

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ DOMINGO
(editor)

HISTORIA Y PATRIMONIO DOMINICANOS DE LA ANTIGUA PROVINCIA BÉTICA



CENTRO DE ESTUDIOS «PEDRO SUÁREZ»
Guadix, 2021

© JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ DOMINGO (ed.), 2021
© LOS RESPECTIVOS AUTORES, 2021
© CENTRO DE ESTUDIOS «PEDRO SUÁREZ»

HISTORIA Y PATRIMONIO DOMINICANOS
DE LA ANTIGUA PROVINCIA BÉTICA

ISBN: 978-84-09-37043-6

Depósito Legal: GR 1895-2021

Edita: CENTRO DE ESTUDIOS «PEDRO SUÁREZ»

Maquetación: XIMENA HIDALGO VÁSQUEZ

Diseño de cubierta: MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MATEOS

Abstracts & Keywords: EDWARD COOPER

Imprime: IMPRENTA COMERCIAL (MOTRIL)

Este libro ha sido evaluado por revisores externos.

Impreso en España

Printed in Spain

Arte y artificio en torno a la Virgen del Rosario de Granada. El milagro de la estrella

Art and Skill in relation to the Virgin of the Rosary of
Granada. The miracle of the star

ANA MARÍA GÓMEZ ROMÁN
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Resumen

En 1679 la ciudad de Granada sufrió una terrible epidemia de peste con graves consecuencias para la población. Ante tales circunstancias por toda la ciudad se organizaron una serie de rogativas y plegarias de carácter devocional. Una de las consecuencias fue la aparición de forma inexplicable de una estrella en la frente de la Virgen del Rosario el día 26 de junio y que se mantuvo en el rostro de la misma durante sesenta días. Como consecuencia se inició un proceso por parte del arzobispo fray Alonso Bernardo de los Ríos y Guzmán sobre la veracidad de los hechos que llevó aparejado la declaración de numerosos testigos siendo de especial relevancia las declaraciones aportadas en relación a dicho asunto por los principales artistas activos del momento en Granada.

Palabras clave

Convento Santa Cruz la Real de Granada / Virgen del Rosario / Milagro / Camarín / Peste.

Summary

In the course of the entreaties and supplications manifested in the city of Granada following the terrible plague of 1679 a star appeared inexplicably on the forehead of the Virgin of the Rosary, where it remained for a space of two months. In response to this phenomenon, archbishop fray Alonso Bernardo de los Ríos y Guzmán set up an inquiry prior to confirming that it was genuine, involving numerous witnesses, particularly the main artists active at the time in the Andalusian capital.

Keywords

Convent of Santa Cruz la Real, Granada / Virgin of the Rosary / Miracle / Shrine / Plague.

1. INTRODUCCIÓN

En la ciudad de Granada la devoción a la Virgen del Rosario en origen está relacionada con la Orden de Predicadores y el monasterio de Santa Cruz la Real, fundado por los Reyes Católicos el 5 de abril de 1492 (Huerga, 1995: 13). El arzobispo fray Hernando de Talavera cuidó de dotar a dicho convento de una cofradía dedicada a la difusión del rezo del rosario que, con el tiempo, gozaría de un gran fervor entre la población y que, a su vez, asumiría el papel de cofradía matriz de otras tantas que serían instauradas de manera paulatina por todo el reino de Granada (Palma, 2016: 381).

Esta devoción al Santo Rosario se concretó en una imagen titular que, a lo largo de los años, ha ocupado diversos espacios (lám. 1). Primero, dentro de la iglesia conventual dominica y después en un espacio propio. Hoy en día la imagen escultórica, obra del siglo XVI –mientras que el Niño Jesús fue tallado en 1787 por Antonio Valero, al igual que el trono de nubes con ángeles que la sustenta–, está custodiada en un ámbito independiente, pero anexo a la iglesia parroquial de Santa Escolástica y Santo Domingo. Sin embargo, en un primer momento recibió culto en la primera capilla del lado del evangelio de dicha iglesia hasta que, tras el milagro de 1679, del que más adelante hablaremos, se decidió trasladarla al presbiterio ocupando el nicho central de un retablo realizado *ex profeso* y donde sería venerada durante algunos años. En 1727 Pedro Pascasio de Baños, en nombre de la archicofradía, inició los trámites para construirle un espacio propio hasta el punto que este camarín, a la postre, vendría a suponer la máxima expresión del barroco ornamental en la ciudad de Granada (Gómez, 2005: 139-149).

En relación a la expresada imagen de Nuestra Señora del Rosario surgen varias cuestiones en torno a su procedencia. De hecho, según la tradición habría sido donada a la hermandad en 1552 por los señores de Gor, Diego de Castilla y Enríquez y Beatriz Hurtado de Mendoza y Enríquez de Noronha (Palma, 2016: 381). Sin embargo, y teniendo en cuenta la hipótesis de esta donación y la fecha mencionada, debemos advertir cómo Diego Castilla y Enríquez falleció en 1462 sucediéndole Sancho de Castilla y Mendoza (Soler, 2008: 241) por lo que debemos pensar que, en realidad y



Lám. 1. Imagen de la Virgen del Rosario, venerada en la iglesia de Santa Escolástica y Santo Domingo de Granada. Foto de la autora.

manteniendo la fecha de 1552, los benefactores serían Diego de Castilla y Manrique, V señor de Gor e hijo de Sancho, y su mujer Leonor de Benavides. La pareja habría desposado hacia 1540 y parece ser que Diego se caracterizó por tener una vida licenciosa teniendo "hijos atravesados que ha habido de otras mujeres" (Valladares, 1790: 269). Por lo que se refiere a Leonor pertenecía a una destacada familia aristocrática dado que era hija de Gómez de Benavides, señor de Frómista, y de María Manrique, hija de Juan Chacón, adelantado mayor de Murcia. Un hermano de Leonor, Luis, desposaría con Aldonza de Bazán, hija de Pedro de Bazán IV, III vizconde de Valduerna, lo cual supone una vinculación familiar bastante interesante con los Bazán. De hecho, la rama granadina de estos últimos estuvo vinculada en el siglo XVI a la Virgen del Rosario, en concreto esto se hace patente con el episodio que relata cómo Álvaro de Bazán la llevó consigo a la batalla de Lepanto. Tampoco hay que olvidar en este sentido la estrecha relación que existió entre los Bazán y el convento granadino de monjas dominicas de Sancti Spiritu, fundado en 1520 a instancias de dicha familia¹.

Lo cierto es que el culto a la Virgen del Rosario tuvo un importante desarrollo a partir de 1571 cuando, merced a su intercesión, propició el triunfo de las tropas de Felipe II en la batalla de Lepanto, lo que supuso que el papa Pío V instituyera su festividad el día 7 de octubre. Las consecuencias fueron inmediatas en todos los Estados católicos hasta el punto que dicho fervor rosariano se vio recompensado con un gran número de indulgencias y privilegios. En el siglo XVII este culto se asoció como reclamo para salvar a la población de las innumerables epidemias, en especial en los territorios de la monarquía hispana. De los muchos episodios que se sucedieron en este sentido, merecen nuestra atención dos que tuvieron lugar en las mismas fechas y en ámbitos geográficos cercanos. Uno de ellos aconteció en la ciudad de Granada y el segundo en la localidad malagueña de Antequera, ambos en el mismo año 1679 y en meses próximos.

En el caso de Granada previamente hubo otro acontecimiento inexplicable y de carácter milagroso. Ocurrió en 1670, tal y como figura en una lápida ubicada en una de las paredes del camarín que se construyó en el XVIII para albergar la Virgen:

"Año de 1670 se vio sudar esta Señora corriendo por su divino rostro como menudo alfójar y derramar algunas lágrimas por espacio de 32 horas, cuyo prodigio está auténtico."²

Con todo, este suceso al fallecer inesperadamente el arzobispo Diego Escolano, alentador de la veracidad del mismo, no tuvo la mayor trascendencia fuera del ámbito local, aunque serviría para que la devoción a la Virgen del Rosario creciera, aún más si

1. La línea de Álvaro de Bazán procede del I vizconde de Valduerna, Pedro de Bazán y de su mujer Mencía de Quiñones (Vidiana, 1696: 336-ss).

2. "Una excursión a Andalucía", *La hormiga de oro*, 9 de octubre de 1886.

cabe, en la ciudad dando paso, como veremos más adelante, a los hechos prodigiosos de 1679. Lo que realmente nos sorprende es la fecha de 1670 puesto que, si tenemos en cuenta que faltaba un año para la inauguración del nuevo templo dedicado a la Virgen de las Angustias, que sería consagrado por el arzobispo Diego Escolano el 19 de septiembre de 1671, podemos sopesar que los hermanos de la Virgen del Rosario impulsaron, de alguna manera, la devoción hacia esta para que volviera a ocupar el protagonismo que antaño había tenido. No obstante, esto realmente no tendría lugar hasta 1679.

Por lo que respecta a Antequera, la efigie de Nuestra Señora del Rosario se veneraba, desde finales del siglo XVI, en la iglesia conventual de Santo Domingo (León, 2012: 381-382). En ese año de 1679 esta ciudad también sufrió, al igual que Granada, las duras consecuencias de la peste bubónica por lo que para frenar su expansión se sacó a la Virgen la noche del martes 20 de junio. Justo antes del desfile se desencadenó una huracanada tormenta que, según las crónicas, cesó a la salida de la imagen. Pocos días después, en concreto el 28 de ese mismo mes, procesionó de nuevo produciéndose otro prodigio en torno a ella. Toda la población allí presente observó, para su asombro, el revoloteo sobre la imagen de una paloma "con los pechos blancos y las alas negras", lo cual fue interpretado como una señal inequívoca de carácter positivo. A merced de estos inexplicables sucesos, la Virgen del Rosario fue declarada patrona y protectora de la ciudad antequerana.

Lo cierto, y de lo que no hay ninguna duda, es que el culto a la Virgen del Rosario tuvo una enorme difusión por todo el reino de Granada. Sirva como ejemplo la localidad de Guadix, sede de la mitra episcopal de la diócesis de Guadix-Baza, que albergaba un convento dominico de fundación real –al igual que el de Granada–, que se convirtió en el centro de difusión rosariano por las comarcas del norte granadino. La comunidad dominica gozaba de amplia estima por parte de la población accitana, pues era habitual que una buena parte de sus vecinos dejaran establecido en sus respectivas mandas testamentarias ser enterrados en la capilla de la Virgen ubicada, en un principio, en el interior de la iglesia conventual dominica antes de que se construyera el camarín actual (Palma, 2016: 377). Es más, este cenobio fue objeto del interés del dominico fray Clemente Álvarez López, obispo de Guadix (1675-1688), hasta el punto de alzarse como uno de los principales protectores del mismo³. Por consiguiente, a este prelado le podemos considerar como el verdadero instigador de la construcción del camarín para la Virgen del Rosario en la ciudad accitana, que aún hoy se conserva, y para cuyo fin estipuló una dotación de unos 2000 doblones. Y aunque no pudo verlo concluido, sí fue ricamente dotado, siguien-

3. Le tocó vivir el duro incendio acaecido el 4 de julio de 1677 que asoló buena parte del convento de monjas concepcionistas de la Inmaculada, en Guadix.

do sus indicaciones y con el caudal que había dejado para ello, por el prior dominico fray Francisco del Castillo (Gómez, 2016: 190).

Sabemos, por lo demás, que también se construyó un rico retablo a cargo de la Hermandad de la Virgen del Rosario y que para junio de 1692 ya estaba terminado. El dorado y estofado del mismo fue obra del maestro dorador Francisco de Villaquirán, vecino de Granada, quien recibió por ello unos 1060 reales⁴. Durante el proceso desamortizador de 1820 la imagen de la Virgen, así como todo su ajuar, fue trasladado a la vecina iglesia parroquial de San Miguel, y allí se mantuvo hasta que desapareció durante la Guerra Civil (Rodríguez, 1996: 60). Recientemente el culto a la Virgen del Rosario se ha restituido con una nueva talla expuesta dentro de su antiguo camarín en lo que es hoy parroquia de San Miguel y antaño iglesia de Santo Domingo.

2. EL MILAGRO DE 1679. CITACIÓN DE TESTIGOS Y DECLARACIÓN DE EXPERTOS EN MATERIA ARTÍSTICA

Entre 1678 y 1679 Granada fue azotada, de manera drástica, por las llamadas "calenturas malignas". Estas ya habían comenzado en mayo de 1678, con un grave pico acompañado también de una epidemia de viruelas en agosto, aunque quedaron ralentizadas para el mes de diciembre. Su origen fue a raíz de la propagación de la peste bubónica surgida en Málaga, en concreto el 28 de mayo de 1678, tras la llegada desde Orán de un barco infestado que había ocultado a las autoridades su procedencia y sus condiciones. A todo ello en ese año de 1678 se complicó la situación con un exceso de lluvia, con desastrosas consecuencias para los cultivos y las cosechas, seguido de una terrible sequía al siguiente, lo que agravó, aún más si cabe, la situación de la ciudad en general.

La epidemia volvió a reaparecer en enero de 1679, con una mayor propagación de las "calenturas malignas" a partir del mes de mayo. Entre los síntomas más graves los enfermos mostraban bubones, signo inequívoco del temido rebote de la peste bubónica. Las dificultades para atajarla hicieron que surgiera una reacción de tipo devocional, a modo de votos públicos y de fervor popular y prácticamente sin precedentes en la ciudad, hacia determinadas imágenes religiosas tales como la Virgen del Rosario o el Cristo de San Agustín, custodiado en el convento de agustinos calzados de Granada (López-Guadalupe, 1998: 1015-1059). Incluso el propio arzobispo se vio abocado a

4. El 20 de junio de 1692, Francisco de Villaquirán daba poder a Julián Sanz para cobrar 400 reales a la hermandad por cuenta de los 1060 reales que aún le debían por su trabajo. Archivo Histórico Municipal y de Protocolos Notariales de Guadix (AMPGu), Protocolos notariales, Guadix, Melchor de Freile (1687-1692), f. 41.

dar muestras públicas de su interés por atajarla haciendo un ejercicio de caridad que consistió en repartir comida y acondicionar un hospicio para dar amparo a aquellos que, sin recursos, hubiesen contraído la temida enfermedad.

En el contexto de la época algunos incluso atribuyeron las causas de esta epidemia a los astros, como así se refleja en una publicación granadina, escrita de forma anónima por un médico que decía ser devoto de la Virgen del Rosario, y que nosotros atribuimos a la pluma del polémico Marcos Antonio de Checa, catedrático de Prima y comisionado por la Real Chancillería para estudiar la epidemia que tuvo lugar en Málaga en 1678, a la sazón implicado en los hechos prodigiosos de la Virgen del Rosario del año siguiente al certificar, al respecto, varias sanaciones milagrosas. En la expresada publicación titulada *Breve discurso sobre si las calenturas que corren sean solomalignas (vulgo Tabardillos) o sean pestilenciales* (1679) (lám. 2), se afirmaba cómo "las causas superiores naturales son las influencias producidas por los astros (omito aquí el como basta saber que pueden ser causa de pestilencia, como es común) que puede producirla como los eclipses, ya de sol, ya de luna en tales signos celebrados,



Lám. 2. *Breve discurso sobre si las calenturas que corren sean solomalignas (vulgo Tabardillos) o sean pestilenciales* (1679). Fuente: Biblioteca General Universitaria, Granada.

y el año pasado hubo dos"⁵. Lo cierto es que, en 1678, tanto el día 6 de mayo como el 29 de octubre, se produjeron sendos eclipses de luna, al igual que el 25 de abril de 1679. Por lo que no nos extraña que "casualmente" hubiera aparecido el 26 de junio de ese año la figura de un astro sobre el rostro de la Virgen del Rosario.

Los acontecimientos a que hacemos referencia nos remontan al verano del año 1679, justo cuando la peste golpeaba con el mayor pico de virulencia a la ciudad de la Alhambra, tras haberse propagado desde Málaga; aunque no sólo hasta esta ciudad, sino también hasta otras poblaciones vecinas como Antequera, Vélez Málaga, Ronda, Motril, Salobreña, etc. Para algunos autores lo que se propagó, en vez de la peste, fueron unas tercianas de carácter pernicioso que ocasionaron "una horrible epidemia de viruelas" (Villalva, 1803: 83). Lo cierto es que, ante la gravedad de los acontecimientos, y para paliar las consecuencias de la epidemia entre la población, se decidió dedicar un novenario y una rogativa a la Virgen del Rosario:

"Porque sin duda desde fin de Mayo proximo pasado, esta Ciudad començo a padecer muchas enfermedades pestilentes, el cual achaque es castigo riguroso que por nuestros pecados envía Dios a nuestra Republica."

Tal y como era costumbre la rogativa habitual a la Virgen se realizaba, a instancia de la archicofradía y la comunidad dominica, durante todos los domingos primeros de mes. Para ello se exponía a la imagen en el altar mayor de la iglesia, en el lado de la epístola, y rodeada de luces. Siguiendo esta costumbre fue cuando se decidió hacer una oración pública ante la misma, que previamente había sido trasladada para ello al altar mayor, con la idea de pedir su intersección frente a la rápida propagación que estaba teniendo la epidemia. El día 26 de junio un grupo de fieles, alentados por esta convocatoria, observaron que en la frente de la Virgen había aparecido una estrella resplandeciente sin explicación alguna. Inmediatamente la población granadina fue conocedora de tal prodigio por lo que acudió en masa para contemplar con sus propios ojos dicho prodigio, pues "dicha luz era como dorada, plateada y verde de fuerte como que hacia un color como el del Iris, que consta dichos colores" (De la Chica, 1764). Lo interpretaron como una señal divina y además vendría a coincidir que, casi de forma inmediata, se produjo un alivio de las temidas virulencias. Para el día 7 de octubre, festividad de la Virgen del Rosario, la epidemia estaba prácticamente extinguida, después de cuatro meses de azotar a la ciudad, aunque no se declaró el estado de sanidad por parte de las autoridades hasta el 13 de diciembre de 1679.

Tras tener conocimiento de los hechos, el arzobispo fray Alonso Bernardo de los Ríos inició un proceso de averiguación de los mismos a modo de examen jurídico.

5. *Ibidem*.



Lám. 3. Discurso sobre la calificación de la luz en forma de estrella que se vio entre las dos cejas de la imagen de N. S. del Rosario el día 26 de junio de 1679 (Granada, 1680).
 Fuente: Archicofradía del Santísimo Rosario, Granada.

Dicha causa estuvo presidida por el provisor Francisco Ruiz Noble e integrada por una junta compuesta por los doctores Francisco Salazar, maestrescuela de la Santa Iglesia Metropolitana; José Hurtado, canónigo; Diego del Castillo, magistral de la Capilla Real; fray Pedro Bravo, provincial de la Orden de la Santísima Trinidad en Andalucía e ilustre teólogo; Tomás de León, de la Compañía de Jesús; fray Luis de Cózar y fray Fernando de Sotomayor, de la Orden de Predicadores, y fray Juan Machado, de la Orden de la Santísima Trinidad. Todos ellos, al final del proceso y tras escuchar la extensa lista de testigos a lo largo de varias sesiones, concluyeron de forma unánime sobre la veracidad del milagro y el propio arzobispo Bernardo de los Ríos mandó publicar, mediante decreto de 12 de octubre de 1679, el resultado de estas diligencias. Es por ello quien jugó el papel más relevante en el seno del comité de expertos fuese Francisco Ruiz Noble. El resultado de sus indagaciones, siguiendo las directrices que había encomendado el arzobispo, se tradujo en la publicación de un libro titulado *Discurso sobre la calificación de la luz en forma de estrella que se vio entre las dos cejas de la imagen de N. S. del Rosario el día 26 de junio de 1679* (Granada, 1680).

Por consiguiente, conviene perfilar la personalidad del eclesiástico Francisco Ruiz Noble en el contexto de la época, dado que fue uno de los hombres de Iglesia más poderosos en la Granada del XVII y el que más influyó en el esclarecimiento de la historia que nos ocupa. Ruiz Noble había nacido en Guadix en 1630, y dadas sus tempranas inclinaciones religiosas optó por emprender los preceptivos estudios en el seminario de su ciudad natal⁶. Alentado por un prometedor futuro se trasladó a Granada donde realizó, entre los años 1648 a 1649, el correspondiente curso universitario de Instituta prosiguiendo con su formación curricular hasta el año de 1651. En el año de 1657 ejerció como provisor y vicario general de la abadía de Baza. Más tarde obtuvo la plaza de provisor en el obispado de Jaén, a la que siguieron otras tantas ocupaciones como el desempeño de visitador del convento de agustinas de Cazorla, párroco de Castril y visitador, por mandato del cardenal Sandoval, de todo el partido de Huéscar, así como del convento de agustinas de esa misma localidad. En 1671 recaló de nuevo en la ciudad bastetana, pero esta vez como doctoral de su iglesia Mayor⁷.

No obstante, fue en la ciudad de la Alhambra donde obtuvo los ministerios más influyentes de toda su dilatada carrera, primero como canónigo de la abadía del Sacromonte y, a partir de 1678, como provisor y vicario general del arzobispado granadino. En 1684 fue nombrado canónigo doctoral del templo metropolitano y al año siguiente fue designado regente del obispado de Ávila. Estuvo poco tiempo desempeñando esta función dado que se vio obligado a regresar a Granada en octu-

6. Archivo Histórico Diocesano de Guadix (AHDGu), Caja 3541A. *Órdenes (1640-1642)*.

7. Archivo General de Indias (AGI), Indiferente 200, N. 41. *Relación de méritos y servicios de Francisco Ruiz Noble, canónigo de la iglesia de Baza*. Vid. Jaramillo, 2004: 272.

bre de 1688 tras ser designado arcediano en sustitución de Eugenio de Ribadeneira, su anterior titular⁸. Al poco se encumbró como gobernador del arzobispado durante la grave enfermedad que padeció el arzobispo fray Alonso de los Ríos y Guzmán en sus últimos meses de vida, hasta que Martín de Ascargorta pudo hacerse cargo de la mitra granadina en 1693. Finalmente, Ruiz Noble expiró en la ciudad que lo había acogido la madrugada del día 5 de abril de 1694 siendo enterrado en la bóveda de prebendados de la catedral granadina (Gómez, 2016: 192). A este extenso e interesante currículum conviene añadir que fue uno de los mayores coleccionistas de arte en la ciudad y entre las obras que atesoró destaca la serie sobre *La vida de José*, obra del pintor Antonio del Castillo, hoy custodiada en el Museo Nacional del Prado (Gómez, 2017: 229-242).

Volviendo a las declaraciones de los deponentes, estas se tomaron a partir del mismo día de los hechos por el fiscal Manuel de la Fuente Sandoval. A todos ellos se les volvería a citar a lo largo del mes de septiembre con el objeto de ratificarlas, aunque esta vez sería ante el notario apostólico Pedro Ruiz Escudero. Además de los diferentes maestros y especialistas en materias artísticas fueron convocados un nutrido grupo de distinguidas personalidades, así como algunos fieles que, o bien tenían alguna vinculación con la propia archicofradía, o bien eran grandes devotos de la Virgen del Rosario. En el elenco de los testigos de alta alcurnia y personalidades con solvencia, figuran los nombres de Luis Montero Fernández, caballero veinticuatro y familiar del Santo Oficio; Martín de Carvajal y Pacheco, caballero de la Orden de Santiago y XII señor de Jarafe; Juan Suárez Toledo y Obregón; Jerónimo de Plasencia, caballero veinticuatro; Pedro Gabriel Terminiñón y Valenzuela; Diego Fernández de Córdoba Ronquillo, caballero veinticuatro; Bartolomé de Acebedo, caballero veinticuatro; Julio Navarrete, presbítero de Santa María la Alhambra; Pedro de Nava, caballero veinticuatro; el marqués de Campotéjar; Pedro Afán de Ribera; Simón Pimentel, escribano de la Real Chancillería; y, finalmente, fray Cristóbal de la Resurrección, religioso lego de Santo Domingo, así como el prior de dicho convento fray Juan de Escudero. Este plantel se completaría con otros tantos nombres como Gaspar de Cuerva y Reyes, quien fue uno de los mayordomos que ayudó a bajar a la Virgen de su capilla el día 23 para trasladarla al altar mayor, o Gonzalo de Mírez, maestro alfarero.

Tal y como hemos comentado, este acaecimiento llevó aparejado una serie de curaciones milagrosas. En este sentido destacan varias sanaciones que fueron certificadas por el antedicho doctor Checa. Entre ellas la de una invidente que recobró la vista y una sorda la audición. Ambos testimonios fueron dados a conocer por las propias interesadas ante el fiscal el día 6 de julio. De igual modo otra joven que estaba desahuciada de tabardillo recobró la salud tras introducirse en su boca una cuenta de cristal

8. Archivo de la Catedral de Granada (ACGr), *Libro 19 de actas capitulares*, f. 26.

que previamente se había pasado por el rostro de la Virgen. En el caso de la invidente su recuperación tuvo lugar justo después de implorar por su curación el mismo día 26 de junio. Se trataba de Catalina Muñoz una joven de veinte años que desde los siete tenía falta de visión hasta el punto que sólo distinguía “los bultos de las personas”. Era hija de Teresa de Gámez, antigua doméstica del acaudalado Pedro de la Calle, quien de igual modo fue llamado a testificar sobre ello, al igual que el maestro de sastrería Francisco Martín Lorente y el mozo Antonio Rodríguez.

Por lo que se refiere a las opiniones y peritajes emitidos por los “maestros del arte de encarnación y pintura”, así como de la escultura activos en Granada, todos ellos respondieron a un mismo formulario en el que figuraban cuestiones relativas a técnicas escultóricas; en concreto, sobre encarnado o pintura de las efigies, o preguntas sobre la posibilidad que pudiera aparecer cualquier elemento extraño en el rostro de una imagen escultórica durante el proceso de encarnación de la misma. El parecer de casi todos ellos fue similar: la aparición de una estrella en la frente de una escultura, como en este caso, no era algo habitual sino todo lo contrario:

“La Imagen de Nuestra Señora, según el barniz, pulimento que tiene, puesta en el lugar que esta, nunca ha tenido, ni en su rostro se ha visto la luz y la Estrella que ahora; esta luz, Estrella con el modo, y forma que oy está no se puede causar naturalmente, y según reglas naturales; luego dicha luz y Estrella no es producida de causa natural, sino de Dios y milagrosa.” (Ruiz, 1680)

Sin embargo, a pesar de los dictámenes afirmativos y del enorme interés de Ruiz Noble por dar validez a este tema, hubo algunas voces contrarias sobre ello. Una de ellas fue la del prior José Vázquez, quien el 14 de agosto manifestó al respecto “que no consta de la certeza del hecho antes queda dudoso”. Por ello, a pesar de que el arzobispo Bernardo de los Ríos refrendó este milagro el 12 de octubre de ese año, estas contradicciones pesaron de tal manera que cuando la narración detallada de este asunto llegó a la Corte, cayó al poco tiempo en el olvido (Sánchez-Montes, 1992: 177).

Con todo, este suceso serviría para que la archicofradía años más tarde, y aprovechando la remodelación de la cabecera de la iglesia conventual por el arquitecto Melchor Aguirre, optara por dejar su primitiva ubicación en la primera capilla del lado de la epístola para trasladarse a un espacio más visible. No es de extrañar que, incluso en un primer momento, se pensara ubicar la imagen en la zona que actualmente funciona como sacristía, dadas las particulares características y decoración de este espacio anexo a la iglesia, aunque finalmente quedaría depositada en uno de los lados del presbiterio ocupando la calle central de un retablo ensamblado para ello entre 1687 y 1698. Este retablo más adelante fue vendido a los carmelitas de Alhama de Granada, quienes lo reinstalaron en una capilla de la iglesia conventual, y siendo reemplazado



Lám. 4. Manuel Rivera. Virgen del Rosario de Granada (1782).
Museo Casa de los Tiros, Granada.



Lám. 5. Juan Ruiz Luengo. Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena, Santa Rosa de Lima y San Pío V (1787). Biblioteca Nacional, Madrid.

por otro nuevo y más vistoso, cuyo ensamblaje comenzó en 1733, y que fue encargado con la finalidad de enmarcar el camarín construido *ex profeso* para albergar la Virgen del Rosario (López-Guadalupe, 2016).

La archicofradía se había decidido por construir este ámbito propio para poder gestionar mejor los cultos en torno a ella, y cuyas noticias más fiables en torno al inicio de dichas obras nos remontan a la fecha de 1727 cuando el benefactor Pedro Pascasio de Baños inició los trámites para ello (Gómez, 2005: 139-149). El resultado final de esta estructura arquitectónica se tradujo en una potente joya arquitectónica del Barroco, a pesar de que la enorme riqueza decorativa empleada en sus paredes le valdría ser calificado en el siglo XIX como delirio del churrigüesco⁹.

A la par, los hermanos de la archicofradía emprendieron un acertado programa propagandístico por medio de la difusión de grabados en torno a los dos asuntos principales vinculados con su titular: la batalla de Lepanto y el milagro de la estrella. En este último caso el modelo iconográfico ya había quedado prefijado en la publicación de Ruiz Noble, gracias a la estampa de Miguel de Gamarra, donde aparece la Virgen con traje de plata y una estrella en su entrecejo, pero a partir de ahora se enriquecería con la incorporación de santos relacionados con la Orden. Ejemplo de todo ello es la lámina *La milagrosa Inmagen de N. Sra del Rosario a quien se le debe la feliz victoria contra los turcos*, de Juan Ruiz Luengo de 1751, y relacionada con la pintura de su condiscípulo Domingo Chavarito, del mismo asunto, que figura en una de las estancias del camarín; o la estampa de Juan Ruiz Luengo de 1737 de la *Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena, Santa Rosa de Lima y San Pío V*, retocada en 1784 por orden de los comisarios (lám. 5). La devoción a la Virgen del Rosario fue tal, que en 1854 la propia reina Isabel II fue nombrada hermana mayor por esta archicofradía.

3. LOS PERITOS

El elenco de artistas convocados en el proceso de clarificación del milagro estuvo conformado por los principales maestros de pintura, escultura y encarnado activos en la ciudad de Granada en ese año de 1679. Todos ellos fueron citados a lo largo de varios días, bien en función de la disponibilidad o bien según el grado de reconocimiento que gozaban en esas fechas. En total fueron unos veinte y se les requirió por este orden: Pedro Atanasio de Bocanegra, pintor de Su Majestad y maestro mayor de

9. "Camarín de la Virgen del Rosario, en Santo Domingo (comienzos del siglo XVIII) llamado la *pepitoria* por las extravagancias que contiene", *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 15 de octubre de 1907, p. 230.

la Santa Iglesia Metropolitana; Juan Carrillo de Albornoz, maestro de pintor; Manuel Antonio de Soria Vera, "del arte de pintura"; Dionisio Gabriel de Vargas, "maestro del arte de la pintura"; Luis Francisco Sánchez, maestro escultor; Juan Recio de Tuesta, maestro de pintor y encarnador; Manuel de Rueda, "del arte de la profesión pintura"; Juan Pedro Masoto, "maestro del arte de la pintura"; Diego de Ojeda, "maestro del arte de la pintura"; Juan Puche, maestro escultor; Antonio Salazar, "maestro del arte de la pintura"; Juan Vélez de Ulloa, "maestro del arte de la pintura, estofador y dorador"; Lucas González de Mendoza, maestro de escultor y encarnador; Sebastián Pérez, maestro de dorador; Jerónimo de Cieza, "maestro del arte de la pintura"; Juan de Cieza, maestro de pintura; Esteban de Rueda, "maestro del arte de la pintura"; José de Cieza, "del arte de la pintura"; Juan de Sevilla, "del arte de la pintura"; y José Santiago, "maestro escultor"¹⁰.

Al entender de casi todos ellos, la luz obedecía a causas sobrenaturales, aunque algunos, como Juan Recio de Tuesta y Manuel de Rueda, mostraron sus dudas al respecto después de colocar a la Virgen en diferentes puntos de vista y con distinta iluminación. Otros, como Manuel Antonio de Soria, Antonio de Salazar, Diego de Ojeda, Lucas González de Mendoza o Miguel Jerónimo de Cieza y sus hijos Juan y José de Cieza expresaron, tras analizar los materiales y las técnicas utilizadas en la escultura, que era imposible imitar una luz resplandeciente en la efigie, como era el caso, si no era por causas no naturales. Por su parte, Juan Vélez de Ulloa y Esteban de Rueda no se pronunciaron abiertamente sobre si las causas eran naturales o de otra naturaleza; mientras que el pintor Juan de Sevilla sí las consideró en esta última línea, y las argumentó en base a su propia pericia como pintor, y citando el trabajo de otros artistas como Miguel Ángel Buonarroti o Gerard Seghers, aludiendo además que esto no era habitual en el mundo del arte. Por el contrario, mucho más cautos en sus pareceres fueron Pedro Atanasio de Bocanegra, bastante esquivo en sus respuestas, y el escultor José de Santiago, quienes afirmaron que la procedencia de la luz se debía más bien a causas naturales como los efectos ocasionados por cualquier reflejo (López-Guadalupe, 2016). Para ambos el origen se debía bien a los destellos proyectados por las luces de las velas que alumbraban dicha imagen en el altar o bien a la iluminación que al entrar por la puerta, dado que el pórtico se había "enlucido nuevamente" – en realidad se había enlucido unos cuatro años antes –, ocasionaba el reflejo de la luz del sol, en opinión de Santiago, en el "rostro de pulimento" produciendo un considerable destello al ser, de igual modo, "pintura muy antigua".

Empero, al analizar con más detenimiento la abultada nómina de todos estos artistas que fueron convocados para emitir un juicio crítico sobre el asunto, todos ellos tuvieron que responder a preguntas relativas a si conocían de antemano la imagen o

10. Archivo Histórico Diocesano de Granada (AHDGr), Leg. 108-F.

si habían asistido a las distintas fiestas y novenarios en torno a ella dónde había estado expuesta, tanto en su capilla como en el altar mayor, bajo la iluminación de velas y lamparillas de diversos tamaños e intensidad lumínica según las ocasiones. Tal y como hemos expuesto en la relación de testigos figuran nombres de pintores tan renombrados como Pedro Atanasio de Bocanegra, Juan de Sevilla o los Cieza; o escultores de la talla de Lucas González de Mendoza o Juan Puche. Del resto poco o nada se sabe, o apenas hay datos relevantes sobre su trayectoria profesional y biográfica que nos avalen el prestigio que en su día tuvieron para ser convocados en este proceso en calidad de máximos especialistas en su profesión. Esto significa que su acervo artístico ha quedado integrado en el catálogo de los más conocidos y por ello, el simple hecho de que aparezcan mencionados en esta causa nos debería llevar a plantearnos que este grupo era quién conformaba la cabeza visible de la mayoría de talleres granadinos del último cuarto del siglo XVII.

Otra cuestión fundamental en torno a esta consulta de pareceres es que se trata prácticamente de un caso único dentro de la historia del arte español, lo que supone una muestra más de la importancia y consideración que tenían estos artistas en relación a su profesión en el contexto de la época. De hecho, nos sorprende, como profesionales en su campo, que sus criterios –entre los que dan referencias o alusiones a cuestiones técnicas, estéticas, o incluso refuerzan su juicio al respecto a través de la validez de su propio estilo o comparándolo con el de grandes maestros–, fueran tenidos en cuenta antes que los del resto de los testigos convocados.

3.1. LOS PINTORES

En cuanto a los pintores que emitieron un juicio crítico sobre este particular acontecimiento figura, en primer lugar, Pedro Atanasio de Bocanegra (1638-1689) quien acudió a declarar ante el fiscal general Manuel de la Fuente a primeros de julio de 1679. Irrumpió rodeado de toda la pompa que solía darle a cualquier acontecimiento público que requería de su presencia, por lo que al dar fe de su nombre también apostilló que era “pintor de Su Majestad y maestro mayor de la santa iglesia metropolitana”. Además, hizo su comparecencia en compañía de Pedro Enríquez de Selva, alcalde mayor de Justicia de la ciudad, lo cual era signo inequívoco del prestigio que gozaba entre las altas esferas locales.

El que inaugurase la ronda de declaraciones se debe, sin duda, a que era el artista que en esos momentos gozaba de una mayor consideración tanto en la ciudad como fuera de ella. De hecho, su ascenso social corrió en paralelo a su propia trayectoria profesional, la cual se desarrolla, básicamente, en dos etapas. En la primera etapa, que transcurre a partir de 1666, Bocanegra afianza su carrera profesional codeándose con influyentes personalidades entre las que sobresale Pedro Fernández de Córdoba,

vinculado a los marqueses de Montalvo, familia que avaló más adelante la estancia del pintor en la Corte. De igual modo, en estos primeros años fue crucial su ligazón con el arzobispo Diego Escolano quien, recién establecido en la silla arzobispal de Granada, instituía en 1668 la Hermandad de la Tercera Orden de los Siervos de María, cuya sede al principio estaba en la capilla de las Tres Necesidades de la iglesia parroquial de Santiago. Esto supondría que en 1671 el pintor realizara para la misma, a instancias del arzobispo, el lienzo de *La visión de San Felipe Benicio* (iglesia parroquial de San José, Granada). En ese mismo año Bocanegra también ajustó, aunque finalmente no se materializaría por dificultades económicas, su participación en la decoración pictórica del retablo dedicado a san Pedro Pascual del templo metropolitano de Jaén. Esta vez el encargo lo había recibido del obispo fray Jerónimo Rodríguez de Valderas (Ulierte, 1986: 310). Por lo que se refiere a la segunda etapa profesional de Bocanegra, esta se desarrolló a partir de 1672 y vendría a coincidir con la donación que el pintor hizo a la catedral granadina del lienzo con la representación de *Cristo crucificado*, lo que llevaría aparejado su nombramiento como pintor del cabildo. A esas alturas de su carrera su reputación como artista era ya un hecho indiscutible sobre todo desde que el 15 de septiembre de 1676 recibiera el ansiado título de "Pintor de S. M. ad honorem".

En cuanto al parecer de Bocanegra sobre el milagro, antes de responder y una vez que accedió a la iglesia de Santo Domingo, se cuidó de realizar varias comprobaciones en torno a la imagen con la idea de tener una opinión más objetiva del asunto. Para ello dispuso que la concurrencia que se encontraba dentro de dicho templo lo abandonase para, a continuación, cerrar sus puertas y apagar las luces de las velas que iluminaban profusamente el altar mayor. Según queda anotado en el relato de los acontecimientos, acto seguido desapareció el resplandor del rostro de la Virgen. Estos mismos pasos los volvería a realizar ante el fiscal Manuel de la Fuente Sandoval. Por consiguiente, el dictamen de Bocanegra al respecto fue bastante ambiguo, partiendo de la idea que tenía sobre que el milagro se debía, en realidad, a causas naturales por lo que se limitó a hablar sobre cuestiones técnicas irrefutables, evitando las más espinosas, tales como que el rostro de "dha imagen esta encarnado a pulimento y despues encima retocado nuevamente"¹¹.

Por lo que se refiere a Juan de Sevilla (1643-1695), aunque fue citado unos días más tarde que Bocanegra, su juicio al respecto fue completamente diferente al de su émulo. Esto no es de sorprender porque tanto su formación como su trayectoria artística, eran, en cierta manera, opuestas a las del anterior al igual que lo fue su propio talento. En este caso sus inicios como pintor le sitúan en el entorno laboral con el que, a la postre, sería su cuñado el también pintor Dionisio de Vargas, citado de igual modo en el proceso clarificador. También fue clave para su carrera la confraternidad que

11. *Ibidem*.

mantuvo con otros tantos artistas, y muy especialmente con el pintor Diego de Ojeda, también incluido en la nómina de los testigos periciales.

Por lo demás, Juan de Sevilla ya ejercía como pintor desde 1657 aunque sus primeros trabajos documentados son de 1661 cuando participó en la decoración de las fiestas del Corpus, junto con los pintores Ambrosio Martínez de Bustos y Miguel Jerónimo de Cieza. Con todo, sus primeros compromisos de envergadura fueron para diversas instituciones y órdenes religiosas entre las que se encontraban el hospital de la Caridad, la Compañía de Jesús, el convento de los agustinos calzados o el convento de las capuchinas. De hecho, fue en 1671 cuando la Compañía de Jesús le encargó, junto con Bocanegra, una serie de lienzos con motivo de la canonización de san Francisco de Borja, lo cual es signo inequívoco del renombre que ya tenía como artista. Desde esta fecha en adelante advertimos que el grueso de sus obligaciones fue en aumento por lo que en 1677 se planteó acoger en su taller algunos aprendices con el cometido de auxiliarle, primero Diego Sánchez y más adelante a Juan López Molinero. En cuanto a sus trabajos, el más significativo por envergadura es *El triunfo de la Eucaristía*, pintando en 1685 para la iglesia conventual de las agustinas recoletas, obra que debido a su calidad y manejo compositivo definitivamente le catapultó a la fama. Es por ello que sus declaraciones relativas al suceso de la luz son bastantes reveladoras, a diferencia del resto, por abordar cuestiones técnicas y estéticas de una manera bastante pormenorizada:

"[...] y habiendo visto todas las obras de Gerardo Segres pintor que fue del Rey de Francia fue tan gran pintor que siempre se precia de pintar cuanto pinto por lo natural aside noche como de día poniendo de noche las luces por parte baja q^e da la luz siempre p^r parte ynferiores como la garganta barva punta de nariz parte delas mejillas, y cuencas de los ojos, esto es tomando la luz por parte baja; tomandola por parte alta la luz principal da siempre en la frente y en lo alto de las mejillas y punta de la nariz por ser parte superiores tomando la luz por arriba y habiendo visto diferentes autores como Michel Angelo Caravachio y Miguel Angel Bunarota, Ticiano, Antonio Baldique, Pedro Pablo Rubens y que en todas sus obras ni reglas an dho que tal luz hayan dado ni hayan pintado en el entrecejo por ser cossa contra toda raçon natural y arte por ser parte que no es superior ni inferior y asi por estas raçones declara q^e la dha luz es sobrenatural y milagrosa siguiendo las rreglas de los autores que a citado."

A su entender, la aparición de la estrella en el rostro de la Virgen se debía a causas sobrehumanas, "como si Dios pusiera o diamante o piedra preciosa", incluso argumentó en tal sentido que la misma tarde del 25 de junio observó una extraña puesta de sol por lo que "hizo reparo en lo singular de los colores" y así se lo comunicó a Alonso de Navas, Andrés Moreno y a Manuel Rejano, quienes le acompañaban en ese momento "por el conocimiento que tengo de los colores y de mirar al cielo con propiedad cuando

le pinto e hallado el cielo tan distinto de otras veces que me parece aber gran novedad en el cielo y que veian aquella noche y el dia muy favorable y muy distinto de los días que havian pasado" (Gómez, 2013: 55). Según el pintor, la observación de este fenómeno atmosférico se produjo a la misma hora que a la Virgen la bajaban de su capilla.

En la citación también figuran varios miembros de la familia de los Cieza, de los cuales destaca, en primer lugar, el patriarca Miguel Jerónimo de Cieza (1611-1685). Este se había formado en el círculo de Juan Leandro de la Fuente, aunque también se mantuvo próximo al pintor Antonio Flores, con cuya hermana Catalina se desposó en segundas nupcias y con la que tuvo once hijos de los cuales tres también fueron pintores: Juan, José y Vicente (Castañeda, 1992). De hecho, los dos primeros también fueron convocados como declarantes. Por lo que respecta a Miguel, su criterio sobre la aparición de la luz fue que se trataba de un fenómeno excepcional, argumentando al respecto que al "verse a distancia larga y no corta hace mas admiración y la luz que se ve en el rostro de la imagen siempre es firme, aunque se cambie de lugar". Por lo que se refiere a Juan de Cieza declaró de forma similar a su padre:

"Reconoce ser mas sobrenatural que las luzes que causan en quales quier ymagenes de escultura que son naturales causadas con los ingredientes de la encarnacion porque estas hieren en las partes altas como son en las sobrecejas, mejillas, y nariz y la dha luz o estrella esta fixa en el entrezejo y mas biba y fuerte de la que pudiera ocasionar la luz natural [...] respecto de ser mas biba la luz que la que causa las andas de plata."

Para José de Cieza (1656-1692), pintor que se especializaría en composiciones escenográficas cuando se instaló en la Corte hacia 1686 y donde alcanzó el título de pintor del rey, la luz en sí tenía un origen divino "porque la ymagen que se encarna de pulimento aunque se bruña lo mas que se queda nunca se puede experimentar por esta circunstancia ni por razón de los ingredientes el que se bea semejante luz".

Otro de los pintores emplazados en el proceso fue Dionisio Gabriel de Vargas. Este artista había nacido en Jaén hacia 1635 y estaba desposado en segundas nupcias con Ana de Moya, sobrina del pintor Pedro de Moya¹². Dionisio tuvo su taller en un inmueble de la cuesta de los Gómez, junto a la posada de San Antonio, y aunque hasta la fecha no conocemos ninguna obra de su mano no desechamos la idea de que tuvo un activo taller en la ciudad, ya que en 1669 se le encomendó, junto con Pedro Atanasio de Bocanegra, la dirección del programa pictórico que debía ornamentar la plaza de

12. AHDGr, Leg. 242-36. *Expediente matrimonial de Dionisio Gabriel de Vargas y Ana de Moya* (22 de marzo de 1660).

Bibarrambla con motivo de las fiestas del Corpus de ese año (Gila, 1997: 88). De igual modo, su profesión como pintor queda evidenciada en su declaración como testigo en varios procesos de hidalguía donde dejaba claro su oficio como "maestro del arte de la pintura" (Gómez, 2013: 45). En el año de 1694 empezó a sufrir serios achaques, que poco a poco mermarían su salud, hasta que finalmente se produjo su óbito a primeros de diciembre de 1697 siendo enterrado, en sepultura propia, en la iglesia de Santa Ana¹³. Por lo demás cuando Juan de Sevilla, a la edad de dieciséis años, se vinculó al taller de este artista conocería a su hermana, Rafaela de Vargas, con la que contrajo esponsales en 1666. En cuanto a su declaración afirmó conocer la imagen desde el año 1659 y que la había visto en numerosas ocasiones "con muchas y pocas luces" pero nunca había apreciado el fenómeno de carácter sobrenatural como el que acababa de producirse¹⁴.

El "artífice del Arte de la Pintura" Diego de Ojeda (1628-1684) fue otro de los testigos convocados en esta causa:

"Diego de Ojeda m^o del arte de la pintura y que entiende de escultura [...] y que la razon queda para ser la dha luz sobrenatural es que a manejado las maderas de que se hazen las imajines de escultura antiguas como son zedro, zipres, pino, caoba, naranjo y que ninguna arroja la luz. Y que si fuere reflexo de luz natural ó la causara en diferentes partes del Rostro las mas altas y la dha luz esta fixa y sin moverse de dho entrezejo y aunque se baxara el rostro de la ymagen y con el movimiento se biese mas arriba es reflexo dela misma estrella."¹⁵

Era vástago de Francisco de Ojeda y María Casados, y su alumbramiento había tenido lugar en Sanlúcar de Barrameda en 1628, aunque sus primeros años transcurrieron en la parroquial de San Vicente de la capital hispalense donde a la edad de diez años empezó a estudiar el arte de la pintura, sin que sepamos quién fue su maestro (Gómez, 2013: 36-39). A los diecinueve años se trasladó a Granada asentándose en el Albaicín, demarcación parroquial de San José, donde pronto se relacionó con los pintores Pedro Martín de Sola y Francisco de Alonso Argüello. Cuando apenas tenía veintiún años, corría el año 1649, decidió contraer esponsales con Melchora de Merlo, joven de dieciocho años, natural de Granada e hija de Gabriel y María Salcedo¹⁶. El matrimonio se hizo efectivo el 24 de febrero en la parroquia de San José, siendo testigo del enlace

13. Archivo Parroquial de Santa Ana de Granada (APA), *Libro 7 de entierros de la parroquial de Santa Ana (1693-1720)*, f. 32.

14. *Diligencias sobre averiguar la luz estrella...*

15. *Ibidem*.

16. AHDGr, Mic. 1543092. *Expediente matrimonial de Diego de Ojeda con Melchora de Merlo* (11 de febrero de 1649).

el propio Argüello¹⁷. Falleció el 12 de noviembre de 1684 siendo enterrado en la iglesia de San José¹⁸. Sólo conocemos una única obra de Ojeda y forma pareja con otra de diferente autor, pero del mismo tamaño y asunto iconográfico: mostrar el reino de Dios a través de la salvación de los enfermos. Nos referimos a *La curación del siervo del centurión* (iglesia de los Hospitalicos, Granada) firmada en el ángulo inferior izquierdo "Ojeda". En relación a este lienzo, los pocos datos sobre el mismo, nos los proporciona Gómez-Moreno en las apostillas de su famosa *Guía de Granada*, reseñándola como una de las pocas piezas meritorias de la iglesia de lo que en su día fue hospital del Corpus Christi –hoy residencia de la comunidad de padres agustinos recoletos– donde dice: "Cristo y el centurión, de un Cieza, quizá Vicente" (Gómez-Moreno, 1982: 199).

En relación a Esteban de Rueda Rico, "maestro del arte de la Pintura", su opinión fue bastante ambigua al respecto, pues "no se atreve a declarar si la luz procede de causa natural o sobrenatural. Y solo le parece que es milagro por averse visto ahora y no averse visto nunca y en ocasión de questa z[iuda]d padece tan grandes enfermedades". En este caso se trata de un pintor que, si bien su nombre es recogido por la historiografía, sus datos biográficos han sido erróneamente reseñados. No sabemos exactamente dónde nació, pero sí que fue hacia el año 1609 y que vivió durante bastante tiempo en Valencia, ciudad en la que contrajo esponsales en 1633 con María Vicente. En 1637 aparece afincado en Granada en la parroquia de San Luis. Fallecida su mujer a finales de 1641, contrajo, a los pocos meses, nuevas nupcias con Jerónima de Contreras que también era viuda¹⁹. Antes de mediados de siglo se consolidaría como pintor figurando entre sus amistades personajes del ámbito artístico, o del ámbito de la abogacía como Diego de Maldonado. En su obra se aprecia la influencia del pintor Gérard Seghers (1591-1651) cuyo estilo caravaggesco fue ampliamente apreciado en España, y muy particularmente por algunos pintores granadinos como en su caso o en el de Juan de Sevilla. En la parroquia de Santa Ana se conservan *La curación del paralítico* y *El hijo pródigo*, atribuidos por el conde de Maule con ciertas reservas a Juan de Sevilla. Aunque quizá la obra más interesante de este pintor sea *La negación de San Pedro* (Patrimonio de la Universidad de Granada), pintado en 1673 y que procede del monasterio de Cartuja, donde copia el mismo asunto pintado por Seghers (North Carolina Museum of Art, Raleigh), y difundido mediante estampa por Schelte Adams Bolswert. Falleció en Alhama de Granada en 1687 (Gómez, 2013: 46).

17. Archivo Parroquial de San José de Granada (APJ), *Libro 2 de desposorios de la parroquial de San José (1630-1674)*, f. 72.

18. APJ, *Libro 5 de entierros de la parroquial de San José (1679-1751)*, f. 18v.

19. AHDGr, Leg. 171-93. *Expediente matrimonial entre Esteban de Rueda con Jerónima Contreras* (17 de febrero de 1642).

Además de los anteriormente citados, esta causa nos proporciona un extenso catálogo de otros pintores activos en la ciudad de Granada que, a la par, se puede considerar como un censo bastante preciso de todos los profesionales que regentaban un taller en esas fechas, a pesar de que desconocemos en gran medida aspectos relativos a sus vidas o a sus trabajos. El primero de este grupo al que hacemos referencia es Juan Carrillo de Albornoz (ca. 1626-1692) quien estuvo plenamente operativo, sobre todo como pintor, desde 1639. Desposó dos veces, la segunda con María de Mérida, y dados su origen hijosdalgo tras su deceso recibió sepultura en el monasterio de San Jerónimo (Moreno, 2001: 319). Pertenecía a una saga de artistas iniciada por su bisabuelo Antonio Carrillo, pintor del rey Fernando el Católico, y continuada después por su abuelo Juan Carrillo y por su padre Lázaro Carrillo, fallecido hacia 1619. Fue además miembro de la Congregación del Espíritu Santo. Por lo demás, Juan Carrillo estaba especializado en el encarnado a pulimento y como experto en esta materia declaró que la aparición de la estrella en el rostro de la Virgen era algo portentoso y alejado de cualquier intervención humana.

En el caso de Antonio Manuel Soria de Vera (nacido hacia 1637) dio su parecer en base a su pericia con las técnicas de la pintura afirmado que "el azeite de linaza de que se hace el barniz se engrassa y entorpece con los ingredientes de que se compone la encarnacion por cuya caussa atrae los dos resplandores o reflejos que pueden ser naturales con muy poca fuerza mas no con la fuerza y fondo con que la ha visto". Por lo que se refiere a Manuel de Rueda (nacido hacia 1624) también respondió que era algo sobrenatural. En el caso de este artista conviene apuntar que gozaba de una cierta reputación en su campo que le permitía compaginar sus tareas de pintor con las de perito; de hecho, fue él quien hizo la tasación de los bienes artísticos del pintor Pedro Atanasio de Bocanegra a su muerte en 1689 (Gila, 2007: 91). Asimismo Juan Pedro Masoto (nacido en 1649) fue de la opinión de los anteriores; mientras que Antonio Salazar (nacido en 1651) fue más explícito en sus declaraciones aludiendo al respecto su habilidad en este sentido gracias a las lecciones que había recibido de Alonso Cano, "abiendole oydo explicar diferentes vezes el modo de hazer una cabeza de Pintura o escultura es dando los Realzes en las partes que mas relieban"²⁰.

3.2. LOS ESCULTORES

En relación a la nómina de escultores sobresalen dos nombres cuyo discurrir profesional está más documentado que el resto. Nos referimos por una parte a Lucas González de Mendoza y, por otra, a Juan Puche. La trayectoria de González de Mendoza (nacido hacia 1645) es bastante significativa teniendo en cuenta que fue

20. *Diligencias sobre averiguar...*

maestro dorador, pintor, estofador y escultor. Era hijo de Lucas González, de oficio ensamblador, y María de Mendoza; además, su hermana Petronila desposó en 1660 con Juan de Mena (hijo de Miguel de Mena y Catalina de la Peña), circunstancia que le permitió vincularse de alguna manera con esta importante familia de imagineros. Por lo que se refiere a su producción escultórica su trabajo más documentado está relacionado con la catedral de Jaén. En concreto nos referimos a los relieves, cuyo contrato se efectuó en 1674, con destino a una de las puertas que abren a la plaza de Santa María: *Las bodas de Caná* para la sobrepuerta del interior, y el de *Santa Catalina* para la exterior. Este encargo fue posible gracias a su estrecha relación con el arquitecto Eufasio López de Rojas quien, tras su estancia en 1666 en Granada como maestro mayor del templo metropolitano, había obtenido buenas referencias suyas (Galiano, 2011: 160).

Unos años más tarde, en concreto en 1677, Lucas González firmaría otro importante contrato pero esta vez con la fábrica mayor de la Santa Iglesia Catedral de Granada. En este caso se trata del ángel, ejecutado en piedra de Cabra bajo diseño previo de Alonso Cano, que remata la torre del Sagrario (AA. VV., 2001: 472). Por lo que respecta a su declaración en el proceso clarificador manifestó que al analizar la talla en compañía de "otros maestros del arte" vio que "tenía una luz en forma de estrella" y "llegando cerca no se veía y desviándose hasta la puerta de la iglesia se veía mas luz [...] y según la experiencia que tiene de otras ymagenes que a encarnado [...] no haver visto en otras ymagenes estas luzes". En su exposición además aprovechó para añadir algunas cuestiones de carácter técnico como que el barniz de la escultura era a pulimento y que "se hace añadiendo el aceite de linaza lo mas es aceite grasso".

El segundo de los escultores que aparece reflejado en el proceso, y que al igual que el anterior una parte de su trabajo está ciertamente documentado, es Juan Puche (1637-1682). Se trata asimismo de un imaginero de gran nombradía, cuya formación había tenido lugar al amparo de Alonso Cano y Pedro de Mena (García, 2019). Al igual que González de Mendoza firmó un contrato, y también por recomendación de Eufasio López de Rojas, para participar en la decoración de la catedral de Jaén. En su caso debía encargarse de los dos relieves de la puerta central de dicho templo (Galiano, 2012: 125). En Granada participó en el ornato del convento del Ángel Custodio tallando las efigies de *San Francisco*, *Santa Clara* y el *Ángel Custodio* del retablo principal. En cuanto a su declaración sobre la aparición de la estrella en el rostro de la Virgen del Rosario, tomada el día 3 de julio, afirmó lo siguiente:

"Ahora de presente la ha visto con una estrella en el entrecejo de color de plata y aviendo hecho el declarante algunas diligencias o si era del barniz o reflejo de las luzes no halla ser de ninguna de esta causa."

En esa misma línea versó la opinión de Luis Francisco Sánchez (nacido hacia 1638), otro escultor que aparece en la citación de testigos, sólo que en este caso no tenemos dato alguno para contextualizar ninguna de sus obras.

Por el contrario, y a diferencia de todos ellos, hubo un escultor que mostró un parecer completamente diferente. Se trata de José de Santiago y Almagro, al que se le menciona como maestro de escultor y encarnador. Tenía treinta y siete años y su formación inicial como aprendiz de encarnador había sido en el ámbito de la pintura junto a Ambrosio Martínez de Bustos. Su juicio se basaba en la comprobación que hizo *in situ* tras cerrar y abrir la puerta de la iglesia conventual de Santo Domingo y desplazar por su cuenta la imagen de la Virgen colocándola en distintas posiciones:

“No avisto en su santísimo rostro tenga luz alguna ni otra señal milagrosa [...] que es luz natural causada de la luz de la puerta principal que ocasiona claridad del pórtico y estar el rostro de la ymagen frontero.”

Añadió que si la señal era de plata era por el reflejo de las andas del mismo material. Reforzó su postura aludiendo que había vuelto de noche acompañado del fiscal con la idea de hacer una comprobación más exhaustiva bajo las luces de las velas, pero no observó ningún resplandor en el rostro de la Virgen. Fue preguntado conforme si al arte de pintura y escultura, que él había dicho que dominaba, era posible que durante el proceso de encarnación de cualquier rostro a pulimento era habitual dar luz en el entrecejo de una imagen a lo que contestó que “la luz natural le da sus luces en las partes más altas según por donde vengan la luz”.

3.3. DORADORES, ESTOFADORES Y ENSAMBLADORES

El elenco de maestros doradores y ensambladores citados es también bastante indicativo. Juan Vélez de Ulloa (nacido hacia 1619) ejercía como maestro de pintor, dorador y encarnador aunque parece ser que también practicó la escultura con cierta fortuna. Su opinión, en relación a las causas relativas a la aparición de la estrella, nos resulta bastante interesante dado que en su haber figura que en 1676 había policromado las cabezas de Adán y Eva de Alonso Cano por lo que conocía a fondo todo el proceso de encarnado de una escultura. Con todo, Ulloa expresó que la extraña aparición de la estrella le había causado gran “confusión” por lo que no quiso mostrar plenamente su criterio en este asunto.

Por su parte Juan Recio de Tuesta (nacido hacia 1647), era un artista que ya estaba trabajando desde la segunda mitad del XVII en calidad de maestro pintor y encarnador aunque, de igual modo, tuvo una fructífera trayectoria laboral como ensamblador, dorador y tallista. Era hijo de Alonso Martín Recio y Bernarda de Tuesta y habitualmen-

te colaboraba con otro maestro dorador de nombre Pedro Vázquez, así como con Tomás Jiménez de la Plata, en este caso maestro pintor. Entre los trabajos que conocemos de Recio de Tuesta destaca su participación en el ensamblaje del retablo de Nuestro Padre de Jesús Nazareno de la parroquial de Béznar (1679-1680) y fue quien doró el retablo ubicado en la capilla de la Vera Cruz del desaparecido convento Casa Grande de Granada (Palomino, 2015: 720-721). En su declaración argumentó que la aparición de luz era algo de carácter prodigioso:

“Porque la encarnacion con que se encarnan las ymagenes no tienen macula ninguna porque a los diez días que se encarna está enjuta la encarnacion y por esta razón no puede causar reflejos y mas sabiendo que tantos años que se encarnó el rostro porque los yngredientes de que se compone la encarnacion son dos manos de pulimento y una de retoque de aceite.”

Por lo que se respecta a Sebastián Pérez (nacido en 1645), del arte de la pintura y del dorado y estofado, su juicio estuvo cargado de un gran arrobó y misticismo: “que el declarante no puede alcanzar el misterio que en ella hay porque solo Dios lo sabe”.

En definitiva, prácticamente para todos estos artistas “todos los grados de pulimento que el arte señala para darle a una Imagen, se dan igualmente a todas aquellas Imágenes que se barnizan de pulimento [...] la diferencia de este resplandor a los reflexos comunes de las Imágenes es que este resplandor centellea y se le reconoce fondo de luz, lo que no tiene el reflexo superficial de los otros, y que tiene un color açulado en extremo distinto del color de los reflexos comunes, que se ven en algunas Imágenes” (Bravo, 1679: 31v).

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Una vez efectuada la ronda de declaraciones se pidió una ratificación de todos los testimonios, mediante auto del arzobispo Bernardo de los Ríos, por lo que a partir del mes de septiembre fueron convocados de nuevo todos los peritos anteriormente citados. Se trataba, fundamentalmente, de ratificar las primeras declaraciones sólo que en esta ocasión se dejó la posibilidad de manifestar cualquier anotación que se considerara importante al respecto y más si era sobre cuestiones técnicas. En esta última ronda de declaraciones, realizadas bajo la atenta supervisión de Francisco Ruiz Noble, en un primer momento excusaron su presencia Juan Vélez de Ulloa y Pedro Atanasio de Bocanegra, aunque al final este último sí acudiría unos días más tarde. Por el contrario, sí hicieron su comparecencia a primeros de mes Miguel de Cieza, Manuel de Rueda, Antonio Manuel de Soria, José de Cieza, Antonio Salazar y Lucas González de Mendoza. Este último fue quien aportó algún aspecto más sustancial como que en “la talla todo el barniz es del mismo temple”.

A partir de las 16:30 h del día 2 de septiembre de 1679 quedaron emplazados otros tantos artistas, a la sazón Juan de Sevilla, quien manifestó que "aunque el rostro sea de pulimento no lo puede traspasar el barniz", Manuel de Rueda, Manuel Antonio Manuel de Soria y José de Santiago. Para esta nueva comprobación la imagen del Rosario se había trasladado, con la finalidad de comprobar si la luz aún persistía en su entrecejo, desde su capilla al altar mayor ubicado en el lado del evangelio, y que tenía de anchura cinco varas. También se colocó sobre este altar otra imagen diferente con la idea de hacer todas las comprobaciones posibles. Una vez realizada esta nueva verificación casi todos los artistas volvieron a dictaminar que lo que presentaba la Virgen del Rosario en su rostro era "luz milagrosa y sobrenatural". La única opinión disonante fue la José de Santiago que afirmó "no ser sino reflejo" y que la causa se debía al reflejo del guardapolvo de las andas de plata. Este parecer incomodó al resto de los artistas presentes, con Juan de Sevilla a la cabeza, que ordenaron su expulsión inmediata del templo por "no ser su profesión esta materia y que no entendía los términos de la pintura ni sabía la disposición del barniz".

Por lo que se refiere a Pedro Atanasio finalmente acudió el día 6 de septiembre, y tal como era de esperar su dictamen fue el mismo que la primera vez que declaró "el sitio donde estaba la imagen y las luces de la puerta y el barniz y disposición del rostro ocasionaron la luz que se ve en el entrecejo". En días sucesivos de ese mismo mes fueron desfilando el resto de los artistas que aún quedaban por ratificar sus declaraciones. Todos ellos mostraron el mismo convencimiento y el mismo dictamen que al inicio del proceso clarificador: la luz en forma de estrella que había aparecido en la Virgen del Rosario era de carácter "sobrenatural".

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2001) *Corpus Alonso Cano*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Anónimo (1678) *Breve discurso sobre si las calenturas que corren sean solo malignas (vulgo Tabardillos) ó sea pestilenciales. Discurrese su ser proponense sus causas, rastreanse sus señales difíciles, y su curacion se procura. Ponelo a los pies y, amparo de la Virgen, y Madre de Dios, todo poderoso, con el cognomento del Rosario, un devoto suyo, médico de profesión, sin cathedras, ni títulos que alegar*. Granada: s.n.
- Bravo, Fr. P., O.S.S.T. (1679) *Voto consultivo, Theologico, Juridico sobre calificar si el milagro el resplandor en forma de estrella, que se ha visto en la Santa Imagen de Nuestra Señora del Rosario, que está en el Real Convento de Santa Cruz, Orden de Predicadores de esta ciudad de Granada*. Granada: s.n.

- Corral Labella, A. (2012) *Nuestra Señora del Rosario. Historia, arte y devoción*. Granada: Archicofradía del Rosario.
- De la Chica Benavides, A. O.S.S.T. (1764) *Gazetilla curiosa o Semanero granadino, noticioso y útil para el bien común*, lunes 8 de octubre, papel 46.
- Galiano Puy, R. (2011) "Catálogo de artistas y artesanos de la ciudad de Jaén (1634-1684) de Juan Aranda Salazar a Eufrasio López de Rojas, I", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 203, pp. 131-180.
- García Luque, M. (2019) "El escultor Juan Puche, un discípulo olvidado de Cano y de Mena", *Goya*, 366, pp. 36-53.
- Gila Medina, L. (1997) "Nuevos datos para la vida y obra del pintor real Pedro Atanasio Bocanegra: testamento, codicilo, inventario, y tasación de su patrimonio artístico", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 28, pp. 87-103.
- Gómez-Moreno González, M. (1982) *Guía de Granada*, v. 2. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta.
- Gómez Román, A. M.^a (2005) "Moral aristocrática, filantropía y promoción en la figura de Pedro Pascasio de Baños", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 36, pp. 139-149.
- Gómez Román, A. M.^a (2013) "La pintura barroca granadina. Nuevos datos y protagonistas", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 44, pp. 35-58.
- Gómez Román, A. M.^a (2016) "Guadix en el siglo XVII: el ascenso social de la familia Ruiz Noble", *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 29, pp. 187-200.
- Gómez Román, A. M.^a (2017) "La colección artística del canónigo Francisco Ruiz Noble y la serie de la *Vida de José de Antonio del Castillo*", *Archivo Español de Arte*, 359, pp. 229-242.
- Huerga Teruelo, Á., O.P. (1995) *Santa Cruz la Real: 500 años de historia*. Granada: Universidad.
- Jaramillo Cervilla, M. (2004) "Aproximación histórica a la vida y a la obra de Pedro Suárez", *Boletín del Instituto de Estudios «Pedro Suárez»*, 17, pp. 267-283.
- León Vegas, M. (2002) "*Sub umbra alarum tuarum*: la ciudad de Antequera y la Virgen del Rosario", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 34, pp. 373-390.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2016) "La Virgen del Rosario del Convento Santa Cruz la Real en la Granada barroca", *Revista de Humanidades*, 27. Recuperado de: <http://www.revistadehumanidades.com/autores/114-juan-jesus-lopez-guadalupe-munoz> [consulta: 21.11.2020].

- López-Guadalupe Muñoz, M. L.; Szmolka Clares, J. & López-Guadalupe Muñoz, J. J. (1998) "Cofradías y devociones en el convento agustino de Granada (siglos XVI-XIX): el Cristo de San Agustín", en R. Lazcano González (coord.) *Conventos agustinos*, v. 2. Roma: Institutum Historicum Augustinianum, pp. 1015-1059.
- Moreno Romera, B. (2001) *Artistas y artesanos del barroco granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*. Granada: Universidad.
- Palma Fernández, J. A. (2016) "La devoción al Santo Rosario en Granada y su provincia. Historia, arte y tradición", en AA. VV. *Meditaciones en torno a la devoción popular*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 383-392.
- Palomino Ruiz, I. (2015) "Retablística en el valle de Lecrín (Granada). Nuevas aportaciones sobre el barroco granadino", en M.^a A. Rodríguez Miranda (coord.) *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 717-731.
- Rodríguez Domingo, J. M. (1996) "La desamortización artística en la diócesis de Guadix durante el Trienio Liberal (1820-1823)", *Boletín del Instituto de Estudios «Pedro Suárez»*, 9, pp. 58-65.
- Ruiz Noble, F. (1680) *Discurso sobre la calificación de la luz en forma de estrella que se vio entre las dos cejas de la imagen de N. S. del Rosario el día 26 de junio de 1679*. Granada: Imp. Real de Raimundo Velasco.
- Sánchez-Montes González, F. (1992) "El milagro de la Virgen de la Estrella: un apunte sobre la devoción granadina en el siglo XVII", en AA. VV. *Gremios, hermandades y cofradías: una aproximación científica al asociacionismo profesional y religioso en la historia de Andalucía*, v. 1. San Fernando: Fundación Municipal de Cultura, pp. 171-177.
- Soler Salcedo, J. M. (2008) *Nobleza española. Grandeza inmemorial, 1520*. Madrid: Visión Libros.
- Valladares de Sotomayor, A. (1790) *Semanario erudito que comprende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas, y jocosas de nuestros mejores autores antiguos y moderno*, v. 18. Madrid: Antonio Espinosa.
- Vicencio de Vidiana, D. (1696) *Al rey nuestro Señor D. Francisco de Benavides, Davila, Corella y de la Cueva...* Nápoles: Antonio Parrino y Miguel Lucio.
- Villalva, J. (1803) *Epidemiología española ó historia cronológica de las pestes, contagios, epidemias y epizootias que han acaecido en España desde la venida de los cartagineses hasta el año 1801*, v. 2. Madrid: Imp. Fermín Villalpando.
- Ulierte Vázquez, L. (1983) *El retablo en Jaén*. Tesis doctoral inédita. Granada: Universidad.