

Un programa iconográfico veterotestamentario en el Camarín de N. S. del Rosario (Granada)

An iconographic program of the Old Testament in the Camarín of O.L.D of the Rosary (Granada)

JOSÉ ANTONIO PALMA FERNÁNDEZ

japalma@correo.ugr.es
Universidad de Granada

Recibido: 4 de julio de 2017 · Revisado: 12 de abril de 2018 · Aceptado: 23 de mayo de 2018

Resumen

El Camarín de Nuestra Señora del Rosario de Granada está considerado por la historiografía del Arte como el culmen de los camarines del Barroco. Además, uno de los elementos que lo hacen más singular es el complejísimo programa iconográfico contrareformista que forma parte de su decoración. Puesto que es imposible llevar a cabo un exhaustivo estudio de todo el programa iconográfico, en este caso nos hemos centrado en una pequeña parte. Se trata de un programa veterotestamentario sito en los relieves que decoran el zócalo de la estancia central del camarín. Dicho programa está protagonizado principalmente por mujeres del Antiguo Testamento que prefiguran a la Virgen María, a la vez que buscan exaltar sus principales virtudes.

Palabras clave: Camarín; Iconografía; Antiguo Testamento; personajes bíblicos.

Identificadores: Iglesia de Santo Domingo; Pedro Tomás Valero; Orden de Predicadores.

Topónimos: Granada

Periodo: Siglo 18

Abstract

The Camarín of Our Lady of the Rosary of Granada is considered by the historiography of art as the culmination of the Baroque chambers. In addition, one of the elements that make it more unique is the extremely complex counter-reform iconographic program that is part of its decoration. Since it is impossible to carry out an exhaustive study of the entire iconographic program, in this case we have focused on a small part. It is an Old Testament program located in the reliefs that decorate the base of the central room of the dressing room. This program is mainly carried out by women of the Old Testament who prefigure the Virgin Mary, at the same time that they seek to exalt their main virtues.

Keywords: Camarín; Iconography; Old Testament; biblical characters.

Identifiers: Church of Santo Domingo; Pedro Tomás Valero; Order of Preachers.

Place Names: Granada

Period: 18th. Century

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

PALMA FERNÁNDEZ, J. A. (2018). Un programa iconográfico veterotestamentario en el Camarín de N. S. del Rosario (Granada). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49: 197-217.

Introducción

El *Camarín de Nuestra Señora del Rosario* (1727-1773), situado en el transepto derecho de la *Iglesia de Santo Domingo de Granada*, es sin duda una obra cumbre y a la vez de vanguardia del barroco triunfal andaluz y está considerada el cenit de esta tipología¹. La obra se concibió como un pequeño palacio, con evocaciones cortesanas y celestiales, al mismo tiempo que fue dotado de un complejísimo programa iconográfico, que hasta ahora se ha dicho, centra su atención en la interacción entre el bien y el mal, así como en el tema de la maternidad divina. Uno de los rasgos que más lo caracteriza, es el peso que se da en el mismo a la conmemoración de la victoria en la Batalla de Lepanto, acontecimiento al que históricamente se ha ligado a la imagen de la *Virgen del Rosario* que cobija este Camarín. Este hecho lo convierte en uno de los monumentos más importantes dedicados a dicha conmemoración.

A partir de los años 50, las someras menciones a esta construcción en guías artísticas o publicaciones más genéricas, se convierten en estudios más profundos sobre esta obra, entre los que destacamos el sobresaliente artículo realizado por René Taylor (1961: 258-267). Años más tarde Antonio Calvo Castellón realizó un amplio estudio de las pinturas murales que realizó Chavarito en el Camarín (1975: 278-293). Por último, en 1990, Encarnación Isla Mingorance realizó una obra monográfica sobre el mismo. A pesar de ello, advertimos que aún quedan muchas incógnitas por resolver y lagunas que subsanar, así como un estudio exhaustivo del complejo programa iconográfico que atesora este lugar. Puesto que en este artículo sería imposible analizar este programa con la dedicación y calado que necesitaría, hemos decidido decantarnos por una pequeña parte del mismo.

En este trabajo serán objeto de estudio los relieves con escenas del Antiguo Testamento, obra atribuida a la familia Valero², que se encuentran en la estancia central del Camarín ejecutados hacia la segunda mitad del siglo XVIII³. El mismo se compone de catorce escenas de alabastro y madera dispuestos en torno a un zócalo de mármol blanco. En el mismo, también aparecen ángeles con símbolos marianos, elementos vegetales y molduras de alabastro, todo ello sobre fondo de espejo opaco. Este zócalo recorre todo el perímetro de la estancia, de tal manera, que incluso continúa sobre la parte inferior de las puertas del recinto. Se evidencia muy bien como algunos de los relieves presentan una calidad superior y están resueltos con mayor detalle. Destacan, en este sentido, los relieves esculpidos en alabastro, sobre todo en lo que se refiere a la composición, los fondos arquitectónicos, tanto interiores como urbanos, así como paisajísticos. Por

1 La primera obra en la que se estudia esta tipología arquitectónica es: Kubler, 1957: 285-291.

2 Pedro Tomás Valero (1715- h. 1765), es un escultor granadino, seguidor de Agustín de Vera y Moreno, que se especializa fundamentalmente en el trabajo de la piedra. Junto a Vera y Moreno trabaja en la *Iglesia del Sagrario*, en las *Basilicas de las Angustias* y *San Juan de Dios*. Seguramente comienza a trabajar en el camarín llamado por Vera y Moreno y a su muerte le sucedieron sus hijos menores Antonio y Francisco. También está documentado que su hijo Antonio realizó el *Niño Jesús* de la *Virgen del Rosario* y la peana de ángeles que la sustenta en 1789.

3 Durante este periodo vemos como aparecen los nombres de esta familia de escultores en las cuentas del Camarín.

el contrario, los tallados en madera sobre las puertas, acusan mayor economía de detalles y simplicidad. El zócalo queda por debajo de la peana sobre la que se encuentra la Virgen, ya que con este juego de diferentes niveles se quiere simbolizar el Antiguo (abajo) y el Nuevo Testamento (arriba). Podemos observar además que todas estas escenas representan iconográficamente a mujeres del Antiguo Testamento que se interpretan iconológicamente como prefiguraciones de la Virgen María.

La construcción del Programa a través de sus fuentes

Un programa de tal envergadura sólo pudo ser diseñado por un gran conocedor de la Teología y la Sagrada Escritura, saberes en los que no eran eruditos los artistas. Esto nos hace pensar que detrás del programa habría algún fraile dominico. Lo cual nos indica, que las fuentes gráficas y pictóricas, en este caso, están relacionadas con los Valero y las fuentes literarias con los frailes dominicos.

Es por ello, que por una parte, hemos recurrido a las colecciones de estampas grabadas y a ejemplos pictóricos de los siglos XVI, XVII y XVIII⁴ que pudieron inspirar a los Valero para realizar estas escenas. Hay que tener en cuenta que en los talleres, los repertorios de estampas y grabados se usaban como medio de inspiración para crear composiciones, elementos iconográficos, etc. Una de las colecciones de grabados más populares de la época que podemos poner en relación con estos relieves es la titulada: “*Icones Illustrium Feminarum Veteris Testamenti*” datada hacia 1590-95 y que fue impresa por el grabador Jan Collaert II y publicada por Philips Galle⁵. De igual modo vemos como muchas de las escenas que se emplean habían sido muy bien fijadas por las ilustraciones que decoraban algunas Biblias muy populares en la época. En este sentido podemos destacar las ediciones de la Vulgata aprobadas por Sixto V y Clemente VIII con ilustraciones del veneciano Nicolo Pezzema⁶.

Por otro lado, cabe destacar las fuentes escritas que llegaron a la época y que pudieron manejar los frailes dominicos para la ideación de este complejo programa, todas ellas relacionadas fundamentalmente con la Sagrada Escritura, la Teología y la Mariología. En ningún lugar de la Sagrada Escritura se refleja que los personajes, que en ella aparecen, sean figuras proféticas de Cristo o la Virgen María. Sin embargo, observamos como la tradición consolidada y atestiguada por los padres de la Iglesia, si ha estimado este hecho. Por ejemplo, San Efrén o San Ambrosio vieron prefiguraciones de la Virgen en Eva, Sara, etc. También tenemos el caso de santos o doctores de la Iglesia como San Juan Damasceno, San Buenaventura o San Bernardo quien afirmó que la Virgen había

4 Nos han resultado de gran ayuda para conocer las estampas y los grabadores que más influencia ejercieron en esta época a los artistas: Strauss, 1978 y Navarrete Prieto, 1988.

5 Serie de 20 grabados, cada uno de ellos correspondiente a una mujer del Antiguo Testamento, y además todas ellas de un modo u otro prefiguran a la Virgen María. Esta colección fue reeditada hasta cuatro veces, la última en 1784.

6 De las cuales se hicieron muchas ediciones a partir de la primera década del siglo XVIII, que gozaron de gran popularidad. En las distintas bibliotecas y archivos históricos del Arzobispado de Granada hemos podido consultar varias ediciones de esta Biblia de los años 1719, 1731, 1733, 1741, 1742, 1754 y 1753.

sido “prometida por los profetas”⁷. Sin ir mucho más lejos, vemos como en el siglo XVI el eclesiástico Francisco de Ávila⁸ escribe una obra en 1574 en la que explica y justifica estas prefiguraciones y símbolos del Antiguo Testamento. De época contemporánea a la construcción del camarín destaca la Biblia María, obra mariológica escrita en 1749 por el dominico Fray José de San Miguel y Barco, en la que también se hacen referencias a todas estas prefiguraciones. Esto nos confirma que en la Orden de Predicadores estas ideas estaban bien asentadas en la época, lo cual también se ve reflejado en los sermones y panegíricos del momento. Son buen reflejo de la popularidad del tema, en la época, los sermones del franciscano Pedro Varona de Valdivieso o el jesuita portugués Antonio Vieyra⁹. En ellos se hace alusión a algunas de las prefiguraciones que nos ocupan para compararlas con la Virgen María¹⁰.

El programa

No cabe duda que esta bella tradición, aún en auge en pleno siglo XVIII, fue recogida y reflejada por los ideólogos del camarín en los relieves que nos ocupan, siendo escogidos los que prefiguran hechos clave y virtudes de la Virgen María. En definitiva, lo que se buscaba en este contexto contrareformista, era resaltar el papel imprescindible que había desempeñado la Virgen en la historia de la Salvación. Una acción que se inicia justo después de que Adán y Eva tomaran el fruto prohibido, con la “Gran promesa del Redentor” y que finaliza en el Calvario con la muerte de Jesús. Y así, tal y como figura en uno de los frescos del Antecamarín de la Inmaculada, vemos como se quería transmitir que María está presente en la mente de Dios desde el primer instante, después de que el hombre pecara, como aquella criatura a través de la cual vendría al mundo el Redentor.

I. Abraham y Sara en Mambré (Génesis 18, 1-10)¹¹

La escena representa el momento en el que tres ángeles se le aparecen a Abraham y Sara junto al encinar de Mambré. Entre otros asuntos les comunican que, a pesar de su esterilidad y avanzada edad, la mujer concebirá a Isaac. Se trata de una de los relieves más simples técnica y formalmente. Sólo aparecen representados los elementos iconográficos (las encinas) y los personajes (los tres ángeles, Abraham y Sara) esenciales

7 De Claraval, B. *Homilia. II super “Missus est”*, 17: PL 183, 70-71.

8 (Belmonte, 1529- 1601) fue un insigne Canónigo de la Colegiata de Belmonte, así como Doctor en Teología y afamado predicador. Destacó por la gran cantidad de obras y escritos que llevó a cabo a la largo de su vida.

9 (1608-1697) Fue un escritor, diplomático, orador y misionero portugués de la compañía de Jesús. Tuvo gran influencia en la política de su tiempo y pasó bastante tiempo en Brasil como misionero. Sus sermones se consideran una importante influencia para el Barroco en Brasil. De hecho, en las universidades brasileñas sus obras eran de obligada lectura.

10 Con ello, no queremos decir que estén relacionados directamente con el programa que nos ocupa. De hecho, hasta el momento, no hemos encontrado ningún ejemplar de los mismos en Granada. Con su inclusión simplemente se pretende poner de manifiesto la popularidad de estas ideas en la época.

11 Hemos de aclarar que, para una mejor interpretación del programa, se ha procedido en primer lugar a ordenar las escenas conforme al curso con el que se desarrollan en la Sagrada Escritura.

para reconocer la escena, sobre un fondo neutro. Puesto que se trata de una escena muy representada, los Valero la van a figurar tomándose algunas licencias. Este tema, también conocido como Hospitalidad o Filoxenia (Réau, 1995: 161), se suele representar con Abrahán atendiendo a los ángeles mientras que Sara queda en la tienda o la casa¹². Sin embargo, en este caso, ambos aparecen junto a los enviados. Esto se debe a que en este relieve se le quiere dar todo el protagonismo a Sara, mujer que será la primera prefiguración de María después de Eva.

Generalmente este pasaje se ha interpretado como una prefiguración de la Anunciación, ya que ambas han concebido un hijo de manera sobrenatural: Sara siendo muy anciana y estéril y la Virgen María sin haber conocido varón. Pero este no es el único punto de conexión entre Sara y la Virgen María, ya que en los relatos bíblicos se puede entrever que las dos destacaron por su belleza física y moral, y además, Sara es nombrada como “madre del pueblo escogido”¹³. Por último, vemos como Dios le cambia el nombre de Saray por el de Sara, que al igual que el de María significa “princesa”.

II. Teofanía por medio de Ángel

Se trata de la escena que mayores incógnitas plantea, dentro de este programa, por la singularidad del tema que trata de representar. En ella podemos ver como hay un ángel y una mujer con un niño en el interior de un suntuoso templo o palacio. El escultor ha resuelto la perspectiva del espacio interior de manera magistral, siendo uno de los relieves de mejor calidad en su factura y composición. El ángel con las alas extendidas y lujosos ropajes señala a la mujer, que está sentada y agarra consigo a un niño pequeño. Claramente se trata de una teofanía, es decir, una manifestación de Dios por medio de un ángel. En el estudio realizado por Isla Mingorance se cataloga la escena como “Anuncio del ángel a María”, clasificación que no es posible por dos razones: en primer lugar porque se trata de un programa iconográfico con escenas del Antiguo Testamento y en segundo lugar porque la mujer porta un niño en su regazo.

Si nos detenemos a buscar en la Sagrada Escritura las teofanías por medio de Ángeles en las que Dios se manifiesta a una mujer, sólo encontramos: los ángeles que se aparecieron a Abraham y Sara en Mambré, a Agar en sus dos huidas al desierto (Génesis 16, 9 y Génesis 21, 17-21) y a la estéril esposa de Manoa para anunciarle el nacimiento de Sansón (Jueces 13, 13-16). Por lo tanto, el pasaje bíblico que más se asemeja a lo representado en la escena es “Agar e Ismael en el desierto”. Puesto que el pasaje dice: “Levántate, alza al muchacho, y sostenlo con tu mano...”. A pesar de ello el problema principal es que en la escena no hay representación desértica alguna. Esto puede deberse a varios factores, en primer lugar a una libre interpretación del pasaje. Según describe la Sagrada Escritura, Agar vio una fuente de agua y dio de beber al muchacho, por lo que es probable que el artista lo interpretara como un lugar paradisiaco y por

12 Representación del tema que hace Navarrete el Mundo en 1585 o Willem van Herp en 1628. En el caso del granado destacamos el que realiza Crispijn la Passe en 1700.

13 Al igual que María, que al ser Madre de Cristo, también es considerada como Madre de todos los hombres.

eso representara la escena en un palacio o templo. La segunda hipótesis es simplemente que el artista cometiera un error al interpretar el episodio. Otra posibilidad es que se trate de una representación sincrética, en la que a la vez se represente la escena de la aparición del ángel y la casa de Abraham o el palacio que le corresponde a Ismael como líder de una gran nación¹⁴.



1. Familia Valero. *Teofanía por medio de Ángel* (Segunda mitad del Siglo XVIII) Relieve esculpido en alabastro. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Granada

Seguramente este pasaje estaría haciendo alusión a los dolores que pasó Agar al ver moribundo a su hijo en el desierto, que tradicionalmente se han comparado a los dolores de María durante la pasión de Cristo. Esto lo podemos comprobar en los sermones y panegíricos que durante la época se dedicaban a imágenes pasionistas de la Virgen María durante los tiempos de Cuaresma y Semana Santa, en los que continuamente se comparaba a María con Agar (Varona de Valdivieso, 1596).

14 Tal y como anuncia el Ángel: “pues yo haré que de él salga una gran nación”.

III. Encuentro de Rebeca y Eliezer en el pozo (Génesis 24, 2-23)

La escena representa el momento en el que Eliezer es enviado por Abraham a su tierra natal para buscar esposa a su hijo Isaac. El relieve se centra en el pasaje en el que, tras llegar al pozo de la ciudad, Eliezer esperó con sus camellos a que salieran las muchachas locales, y según lo que le habían ordenado, entregaría unas alhajas a aquella que le ofreciera agua a él y sus camellos. Estamos quizás ante uno de los relieves de mejor calidad y sobre todo más fidedignos en la representación del pasaje que representa. Hemos podido constatar la existencia de obras idénticas en su composición a la que nos ocupa, como una pintura al óleo italiana del siglo XVIII¹⁵, así como un grabado¹⁶. No sabemos si se realizó primero la estampa o el lienzo pero seguramente los Valero conocieron la composición a través del grabado que debió de ser bastante popular en la época.



2. Familia Valero. *Encuentro de Rebeca y Eliezer en el pozo* (Segunda mitad del Siglo XVIII). Relieve esculpido en alabastro. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Granada

15 Se desconoce su procedencia y ha sido recientemente subastada por ABALARTE.

16 Obra de Robert van Audenaerd del siglo XVIII.



3. Robert van Audenaerd. Encuentro de Rebeca y Eliezer en el pozo (Siglo XVIII). Grabado. Colección privada, Roma

Iconológicamente la protagonista es Rebeca, una mujer del Antiguo Testamento con bastantes puntos de conexión con la Virgen María. Desde el medievo, autores como Ricardo de San Lorenzo, San Buenaventura, San Alberto Magno, San Antonio, etc., han visto estos puntos de conexión (Roschini, 1958: 267-268): la belleza física y moral, la predisposición a aceptar los designios divinos o la maternidad sobre el pueblo escogido. Pero si nos centramos en el contenido de la escena, podemos ver como María se prefigura en Rebeca como esposa escogida y medianera de todas las gracias. Rebeca dio de beber del agua del pozo tanto a Eliezer (justos) como a los camellos (pecadores)¹⁷.



4. Anónimo Italiano. *Encuentro de Rebeca y Eliezer en el pozo* (Siglo XVIII). Óleo sobre lienzo. Colección privada

IV. Moisés defendiendo a las mujeres de Madián (Éxodo 2, 15-17)

Al tratarse de uno de los relieves esculpidos en alabastro, también nos encontramos ante uno de los ejemplos de mayor calidad y resultado. Representa el pasaje en el que Moisés después de haber huido del faraón, se refugia en Madián. Cuando llegó allí, se acercó al pozo para beber agua y vio como unos pastores estaban echando del pozo a las hijas de Jetró, a las cuales defendió. Este hecho propició el casamiento de Moisés con una de las hijas, Sefhora. En el relieve podemos ver como se representa el momento más álgido de la acción, es decir, Moisés con una vara expulsando a los pastores mientras las madianitas permanecen en el pozo. Se trata de una escena muy representada por los artistas, tanto en estampas y grabados como en pinturas¹⁸. Sin embargo, vemos como en este caso los Valero van a ser muy precisos y se van a percatar de detalles que otros artistas pasaron por alto. Por ejemplo, tal y como dice el pasaje, Moisés aún iba

17 Al igual que María a la hora de mediar y dispensar las gracias.

18 Destacamos el grabado realizado por Ciro Ferri en 1677 o la pintura de Sebastiano Ricci del siglo XVIII.

con ropas de egipcio. Por ello, el autor del relieve presenta a Moisés con ropas ricas y exóticas, para enfatizar que procedía de un país extranjero en el que tenía una alta posición social.

Curiosamente la protagonista de la escena será su esposa Sefhora, que también se considera prefiguración de la Virgen María, por sus virtudes y algunas acciones que realiza: en primer lugar hay que tener en cuenta que Sefhora se presenta siempre como una mujer bella, dulce y atenta, de igual modo, al convertirse en esposa de Moisés pasa a ser madre espiritual del pueblo elegido. Pero lo que propició que muchos comenzaran a verla como anuncio evidente de María, es que Dios se vale de Sefhora para cumplir su designio, tal como instrumentalizaría después a la Virgen. Al circuncidar Sefhora a su hijo, fue librada su familia de la ira de Dios sobre Egipto, como María fue librada con antelación del pecado (De Vieyra, 1734: 173). Por otro lado, con dicha acción, Sefhora actuó como sacerdotisa, al igual que la Virgen María cuando ofrece a Jesús en el templo y en el calvario (Laurentin, 1952: 306-307).

V. La Profetisa María después del paso del Mar Rojo (Éxodo 15, 20-21)

La escena que nos ocupa es una de las que se encuentran en las puertas de la sala central del camarín y por tanto, para aligerar su peso, fueron talladas en madera con acabados de estuco. A excepción de los relieves de la puerta central, el resto de relieves de las puertas son redondos y no ovalados como el resto, y esto supuso que el artista tuviera menos espacio para desarrollar la composición. También estos relieves tienen fondo neutro, aunque este ejemplar tiene en la parte superior algunas nubes, que posiblemente simbolizan al cielo que acoge el canto de María. El relieve representa a María, la hermana de Moisés, tras el paso del Mar Rojo, entonando un canto para dar gracias a Dios. Esta representación estuvo bastante extendida, sobre todo gracias a las colecciones de grabados de mujeres del Antiguo Testamento, en las que se tendía a masculinizarlas en sus representaciones¹⁹. Por lo general se plasma a María tocando algún instrumento o danzando. Sin embargo, en esta ocasión la han representado de pie con una especie de bastón y rodeada de instrumentos, armaduras y pendones. Es fácil identificar como estos atributos bélicos están inspirados en la decoración de otros lugares del Camarín²⁰.

Algunos Padres de la Iglesia y santos han visto a la hermana de Moisés como una de las prefiguraciones más claras de la Virgen, empezando por el nombre, al salvar ambas, una a su hermano y otra a su hijo de sendas matanzas de inocentes, y por último las dos entonaron cantos de alabanza a Dios: María tras el paso del Mar Rojo, y la Virgen al proclamar el Magníficat.

19 Tal y como ocurre por ejemplo en la colección “*Icones Illustrium Feminarum Veteris Testamenti*, anteriormente mencionada.

20 Por ejemplo en el Antecamarín de Lepanto o en el suelo de la sala central.

VI. Débora juez de Israel (*Jueces 4,4-5*)

Débora es una prefiguración de la Virgen que también está presente en el Antecamarín de Lepanto. Esta prefiguración siempre está ligada a los programas iconográficos y propagandísticos de aquellas advocaciones de la Virgen que han otorgado su patrocinio a algún ejército cristiano²¹, como es el caso de la Virgen del Rosario de Lepanto. Aquí se trata de una representación de la jueza, profetisa y libertadora de Israel sentada frente a una mesa, con una espada en alto, tras un árbol y sobre fondo neutro.

En algunas ocasiones se representa de pie, pero vemos como en este caso la representación es similar a la que lleva a cabo Chavarito en el Antecamarín de Lepanto. En el relieve porta los siguientes atributos: la espada de la justicia, símbolo de su condición de jueza, pero también haciendo alusión a su papel de líder militar; la mesa con libros y útiles de escritura, ya que era una gran poetisa; y por último un árbol. Uno de sus atributos iconográficos más característicos es la palmera de Efraín a la que pusieron por nombre Débora, ya que bajo su sombra se sentaba siempre la jueza para impartir justicia. Desconocemos el motivo por el que se representa bajo otro tipo de árbol distinto a la palmera, quizás por falta de espacio o por error.



5. Familia Valero. *Débora juez de Israel* (Segunda mitad del Siglo XVIII). Relieve tallado en madera. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Granada

21 Como por ejemplo la Virgen del Pilar o de Covadonga que también se han vinculado a la figura de Débora en sermones y panegíricos, que a pesar de ser posteriores a la ejecución del programa mantienen la misma idea: De Isla, 1792 o García, 1808.



6. Domingo Chavarito. *Débora juez de Israel*. (Hacia 1740). Fresco. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Granada

Las razones por las que podemos considerar a Débora como una prefiguración de la Virgen María son muy variadas. Por un lado, Débora fue profetisa, ya que fue capaz de predecir el triunfo de Barac, al igual que María, que en el Magníficat profetizó que sería llamada bienaventurada por todas las generaciones. La jueza es la madre espiritual de su pueblo, al igual que la Virgen es Madre de la Iglesia, pero si por algo es conocida la

profetisa es por haber cooperado en la liberación del pueblo de Israel, al igual que la Madre de Cristo cooperó junto a su hijo en la redención del género humano.

VII. *Jael victoriosa y Sísara (Jueces 4, 17-21)*

Nos encontramos ante una escena que es continuación de la anterior, ya que forman parte de la misma historia. En el relieve se representa el momento en el que Sísara se retiró del campo de batalla y llegó hasta la tienda de Jael, donde Sísara se quedó dormido y, aprovechando la ocasión, la muchacha le clavó en la cabeza un clavo de su tienda. Al poco tiempo llegó Barac y Jael le mostró el cadáver de Sísara y así se proclamó la victoria de Israel sobre los cananeos y Débora proclamó el canto: “Bendita tú entre las mujeres, Jael...”. Jael también está vinculada con las advocaciones marianas relacionadas con los ejércitos cristianos. Puesto que se trata de uno de los relieves redondos, debido a la falta de espacio, el artista resuelve de forma muy hábil la contextualización del lugar de la escena colocando unas telas sobre los personajes para simular que están dentro de la tienda. Chavarito pintó para la sala de Lepanto una escena similar, pero sin embargo, los Valero seguramente se inspiraron en algunas estampas en las que aparece Jael mostrando el cadáver de Sísara a Barac²². En el relieve que nos ocupa, no se ha representado a Barac sino que Jael parece estar mostrando al espectador el cadáver de Sísara.

Con respecto a la interpretación de la escena, podemos decir que, al igual que esta mujer de la Sagrada Escritura derrota a Sísara, el enemigo del pueblo de Israel, María venció al pecado original al no contraerlo ella misma, pero también trayendo al mundo a Jesucristo. Así pues, Jael libró a su pueblo de los cananeos y María nos libró de la esclavitud del pecado. También vemos que Débora alaba a Jael como “Bendita tú entre las mujeres”, que es el mismo saludo con el que el arcángel Gabriel saludó a la Virgen María en la Anunciación.

VIII. *La hija de Jephthe sale al encuentro de su padre victorioso (Jueces 11,34-36)*

Se trata de una escena que la profesora Isla Mingorance clasifica como “Israel celebra la victoria sobre Goliat” (Isla Mingorance, 1990: 47), es decir, aquel pasaje en el que David vuelve junto al Rey Saúl a la ciudad tras haber matado a Goliat y el pueblo sale a aclamarlo. Sin embargo, si nos fijamos en este relieve vemos como no aparece el pequeño David. Esto nos hizo pensar que se trataba de una escena mal clasificada, además en ese tema no aparecía tampoco ninguna mujer relevante que prefigurara a la Virgen María.

Este relieve representa realmente el pasaje de “La hija de Jephthe sale al encuentro de su padre victorioso”. Se trata de un relato en el que Jephthe, el galaadita, promete a Yahvéh, que si conseguía vencer a los ammonitas, sacrificaría en su honor al primero

22 Por ejemplo el grabado del siglo XVII de la Arca Artium Collection.

de sus hijos que saliera a recibirlo a las puertas de su casa. En efecto, Jephte venció a los ammonitas y se vio obligado a cumplir su promesa. Cuando llegó a su casa, la primera que salió a su encuentro fue su única hija, danzando y tocando instrumentos para celebrar la victoria de su padre. El relieve es de alabastro y está ejecutado con gran realismo y cantidad de detalles. En él aparece un grupo de muchachas a la entrada de una ciudad amurallada, danzando y tocando instrumentos. Al otro lado de la escena aparece Jephte, montado en un caballo en corveta y tras él un soldado. La escena sigue casi al pie de la letra las representaciones más difundidas a través de grabados y estampas²³. Sin embargo hay otras representaciones en las que Jephte aparece rasgándose las vestiduras, detalle que en nuestro ejemplo los artistas pasaron por alto ya que es posible que no apareciera en las estampas que manejaban.

Está claro que la protagonista de la escena es Masfa, la hija de Jephte, que era virgen. Incluso hay interpretaciones del pasaje que aseguran que Masfa no fue sacrificada a través del derramamiento de sangre, si no que la víctima cumplió el voto de su padre ofreciendo a Dios su virginidad, pero sobre todo se ha entendido a Masfa como una profecía de la Virgen María consagrada en el templo (Bajarron, 2014: 63-77), y sumisa al designio de Dios.

IX. Ana consagra a Dios a su Hijo Samuel (I Samuel 1 y 2)

Nos encontramos ante uno de los relieves ovalados de madera situado en una de las puertas centrales de la sala. La profesora Isla Mingorance en su estudio clasifica la escena como “Presentación de Jesús en el Templo” (Isla Mingorance, 1990:48). Pero puesto que todas las escenas son de figuras veterotestamentarias, creemos que encajaría mejor el tema de “Ana consagra a Dios a su Hijo Samuel”. Ciertamente son dos escenas fáciles de confundir, ya que este suceso se considera una prefiguración de la presentación de Jesús en el Templo. En el relieve se plasman, sobre fondo liso, a una mujer en el centro con un niño pequeño en sus brazos, acompañado de dos figuras más. Todo el grupo está frente a un templo sobre un pódium. Podemos destacar de dicha edificación las formas barrocas y en especial la bóveda bulbosa que lo remata. A pesar de la intensa búsqueda realizada no hemos encontrado estampas o grabados que pudieran servir de inspiración al autor. Lo cierto es que es un pasaje poco representado en la Historia del Arte. La gran mayoría de las representaciones que encontramos son de los Países Bajos y en casi todas ellas se representa la escena en el interior del templo y en presencia del Sumo Sacerdote²⁴. Con este relieve se quiere plasmar el pasaje protagonizado por Ana, una mujer que sufrió mucho a causa de su esterilidad, pero sin embargo Dios escuchó sus plegarias y dio a luz a Samuel. Finalmente en cumplimiento de su promesa Ana consagró a Samuel a Dios y entonó un cántico de júbilo y gratitud.

²³ Destacamos la pintura realizada por Pieter van Lint en 1640 o el granado realizado por Gerard Hoet en 1728.

²⁴ Véase los cuadros pintados por Jan Victors en 1645, Gerbrand van den Eeckhout en el siglo XVII o Christian Wilhelm Ernst Dietrich en el siglo XVIII.

Es una de las prefiguraciones que han visto los santos y padres de la Iglesia con más claridad, ya que son muchas las similitudes y coincidencias entre Ana y María. En primer lugar Ana sufrió en silencio todas las vejaciones que padeció a causa de su esterilidad, al igual que la Virgen María después del anuncio del ángel y también durante la Pasión de su hijo. Samuel fue concebido de forma milagrosa a pesar de la esterilidad de su madre, caso similar al de Jesús. Por último, Ana tras consagrar a su hijo a Dios y ver cumplido el voto que había realizado entona un canto que se considera como uno de los más similares al Magnificat (Deiss, 1967: 164-167).

X. *David aplacado por Abigail (I Samuel 25, 1-35)*

El relieve que nos ocupa representa el pasaje en el que el Rey David monta en cólera después de que Nabal no quisiera dar provisiones a sus soldados. Es por ello que decidió vengarse de Nabal, pero la esposa de éste, Abigail, para evitar que ocurriera una desgracia se fue en busca de David y se postró ante él ofreciéndole provisiones y aplacando la ira del soberano. El relieve que nos ocupa es también de alabastro y de muy buena calidad. En él se ha plasmado el momento en el que Abigail se postra ante el rey David, en compañía de sus soldados, rodeada de cestas con manjares. La escena se encuadra en un escenario campestre muy detallado con vegetación, montañas y un palacio al fondo, que muestra la habilidad del escultor en el trabajo. La representación es bastante común, siendo plasmada tanto en grabados como en pinturas²⁵. Un rasgo común en todas ellas es la indumentaria del Rey David a la romana, con *paludamentum*²⁶ y tocado con un casco con plumas.

Tales fueron las virtudes de Abigail, que el Rey David, tras la muerte de Nabal, la tomó por esposa²⁷. La propia Biblia se refiere a este personaje como “prudentísima y bella”, además el nombre de Abigail significa “júbilo del padre”, lo cual también la relaciona directamente con María. Otra vinculación clara es que al casarse con David se somete a él como sierva, como la Virgen se proclama esclava del Señor en la Anunciación. Pero sobre todo en este pasaje se nos muestra la habilidad de Abigail para aplacar a David, al igual que María, mediadora entre Dios y los hombres, que aplaca la ira de éste por los pecados que continuamente cometen (Diez Merino, 1980: 293-294).

XI. *Esther ante Asuero (Esther 5, 2-3)*

Este relieve de alabastro es de destacada factura y recoge el pasaje en el que Esther, la muchacha favorita del rey Asuero, a petición de su tutor Mardoqueo, va a implorar al rey que tenga piedad de los judíos que van a ser exterminados por Aman. La petición fue escuchada y concedida, convirtiéndose Esther en heroína del pueblo judío. En

25 Por ejemplo en la pintura realizada por Hans Rottenhammer en el siglo XVII o el grabado realizado por Gerad Hoet en 1728.

26 Manto grande de color púrpura que, durante la República, llevaban magistrados y generales, y que durante el Imperio usaron los emperadores.

27 Al igual que María, que se ganó el corazón de Dios y la escogió por esposa y madre de Cristo.

el relieve se representa a Esther muy lujosamente vestida, postrada ante Asuero, que entronizado bajo un dosel, la señala con su cetro. Además Esther está acompañada por sendas damas. El artista contextualiza la escena en el interior de una rica sala que representa el salón del trono. Quizás se trata de uno de los interiores mejor resueltos, con un manejo muy hábil de la perspectiva. Se trata de un tema muy extendido y que en casi todas las estampas y grabados se representa de una forma similar²⁸.

La iconografía de Esther y su interpretación como prefiguración de la Virgen María comienza a extenderse en la Edad Media a través de la literatura de la época. Sobre todo el relato tuvo mucho éxito debido a su aspecto novelesco o de tragedia clásica hasta el siglo XVII²⁹. Además los rasgos comunes entre Esther y la Virgen María son muy numerosos: la predilecta de Dios, la Inmaculada, la Mediadora o abogada de los hombres, libertadora del pueblo escogido, etc. Destacando sobre todo que era la favorita del Rey Asuero, o incluso su coronación, antecedente de la coronación de la Virgen por la Trinidad.

XII. *Judith mata a Holofernes (Judith 13,1-10)*

Judith es otra de las grandes heroínas del Antiguo Testamento que prefiguran a la Virgen María. Según la Sagrada Escritura, estando asediada la ciudad de Betulia por Holofernes, la joven, bella y viuda Judith decide ponerse sus mejores galas e infiltrarse en el ejército enemigo. Una vez allí, consigue que la lleven a la tienda de Holofernes al que cortó la cabeza cuando estaba dormido. El relieve que nos ocupa es de alabastro. En él se representa el instante en el que, tras haber cortado la cabeza de Holofernes, Judith la deposita en una bolsa que sujeta su criada. En uno de los extremos bajo una tienda de campaña se ve el lecho en el que yace el cuerpo decapitado del general. Al fondo se vislumbran las murallas de la ciudad de Betulia. Se trata de una composición muy completa, seguramente inspirada en algún grabado o estampa popular. Sin duda esta figura bíblica ha sido la más representada, en comparación con las otras que aparecen en este ciclo, a lo largo de la Historia del Arte (Bornay, 1998: 44). Vemos como este tipo de representaciones del tema eran muy comunes y se repetían continuamente³⁰.

Tradicionalmente Judith se ha visto como un vivo reflejo de la Virgen María. Uno de los rasgos que tienen en común es la belleza física y espiritual. Podemos decir pues que, tanto Judith como María, fueron ejemplo para las mujeres. También al igual que otras heroínas fue aclamada por su pueblo y por el Sumo Sacerdote como “Gloria de Jerusalén y honor del pueblo hebreo”. Hay que destacar que tras su victoria, Judith se retiró a orar y llevar a cabo una vida contemplativa, al igual que hizo María tras la Ascensión de Jesús. Pero sin duda por lo que más destaca Judith, es porque salvó a su pueblo.

28 Véase el grabado realizado por Le Clerc poco después de 1600.

29 Esta historia es llevada a los escenarios del teatro en el siglo XVII con las comedias *La hermosa Ester* de Lope de Vega escrita en 1610 y *La Reyna Ester*, obra de Felipe Godínez (1588-1637).

30 Véase el grabado realizado por Hans Holbein en 1535 o Jean Cousin el Joven en 1566.

XIII. *Los sufrimientos de Job (Job 1 y 2)*

Nos encontramos ante una de las escenas más singulares del ciclo y que puede parecer rompedora. Lo primero que nos llama la atención es que su protagonista es un hombre sobre el cual recae la prefiguración: Job, que con sus virtudes va a profetizar a la figura de María. Éste fue un hombre al que Dios puso a prueba, y a pesar de ello su fe permaneció intacta. El relieve de alabastro nos presenta a Job sentado frente a sus amigos y su esposa que, con sus preguntas, se burlan e intentan hacerle dudar o flaquear en la fe. La escena se desarrolla sobre un fondo arquitectónico muy clasicista y bastante peculiar, ya que tal y como se refleja en el relato esta escena se produjo en un estercolero. Por lo general, las representaciones que encontramos a través de estampas y grabados, interpretan el lugar de la escena tal y como se deduce en el relato³¹. Sin embargo, los Valero optaron por un escenario diferente.

En lo que a su interpretación se refiere, el tema de Job se ha considerado como una prefiguración de la Pasión de Cristo. Pero sin embargo, en este programa se tuvieron en cuenta otras virtudes de su vida que están muy vinculados a la figura de la Virgen. Dignidades tales como: la integridad, la rectitud, el rechazo del mal, la intercesión por sus amigos ante Dios, y sobre todo la sumisión y humildad con que acepta los planes divinos. Finalmente Dios premia a Job restableciéndolo, así como ocurrió con María que fue premiada y coronada³².

XIV. *Susana y los Viejos (Daniel 13, 1-24)*

Por último, encontramos el tema de Susana y los viejos. El relato bíblico dice que estando la casta Susana bañándose en su jardín, aparecieron dos viejos lujuriosos. Ambos intentaron violentarla, pero ante su negativa, la acusaron de haber cometido adulterio, en venganza. Finalmente gracias al profeta Daniel, se demostró que los viejos mentían. El relieve es de madera y en él aparece la joven Susana, asustada, junto a una fuente, y tras unos árboles están representados los viejos sobre fondo liso. Se trata de un tema bastante extendido a través de pinturas y grabados³³, ya que al contener un desnudo femenino, servía de excusa idónea para representar un tema sensual.

Con respecto a su interpretación, se trata de un tema que se usó especialmente durante el medievo como prefiguración de la Virgen María. La honestidad y la castidad de Susana, así como el triunfo del bien sobre el mal, son virtudes que habitualmente la han asociado como precursora de la Virgen.

31 Por ejemplo en el grabado de Jan Luyken de 1712.

32 Es un tema que encaja muy bien en este camarín ya que su trasfondo es la dualidad entre el bien y el mal y el triunfo del bien.

33 Tiene gran similitud con este relieve el boceto sobre el tema realizado por Bernaert van Orley en 1530.

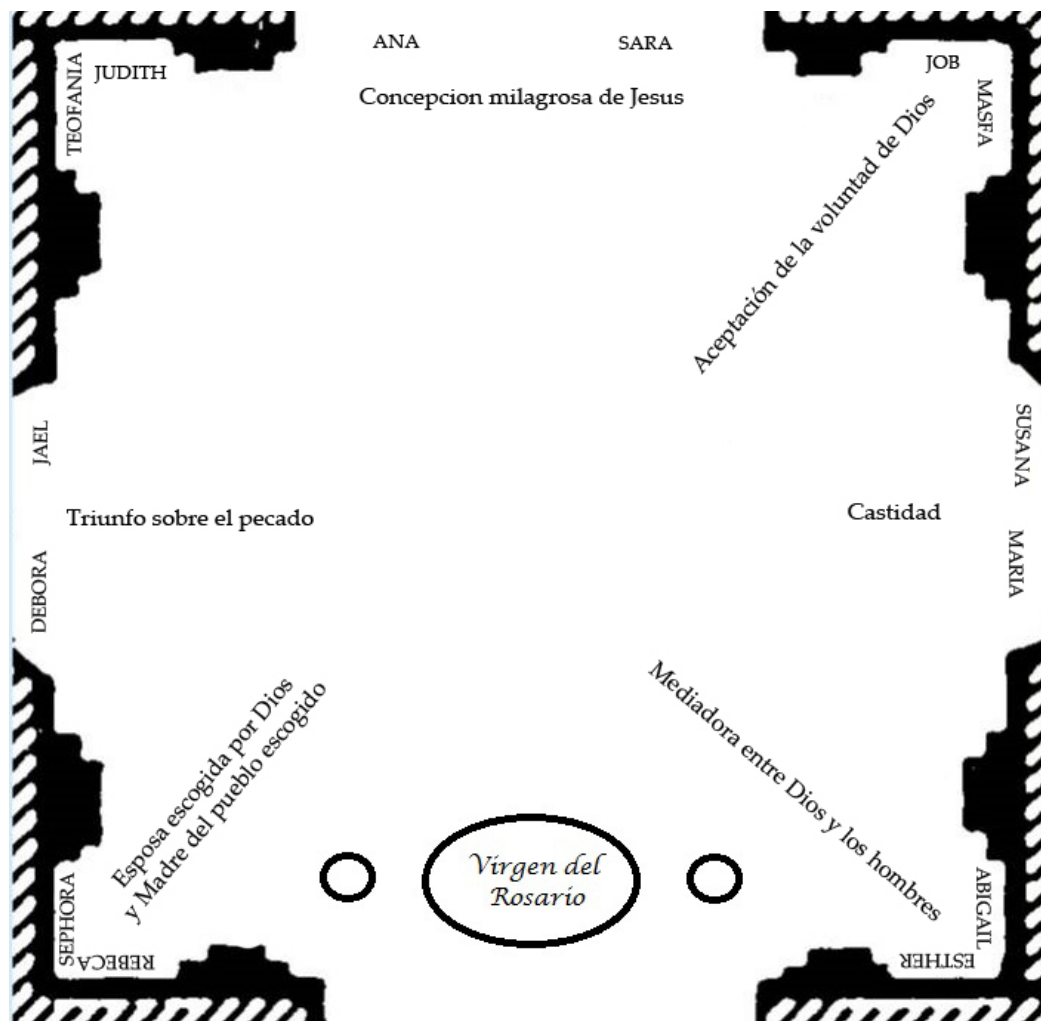
Conclusiones

Como hemos podido advertir a lo largo del estudio, nos encontramos ante un complejísimo programa iconográfico, que a su vez se integra dentro de otro aún mayor que conforma la decoración del *Camarín de la Virgen del Rosario*. Dada su complejidad, solo nos queda pensar que aunque los hermanos Valero compusieran formalmente las escenas, inspirados en repertorios de grabados, realmente los que escogieron los temas e idearon su sentido iconográfico e iconológico debieron ser los frailes dominicos del Convento de Santa Cruz la Real³⁴. Además, no podemos pasar por alto lo curioso que resulta, la fervientemente exaltación de la mujer que se hace en el programa, teniendo en cuenta la mentalidad de la época.

Una vez desglosado el sentido programático de los relieves, se ha advertido que se presta a una triple interpretación de las escenas. Es decir, las podemos dilucidar en su conjunto, por parejas y de manera individual. Este hecho que nos hace conscientes de la riqueza, complejidad y versatilidad de esta pequeña parte del *Camarín*. Si las analizamos conjuntamente, queda claro, que con la diferencia de altura entre el zócalo y la situación elevada de la imagen de la *Virgen del Rosario*, quieren representar los dos testamentos de la Sagrada Escritura. Con respecto a la interpretación por parejas, observamos cobra sentido el hecho de que las escenas estén desordenadas con respecto al orden bíblico. Las escenas se reparten por el zócalo en siete parejas, ubicándose en las cuatro esquinas de la sala y en las tres puertas. Estas parejas de escenas están relacionadas entre sí y exaltan una virtud o faceta de la Virgen María. De este modo, si hacemos una lectura de las mismas, en el sentido de las agujas del reloj, su interpretación sería la siguiente. Las dos primeras escenas son *Encuentro de Rebeca y Eliezer en el pozo* y *Moisés defendiendo a las mujeres de Madián*, que como hemos podido comprobar hacen alusión a María como esposa escogida por Dios y Madre de todos los Hombres o de la Iglesia. La segunda pareja es: *Débora juez de Israel* y *Jael victoriosa y Sísara*, y representa a María como heroína que ha vencido sobre el pecado y que junto con Cristo salva al género humano. En el caso de la tercera pareja, al no conocerse de forma cien por cien segura, cual es el tema de la Teofanía, que en este caso está junto al relieve *Judith mata a Holofernes*, no podemos hacer una interpretación clara del sentido de la pareja. En la cuarta pareja encontramos a *Ana consagra a Dios a su hijo Samuel* y *Abraham y Sara en Mambré*, las dos madres estériles, que hacen alusión a la concepción de Jesús en las entrañas de María, también de manera milagrosa. La quinta pareja, en la que aparecen *Los sufrientes de Job* y *La hija de Jephthé sale al encuentro de su padre victorioso*, podemos interpretar que se refieren a la aceptación de María de la voluntad y los designios de Dios. La sexta pareja conformada por *Susana y los viejos* y *La Profetisa María después del paso del Mar Rojo* representa la castidad de María. Y por último en la séptima pareja, aparece *David aplacado por Abigail* y *Esther ante Asuero* que representa el papel de la Virgen María como mediadora

34 Con un profundo conocimiento de la Sagrada Escritura y de la secular tradición de la Iglesia al respecto.

entre Dios y los hombres. Con respecto a la interpretación individual de los relieves ha quedado patente en el apartado anterior.



7. Infografía interpretación del programa iconográfico

Otro aspecto que se debe destacar, es que aparte de las fuentes literarias y gráficas antes mencionadas, seguramente tuvieron alguna influencia, en la elaboración de este ciclo, otros programas similares ya existentes. Proyectos que se desarrollaron con un fin, fuentes, e influencias similares al que estamos tratando. Podemos destacar el caso de Italia, territorio en el que tuvieron un gran florecimiento estos proyectos a partir de la Edad Moderna. En el ámbito civil encontramos los frescos con mujeres Bíblicas que pintó Matteo Rosselli en las salas de recepción de la *Villa di Poggio Imperiale* entre 1619 y 1623. Igualmente, pero ya en el ámbito religioso podemos destacar los frescos

en las bóvedas de templos como el *Santuario della Beata Vergine della Ghiara*, en Reggio Emilia, realizados en la primera mitad del siglo XVII, los de la *Chiesa di San Filippo Neri*, en Perugia, realizados entre 1668 y 1669 o los de la *Abbazia di Santa Maria del Monte*, en Cesena, realizados entre 1773 y 1774. Resulta curioso que en el ámbito italiano solo se van a desarrollar estos programas en el género pictórico, al contrario que en el español que los cultivara principalmente en el género escultórico. En España destacamos principalmente, por tratarse de la misma tipología y por su importancia, el *Camarin del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe* obra de Francisco Rodríguez Romero, finalizada en 1696, y que contiene en su interior ocho esculturas de prefiguraciones veterotestamentarias femeninas³⁵, atribuidas a Marcelino Roldán. En Granada podemos encontrar un ciclo más cercano que contiene estas prefiguraciones, aunque su fin en este caso es la exaltación de valores humanistas. Se trata de los cuatro relieves de mujeres del Antiguo Testamento ubicados en la bóveda del lado del Evangelio, del transepto, de la *Iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada*.

Sin duda nos encontramos ante una serie sencilla pero muy rica desde un punto de vista iconográfico y estético, inserta en un enclave único, que estaba necesitada de un estudio más profundo. Esperamos que este artículo haya cumplido su objeto de arrojar más luz acerca de este programa.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1992). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclee de Brouwer.
- Bajarron, P. (2014). El sacrificio de la hija de Jefté. *Ecclesia*, XXVIII (23), 63-77.
- Bornay, E. (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Madrid: Catedra.
- Carmona Muela, J. (2008). *Iconografía cristiana*. Madrid: Akal.
- De Avila, F. (1574). *Figurae bibliorum Veteris Testamenti....* Antequera: typographia Antonij Gotard.
- De Isla, J. (1792). *Sermón del Rosario a Nuestra Señora de Covadonga....* Madrid: Imprenta de la Viuda de D. Joaquín de Ibarra.
- De San Miguel y Barco, J. (1749). *Biblia Mariana....* Barcelona: typographia Lertiana.
- De Vieyra, A. (1734). *Sermones de Christo Señor Nuestro de María Santísima y quince del Rosario*. Barcelona: Imprenta de María Martí Viuda.
- Deiss, L. (1967). *María, Hija de Sion*. Madrid: BAC.
- Diez Merino, L. (1980). Las figuras Bíblico-Marianas según Francisco de Ávila (siglo XVI). *Estudios Marianos*, XLV (45), 281-306.
- García, P. (1808). *Sermón de Nuestra Señora del Pilar....* Madrid: Imprenta de Collado.

³⁵ En concreto aparecen Sara, María, Rut, Débora, Jael, Abigail, Ester y Judit. Cabe destacar que son imágenes en cuyos ropajes se combina la talla con las telas encoladas.

- Isla Mingorance, E. (1990). *Camarín y Retablo de Nuestra Señora del Rosario*. Granada: Jubertas & CIA.S.A.
- Laurentin, R. (1952). *Maria ecclesia sacerdotium*. Paris: Nuevas ediciones latinas.
- Navarrete Prieto, B. (1998). *La Pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Pozo, C. (2005). *María, nueva Eva*. Madrid: BAC.
- Réau, L. (1995). *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia: Vol.1 Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones Serbal.
- Roschini, G. (1954). *La madre de Dios según la Fe y la Teología*. Madrid: Apostolado de la Prensa.
- Strauss, W. (1978). *The Illustrated Bartsch*. Norwalk: Abaris Books.
- Varona de Valdivielso, P. (1596). *Tratado sobre el Ave Maria..., y de los sermones de todo el año*. Salamanca: apud Ioannem [et] Andream Renaut.