

Culto y propaganda católica en torno a una pintura de la Virgen del Rosario

Jesús Ángel SÁNCHEZ RIVERA
Universidad Complutense de Madrid

I. Introducción.

**II. Iconografía e interpretación: la Virgen del Rosario como
Auxilium christianorum.**

III. Otros datos y circunstancias de la obra.

IV. Conclusión.

I. INTRODUCCIÓN

Es ya un lugar común en nuestra historiografía artística abordar el estudio del uso de la imagen por la Iglesia y las monarquías católicas durante el período crucial que constituyó la Contrarreforma -o, como prefieren algunos autores, la Reforma católica-. El espíritu militante y renovador que impregnó la segunda mitad del siglo XVI no sólo rigió las realizaciones artísticas más espectaculares y emblemáticas con destino a grandes masas de fieles; también en el ámbito de la devoción privada permeó de modo irrefrenable una incipiente retórica de la persuasión, convertida ya en los albores del Seiscientos en los sólidos cimientos conceptuales y estéticos sobre los cuales se levantaría buena parte de las realizaciones artísticas de toda la centuria, y aún gran parte de la siguiente. En este sentido conviene recordar que la identificación entre Contrarreforma y Barroco no resulta válida para las primeras décadas que siguieron al Concilio de Trento (1545-1563), y más bien corresponde a la brillante culminación de un proceso que se gestó durante el Quinientos. De este modo, durante la segunda mitad del siglo XVI se observa una hibridación entre los modelos icónicos anclados en postulados estéticos del Renacimiento y las nuevas funciones y usos asignados a las imágenes, determinados por las circunstancias político-religiosas que en aquel momento concernían a Europa y a sus territorios de ultramar.

En el presente trabajo nos centraremos en una pequeña pintura realizada, posiblemente, durante el último tercio del siglo XVI, cuyo modelo iconográfico constituye una expresión palmaria de esa temprana utilización de la imagen que venimos comentando. Se trata de un óleo sobre cobre que representa a la *Virgen del Rosario con el Niño Jesús y santos* (fig. 1), obra conservada desde antiguo en el Real Monasterio de las Comendadoras de Santiago de Madrid¹.

¹ Damos a conocer, de este modo, una de las pinturas del catálogo que elaboramos en SÁNCHEZ RIVERA, J. Á., *El Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid: patrimonio histórico-artístico*, 2 vols., Madrid 2011 (tesis doctoral inédita presentada en la Universidad Complutense de Madrid).

II. ICONOGRAFÍA E INTERPRETACIÓN: LA VIRGEN DEL ROSARIO COMO *AUXILIUM CHRISTIANORUM*

La compleja composición de la pieza que estudiamos está inspirada en una estampa de la segunda mitad del siglo XVI². El diseño original nace del grabado creado por Nicolas Beatrizet (h. 1515-1565), artista francés que pasó en Roma la última década de su vida, donde copió obras de grandes maestros del Renacimiento, siendo conocido, principalmente, por las reproducciones grabadas que hizo de pinturas de Miguel Ángel (1475-1564).

De esta composición se conocen hasta tres versiones debidas al grabador francés, aunque la que más se acerca al cobre de las Comendadoras es la que aparece clasificada con el nº 29-B (254) en *The Illustrated Bartsch*³ (fig. 2). No obstante, el letrero que figura en la pintura no aparece en esta estampa, sino en otra similar también de Beatrizet (fig. 3)⁴. Es posible que el pintor utilizase ambas estampas para realizar su obra o, incluso, que utilizara una estampa de Mario Kartaro (h. 1540-1620) o de otro copista anónimo de Beatrizet⁵. De todos modos, la presencia de diversos elementos conjugados

² A continuación ofrecemos la ficha técnica de la obra, en la que se incluye: título o asunto, signatura (del catálogo de nuestra tesis doctoral), autoría, datación, materiales y técnicas, dimensiones, inscripciones, estado de conservación, emplazamiento, fuentes y bibliografía. *Virgen del Rosario con el Niño Jesús y santos*. - Pc-169. - Anónimo. - H. 1572-1600. - Óleo sobre cobre. - 76,5 x 54,5 cm. / Marco antiguo con alma de madera forrada con una chapa, también de madera, más oscura, de 96 x 75 cm. - En la pintura aparecen diversas leyendas referidas al asunto representado (de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda): "IN HOC SIGNO VINCES" (rodeando la cruz); "Laudate Dominum de Celis: laudate eum in excelsis" (filacteria izquierda); "Laudate eum omnes angeli eius: laudate eum omnes / virtutes eius" (filacteria derecha); "PVRPVREAS · PRERETE [*sic*: PRAEBETE] · ROSAS / FLORES Q · MARIAE UT VOBIS · FRVCTVM PREBEAT [PRAEBEAT] ILLA · SVVM" (tarjeta central). También conserva la etiqueta de Junta de Incautación: "5837 / Comendadoras / 6"; al margen, en lápiz rojo: "2". Y escrito a tiza (repetido, en el marco y en la lámina de cobre): "F 8831". - Estado de conservación: regular; presenta cierta suciedad, algunas manchas y pequeñas pérdidas de capa pictórica (localizadas en su mayoría en la zona baja); no parece haber sido restaurado. - Emplazamiento: antigua celda del piso superior (al menos desde 2004); en 1980 se encontraba en el coro de las religiosas. - Fuentes: Archivo Histórico Nacional [en adelante AHN], Órdenes Militares, leg. 7.366, carta de dote de doña María Josefa de Etenhard y Morquecho (?). Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural Español [en adelante FIPCE], Archivo Moreno, 2720/A. Archivo Central del Instituto del Patrimonio Cultural Español [en adelante ACIPCE], Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional [SDPAN], sig. 130.40, recibo 958, nº de orden 13. FIPCE, Archivo Arbaiza, MP-8831. - Bibliografía: Catálogo de la exposición (Granada, noviembre-diciembre 2004), *Santa María, Madre de Dios. 800 años de devoción a la Santísima Virgen en los conventos de las Madres Comendadoras de Santiago*, Granada 2004, p. 32. - Exposiciones: Granada, 2004.

³ *The Illustrated Bartsch*, Nueva York 1978-, vol. 29, p. 273, nº 29-B (254).

⁴ *Ibid.*, vol. 29, p. 272, nº 29 (253).

⁵ Cfr. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria 1992-1995, vol. I (1992), pp. 122-123, nº 13.1. (186) y 13.2. (187); estos

en la pintura nos hace sospechar que se copiase una versión impresa que aún no hemos visto.

La escena principal representa a la Virgen María y al Niño Jesús bajo palio entregando rosarios a fieles devotos -María a las mujeres y Jesús a los varones-, ayudados por dos angelotes. Algunos hermanos dominicos están en primer término. Entre los hombres, distribuidos a nuestra izquierda -a la derecha de la Virgen-, podemos identificar a Santo Domingo de Guzmán (con el perro que lleva la antorcha encendida), a San Pedro Mártir de Verona (con un cuchillo en la cabeza) y a Santo Tomás de Aquino (luce un medallón con un sol); también están representados otros miembros de la jerarquía eclesiástica, como el Papa, distinguido por la tiara, o un obispo mitrado⁶; creemos que este último puede ser don Bartolomé Carranza de Miranda (1503-1576), arzobispo de Toledo y reconocido predicador y teólogo dominico (fig. 4)⁷.

Al lado contrario aparecen las mujeres orantes, encabezadas por monjas dominicas, entre las que distinguimos a Santa Catalina de Siena (con corona de espinas y estigmas). A los pies de la escena hay una tarjeta con una leyenda referente a María⁸. A la izquierda de la tarjeta aparece el papa Pío V Ghislieri (1504/1566-1572) -canonizado en 1712- con hábito púrpura (fig. 5); hay que recordar que éste perteneció a la Orden de Santo Domingo desde temprana edad. En el medallón opuesto, el busto de un personaje de alto rango, por vestir armadura con gorguera y el collar del Toisón de Oro; lo identificamos con don Juan de Austria (1547-1578)⁹, el hijo natural de

impresos corresponden, sin ninguna duda, a copias anónimas de Beatrizet. Las versiones de Kartaro se pueden ver en: *ibid.*, vol. VII (1994), p. 31, nº 8.(2636). Conocemos otra copia que se utilizó para ilustrar la obra del padre ESTEVE, J., *Sacri Rosarii Virginis Mariae ab haereticorum calumniis defensio*, Roma 1584; *vid.* PÉREZ SANTAMARÍA, A., “Defensa del rosario y exaltación de María y su símbolo, la rosa, en la obra del padre Esteve”, en *III Coloquios de Iconografía (28-30 de mayo, 1992). Ponencias y comunicaciones, II*, tomo VI, nº 12, Madrid 1993, pp. 140-147, lám. XL, 1.

⁶ Presencia que ya se encontraba en una estampa de Beatrizet, aunque no corresponde a este modelo, además de aparecer en alguna copia anónima de un modo más parecido; *cfr.* *The Illustrated Bartsch*, o.c., vol. 29, p. 271, nº 28 (252); GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, o.c., vol. I (1992), p. 122, nº 13.1.(186). Aquella estampa de Beatrizet es comentada en relación con otra de Luca Penni (1504?-1556) por WILSON-CHEVALIER, K., “Sebastian Brant: The Key to Understanding Luca Penni’s *Justice and the Seven Deadly Sins*”, en *The Art Bulletin*, LXXVIII, 2 (1996) 242-243.

⁷ Su representación con nariz ancha y barba, mitra y casulla parece un intento de singularizar e identificar a tan ilustre personaje. Y su parecido físico con otros retratos conservados de Carranza es indudable. Ésta y otras razones que después explicaremos nos hacen pensar que se trata de él.

⁸ Su traducción es la siguiente: “Ofreced rosas púrpuras y flores a María para que ella os dé su fruto”.

⁹ Compárese, por ejemplo, el retrato anónimo de este personaje conservado en la Real Academia de la Historia, realizado en la segunda mitad del siglo XVI.

Carlos V (1500-1558) que llevó tantas veces a la victoria a los ejércitos españoles como capitán general y comandante de la Santa Liga (fig. 6). Todo ello aparece inserto en un óvalo enmarcado por una moldura con ovas, a manera de medallón.

Lo rodean quince tondos en forma de pétalos de rosa con una selección de escenas de la vida de Cristo y de la Virgen, que se constituyen los tradicionales misterios del rosario¹⁰; van enlazados entre sí por cuentas, como si de un gran rosario se tratase. Remata una cruz, rodeada por la frase que se asociaba al lábaro desde la Alta Edad Media, “IN HOC SIGNO VINCES”¹¹, y que se atribuía a la leyenda del emperador Constantino I, “el Grande” (306-337)¹².

Completan todo el conjunto varias figuras dispuestas en los márgenes del cuadro. En la parte superior dos grupos de angelillos sobre nubes que sostienen sendas filacterias; las oraciones en latín que aparecen en éstas constituyen el comienzo del Salmo 148 de la Biblia (versículos 1-2)¹³. Aquéllos difieren significativamente de los grupos angélicos inventados por Beatrizet. A cada lado aparece un rosal florecido. Los dos ángulos inferiores se resuelven con las figuras alegóricas de la Fe y de la Caridad cristiana, representadas como sendas matronas con sus atributos característicos: una cruz y un cáliz con la Sagrada Forma en el caso de la Fe; la Caridad, como una mujer cuidando y amamantando a tres niños¹⁴.

¹⁰ Se corresponden con las aparecidas en los modelos de Beatrizet: Anunciación –o Encarnación-, Visitación, Natividad –o Adoración-, Presentación en el templo –o Purificación-, Jesús entre los doctores (misterios gozosos); Oración en el monte de los Olivos, Flagelación, Coronación de espinas, Camino del Calvario, Crucifixión y muerte (misterios dolorosos); Resurrección, Ascensión, Pentecostés, Asunción y Coronación de la Virgen (misterios gloriosos).

¹¹ Traducción: “Con este signo vencerás”.

¹² Según varios relatos antiguos, antes de la batalla del puente Milvio (312), que enfrentó a Majencio contra Constantino, éste tuvo una visión: sobre el Sol se le apareció una cruz resplandeciente con el citado lema en griego –su traducción latina es posterior-. La victoria del Emperador, cuya política favoreció notablemente a los cristianos y que, según las tesis de la Iglesia católica, se convirtió al cristianismo en su lecho de muerte, resultó decisiva para el devenir de la Historia, y en ella se quiso ver la intervención divina contra las tropas paganas de Majencio. Para una persona culta del siglo XVI sería fácil establecer un paralelismo con la victoria en Lepanto de la Santa Liga, abanderada espiritual y militarmente por Pío V y don Juan de Austria, respectivamente.

¹³ Traducción: “¡Alabad a Yahvé desde el cielo, alabadlo en las alturas, alabadlo, todos sus ángeles, todas sus huestes, alabadlo! (Salmos, 148, 1-2); citamos por la edición de la *Biblia de Jerusalén*, Barcelona 2006, p. 816 (traducción de la edición francesa de: París 1998).

¹⁴ Años después, Cesare Ripa describirá en su *Iconología*, Roma 1593, estas figuras alegóricas de un modo muy parecido, aunque también con algunas diferencias; *cf.* RIPA, C., *Iconología*, Siena 1613 (5ª edición; hemos manejado la edición moderna, traducida al español, de: Madrid 2002, pp. 161-163 y 401-402).

El sentido último de esta compleja iconografía ha de entenderse en relación con el contexto de la Contrarreforma, donde se insistió especialmente en la defensa y el fomento del culto mariano e, íntimamente vinculado a éste, en el uso del rosario. Conviene recordar que en aquella época se consideraba a Santo Domingo de Guzmán el difusor del rezo del Santo Rosario, y la Orden fundada por aquél se encargaría de propagarlo durante siglos¹⁵. Entre los santos y religiosos dominicos también está presente el arzobispo don Bartolomé Carranza, perteneciente a la misma Orden y cabeza de la archidiócesis toledana; reconocido teólogo, Carranza había escrito, hacia 1562, un breve tratado sobre *La formar de rezar el rosario de Nuestra Señora*. La insistencia figurativa y escrita en el motivo de la rosa, identificado con la Virgen y de cuya etimología deriva el término rosario, está muy presente en la literatura piadosa de la época, como el libro apologético del padre Esteve; esta flor simboliza los atributos morales propios de María¹⁶.

Las figuras de la Fe y de la Caridad vienen a subrayar el mensaje católico postridentino: la Fe en Cristo crucificado y en el sacramento de la Eucaristía y la Caridad, que emana del amor a Dios y al prójimo, como virtudes cristianas -o teologales- para alcanzar la salvación; dicho de otro modo, la necesidad de conjugar la fe y las obras de caridad para lograr tan excelso premio. Por otra parte, la presencia de Pío V, monje dominico defensor del rosario¹⁷, severo intérprete del espíritu contrarreformista e impulsor de la Santa Liga contra los turcos, es enormemente significativa. Así mismo, la efigie de don Juan de Austria, cuya celebrada victoria en Lepanto (1571) se atribuyó a la intercesión de la Virgen del Rosario¹⁸, adquiere pleno sentido en este contexto. “*In hoc signo vinces*”. Este antiguo lema constantiniano podría resumir el mensaje beligerante de la cristiandad católica durante el siglo XVI, abanderada por el Sumo Pontífice y por el Imperio hispánico¹⁹.

En definitiva, la concepción de un “aparato” iconográfico de tal riqueza semántica buscaba vincular estrechamente a la Orden de Santo Domingo, al

¹⁵ En realidad, de todos es conocido que su inventor y difusor fue el dominico bretón Alain de la Roche, a fines del siglo XV; *vid.* PÉREZ SANTAMARÍA, A., a. c., p. 141.

¹⁶ *Idid.*, pp. 142-146.

¹⁷ En su Carta apostólica “Acostumbraron los Romanos Pontífices”, de 1569, ilustra y defendía el uso tradicional del rosario.

¹⁸ Durante la batalla se realizó una procesión del Santo Rosario rogando a la Virgen por la victoria en la iglesia dominica de Santa Maria sopra Minerva (Roma). En gratitud perpetua por la gesta, el papa Pío V añadió a la letanía la invocación *Auxilium christianorum* y, un año después, instituyó la fiesta de la Virgen de la Victoria el primer domingo de octubre. En 1573, el nuevo pontífice Gregorio XIII (1572-1585) cambiaría el nombre de esta festividad por el de Nuestra Señora del Rosario.

¹⁹ Sobre la construcción de la “memoria” de la batalla de Lepanto en el siglo XVI recomendamos el último capítulo del libro de RIVERO RODRÍGUEZ, M., *La batalla de Lepanto. Cruzada, guerra santa e identidad confesional*, Madrid 2008, pp. 270-292.

Papado y a la Monarquía hispánica en la defensa del rezo del rosario y, por extensión, en la defensa de la identidad católica; aunque, no lo olvidemos, esta representación era deudora en última instancia de los grabados de Nicolás Beatrizet. Las efigies de busto de Pío V y de don Juan de Austria, y el posible retrato de Carranza, singularizan la pieza de las Comendadoras; de hecho, hasta el momento no hemos encontrado ejemplos similares.

No obstante, sí nos gustaría citar otras pinturas en las que aparece vinculada la Virgen del Rosario con el pontificado de Pío V y con la Monarquía hispánica. En primer lugar, en las iglesias mexicanas de Yanhuilán (Oaxaca) y de San Pedro de Tláhuac (México D. F.) existen dos cuadros que proceden de conventos dominicos, atribuidas al amberino Simón Pereyng (doc. entre 1558 y 1589, en Toledo, Lisboa, Madrid y México) y al sevillano Andrés de la Concha (llegado a Nueva España en 1568, y documentado hasta 1612) respectivamente, que se pueden relacionar con esta iconografía e, incluso, tal vez fueran inspiradas por la estampa de Beatrizet u otras muy parecidas. Representan a la Virgen del Rosario, también con el Niño, dentro de un óvalo de rosas jalonado, a manera de rosario, por los quince tondos con los misterios del rosario y acompañados por ángeles, asimismo con rosarios; en la parte inferior y en actitud orante, los representantes de la Iglesia católica (Pío V, don Pedro Moya de Contreras, arzobispo de México, un cardenal y Santo Domingo de Guzmán) y de la Monarquía española (Carlos V, Felipe II, Isabel de Portugal y ¿María de Austria?). Según explica la profesora Sotos, la pintura de Tláhuac aún se conoce como “Nuestra Señora de la Victoria de Lepanto” o “Virgen del Rosario de Lepanto”, denominaciones muy reveladoras para el asunto que nos ocupa²⁰.

Otra pintura de 1559 debida a Maese Guión se conserva en la iglesia de San Miguel de Fuentes de Ebro (Zaragoza), cuya composición deriva directamente de las estampas de Beatrizet²¹. En ella parece representarse a Felipe II entre los devotos arrodillados ante la Virgen y el Niño.

En Italia conocemos numerosas obras que parecen una derivación o inspiración mucho más libre del prototipo que venimos comentando. Por ejemplo, recordamos un lienzo de la *Virgen del Rosario* acompañada por

²⁰ Cfr. SOTOS SERRANO, C., “La imagen de Felipe II en México”, en *Felipe II y las Artes. Actas del Congreso Internacional. 9-12 de diciembre de 1998*, Madrid 2000, pp. 553-567.

²¹ Circunstancia ya señalada por Carmen Morte García en el Catálogo de la exposición, Zaragoza 1990: *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza 1990, n° cat. 30, pp. 154-157, y repetida por GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a., “Imágenes en El Escorial”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (Coord.), *Literatura e imagen en El Escorial. Actas del Simposium*, San Lorenzo de El Escorial 1996, p. 320.

Santo Domingo de Guzmán y Santa Clara de Siena, en cuya parte inferior aparecen el cardenal Bonelli, Pío V, Felipe II y el dogo veneciano Alvise Monecigo, es decir, los representantes de la Santa Liga que luchó contra los turcos, aludida también por una bandera con los escudos de los tres estados; es obra de Grazio Cossali (1563-1629), fechada en 1597, y se custodia en el monasterio de la Santa Cruz y de Todos los Santos de Bosco Marengo (provincia de Alejandría, región del Piamonte), localidad que vio nacer a Antonio Ghislieri, futuro Pío V.

Más significativa resulta la proliferación de este asunto en el ámbito napolitano, por razones obvias. Por ejemplo, en el Museo y Galería Nacional de Capodimonte (Nápoles) existen varias pinturas más que parecen derivar de la composición aludida, entre ellos una de Aert Mijntens (h. 1541-1602) en la que, entre el grupo adorador en la parte inferior aparecen Pío V y Felipe II, entre otros santos varones, además de diversas santas en el lado contrario (nº cat. Q 1092). Aquellos personajes también aparecen entre los elegidos que se representaron en cuadros de idéntico asunto para las iglesias napolitanas de la Madre del Buen Consejo (pintura de Giovanni Bernardo Lama, 1508-1579, y Silvestro Buono), de Santa María de la Merced a Montecavallo (políptico de Giovanni de Mío, h. 1510-1570) y de Santa María de la Sanidad (de Giovanni Bernardino Azolino, h. 1572-1645). En distintos santuarios de la región de Campania se repite la presencia de aquellos príncipes -uno de la Iglesia, el otro de la realeza católica-, como en las iglesias de Santo Domingo en Benevento (pintura atribuida a Mijntens) y del Espíritu Santo en Sant'Atimo (obra de Fabrizio Santafede, h. 1559-desp. 1628). E, incluso, en otras pinturas aparecen también la última esposa del Rey "Prudente", doña Ana de Austria (1549-1580), su padre, el emperador Carlos V, y su madre, Isabel de Portugal (1503-1539): iglesias de la Madonna del Lauro en Meta di Sorrento (cuadro de Girolamo Imparato, act. 1573-1621) y de la Congregación del Rosario en San Marzano (obra de Giovanni A. D'Amato, h. 1535-1598), además de la *Virgen del Rosario* de la concatedral de Muro Lucano, región de Basilicata (obra de Cornelis Smet, act. 1574-1592).

Acaso la célebre *Virgen del Rosario* (o *Virgen del Baldaquino*) pintada por Luca Giordano (1634-1705) hacia 1686 para la iglesia napolitana del Espíritu Santo de Palacio, y hoy conservada en el Museo de Capodimonte, pudiera ser una interpretación tardía, y sometida al estilo personal del maestro napolitano, del modelo que venimos comentando. En este sentido, son numerosas las pinturas realizadas en territorio italiano en las que podrían hallarse ecos lejanos de las composiciones ideadas por Beatrizet y, aunque no resultan relevantes para nuestro caso, vienen a constatar la difusión y reinterpretación de dichos modelos.

Volviendo a la pieza de las Comendadoras de Madrid, consideramos que hubo de realizarse hacia 1572, en coincidencia con el fin del papado de Pío V, o pocos años después, si bien podría considerarse obra de comienzos del siglo XVII. No nos atrevemos a precisar dónde pudo ser realizada, y mucho menos a quién se debe.

La repercusión de las obras citadas de Beatrizet y de sus sucesivas copias estampadas hubo de ser grande en España, en particular entre los cenobios dominicos. Conocemos varias pinturas que utilizaron dicho modelo, como una versión más libre del convento de las Dueñas de Salamanca, de monjas dominicas, u otra más fiel del antiguo monasterio de Santa María de Pedralbes (Barcelona)²², además de la ya citada de la iglesia parroquial de Fuentes de Ebro (Zaragoza)²³. Una interpretación dieciochesca del modelo grabado, en la que la Virgen aparece rodeada de santos de distintas órdenes y condiciones religiosas, se conserva en el monasterio de San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela)²⁴.

III. OTROS DATOS Y CIRCUNSTANCIAS DE LA OBRA

Consideramos que la *Virgen del Rosario* de las Comendadoras santiaguistas pudiera haber pertenecido a doña María Josefa de Etenhard Morquecho, religiosa profesa del convento entre 1751 y 1757 –período en el que hubo de llegar el cuadro referido–, pues entre los bienes de su casa de Madrid que fueron entregados en concepto de su dote matrimonial figuraba:

“Otra lámina de Nuestra Señora // del Rosario con la familia de Santo Domingo y los quinze Misterios alrededor y la fee y Charidad abaxo, con su marco de ébano en un mill reales.....
1.000 [reales]”²⁵.

Aquella mujer, fallecida en 1757, se había desposado en 1730 con don Diego Julián Portocarrero, vecino de Madrid. Cuatro años después ambos se

²² PÉREZ SANTAMARÍA, A., a. c., lám. XL, 2 (la autora dice que pertenecía a las monjas Dominicas de Pedralbes, aunque en este lugar sólo conocemos una comunidad de clarisas). En este caso sí podemos afirmar que la pintura reproducía una estampa de Beatrizet, en concreto la que recoge *The Illustrated Bartsch*, o.c., vol. 29, p. 272, nº 29 (253).

²³ *Vid. supra*, nota 21.

²⁴ Reproducida en VV. AA., *San Paio de Antealtares. Inventario*, Santiago de Compostela 2000, p. 56, nº 115.

²⁵ AHN, Órdenes Militares, leg. 7.366, carta de dote de doña María Josefa de Etenhard y Morquecho (Madrid, 28 febrero de 1730).

separaron, teniendo que devolver el hombre los 576.602 reales que la mujer había aportado al matrimonio en concepto de dote²⁶; entre los bienes que don Diego tuvo que devolver estaría, seguramente, la pintura mencionada. Hay que señalar también que varios antecesores de la familia de doña María Josefa habían sido caballeros de Santiago y, además, su tía doña Catalina Morquecho había sido profesa de la comunidad²⁷, por lo que no es extraño que aquélla decidiera vivir en el monasterio, si bien su caso resulta un tanto atípico dentro del funcionamiento intrínseco de la institución.

²⁶ AHN, Órdenes Militares, leg. 7.366, escritura de separación (Madrid, 6 de noviembre de 1734).

²⁷ Los padres de doña María Josefa de Etenhard fueron don Francisco Antonio de Etenhard y Abarca, caballero calatravo y capitán teniente de la Real Guardia alemana, y de doña Francisca Morquecho Sandoval y Rojas. Se conserva la dote matrimonial de aquélla, la cual contenía una interesante colección de objetos artísticos, la mayor parte heredados de sus padres (y, a su vez, algunos había pertenecido a su abuelo Bartolomé Morquecho). Entre las pinturas registradas en su residencia madrileña había varias series de lienzos animalísticos de “Pedro de Bos” (posiblemente se refiera al flamenco Paul de Vos, h. 1596-1678), además de copias suyas, varias series de floreros (de 12 y de 4 cuadros), otra serie de “doze prespectivas de mano del señor don Francisco de Etenhard” (el padre hubo de ser pintor aficionado), paisajes, vistas portuarias, “un juego de lienzos vacanales de niños y animales” y varios lienzos sagrados, entre ellos uno de la “Negación de San Pedro, original del caballero Máximo” (se refiere a Massimo Stanzione, h. 1585-1656), otro de “un pobre fiple original de don Francisco de Herrera” (seguramente se trate de Herrera “el Mozo”, 1627-1685, y no de su padre) y “dos láminas, la una de Salomón y la Reyna Saba y la otra de la Degollación de los Ynozentes, ambas del discípulo de Rubens, ochavadas con sus marcos de ébano”. En sus casas de Carabanchel de Abajo (compradas en julio de 1647 por su abuelo Bartolomé a don Diego Zapata de Cárdenas y doña Jerónima Lasso de Castilla, su mujer, y, por tanto, antigua posesión de don Íñigo de Cárdenas Zapata, + 1585, fundador del cenobio santiaguista) había numerosas pinturas de marinas, naturalezas muertas (entre ellas, “un quadro de diferentes fruttas // de Yndias”), retratos (una pareja de tamaño natural, “del rey Felipe Quarto y el otro de la Reyna”, y, del mismo tamaño, de don Bartolomé Morquecho y de don Jerónimo Morquecho, entre otros), escenas de caza y animalísticas, vistas urbanas, mitologías (“una pintura de Andrómeda zerca de dos varas de alto y una y quarta de ancho”), escudos de armas familiares, floreros, “doze pinturas de pobres”, y, como no podía ser de otro modo, diversas pinturas de temática religiosa. Entre las piezas escultóricas se tasaron: “Una echura de San Diego con su peana de évano en un mill reales (...); otra echura de San Francisco, compañera de la de San Diego y ambas de buena escultura, en un mill reales (...); dos Niños de zera baziados de casta flamencos en ochocientos reales (...); una echura de Santto Domingo de Guzmán, estofada la capa de oro, con su perro, en ochozientos reales (...); una hechura de Nuestra Señora de Monserrate de mármol de // Jénova de una vara de alto y media de ancho, con todas las caserías y hermitas, en tres mil reales de vellón (...); una hechura de la Zezepción de una vara de alto con su trono de seraphines en quatrocientos reales (...); una hechura de un Niño Jesús y un San Juan de vara de alto con su peana dorada, en seiscientos reales (...); una hechura de Santa Catthalina con el moro a los pies de buena escultura, en dos mill reales (...); otra hechura de San Sevastián con su árbol de una vara de alto de mano de Mena [sin duda, el granadino Pedro de Mena, 1628-1688] mui bien executado, en tres mill reales”. Se registraron, además, muebles, tejidos, plata, etc. AHN, Órdenes Militares, leg. 7.366, carta de dote de doña María Josefa de Etenhard y Morquecho (Madrid, 28 febrero de 1730). Sobre otros miembros de la familia Morquecho vinculados al monasterio santiaguista de Madrid, *vid.* SÁNCHEZ RIVERA, J. Á., o.c., vol. 1, pp. 182-183, 201-202, 212-213 y 226.

Habiendo transcurrido casi dos centurias, durante la Guerra Civil española (1936-1939), la referida pintura fue una más de las piezas incautadas al monasterio, siendo recuperada el 12 de abril de 1940; entonces, en el recibo de entrega a las religiosas, se clasificó como de “Esc.[uela] italiana”, apuntando acertadamente el origen del modelo que la inspiró²⁸. Conserva su antiguo marco, que aún mantiene la etiqueta de la Junta republicana y las inscripciones a tiza que identificaban los objetos que habían sido haber sido fotografiados²⁹.

IV. CONCLUSIÓN

Según hemos visto, el prototipo iconográfico que inspiró el pequeño cobre de las Comendadoras de Madrid hubo de gestarse en el ambiente romano de mediados del siglo XVI, ideado como un medio más para fomentar y difundir el culto a la Virgen del Rosario. La presencia de diversas copias de este modelo de devoción en conventos dominicos de España demuestra su difusión, así como la vinculación específica de la iconografía mariana del Rosario con la Orden de Santo Domingo.

Sin embargo, tras la emblemática victoria católica en la batalla de Lepanto, dicho modelo también se reinterpretó, y se transformó, fundamentalmente, en un medio de propaganda político-religiosa. Durante aquella batalla, en Roma se ofrecieron plegarias a la Virgen del Rosario, y a esta advocación se atribuyó la victoria contra la flota turca. Por tanto, no resulta difícil comprender que, cuando se decidiera consagrar una imagen piadosa y triunfal de los promotores de la victoria, en numerosas ocasiones se tomara como punto de partida la conocida estampa de Beatrizet y se combinara de manera conveniente con las efigies de aquéllos. De este modo, esta “nueva” iconografía mariana, enriquecida con nuevos mensajes o niveles de lectura, se difundió por la geografía más estrechamente vinculada a la célebre batalla naval o al nombre de sus protagonistas.

A nuestro juicio, la *Virgen del Rosario* perteneciente a las Comendadoras de Madrid, a pesar de su modestia, ofrece una doble singularidad que hace de ella una pieza interesante. En primer lugar, por la rara presencia de la efigie de don Juan de Austria y, acaso, del arzobispo Carranza; por medio de ellas, y asociadas al retrato del papa Pío V, se pone de relieve el importante

²⁸ ACIPCE, SDPAN, sig. 130.40, recibo 958, nº de orden 13; *cfr.* SÁNCHEZ RIVERA, J. Á., o.c., vol. 2, Apéndice documental, doc. 30. Aunque Beatrizet fuese de origen francés, su composición sí puede circunscribirse al ambiente artístico italiano de la segunda mitad del XVI y, en consecuencia, así se catalogó la pintura de las Comendadoras.

²⁹ FIPCE, AA, MP-8831.

papel jugado por España en la defensa del mundo católico. No obstante, como se ha explicado, no constituye una excepción el artificio de asociar las dos principales instituciones triunfantes en Lepanto (Papado/Monarquía hispánica) a través de sus más insignes representantes (frecuentemente, Pío V o Felipe II), junto a los santos dominicos y a su celestial protectora. Al calor de la victoria contra el turco, se realizaron diversos encargos de esta naturaleza, devota y conmemorativa, para iglesias de Italia y de España.

En segundo lugar, la pintura de las Comendadoras, aunque puede formar parte de ese grupo de representaciones en las que se combinó la iconografía de la Virgen del Rosario con los retratos de los vencedores de Lepanto, no participa del tono retórico y triunfal de éstas. La imagen que estudiamos es más modesta, en consonancia con su probable destino: la devoción privada. Seguramente, también por este motivo la transposición del modelo grabado es más evidente, resultando una composición en cierto modo “arcaica”; y, asimismo, la técnica minuciosa -casi de miniatura- parece derivar del modelo impreso. Frente a este cuadro “doméstico” se encuentran las pinturas a mayor escala para ser contempladas en lugares públicos, en las que invención, efectismo y grandiosidad iban de la mano, entroncando con la corriente que se ha dado en llamar “Manierismo reformado”.

En definitiva, todas las representaciones sagradas a las que venimos aludiendo pretendieron hilar un mismo discurso, vertebrado en la piedad y en la defensa de los signos católicos; sin embargo, la manera de materializarlo dependió de las circunstancias particulares de cada encargo. En el caso del cobre custodiado por las Comendadoras santiaguistas, las claves se encontrarían en su carácter privado y en la adopción de un modelo romano para engarzar en él, de modo sutil, dos efigies de adalides de la catolicidad hispánica. Y, ligado a ello, tal vez convendría recordar las particularidades de aquella nobleza confesional que constituyó la Orden de Santiago.



Fig. 1. Anónimo. *Virgen del Rosario con santos*.
Madrid, Comendadoras de Santiago.



Fig. 2. Nicolas Beatrizet. *Virgen del Rosario con santos*.
The Illustrated Bartsch, nº 29-B (254).



Fig. 3. Nicolas Beatrizet. *Virgen del Rosario con santos*.
The Illustrated Bartsch, nº 29 (253).



Fig. 4. Anónimo. *Virgen del Rosario con santos*, detalle del supuesto retrato de don Bartolomé Carranza. Madrid, Comendadoras de Santiago.

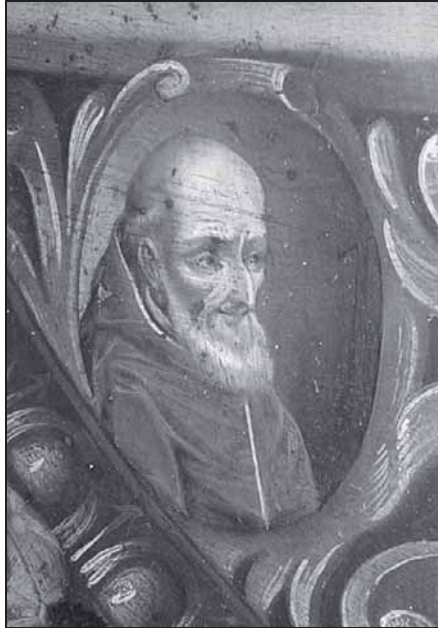


Fig. 5. Anónimo. *Virgen del Rosario con santos*, detalle del retrato de Pío V. Madrid, Comendadoras de Santiago.



Fig. 6. Anónimo. *Virgen del Rosario con santos*, detalle del retrato de don Juan de Austria. Madrid, Comendadoras de Santiago.

