

## **MEMORIA DEL TRABAJO FIN DE GRADO**

# **ROSA MÍSTICA: LA ICONOGRAFÍA DEL ROSARIO EN EL MUNDO HISPÁNICO**

Autor: D. Ricardo Marante Ortega

Dirigido: D. Jesús Pérez Morera

Grado en Historia del Arte  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
Curso Académico 2019 / 2020.

San Cristóbal de La Laguna, a 13 de septiembre de 2020.



## ÍNDICE

RESUMEN .....	1
1. OBJETIVO Y PLANIFICACIÓN DEL TRABAJO. ....	1
2. INTRODUCCIÓN: MARÍA, MADRE DEL CREADOR: ORIGENES DEL ROSARIO.....	2
3. MARIA, REINA DEL SANTO ROSARIO: LA ADVOCACIÓN. ....	6
3.1 MARÍA MADRE DE LA MISERICORDIA. ....	8
3.2 VIRGEN DIGNA DE VENERACIÓN: LA VIRGEN ORLADA POR UN ROSARIO. ....	10
3.3 MADRE ADMIRABLE: LA VIRGEN DE COFRADIA.....	12
3.4 REINA DE TODOS LOS SANTOS: LA VIRGEN EN LA GENEALOGIA DOMINICA.	14
3.5 VIRGEN PODEROSA: LA VIRGEN DEL ROSARIO LEGENDARIA Y COMBATIVA.	17
3.6 MARÍA, AUXILIO DE LOS CRISTIANOS: EL ROSARIO Y LEPANTO.....	19
3.7 MARÍA, TRONO DE LA SABIDURIA: EL ROSARIO Y LA CASA DE AUSTRIA.....	26
3.8 MARÍA, CONSOLADORA DE LOS AFLIGIDOS: EL ROSARIO Y LOS EXVOTOS. ....	30
3.9 MARÍA, ESPEJO DE VIRTUD: LAS VERAS EFIGIES.....	34
4. CONCLUSIÓN. ....	35
5. BIBLIOGRAFÍA. ....	36
6. ANEXOS .....	40

## **RESUMEN**

Dentro del culto mariano y la forma que los fieles comienzan a dirigirse a la Virgen, aparece la oración del Santo Rosario, siendo la Orden Dominicana los principales valedores y propagadores, junto con las fundaciones de las primeras Cofradías del Rosario. Con la puesta en marcha de la Contrarreforma y la victoria sobre el turco en la Batalla de Lepanto, el rezo del Rosario se convirtió en oración indispensable en un fiel cristiano para ganar las gracias divinas, al igual que la advocación mariana del mismo nombre, patrona de la comunidad dominica, protectora de la Monarquía de los Habsburgo y principal valedora de esta victoria lepantina, haciendo que la devoción se propagara por todo el orbe cristiano, de la mano de infinidad de representaciones plásticas que hacen que la Virgen del Rosario sea una de las advocaciones marianas con más devoción de la cristiandad.

Palabras clave: rosario, orden dominica, iconografía, habsburgo.

### **1. OBJETIVO Y PLANIFICACIÓN DEL TRABAJO.**

El objetivo de este trabajo es, someramente, hacer un recorrido histórico de la devoción al Santo Rosario por medio de las representaciones iconográficas que desde el siglo XV se viene representando, particularmente en el grabado y en la pintura, y su relación contextualizada con la sociedad del momento, dentro del mapa español como algunas zonas americanas, dado a la propaganda y el fervor popular, infundado por los dominicos en el territorio continental y en la evangelización de los territorios novohispanos, donde el rosario caló muy hondo en la sociedad colonial.

En lo que concierne al proceso de planificación del trabajo, ha sido una labor ardua de recopilación de libros y documentos que tratan temas rosarianos, encontrando una infinidad de bibliografía. Seguidamente, se ha acotado el tema dentro de un parámetro temporal y espacial, incluyendo el origen, evolución y el devenir histórico del tema rosariano en la introducción. Tras definir los estereotipos de la advocación, se presenta ejemplos que se someten a criterios metodológicos tanto formalistas como iconológicos, relacionándolos entre sí bajo un mismo contexto histórico y cultural.

## 2. INTRODUCCIÓN: MARÍA, MADRE DEL CREADOR: ORIGENES DEL ROSARIO.

Desde los primeros tiempos, la creencia de un mundo paralelo o divino, regentado por un ser supremo o gran artífice del mundo, ha intrigado al ser humano, haciendo que éste le tribute honores, sumisión y agradecimiento por su existencia. Éste es el objetivo principal de cualquier religión, incluida la Católica: la existencia de Dios, supremo señor y último fin; y la dependencia absoluta de toda criatura con su creador. Tal afirmación es el fundamento para el culto, forma de conectar al ser humano con Dios, mostrando nuestros respetos, honores y reconociendo su excelencia, así como mostrar nuestro arrepentimiento por las bajezas humanas. Por tanto, el culto es algo intrínseco con la religión y algo necesario para el ser humano, ya que es la forma que tiene de mostrar a Dios sus sentimientos de amor, devoción en los momentos de felicidad; así como la de implorar perdón y piedad en los momentos amargos (Pérez Sanjulián, 1995).

En el cristianismo, tras el culto a Dios Padre, a Jesucristo y a su Espíritu Santo, el culto dedicado a María, virgen y madre de Jesús se remonta a los mismos inicios del pueblo cristiano, siendo de los más importantes y arraigados después del ya nombrado culto a la Santísima Trinidad.

El culto a la Madre de Dios comenzó a poco de su muerte o, como aclama la Iglesia, de su ascensión en cuerpo y alma a los cielos, ya que los apóstoles y seguidores de la doctrina de Cristo iban allí a orar o a pedir su intercesión maternal. La tradición nos cuenta que en vida de la Virgen, ya se le rendía culto. Ejemplo de ello es la aparición en Zaragoza de Nuestra Señora sobre un pilar, alentando al apóstol Santiago a seguir evangelizando las tierras peninsulares (Pérez Sanjulián, 1995: 93, 151).

Pero no fue hasta el Concilio de Éfeso (431) cuando el culto a María eclosionó con la afirmación solemne y enérgica de que la Virgen María era la Madre de Dios de parte de la unión de las Iglesias de Oriente y Occidente<sup>1</sup>. A partir de este momento se comenzó a rendir culto a la Virgen en pequeñas capillas y altares, hasta que en tiempos del Papa Liberio se construyó la Gran Basílica romana de Santa María la Mayor, primitivamente, dedicada a Santa María de las Nieves, advocación que nace a la vez que esta basílica, conmemorando el milagro mariano de la gran nevada que cayó en la madrugada del 5 de agosto en la colina del Esquilino, lugar éste donde se construye finalmente el templo, ya que este milagro se vio como el lugar indicado por la misma Virgen, para la erección de la primera iglesia patriarcal

---

<sup>1</sup> (Pérez Sanjulián, 1995: 100-104) nos incluye varios fragmentos de los “*Sermones en alabanza de María Madre de Dios*” y doce “*Plegarias a la Madre de Dios*” compuestas por San Efrén y vienen a ser una oda a la Virgen, Madre de Dios, siendo unas primitivas letanías.

erigida a la Madre de Dios por el Cristianismo (Pérez Sanjulián, 1995: 136). Este fue el pistoletazo de salida para la construcción de infinidad de templos dedicados a la Virgen en todo el mundo, gracias al crecimiento y extensión que el culto a María iba teniendo en medio del pueblo cristiano, encabezado por la realeza de los diferentes reinos cristianos; así como por la propia institución y jerarquía eclesiástica, principalmente por las órdenes mendicantes.

La Virgen se convirtió en inspiración y ejemplo para estos hombres dedicados a Dios en cuerpo y alma, con una vida activa o contemplativa, satisfaciendo las necesidades del mundo cristiano. Pero entre todas éstas fueron los franciscanos y los dominicos, espíritu de pobreza y elocuencia distintamente, pero unidos por la ferviente devoción a María. De esta devoción y, según la tradición, de la mano de Santo Domingo de Guzmán nace el Rosario, oración que consiste en la repetición multiplicada de avemarías meditando misterios de la doctrina cristiana, llegando a ser la oración por excelencia de todo buen cristiano que honra a la Madre de Dios.

Para llevar cuenta de los avemarías surgió un objeto muy sencillo que consistía en una cuerda con nudos o con frutos u otro tipo de semillas ensartados, que con el paso del tiempo fueron embelleciéndose, tanto en los diseños como en los materiales. Este rezo tuvo varias denominaciones siendo el de “rosarium” o “salterio mariano” los que alcanzaron mayor popularidad. Otras denominaciones, que dieron origen a “Rosario” fue el de “paternóster”, “corona” o “corona de rosas”, ya que el rezo es una corona o guirnalda compuesta por rosas que se le ofrece a la Santísima Virgen.

Los inicios del Rosario se remontan a los siglos XI y XII cuando, desde Oriente, llega el influjo de recitar el saludo del Arcángel Gabriel a la Virgen María en el momento del anuncio de inminente venida del Hijo de Dios (Pérez Sanjulián, 1995). Según Fermín Labarga, esta recitación llega como solución a la hora de que los legos iletrados del convento pudieran participar de una manera más activa en el canto de la plegaria del Oficio Divino cotidiano (Labarga, 2003: 153). Este es el motivo por el cual se fija, finalmente, como ciento cincuenta avemarías para el rezo del Rosario completo, ya que este número es el número de salmos que conforma el Salterio, aunque anteriormente existe diferentes números de avemarías o padrenuestros a la hora del rezo (De Paz, y Romero, 2004: 42). Pero ésta no fue la única influencia para la conformación de esta oración. En el seno de la Orden Cisterciense, concretamente en Colonia con el monje César de Heisterbach a mediados del siglo XIII, se concretó la división del salterio en tres cincuentenas, así como la inclusión del padrenuestro al comienzo de cada decena, pudiendo quedar reducidas en sólo cincuenta avemarías, hacia 1366 desde la Orden Cartuja de Colonia, más concretamente, en la persona del monje Enrique Eggher de Kalkar. Pero como destacable fueron los cartujos Adolfo de Essen y Domingo de

Prusia, quienes idearon que cada cincuentena de avemarías se dedicaran a la vida tanto de María como de Cristo: infancia, vida pública y pasión de Jesús (Labarga, 2003: 154).

Pero, verdaderamente, quienes propagaron esta oración mariana fueron los hijos de Santo Domingo de Guzmán. Esta vinculación con los dominicos comienza por las predicaciones del beato Alano de Rupe (h. 1428-1475) quien narra la visión en donde contempló a la misma Virgen entregándole el rosario a Santo Domingo de Guzmán con la misión de propagarlo por toda la Cristiandad. Este beato fue uno de los mejores embajadores del rezo del “Psalterium Mariae Virginis”, ayudado de la Cofradía de la Virgen y Santo Domingo que fundara en 1470 en la ciudad holandesa de Douai (Labarga, 2003: 155). Con este relato místico, se popularizó, aún más, el rezo del rosario así como la leyenda de este hecho, llegando a ser una de las formas más representadas en la iconografía del Santo fundador y el rosario uno de sus atributos más característicos. A Fray Alano se le atribuye la creación de los quince misterios dando la forma definitiva al rezo, así como de la fundación de cofradías dedicadas al rezo y a la propagación del rosario, origen éstas de las Cofradías del Rosario<sup>2</sup>.

Alentadas por la Orden de Predicadores, en especial por San Pedro de Verona, se comenzaron a formar cofradías de fieles bajo el nombre de Santa María desde el siglo XIII, pero uno de los orígenes fue, la ya nombrada cofradía fundada por Alano de Rupe en Douai, cuyos hermanos tenían la obligación de rezar el salterio mariano. Pero Fray Alano fallece en vísperas de la institución de la primera cofradía del Rosario propiamente dicha, fundada en Colona el 8 de septiembre de 1475 por el dominico Jacobo Sprenger, y con el deber principal de rezar el rosario por las necesidades de los hermanos (Labarga, 2003: 156-157). Dada la fama adquirida por esta organización, comenzaron a pertenecer a esta confraternidad personalidades de alto rango social como el emperador Federico III, su esposa y su hijo en 1476. En 1478 recibe de manos del pontífice Sixto IV la bula “Pastor Aeterni” a favor de esta cofradía por su popularización y gran expansión, tutelada siempre por los Padres Predicadores, aprobando el rezo del salterio mariano para toda la Iglesia universal y dando el privilegio de predicar e instituir las cofradías del Rosario a los Dominicos.

En España el rezo del salterio mariano se implanta desde la segunda mitad del siglo XIV, según Labarga (2003: 157), “en los territorios de la Corona de Aragón con los *Gozos o goigs del Roser*, atribuido a San Vicente Ferrer”. Dada la fama popular obtenida, Fray Juan Agustí comenzó a extender el rezo por Aragón, Castilla y Andalucía (Labarga, 2003: 157). Y de la mano, la fundación de las primeras cofradías del Rosario se fraguó en zonas de la corona

---

<sup>2</sup> Trens, M. (1947). *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*. (282-330) Madrid: Editorial Plus-Ultra.

aragonesa, comenzando en Cataluña para luego extenderse por todo el territorio peninsular. Con esta proliferación del rezo del Santo Rosario y de las Cofradía, se implanta la advocación mariana del Rosario, convirtiéndose en una de las más importantes del orbe cristiano, dado que la Orden de Predicadores la nombra patrona y protectora de la Orden, como principales propagadores de esta devoción (Trens, 1946).

Con el descubrimiento de América por Cristóbal Colon en 1492, el rosario se convierte en seña de evangelización, ya que tiene un gran sentido catequético. Los dominicos llevaban colgado al cuello el rosario en presencia de los indígenas, convirtiéndose en un símbolo de la conversión. Tanto es así que de los frailes pasaron a los miembros de las cofradías del Rosario y devotos en general, extendiendo así la devoción al rosario de tal manera que, ya a mediados del siglo XVII, los indígenas los llevaban al cuello en señal de “esclavitud a Nuestra Señora y a su santísimo rosario” rezándolo hasta en sus lenguas nativas (Labarga, 2003: 160).

Pero el detonante para que la devoción al Rosario se extendiera con gran popularidad fue la victoria en la Batalla de Lepanto, el 7 de octubre de 1571, combate que enfrentó a cristianos, representados por la Liga Santa, frente a la armada turca, victoria obtenida por el amparo e intercesión de la Virgen del Rosario. Este hecho hace que en los siglos venideros proliferara la devoción al Santo Rosario en todo el mundo, llegando a ser una de las advocaciones marianas más importantes, teniendo las artes un papel fundamental, ya que las representaciones de la Virgen del Rosario se multiplicaron, tanto en pintura como en escultura, dando una infinidad de recursos iconográficos para esta advocación tan querida<sup>3</sup>.

Pero, al amparo del crecimiento de la devoción mariana, el rosario como objeto instrumental para llevar a cabo la cuenta de determinadas oraciones en el orden del rezo, también alcanzó gran fama. En España, alcanzó tal popularidad en la Contrarreforma, convirtiéndose en el arma certera contra la herejía, que se comenzaron a realizar de manera vertiginosa, utilizando diferentes tipos de materiales, según el rango social y el poder adquisitivo del devoto. El Rosario fue, en esta época, signo público de la religiosidad y devoción, llegando a ser un objeto indispensable en el vestir del momento (Prieto, y Núñez, 2020: 152-155). Ejemplo de ello es el caso de la pintura “Retrato de Felipe II” de Sofonisba Anguissola que conserva el Museo del Prado. Fue pintado en torno a 1565 (Fig. 1) y que retocaría en 1573 para hacerlo pareja del retrato de su cuarta esposa, Ana de Austria, obra también de la pintora. En el lienzo aparece la figura de medio cuerpo del monarca, vestido con su habitual indumentaria de color negro, luciendo el Toisón de oro y desgranando las

---

<sup>3</sup> Mínguez, V. (2018). *Infierno y gloria en el mar: Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)* (2 ed) (281-304). Universitat Jaume I.

cuentas de un rosario de madera, objeto que mandó a pintar tras la victoria de Lepanto en 1571 y la instauración de la fiesta del Rosario el mismo año en que se efectuó el repinte (Mínguez, y Rodríguez, 2018: 39).

Se utilizaron dos formas generales de construcción de este objeto, identificados por los antiguos decenarios, muy usados en la alemana católica, y los rosarios más comunes, de cinco tramos de diez cuentas. Estos llegaron a evolucionar de manera vertiginosa, tanto en su forma como en la calidad del material, considerarse verdaderas joyas. Muchos de estos rosarios joya fueron obsequiados a la devoción particular como ofrenda o exvoto por los beneficios obtenidos. Por este motivo, los joyeros marianos son tan recurridos para el estudio de estas cuestiones (Prieto, y Núñez, 2020: 152-155). Los materiales más frecuentes para la realización de los rosarios van unidos al poder adquisitivo del devoto, siendo de madera, metal pateado o dorado, y el vidrio los más comunes; siendo los rosarios joyas realizados con materiales preciosos como plata, nácar, azabache, ámbar, siendo el oro y el coral los principales en España y las Indias. Todas estas gemas son finamente talladas o tratadas, complementándolos con guarniciones de filigrana, centrado mayormente en la María<sup>4</sup> y en la Cruz. Como complementos, pueden aparecer medallas con las advocaciones de mayor devoción, realizadas en metal plateado o dorado, plata u oro con aplicaciones de esmaltes o perlas, las más ricas. Estos rosarios joyas alcanzaron el máximo esplendor en los virreinos americanos por su originalidad en los modelos, así como en los materiales y técnicas con los que están realizados, complementados con medallones o relicarios que contienen el Agnus Dei, considerados de especial protección. En cambio, en los rosarios españoles los materiales son los mismos pero más austeros en su forma, pudiendo incluirse algunas piedras preciosas, como colocar pequeñas medallas a modo de pinjante de los brazos de la Cruz (Prieto, y Núñez, 2020: 153-154).

### **3. MARIA, REINA DEL SANTO ROSARIO: LA ADVOCACIÓN.**

La Cristiandad siempre ha implorado a María como intercesora de la humanidad con el Padre, como madre de todos los fieles. Desde la Edad Media, sus devotos confían en su misericordia y en su poder de convicción para tergiversar los planes y veredictos de Dios para con los hombres, siendo receptora de toda la confianza de sus devotos en la salvación de sus almas en la hora de la muerte. Por este motivo, se le comenzó a invocar como Madre y Reina de Misericordia, siendo bajo su gran manto el refugio perfecto para todos sus hijos,

---

<sup>4</sup> Se le llama así al elemento que cierran el collar o sarta de cuentas que dan forma el rosario. Suelen tener formas, ovaladas, triangulares o lanceadas pudiendo formar el anagrama mariano.



donde se encontraba la seguridad del alma y del cuerpo, frente a los males y enemigos como el pecado, eterno enemigo de los cristianos (Pérez San Julián, 1995).

Esta advocación de la Virgen de Misericordia fue la preferida por los primitivos religiosos, con diferentes nombres y atributos, según los tiempos y circunstancias. Esta idea se consagró tras la narración del fraile cisterciense de la diócesis de Colonia, Cesario Heisterbach, en su escrito "Dialogus miraculorum" donde expone la visión de un monje que, estando en el cielo, vio a la Orden del Císter bajo el manto protector de la Virgen, y así lo narra (Trens, 1946: 257):

Un monje de nuestra orden –dice el autor-, que profesaba una particular devoción a Nuestra Señora, fue, pocos años ha, raptado en espíritu y admitido a contemplar la gloria celestial. Vió allí a los diferentes de órdenes de la Iglesia triunfante: los ángeles, los patriarcas, los profetas, los apóstoles, los mártires, los confesores, cada cual, con su correspondiente distintivo, y también a los canónigos regulares, los premonstratenses, los clunícenses. Grande fue su desasosiego al no descubrir a ningún miembro de su orden. Miró por todos lados, sin encontrar a ninguno de los suyos en el reino de la gloria. Entonces dirigió su mirada, llena de congoja, a la bienaventurada Madre de Dios, y le dijo: ¿Cómo se explica, Santísima Señora, que no vea aquí a nadie del Cister? ¿Cómo es posible que tus más fieles servidores se vean excluidos de la participación de tanta felicidad?; y la Reina del cielo, al verle tan apesadumbrado, le respondió: "Los del Císter me son tan caros y familiares, que les doy cálido abrigo debajo de mis brazos". Y abriendo el manto que la cubría, y que era de una anchura prodigiosa, le mostró una multitud innumerable de monjes, conversos y monjas cistercienses. Con extremado gozo y dando acciones de gracias, volvió en sí y refirió a su abad lo que había visto y escuchado. Y el abad, habiendo comunicado estas cosas a los otros abades, en el primer capítulo, se alegraron todos y se llenaron de mayor amor a la Santa Madre de Dios.

Tras este relato, comenzó a representarse plásticamente este hecho de protección y misericordia con los monjes cistercienses, pero éstos no fueron los únicos, ya que, poco después, los dominicos se apropiaron de esta visión e idea de la piadosa protección mariana de la orden, al igual que carmelitas, franciscanos, mercedarios, servitas, cartujos, jesuitas, se hicieron representar bajo el poderoso manto de la Reina de Misericordia. Cada una de estas órdenes desarrolló una variante de esta advocación según la devoción particular de cada

orden<sup>5</sup>. Los dominicos no fueron ajenos a adaptar esta advocación o manera de representación a su particular devoción: El Rosario de Nuestra Señora (Trens, 1946).

La Virgen del Rosario, desde el inicio de la devoción está conectada en la protección contra la herejía y epidemias, contra los males del mundo que acechan a los devotos más fervientes, y la receptora de toda confianza a su auxilio con el Señor. Por eso no es de extrañar que la Orden de Predicadores adaptase, primeramente, la forma de representar de Madre de Misericordia para dar forma a las primeras formas de representar a la Virgen del Rosario como centro y protectora, desde la oración, de la vida de sus fieles más devotos.

### **3.1 MARÍA MADRE DE LA MISERICORDIA.**

Las representaciones de la Virgen del Rosario como protectora se podría decir que son las herederas directas de esa tipología de Reina de Misericordia o Madre de todos (Mater omnium). Su producción, mayormente, son grabados y pinturas, donde se encuentra a María en el centro de la composición, con su manto extendido y cobijando a la cristiandad o a la Orden de Predicadores. En algunos casos, ésta representación se refuerza con la colocación de un rosario alrededor de la composición o, simplemente, que la misma Virgen lo sostenga (Trens, 1946: 255-261).

Existen varias obras con estas características, aunque muy pocas en el ámbito español, ya que muy pronto se implantó el modelo cotidiano de la Virgen con el Niño, sosteniendo un rosario.

Conocido como la representación más antigua, el tríptico conservado en la iglesia de San Andrés, de Colonia, fechado en 1474, realizado para presidir la capilla de la Cofradía del Rosario (Fig. 2), recordemos que esta confraternidad se funda un año después como culmen de la predicación de Alano de Rupe. En el centro se encuentra la Virgen sosteniendo al Niño Jesús que juega con un rosario que descende desde el cuello de María. Este rosario aparece ya con las decenas separadas por cuentas gruesas (los paternóster); también aparecen dos ángeles que coronan a la Virgen con tres coronas de rosas, de distinto color cada una, refiriéndose a las tres partes del rosario. A sus lados encontramos a Santo Domingo de Gúzman y a San Pedro de Verona que, sosteniendo el manto imperial de María, cobija tanto a la orden dominica como a los miembros de la cofradía rosariana (Alonso Gentino, 1925: 45-46). Otra obra es la tabla de finales del siglo XV ejecutada por la Escuela de Niza (Fig. 3) en la que aparece la representación de la Madre de Misericordia, la Virgen con el Niño ofreciendo

---

<sup>5</sup> Los carmelitas bajo el manto protector de la Virgen del Monte Carmelo, los franciscanos bajo la Inmaculada Concepción, los mercedarios bajo la protección de la Virgen de la Merced o los servitas bajo el manto de la Virgen Dolorosa.

rosarios a los cofrades que aparecen bajo su manto protector. Como curiosidad de estas dos pinturas es que, entre los cofrades representados, aparecen personajes principales de la Iglesia militante (papas, obispos), así como reyes y nobles, dando gala de la repercusión que tiene las Cofradías del Rosario (Trens, 1946: 283).

El Museo de Bellas Artes de Sevilla custodia una cerámica proveniente del extinto convento dominico de Madre de Dios de dicha ciudad, de 1577, obra de Cristóbal de Augusta (Fig. 4), que representa a la Virgen con el Niño, sosteniendo ésta un rosario y el infante una rosa; mientras que dos ángeles despliegan el manto mariano para dar cobijo a Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás de Aquino y San Pedro de Verona, por un lado, y a Santa Catalina de Siena acompañada por otras dos religiosas, por el otro. Esta representación mariana podría ser la fuente de inspiración para “La Virgen de las Cuevas” de Zurbarán, que también custodia el museo hispalense<sup>6</sup>.

Otros ejemplos sobre este tema los encontramos en América, como la pintura “Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina” que se encuentra en el Monasterio de Santa Catalina de Córdoba, en Argentina; una obra del pintor danés afincado en Argentina Juan Bautista Daniel (1600-1662) donde representa a la Virgen entregando el rosario a Santo Domingo de Guzmán mientras que el Niño Jesús entrega a Santa Catalina de Siena su flameante corazón; todo ello bajo el manto protector de la Virgen que, sostenido por dos ángeles, cubren tanto a los dos santos como a una infinidad de monjas dominicas en actitud orante. Teniendo en cuenta el lugar para donde fue encargado, esta obra resalta el carácter de patronazgo de la Virgen del Rosario sobre las Hijas de Santo Domingo.

Otra representación es la que se encuentra en el Museo Nacional de Arte de México “Alegoría de la Virgen como protectora de los dominicos”(Fig. 5), obra del famoso pintor mexicano Miguel Cabrera (1695-1768) y que la podemos encuadrar en los primeros años de la década de los cincuenta del siglo XVIII. Aunque la imagen de la Virgen no aparezca con el rosario, sabemos la predilección de la Orden por la advocación del Rosario y, más aun en tierras americanas. En la obra aparece dos partes bien definidas: una terrenal donde aparece Santo Domingo arrodillado, atónito con los brazos abiertos, y a su lado la figura de Cristo quien, elevando su brazo derecho, señala la parte celestial de la pintura siendo la figura cristológica el nexo entre las dos franjas. Sobre ellos aparece la figura de María que, con sus brazos abiertos y bajo las alas de su manto acoge y protege a la orden dominica. Este tema lo podemos vincular con aquella visión del monje cisterciense narrada por Cesario Heisterbach,

---

<sup>6</sup> García Portillo, A. (2008). *La Iconografía de los Santos en los retablos cerámicos*. Consultado el 2 de septiembre de 2020, [http://www.retabloceramico.net/iconografia\\_R\\_rosario.htm](http://www.retabloceramico.net/iconografia_R_rosario.htm)

en su escrito “Dialogus miraculorum” (Trens, 1946: 257), pero llevada a la orden de predicadores y que en el momento del encargo de la obra, de manos del fraile Vicente Castrejón, quien en ese momento era vicario, cura y predicador general de Tenango, según dice la inscripción que se encuentra en el borde inferior de la tela, necesitaba buscar el divino cobijo en un momento de profunda crisis y violentos embates secularizadores hacia este convento y también a la Orden.

### **3.2 VIRGEN DIGNA DE VENERACIÓN: LA VIRGEN ORLADA POR UN ROSARIO.**

Esta forma de representar a la Virgen del Rosario fue la más recurrida en el siglo XVI. El rosario aparece rodeando a la sagrada imagen de la Virgen como si se tratara de la almendra mística o nimbo, tan recurrente en la Edad Media; éste puede ser un cordón de cabos sueltos, en su minoría de representaciones, o las cinco decenas de granos pequeños, separados por cinco granos de mayor tamaño (Trens, 1946). Muchas veces, estos son sustituidos por guirnaldas de cincuenta rosas diferenciando cada decena de un color, separadas por una rosa de mayor tamaño u otro color (Alonso Gentino, 1925). Normalmente los colores usados son las blancas para las decenas y en rojo las cinco rosas que separan los avemarías. Estos colores se pueden identificar con algunas representaciones de grabados en los que se intercambian estas rosas por la simbología de las cinco llagas de la crucifixión de Cristo, de ahí que en la representación de las rosas tengan el color rojo, en recuerdo de la sangre derramada de Jesús en la cruz. Este ejemplo lo podemos ver en uno de los grabados más antiguos que se conservan de la Virgen del Rosario como “Mater omnium”, rodeada por una corona de cincuenta rosas, intercalando cinco medallones entre cada decenio, donde se representan las dos llagas de los pies de Cristo, las dos de sus manos y la llaga del corazón traspasado por la lanza. Tampoco es raro ver en estas cinco grandes rosas, la representación de los misterios del rosario, tanto gozosos, dolorosos o gloriosos.

Uno de los grabados en metal más importantes es el que Fra Francesc Domenech realizó en 1488, para el convento barcelonés de Santa Catalina, y que la Biblioteca Nacional de Madrid guarda un ejemplar (Fig. 6). La Virgen aparece rodeada de un rosario con la forma definitiva y a su vez, otro rosario de cabo suelto que une la figura del Niño Jesús con la de su Madre, mientras que ella se atisba a ver sobre un rosal, coronada y refulgente como la mujer apocalíptica. A su alrededor aparece Santo Domingo con una decena del Rosario, y pendiente de la otra, una orla con la inscripción “Ave, rosa speciosa”; los otros santos, que también sostienen decenas del rosario son Santo Tomas de Aquino, San Pedro de Verona y Santa Catalina de Siena. San Vicente Ferrer aparece de rodillas a la izquierda de la imagen, junto a la Virgen y, tras el Santo dominico vemos al Papa Inocencio VIII, cuyo nombre se lee así como la

palabra “indulgencia”, y a dos monarcas, pudiendo ser los Reyes Católicos; sobre ellos y al lado de santo Domingo podemos ver a Santa Catalina de Alejandría y a Santa Eulalia de Barcelona, y entre ellas figuran un ramo de rosas con la inscripción “coronemus nos rosis”; y en el lado derecho de la imagen encontramos representada la leyenda del caballero de Colona que se salvó de la muerte gracias al rezo del Rosario (Alonso Gentino, 1925: 46).

Otra representación es la tabla de finales del siglo XV, atribuida al taller de Domingo Ram, que se encuentra en la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Alcañiz, en la provincia de Teruel (Fig. 7), donde encontramos a la Virgen sedente con el Niño en brazos pero que repite la forma de representación del anterior grabado en lo que concierne a la forma de colocación de los rosarios: uno que lo conforma una corona de rosas, rodeándola por completo dando la forma de la medieval almendra mística; y otro rosario de cabo suelto, compuesto por un cordón donde se encuentran ensartados las cuentas con forma de grano, que une a la Virgen con su hijo, mientras este intenta unir los dos lados para dar forma al rosario (Trens, 1946: 291-292).

“Tríptico de la Virgen del Rosario” que posee el Museo del Prado, obra anónima del primer tercio del siglo XVI (Fig. 8), encontramos a la Virgen orlada por un rosario compuesto por rosas bicolor en blanco y rojo (avemarías y padrenuestro, respectivamente), sobre la media luna y coronada, sosteniendo al Niño Jesús quien le ofrece unas rosas blancas. La imagen mariana es una evocación a la figura de la Virgen representada en el grabado, ya antes nombrado, de la Biblioteca Nacional. Aparece acompañada, en su lado derecho, por Santiago, devoción que estaba despertando en esos momentos en Castilla, y, junto a él, aparece el donante de la obra, caballero de la Orden del Santo Apóstol vestido con capa blanca que ostenta en sus manos el sombrero de peregrino y un paternóster; mientras que en el lado izquierdo de la Virgen aparece San Cristóbal. La obra la culmina con las dos calles laterales que representan los misterios dolorosos (calle izquierda) y los misterios gloriosos (calle derecha), figuras que aún recuerda las figuras góticas<sup>7</sup>.

En la Colección “Lázaro Galdiano” de Madrid, encontramos la Virgen del Rosario obra atribuida al pintor Quentin Metsys, datado en la primera mitad del siglo XVI, donde aparece la Virgen orlada por un rosario compuesto por rosas de dos colores: las blancas para los grupos de diez avemarías y los padrenuestrros compuestos por rosas de color rojo (Trens, 1946: 290). La figura mariana bebe mucho de la representación del grabado del padre Domenech, no tanto la figura del infante que aparece con un rosario en actitud de entrega. Siguiendo este

---

<sup>7</sup> *Tríptico de la Virgen del Rosario* (n. d.). Consultado el 2 de septiembre de 2020. Página web oficial del Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-de-la-virgen-del-rosario/25f4505b-82bc-4021-8199-5459429fc12c?searchMeta=triptico%20virgen>

patrón representativo, pero con algunas variantes podemos nombrar la obra “Virgen del Rosario con Santos eremitas” (Pérez Morera, 1994) que custodia el Museo de Arte Sacro del Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves en Santa Cruz de La Palma, pintado a principios del siglo XVIII el artista local Bernardo Manuel de Silva (Fig. 9). La Virgen del Rosario aparece en el centro de la composición, sobre la media luna y rodeada de un rosario, esta vez formado por cuentas de diferentes tamaños en un color anaranjado, evocando los rosarios realizados en coral; esta aparece con el Niño Jesús en su mano derecha, que sostiene un rosario en actitud de entrega, al igual que María, ya que sostiene en su mano izquierda otro rosario procediendo al mismo acto. Toda la figura aparece flanqueada por los santos ermitaños de rodillas: San Jerónimo y, según el profesor Pérez Morera, San Pablo Ermitaño o San Onofre (Pérez Morera, 1994: 73-74).

Asimismo, llama la atención una obra de escuela sevillana del siglo XVI que representa a la Virgen con el niño, acompañada por Santo Domingo y Santa Catalina, ambos de rodillas en posición de oración sosteniendo unos rosarios (Fig. 10). A estos los acompaña un grupo de mujeres, así como la representación de los máximos personalidades, tanto de la Iglesia como de la realeza; a su alrededor aparecen cinco grandes rosas que sirven de marco a las imágenes de los misterios dolorosos (margen izquierdo) y de los misterios gloriosos (margen derecho); todos ellos engarzados en cuentas de un rosario que simulan un divino rosal. Pero la peculiaridad de esta obra no reside en estas cuestiones sino en la representación mariana, ya que pertenece a la iconografía de la Virgen de la Antigua que se da culto en la Catedral de la ciudad de Sevilla. La Virgen, sobre la luna creciente, ligeramente ladeada sostiene con su brazo izquierdo al Niño Jesús, mientras que con la izquierda muestra una bella rosa. Sobre ella, dos ángeles sustentan la corona de reina y, como forma de ratificar la advocación verdadera de la pintura, también sostienen un ramillete de rosas y varios rosarios. Una obra inusual que merece esta mención.

### **3.3 MADRE ADMIRABLE: LA VIRGEN DE COFRADIA.**

Como ya venimos comentando, la Cofradía del Rosario creada por el Beato Alano de Rupe y sus seguidores, fue la encargada de difundir la devoción al rezo del santo Rosario, dirigidos siempre por la familia dominica desde el centro neurálgico de esta devoción que fue Colonia (Labarga, 2003: 156). Tras años de florecimiento y siendo la primera en lo que concierne a la piedad popular, pronto despertaron recelos entre otras organizaciones religiosas buscando conflictos y mal estar. En esos momentos se crea la iconografía que defendía la exclusividad del rezo del santo rosario a la Orden de Predicadores, ya que, respaldados por la leyenda narrada por Alano de Rupe, el Rosario fue obsequio dado al santo fundador por la misma Virgen María (Alonso Getino, 1946). Esta iconografía representa a la

Virgen entregando el rosario a Santo Domingo de Guzmán, pudiendo estar acompañado por Santa Catalina de Siena, recogiendo también un rosario de las manos del Niño Jesús, u otros santos de la Orden. Con esta representación se pone en valor la divinidad que ostenta el rosario, así como el privilegio de los Dominicos de ser, por gracia divina, los receptores y protectores de esta oración.

Manuel Trens (1946: 313) nos presenta un grabado popular donde esta idea se ejemplifica perfectamente. Creado en el siglo XVII en la imprenta barcelonesa de la Viuda de Pla, aparece la Virgen con el Niño como protagonistas de la escena, distribuyendo a Santo Domingo y a santa Catalina, arrodillados a sus pies, los rosarios que dos angelitos bajan desde el cielo para que estos santos los repartan entre sus devotos. Toda la imagen aparece rodeada por un gran rosario con sus quince misterios (Fig. 11).

También grandes maestros como Murillo, representó esta visión divina. Es una de las primeras obras del pintor sevillano, realizada entre 1638 y 1640, encontrándose en la actualidad en el Palacio Arzobispal de Sevilla, aunque su lugar de origen era el extinto convento dominico de Santo Tomás (Fig. 12). La obra está dividida en dos registros: en la parte inferior encontramos a Santo Domingo de Guzmán arrodillado, que alza sus manos para recoger el rosario que la Virgen le entrega; y a sus pies aparece sus símbolos iconográficos como la azucena, los santos evangelios y el perro llevando en su boca la antorcha encendida con la que está quemando el orbe, símbolo principal del Santo y de su Orden, cuya explicación se encuentra en la visión que tuvo la madre de Santo Domingo, la beata Juana de Aza, estando embarazada le fue revelado que el niño que llevaba en su vientre sería un cachorro con una llama en sus fauces, ya que sería “predicador insigne que, con el ladrido de su santa palabra, excitaría vigilancia de las almas adormiladas por el pecado y llevaría por todo el mundo aquel fuego que Cristo viene a traer a la tierra”, como explica Jacopo della Voragine en su libro “Leyenda Aurea”<sup>8</sup>. Y en la parte superior de la obra aparece la Virgen con el Niño Jesús entregando el rosario al santo y, a su alrededor, varios ángeles músicos y cantores, y otros con rosas, símbolo de esta advocación.

En el Museo de Bellas Artes de Sevilla se expone un lienzo “La Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina de Siena” de Lucas Valdés (1661-1725) fechado hacia 1700 (Fig. 13), que representa esta visión mística de entrega del rosario. Aparece en la parte inferior del cuadro las figuras de Santo Domingo de Guzmán arrodillado y recibiendo de manos de la Virgen el santo rosario; a sus pies aparece un ángel que le indica una cita en el libro que sostiene y otro con la azucena, dos símbolos iconográficos del santo fundador, y a su espalda podemos observar también el perro con la antorcha encendida en sus fauces. Frente

---

<sup>8</sup> Vorágine, S. (1982). *La leyenda dorada*, trad. JM Macías, Madrid, Alianza (2 vols.).

a santo Domingo encontramos a Santa Catalina de Siena en la misma posición de veneración a la Virgen y recibiendo del Niño Jesús el rosario, mientras que en sus pies encontramos la azucena, símbolo de la santa. Sobre los santos dominicos aparece un rompimiento de gloria donde vemos a la Virgen del Rosario, acompañada por Santa María Magdalena<sup>9</sup>, Santa Catalina de Alejandría y dos ángeles adoradores que hacen de testigos en la entrega del rosario.

Con la expansión de la devoción y la construcción de nuevos conventos e iglesias por América, muchos artistas emigraron a estas tierras en busca de trabajo, ya que estaba todo por hacer. Un ejemplo de ello es el pintor italiano Angelino Medoro que, tras vivir en España emigró a tierras peruanas, antes pasando por Colombia y Ecuador. Su arte influenció en todo el arte que se creó en ese territorio, principalmente, en la escuela cuzqueña. A este artista se le atribuye un gran lienzo con esta iconografía. “La Apoteosis de la Virgen del Rosario” (Fig. 14) representa a la Virgen y el Niño en el centro de la composición, entregando el rosario a Santo Domingo de Guzmán por su diestra, y el Niño lo entrega a Santo Tomás de Aquino por el lado izquierdo. La Virgen se encuentra sentada sobre la media luna y nubes con querubines; por debajo encontramos un grupo de personas a la espera de poder recibir el santo rosario, varios de ellos con rasgos indígenas, y en los extremos inferiores se retrata a dos caballeros vestidos a la moda de los Austrias, pudiendo ser los donantes de la obra. El cuadro lo coronan varios ángeles que sostienen una infinidad de rosarios mientras que dos de ellos se acercan sosteniendo una corona para ceñirla en la cabeza de la Virgen. Esta pintura se encuentra en la iglesia doctrinal del poblado de Tenjo, muy cerca de Santa Fe de Bogotá.

### **3.4 REINA DE TODOS LOS SANTOS: LA VIRGEN EN LA GENEALOGIA DOMINICA.**

Durante la Contrarreforma, las órdenes religiosas tuvieron la necesidad de captar personas y no dudaron en utilizar todas las herramientas que este periodo del siglo XVII les ofrecía. Se desarrolló un plan iconográfico que exaltara a las órdenes, tanto por los santos que en su seno se habían formado, como por sus relaciones con grandes personajes históricos (Justo Estebaranz, 2016). Todo esto, unido al gusto de la época por la monumentalidad y simbolismo, se crearon grandes obras, casi en su totalidad, pictóricas donde se representaban

---

<sup>9</sup> La representación de esta Santa puede hablarnos del antiguo emplazamiento del lienzo, pudiendo provenir del convento dominico de San Pablo, ya que Santa María Magdalena hoy preside la parroquia de su nombre, antigua iglesia conventual dominica.



a los personajes y sus leyendas identificadoras, formando un gran árbol, como el tema del Árbol de Jessé<sup>10</sup>.

Este tema fue muy recurrido en América, gracias a los grabados que en la época se divulgaban, para una pronta comprensión de los nativos, aunque con ciertos matices iconográficos. En lo que concierne a la orden dominica, el árbol genealógico aparece varios ejemplos dignos de mención, como es el caso de la llamada “Virgen de la Escalera”, obra pictórica que se encuentra en la pared de la escalera principal de la recoleta de Santo Domingo, hoy en el convento de Santo Domingo en Quito, fundado en 1600 (Fig. 15). Esta obra aparece Santo Domingo recostado y de su pecho crece una vid en cuyo tronco aparece la Virgen del Rosario, y de cuyas ramas, colocadas a izquierda y derecha con simetría axial, brotan seis de los santos más representativos de la orden: Jacinto de Polonia, Pedro de Verona, Beato Santiago de Bevagna, Vicente Ferrer y Antonino de Florencia. El santo sostiene una vara de lirio y junto a él las sagradas escrituras y el tradicional cachorro con la antorcha en sus fauces, símbolos iconográficos de Santo Domingo (Justo Estebaranz, 2016: 264). Esta obra fue realizada por fray Pedro Bedón poco después de la fundación del convento en 1600. Un detalle apreciable y muy significativo que no se repite luego en la infinidad de versiones que se hacen de esta iconografía es la pequeña imagen del Niño Jesús que germina de una flor que nace del Inmaculado Corazón de María, que podría ser un añadido posterior a la fecha de ejecución de la obra (Justo Estebaranz, 2016: 265). La Virgen aparece sosteniendo un rosario con su mano derecha mientras que con la izquierda muestra una rosa. La original forma de relacionar a la Virgen del Rosario con Santo Domingo por medio del tronco de la vid y que de ellos brotaran los santos dominicos, pudo ser el verdadero éxito de esta iconografía. Prontamente esta iconografía caló en la feligresía, atribuyendo milagros y prodigios, causa ésta de su repetida representación en los siglos siguientes, tanto en pintura como en escultura. Un ejemplo de esta iconografía llevada a la madera policromada es “La Virgen de la Escalera” conservada en el Museo del Monasterio de Santa Catalina de la misma ciudad ecuatoriana. De nuevo, Santo Domingo recostado con la cabeza apoyada en su brazo izquierdo, recordando a las antiguas figuras de Jessé, y junto a él, sus símbolos iconográficos. Igual que en la pintura, el tronco se eleva sirviendo a la Virgen como pedestal, ocupando el centro de la composición. Coronada, a diferencia de la pintura, con presea con imperios y

---

<sup>10</sup> Se compone de numerosos personajes que se dividen por las ramas del árbol, nacidas éstas de un mismo tronco que germina de las entrañas, en este caso, del fundador. En la iconografía del árbol de Jessé siempre la cúspide es la figura de Cristo, hasta que el siglo XIII se modifica por la figura de la Virgen con el Niño Jesús en brazos, figura que se mantendrá en los árboles genealógicos de las ordenes, aunque cada uno con su advocación de cabecera, en el caso del árbol dominico será la representación de la Virgen del Rosario (Pérez Morera 1996:120).

sosteniendo un cetro con su mano izquierda, mientras que con la derecha sostendría el rosario que, actualmente no lo porta. De este tronco se desgaja las ocho ramas decrecientes de donde brotan las seis figuras de medio cuerpo de los santos dominicos y, coronando el remate la Santísima Trinidad (Pérez Morera, 1996:121).

A diferencia de otras ordenes, los dominicos también crearon su árbol carnal, ya que el árbol antes descrito sería el árbol espiritual. El árbol carnal se refiere al noble origen y la vinculación con los Reyes de Castilla de Santo Domingo de Guzmán. El ejemplo más interesante lo conserva la iglesia de Santo Domingo de Oaxaca (México), más concretamente, el sotocoro<sup>11</sup>, decorado con yeserías policromadas, obra de un maestro poblano en 1657; representa una gran vid frondosa germinando del santo fundador, desde donde brotan personajes masculinos y femeninos de rango social; soldado, caballero, reyes, nobles, etc.; vestidos todos ellos a la moda española del siglo XVII, terminando en el remate de la vid la figura gloriosa de la Virgen del Rosario (Pérez Morera, 1996:121).

Pero esta iconografía siguió evolucionando, encontrando pinturas con dimensiones gigantescas (4,60 x 7 metros aproximadamente) donde se representa la “Familia carnal y espiritual de Santo Domingo de Guzmán”, conservada en la iglesia del exconvento de Santo Domingo de San Cristóbal de La Laguna, en la isla de Tenerife, obra del pintor Gerardo Nuñez Villavicencio pintado en 1766. Esta monumental pintura fue una clara propaganda de la orden para dar a conocer los lazos de sangre que los dominicos, gracias a su santo fundador, tienen con las casa regia Española y, por ende, de las Europeas; aparte del caldo de cultivo hacia la santidad que, desde sus inicios ha sido la Orden de Santo Domingo para la Cristiandad, y como principal objetivo a todo esto, reclamar la santidad obtenida del fundador para sus parientes regios y familiares, al igual que defender el carácter real de la Orden de Predicadores (Pérez Morera, 1996:122). Todo esto, bajo el manto protector de la Virgen del Rosario, representada también en el remate de este cuadro. Como nos describe Pérez Morera (1994: 122), la obra se compone de 87 personajes perfectamente colocados en el árbol genealógico del fundador, partiendo la base desde sus abuelos, sus padres y hermanos; mientras que en el lado izquierdo encontramos el árbol espiritual: formado por los santos y mártires de la orden; a la derecha encontramos el árbol carnal, con un compendio de 38 figuras, entre los que están Doña Leonor de Guzmán, esposa del rey Alfonso XI de Castilla, Carlos II, Luis XV de Francia y la reina María Teresa de Austria; y terminando en la cúspide la representación de la Virgen del Rosario como patrona de toda la Orden. Una representación similar se encuentra en la iglesia de Santo Domingo en la Villa de La Orotava (Fig. 16), en la misma isla canaria (Pérez Morera, 1996:123).

---

<sup>11</sup> Parte que queda debajo de un coro.

### **3.5 VIRGEN PODEROSA: LA VIRGEN DEL ROSARIO LEGENDARIA Y COMBATIVA.**

Al igual que en el libro de Trens (1946: 306), nombramos este apartado a la forma de representar a la Virgen del Rosario relacionada con algún hecho legendario o histórico, o en ocasiones donde los fieles han invocado su ayuda y protección en calamidades y en otras vicisitudes, dejando el testimonio artístico, casi siempre se trata de una pintura, en señal de gratitud por la ayuda recibida.

Una de las leyendas más populares en torno al rosario es la que contiene la Cantiga LVI que recoge Alfonso X “El Sabio”, en la que se describe como la misma Virgen hace nacer cinco rosas de la boca de un monje difunto como agradecimiento a la costumbre que tenía de recitar cinco salmos en su honor. Los dominicos transformaron esta leyenda en el acto de que la Virgen transforma cada avemaría salida de la boca de los fieles en bellas rosas que son de su mayor agrado y, que luego los va uniendo por medio de un hilo, hasta formar una corona para adornar las sienes del fiel devoto (Trens, 1946: 306). Esta preciosa leyenda que no deja de ser una metáfora de la oración hace que se transforme el nombre hasta ese momento dado para esta oración que era “paternóster” o “salterio mariano”, para comenzar a llamarlo “corona de rosas” o “rosario”, desarrollado en el siglo XIV. Como ejemplo de esta leyenda, creada por la orden dominica, se podría conectar con una advocación que nace en Sevilla a principios del siglo XVIII, como es la Divina Pastora de las Almas, que alcanzó gran popularidad, desde que en 1703 naciera por medio de la visión de Fray Isidoro de Sevilla y que hiciera llevar al lienzo al pintor onubense Alonso Miguel de Tovar (1678-hacia 1758) (Fig. 17) bajo su testimonio y supervisión (Trens, 1946: 343-348). En palabras del fraile capuchino esta fue su visión:

En el centro y bajo la sombra de un árbol, la Virgen Santísima sedente en una peña, irradiando de su rostro divino amor y ternura. La túnica roja, pero cubierto el busto hasta las rodillas de blanco pellico, ceñido a la cintura. Un manto azul, terciado al hombro izquierdo, envolverá el contorno de su cuerpo, y hacia el derecho, en las espaldas, llevará el sombrero pastoril, y junto a la diestra aparecerá el báculo de su poderío. En la mano izquierda sostendrá unas rosas y posará la mano derecha sobre un cordero que se acoge hacia su regazo. Algunas ovejas rodearán a la Virgen, formando su rebaño, y todas en sus boquitas llevarán sendas rosas, simbólicas del avemaría con que la veneran. En lontananza se verá una oveja extraviada y perseguida por el lobo –el enemigo emergente de una cueva- con afán de devorarla, pero pronuncia el avemaría, expresado por un rótulo en su boca, demandando auxilio; y aparecerá el arcángel San Miguel, bajando del Cielo, con el escudo protector y la flecha, que ha de hundir en el testuz del lobo maldito (Pérez Sanjulián, 1995).

En el testimonio nos detendremos en el rebaño. En esta visión tan metafórica y doctrinal, el rebaño simboliza a las almas del pueblo cristiano, que se arremolinan en torno a su pastora y cuidadora, entregándole una rosa, que cada una lleva en su boca, y que representan las avemarías pronunciadas por los fieles devotos en honor de la mejor protectora y valedora, que es la Virgen María. A esta relación iconográfica, incluimos la más importante y la que da más sentido entre las dos advocaciones, ya que en torno a éste primer lienzo de Tovar, comenzó la gran popularidad de los Rosarios de la Aurora que se hacían en la Sevilla dieciochesca, herencia de los rosarios públicos que se realizaban, impulsados por el dominico Padre Ulloa, tras la gran peste de 1649. Estos eran presididos por un estandarte o “simpecado”<sup>12</sup> con una representación mariana. Tras la visión de fray Isidoro de Sevilla, gran promotor de estos rosarios públicos comenzó en el siglo XVIII a presidirlos la imagen de la Divina Pastora de las Almas pintada por Tovar en un “simpecado”, creando una nueva vertiente devocional, emergida de los modelos rosarianos, y que competirá con la idea devocional concepcionista tan arraigada en la sevillanía de la época y que tan relacionada estaba con estos rosarios públicos<sup>13</sup>.

Otro de los temas más primitivos relacionados con el rosario y de mayor popularidad fue el “Milagro del Caballero de Colonia”. Este tema se desarrolló a la par que las Cofradías del Rosario se iban fundando, ya que la moraleja de esta leyenda no era otra que la salvación del alma por la invocación a María, pidiendo su auxilio y el rezo del rosario con gran devoción. La leyenda narra la persecución de un caballero en Colonia por un enemigo que quería acabar con su vida. Dada la desesperante situación, se refugia dentro de una iglesia y, a los pies de una imagen de la Virgen, empieza a invocar a la celestial Señora, rezando el avemaría sin descanso. Entre tanto, llega su enemigo y al disponerse a darle muerte, éste se detiene con gran asombro ya que, de la boca del caballero arrodillado comienzan a salir fragantes rosas, a medida que éste va rezando las avemarías (Trens, 1946: 308-310). Esta leyenda fue reproducida como propaganda para la captación de devotos, una de estas reproducciones la encontramos en un grabado impreso en Montserrat hacia 1518 y que figura en una “Vita Christi” de San Buenaventura. Aparece la Virgen, rodeada por un rosario compuesto por cincuenta rosas pequeñas y las cinco más grandes, sosteniendo una coronilla de rosas para coronar al devoto que aparece arrodillado con un salterio o paternóster en sus manos. Trens

---

<sup>12</sup> El simpecado es un tipo de bandera o insignia que en las procesiones figura en la sección de cofradías de la Virgen, y que ostenta el lema "sine labe concepta", es decir "Sin pecado concebida".

<sup>13</sup> Romero Mensaque, C. (2004). *La devoción del Rosario en Andalucía: Rosarios Públicos, Hermandades y Coplas de la Aurora*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. Recuperado de: [http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-RPVI-3/\\$File/ReligiosidadPopular-3.pdf](http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-RPVI-3/$File/ReligiosidadPopular-3.pdf)

(1946: 309) da a conocer una tabla del siglo XVI, encontrada en un mercado de arte en Barcelona (Fig. 18), donde se representa este tema con una mejor escenografía artística. La escena aparece dentro de la iglesia, decorada al gusto renacentista, la Virgen aparece en el altar y a su lado, arrodillado y con el rosario en las manos, el Caballero de Colonia en el instante que brota de su boca un rosal lleno de rosas que, tímidamente el Niño Jesús corta para entregárselas a su madre. Al fondo de la escena aparecen los perseguidores, que se quedan perplejos al ver el milagro.

### **3.6 MARÍA, AUXILIO DE LOS CRISTIANOS: EL ROSARIO Y LEPANTO.**

Pero la consolidación de la advocación como intercesora y protectora fue en 1571 con la gran Victoria de la Santa Liga en Lepanto contra los turcos y berberiscos. Pero para llegar a este hecho, es necesario recordar algunos de los motivos que hicieron que esta batalla fuera una realidad. Desde la caída de Constantinopla, los conflictos de los reinos y republicas cristianas del Mediterráneo, empujados por los Pontífices, contra el imperio otomano fue constante. Pero no fue hasta la subida al trono papal del cardenal Michele Ghisleri, bajo el nombre de Pío V, el 8 de enero de 1566, cuando verdaderamente se persiguió a los enemigos de la Fe (Mínguez, y Rodríguez, 2018: 39-62). Antes de llegar a la silla de San Pedro, Ghileri era un visionario asceta, austero y muy piadoso, digno hijo del recién Concilio de Trento. Miembro de la orden de Santo Domingo llegando a ser Inquisidor General, por lo que nos da una visión de un hombre que, para nada, tenía la personalidad de sus antecesores en el pontificado: príncipes del Renacimiento con ideas Humanistas. Uno de sus principales afanes era la recuperación del espíritu de Cruzada y plegar las fuerzas del enemigo de la Fe, desterrándolo del Mediterráneo y así devolverle a la Cristiandad Constantinopla y Jerusalén. Para ello, soñaba con reunir a todas las fuerzas de los reinos cristianos en una Santa Liga, empresa difícil la que se proponía Pío V ya que los reinos y las repúblicas, tenía sus intereses particulares y, muchos de ellos, contrapuestos. Pero al intensificarse la amenaza turca en la República de Venecia y las costas italianas e hispánicas y la insistencia del Sumo Pontífice, prometiendo beneficios espirituales, hace que se firme el acuerdo entre los estados italianos para más tarde, tras mucha meditación, unirse España, y así constituir la tan ansiada Santa Liga en mayo de 1571. Aunque Pío V se esforzara en la invitación al rey Carlos IX de Francia para participar en la cruzada naval contra los turcos, el monarca desechó la invitación<sup>14</sup>. Finalmente, los integrantes firmantes de la Santa Liga fue España, Venecia, el Papado, los

---

<sup>14</sup> Se mantuvo fie a la alianza que años antes había iniciado su antecesor Francisco I con el sultán otomano Solimán en 1520, consecuencia de la ira ocasionada de no ser coronado emperador y si su enemigo Carlos I de España y V de Alemania (Mínguez, y Rodríguez 2018: 45-46).

estados italianos y la Orden de Malta, formando un ejército no solo naval, sino también fuerzas de tierra: doscientas galeras, cien navíos de apoyo, cincuenta mil soldados de infantería y cuatro mil quinientos de caballería, y con el propósito claro de reconquistar Chipre. La Santa Liga estaba encabezada por los almirantes Don Juan de Austria, Sebastiano Venier y Marco Antonio Colonna, representando a España, el Estado Pontificio y la República de Venecia, respectivamente; así como otros capitanes como Andrea Doria, Álvaro de Bazán o Agostino Barbarigo, entre otros (Mínguez. 2018a: 416-438).

La ofensiva en el Golfo de Lepanto se produjo el 7 de octubre de 1571 e, inesperadamente, la Santa Liga salió victoriosa aun teniendo una fuerza mucho menor a la que portaba los turcos, encabezados por Alí Pashá, el mejor almirante de Selim II, hijo de Solimán “El Magnífico”, pero un cambio de viento hace que la Santa Liga, tras darle el golpe certero a la nave sultana, proclaman la victoria, sin casi pérdidas (Pérez Sanjulián, 1995: 420-428). El Triunfo en Lepanto ocasionó gran regocijo en Occidente ya que, después de tantas humillaciones, pérdidas de territorios así como de vidas humanas, veían que los turcos no eran invencibles, por eso comenzaron a articularse la propaganda del éxito obtenido en la gran batalla por parte de los participantes en la Santa Liga, cada uno con un propósito marcado: el Papado reafirma la idea de la batalla como una nueva cruzada contra el Islam; la República de Venecia había obtenido, gracias a esta victoria, la seguridad de tener amenazas marítimas; y la Monarquía Hispánica, en el mérito de liderar la empresa y el compromiso que siempre los reyes españoles habían tenido con la defensa del catolicismo. Pero para las potencias, la mejor manera de llevar esta victoria a lo más alto era narrarla como un designio divino. Sin lugar a duda, el eje promotor de todo fue Pío V, con la idea de una nueva cruzada contra el infiel, y esta batalla se vio como una guerra de religiones, la lucha del bien sobre el mal; y así fue reflejada en las obras artísticas que, poco después de obtener la victoria se comenzaron a realizar, una verdadera batalla entre el Cielo y el Infierno, sin olvidar el carácter divino que se le quiere dar a la batalla (Mínguez, 2018a: 453-454).

Es natural que siendo la Santa Liga un conglomerado de varios reinos y estados, confluyeran infinidad de devociones en las que los soldados cristianos se encomendaran antes de ir a la batalla o, que en su conjunto, fueran bajo un único patronazgo, como después se consiguió. Ejemplo de ello es la leyenda que narra la existencia en la nao capitaneada por Juan Andrea Doria, de una de las primeras copias realizadas de la mexicana Virgen de Guadalupe, aparecida en la tilma del indio Juan Diego en diciembre de 1531. Esta copia exacta fue mandada a pintar por el segundo Arzobispo de México (1551-1572), Alonso de Montúfar, como obsequio al monarca Felipe II quien, más tarde regaló al almirante Doria para que fuera colocada en la capilla de su navío como salvaguarda. Tras la victoria, la familia Doria custodia

el lienzo hasta que fue donado a la Iglesia de San Esteban de Abeto en Génova, por testamento del Cardenal Giuseppe Doria en 1811<sup>15</sup>.

Pero con la triunfal victoria, se necesitaba confluír toda esa gratitud bajo un mismo patronazgo, siendo elegida la advocación mariana del Rosario, devoción predilecta del Santo Padre –no podemos olvidar que pertenecía a la orden de Santo Domingo- y que, según la tradición, a la misma hora de la derrota de los turcos, se encontraba rezando el rosario teniendo una visión de la batalla y, conociendo la victoria de las fuerzas cristianas, afirmó tajantemente que el triunfo se debía a la poderosa intercesión de la Virgen, instituyendo en ese primer domingo de octubre la fiesta de la Virgen de la Victoria, tan arraigada en España durante el asedio de Málaga y la conquista de Granada, pero que pronto se impondría la advocación del Rosario (Pérez San Julián, 1995: 430-431). También la devoción que le profesaba la Armada Española a la Virgen del Rosario, quienes fundan en el gaditano Puerto de Santa María, fondeadero de las galeras reales, un hospital donde poder atender a los tripulantes de las naves, cuya capilla estaba dedicada a la Virgen del Rosario, elevada a basílica en 1514 por el papa León X, y años más tarde, en 1564, oficiales y tripulantes fundan una cofradía en este mismo hospital y bajo la misma advocación mariana, cuyo principal cometido era el de dar atención a los galeotas enfermos, germen éste para que, poco después de la victoria de Lepanto, se confirmase el sentimiento de patronazgo que ya se le tenía a la Virgen del Rosario, sobre toda la flota española y que sólo fue refrendada por Pío V en 1572<sup>16</sup>. Por estos motivos, no es casualidad que se atribuyera a la Virgen del Rosario la victoria sobre el turco, colocándola como eje central para la sacralización de la batalla. Para enfatizar, aun más, la intercesión de la Virgen en la victoria naval de Lepanto, Pío V incorpora a las letanías marianas la invocación “Auxilium christianorum”, en recuerdo a la protección que la Virgen otorga a los cristianos que piden su auxilio (Mínguez, 2018a: 495-496).

Tras varios años dedicando el aniversario del Triunfo en Lepanto a la Virgen de la Victoria, fue el sucesor de Pío V, el pontífice Gregorio XIII, quien cambia la advocación a la Virgen del Rosario, fijando la fiesta al primer domingo de octubre, limitada a las iglesias regidas por la orden dominica o en las que resida una cofradía del Rosario. Finalmente, esta fiesta fue elevada a la Iglesia Universal por el papa Clemente VIII después de lograr la victoria

---

<sup>15</sup> Villa Roiz, C. (2019). *La Virgen de Guadalupe estuvo en la Batalla de Lepanto*. Consultado el 3 de septiembre de 2020, <https://desdelafe.mx/noticias/sabias-que/la-virgen-de-guadalupe-estuvo-en-la-batalla-de-lepanto/>

<sup>16</sup> Este sobrenombre de “La Galeona” es como de le denominaba a esta imagen ya que solía acompañar a las flotas españolas en sus largos viajes hacia la Carrera de Indias, dentro del galeón. Díaz Rodríguez, V. (2006). *La Galeona gaditana ayer y hoy*. Cádiz: Autoridad Portuaria de la Bahía de Cádiz.

en otras batallas contra los turcos como fue en la batalla de Salakemen o Selim (Pérez Sanjulián, 1995: 430-431).

Muchas son las representaciones de esta batalla que, en su gran mayoría, destaca la sacralización de la contienda, apareciendo en el cielo un rompimiento de gloria donde, usualmente, aparece la Virgen del Rosario como Auxilio de los Cristianos. Ejemplo es el gran lienzo que cuelga de la Capilla del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo de Murcia, atribuido al lorquino Juan de Toledo (1611-1665) en su dibujo, mientras que fue pintado por el valenciano Mateo Gilarte, según defiende Cristóbal Belda (Fig. 19). El lienzo, como todas estas representaciones, se divide en dos franjas: mientras que en la inferior aparece la frenética batalla, una argamasa de navíos y soldados difícil, a simple vista de identificar; en la franja superior, presidiendo la obra, la Virgen del Rosario sobre una guirnalda de flores. Completando la obra, cuatro medallones en las cuatro esquinas del lienzo donde aparecen retratados el papa Pío V, el rey Felipe II, don Juan de Austria y, posiblemente, Alí Bajá. En la iglesia de la Magdalena de Sevilla se custodia otro gran lienzo de Lepanto que realizara el famoso pintor Lucas Valdés entre 1710-1715 para el convento dominico de San Pablo (Fig. 20). Preside el cuadro un rompimiento de gloria con la Virgen del Rosario y el Niño Jesús, éstos con sus símbolos de realeza, coronados y la figura mariana sosteniendo un cetro; y, junto a ella, aparece de rodillas delante de un altar el Pontífice Pío V. Completa este rompimiento glorioso, diversos querubines que se disponen a repartir rosarios entre los soldados cristianos, mientras que furiosos ángeles, con espadas en mano, se preparan para atacar a las huestes otomanas (Mínguez, 2018a: 463-464).

Otro gran lienzo “Revelación a San Pío V de la victoria de la Santa Liga en Lepanto” (Fig. 21), plasma el momento álgido de la lucha en el que la Sultana del almirante turco es invadida por un aluvión de soldados defensores de la religión católica, salida de la Capitana de Juan de Austria. Los expertos catalogan a esta obra como una de las representaciones más exactas de la contienda. Los expertos barajan la teoría de que esta obra, posiblemente, fuese encargada por el obispo de Málaga fray Alonso de Santo Tomás, el cual fue un gran defensor y propulsor de la devoción al Santo Rosario en la diócesis malacitana. Algunas de las iglesias principales incluida la Catedral reproducen este tema. El lienzo se concibió para el Convento de Santo Domingo de Málaga hasta la desamortización de Mendizábal, siendo la reina Isabel II quien en 1848 determinó su traslado al recién inaugurado Museo Naval de Madrid, donde a día de hoy se puede contemplar. La autoría de este lienzo aún no se ha podido concretar. No obstante, todo apunta a la intervención de dos artífices: uno para la parte derecha en la que aparece la batalla naval, y que correspondería posiblemente a Juan de la Corte; y otro, a Juan Niño de Guevara, uno de los principales pintores barrocos de la Málaga del XVII. En esta parte del cuadro, muestra el momento en que Pío V, arrodillado mientras oraba ante un altar, tiene la



visión de la batalla gracias a que un ángel, levitando en escorzo, lo invita a girar la cabeza. Tras él se representa a la ciudad malagueña, identificándose el Castillo de Gibralfaro, zonas de la Alcazaba, la Torre de San Telmo, el Castillo de los Genoveses o la Catedral. Pero, además, aparece la procesión de la Virgen del Rosario, vestida con un terno y manto blanco, sobre un trono de baldaquino llevado por cuatro horquilleros. Delante de las andas se dispone una comitiva de frailes de hábito dominico portando velas. Esta representación mariana se vuelve a repetir sobre la contienda naval, en la parte superior, como intercesora del bando cristiano. Por sus grandiosas medidas, permite la recreación de la batalla al detalle: turbantes turcos, identificación de personajes, como Juan de Austria, las banderas y estandartes de cada bando, los puntos de contacto entre los barcos o los infinitos combates cuerpo a cuerpo (Mínguez, 2018a: 458-460).

Otra obra interesante de principios del siglo XVIII, es la que conserva la capilla del Rosario de la Iglesia de San Vicente Ferrer de Castellón, donde se representa las dos flotas enfrentadas: al margen derecho y con infinidad de banderas, aparece la armada cristiana arrojando a la nave capitana que aparece en primer término, mientras que en el margen izquierdo aparece la flota turca portando estandartes y banderas con colores menos llamativos. Sobre la escena aparece la Virgen del Rosario lanzando rosas a los navíos de la Liga Santa y saetas contra los enemigos turcos. En otra representación con esta temática aparece, de una forma más discreta, la representación metafórica de las flechas (Mínguez, 2018a: 455-457), y es en la "Batalla de Lepanto" que pintara Paolo Veronese (h. 1572) para presidir el altar de la Cofradía del Rosario de la iglesia de San Pietro Martire de Murano (Fig. 22). Más que la representación de la batalla en sí, es la alegoría de la misma, ya que la visión celestial ocupa casi todo el lienzo, relegando la contienda a un segundo plano. En el rompimiento de gloria aparece la Virgen rodeada de San Pedro, San Marcos y Santiago, siendo los protectores en el cielo de Roma, Venecia y España, respectivamente; juntamente vemos a dos féminas, una con un velo blanco que representa a la ciudad de Venecia, y otra que dirige un puñal hacia la batalla, se trata de Santa Juliana, convertida en patrona de la Armada Veneciana por ser el 7 de octubre su festividad. La escena celestial la completa un coro de ángeles músicos y orantes, pero uno en el margen derecho nos llama particularmente la atención, aparece con túnica roja y, con las alas al vuelo y en escorzo, se dispone a fulminar con varias flechas, que porta en sus manos, a la armada otomana (Mínguez, 2018a: 482-483). Esta idea de representar la ira divina por medio de flechas viene desde muy antiguo, ya que desde la mitología griega, Zeus es representado sosteniendo los rayos de su ira que intenta lanzar hacia la humanidad. Estos rayos se convirtieron en flechas para representar la cólera de Dios, reflejándose en el año 590 por la peste que asoló la ciudad de Roma y que, según la leyenda, se veía descender las flechas desde el cielo hiriendo de muerte a la persona que

asestaba (Trens, 1946: 274). Esta representación de Dios como Juez y castigador, se populariza en la pintura románica y gótica, ejemplo es la tabla del siglo XV de la “Virgen de Misericordia” que se encuentra en el antiguo Palacio Episcopal de Teruel, donde aparece Cristo amenazando a los fieles con las flechas de su ira, mientras que ellos se refugian bajo el manto protector de la Virgen misericordiosa (Trens, 1946: 275-276). De esta metafórica representación, nace el popular auge de San Sebastián como intercesor en las epidemias y enfermedades, debido a las saetas de su martirio y que no lograron matarlo<sup>17</sup>.

La representación de la Batalla de Lepanto se fue desarrollando hasta que a finales del siglo XVII y todo el siglo XVIII se convirtiera en una escena apoteósica y triunfal. Este es el caso del Oratorio del Santísimo Rosario de Santa Cita en Palermo (Fig. 23). Esta cofradía fue fundada en 1570 por ricas y prestigiosas personalidades del momento, por este motivo reformaron su primer oratorio, inaugurando el actual en 1686 siendo el reflejo del estatus y magnificencia de los miembros de la cofradía. Está totalmente decorada con bellísimos estucos en alto relieve realizados por el artista Giacomo Serpotta entre 1718 y 1719, representando los quince misterios del Santo Rosario en escenas cuadrangulares, acompañadas por pequeños puttis, ángeles cantores y músicos, así como figuras alegóricas de las Virtudes<sup>18</sup>. Pero llama la atención la pared de los pies de la capilla, donde se encuentran las puertas de acceso. En ella se representan los misterios gloriosos del Rosario bajo un gran cortinaje que, con mucha dificultad intentan abrir unos pequeños puttis, incluyendo una escena de mayor tamaño en la parte central: La Batalla de Lepanto. Repite las características del enfrentamiento naval, aunque en la parte celestial junto a la imagen mariana del Rosario aparece arrodillado Santo Domingo de Guzmán. La escena la remata un marco rodeado con motivos bélicos como armas, partes de armaduras como cascos, pecheros, etc. (Mínguez, y Rodríguez. 2018; 61); pero de los dos bandos ya que también aparecen turbantes turcos y banderas plegadas en señal de derrota y, dos alegorías que aparecen en la parte superior, acompañados por dos puttis: en la parte izquierda aparece un águila que muestra en su pico una ramita de olivo al igual que el putti que lo acompaña, es la representación de España con águila de los Austrias que lleva el olivo de la Victoria; y en la parte derecha aparece un león, representación de la República de Venecia, siendo condecorado con la banda victoriosa. Aquí

---

<sup>17</sup> En opinión del místico del siglo XV Jean Raulin, al presentar a San Sebastián asaetado, como un escudo protector contra las furiosas flechas divinas, intercediendo ante Dios por salvaguardar a toda la Cristiandad. Esta idea se ve refrendada en un grabado impreso por Juan Rosenbach en 1507, donde aparece el Santo, erizado de saetas, arrodillado ante Cristo suplicando: *Averte, Domine, iram tuam* (“Aplaca, Señor, tu ira”) (Trens, 1946: 277).

<sup>18</sup> Oratorio de Santa Cita. (n. d.). Consultado el 29 de agosto de 2020. Il Genio di Palermo, página web de información. <http://www.ilgeniodipalermo.com/es/itinerari/i-tesori-della-loggia/oratorio-di-s-cita.html>

Serpotta lleva a su máximo exponente el triunfo naval en Lepanto queriéndolo integrar en los misterios gloriosos de Nuestra Señora. Finalmente, el altar del oratorio está presidido por un magnífico lienzo del artista italiano Carlo Maratta de 1695, representando a la Virgen del Rosario, entronizada, acompañada de Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás de Aquino, Santa Catalina de Siena y Santa Inés de Montepulciano; y dos santas propias de Palermo como son Santa Oliva y Santa Rosalía, ésta última nombrada protectora y patrona de la ciudad después de, por milagro de la Virgen del Rosario, ser encontrado su cuerpo y, en ese momento, erradicarse la peste que asolaba a Palermo en 1624.

Las representaciones Lepantinas en América las veremos integradas dentro del contexto de la orden dominica o por expreso deseo de la Cofradía del Rosario para el decoro de su capilla. Un ejemplo novohispano de ello lo encontramos en la capilla del Rosario del Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco (Guanajuato) (Fig. 24), aun no siendo un templo erigido por la orden dominica promovida por la congregación del Oratorio en 1740, se levantó una capilla dedicada a la advocación del Rosario desde 1763 e integrada a dicho santuario por petición del fraile dominico Francisco Alonso de Rivera. La bóveda de la capilla, dividida en cuatro paños triangulares cubiertas con estuco, colocadas en torno a una linterna octogonal; aparecen decoradas –dos de los cuatro paños-, con la batalla naval con gran detalle en la manera de representar los hundimientos y derribos de los barcos, aunque con poca veracidad en lo que concierne a la indumentaria de los soldados cristianos, típicas casacas y tricornos dieciochesco; y en la representación de galeones en vez de las galeras del siglo XVI, todos exhibiendo el escudo cuatripartito de Castilla y León del siglo XVIII, entre otros. En los otros dos paños restantes aparecen grandes ceremonias religiosas en la ciudad de Roma: en una tiene la aparición de la Virgen del Rosario, vestida a la moda de los Austrias, en el interior de la Basílica de Santa María la Mayor bajo la atenta mirada de la corte papal encabezada por Pío V; mientras que en la otra aparece la multitudinaria procesión de acción de gracias por la victoria en Lepanto ante la Basílica de Santa María la Mayor, portando en andas la misma imagen del Rosario que se representa en el paño anterior. La capilla se culmina con los frescos en las paredes loando a la orden de dominicos, con la representación de sus santos de cabecera; así como el retablo dorado con decoraciones de espejos, que acoge a la bella talla vestidera de la Virgen del Rosario en una gran hornacina que se abre al camarín, completando la decoración con la representación pictórica de los quince misterios del rosario sobre espejos. No es descabellado relacionar la escultura de la Virgen aquí venerada con la reproducida en el techo, pudiendo ser un testimonio de la implicación milagrosa que se pretendía dar a la imagen, así como las características iconográficas de la Virgen en el siglo XVIII, una “Vera Efigie”, de las que luego hablaremos (Mínguez, y Rodríguez, 2018; 61-21).

### **3.7 MARÍA, TRONO DE LA SABIDURIA: EL ROSARIO Y LA CASA DE AUSTRIA.**

Con la contienda de Lepanto, ya se hace patente la devoción que la Casa de los Habsburgo le profesaba a Nuestra Señora del Rosario desde el siglo XV, llegando a la supremacía en el momento en que se proclama la advocación del Rosario como la divina artífice del triunfo naval sobre los otomanos. No es de extrañar que la devoción al rosario llegara hasta las mas altas esferas de la sociedad, recordemos el culto predicado y extendido por los Hijos de Santo Domingo por medio, principalmente, del beato Alano de Rupe (h. 1428-1475) y de las fundaciones de las Cofradías del Rosario, cofradías en las que fueron miembros importantes personajes de la época, entre ellos miembros de la realeza. Esta vinculación se hace patente en representaciones artísticas dando un carácter celestial y rango de divinidad a la Casa de Habsburgo haciéndose pintar junto a, en este caso, la Madre de Dios, enfatizando su acérrimo vasallaje, así como de su parentesco divino para afianzar, aún más, el regir el mundo y combatir con cualquier enemigo de la Cristiandad. También tenían un carácter de exvoto agradecido o, simplemente una forma de propaganda, siendo las cofradías rosarieras las primeras interesadas, en este caso, de difundir tanto la devoción y el rezo al Rosario, como el relacionar esta advocación con la Monarquía (Mínguez, y Rodríguez, 2018; 39-62).

La representación que pone el punto de partida a estas pinturas devocionales de la Casa de Austria junto a la Virgen del Rosario puede ser la tabla pintada por Alberto Durero en 1506, que conocemos gracias a una copia fidedigna de principios de 1600, conservada en el Kunsthistorisches Museum Gemaldegalerie en Viena, ya que la original fue severamente dañada en la guerra de los Treinta Años y por desafortunadas restauraciones en el siglo XIX. “La fiesta del Rosario” (Fig. 25) fue un encargo a Durero de la comunidad germana en Venecia, a través de la Cofradía Alemana del Rosario, ya que residía en ese momento en la ciudad, para un altar de la iglesia de San Bartolomé. En el centro de la composición se encuentra, bajo dosel y dos angelitos que se disponen a coronarla con presea imperial, la Virgen con el Niño. A izquierda y derecha aparecen, arrodillados y como devotos orantes, el pontífice Julio II y el emperador Maximiliano I, siendo coronados con coronas de rosas por el Divino Infante y por su Madre Santa respectivamente. Cerca aparece Santo Domingo y varios ángeles, con corona de rosas en sus manos, las colocan en las cienes de la multitud que se dispone tras el Santo Padre y el Emperador: Antonio Soriano, patriarca de Venecia y el cardenal Grimani tras el Papa; y tras el Emperador el armado caballero, el Duque Erich de Brunswick mientras que en el fondo aparece el mismo Durero acompañado por el fundador de la Cofradía Alemana del Rosario Leonard Wild. Partiendo de que es una obra referente de los Habsburgo, se ha interpretado como el grito que los comerciantes alemanes para que finalizara la guerra que sostenían Julio II y Maximiliano I, viendo al ángel que aparece entre

los dos tocando el laúd como una metáfora de la ansiada concordia (Mínguez, 2018a: 290-291).

Anterior a este lienzo podemos nombrar la tabla de finales del siglo XV “La Virgen de los Reyes Católicos” (Fig. 26) que entroncaron con la Casa de Austria por el matrimonio de su hija Juana, la futura reina Juana I de Castilla con Felipe de Habsburgo, efímero rey Felipe I de Castilla, hijo del emperador Maximiliano I. En la “sacra conversación” aparece la Virgen con el niño entronizados, flanqueados por Santo Domingo de Guzmán y Santo Tomás de Aquino. En un plano inferior y en la parte izquierda aparece el rey Fernando junto al príncipe Juan, y el Inquisidor General de Castilla y fundador del Real Convento de Santo Tomás de Ávila, lugar originario de la pintura, el dominico Fray Tomás de Torquemada; y en la derecha se encuentra la reina Isabel junto a la infanta Isabel y San Pedro de Verano. Tanto la Familia Real como fray Torquemada y el Santo de Verona aparecen de rodillas y en actitud de oración y contemplación a la Virgen. Aunque no aparezca atisbo del Rosario, siendo para un convento dominico, es una buena propaganda para la Orden y su buena relación con los Católicos ya que, poco después de la hechura de este cuadro, se fundaría e 1492 el convento dominico de Santa Cruz la Real en la recién conquistada Granada, donde el arzobispo fray Hernando de Talavera constituiría el mismo año la Cofradía del Rosario, siendo Sus Católicas Majestades, Isabel y Fernando, junto con el Arzobispo sus primeros miembros cofrades<sup>19</sup>.

Una obra ejecutada por el flamenco Goswijn van der Weyden entre 1515 y 1520, que conserva el The Metropolitan Museum de Nueva York, es “Los quince misterios de la Virgen del Rosario” (Fig. 27), muestra la Virgen con el Niño bajo dosel y rodeada de las cincuenta rosas diferenciadas en colores y tamaños para los decenarios y las cinco rosas que separan cada parte, a su lado izquierda encontramos representado el milagro del Caballero de Colonia, mientras que a su derecha aparece arrodillado Santo Domingo de Guzmán, un pontífice que, por la fecha de ejecución de la tabla sería el papa León X; un emperador que, aunque por fechas tiene que ser Maximiliano I, sus características físicas no concuerdan; y le sigue un rey, que sería Carlos I de España, que ya por esas fechas se encontraba reinando en nombre de su madre Juana I de Castilla; todos representados como ardientes devotos de la Virgen del Rosario. Sobre la escena aparece una cuadrícula donde aparecen los quince misterios del sagrado rezo (Mínguez, y Rodríguez, 2018; 40-41).

También en la Nueva España llegó esta iconografía, aunque mas relacionada con la batalla de Lepanto. Son dos pinturas de finales del siglo XVI, muy estudiadas por la

---

<sup>19</sup> Mínguez, V. (2010). *Imágenes celestiales de la Casa de Austria*. Consultada el 31 de agosto de 2020, [https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18512/1/09\\_Minguez.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18512/1/09_Minguez.pdf)

investigadora Carmen Soto, quien defiende que tuvieron que salir de una misma fuente iconográfica, ya que tienen muy pocas diferencias en cuanto al dibujo de tratarse. Uno de ellos se encuentra en la parroquial de San Pedro, antiguo convento dominico de Tláhuac en México D. F.; y otro en el convento dominico de Yanhuitlàn en Oaxaca (Mínguez, 2018a: 470-496).

En la mayor parte del lienzo aparece la Virgen con el Niño Jesús rodeados por las cuentas de un rosario con las quince flores que enmarcan medallones, en los que aparecen representadas las quince escenas evangélicas; las cuentas y las flores aparecen diferenciadas por colores según los misterios: blanco para los gozosos, rojas para los dolorosos y para los gloriosos el blanco. Bajo la figura mariana aparecen unos orantes entre los que destacan, de izquierda a derecha: San Pío V, un obispo que podría tratarse del obispo y virrey de México Pedro Moya de Contreras, un cardenal con insignia dominica y un fraile que, podría ser, según Soto, Santo Domingo de Guzmán o Fray Tomás de San Juan, fundador de la primera Cofradía del Rosario en México y promotor de esta devoción en el virreinato; a la derecha aparecen Carlos I, Felipe II, la emperatriz Isabel y una cuarta mujer que podría ser María de Austria, hija de los emperadores y hermana del rey Felipe II, como manifiesta la investigadora Carmen Soto (2000: 553-567). Ella atribuye la obra, de superior calidad, de Yanhuitlàn al pintor flamenco Simón Pereyng (Fig. 28), formado en la corte española, entre Moro y Sánchez Coello, y fue cuñado y colaborador de Andrés de Concha al que se le atribuye el lienzo de Oaxaca. En el lienzo de Oaxaca presenta algunas diferencias con el anterior, como es el caso del rosario que alterna los colores de las rosas, ángeles en el interior, junto a la Virgen, y, en la parte de los orantes, Soto (2000: 553-567) solo indica la sustitución de María de Austria por Juana de Portugal (Mínguez, 2018a: 479-481).

Ejemplo de la relación entre la advocación mariana del Rosario con la Casa de Habsburgo ya en el siglo XVII aparece un óleo, ya desaparecido y que podemos conocer gracias a que se conserva alguna copia en colecciones privadas, realizado por Pedro Pablo Rubens "La adoración de la Virgen del Rosario" (h. 1618-1619) que presidía el retablo de la capilla de la Real Hermandad del Rosario, levantada en el convento dominico de Bruselas (Mínguez, 2018a: 300-301). Aparece la Virgen del Rosario (Fig. 29) sentada en un trono con el Niño Jesús desnudo y en brazos, junto a varios santos, en los que reconocemos a San Francisco de Asís, también aparece Santo Domingo de Guzmán recogiendo un rosario de las manos de la Virgen; y, al lado del santo fundador, el apóstol Santiago que hace entrega de otro rosario al monarca hispano Felipe III. Rubens coloca al Rey arrodillado ante la Virgen y acompañado de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia que se encuentran en la misma posición, recibiendo rosarios de manos de pequeños ángeles, tras ofrendar a la Virgen sus coronas y cetros, metafóricamente, el Imperio a los pies de la Virgen del Rosario.

Y ya de finales del siglo XVII (después de 1680) y de escuela sevillana, encontramos un lienzo que se conserva en la Parroquia de Santa María Magdalena, antiguo convento dominico, de Sevilla bajo el título “La Virgen del Rosario protegiendo a la orden dominica” aunque, en opinión del profesor Roda Peña, bien podría ser “El triunfo del Santo Rosario” (Fig. 30). Tiene una carga iconográfica muy fuerte ya que, a pesar de no ser un lienzo de grandes dimensiones, aparecen muchas personalidades identificadas todas ellas por sus nombres. En el centro de la composición aparece la Virgen del Rosario con el Niño Jesús, como unión entre la franja inferior o terrenal, y la franja superior o celestial; hacen entrega de sendos rosarios tanto a Santo Domingo de Guzmán como a grandes defensores de la devoción al Rosario como a los dominicos, que son los reyes y príncipes de la Casa de los Austrias. Junto al santo fundador de los dominicos, en la parte izquierda, aparece San Pedro de Verona que reparte unos rosarios a otros santos fundadores como San Francisco de Asís, San Ignacio de Loyola, San Bruno, San Agustín, San Bernardo, San Felipe Neri, San Francisco de Paula, mientras que aparece en primer término San Pío V y San Antonino de Florencia, junto con los símbolos dominicos por excelencia. Bajo la imagen de la Virgen, al fondo, aparece la representación del Purgatorio, donde vemos claramente como varios ángeles rescatan almas, gracias a la intercesión del santo rosario, para llevarlas al cielo. En la parte central aparece Santo Tomás de Aquino entregando un rosario al rey de España Carlos II, que se encuentra en la parte derecha junto, al emperador Leopoldo I. Tras el Rey español, el rey de Hungría e hijo del Emperador, José I de Habsburgo; tras él y con su mano encima del rey José I, su abuelo materno el Elector del Palatinado Felipe Guillermo de Neoburgo y, a su lado el Dux de Baviera, Maximiliano II Emmanuel de Baviera. En la parte celestial aparecen representados en el margen izquierdo cinco medallones que representan los misterios gozosos, sostenidos por santos de la orden: el beato Ambrosio de Siena, San Luis Beltrán, San Raimundo de Peñafort, San Jacinto de Polonia y San Vicente Ferrer; mientras que en el margen izquierdo aparecen los misterios dolorosos, que los sustentan: Los beatos Enrique Sesón y Alano de Rupe, Santa Catalina de Siena, Santa Inés de Montepulciano y el beato Jacobo Salomón; y en la parte superior aparecen distintos ángeles con rosarios y sosteniendo los medallones de los misterios de gloria, bajo la atenta mirada de Dios Padre y, como lazos de unión entre estos misterios y los gozosos aparece San Alberto Magno, mientras que el nexo con los dolorosos es Santa Rosa de Lima<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Roda Peña, J. (2016). “*La Virgen del Rosario protegiendo a la orden dominica*”. Análisis de la restauración de “*La Virgen del Rosario protegiendo a la orden dominica*” realizada por Ana López de Haro. Parroquia de Santa María Magdalena. Sevilla. Consultado el 3 de septiembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=R80bGMysC90>

### **3.8 MARÍA, CONSOLADORA DE LOS AFLIGIDOS: EL ROSARIO Y LOS EXVOTOS.**

La pintura de Exvotos –tras el voto- se trata del testimonio artístico, casi siempre pictórico, de la invocación de auxilio y protección en dificultades o calamidades a la advocación más querida por el afligido devoto que, en señal de gratitud por la ayuda recibida, ofrece esta dádiva artística. Estas pinturas, casi siempre, tienen unas características claras y comunes: la representación del hecho luctuoso por el que se invocó a la divinidad, acompañado por una leyenda donde se describe lo ocurrido y la figuración, muchas veces veraz, de la advocación a la que fue pedida su intercesión (Barrera, 2014: 29).

La Virgen del Rosario, dada su fama protectora, conserva una variedad de exvotos considerable, aunque todos no tienen la característica propia del exvoto. Un caso de ello es el maravilloso lienzo que pintara entre 1624-1625 el pintor holandés Anton van Dyck, dedicado a la Virgen del Rosario que preside el Oratorio de la Compañía del Santísimo Rosario de Santo Domingo de Palermo<sup>21</sup> (Fig. 31). El encargo de esta obra le llegó cuando la peste asolaba la ciudad siciliana en 1624. La obra representa la entrega del Santo Rosario a Santo Domingo de Guzmán de manos de la Virgen y el Niño, que se encuentra en la parte superior del cuadro, sobre un trono de nubes y rodeada de traviosos puttis que le ofrecen ramilletes de rosas, una azucena, rosarios, mientras que uno se dispone a colocarle una corona de rosas a las sienas marianas. Junto al santo fundador de los dominicos se encuentra un grupo de santos suplicantes que elevan la mirada a la Madre del Rosario: aparece San Vicente Ferrer, Santa Catalina de Siena y las cuatro Santas Palermitanas, principales protectoras de Palermo: Santa Águeda, que aparece bajo la Virgen, arrodillada y con los brazos en el pecho, teniendo a sus pies el plato con sus senos; Santa Oliva, bellamente representada de pie vestida a la romana, con una rama de olivo en su mano; tras ella aparece Santa Cristina con una flecha en su garganta; y Santa Ninfa, de la que solo se le ve la cabeza, aunque un ángel le sostiene la copa llameante, atributo de la santa. También aparece la que identificamos con Santa Zita con un plato con flores, símbolo de uno de sus milagros al haber cogido comida de la casa de sus señores para repartirla con los pobres y, al ser descubierta y mostrarles su hurto los alimentos se convirtieron en flores. Nos es descabellado que se represente esta santa, ya que muy cerca del lugar del oratorio se levanta un templo en su honor, donde reside la otra Cofradía del Rosario de la ciudad, fundada por el dominico Fray Mariano lo Vecchio quien

---

<sup>21</sup> Oratorio de SS. Rosario en San Domenico. (n. d.). Consultado el 29 de agosto de 2020. Il Genio di Palermo, página web de información. <http://www.ilgeniodipalermo.com/es/itinerari/il-circuito-del-sacro/oratorio-ss-rosario-in-s-domenico.html>



también fundó la cofradía homónima en la iglesia de Santa Zita; y junto a ella aparece Santa Rosalía de Palermo, de la que se considera la primera representación de la santa. Con cabellera pelirroja y hábito terciario franciscano aparece la santa suplicante a la Virgen del Rosario. En el centro inferior, un niño desnudo se tapa la nariz por el hedor que emana de la calavera que aparece a sus pies, símbolo de la epidemia de peste que asola en esos momentos a Palermo que, finalmente será vencida por la milagrosa intercesión de Santa Rosalía y de Nuestra Señora, ya que será una aparición de la Virgen la que indique el lugar donde aparecieron los restos de Santa Rosalía en 1624 y, por ellos cesara la enfermedad. En definitiva, una gran obra de arte como exvoto de la ciudad de Palermo a la Virgen del Rosario y a Santa Rosalía, protectora de la ciudad ante María<sup>22</sup>.

Otro exvoto dedicado a constatar los prodigios experimentados por gracia de la Virgen del Rosario, esta vez se trata del lienzo “La epidemia de peste” que se conserva en la iglesia de Santo Domingo de la malagueña ciudad de Antequera (Fig. 32), aunque pintado posiblemente entre 1679 y 1680, sufrió una renovación realizada en 1732, por eso hoy podemos ver la indumentaria dieciochesca de los personajes representados, así como algunas remodelaciones arquitectónicas de la ciudad de principios del siglo XVIII (León Vargas, 2007: 246). En la obra aparece representada la ciudad de Antequera durante la peste de 1679, donde podemos distinguir la multitud de enfermos siendo atendidos por cirujanos, uno de ellos es el donante Juan Bautista Napolitano, otros suministrando las cataplasmas del aceite de la lámpara de aceite de la Virgen del Rosario; aparece también los montones de ropa de infectados y las víctimas mortales que son transportados a las zonas de enterramiento con cal. En la zona central de la composición vemos la procesión de rogativas con la Virgen del Rosario. Bajo la escena aparece la leyenda que narra el suceso, incluidos los actos de rogativa que se realizaron, como la mencionada procesión de la Virgen. La Virgen desfila por primera vez el 17 de junio de 1679, habiendo una mejoría considerable en la epidemia, motivo por el cual, nombrándola patrona de la ciudad, se vuelve a sacar en procesión a la venerada imagen, siendo ésta la que se representa en el lienzo (León Vargas, 2007: 246). Según el relato, en la procesión la Virgen estuvo acompañada en su recorrido hacia el hospital por todo el Consejo y el Clero de la ciudad, así como de infinidad de fieles y devotos; y de dos signos que para los antequeranos fueron premonitores de la erradicación de la peste: una paloma que revolotea entre las andas de la Virgen, signo que se convertiría en signo iconográfico de la imagen antequerana, tal como se ve en una Vera Efigie de la Virgen del Rosario; y la aparición en el cielo de un arco iris, apareciendo estos dos signos en la pintura. Por último, aparece en la parte celestial la figura del Rosario antequerana, cubierta con manto rojo y todos sus atributos de reina celestial, y la conocida representación metafórica de la peste como una

---

<sup>22</sup> Idem

lluvia de saetas hacia la tierra (Trens, 1946: 274), siendo esta advocación mariana la perceptora y protectora de la ciudad de Antequera.

Como prodigio relacionado con las epidemias de peste, encontramos un bello grabado de 1680 donde se representa, de manera veraz, a la imponente Virgen del Rosario del convento de Santa Cruz la Real de la ciudad de Granada<sup>23</sup>, tras el milagroso hecho de la aparición de una estrella refulgente en la frente de la Virgen el 26 de Junio de 1679 (Fig. 33), signo que los devotos y ciudadanos entendieron como el cese de la peste que asolaba a la ciudad granadina hacía ya nueve años (López-Guadalupe, 2005: 168).

Esta imagen del Rosario es de las más importantes e interesantes de las existentes en España. Aunque presenta muchas dificultades para su adscripción, ya que muchos autores la catalogan como una obra del siglo XVI y, muchos otros, del XVIII; carece de documentación que resuelva este enigma, la Virgen corresponde a la que donaron en 1552 los Duques de Gor<sup>24</sup>. Aparece ataviada a la moda de los Austrias, con un vestido realizado en plata, con los anagramas de Jesús y María, como tema decorativo, e incrustaciones de piedras preciosas y realces en oro y perlas, siendo algo iconográfico propio de la imagen granadina. Fue donado en 1628 por las hermanas De la Torre, terciarias de la Orden de Santo Domingo, quedando patente en el grabado que nos ocupa, ya que el vestido aparece representado muy bien, a diferencia de otros grabados del siglo XVIII, donde aparece sobrevestida (Fig. 34). En torno a esta imagen está la leyenda de que fue llevada a la gloriosa Batalla de Lepanto con el Tercio de Granada, encabezado por el I Marqués de Santa Cruz, Don Álvaro de Bazán<sup>25</sup>. Esta tradición se reflejó en grabados de devoción, en la decoración de su majestuoso retablo-camarín realizado entre 1727 a 1773, una de las obras más importantes del Barroco español; y en la concesión de los honores máximos de Capitana General de la Armada, otorgado por el Gobierno español.

En cuanto al grabado de 1680, aparece la Virgen del Rosario, bajo dosel festivo y alumbrada por dos pequeñas lámparas, con su icónico vestido de plata, que más tarde hablaremos de sus características, sosteniendo el cetro y el rosario en su mano derecha y al Niño Jesús en su izquierda, ceñidos con coronas y con la media luna a sus pies. En la frente de la Virgen aparece representada la estrella milagrosa, tema del que habla la inscripción que aparece enmarcado bajo la vera efigie y dice así: “Con ocasión del contagio de Granada apareció una estrella en la frente de N. S. del Rosario”. Reiteración de la gratitud del pueblo hacia su principal auxiliadora (López-Guadalupe, 2005: 168).

---

<sup>23</sup> De Paz Castaño, H. y Romero Mensaque, C. (cord) (2004). *Actas del Congreso Internacional del Rosario con motivo de la Coronación Canónica de María Santísima del Rosario de Monte Sión*. (5519-532) Sevilla: Área de Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla.

<sup>24</sup> *Ibidem*. p 521.

<sup>25</sup> *Ibidem*. p 522.

También encontramos otros exvotos o representaciones rosarieras que nada tienen que ver con la peste. Es el caso de un lienzo, de autor anónimo, que conserva el Ayuntamiento de la ciudad de Cádiz y representa el “Milagro de la Virgen del Rosario en el maremoto de Lisboa en 1755” (Fig. 35). Aunque no tiene las características precisas de un exvoto convencional, sí lo tiene en su significado a la hora de narrar lo que aconteció el primero de noviembre de 1755, sintiéndose grandes temblores de tierra mientras que el mar enfurecido comenzaba a golpear fuertemente la ciudad. En ese momento los fieles se congregaron en el convento dominico para implorar la intercesión de la venerada imagen del Rosario que, por ser día cercano al primer domingo de mes, se encontraba preparada en sus andas para la procesión claustral, y los frailes viendo la gran multitud de fieles llevaron a la imagen de la Virgen junto con el Santísimo Sacramento en custodia, hasta las murallas de la ciudad llamadas del Baluarte. En ese momento, los fieles de rodillas empezaron a rezar viendo como comenzaba a retroceder las aguas y a calmarse el mar. Y después de glorificar a Dios y a la Virgen por su intercesión que, tras la procesión de regreso al convento, quedó en veneración de todos los gaditanos fuera del templo conventual mirando hacia el mar (De los Monteros Sánchez, 2005).

Otros muchos exvotos están relacionados con navíos que, rumbo a las Indias, sufren naufragios o grandes temporales que hace que los tripulantes teman por su vida, aclaman do a la Soberana del Rosario para que los proteja ante los peligros de la mar. Es el caso del exvoto marinerero más antiguo de España fechado el 21 de septiembre de 1621 (Fernández García, 1963), se cree así ya que en la obra del investigador Amich Bert (1949) citado por Fernández García<sup>26</sup>, sobre los exvotos marineros, data el más antiguo en 1702 sin saber la existencia de éste que tratamos. Se encuentra en la Real Capilla de la Virgen del Rosario en el antiguo convento dominico de San Miguel de las Victorias, hoy iglesia de Santo Domingo de Guzmán en Santa Cruz de La Palma (Fig. 36). Esta obra presenta las características comunes de los exvotos: la escena representa el momento álgido donde el mar bravío intenta tragarse la nave con sus tripulantes, alguno se representa cayendo al mar, bajo un cielo oscuro y amenazante. En el margen superior derecho, aparece un resplandor con la figura portentosa de la Virgen del Rosario palmera, siendo un verdadero retrato de la antigua imagen rosariera del siglo XVII, ya que en 1832 se sustituye por una escultura del orotavense Fernando Estévez (Pérez Morera, 2000). La Virgen representada en el exvoto aparece coronada y sobre la media luna, vestida al gusto de la época: con rostrillo, manto azul y traje rojo de profuso brocado primaveral, así como el Niño Jesús. Con mayor detallismo es la representación que encontramos en una vera efigie de la Virgen que se conserva en la colección particular de la

---

<sup>26</sup> Fernández García, A. J. (1963). *La Esclavitud y Hermandad del Santísimo Rosario: Fiesta de Naval*. Diario de Avisos (22-24 de octubre de 1963).

Familia Poggio, en la capital palmera, obra anónima del siglo XVII, pudiendo vincularla a la obra de Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725). En ella podemos observar la idéntica forma de representarla, aunque esta vez de medio cuerpo delante de una cortina adamascada, coronada y vistiendo manto y traje azul y rojo, respectivamente, de brocado primaveral; rostrillo y sosteniendo al Niño que viste traje de vaporoso, mientras sostiene un gran rosario de azabache<sup>27</sup>(Fig. 37).

### **3.9 MARÍA, ESPEJO DE VIRTUD: LAS VERAS EFIGIES.**

Es forzoso hablar de las llamadas “Veras Efigies” cuando estudiamos los exvotos pictóricos, ya que en su mayoría se representa de forma veraz, la devoción invocada para que los fieles, al ver el exvoto comprendan, sin necesidad de leer la narración, lo qué ocurrió y a la advocación que se encomendaron para poner remedio a esa dificultad. Por estas invocaciones y su eficacia intercesora, en los siglos XVII y XVIII, principalmente, los mismos fieles demandaban copias o representaciones veraces de sus devociones más señeras. De esta idea nace la necesidad de reproducir las veras efigies de las advocaciones más populares, ya sea en grabado o en pintura, siendo hoy en día, parte importantísima para el estudio de la devoción de la imagen representada<sup>28</sup>. Muchas de estas veras efigies aparecen representadas vestidas a la manera del momento, que era a la manera de los Austrias. No olvidemos que el atuendo era lo que daba la dignidad y el rango en la sociedad de los Austrias. Por la vestimenta se reconocía a la Reina o a las infantas, pues la Reina celestial vestirá las mismas formas para poder ser identificada, a parte de cómo Madre de Dios, como Reina de cielo y tierra. Una de las formas de traje elegidas para este fin era la llamada “Saya entera con mangas de punta”, ya que era la prenda usada en las grandes ocasiones (Bernis, y Descalzo, 2014; 40-44). Esta forma de vestido lo vemos representado en la obra que conserva el Museo del Prado, realizado por el pintor Sánchez Coello de “La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz” (Fig. 38). Se componen de dos piezas independientes realizadas en la misma tela: un cuerpo y una falda con cola, estas faldas tienen forma de campana, dada por el patrón del corte y por la estructura interior llamada verdugado, hacen las formas muy cónicas. A partir de los setenta del siglo XVI, las sayas se alargaron sobrepasando la altura de la persona, teniéndoles que hacer un dobléz o alforza cerca del borde inferior y así no arrastrar el traje por el suelo(Bernis, y Descalzo, 2014; 42); las mangas eran de punta casi llegando al suelo,

---

<sup>27</sup> Agradezco a Félix Poggio Castro y Manuel Poggio Capote facilitarme la fotografía para su estudio.

<sup>28</sup> Rodríguez Morales, C. (2009). *Espejos marianos. Retratos y retratistas de la Candelaria*. En C. Rodríguez Morales (cord) *Vestida de Sol* (31-73). Obra Social de CajaCanarias (catálogo de la exposición homónima)

teniendo que utilizar unas manguillas para cubrir el brazo porque las mangas de punta estaban solo unidas en un punto cerca de las bocas (Bernis, y Descalzo, 2014; 42). Esta tipología la vemos representada en la Virgen del Rosario de Granada, en su famoso traje de plata, con falda acampanada donde podemos ver claramente la alforza en su parte inferior, y saya muy estrecha terminando en un pico pronunciado, complementando el conjunto, las grandes mangas de punta. Muy parecida a la anterior en su característico traje de plata con las mismas características decorativas, aunque la falda ya deja entrever la aparición del “guardainfante”<sup>29</sup>, es la Virgen de la Antigua, patrona de Almuñecar. Otro ejemplo podría ser la Virgen del Rosario que se venera en su maravillosa capilla, tesoro del barroco novohispano del siglo XVIII de la iglesia de Santo Domingo en Puebla de los Ángeles, México (Fig. 39); donde aparece vestida con saya entera, pero con una falda exageradamente ancha, que se convertirá en algo icónico de la imagen. A parte de saya entera, también fue muy famoso a la hora de vestir a la Madre de Dios era la del jubón y la basquiña, prenda que iban muy bien para las imágenes que utilizaban capa o manto. También se hacían en la misma tela pudiendo utilizar también las mangas largas. Lo característico del jubón era su pico delantero rígido, muy pronunciado que se alargaba más debajo de la cintura y la basquiña era una falda sin cola pero también tenía la forma acampanada en su parte baja, forma dada gracias al verdugado (Bernis, y Descalzo, 2014; 59). Estas representaciones las vemos en las veras efigies de la Virgen del Rosario de Cádiz, Virgen del Rosario de Santa Cruz de La Palma, Virgen del Rosario de San Cristóbal de La Laguna o la Virgen del Rosario de Lima. Y otras representaciones de talla completa, como la Virgen del Rosario de Antequera (Fig. 40) o la Virgen del Rosario de Guatemala, solo incorporaron un gran manto, como se manifiesta en sus veras efigies.

#### **4. CONCLUSIÓN.**

La iconografía en torno al Santo Rosario, demuestra la importancia y extensión que llegó a tener el rezo en los territorios, tanto españoles como hispanoamericanos, gracias a la gran difusión de la Orden Dominica que realizó en tiempos contrarreformistas, llevando por bandera la advocación mariana en la predicación y evangelización del Nuevo Mundo, ejemplo

---

<sup>29</sup> Armazón de aros metálicos que se ata a la cintura con cintas y se coloca bajo una falda larga para ahuecarla, dando una forma exageradamente ancha a las caderas. Bernis, C. y Descalzo, A. (2014). *El traje femenino español en la época de los Austrias. En Vestir a la española en las cortes europea (siglos XVI y XVII)* Volumen I (32-75). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

de ello es la reinterpretación que se hizo de la advocación en la Virgen del Rosario de Pomata, alcanzando gran popularidad y devoción entre los andinos desde 1534 (Mínguez, 2018a: 470). Tras la victoriosa Batalla de Lepanto y la propaganda salvífica que los dominicos hacen del rezo y de la advocación mariana, bajo el amparo de la Monarquía de los Habsburgo, se crea una gran red de representaciones en las que esta imagen devocional llega a todos los rincones, siendo una de las devociones más populares del territorio español. Prueba de estos hechos, es el patronazgo que la Virgen del Rosario ostenta en países como Guatemala o Colombia, y de ciudades como La Coruña o Cádiz, siendo co-patrona de Granada, entre otros muchos títulos; llegando a formar parte del sistema social, gracias a la fundación de las Cofradías del Rosario, bajo el amparo de la Orden de Santo Domingo, fueron verdaderas protectoras y mecenas artísticas rosarianas, incluyendo en ellas a miembros de toda índole y posición social, siendo la Virgen del Rosario madre, protectora y auxilio de los cristianos, siendo su iconografía un verdadero retrato del momento espiritual y devocional de España y sus territorios, así como de sus gentes.

## 5. BIBLIOGRAFÍA.

- Alonso Getino, L.(1925). *Origen del Rosario y leyendas castellanas del siglo XIII sobre Sto. Domingo de Guzmán*. Madrid: Vergara.
- Barrera, J. M. P. (2014). *Los exvotos en Tenerife. Vestigios materiales como expresión de lo prodigioso (II)*. *Revista de Historia Canaria*, 196, 29-60.
- Bernis, C. y Descalzo, A. (2014). *El traje femenino español en la época de los Austrias. En Vestir a la española en las cortes europea (siglos XVI y XVII) Volumen I (32-75)*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- De los Monteros Sánchez, F. E. (2005). *Los Rosarios Públicos en Tarifa (I): la devoción al Rosario y los Rosarios Públicos*. *Aljaranda: revista de estudios tarifeños*, (59), 14-19.
- De Paz Castaño, H. y Romero Mensaque, C. (cord.) (2004). *Actas del Congreso Internacional del Rosario con motivo de la Coronación Canónica de María Santísima del Rosario de Monte Sión*. Sevilla: Área de Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla.

- Descalzo, A. (2015) *La moda en tiempos de Miguel de Cervantes*. En S. Rodríguez Bernis, A. Descalzo, F. de la Fuente, J. Portus, L. Arbeteta. (2015). *La Moda Española en el Siglo de Oro* (47-63). Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (catálogo de la exposición homónima).
  
- Díaz Rodríguez, V. (2006). *La Galeona gaditana ayer y hoy*. Cádiz: Autoridad Portuaria de la Bahía de Cádiz.
  
- Fernández García, A. J. (1963). *La Esclavitud y Hermandad del Santísimo Rosario: Fiesta de Naval*. Diario de Avisos (22-24 de octubre de 1963).
  
- García Portillo, A. (2008). *La Iconografía de los Santos en los retablos cerámicos*. Consultado el 2 de septiembre de 2020, [http://www.retabloceramico.net/iconografia\\_R\\_rosario.htm](http://www.retabloceramico.net/iconografia_R_rosario.htm)
  
- Justo Estebaranz, A. (2016). *Para honra y gloria de la Orden: Las pinturas de las genealogías de los órdenes religiosos en los conventos quiteños en el barroco*. Laboratorio de Arte, 28, 259-281.
  
- Labarga, F. (2003). *Historia del culto y devoción en torno al santo Rosario*. Scripta Theologica, 35, 153-176.
  
- León Vegas, M. (2007). *La epidemia de peste, 1732*. En R. Camacho Martínez, y R. Escaleras Pérez, (Eds), *Fiesta y Simulacro*. (246). Junta de Andalucía.
  
- López-Guadalupe Muñoz, J. (2005). *Mito e iconografía de la Virgen del Rosario en la Granada moderna*. Cuaderno de Arte de Granada, 37, 161-178.
  
- Mínguez, V. (2010). *Imágenes celestiales de la Casa de Austria*. Consultada el 31 de agosto de 2020, [https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18512/1/09\\_Minguez.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18512/1/09_Minguez.pdf)
  
- Mínguez, V. (2018). *Infierno y gloria en el mar: Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)* (2 ed). Universitat Jaume I.

- Mínguez, V. y Rodríguez, I. (Dirs.). (2018). *La Piedad de la Casa de Austria Arte, dinastía y devoción*. Gijón: Ediciones Trea.
- Oratorio de Santa Cita. (n. d.). Consultado el 29 de agosto de 2020. Il Genio di Palermo, página web de información. <http://www.ilgeniodipalermo.com/es/itinerari/i-tesori-della-loggia/oratorio-di-s-cita.html>
- Oratorio de SS. Rosario en San Domenico. (n. d.). Consultado el 29 de agosto de 2020. Il Genio di Palermo, página web de información. <http://www.ilgeniodipalermo.com/es/itinerari/il-circuito-del-sacro/oratorio-ss-rosario-in-s-domenico.html>
- Pérez Morera, J. (1994). *Silva. Bernardo Manuel de Silva*. Biblioteca de Artistas Canarios, (27). Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.
- Pérez Morera, J. (1996). *El árbol genealógico de las ordenes franciscana y dominica en el arte virreinal*. Anales del Museo de América, 4, 119-126.
- Pérez Sanjulián, J. (1902). *Historia de la Santísima Virgen María: del desarrollo de su culto y de sus principales advocaciones en España y en América* (Tomo II y IV). Barcelona: Instituto Monsa de Ediciones S.A.
- Prieto Sánchez, L. y Núñez Díaz, I. (2020). *Las joyas en el vestir de la Virgen*. Editorial Almuzara.
- Roda Peña, J. (2016). *“La Virgen del Rosario protegiendo a la orden dominica”*. Análisis de la restauración de *“La Virgen del Rosario protegiendo a la orden dominica”* realizada por Ana López de Haro. Parroquia de Santa María Magdalena. Sevilla. Consultado el 3 de septiembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=R80bGMysC90>
- Rodríguez, J. C. (1990). *Exvotos pintados en Canarias. Coloquios de Historia Canario Americana*, 9(9), 1355-1370.



- Rodríguez Morales, C. (2009). *Espejos marianos. Retratos y retratistas de la Candelaria*. En C. Rodríguez Morales (cord) *Vestida de Sol* (31-73). Obra Social de CajaCanarias (catálogo de la exposición homónima)
  
- Romero Mensaque, C. (2004). *La devoción del Rosario en Andalucía: Rosarios Públicos, Hermandades y Coplas de la Aurora*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. Recuperado de: [http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-RPVJ-3/\\$File/ReligiosidadPopular-3.pdf](http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-RPVJ-3/$File/ReligiosidadPopular-3.pdf)
  
- Sebastián, S. (1989). *Contrarreforma y barroco* (2 ed.). Madrid: Alianza Editorial.
  
- Sebastián, S. (2007). *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. (2 ed) Madrid: Encuentro.
  
- Soto Serrano, C. (2000). *La imagen de Felipe II en México*. En V. Tovar Martín (dir). *Felipe II y las Artes* (553-567). Madrid: Universidad Complutense de Madrid
  
- Trens, M. (1947). *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Editorial Plus-Ultra.
  
- Tríptico de la Virgen del Rosario (n. d.). Consultado el 2 de septiembre de 2020. Página web oficial del Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-de-la-virgen-del-rosario/25f4505b-82bc-4021-8199-5459429fc12c?searchMeta=triptico%20virgen>
  
- Villa Roiz, C. (2019). *La Virgen de Guadalupe estuvo en la Batalla de Lepanto*. Consultado el 3 de septiembre de 2020, <https://desdelafe.mx/noticias/sabias-que/la-virgen-de-guadalupe-estuvo-en-la-batalla-de-lepanto/>

## 6. ANEXOS



Fig. 1 Anguissola, S. (1565). *Retrato de Felipe II*. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 2. Anónimo ( 1474). Tríptico de la Virgen del Rosario. Iglesia de San Andrés. Colona.



Fig. 3. Escuela de Niza. (S. XV). Virgen del Rosario. Niza.

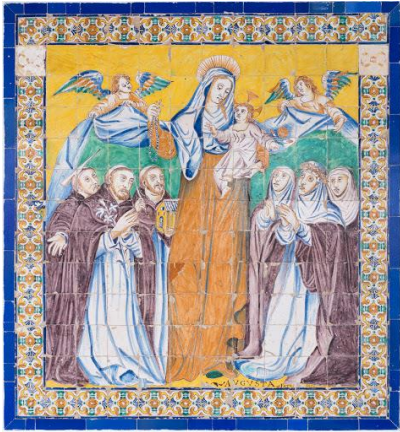


Fig. 4. Augusta, C. (1577). Virgen del Rosario. Museo de Bellas Artes, Sevilla.



Fig. 5. Cabrera, M. (s. f.). *Alegoría de la Virgen como protectora de los dominicos*. Museo Nacional de Arte, INBA. <http://munal.emuseum.com/objects/425/alegoria-de-la-virgen-como-protectora-de-los-dominicos>

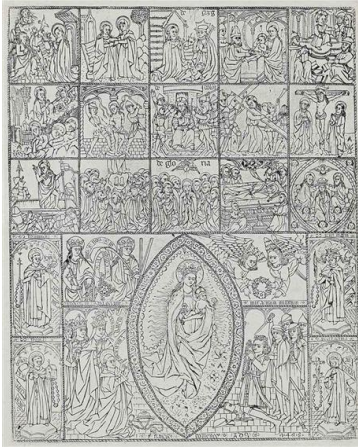


Fig. 6. Domenech, F. (1488). *Imagen Virgen del Rosario* [Grabado].

<https://www.dominicos.org/espiritualidad/rosario/patrimonio-artistico/pintura/grabado-de-domenech/>



Fig. 7 Ram, D. *Virgen del Rosario*. Parroquia de Santa María la Mayor, Alcañiz. Teruel.



Fig. 8. *Triptico de la Virgen del Rosario*. (1700–1730). [Oleo sobre tabla]. Museo del Prado, Madrid, España. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-de-la-virgen-del-rosario/25f4505b-82bc-4021-8199-5459429fc12c>



Fig. 9. De Silva, B. M. (c. 1701) *Virgen del Rosario*. Museo Arte Sacro. Santuario Nuestra Señora de Las Nieves, Santa Cruz de La Palma.



Fig. 10. Escuela sevillana (s. XVI) Virgen de la Antigua como Virgen del Rosario. Colección particular.



Fig 11. Anónimo. (s. XVII) Virgen del Rosacio con Santo Domingo y Santa Catalina de Siena. Barcelona





Fig. 12. Murillo, B. (1638–1640). *La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo* [Oleo sobre lienzo].

<https://www.archisevilla.org/ano-murillo-i-la-virgen-entregando-el-rosario-a-santo-domingo/>



Fig. 13. Valdés, L. (1700). *La Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina de Siena* [Pintura oleo sobre tela].

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Virgen del Rosario Santo Domingo y Santa Catalina de Siena.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Virgen_del_Rosario_Santo_Domingo_y_Santa_Catalina_de_Siena.jpg)



Fig. 14. Medoro, A. (1600). *La Apoteosis de La Virgen del Rosario* [Oleo sobre Tela].

<http://www.lahornacina.com/articuloscolombia21.htm>



Fig. 15. Bedón, P. (1500). *Virgen de La Escalera* [Oleo sobre muro de fray].

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Virgen de la Escalera -  
\\_Fray Pedro Bed%C3%B3n \(siglo XVI\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Virgen_de_la_Escalera_-_Fray_Pedro_Bed%C3%B3n_(siglo_XVI).jpg)





Fig. Anónimo. (s. XVIII) Genealogía de Santo Domingo. Iglesia de Santo Domingo. La Orotava.



Fig. 17. Tovar, M. S. XVIII) Divina Pastora de las Almas. Iglesia de Santa Marina. Sevilla



Fig. 18. Anónimo. (S: XVI).Milagro del Caballero de Colonia. Colección particular.



Fig. 19. De Toledo, J., & Gilarte, M. (1663–1665). *Batalla de Lepanto* [Pintura].

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Batalla\\_de\\_Lepanto.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Batalla_de_Lepanto.jpg)



Fig. 20. Valdés, L. (1710–1715). *La Virgen del Rosario protegiendo las naves españolas en la Batalla de Lepanto* [Fresco, enmarcado por yesería]. Parroquia de la Magdalena. Sevilla.



Fig. 21. De Toledo, J. (1670–1700). *Revelación a san Pío V de la victoria de la Santa Liga en Lepanto*

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Revelaci%C3%B3n\\_a\\_san\\_P%C3%ADo\\_V\\_de\\_la\\_victoria\\_de\\_la\\_Santa\\_Liga\\_en\\_Lepanto.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Revelaci%C3%B3n_a_san_P%C3%ADo_V_de_la_victoria_de_la_Santa_Liga_en_Lepanto.jpg)



Fig. 22. Veronese, P. (1572). *Batalla de Lepanto* (detalle). <https://www.wikiart.org/es/paolo-veronese/batalla-de-lepanto-1572>



Fig. 23. Serpotta, G. (1718–1719). *La Batalla de Lepanto* [Escultura]. <http://panormus.es/Palermo/La-Loggia/Oratorio-Santa-Cita.html>



Fig 24. Anónimo. (s. XVIII). Capilla del Rosario. Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco.



Fig. 25. Dürero, A. (1506). *Fiesta del Rosario*

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht\\_D%C3%BCrer\\_099.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_099.jpg)





Fig. 26. Anónimo. (s. XV) *La Virgen de Los Reyes Catolicos*. (1491–1493).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_Virgen\\_de\\_los\\_Reyes\\_Cat%C3%B3licos.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Virgen_de_los_Reyes_Cat%C3%B3licos.jpg)



Fig. 27. Weyden, G. (1515–1520). *Los 15 misterios y la Virgen del Rosario*

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hb\\_1987.290The\\_Fifteen\\_Mysteries\\_and\\_the\\_Virgin\\_of\\_the\\_Rosary.jpg?uselang=es-formal](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hb_1987.290The_Fifteen_Mysteries_and_the_Virgin_of_the_Rosary.jpg?uselang=es-formal)



Fig 28 Pereyns, S. (1575). *Virgen del Rosario*. Iglesia de Santo Domingo Yanhuitlan, Mexico, Oaxaca.

<http://52.183.37.55/artworks/2408>



Fig. 29. Rubens, P. P. (1618–1619). *Adoración de la Virgen del Rosario* Coleccion, Particular,



Fig. 30. Valdés, L. (s. f.). *La Virgen del Rosario protegiendo a la orden dominica*. Iglesia de Santa Maria Magdalena, Sevilla, España.



Fig. 31. Van Dyck, A. (1623–1624). *Madonna del Rosario*. Oratorio del Rosario, Palermo.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Van\\_Dyck\\_-\\_Madonna\\_del\\_Rosario\\_-\\_Palermo.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Van_Dyck_-_Madonna_del_Rosario_-_Palermo.jpg)



Fig.32. Anónimo. (1732) La epidemia de peste. Iglesia de Santo Domingo, Antequera. Málaga.



Fig 33. De Gamarra, M. (1680) Virgen del Rosario de Granada. Archicofradia del Rosario, Granada.





Fig. 34. Anónimo. (s. XVII ?) Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo, Granada.



Fig. 35. Anónimo. (S. XVIII) Milagro de la Virgen del Rosario en el maremoto de Lisboa de 1755.

Ayuntamiento de Cádiz, Cádiz.



Fig. 36. Anónimo (1621) Exvoto mariner. Iglesia de Santo Domingo, Santa Cruz de La Palma.



Fig. 37. Anónimo (s. XVIII) Virgen dl Rosario. Colección particular, Santa Cruz de La Palma.



Fig 38. Sanchez Coello, A. (1585–1588). *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz* [Oleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid, España. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-isabel-clara-eugenia-y-magdalena-ruiz/f5bad972-2c95-4b8d-8f73-6ed6151cc0b8>



Fig. 39 Anónimo (s. XVIII) *Virgen del Rosario de Puebla*. Mercado de arte, Nueva York.



Fig 40 Anónimo (s. XVIII) Virgen del Rosario. Museo conventual, Antequera. Málaga.