

# Desamortización y patrimonio histórico-artístico del convento de Santa Cruz la Real de Granada. Identificación y destino.

José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO\*  
*Universidad de Granada*

SUMARIO: 251-283 [34]. Introducción: 252-253 [2-3]. 1. El comienzo del fin: 253-256 [3-6]. 2. Desamortización, conservación y destrucción (1835-1840): 257-283 [7-33]. Conclusión: 283-284 [33-34].

## Resumen

La aplicación de la desamortización de Mendizábal sobre el antiguo convento dominico de Santa Cruz la Real (Granada) duró un siglo. La extensión, ubicación y solidez del complejo monástico condicionaron su distinta fortuna, quedando pronto fragmentado en unidades patrimoniales bajo administraciones públicas y privadas, asociaciones y particulares. Una suerte pareja correría el cuantioso patrimonio

\* Doctor en Historia y profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Granada. Presidente del Centro de Estudios «Pedro Suárez» y correspondiente de la Real Academia de las Artes y las Ciencias de Antequera, ha coordinado la Vª Jornada de Historia de la Orden Dominicana (Guadix, 2019). Desarrolla una línea de investigación centrada en la reconstrucción del patrimonio eclesiástico desamortizado, con publicaciones como *Catalogación de obras de arte: metodología y recursos para la documentación del patrimonio artístico mueble* (2020). Artículo presentado: abril de 2020. Artículo admitido: junio de 2020.

Este trabajo fue presentado a Archivo Dominicano en abril de 2020 y aceptada su publicación en junio.

mueble, que ha podido ser reconstruido mediante el análisis de los diferentes inventarios de bienes elaborados.

Palabras clave

Desamortización eclesiástica / Dominicanos / Expolio / Inventarios / Patrimonio eclesiástico

Abstract

The effects of the disestablishment of Mendizábal on the old Dominican convent of Santa Cruz la Real (Granada) lasted over a century. The extension, location and solidity of the monastic complex conditioned its different fortunes, soon being fragmented into patrimonial units under public and private administrations, associations and individuals. A couple of luck would run the large movable heritage, which has been reconstructed by analyzing the different inventories.

Keywords

Ecclesiastical Disestablishment / Dominicans / Despoilment / Inventories / Ecclesiastical heritage

“En todas las capillas había ántes lujosos retablos  
con excelentes pinturas y esculturas;  
mas en la época de la exclaustación fueron  
derribados muchos de ellos,  
perdiéndose bastantes buenas obras de arte”  
(Diego Marín, 1887)

## INTRODUCCIÓN

El primer tercio del siglo XIX supuso para el convento de Santa Cruz la Real –y, por extensión, para el resto de comunidades regulares asentadas en España– el final de un esplendoroso recorrido histórico. Fundado en el inicio de la nueva etapa cristiana del reino de Granada, y contando con el poderoso respaldo de los Reyes Católicos, la Orden de Santo Domingo lideró la presencia regular en la ciudad entre 1492 y 1835<sup>1</sup>. La importante dotación patrimonial otorgada por la Corona, el ascendente escolástico del Estudio General aquí establecido, el fomento de la religiosidad popular por medio de numerosas devociones y el estrecho vínculo con el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición determinaron un fecundo proceso de enriquecimiento cabalmente administrado. Sólo así pudo acometerse la construcción del conjunto monástico, que en lo esencial abarcó un siglo, dadas sus extraordinarias dimensiones y solidez material. Proceso luego continuado a finales del

1. Este trabajo forma parte del proyecto de I+D+i «Cultura, identidad e historia de Andalucía. Siglos XIX y XX» (P18-RT-1840), financiado por la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresa y Universidades de la Junta de Andalucía. Agradezco a Alejandro Corral Labella y al P. Antonio Bueno Espinar, O.P. la información sobre el destino de algunos bienes muebles aquí tratados.

siglo XVII con la costosa ampliación del crucero y la cabecera, y la anexión del complejo destinado a la Virgen del Rosario en la primera mitad de la siguiente centuria<sup>2</sup>.

En todo este tiempo, el amueblamiento de capillas y demás dependencias fue paralelo al ritmo impuesto por el auge de hermandades y cofradías, cuyas devociones quedaron hábilmente sustentadas sobre sucesos prodigiosos. El énfasis depositado sobre el valor de las imágenes por su capacidad de representar y conmover fue alimentado gracias a la sucesiva proclamación de nuevos santos y beatos dominicos, entre los que pronto se incluyeron como mediadores a hijos de la Casa granadina. Retablos, altares, imágenes, pinturas y todo tipo de ajuares contribuyeron así a enriquecer tanto la iglesia como el resto de espacios conventuales, al servicio de la fe; pero también con implicaciones políticas de exaltación de la Orden debido tanto al incontestable carisma de los santos fundadores como al aval temporal de la Monarquía y el Papado.

Este trabajo pretende ser complemento de otro estudio de carácter iconográfico de las imágenes que atesoró la antigua iglesia de Santa Cruz la Real de Granada<sup>3</sup>. De ahí que se centre en el proceso desamortizador que afectó al convento y a su comunidad, con especial atención al destino de los bienes muebles de carácter histórico-artístico que poseyó.

## 1. EL COMIENZO DEL FIN

El proceso desamortizador de la primera mitad del siglo XIX constituye, sin duda alguna, uno de los capítulos fundamentales en el devenir histórico del patrimonio eclesiástico. Sus consecuencias marcan claramente el ocaso de la concepción utilitarista y privativa de unos bienes que, en el caso de aquellos de índole mobiliario, quedaría muy acentuado. El cambio producido en la estructura de la propiedad se reveló entonces como operación ineludible en el proceso de transformación del régimen jurídico de la tierra, el cual resultaría fundamental para efectuar el tránsito de la sociedad estamental a la sociedad de clases. La propia transformación sufrida en un primer momento por el clero regular, y después por el secular, motivó la absoluta transformación y cambio jurídico de un conjunto patrimonial

2. Sobre la historia del convento de Santa Cruz la Real de Granada, vid. Justino ANTOLÍNEZ DE BURGOS, *Historia eclesiástica de Granada*. Granada: 1623; Francisco BERMÚDEZ DE PEDRAZA, *Historia eclesiástica, principios y progresos de la ciudad, y religión católica de Granada*. Granada: Andrés de Santiago, 1639; Álvaro HUERGA TERUELO, *Santa Cruz la Real: 500 años de historia*. Granada: Universidad, 1995; Juan Miguel LARIOS LARIOS, *Santa Cruz la Real según la crónica de Fr. Francisco Páramo*. Granada: Comares, 2009.

3. José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO, "Armería de virtudes: santos, beatos y venerables dominicos en la iglesia de Santa Cruz la Real de Granada", en Juan ARANDA DONCEL (coord.), *Dominicos y Santidad en Andalucía: historia, espiritualidad y arte*. Córdoba: Fundación Castillejo, 2019, pp. 195-228.

hasta entonces exclusivamente vinculado a funciones litúrgicas y devocionales. Lo que se ha dado en llamar “desamortización artística” presenta un desarrollo paralelo al proceso desamortizador en sí mismo, dado que en sus distintas fases se fueron articulando disposiciones en función de la conveniencia de cada momento. Así, de forma paulatina se dictaron órdenes e instrucciones encaminadas a la conservación del valioso patrimonio histórico-artístico que la Iglesia poseía.

El primer anuncio que vaticinaba el imparable camino del ocaso coincidió con el decreto de 18 de agosto de 1809, impuesto por José I, que ordenaba la supresión de todas las órdenes regulares, mendicantes y clericales de los dominios hispánicos. Sus integrantes debían abandonar los establecimientos a los que estuvieran vinculados en el plazo de quince días, quedando confiscados todos sus bienes y aplicados a la extinción de la Deuda Pública. Cuando el 28 de enero del año siguiente entraron en la capital granadina las tropas francesas, una de las primeras acciones consistió en aplicar los decretos del Gobierno bonapartista<sup>4</sup>.

La estancia de las tropas napoleónicas en la ciudad supuso la ocupación de los conventos más amplios y capaces como alojamiento de tropas<sup>5</sup>. Esta primera exclaustración supuso para el convento de Santa Cruz la Real, al igual que para la mayoría de establecimientos monásticos de la ciudad, un golpe del que apenas pudo recuperarse. De este modo, entre 1810 y 1812, el instituto dominico fue dividido en tres zonas: el área claustral adaptado como cuartel de caballería, la zona del noviciado destinada a las brigadas de presidiarios; quedando la iglesia reservada como arsenal de artillería, por su gran capacidad, solidez y seguridad. Para este fin se extrajeron las rejas de hierro que cerraban las capillas, siendo fundidas para fabricar armas y proyectiles, sin atender las solicitudes del párroco de la vecina iglesia de Santa Escolástica para hacerse cargo de imágenes, ornamentos y vasos sagrados indispensables para el culto, “con objeto de evitar su ruina y destrucción”. Algunas de las piezas de valor sustraídas entonces debieron ser las puertas de plata de los sagrarios dispuestos en los retablos. Ello explica que luego se reemplazaran por pinturas como el retrato del P. Posadas (probablemente un cuadro retitulado de entre la serie de venerables de la Casa) o la que representa a la beata Juana de Aza, con enmarcamiento neoclásico.

En cualquier caso, gracias a la lacónica descripción del convento, publicada por el conde de Maule en su *Viage de España* (1812), quedó a salvo una parte sustancial del patrimonio pictórico del convento. Pues es conocido cómo la expedición dirigida por Frédéric Quilliet, en calidad de asesor artístico del Ejército de Andalucía, recorrió los conventos granadinos seleccionando

4. Cfr. Antonio GALLEGO BURÍN, *Granada en la Guerra de la Independencia*. Granada: Universidad, 1990, pp. 68-71.

5. Archivo de la Real Chancillería de Granada (AChG). Leg. 4421, pza. 28.

aquellas pinturas destacadas por Ceán<sup>6</sup> y Maule<sup>7</sup>, y con las que debía formar el Museo Josefino de Madrid. No obstante, requisó varios cuadros de Domingo Echevarría Chavarito, que se hallaban en la sacristía y camarín del Rosario, junto con otros de fray Francisco de Figueroa<sup>8</sup>. Los lienzos fueron depositados en el gran almacén en que quedó transformado el monasterio de la Cartuja, donde permanecieron hasta su reintegro al templo dominico<sup>9</sup>.

Tras la salida de los franceses, el examen llevado a cabo entre el 28 de septiembre y 1 de octubre de 1812 de los conventos ocupados por Luis de la Zarca, dedica un reducido espacio al convento dominico, donde indica no haberse hallado nada que inventariar<sup>10</sup>. El recorrido atento de la iglesia declaró encontrarse todos los retablos en sus correspondientes capillas, así como los seis cuadros situados sobre los arcos de cada una de ellas. El inventario no es más explícito a la hora de singularizar el resto de bienes destinados al culto, mencionando únicamente la existencia de dos imágenes de vestir en el camarín de Nuestra Señora del Rosario. Cabe considerar que se tratase de sendas tallas de la Virgen, una vestida con manto blanco y otra tocada la cabeza con cortina.

No debe olvidarse cómo entonces, los únicos bienes muebles de interés, eran aquellos de valor material intrínseco, como alhajas de plata y oro, o de carácter utilitario; adquiriendo en este momento las piezas de pintura y escultura una importancia muy secundaria debido al descuido acerca de su trascendencia histórico-artística. Es por ello que la atención quedase centrada sobre el conjunto de utensilios y demás mobiliario doméstico que, por la ocupación intensiva del local, se hallaba consumido y en estado inservible. Únicamente, en el Cuarto Real que estaba habitado por varias mujeres, se registraron una mesa grande de nogal, unas gradas de madera de cinco escalones, tres puertas de mamparas forradas de encamado y cuatro marcos para vidrios pintados de azul. Este edificio, estaba custodiado por un guardabosques nombrado por el gobernador del Soto de Roma, y ocupado por el intendente de Sitios Reales, quien ordenó desalojar todos los enseres antes de abandonar la ciudad<sup>11</sup>. En concreto, se acusó a Juan Vázquez y José del Moral, muleros del monasterio de la Cartuja, de haber trasladado varios muebles al domicilio de Isabel de San Millán Unzaga, madre política del gobernador Francisco Aguilar Conde, en la calle Recogidas.

6. Juan Agustín CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1808.

7. Nicolás de la CRUZ BAHAMONDE, *Viage de España, Francia, é Italia*. Cádiz: Manuel Bosch, 1812, v. 12.

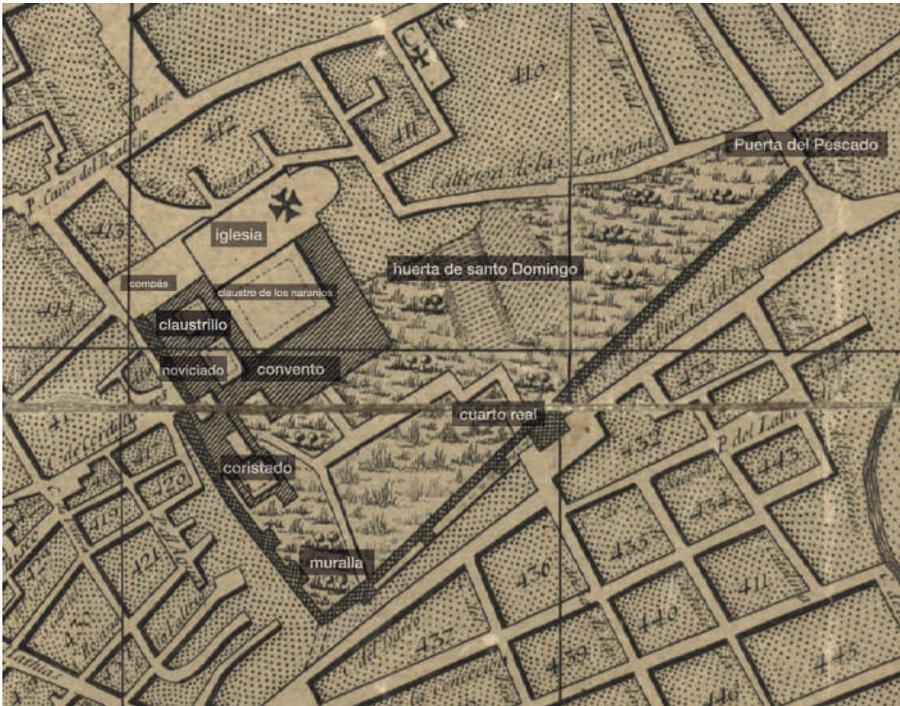
8. *Ibidem*, p. 243.

9. Cfr. M.<sup>a</sup> Dolores ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, "Un pleito artístico: Granada y el Museo Josefino", *Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, Historia del Arte*, 1 (1988), p. 267.

10. AChG. Leg. 4421, pza. 28.

11. Vid. Carmen EISMAN LASAGA, "Efectos que produjo la invasión francesa en los conventos de Granada", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 22 (1991), p. 67.

En los años siguientes, quizás coincidiendo con la desamortización del Trienio Liberal, se materializó el despojo de alguna de sus piezas más emblemáticas, como la monumental fuente que presidía el claustro de los Naranjos. Esta “grandiosa y artificial fuente de grande y alta arquitectura, que no la tiene mejor España”, como proclamaba Francisco Henríquez de Jorquera en el siglo XVII<sup>12</sup>, era una singular estructura compuesta por un mar octogonal sobre el que se alzaba un sistema triple con dos tazas, la inferior soportada por cuatro leones. Realizada en piedra de Sierra Elvira y mármol de Macael, entre 1623 y 1630. Su destino ulterior sería el embellecimiento público de los nuevos paseos del Salón y de la Bomba, a orillas del Genil, junto con la fuente de los Gigantes del también exclausturado convento de San Agustín (foto 1).



**Foto 1.** Complejo conventual de Santa Cruz la Real, según el plano de Granada de Francisco Dalmau (1796). Fuente: Archivo Histórico Municipal de Granada.

12. Francisco HENRÍQUEZ DE JORQUERA, *Anales de Granada*. Granada: Universidad, 1934, pp. 50 y 232.

## 2. DESAMORTIZACIÓN, CONSERVACIÓN Y DESTRUCCIÓN (1835-1840)

El Real Decreto de 25 de julio de 1835, que establecía la supresión de aquellos institutos religiosos que contasen con menos de doce miembros, fue sustituido por el posterior de 11 de octubre que aludía a la inoperancia del primero y la urgencia de llevar a cabo una reducción más amplia de conventos y monasterios, argumentando el desproporcionado número de monasterios, su inutilidad para la asistencia de fieles, el perjuicio de la amortización de sus fincas, así como la conveniencia de hacer circular sus bienes para aumentar los recursos del Estado y abrir nuevas fuentes de riqueza. Tanto en estos como en el Decreto de 8 de marzo de 1836 y la Ley de 29 de julio de 1837, por el que se suprimían las Órdenes religiosas, se mandaba la adjudicación al Estado de todos sus bienes para enajenarlos y atender con su producto a la extinción de la Deuda Pública.

### 2.1. *El destino de los inmuebles*

El estudio del destino ulterior de los diferentes espacios construidos que conformaban el complejo monástico más extenso de Granada revela que, a pesar de las radicales transformaciones del entorno y la destrucción de ámbitos significativos, el proceso desamortizador no resultó tan demoledor como para otros conventos. En ello tuvieron que ver varios aspectos, como la solidez y capacidad tanto del templo como del área conventual en torno al claustro principal, que de inmediato se reservaron para nuevos usos. Así como la situación excéntrica respecto del centro urbano, en un barrio popular como el Realejo, pero en una zona con posibilidades de crecimiento hacia el este. De manera que no se veía la necesidad –de momento– por demoler edificaciones para el ensanche de calles o la creación de plazas, una vez que la apertura pública del ancho compás ante la iglesia suponía un nuevo espacio urbano.

No obstante, y una vez adjudicadas las diferentes edificaciones del conjunto monástico, los solares resultantes de la huerta se sometieron a un proceso intensivo de ordenación parcelaria. Con esta actuación, el Ayuntamiento granadino pretendía conectar el área del Campillo y barrio de las Angustias con el Realejo, atravesando la gran manzana compacta del extinguido convento. Así se ordenó la apertura de la cuesta del Progreso y de Aixa, la plaza de los Campos Elíseos y el callejón de Santo Domingo permitiendo circunvalar el claustro y la iglesia. Igualmente fue autorizada la construcción en 1864 de una nueva sala de espectáculos, en el ámbito de este viario, como sería el teatro Isabel la Católica, con capacidad para dos mil espectadores.

El Gobierno destinó el núcleo principal del convento, en torno al patio de los Naranjos, como sede de diferentes entidades culturales. Así, en uno

de sus salones quedó instalada en 1837 la Cátedra de Química aplicada a las Artes, a cargo de Francisco de Paula Montells y Nadal. Y paulatinamente se fueron acomodando otras entidades como la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada, la Academia y Escuela de Bellas Artes, la Biblioteca Pública, la Comisión Provincial de Monumentos, o el Liceo Artístico y Literario, que contaba con una sala para recitales, conciertos y representaciones teatrales. Aun así, las dependencias monásticas todavía podían acoger el nuevo Museo Provincial formado con las pinturas y esculturas procedentes de los conventos desamortizados. De esta manera, el ex convento de Santa Cruz la Real se convirtió durante medio siglo en el contenedor cultural por excelencia de la ciudad<sup>13</sup>.

El resto de edificios se enajenaron mediante subasta pública. Así, el coristado quedó segregado del conjunto principal en 1842, una vez adjudicado por 89.000 reales al conde de Miravalle, destinándose a casa de vecinos<sup>14</sup>. También pasó a manos particulares la antigua habitación del lego portero del coristado, situada en el zaguán de la puerta de los Carros. Por su parte, el edificio de mayor interés arquitectónico y arqueológico, el Cuarto Real, “con sus jardines, fuentes y albercas”, también se subastó a finales de 1837<sup>15</sup>. No obstante, mantuvo su función de recreo y celebración de muchos de los eventos que tuvieron lugar en el Liceo o en los salones del Museo, como por ejemplo el banquete que siguió a su inauguración. Lo cual no fue óbice para que a mediados de la centuria se demoliese la bella arquería que servía de pórtico a la *qubba* nazarí y primera iglesia dominica.

Peor destino correspondió al grupo de edificios que ocupaban el lado occidental del conjunto y pertenecían a la primera fase constructiva del convento, adquirido por el Ayuntamiento de Granada para dotación de uso público. El claustro fue demolido al poco tiempo de la exclaustación; y unas décadas más tarde, en 1889 se produjo la destrucción del pórtico con serliana construido a comienzos del siglo XVII, que luego continuaría con el noviciado, con objeto de edificar el proyectado parque de piezas del cuartel de artillería (foto 2). De nada sirvieron ni el elevado valor artístico de estos dos espacios, de diseño tardogótico, como la

13. A finales de la década de 1880, el Ayuntamiento de Granada reclamó el convento para instalar un colegio preparatorio militar, luego sustituido por un cuartel de artillería. El nuevo uso obligó el traslado de las entidades que hasta ese momento ocupaban el edificio, incluido el museo. Finalmente, tras el traslado del cuartel, la Orden dominica logró la cesión del antiguo convento en 1930 asumiendo su restauración, el pago de un canon anual y el reintegro de abundantes obras de arte depositadas por la comunidad exclaustada en varios institutos dominicos de la ciudad. Asumida la administración parroquial en 1944, la oposición municipal retrasó la instalación de los regulares hasta 1951.

14. *Boletín Oficial de la Provincia de Granada (BOP)*, de 23 de diciembre de 1842.

15. *BOP*, de 29 de noviembre de 1837.

oposición de algunos eruditos y profesores<sup>16</sup>. Únicamente algunos testimonios gráficos y la armadura de la escalera del noviciado (hoy en el Museo Arqueológico Provincial) dan cuenta del valor de lo perdido. Paradójicamente, la ciudad conmemoraba el centenario de la muerte de fray Luis de Granada, hijo preclaro del convento granadino desde su ingreso como novicio.



**Foto 2.** Patio del noviciado, durante su derribo en 1889.  
Foto: J.M. Larios, *Santa Cruz la Real...*

16. “El abandono en que han permanecido algunos de los edificios reservados de la destrucción general, ha sido causa de que muchos vengan al suelo. Así ha sucedido con la parte más antigua del convento de Santo Domingo que era gótica y de lo más delicado que en su género había en esta ciudad” [Manuel GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, “Breve reseña de las pérdidas que Granada ha experimentado en sus monumentos y obras de arte en lo que va de siglo”, *La Alhambra*, 30 (1884), p. 2]. Vid. Juan Manuel BARRIOS ROZÚA, *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada*. Granada: Universidad, 1998, pp. 362-372.

La antigua iglesia conventual sería el inmueble que menos transformaciones sufriera por quedar a cargo de la Administración diocesana. A pesar de que el número de templos parroquiales existentes en Granada en la década de 1830 era suficiente para atender las necesidades espirituales de la población, no en todos los casos presentaban unas óptimas condiciones de conservación. El sector de la Antequeruela donde se ubicaba el convento dominico estaba compartimentado en tres parroquias –San Cecilio, San Matías y Santa Escolástica–, y acogía además otro poderoso convento como era San Francisco Casa Grande (franciscanos observantes), además de los de Nuestra Señora de Belén (mercedarios descalzos), Santa Catalina de Siena (dominicas), Santiago (comendadoras santiaguistas), Nuestra Señora de los Ángeles (franciscanas), y el Beaterio de Santo Domingo (orden tercera dominicana). La iglesia de Santa Escolástica, construida como sus vecinas en el siglo XVI, resultaba insuficiente para acoger a su feligresía, mostrando un estado de conservación precario. De ahí que el arzobispado de Granada viese como una excelente oportunidad la exclaustración de los dominicos para proponer al Gobierno el traslado de la parroquia a la iglesia conventual, popularmente conocida como de Santo Domingo. En base a las prerrogativas de la Iglesia para asumir la conservación y gestión de los templos desamortizados, asegurando el culto con la totalidad de sus bienes muebles, se aprobó la traslación y nueva dedicación en febrero de 1840, aunque el primer bautismo se registró tres años antes. Con anterioridad a su derribo, la mayor parte de imágenes, retablos, ornamentos y vasos sagrados de Santa Escolástica se depositaron en Santa Cruz la Real, alterando necesariamente la distribución mobiliaria del templo dominico, lo que en buena medida se mantiene hoy y dificulta la correcta identificación de piezas según su origen. De ahí que el análisis de los inventarios de 1835, por tanto anteriores al traslado de la parroquia, resulte del máximo interés para clarificar este aspecto.

## *2.2. Estado y fortuna de muebles, imágenes, pinturas y alhajas*

Desde el primer momento se estableció una separación entre los muebles de valor utilitario y con posibilidades de aprovechamiento económico, de aquellos otros de mérito artístico que merecían ser preservados y destinados a formar o incrementar las colecciones de bibliotecas, archivos y museos públicos. Esta atención por las obras de arte en poder de los institutos religiosos se vio respaldada por sucesivas disposiciones que tienen su antecedente en el Decreto de 25 de octubre de 1820, cuyo articulado disponía que los jefes políticos redactasen inventarios de los objetos artísticos incautados, los cuales permanecerían a disposición del Gobierno,

quien los destinaría “á las bibliotecas provinciales, museos, academias y demás establecimientos de instrucción pública”; además, quedaba al arbitrio de los respectivos ordinarios disponer en favor de las parroquias pobres de su diócesis “de los vasos sagrados, alhajas, ornamentos, imágenes, altares, órganos, libros de coro, y demás utensilios pertenecientes al culto”.

El proceso de incautación correspondía a las respectivas Juntas Provinciales de Enajenación, encargadas de designar los individuos que habían de redactar los inventarios de efectos de cada uno de los conventos suprimidos. Estos comisionados subalternos redactaban los inventarios respectivos en los que intentaban separar el mérito artístico del valor económico, que una vez en poder del contador de Arbitrios de Amortización, debía copiarlos y enviarlos al Ministerio de Hacienda. A continuación, las piezas eran entregadas en depósito a delegados eclesiásticos u otros comisionados que asumían la custodia temporal hasta la resolución oficial sobre su destino definitivo. Aquellos bienes muebles que no fuesen considerados de suficiente mérito artístico se venderían en subasta pública.

Es así que los sucesivos inventarios de bienes muebles elaborados en estos años aportan una información precisa acerca de su ubicación en los espacios conventuales, permitiendo no sólo su localización e identificación, sino también la reconstrucción de cada una de las dependencias y su distribución; datos especialmente relevantes en todos aquellos casos donde los inmuebles fueron transformados o directamente acabaron siendo demolidos. Por ello resulta tan valioso el análisis de los inventarios elaborados en 1835 y años sucesivos, por cuanto clarifican la organización y dedicación de altares y capillas de la iglesia, tanto como la jerarquización de salas del conjunto monástico. Permitiendo de este modo la aproximación a un patrimonio que hoy consideramos de interés histórico-artístico, su destino y pervivencia posterior. Del mismo modo, que pueden extraerse importantes consideraciones de carácter cultural e iconográfico, según la presencia entonces de imágenes y devociones impulsadas por la comunidad dominica.

### 2.2.1. El inventario de la iglesia

Uno de los primeros inventarios de bienes muebles del convento se llevó a cabo el 31 de agosto de 1835, dedicado íntegramente al registro de la iglesia. En el establecimiento se presentaron Fernando Moreno Berredo y Miguel Sánchez Fresneda, comisionados por la Contaduría de Arbitrios de Amortización, junto con el sacerdote Miguel de Reyes, cura de la parroquia de Santa Escolástica, encargado por el arzobispo de Granada para hacerse cargo del templo, vasos sagrados y ornamentos existentes. Fueron recibidos y conducidos a través de las diferentes dependencias

por el prior fray Juan Morón, a quien se debe la identificación de capillas y las indicaciones iconográficas contenidas en el documento<sup>17</sup>.

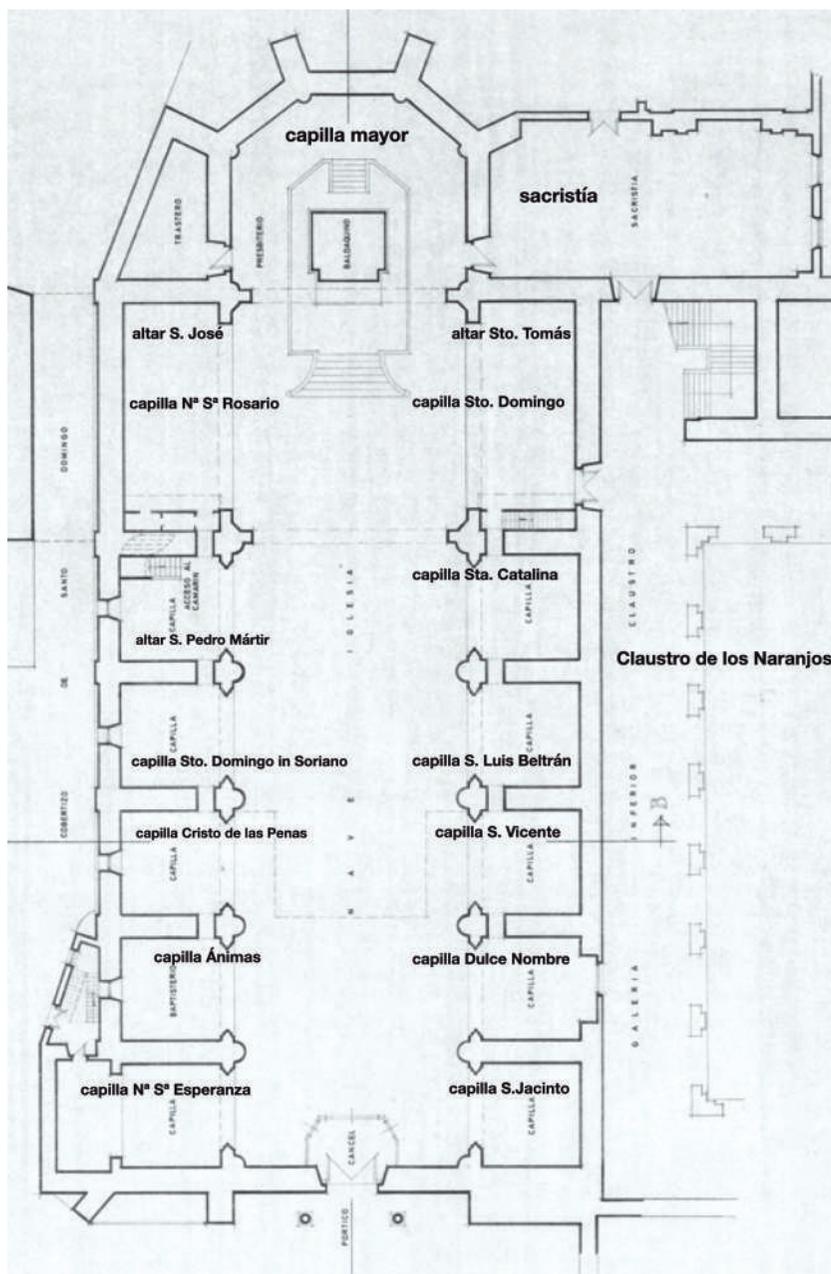
El dictamen inicial que encabezaba el inventario manifestaba hallarse el edificio del templo “en buen estado” con puertas y ventanas en estado corriente, sin que se advirtiese alteración alguna. Aunque el recorrido daba comienzo en el presbiterio, desde el tabernáculo, siguiendo por el lado del Evangelio en sentido inverso a las agujas del reloj, seguiré en mi análisis un itinerario alternativo desde el ingreso principal a los pies de la iglesia por ambos laterales, antes de culminar en el presbiterio (foto 3).

#### *Lado del Evangelio*

La primera capilla del lado del Evangelio albergaba la imagen prodigiosa de la Virgen de la Esperanza, uno de los escasos testimonios que han permanecido de la etapa fundacional del convento. Al igual que hoy día, en aquellas fechas presidía el testero un retablo barroco sobre frontal pétreo, centrado por la urna de cristal que custodiaba la pequeña talla de alabastro de la Virgen con el Niño, cubierta con velo y corona, y media luna de plata a los pies. No se mencionan las cinco pinturas que contiene actualmente el retablo, sino únicamente dos esculturas: *San Pío V*, vestido con ropas de seda y lienzo; y *Santo Domingo penitente*, “con ropas de madera”<sup>18</sup>. En efecto, las tres pinturas superiores que se vinculan con el círculo de Pedro de Raxis y proceden de un retablo anterior perdido, se completaban con las mencionadas imágenes hasta que, desaparecidas estas, en 1910 se colocaron los cuadros de *San Pedro* y *San Jerónimo* en los huecos. Una intervención debida a la devoción de Felipe Campos de los Reyes y su esposa, quienes costearon a su costa la limpieza y saneamiento de toda la capilla. Aunque no fueron las únicas esculturas que se registraron en este espacio, pues el inventario menciona igualmente otras cuatro imágenes de talla, representando a san Juan Bautista, san Simón, san Benito y santo Domingo de Guzmán, que debieron ocupar los nichos de los retablos laterales. El movimiento de bienes en las décadas siguientes varió esta distribución, de manera que a finales del siglo XIX sólo se mantenían *San Juan* y *San Benito*, a las que se incorporaron otras desplazadas de la capilla contigua por la llegada de bienes de otras iglesias. Así, *Santa Águeda* y *San Sebastián*, “una santa algo más antigua” –probablemente *Santa*

17. Archivo Histórico Provincial de Granada (AHPG). Leg. 2432, exp. 8. *Inventario de la iglesia de Santa Cruz la Real de Granada* (1835).

18. Pudiera relacionarse esta imagen con la que actualmente custodian las monjas de la Congregación de Santo Domingo entregada a la M. Teresa Titos por el arzobispo José Moreno Mazón. El monasterio de San Jerónimo conserva sendas imágenes de *San Pío V* y *San Francisco de Paula*, procedentes de esta iglesia.



**Foto 3.** Planta de la antigua iglesia de Santa Cruz la Real, con distribución de capillas y su dedicación en 1835. Fuente: elaboración propia.

*Inés*– y otro *San Benedicto* que Manuel Gómez-Moreno González atribuyó a la escuela de Alonso Cano<sup>19</sup>.

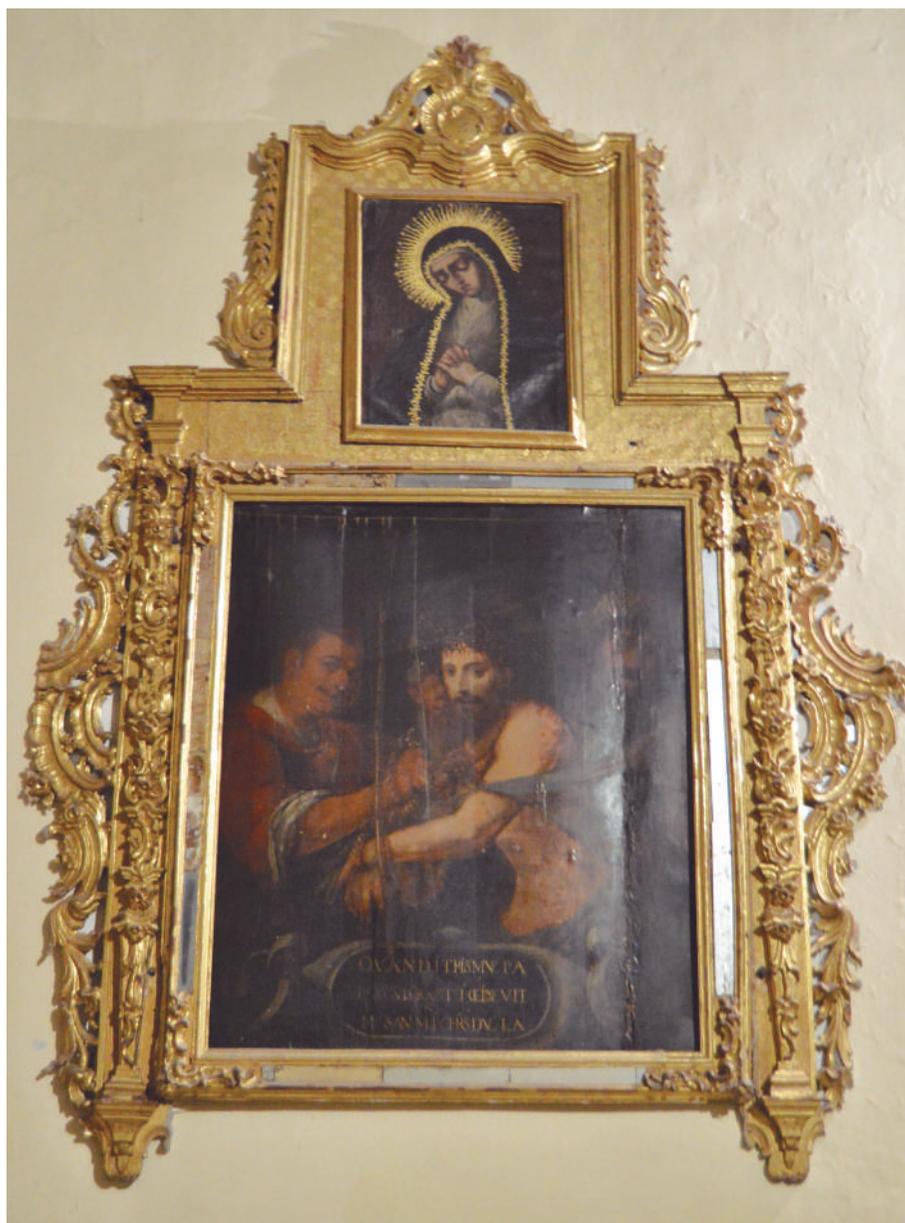
Gran veneración correspondía al Santo Crucifijo de la Sangre y Ánimas, titular de la hermandad homónima establecida en este convento en 1581. Se trataba de una de las primeras cofradías de penitencia, con salida procesional el Jueves Santo. Aunque habitualmente las hermandades de ánimas solían establecerse en parroquias, esta contaba con altar propio en la segunda capilla del Evangelio. El testero estaba presidido por la imagen de Cristo crucificado que, como altar privilegiado de ánimas, podía celebrar tres misas en memoria de los hermanos fallecidos. Por su parte, en el lateral izquierdo se disponía la Dolorosa –cuya advocación en el siglo XVIII era Nuestra Señora de la Encarnación– que acompañaba al Cristo en los itinerarios procesionales, “con ropas de sedas y rostrillo y corona de ojadelata”. Probablemente se trate de la escultura que Gómez-Moreno atribuye a José Risueño, y luego quedó ubicada en la capilla de san Vicente<sup>20</sup>. Junto a ella se disponían las figuras de *Santa Águeda* y *Santa Inés*, sin retablo<sup>21</sup>; y en el lateral opuesto un cuadro de la *Visión de san Francisco de Paula*, que ahora puede contemplarse en la capilla del Señor de la Humildad. En cualquier caso, aquí se encontraba la “bellísima pintura flamenca” del *Ecce Homo*, atribuida al holandés Jan Cornelisz Vermeyen por Gómez-Moreno González; una tabla que ya se hallaba integrada con el pequeño lienzo de la *Dolorosa* mediante el envolvente marco dieciochesco, antes de ser trasladado a la capilla contigua donde pasará como consecuencia de la incorporación de imágenes y altares de otras iglesias suprimidas (foto 4).

Una imagen de Cristo crucificado, venerado como Nuestro Señor de las Penas, daba título a la tercera capilla del Evangelio, hoy dedicada a la Soledad. La imagen era titular de la Hermandad del Santísimo Cristo de las Penas y Vía Sacra, instalada desde 1692 en la capilla de Nuestra Señora de la Paz, la cual cada viernes realizaba el ejercicio público de la vía sacra. Sobre un altar lateral se hallaban las imágenes de *San Sebastián*, *San Roque* y *San Antonio de Padua*, esta última hoy ubicada en el retablo de

19. Manuel GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, *Guía de Granada*. Granada: Indalecio Ventura, 1892, p. 218. Años después este autor señala como apostilla que las imágenes de *Santa Lucía* –en lugar de santa Águeda–, *San Juan Bautista* y *Santa Inés* eran las mejores en calidad artística.

20. Podrían tratarse del Santo Cristo, del siglo XVI, y de la Dolorosa que actualmente se custodian en la iglesia del Salvador. Todo proviene de la afirmación de Antonio Gallego Burín de haber sido trasladadas ambas imágenes, procedentes de la parroquia de Santa Escolástica, a la iglesia albaicinerá tras el incendio de 1936. La Dolorosa del Salvador es una talla completa del estilo de José Risueño, mientras que la registrada en 1835 era de vestir; de ahí que también se la identifique con *Nuestra Señora de la Luz* –hoy de los Dolores y Desamparo– en la parroquia del Corpus Christi (Granada).

21. Las imágenes de *Santa Águeda* y *San Juan Bautista* se destinaron a la nueva parroquial del Corpus Christi, en el barrio del Zaidín (Granada).



**Foto 4.** Tabla del *Ecce Homo* (s. XVI), de la antigua capilla del Cristo de Ánimas.  
Foto: J.M. Rodríguez Domingo.

santo Tomás de Aquino. En el lado frontero, protegido con cristal, colgaba un cuadro de Cristo y la Virgen<sup>22</sup>.

El traslado de la parroquia de Santa Escolástica a esta iglesia, mucho más amplia, sólida y capaz, conllevó también la instalación de buena parte de su ajuar litúrgico. Uno de los conjuntos reubicados aquí sería el retablo de la Dormición de la Virgen, que ocuparía la hasta entonces capilla de santo Domingo en Soriano. Contaba esta de dos retablos y frontales de madera, uno enmarcando un lienzo con el asunto que intitulaba la capilla, y otro con las imágenes de *San Agustín*, *San Blas* y *Santa Lucía*. La primera, perteneciente al estilo de Pablo de Rojas, pasaría a una de las capillas del lado frontero, y hoy no se encuentra en el templo. Por su parte, las dos últimas esculturas se conservan aún en la capilla de Nuestra Señora de la Esperanza, aunque la del santo obispo de Sebaste permanece identificada erróneamente como san Cecilio. Una pintura representando a *San Isidro Labrador*, y otras dos “de nro. Señor Jesucristo”, completaban el adorno de este espacio. A finales de siglo, se hallaba aquí el cuadro de *Cristo muerto adorado por dos ángeles*, considerada entonces como una de las pocas obras conocidas de Felipe Gómez de Valencia<sup>23</sup>.

Por su parte, la quinta capilla del Evangelio estaba dedicada a san Pedro Mártir, titular de una hermandad fundada en 1617 que agrupaba a los ministros del Santo Oficio. Su adorno debía ser muy escueto, presidido el testero por la imagen del Santo de Verona -hoy relegada en la capilla de la Virgen de la Esperanza, a pesar de su calidad- y, a ambos lados, una pintura del *Señor de la Humildad* y otro de la *Virgen del Buen Suceso*<sup>24</sup>. Precisamente, tras la excomunión del convento mercedario de Belén y su conversión en penal, se instalaría aquí la venerada imagen del *Señor de la Humildad*, cuya talla se vincula al arte de Bernardo de Mora.

El crucero, cuya espacialidad surge de la profunda reforma de la cabecera llevada a cabo a finales del siglo XVII, se abre en este lado para destacar el culto a la Virgen del Rosario; de ahí que el inventario lo denomine como “capilla” con esta advocación. Hasta hoy han llegado los retablos que presidían dos de sus lados, así el principal “sobredorado con todo su adorno” enmarcando el camarín de la Virgen; y el dedicado a san José, que luego acogería la imagen titular de la parroquia de Santa Escolástica. La figura del Santo Patriarca, atribuida a Agustín de Vera Moreno, portaba

22. El Seminario Mayor de Granada contiene una pintura de la *Virgen lactando al Niño*, de Juan de Sevilla, muy ponderada por la crítica artística, procedente de esta iglesia.

23. Manuel GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, *Guía...*, 217. Este lienzo, que Gómez-Moreno consideraba propiedad de la Hermandad de la Concepción de la parroquia de San Gil, pasó al poco tiempo a la iglesia de San José. En cualquier caso, parece tratarse de la pintura que hoy se encuentra en la capilla de Santa Catalina.

24. Podría corresponderse esta imagen con una de las pinturas que cuelgan del presbiterio, erróneamente identificada como la Virgen del Rosario, cuyo lienzo fue ampliado para adaptarse al hueco donde se inserta.

una vara de hojalata en la mano derecha, y le faltaba el Niño en la izquierda. Además, el retablo llevaba adosadas varias urnas, una de las cuales contenía un Santo Cristo y una pequeña talla de *San Francisco de Paula*, además de otra figura mediana de *San Juan de Dios*, de papelón, es decir, de cartón y lienzo enyesado<sup>25</sup>.

Como puede verse, las cinco capillas del lado del Evangelio estuvieron adaptadas para acoger las advocaciones de mayor devoción popular, capaces de asegurar la veneración y el respaldo de los fieles hacia la Orden. La mayoría de ellas servidas por cofradías que celebraban cultos y organizaban recorridos procesionales, rivalizando en el favor popular. De entre ellas, además de la cofradía de la Virgen del Rosario sobresalían por su arraigo la de Ánimas, y por influencia la de San Pedro Mártir, al estar servida de los ministros del Santo Oficio de la Inquisición y de sus familiares.

#### *Lado de la Epístola*

Del otro lado, las capillas de la Epístola quedaron organizadas para mostrar la santidad de la Orden dominica, expresada en una profusa y variada galería de santos, beatos y venerables. El interés de esta se manifiesta en la dotación de un mobiliario rico y uniforme, con grandes y suntuosos retablos dieciochescos y pinturas murales. Esta reordenación programática llevaría a concentrar en este lado la mayor parte de quienes protagonizaron a lo largo del tiempo los momentos culminantes de la Orden. Así, del mismo modo que el lado opuesto culmina en el retablo de la Virgen del Rosario, la línea de capillas que linda con el claustro conventual confluye en la capilla del crucero dedicada al fundador. Frente a la disposición autónoma de enseres, imágenes y altares de las capillas del Evangelio, cuyo mantenimiento correspondía a cada una de las hermandades allí radicadas, los retablos dominicos demuestran una intencionalidad regularizadora, canónica y doctrinal más coherente. Es por ello que la progresiva decadencia de estas cofradías permitiría la alteración, traslado y acomodo de imágenes en los cien años siguientes; en contraste con las capillas propiamente dominicas que soportaron mejor las difíciles vicisitudes de aquellos tiempos, manteniendo hasta hoy la mayor parte de sus advocaciones (foto 5).

No obstante, hallamos excepciones como es el caso de san Jacinto de Polonia, cuya imagen ocupaba el altar izquierdo de la capilla de la Esperanza, junto a los citados *San Juan Bautista* y *San Roque*, antes de contar con espacio propio en el primer tramo de la Epístola. Pieza salida del taller de Pablo de Rojas antes de 1600, debió estar acompañada con varias pinturas de Pedro de Raxis, componiendo el retablo que cita el inventario de 1835. Este debía ser el “relicario con pinturas de principios del siglo

25. La imagen del fundador de los Mínimos sería atribuida a Pablo de Rojas por Gómez-Moreno, hallándose aún en la capilla de santa Catalina a fines de siglo XIX.



**Foto 5.** Capillas del lado de la Epístola, con sus retablos barrocos.  
Foto: J.M. Rodríguez Domingo.

XVII” que menciona Gómez-Moreno en la segunda capilla del Evangelio<sup>26</sup>. En la actualidad se mantiene en la iglesia la escultura titular, nuevamente en la capilla de la Esperanza, estando el espacio original ocupado por el grupo escultórico contemporáneo de la Santa Cena.

A continuación, la capilla del Dulce Nombre de Jesús estaba presidida, como hoy, por un retablo dorado con nicho central acristalado (foto 6). Vestido con ropas de seda, la imagen del Niño Perdido estaba tocado con “diadema basta” y portaba una cruz de madera. A ambos lados, se ubicaban las imágenes de *Santa Inés de Montepulciano* y *Santa Teresa de Jesús*. No debía sorprender aquí la presencia de la reformadora carmelitana dada la profunda devoción que siempre declaró hacia santo Domingo y santa Catalina, llegando a tener como confesores a varios padres dominicos<sup>27</sup>. Mayor interés ofrece la escultura de la santa abadesa italiana, por

26. Manuel GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, *Guía...*, p. 217.

27. La iglesia de Santa Teresa en Granada conserva una imagen de la santa de Ávila que algunos autores consideran procedente de la primitiva parroquia de Santa Escolástica, aunque podría tratarse de la citada por el inventario.



**Foto 6.** Retablo del Dulce Nombre de Jesús (s. XVIII).  
Foto: J.M. Rodríguez Domingo.

hallarse erróneamente identificada como santa Rosa de Lima en la capilla de santa Catalina. Como ya advertí en un trabajo anterior, la iconografía de esta dominica italiana la representa con tres piedrecitas en la mano, correspondientes a las que la Virgen le entregó para la construcción de una iglesia fundada sobre la fe en la Santísima Trinidad, junto con el Niño Jesús que María dejó en sus brazos en otra ocasión<sup>28</sup>. La talla, además, se corresponde estilísticamente con el momento de beatificación de esta “segunda Santa Inés” en 1608. Se menciona igualmente un cuadro de *San Nicolás de Bari* protegido con cristal, que probablemente ocupara el hueco derecho del retablo, donde hoy se halla la pintura de *San Juan Evangelista en Patmos*. Ninguna alusión merecen, sin embargo, los laterales con la *Huida a Egipto*, obra atribuida a Domingo Echevarría Chavarito, ni *Jesús entre los Doctores*, de fray Francisco de Figueroa, al tratarse de pinturas murales no muebles (foto 7).

La tercera capilla de la Epístola estaba dedicada a san Vicente Ferrer que, desde su remodelación setecentista, aún conserva lo principal de su ajuar, a pesar de las traslaciones y pérdidas sufridas en los últimos doscientos años. Mantiene la presencia del retablo barroco dorado que el inventario menciona; no así las pinturas murales figurando la *Aparición de la Virgen con el Niño a san Vicente Ferrer*, de Domingo Echevarría, y la *Predicación de san Vicente Ferrer*, de Tomás Medialdea. Iconografía reforzada por la imagen del santo valenciano doblemente presente, tanto tallada en relieve sobre el frontal de piedra, como en el nicho central del retablo. A ambos lados, se disponían las imágenes de *San Raimundo de Peñafort*, realizada por Pablo de Rojas con motivo de la canonización del santo en 1601; y a la derecha, la del *Beato Manés de Guzmán*, probablemente una de las últimas incorporaciones al patrimonio mobiliario de la Orden, coincidiendo con la beatificación del hermano menor de santo Domingo en 1834. También reciente debía ser la colocación de una pintura de la beata Juana de Aza, sobre el altar y enmarcada con cristal y elementos neoclásicos, datable en torno a 1828, cuando comienza a extenderse esta iconografía a partir de la estampa de Esteban Boix<sup>29</sup>.

Siguiendo este recorrido por el lado de la Epístola, la que en la actualidad se denomina capilla de santo Tomás de Aquino, al tiempo de la exclaustación estuvo dedicada a san Luis Beltrán. Al igual que en el caso anterior, tanto el frontal como el retablo aparecían centrados por la figura del misionero valenciano; si bien he hallado dificultades para relacionar

28. Vid. José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO, *Op. cit.*, p. 205. El Niño acompaña hoy a la imagen dieciochesca de *San José*.

29. Mientras la imagen del beato Manés permanece en su ubicación original, la escultura de *San Raimundo* se encuentra actualmente en la capilla de santa Catalina. Recientemente, la pintura de la beata Juana ha sido trasladada al retablo de santo Domingo de Guzmán, en el crucero, y sustituida por una representación de santo Domingo de Henares (2017).



**Foto 7.** Retablo de San Vicente Ferrer (s. XVIII), hoy de Santo Tomás de Aquino.  
Foto: J.M. Rodríguez Domingo.

la escultura titular con alguna de las actualmente subsistentes en el templo. No obstante, por iconografía y calidad artística debe corresponder con la que desde 2000 aparece intitulada como *San Francisco Serrano*, actualmente en la capilla de la Virgen de la Esperanza. Junto a esta escultura, se hallaban las de *Santa Osana de Mantua* y *Santa Rosa de Lima*. La primera, erróneamente identificada hoy como santa Margarita de Hungría o santa Catalina de Ricci, se encuentra en la capilla dedicada al Dulce Nombre, como su compañera. Habiendo perdido el crucifijo y la azucena, así como el corazón atravesado por puñales, muestra los estigmas de manos y costado. Por su parte, una de las piezas mejor valoradas por la crítica artística de la época sería la escultura de la santa limeña, realizada con motivo de su beatificación en 1668. La pérdida también de sus principales atributos ha motivado la contradictoria identificación con santa Inés de Montepulciano, igualmente desplazada de su entorno original<sup>30</sup>. El espacio central de la predela aloja una pintura sobre lienzo del venerable *P. Francisco Posadas*, en lugar del cuadro con la figura de San José que reseña el inventario. Sobre los muros laterales colgaban sendas pinturas de Cristo y *Santiago apóstol*, cuya escasa concreción dificulta su identificación con las piezas conservadas en el templo; si bien pudiera la primera corresponderse con el lienzo de *Jesús Nazareno* que ocupa el banco del retablo del Dulce Nombre.

En quinto lugar, la capilla dedicada a santa Catalina de Siena sigue siendo uno de los espacios de la iglesia que ha mantenido su advocación en los últimos dos siglos. Ocupa el muro lateral el bello retablo de estípites dorado y policromado, sobre frontal con labor de incrustación de piedras formando el *stemma liliatum*, inscrito en estrella de ocho puntas y flanqueado por dos perros con antorchas encendidas. Centraba el retablo la escultura de la santa fundadora, otra de las imágenes más ponderadas por su perfección técnica y antigüedad. Aunque a finales de siglo se encontraba desplazada en la tercera capilla del Evangelio, junto con *Santa Rosa de Lima*. A su derecha, se halló dispuesta la figura de *San Gonzalo de Amarante*, que podría corresponderse con la escultura equivocadamente asociada con san Juan Macías, habiendo perdido sus atributos característicos. Al otro lado, se hallaba la figura del *Beato Álvaro de Córdoba*, hoy en la capilla de santo Tomás de Aquino, sosteniendo el escapulario donde portaba los panes que milagrosamente se convertían en rosas. Este ámbito registraba además la presencia de cinco cuadros colgados en los muros laterales. Dos de ellos con representaciones de la Virgen, como son las pinturas de *La Anunciación* y *La Purificación*, atribuidas a Pedro Atanasio Bocanegra, de delicada ejecución y ricamente enmarcadas que aún permanecen en este lugar. Así como “dos cuadros de Nro. Señor Jesu Cristo”, pudiendo tratarse uno de ellos de

30. A fines del siglo XIX se hallaba en la tercera capilla del Evangelio, siendo clasificada por Gómez-Moreno como más moderna que la *Santa Catalina de Siena* con la que compartía espacio.

*Cristo muerto adorado por los ángeles*; y otro representando a san Alberto, que quizás corresponda con el situado hoy en la sacristía, inspirado en un grabado de Pieter de Bailliu.

Este lado culmina en el crucero con la denominada capilla de santo Domingo, presidida por un monumental retablo seiscentista con la imagen del titular en el nicho central. Bajo este, en la predela, se hallaba dispuesta una urna con puerta de cristal, en cuyo interior encerraba una Dolorosa de medio cuerpo con diadema de hojalata. Ninguna mención incluye el inventario de 1835 a las figuras de *San Pedro Mártir* y *San Vicente Ferrer* que coronan el primer cuerpo de columnas salomónicas, ni a la pintura del *Ecce Homo* del segundo cuerpo.

Completaba este ámbito el retablo lateral de santo Tomás de Aquino, hoy presidido por la imagen de *San José con el Niño*, antes mencionada. Acompañaban al titular; sendas esculturas de *San Miguel Arcángel* y *San Vicente*, junto con un *Ecce Homo* dispuesto probablemente en una urna que no se menciona, “todo de madera”. Por último, se hallaba también un cuadro colgado, de pequeño tamaño, de *San Antonio Abad*, vinculable con el que lo representa ermitaño y orante, actualmente en la capilla del Tránsito de la Virgen.

#### *Nave, cabecera y coro*

Por lo que respecta a la descripción de la nave, se incluyen diferentes muebles; entre ellos doce escaños “ordinarios formando apriscos”, tres confesionarios y púlpito, además de otros bienes. Fueron contabilizados doce cuadros, de los cuales seis se hallaban distribuidos todavía sobre los arcos de las capillas, figurando a los cuatro Doctores de la Iglesia, junto a *San Pío V orante* y la *Sagrada Familia con san Juanito*. Aunque el resto, se trata en realidad de las ocho pinturas sobre lienzo, embutidas en los muros del crucero: de un lado, los cuatro santos y beatos dominicos, san Ambrosio de Siena y los beatos Enrique Suso, Diego de Venecia y Alano de la Roca; y, al otro, cuatro episodios milagrosos de la Virgen del Rosario. Aquí se incluyen también “ocho estatuas en los arcos de la media naranja de distintos santos y Sres. Reyes”, que se corresponden con las imágenes del crucero representando a *Santo Domingo de Guzmán* y *San Francisco de Asís*, los cuatro pontífices que ha dado la Orden, y los Reyes Católicos orantes a ambos lados del tabernáculo (foto 8).

Esta estructura, construida a finales del siglo XVII, centraba la capilla mayor, completamente exenta, rodeada de dieciocho candeleros, manifestador, sagrario y cruz de altar con Santo Cristo de marfil. Para algunos autores de la época, todo lo bueno que tenía la iglesia quedaba desdibujado por la “estraña baraunda” del presbiterio, en alusión a la inusual configuración de esculturas y pinturas de diferente mano en los muros



**Foto 8.** Cabecera de la iglesia de Santa Cruz la Real.  
Foto: J.M. Rodríguez Domingo.

absidales<sup>31</sup>. Entre otros muebles, se distribuían por el presbiterio cinco confesionarios y un torno que permitía subir las imágenes a sus altares. No obstante, cabe destacar la mención a las “ocho estatuas de cuerpo entero” que figuran a otros tantos santos dominicos, distribuidos en dos niveles por los muros del ábside. Igualmente se registra la presencia de nueve lienzos distribuidos en tres niveles sobre el testero, junto con otros cuatro dispuestos en los muros laterales. Aunque no se indican los asuntos, cabe suponer que se trataría de los actualmente existentes, con la excepción del que representa a la Virgen del Buen Suceso que vendría a sustituir décadas más tarde a un cuadro desaparecido.

La relación de bienes inventariados en el coro alto era tan lacónica como se ha visto para el resto de dependencias. Manifiesta la presencia de “un órgano corriente”, del que cabe suponer la existencia aún del instrumento completo; si bien no hace la menor referencia a la extraordinaria

31. José GIMÉNEZ SERRANO, *Manuel del artista y del viajero en Granada*. Granada: J.A. Linares, 1846, p. 317

caja barroca que lo englobaba, una de las más ricas de la diócesis granadina, realizada hacia 1750 durante el priorato de fray Narciso de Guindos. Debía estar situado en el centro del coro, enfrentado al altar mayor, aunque en la actualidad la fastuosa fachada del mueble se halla sobre una tribuna del lado de la Epístola<sup>32</sup>. Se registraron igualmente dos banquetas para los cantores y un facistol. De igual modo, escaso interés despertaron en ese momento los asientos corales, de los que únicamente se mencionaba estar realizados en madera de nogal y contar con sillería alta y baja (foto 9). En cualquier caso, pronto se advirtió la importancia de este conjunto relevante de la plástica renacentista, dado que los sesenta y cinco tableros con representaciones talladas de cabezas y santos cristianos fueron trasladados al Museo Provincial inaugurado en 1839, mientras los sitiales bajos se enviaron al convento de Santa Inés. En la alta valoración del conjunto –primer programa iconográfico completo con el que contó el convento– estaba su vinculación entonces “a la manera de Alonso de Berruguete”, hasta que unas décadas después fuera revisada esta atribución por Gómez-Moreno y documentada a los escultores Juan de Orea y Francisco Sánchez, en dos fases sucesivas hacia 1580. Prueba de la estimación alcanzada por esta serie es su permanencia en el museo, liderando la exigua representación escultórica, una vez que el marqués de Gerona dispuso la devolución al culto de la mayor parte de imágenes sacras procedentes de los conventos desamortizados.

### *Sacristía*

La espaciosa sala destinada a sacristía albergaba una mesa de cálices cuadrada y otra ochavada adherida al muro, ambas talladas en piedra. Los dos espejos cuadrados y el grande ochavado que se citan aún se mantienen en este espacio, así como uno de los tres arquibancos y el cancel. Presidía el testero un dosel con colgadura para la imagen de Cristo crucificado, de tamaño natural que a partir de 1920 se dispuso junto al retablo de santo Domingo en la iglesia, y hoy se venera como *Cristo de la Expiración* en la capilla de san Martín de Porres. También se citan tres pinturas sobre cobre, una tabla y otros seis en lienzo, cuyos asuntos no se indican. Uno de ellos bien podría ser la *Aparición de la Virgen a san Jacinto*, que Gómez-Moreno propone como “de estilo de Raxis”<sup>33</sup>; mientras que otro se correspondería con la *Aparición de la Virgen a santo Domingo*, atribuido a Pedro Atanasio Bocanegra<sup>34</sup>. Aunque conservaba dos cajoneras medianas

32. Para la descripción del órgano, vid. Inmaculada FERRO RÍOS y Antonio LINARES LÓPEZ, *Órganos en la provincia de Granada. Inventario y catálogo*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2000, pp. 259-263.

33. Manuel GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, *Guía...*, p. 218.

34. Diego MARÍN, “Crónica del Centro”, *Boletín del Centro Artístico de Granada*, 9 (1887), p. 3. No se indica si entre los cuadros de la sacristía aún se hallaban los realizados por Chavarito, de “buen color, buenos accidentes de luz y capricho en la composición” (Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Op. cit.*, v. 1, p. 327).



**Foto 9.** Paneles de la sillería coral de la iglesia de Santa Cruz la Real (c. 1580). Museo de Bellas Artes de Granada.

y otra grande, pronto se incorporaron otras dos procedentes de la antigua iglesia de Santa Escolástica. Una de ellas, “con buenas tallas” labradas por Baltasar de Arce en el siglo XVI, se vendió hacia 1900.

Por la *Ley de extinción general de los conventos* de julio de 1837 se podían disponer en favor de las parroquias pobres de los vasos sagrados, ornamentos y demás objetos pertenecientes al culto, exceptuando aquellos que por su rareza o mérito artístico conviniese conservar cuidadosamente, así como

los que por su considerable valor no correspondiese con la pobreza de las iglesias. En este caso, dado que la iglesia dominica pasaba a acoger la de pauperada parroquial de Santa Escolástica, pudo mantener todo su ajuar para el mantenimiento del culto. De hecho, la iglesia de Santa Cruz la Real aún disponía de un amplio ajuar de ornamentos, integrado por siete ternos para los diferentes tiempos litúrgicos. Entre ellos, Gómez-Moreno destacaba especialmente uno verde renacentista, con trepas amarillas, cenefas bordadas al romano y medallones con imaginería, cuyo capillo pertenecía a un ornamento más antiguo y destacaba por su bordado de la *Encarnación*<sup>35</sup>. Sin embargo, puede que se tratase de un conjunto procedente de Santa Escolástica, pues el terno verde que menciona el inventario de 1835 se señala como ordinario y sin capa. Y únicamente se registra bordado un terno de terciopelo encarnado, “con buenos bordados de imaginería, formando labores al estilo romano, de mucho gusto, y con escudos en las dalmáticas y capillo de la capa, que representan figuras de santos y evangelistas”<sup>36</sup>, pues el resto se trata de ornamentos de seda y damasco.

En contraste con la variedad de ornamentos, los vasos sagrados eran mucho menos abundantes. Aunque tratándose de los bienes de mayor valor material fue habitual entre las comunidades exclaustradas su ocultación. Al parecer, la última noche que los dominicos pasaron en el convento aprovecharon para trasladar el Santísimo Sacramento al beaterio de Santo Domingo, junto con varios objetos de plata. En 1951 se reintegró una custodia del siglo XVII, que estuvo depositada en el convento de Santa Catalina de Siena; mientras aún permanece un copón similar en el convento de la Piedad. Así, únicamente se registraron las piezas de plata indispensables para el culto: tres cálices, una custodia mediana, un copón para la Sagrada Comunión, una taza para el depósito del altar mayor, un pomo con puntero para el óleo, un incensario con naveta y un portapaz<sup>37</sup>. A estas había que añadir la corona y media luna de plata de la Virgen de la Esperanza.

Finalmente, se menciona también el oratorio de la sacristía, un espacio que quedaría desfigurado y oculto cuando se habilitase como vivienda del coadjutor. Aquí se inventarió un retablo presidido por la imagen de *Santo Domingo*, junto a las de *San Pedro* y *San Pablo* a cada lado, frontal

35. Manuel GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, *Guía...*, pp. 218-219. Hacia la década de 1920, la priora de Santa Catalina de Siena devolvía al provincial dominico una veintena de ornamentos procedentes de Santa Cruz, destruidos en el expolio del convento de Almagro de 1936. En el monasterio de dominicas de la Piedad (Granada) se conservaron otros bienes de Santa Cruz, como un terno blanco del siglo XVIII, o la cruz conventual, también devueltos.

36. Diego MARÍN, *Op. cit.*, p. 3.

37. El inventario de alhajas de 1839 suma a estas la corona y media luna de la imagen de *Nuestra Señora de la Esperanza*, ya citadas [José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO, “La enajenación de alhajas durante el proceso de desamortización de Mendizábal en Granada (1834-1840)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 27 (1996), p. 144.

de altar pintado sobre lienzo y cinco cuadros “con distintas pinturas todos viejos”. Como nota final se advertía no incorporar a este inventario lo existente en el camarín de la Virgen del Rosario, por pertenecer a una hermandad particular y hallarse la llave de acceso en poder de su camarera.

### 2.2.2. El inventario del convento

Por lo que respecta al convento, este inventario no dedicaba más que una breve nota indicando hallarse en buen estado en la parte ocupada por la comunidad, con todas sus puertas y ventanas. Las hermosas rejas con balaustres de hierro torneados con botones dorados que cerraban la galería baja y los balcones de la galería alta del patio de los Naranjos habían desaparecido en época de los franceses.

Tres días después, el 3 de septiembre de 1835, se proseguía el inventario accediendo al interior de las dependencias conventuales<sup>38</sup>. El registro arrojó un extenso y variado conjunto de muebles con diferente aplicación utilitaria, en contraste con los bienes de una supuesta valoración histórico-artística, como pinturas y esculturas, que aparecen ubicados siempre en espacios comunitarios, y en ningún caso en las celdas de los religiosos. De hecho, entre las alhajas no se menciona la célebre cruz grande de cristal guarnecida de esmeraldas.

Siguiendo un recorrido lineal, se inicia a partir de la biblioteca situada en la planta superior del claustro de los Naranjos, incluyéndose el retrato de “un escritor de la orden” y seis cuadros ovalados con escenas de la vida de santo Domingo de Guzmán. A continuación, la comisión salió a la galería superior de dicho claustro, donde menciona la presencia de siete cuadros viejos de diferentes tamaños, algunos sin marcos, representando a santos venerables. Tan lacónica información dificulta sobremanera la identificación exacta de las figuras representadas, pudiendo relacionarse con la serie de retratos de dominicos, hijos del convento granadino; de los cuales se conservan actualmente casi una veintena repartidos en diferentes dependencias (biblioteca, sacristía, ...). Un cuadro representando al santo fundador se halló en el antecoro, aunque este escueto dato apenas permite identificarlo con la tabla del siglo XVI que ha llegado a nuestros días. Por su parte, en la escalera claustral que conecta el convento con la sacristía colgaban de sus muros cuatro pinturas, dos de la Virgen, *Cristo atado a la columna* y *San Francisco de Asís*.

Ya en el claustro bajo, se procedió al inventario de las pinturas existentes, como tres cuadros embutidos en los muros cuyos asuntos eran la *Santísima Trinidad*, *Santo Domingo en penitencia* y la vera efigie del

38. AHPG. Leg. 2432. *Inventario del convento de Santa Cruz la Real* (1835).



**Foto 10.** *La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo* (c. 1665), dibujo de Alonso Cano para las pinturas del claustro de Santa Cruz la Real. Museo del Prado, Madrid.

venerable misionero granadino fray Juan Alcover. Pero, sin duda, el mayor interés debía ofrecerlo el conjunto de diecisiete lienzos rematados en medio punto con asuntos de la vida de santo Domingo. De esta monumental serie desaparecida se conocen los asuntos de quince cuadros, pudiéndose reconstruir los restantes gracias a la *Historia general de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores* (1615), compuesta por el dominico granadino fray Hernando del Castillo. Dichos dibujos, se atribuyen a Alonso Cano, a quien la Orden debió encargarse la realización del conjunto. Si bien, por razones aún no aclaradas por los investigadores, el ciclo fue realizado finalmente por el pintor sevillano Juan del Castillo, y acompañado de tarjas con la explicación de su contenido (foto 10). Los dibujos acabaron siendo adquiridos por Antonio Palomino durante su estancia granadina, y hoy se hallan repartidos entre el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional de Madrid, el Metropolitan Museum de Nueva York y el Kunsthalle de Hamburgo<sup>39</sup>. Para entonces, comienzos del siglo XVIII, las pinturas se hallaban “muy deterioradas del tiempo”<sup>40</sup>, lo que justifica el mal estado en que se encontrarían al tiempo de la exclaustación. De hecho, Gómez-Moreno justificaba su desaparición por destrucción ante la imposibilidad de poderse recuperar<sup>41</sup>.

El recorrido prosiguió luego por la portería, donde se anotaron dos cuadros, representando uno *La Visitación* y otro a *San Jacinto de Polonia*. Tal y como se recogía en el inventario de bienes del templo, la parte del convento llamada “de rasura”, permanecía inhabitable desde la Guerra de la Independencia. Por este motivo, únicamente en el patio del aljibe del noviciado se anotó un cuadro de “Nra. Señora”. Todo lo contrario a la antigua sala de profundis, uno de las estancias más extensas, donde son incorporados un cuadro grande de “Nro. Señor Jesu Cristo”, una escultura de la *Asunción de la Virgen* y dieciocho cuadros embutidos en los muros, cuyos asuntos no se expresan.

De nuevo en el claustro para acceder al piso superior, la monumental escalera principal aparecía ornada con un cuadro reseñado como “Santo Domingo”, cuando debe tratarse sin duda de la *Aparición de la Virgen con el Niño a san Jacinto*, obra de Pedro de Raxis, que pasó poco después al Museo Provincial. Sorprende que el prior de la comunidad errara en la correcta identidad del santo de Cracovia, aunque es cierto que aparece

39. Zahira VÉLIZ, *Alonso Cano (1601-1667). Dibujos. Catálogo razonado*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2009, pp. 327-377.

40. Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica*, v. 2. Madrid: Viuda de Juan García Infanzón, 1724, p. 393.

41. Como se lamentaba Gómez-Moreno González, “las pinturas de mérito que escaparon á la rapiña francesa, perecieron en el naufragio de la exclaustación” (Manuel GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, “Breve reseña...”, p. 1).



**Foto 11.** Retratos de los Reyes Católicos (s. XVII), procedentes del convento de Santa Cruz la Real. Ayuntamiento de Granada.

figurado en una posición poco habitual de su iconografía<sup>42</sup>. La obra debió ejecutarse al poco de la canonización del santo en 1594, coincidiendo con la terminación de la costosa escalera tres años después, y en la que el propio artista participaría también como pintor y dorador de la bóveda. Completaban el programa de exaltación política los retratos de los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, a ambos lados; dos pinturas que representaban a los monarcas de cuerpo entero, con cartelas identificativas e inscripciones latinas, remarcando el simbolismo de los emblemas y escudos relevados de la cúpula (foto 11). Los cuadros debieron integrarse entre los

42. Gómez-Moreno recoge sin dudar la memoria de esta ubicación cuando destaca la importancia del cuadro dentro de los inicios de la llamada “escuela granadina de pintura”.

fondos del Museo Provincial, al igual que el cuadro de Raxis antes mencionado, si bien su menor calidad artística los condenó a los almacenes. Actualmente se encuentran flanqueando la entrada al salón de plenos del Ayuntamiento de Granada. Por último, acaban las referencias a bienes de interés histórico-artístico con la inclusión de una escultura de la Virgen del Rosario localizada en el salón de actos del convento.

Se aprecia así en los inventarios una menor valoración de los bienes muebles localizados en las dependencias conventuales, cuya función se consideraba secundaria respecto al carácter cultural de imágenes y pinturas de la iglesia. Naturalmente, la misión de las series de cuadros del claustro, de la escalera o de la sala de profundis era antes didascálica que devocional, pues por hallarse en la clausura formaban parte del espacio cotidiano de la comunidad religiosa. Recordatorio permanente del carisma de la Orden y de la alta protección política de que gozaba.

El destino ulterior del convento y su fragmentación oscureció el rumbo que tomaron la mayor parte de estos objetos. A pesar de los intentos bienintencionados de algunos responsables políticos por preservar el legado artístico de las comunidades religiosas, también es cierto que se crearon las condiciones propicias para el ocultamiento y la venta ilegal. Muchas obras de arte salieron de Granada, y aún de España, en este tiempo, bajo la justificación económica de ser imprescindibles para enjugar la creciente deuda pública. Precisamente, los diferentes usos que acogió simultáneamente debieron desdibujar la vinculación de buena parte de ellos, hasta hacerlos desaparecer. La instalación del Museo Provincial tampoco ayudó a la conservación, cuando la llegada de pinturas procedentes de otros institutos suprimidos despertó el interés general acerca de su valor. Como señalaba Gómez-Moreno, “una comisión de personas caracterizadas” organizó el acondicionamiento de las naves más amplias del ex convento para alojar todas las piezas incautadas, tras verificar los inconvenientes de otras ubicaciones. Como resultado de esta tarea, en abril de 1839 se anunciaba la subasta de varios efectos de madera y hierro, pertenecientes a diferentes dependencias del convento<sup>43</sup>. Unas semanas antes, había tenido lugar un sonado robo de cuadros del taller de forrado y enmarcado del museo, cuidadosamente seleccionados por su calidad, que nunca fueron recuperados. Situación que se sumaba a las denuncias de la comisión científica sobre sustracción y expolio detectados en diferentes conventos en los últimos años, en la que se adivinaba la complicidad de monjes y encargados de la vigilancia de los bienes<sup>44</sup>.

43. BOP, 528, de 27 de abril de 1839.

44. Vid. Ilse HEMPEL LIPSCHUTZ, *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: Taurus, 1988; M.<sup>a</sup> Mar VILLAFRANCA JIMÉNEZ, *Los museos de Granada. Génesis y evolución histórica (1835-1975)*. Granada: Diputación, 1998, pp. 44-48.

Aunque, para entonces el resto del patrimonio pictórico del convento se había perdido, a excepción de las pinturas de la escalera principal. Cabe suponer que muchas otras se incorporaron al almacén del flamante establecimiento museográfico en esta etapa de formación, donde la capacidad del local –tres salones de la planta alta– obligó a seleccionar las piezas de mérito dignas de ser expuestas. El museo se inauguró solemnemente el 11 de agosto de 1839 con casi medio millar de objetos de arte en exposición. Este era el resultado final de la selección realizada por la comisión científica sobre las novecientas piezas recopiladas de los conventos suprimidos de la ciudad. Rechazados por su pésimo estado de conservación o escasa valoración artística, todos los objetos no escogidos acabaron siendo destruidos o engrosando colecciones particulares. Sin duda, entre estos se incluyeron pinturas del propio convento de Santa Cruz la Real. Los inventarios de la comisión de arbitrios no detallan los asuntos de los cuadros, y es probable que no llegara a registrarlos todos. El Museo de Bellas Artes posee entre sus fondos otros cuadros procedentes de este convento. Así, además de los que figuraron en la escalera claustral, se conservan dos lienzos de *San Antonio de Padua* y *San Vicente Ferrer*, de José Risueño; *Santo Tomás de Aquino*, de Benito Rodríguez Blanes, además de *San Pedro Mártir*, y un retrato de religioso. Un patrimonio que se suma a las imágenes, ornamentos, alhajas y libros que los frailes depositaron en los institutos dominicos femeninos de la ciudad antes de abandonar la que fuera su casa durante casi tres siglos y medio.

## CONCLUSIÓN

El estudio del patrimonio mueble de carácter histórico-artístico de los conventos suprimidos o desamortizados encuentra en los inventarios de bienes una base documental imprescindible para cualquier hipótesis de reconstrucción. No obstante, las sumarias descripciones de piezas, limitadas a menudo por registros escuetos y generalistas, dificulta sin duda esta labor. Si bien, para casos concretos como el antiguo convento de Santa Cruz la Real de Granada, la documentación existente permite una aproximación bastante ajustada a la realidad patrimonial.

Según se desprende del análisis de los inventarios de muebles y efectos realizados al tiempo de la desamortización de Mendizábal, pueden caracterizarse dos ámbitos con destino muy diferente. De un lado, el área del templo que ha permanecido abierto al culto de manera casi ininterrumpida desde 1835, donde nave, sacristía y capillas conservaron buena parte del legado mobiliario de la etapa regular. El cotejo de documentos y examen de campo ha permitido así diferenciar los bienes originales de los procedentes de otros templos, de manera que la exacta identificación de

advocaciones en cada capilla fundamenta la organización programática diseñada por la Orden.

Como contrapunto, los avatares sufridos por el resto del conjunto monástico derivan de su parcelación y consideración utilitaria. La aplicación del convento para sede de varias instituciones y entidades facilitó el ocultamiento y la dispersión del resto de objetos, cuya memoria acabó desapareciendo al cabo de pocos años. Unas escasas pinturas del museo llegaron a registrarse como procedentes del convento, aunque seguramente fueron más. Como consecuencia de esta fragmentación no sólo se perdió un importante conjunto de piezas de interés histórico-artístico, sino que también supuso la destrucción de estructuras construidas de gran valor arquitectónico.

No cabe duda que la reinstalación de la Orden, a mediados del siglo XX, ha sido un poderoso impulso no sólo en la labor de reconstrucción de aquel legado -contando con la cooperación de entidades religiosas y particulares-, sino también como “casa viva de culto, de predicación y de estudio”<sup>45</sup>.

45. Álvaro HUERGA, *Los dominicos en Andalucía*, Sevilla: 1992, p. 310