográfico a la talla dulce firmado por Francisco Heylan y que Moreno Garrido fecha en 1617, encabezando un impreso de un pleito¹³. En una orla rosariana y sobre fondo de rayos, la Virgen y el Niño, muy próximos a los coetáneos modelos escultóricos comentados más arriba, ofrecen sendos rosarios en vehemente afirmación de los beneficios espirituales que la piadosa práctica comporta. Partimos, por tanto, de un modelo muy sencillo, difundido también en sendas xilografías de la primera mitad del siglo XVII, donde queda explícito el tipo iconográfico de la Virgen del Rosario con el mínimo de elementos parlantes posible, en una estampa de clara lectura en la línea de las primitivas representaciones de la Virgen del Rosario que recoge Manuel Trens¹⁴, rodeada del rosario y acompañada en ocasiones de santos dominicos. En ambas xilografías, pobres versiones en contraste con la calcografía anterior, el rosario se convierte en elemento esencial y distinto, correspondiendo estas

estampas a distintos impresos de las décadas de 1630 y 1640¹⁵. Una de ellas, curiosamente, aparece impresa en un título de “prima Medicina laurea” (equivalente a licenciado en Medicina en la actualidad) de 1677¹⁶.

2. LA VIRGEN DE LEPANTO Y SU DIFUSIÓN ICONOGRÁFICA

En este mismo siglo se codifica la estampa clásica de la *Virgen del Rosario* del convento de Santa Cruz la Real de Granada (fig. 3), sobre una imagen escultórica que no parece la actual. Se consagra aquí no sólo un prototipo iconográfico singularizado e invariable hasta hoy, sino sobre todo un hito simbólico que basaba su proyección social en el recuerdo de un hecho de armas (la batalla de Lepanto) de gran valor en el universo mental de la época, principal motor en la estrategia dominica de extensión en el tejido devocional de la ciudad. La primitiva imagen fue donada, al parecer, por la duquesa de Gor en 1552. Probablemente, la realización del retablo y camarín durante el siglo XVIII comportara un cambio de imagen¹⁷, por deterioro de la primitiva, pero cuando ya había codificado su imagen prototípica en cuanto a atuendo e iconografía. Ese momento decisivo tiene lugar justamente al filo del primer tercio del siglo XVII, 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 (...)”¹⁸, siguiendo los dictados de la moda cortesana de la época. De ahí la peculiar impronta visual que ofrece esta imagen, absolutamente intencionada por resultar tan adecuada a su legendaria vinculación a la victoria en Lepanto, al mostrarse según la moda de los Austrias, fijando permanentemente un momento histórico en su peculiar indumentaria, inalterable ya a lo largo de los siglos: falda ancha y cintura ceñida, corpiño rematado en pico, amplísimas mangas que caen hasta el suelo y toca recogida por delante y caída hasta la cintura por detrás; se completa con 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 izquierda y la corona actual, realizada por Miguel Moreno con



3.— Anónimo. *Virgen del Rosario*, primera mitad del siglo XVIII. Vestido de plata de 1628. Corona de 1961. Granada, iglesia de Santo Domingo.

motivo de la coronación canónica en 1961. Sobre la primitiva imagen, probablemente la más antigua de las rosarianas granadinas, se ignora su paradero¹⁹ y la actual no reviste mayor interés desde el punto de vista artístico. Es casi la única imagen que mantiene este atuendo, debido a su carácter argénteo y, por tanto, permanente (“vestido perpetuo” lo califica el cronista Henríquez de Jorquera²⁰), como se observa al rastrear grabados devocionales de los siglos XVII y XVIII, en donde se mantenía en algunas de ellas, como la citada *Virgen de Gracia*²¹, hoy despojada de vestidos para mostrar las excelencias de su talla²². Realmente refleja la moda en el vestir que muestra la retratística cortesana de las épocas de Felipe II y Felipe III, petrificando su estampa a salvo de modas epocales, lo que añade valor histórico a la representación y refuerza su vinculación al citado hecho de armas.

La importancia iconográfica de este modelo se demuestra a través de su difusión mediante estampas. 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 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 del convento granadino de Santa Cruz la Real 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 ya citados, pronto se codifica un modelo iconográfico singularizado, atento a subrayar las especiales cualidades taumatúrgicas de la *Virgen del Rosario* granadina. Así queda manifiesto en una calcografía de Miguel de Gamarra de 1680, que encabeza un impreso sobre el milagro de la estrella²³. Esta estampa representa la imagen prototípica de la Virgen del Rosario del convento granadino, con el traje de plata adornado con los anagramas de Cristo y de la Virgen, 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 milagro²⁴, que así narra el trinitario Padre Lachica en el siglo XVIII²⁵:

“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”.

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 1679²⁶.

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 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 artístico²⁷. 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. 4). 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,



4.—Juan Ruiz Luengo.
Virgen del Rosario, 1751.
Calcografía.



5.—Juan Ruiz Luengo.
Virgen del Rosario, 1754.
Calcografía.

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 obedece²⁸.

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. 5), 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 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 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 de Manuel Jurado fechada en 1801²⁹. 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.

Retomando el discurso de la evolución de la iconografía de la Virgen del Rosario en la escultura granadina, la pujante devoción a esta imagen y los milagros con ella relacionados determinan consecuencias iconográficas como la representada por la *Virgen del Rosario* del convento granadino de Santa Catalina de Zafra, de monjas dominicas, ubicado en la Carrera del Darro, dotado por el secretario de los Reyes Católicos, Hernando de Zafra, en 1507 y fundado por su viuda en 1520. Imagen de vestir venerada en un retablo barroco en un lado de la única nave de la iglesia, sigue de cerca el modelo de la Virgen de Lepanto, como demuestra su atuendo de falda amplia, corpiño ajustado a la cintura, mangas abiertas, abundantes joyas en el pecho y rostrillo argénteo, según aquella moda tan extendida a caballo entre los siglos XVII y XVIII. Como es habitual, porta cetro en la derecha y sostiene el Niño en el brazo izquierdo. El alargado óvalo del rostro, a pesar de los mínimos rasgos estilísticos que ofrece, se asemeja al de su modelo. Bajo su vestido, se advierte también una composición hierática y frontal semejante a la de la Virgen de Santo Domingo. Esta imagen debe datarse en fecha posterior a 1678 en que un incendio destruyó el templo conventual. Pudo ser, por la advocación, de lo primero en restituirse, durante el último cuarto del siglo XVII, poniendo como tope la de 1722 en que se construye el retablo mayor, precisamente presidido por una representación pictórica en formato ovalado de la Virgen del Rosario atribuida a José Risueño³⁰. Es un momento de gran extensión de la devoción rosariana en Granada, en plena efervescencia tras el milagro de la estrella en 1679 y con importantes consecuencias artísticas en el siglo XVIII (retablo y camarín de la *Virgen del Rosario* de Santo Domingo).

También relacionamos con este modelo la imagen de la *Virgen del Rosario* de la parroquia de Atarfe, por lo ajustado del corpiño y el tisú plateado de su vestido, aunque es obra poco expresiva, probablemente del siglo XVIII.

Resulta probable que durante el último cuarto del siglo XVII y primera mitad del siguiente se difundiera este modelo prototípico al que deben obedecer un número considerable de



6.—Diego de Mora (?).
Virgen del Rosario, primer cuarto del siglo XVIII.
Güéjar Sierra, iglesia parroquial.

imágenes de parroquias rurales. Imágenes de vestir con atuendo más o menos actualizado a los cánones vigentes hoy para la indumentaria de las imágenes marianas, se advierte en ellas cierto adocenamiento y falta de expresividad que puede obedecer, sin duda, al proceso seriado al que abocaría la difusión sostenida y paulatina de la devoción rosariana, de sus prácticas culturales y de las imágenes de su advocación, sostenida demanda con el horizonte de un referente iconográfico y devocional de extraordinaria relevancia, como lo era por entonces la imagen del convento granadino. Sin realizar una exposición exhaustiva, imágenes de este corte se conservan en Pulianas, Arco de Granada o de la Virgen del Rosario en Santa Fe, Alfacar, Maracena, Purchil, Monachil u Otura³¹.

3. ICONOGRAFÍA ROSARIANA EN LA ESCULTURA GRANADINA POSTERIOR A CANO

Al catálogo escultórico de Alonso Cano no aparece vinculada ninguna imagen de esta advocación, pero su peculiar estética marca de modo indeleble el arte granadino desde el ecuador del Seiscientos y afecta a las nuevas realizaciones de este tema en el siglo XVIII. Es fundamentalmente el filtro sublimado de José de Mora y la dulzura y delicadeza para los temas marianos de su hermano Diego, junto al creciente movimiento y barroquismo en actitudes, composición y plegar de telas los que marcan las coordenadas de la renovación formal del tema de la *Virgen del Rosario* y, en general, de la Virgen con el Niño en la escultura granadina del Barroco tardío. El tipo se emancipa conscientemente del modelo que supone la Virgen de Lepanto para, por un lado, acomodarse a los nuevos gustos estéticos de las devociones populares y, por otro, entrar en competencia con otras advocaciones marianas sobre el mismo patrón formal, aunque sin duda fue ésta del Rosario la de mayor difusión.

Un ejemplo inédito de este nuevo modelo lo constituye la *Virgen del Rosario* de la parroquia de Güéjar Sierra (fig. 6). Confrontada al modelo de los inicios del siglo XVII, se observa un notable cambio compositivo caracterizado por la ampulosidad y dinamismo del

plegado de las telas, de influjo berniniano a través de la estancia granadina de Duque Cornejo en la segunda década del siglo XVIII. Especialmente notable es este extremo en la caída del manto en torno al brazo derecho de la Virgen, donde cascabelean los pliegues, subrayados en su sinuoso descenso por el impacto cromático del galón dorado y que ofrece las vueltas del manto en tono grisáceo. Sin embargo, el dinamismo de la figura es sólo apariencia y se agota en sus vestidos. La Virgen permanece tan estática como en los modelos canescos, con una leve inclinación del rostro hacia delante y hacia la derecha, que viene a crear un halo de intimidad en torno a la mirada perdida y la expresión absorta de su rostro idealizado. Lo bien dibujado del bello óvalo del rostro, sus mejillas escurridas, su aspecto amable y dulzón aunque clásico, recuerdan de cerca la peculiar estética femenina de Diego de Mora y por su aspecto pesado bien pudiera relacionarse con escultores formados en su taller, como Agustín de Vera Moreno o incluso Torcuato Ruiz del Peral. La policromía retorna al lujo de oros y colores brillantes tras el paréntesis de austeridad cromática impuesto por Cano y que aún menudeará en la escultura granadina del siglo XVIII.

Dos bellísimas imágenes de esta advocación se atribuyen al escultor y pintor granadino José Risueño. Sobre el modelo de los Mora antes comentado, Risueño aporta un nuevo concepto en la escultura, más dinámico en lo compositivo, blando en lo escultórico y teatral y amable por su acento humano en lo expresivo, con gran categoría plástica, hasta el punto de ser el más notable epígono del arte de Cano. Así lo revela la *Virgen del Rosario* de la Cartuja de Granada (fig. 7), que Sánchez-Mesa data entre la última década del siglo XVII y la primera del XVIII, al inicio de su producción artística por tanto³². El de Risueño es un arte delicado e íntimo, de sensibilidad perfecta para los temas marianos, sobre todo de la Virgen con el Niño, la representación más humana de todas por ahondar en el tema de la maternidad. Deliciosa es ésta de la Cartuja, con la serenidad y el equilibrio de Cano aún presentes, pero con un nuevo acento humano y cálido, propio de Risueño. Muy conseguido es el encaje expresivo y volumétrico de las dos figuras, hasta el punto de que, de modo absolutamente natural, la Virgen sostiene y aún empuja el Niño hacia sí con ambas manos, por lo que no tiene ninguna libre para sostener los habituales



7.—José Risueño. *Virgen del Rosario*, fines del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Granada, Monasterio de la Cartuja.



8.—José Risueño.
Virgen del Rosario, hacia 1720.
 Granada, iglesia parroquial de San Ildefonso.

atributos del cetro y el rosario. Junto al planteamiento plástico, esta restricción de atributos iconográficos es la gran novedad simbólica de la imagen, introduciendo un interesante matiz teológico. Es la humanidad del tema lo que palpita y el valor del Rosario por el carácter de intercesora de María lo que importa destacar, lo que hace innecesarios otros elementos fuera de la relación entre la Virgen y Cristo niño, prefiguración de esa acción intercesora a través del piadoso rezo³³. De hecho, como asevera Sánchez-Mesa, “todo en esta figura se mueve entre estos dos matices: la solemnidad del volumen vertical (de la Virgen) y el dinámico y casi juguetón movimiento del Niño”³⁴. Mantiene el perfil envolvente y cerrado canesco, pero con mayor preciosismo y vibración de volúmenes en el plegado de telas. También es muy canesca la composición con toca corta (en este caso de tela encolada, quizás añadida como último efecto), que deja vista buena parte del nacimiento del pelo, así como el crear una tensión vertical, mediante el galón del manto, hasta el tema central, el amoroso abrazo de la Madre al Hijo, de ritmo cerrado, que constituye el elemento significativo principal, cuya función comunicativa doctrinal gobierna la composición completa de toda

la obra. Poco a poco, el equilibrio, muy fuerte en lo gestual y en lo compositivo, se va desbordando en los volúmenes, con grandes profundidades y matices de claroscuro en el borde del manto. Si el rostro idealizado y muy dibujado de la Virgen está relacionado con la idealidad canesca, la blandura como de barrista en el Niño tiene el sello característico de Risueño. Es muy pertinente la presencia de esta advocación en el cenobio cartujano, habida cuenta la especial vocación mariana de esta orden y la legendaria aparición de la Virgen del Rosario a San Bruno³⁵.

Un momento de mayor madurez del artista revela la *Virgen del Rosario* de la parroquia de San Ildefonso (fig. 8), que Sánchez-Mesa vincula al magno retablo mayor de este templo y fecha hacia 1720, junto al resto del conjunto escultórico que lo integra, contratado por Risueño en número de dieciséis piezas, si bien esta figura mariana se destinó a la capilla donde se ubicó el primitivo retablo mayor³⁶. Ciertamente codifica un tipo compositivo, el romboidal, que practica en otras figuras del retablo (San José, Santa Catalina, Santa Inés), composición romboidal a la que propende el modelo fusiforme de Cano en muchos

de sus seguidores, especialmente en imágenes de postura sedente. Lo interpreta con gran limpieza de líneas y perfiles, un estrechamiento muy canesco de la base y algún borde muy aristado del manto, de talla profunda a lo Mena. Como no podía ser de otra manera, atesora innegables valores pictóricos, tanto en composición como en claroscuro, inherentes a quien domina ambas artes. Su alargamiento y carácter ingravido marca la evolución barroquizante de la plástica granadina del Setecientos, en una versión que se desmarca de la *Virgen del Rosario* de Santo Domingo (como devoción de fama en la Granada del siglo XVIII) para buscar soluciones personales en un tipo tan común y tan complejo (de muchas posibilidades compositivas) como el de la Virgen con el Niño. Por el modelado de la mano, en la derecha pudo llevar un cetro. El Niño no parece ajustado a la Virgen, sino que es más tosco, por lo que debe pensarse en un añadido no original. Desde el punto de vista iconográfico, como va dicho, suscribe un tipo más universal y común, carente de las singularidades propias de su advocación, entrando con fuerza en el terreno de uno de los tipos devocionales de mayor aceptación popular, de la mano, además, del quehacer de uno de los artistas plásticos más interesantes del Barroco tardío en Granada.

Cercana a la imagen de la Cartuja resulta la *Virgen del Rosario* de la parroquia de Huétor Santillán, aunque retocada y repintada, y perdido el cetro. Atribuida también a Risueño, juega con el modelo canesco del manto recogido bajo el brazo izquierdo, pero interpretado con gran profundidad en el plegar de telas aristadas, lo que la vuelve sinuosa y variada en las superficies, como más rizadas. Quizás por modificaciones posteriores o por ser obra de taller, resulta un tanto amanerada e inexpresiva³⁷.

Obras de menor entidad artística prolongan las representaciones de esta advocación en el siglo XVIII a manos de los últimos epígonos de la escuela, demostrando la amplia aceptación popular de que ha gozado esta tradicional devoción.

4. CONCLUSIÓN

La importancia y extensión de la devoción rosariana es muy relevante tanto en España como en Hispanoamérica. El análisis concreto de la casuística granadina queda justificada al comprobar el impacto tanto devocional como iconográfico que representa la imagen de la Virgen del Rosario del convento de Santa Cruz la Real, iglesia de Santo Domingo de la capital, aureolada de leyendas milagrosas, cifradas fundamentalmente en su presencia benéfica en la victoria en Lepanto y en el presagio de salud durante el contagio de peste de 1679. Ello permite establecer un ciclo figurativo diferenciado correspondiente a esta imagen, en torno al cual gravitan buen número de devociones rurales, estampas impresas, además del magno esfuerzo constructivo y decorativo que durante el siglo XVIII representan su retablo y camarín. En torno a este hito se entretiene un discurso simbólico de carácter providencialista muy característico de la mentalidad colectiva de la España moderna. Según la evolución iconográfica analizada, se observa claramente el interés de la orden dominica por explotar los valores taumatúrgicos de la imagen de referencia para propagar la devoción rosariana, como instrumento de penetración en el tejido social de Granada y su ámbito. Su auge devocional, por ende, hacía posible acometer las citadas

empresas artísticas, en cuya financiación tuvo no poco que ver la popularización de este icono a través de estampas.

Pero paralelamente otra línea figurativa en la representación de esta advocación permite seguir paso a paso la evolución de la iconografía de la Virgen con el Niño desde los albores del naturalismo en las postrimerías del Quinientos hasta el momento final del Barroco, bien entrado el Setecientos, aquilatando los valores simbólicos de la representación como demuestra la *Virgen del Rosario* de Risueño en la Cartuja. Gubias, pinceles y buriles, por tanto, se pusieron al servicio de una devoción capital de la Granada moderna y de su ámbito de influencia, que encontró justamente en la representación plástica el cauce adecuado de trasmisión tanto de la devoción mariana como de la piadosa práctica del rezo del Santo Rosario. En conclusión, con tintes de originalidad, la Virgen del Rosario en el arte granadino se suma a espléndidos episodios del arte español y retrata de inmejorable manera la historia espiritual de sus gentes.

NOTAS

1. Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto de investigación BHA2001-3300-C03-01 «El discurso religioso en el Antiguo Régimen. Dos instrumentos de disciplinamiento social: las misiones y las obras de arte», financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología. Corresponde en buena parte a la ponencia defendida en el Congreso Internacional del Rosario, celebrado en Sevilla entre el 28 y el 30 de octubre de 2004.
2. HUERGA TERUELO, Álvaro (O.P.). «La reconquista de Granada y Santa Cruz la Real». En: *Santa Cruz la Real. V Centenario de su fundación (1492-1992)*. Granada: PP. Dominicos, 1992, pp. 196-199 y *Santa Cruz la Real. 500 años de historia*. Granada: Universidad, 1995, pp. 11-19.
3. ESCALANTE JIMÉNEZ, José. «El círculo escultórico antequerano del siglo XVI». *Revista de Estudios Antequeranos*, 2 (1993), pp. 334-336 y «Escultores y pintores del círculo antequerano del siglo XVI. Aportaciones documentales». *Boletín de Arte* (Málaga), 20 (1999), p. 109.
4. GONZÁLEZ ZUBIETA, Rafael. *Vida y obra del artista andaluz Antonio Mohedano de la Gutierrez (1563?-1626)*. Córdoba: Diputación Provincial, 1981, pp. 211-212. También contrató Vázquez de Vega la hechura de otra *Virgen del Rosario* para Teba (Málaga) en 1588, prueba del proceso de extensión devocional de esta advocación. Otro escultor contemporáneo del mismo círculo, Baltasar López, labraba una *Virgen del Rosario* para la Cofradía de la Caridad de Antequera en 1581 y otra para la villa de Pedrcra dos años después (ESCALANTE JIMÉNEZ, José. «El círculo...», pp. 339 y 349, y «Escultores y pintores...», pp. 112 y 120).
5. ESCALANTE JIMÉNEZ, José. «El círculo...», p. 347 y «Escultores y pintores...», p. 118.
6. Agradezco esta información a la amabilidad del profesor Gila Medina, que ha encontrado el contrato de hechura de esta imagen mariana en el Archivo de Protocolos Notariales de Granada.
7. En la reconstrucción de esta iglesia se trabajaba en 1594. Cf. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada: Universidad-Diputación, 1989, p. 304.
8. CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. *Las órdenes religiosas y el arte barroco. El patrimonio de los Trinitarios Descalzos de Granada*. Granada: Universidad, 2003, p. 144. Expone la sugestiva hipótesis de un error de transcripción de las crónicas y que, en realidad, se trate del escultor Felipe de la Peña, habida cuenta el silencio documental de los archivos granadinos sobre el referido Luis de la Peña.
9. GALLEGO BURÍN, Antonio. *Un contemporáneo de Montañés. El escultor Alonso de Mena y Escalante*. Sevilla: Ayuntamiento, 1952, p. 28.
10. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La arquitectura religiosa...*, p. 310.

11. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Iglesia parroquial de Lanjarón. Guía para visitarla*. Lanjarón: Ayuntamiento, 1995, p. 10.

12. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La Iglesia de la Encarnación de Albolote. Arte e historia*. Granada: Fundación Francisco Carvajal, 1993, p. 63. Cita un inventario de esta parroquia de 1603 en el que se recoge «una ymagen de talla entera que es de Nuestra Señora del Rosario nueva».

13. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *El arte de grabar en Granada*. Madrid: Viuda e Hijos de M. Tello, 1900, p. 16; MORENO GARRIDO, Antonio. «El grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La calcografía». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIII (1976), pp. 122 y 200, y fig. 68. Mide 94 por 62 milímetros y presenta sendas leyendas en los bordes superior e inferior, curiosamente no vinculadas a la piedad rosariana: «*Esperança nuestra*» y «*Ecce ancilla domini*».

14. TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1947, p. 283 y ss.

15. MORENO GARRIDO, Antonio. «El grabado en Granada durante el siglo XVII. II. La xilografía». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XV (1978-1980), pp. 41-42, 100 y 102. IZQUIERDO, Francisco. *Xilografía granadina del siglo XVII*. Madrid: Marsiega, 1975, pp. 41 y 46.

16. *Archivo Histórico de la Universidad de Granada*, leg. 1629.

17. Aborda este difícil tema, aunque con ligero tratamiento, ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario*. Granada: edición de autor, 1990, pp. 61-62. Datos basados en documentos hoy en paradero desconocido se citan en CRESPO, Manuel. *La Virgen de Lepanto*. Granada: Imprenta Márquez, 1970 y ALONSO, José. «El templo de Santa Cruz o Santo Domingo como convento parroquia». *Hoja Parroquial de Santa Escolástica* (1917), reseñados ambos por Encarnación Isla. La imagen actual se adjudica al siglo XVIII desde GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica*. Granada: Comares⁷, 1989, p. 175 (primera edición en 1936-1944).

18. Se transcribe el texto de 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 camarín. El vestido que lleva, sin embargo, se contradice con la crónica del gacettillero trinitario fray Antonio Lachica, quien refiere un milagro (llanto de la imagen) ocurrido en 1670, estando «las camareras vistiendo a esta Sagrada Imagen», lo que no debe entenderse *ad literam* (LACHICA BENAVIDES, Fray Antonio. *Gazetilla curiosa, o semanero granadino, noticioso y útil para el bien común*. Granada, 1764, papel XXVII; el subrayado es nuestro). No obstante, un inventario de 1671 refiere «ambas hechuras de plata de martillo, con pedrería y guarnición (...), están dichos vestidos en el depósito de este convento», además de reseñar «otro vestido de tela» (*Archivo Histórico Nacional*, Clero, libro 3639).

19. Se cita su entrega a los herederos del ducado de Gor y su traslado a la actual iglesia de los PP. Escolapios (parroquia de San José de Calasanz) en 1859, si bien allí no hemos podido identificarla (ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Camarín y retablo...*, p. 61).

20. HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. *Anales de Granada*. Granada: Universidad, 1987, vol. I, p. 232.

21. Cfr. CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. *Las órdenes religiosas...*, pp. 145-147.

22. No es el caso de la *Virgen del Rosario* de Santo Domingo de Granada, no sólo por su argétea indumentaria, sino también por ser imagen de candelero. Pocas son, ciertamente, las imágenes que han mantenido esta peculiar indumentaria, pérdida a manos de nuevas modas o por una paulatina liberación de los volúmenes escultóricos, cuando no son de candelero. Entre las que aún restan debe necesariamente destacarse la *Virgen del Carmen* de la Catedral de Granada, que procede del antiguo convento del Carmen Calzado (actual Ayuntamiento), que «en el año de 1765 estrenó (...) un costoso peto de brillantes y un rostrillo, todo fabricado en Londres, que costearon el orden tercero, y la generosa piedad de algunos devotos, que obligados de algunas maravillas ofrecieron estos dones a tan gran Reyna» (RODRÍGUEZ CARRETERO, Fr. Miguel. *Epítome històrial de los Carmelitas Calzados de Andalucía, 1804-1807*. Biblioteca Nacional, Ms. 18118, fol. 86).

23. El citado de Francisco Ruiz Noble. La estampa mide 158 por 119 milímetros. Cf. MORENO GARRIDO, Antonio. «El grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La calcografía», p. 145.

24. 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 esperimentó mejoría. Año 1679».

25. LACHICA BENAVIDES, Fray Antonio de. *Gazetilla curiosa...*, Papel XXVII (8 de octubre de 1764), pl. 2.

26. «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. Siglos XVI al XIX*. Granada: Junta de Andalucía-Caja de Granada, 2003, p. 194, número 402.

27. Así lo he estudiado en «Religiosidad popular e imagen. La iconografía de la Virgen de las Angustias de Granada en el siglo XVIII». En: *La Religiosidad Popular y Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 395-407. 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.

28. 261 por 172 milímetros. Número 7834 de la colección del Museo Casa de los Tiros. Citado por GÓMEZ-MORENO, Manuel. *El arte de grabar... y La estampa devota...*, p. 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 yntersección (*sic*) de S. S. Pío V y Armada gobernada por el xelo (*sic*) y valor de el Señor D. Juan de Austria».

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

30. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad, 1972, p. 300.

31. Sin haberlo podido comprobar por las lógicas dificultades que ofrece el estudio de imágenes de gran devoción popular, sospechamos que algunas de éstas sean de talla completa, lo que de poder ser estudiado, facilitaría su catalogación.

32. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, pp. 179-180. OROZCO DÍAZ, Emilio. *La Cartuja de Granada*. León: Everest, 1994, p. 36.

33. Este carácter conduce de modo natural a iconografías como la *Virgen del Rosario redimiendo ánimas del purgatorio* de la parroquia de Pinos Puente, lienzo de la segunda mitad del siglo XVII, donde se subraya por encima de todo el valor de la intercesión de la Virgen. Así, la Virgen entronizada a los pies de la Trinidad corresponde a las propuestas de los devocionarios para el Juicio Final: «A la diestra de este trono se pondrá otro para María Santísima porque así lo merece, y para consuelo de sus verdaderos devotos, y terror de los indevotos» (LOYOLA, Ignacio de. *Exercicios espirituales en el camino de la perfección...* Barcelona: Imprenta de Juan Pablo Martí, 1725 —1ª ed.: Roma, 1548—, p. 39), al igual que lo ratifica Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, sobre el relato del Apocalipsis (PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Imprenta de Simón Faxardo, 1649, p. 196). En este tipo de representaciones se valora iconográficamente la importancia del acto de entrega de los rosarios. No es tanto la representación mariana como el subrayar el valor ético de este rezo lo que se destaca de esta manera, de modo que el rosario como elemento material se convierte en instrumento simbólico.

34. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, pp. 179-180.

35. De hecho, este milagroso episodio fue representado por el lego cartujo fray Juan Sánchez Cotán para el monasterio granadino en lienzo hoy conservado en el Museo de Bellas Artes de Granada (*vid.* OROZCO DÍAZ, Emilio. *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Granada: Universidad-Diputación, 1993, pp. 363-364). La escultura de Risueño no fue, por tanto, la primera representación de la Virgen del Rosario en este lugar, precedida por la citada obra de Cotán y por otro bello lienzo de Bocanegra que más abajo se comenta.

36. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, pp. 224-225.

37. No obstante, Sánchez-Mesa la estudia en la producción de José Risueño, durante su primera etapa (*ibidem*, pp. 161-162).