

EL CAMARÍN DE LA VIRGEN DE LA ESPERANZA EN LAS PEÑAS DE SAN PEDRO

por
José SÁNCHEZ FERRER*

* Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.

RESUMEN

Estudio de la estructura y decoración arquitectónicas del camarín de la Virgen de la Esperanza de la iglesia parroquial de las Peñas de San Pedro, de las pinturas que lo ornamentan, de su programa iconográfico y de la iconografía de las diferentes imágenes de la titular.

Palabras clave: camarines marianos; José Calabuig; José López; Peñas de San Pedro (Albacete); pintura; programas iconográficos; siglo XIX; Virgen de la Esperanza.

ABSTRACT

Study of the structure and architectural decorations of the Virgin of La Esperanza's chamber in the parish church of Peñas de San Pedro, of the paintings which adorn it, of its iconographic programme and the iconography of the different images of the holder.

Keywords: Virgin Mary's chambers; José Calabuig; José López; Peñas de San Pedro (Albacete); painting; iconographic programmes; 19 th. Century; Virgin of La Esperanza.

1. INTRODUCCIÓN

La de Nuestra Señora de la Esperanza en las Peñas de San Pedro es, a mi juicio, la iglesia barroca más importante del siglo XVIII levantada en la provincia de Albacete (fot. 1¹). Fue comenzada hacia 1716 y terminada en torno a 1746. Desde 1794 a 1797 se construyeron las prolongaciones de los brazos del crucero².



Fot. 1. Iglesia parroquial. Peñas de San Pedro. Interior.

¹ Las fotografías 2-4 y 6-9 las hicimos en 1990 Alfonso Santamaría, Luis Guillermo García-Saúco y yo para el *Inventario de los Bienes Muebles de la Iglesia Católica* patrocinado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Las fotos las he mejorado por medio del tratamiento informático.

² GARCÍA-SAÚCO, L. G., SÁNCHEZ FERRER, J. y SANTAMARÍA CONDE, A. *Arquitectura de la provincia de Albacete*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Albacete, 1999. Págs. 458-466 y 551-553.

Además del notable valor arquitectónico, esta parroquia tiene desarrollados en su interior varios programas iconográficos interesantes:

- Los seis labrados en estuco, luego policromado, de las partes altas del templo³.
- El escultórico y pictórico del retablo mayor⁴.
- El pictórico del camarín de la Virgen de la Esperanza. Sobre él está centrado el presente trabajo.
- Es destacable también el programa pictórico decorativo de diseño lineal que liga y completa armónicamente toda la ornamentación del templo.

³ Un estudio que hice sobre estos programas fue publicado en la revista **Cultural Albacete** nº 8; sept.-dic. de 2006. Págs. 9-15. A lo que en él dije puedo ahora añadir que, según nota que me envió don Pedro Torrijos González, de Villanueva de los Infantes, se ha documentado que los altorrelieves de San Fulgencio y Santo Tomás de Villanueva colocados delante de los lunetos del presbiterio y sobre las cornisas del entablamento los hizo el entallador Ignacio Castell. Los miembros de este taller (Ignacio Castell y su hijo Ignacio y el hermano del primero, José, y su hijo Antonio) –escultores, doradores y ensambladores– trabajaron principalmente en las provincias de Albacete (iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla, iglesia Nuestra Señora de la Esperanza y Santuario del Cristo del Sahúco en Peñas de San Pedro) y Ciudad Real (iglesia de Nuestra Señora de la Asunción y ermita de Nuestra Señora de Loreto en Socuéllamos y algunos trabajos en Villanueva de los Infantes, donde al parecer nació Antonio).

⁴ La traza del retablo fue de Juan de Gea y la ejecución de Ignacio Castell; las pinturas las hizo Bautista Súñer. Ver una somera descripción iconográfica de este programa en GARCÍA-SAÚCO, L. G. “El Retablo Mayor de Santa María de la Esperanza de Peñas de San Pedro”. Rev. **AL-BASIT** nº 9. Abril, 1981. Págs. 145-151. Sobre el retablo ver además las publicaciones siguientes: GARCÍA-SAÚCO, L. G. “El retablo en el siglo XVIII en la provincia de Albacete: tres ejemplos”. *Actas del Congreso de Historia de Albacete*. Vol. III. Albacete, 1984; págs. 484-489. SÁNCHEZ FERRER, J.: “La obra de talla y ensamblaje de los Castell en Peñas de San Pedro”. Rev. **ANALES** del Centro de la U.N.E.D. de Albacete nº 9. Albacete, 1989; págs. 198-201. A la que incluía en mi artículo, hoy puedo añadir la información que proporciona el incompleto expediente de la documentación notarial con la que en noviembre de 1757 Ignacio Castell, vecino de la villa de Aspe, cumplía con la condición de “hasegurar el asiento con escritura y fianzas legas llanas y abonadas, designando espesiales ypotecas asta” los 23.000 reales de vellón a los que ascendía “la contrata y ajuste de un asedero retablo para la capilla mayor” de la iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza de Peñas de San Pedro “con arreglo al diseño, planta, capitulo, y condiciones que para el conosimiento de las obligaciones respectivas se formaron”. Por medio de estas escrituras se designa como fiador de Ignacio Castell en esta obra a Bernardo Cerdán de Pérez, también vecino de la villa de Aspe. (A.M. de Novelda. Sec. Protocolos: Aspe. Escribano, Fco. Pérez. Noviembre de 1757. Libro sin signatura. El documento me lo envió Enrique Máximo, a quien se lo agradezco mucho).

2. LA DEDICACIÓN DEL TEMPLO Y LAS DIFERENTES IMÁGENES DE LA TITULAR

2.1. La dedicación del templo

Durante la dominación musulmana las Peñas debió ser un enclave de carácter militar exclusivamente; fue conquistado entre 1213 y 1216 por las tropas cristianas que poco antes se habían asentado en Alcaraz, incorporando este concejo a sus dominios la importante fortaleza cuya población, hasta el siglo XIV, no fue mayor que la de la guarnición militar del castillo encaramado en la roca. A partir de la segunda mitad del siglo XV experimentó un rápido crecimiento, aún bajo la dependencia de Alcaraz, con el que se inició la despoblación de la fortaleza y la colonización del término. En 1537, año en el que se convirtió en villa emancipándose de la jurisdicción alcaraceña, la villa de las Peñas tenía más de mil quinientos habitantes y a finales del siglo XVI había superado los dos mil⁵.

La incomodidad, las malas condiciones climatológicas y las penalidades y dificultades de toda índole que sufría la población viviendo sobre la gran peña hicieron que a partir de mediados del siglo XVII se generalizase una rápida y progresiva bajada al llano circundante, permaneciendo escasos habitantes en el alto, que quedó despoblado hacia principios de la centuria siguiente⁶.

Durante la permanencia sobre el escarpe rocoso, la población estuvo bajo el patronazgo de la Virgen del Socorro, titular de la iglesia parroquial “de Arriba”, y de la Santa Cruz del Castillo, titular de una ermita levantada en su honor en uno de los extremos del caserío. Tras la bajada, los vecinos reclamaron la urgente necesidad de construir otra iglesia parroquial en el nuevo enclave, que se edificó a lo largo de la treintena de años final de la primera mitad del siglo XVIII. El nuevo templo se dedicó a una nueva advocación, ya que la Virgen del Socorro permaneció en su iglesia, cuyo edificio quedó mucho más reducido que antes por la utilización de buena parte de sus sillares en la construcción de la parroquia “de Abajo” y cuya fábrica fue deteriorándose con rapidez debido al descuido que propició el abandono de la población. Se eligió como titular del nuevo templo a la Virgen de la Esperanza, imagen gótica que debía venerarse en uno de los altares de la parroquial del Socorro, acción que pudo estar motivada por dos razones:

- Porque su advocación era pertinente con el momento histórico que atravesaba la villa, ya que, debido a su establecimiento a los pies del roquedo, iniciaba un proceso vital de características muy diferentes de las que su devenir siempre había tenido, situación que despertaba expectación y cierta preocupación en la población.

⁵ PRETEL MARÍN, A. *El castillo de Peñas de San Pedro. Historia y privilegios*. Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”. Albacete, 2005.

⁶ SÁNCHEZ FERRER, J. *La Santa Cruz del Castillo de las Peñas de San Pedro. Ensayo sobre una devoción perdida*. Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”. Albacete, 2006. Págs. 39-41.

- Porque la imagen procedía del viejo templo y era referente del anterior modo de vida, lo que, de alguna manera, hacía que la gente del nuevo asentamiento no se sintiese desarraigada; por medio de esta Virgen se establecía una relación de continuidad y enlace entre ambas etapas históricas. A través de la devoción y de la dedicación de la nueva parroquia a esta imagen se producía la conexión de los nuevos tiempos con los precedentes y la incorporación a los primeros de tradiciones y formas de ser de siempre.

2.2. Las diferentes imágenes de la titular

2.2.1. La primera imagen (fot. 2)

La estatua es de mármol, tiene 134 cms. de altura y representa a la Virgen de pie con amplios ropajes de abultados, modelados y bien marcados pliegues; el rostro es ancho y ovalado, con ojos entornados, pronunciada barbilla redondeada y larga cabellera ondulada. Sostiene con sus finamente modeladas manos a Jesús, que apoya el cuerpo sobre su pecho y reclina la cabeza sobre su hombro; la Virgen lleva media nuez en una mano. La escultura estaba policromada pero son escasos los restos de color que le quedan.

Esta imagen es interesante por su iconografía ya que es muy diferente al tipo habitual de Virgen de la Esperanza medieval; esta advocación, excepcionalmente, podía llevar al Niño en brazos y un ánora, o una nuez o almendra, que son símbolos de esperanza, en este caso en el nacimiento del Mesías. A este modelo pertenece la Virgen de las Peñas. Se sustituye la manifestación de la gestación a través del aspecto fisiológico y anatómico del embarazo por la presencia de Jesús nacido, que lleva en sus brazos, y por la incorporación de un elemento simbólico, media almendra o nuez, que alude al futuro nacimiento. Como ya indicó García-Saúco⁷, el medio fruto es equivalente al huevo, y éste, según Cirlot, es lo que va a nacer, lo potencial, el germen de la vida⁸. El almendro era para los hebreos el símbolo de una vida nueva.

La comparación entre el fruto y la cáscara ha sido generalmente utilizada en diferentes simbologías:

- En la simbología mariana relacionada con la encarnación del Verbo.

El fruto es el símbolo de lo esencial escondido en lo accesorio, por tanto, de Cristo, porque su naturaleza divina está escondida por su naturaleza humana o por el cuerpo de la Virgen Madre⁹. A lo largo de toda la antigüedad se mantuvo el

⁷ GARCÍA-SAÚCO, L. G. *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete, 1985. Pág. 136.

⁸ CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1978. Pág. 244.

⁹ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 1988. Págs. 82 y 83.



Fot. 2. Iglesia parroquial. Peñas de San Pedro. Virgen de la Esperanza. Anónimo. Siglo XV.

símil como símbolo del embarazo y de la fertilidad, representados ambos por la protección que la cáscara ejerce sobre el fruto¹⁰.

- En la simbología crística.

Este simbolismo fue desarrollado especialmente por San Agustín, quien estableció los paralelismos siguientes: la cáscara exterior, verde y de sabor amargo, era la carne, el cuerpo, de Cristo, que sufrió la amarga pasión; la dura cáscara interior era la madera de la cruz; y la semilla, el fruto, simbolizaba su naturaleza divina¹¹.

- En la simbología del ser humano:

Estas comparaciones también sirvieron para simbolizar al ser humano así: la envoltura verde era símbolo de la carne; la cáscara dura, de los huesos; y el dulce fruto, del alma¹².

¹⁰ OESTERREICHER-MOLLWO, M. *Símbolos*. Madrid, 1983. Pág. 15.

¹¹ HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987. Pág. 321.

¹² OESTERREICHER-MOLLWO, M. *Símbolos*. Op. cit. Pág. 164.

La imagen gótica descrita debió presidir el altar mayor de la nueva iglesia hasta 1794, año en el que Roque López labró la actual. La primera se retiró —quizás por no concordar con el barroco estilo del templo— y debió quedar olvidada; luego fue desechada, porque el cuerpo de la escultura, con la excepción de la cabeza, que se conservó, se encontró enterrado en el testero del brazo de la epístola del crucero en 1981, siendo restaurada por Andrés Tendero en 1983.

2.2.2. La imagen de 1794 (fot. 3)

Roque López utilizó el mismo modelo iconográfico de la primera imagen; su escultura, de 159 cms. de altura, sustituyó a la antigua y fue entronizada en el camarín; mucho después, en 1866, se pintó para ella el programa iconográfico



Fot. 3. Iglesia parroquial. Peñas de San Pedro. Camarín. Virgen de la Esperanza. Roque López. 1794.

que motiva este artículo. El maestro murciano partió de la Virgen gótica, pero su barroca estilística le proporcionó una estética muy diferente. García-Saúco, que la ha estudiado, la describe así: “La escultura nos muestra la Virgen en pie, bien asentada, con un cierto carácter frontal, como corresponde a una pieza destinada a un retablo, todo dentro de una cuidada composición. La cabeza es noble y redondeada con expresivos ojos, como es frecuente en las obras de Roque López. El Niño se mueve juguetonamente y en las manos lleva unas nueces partidas de clara alusión simbólica de lo que va a nacer. (...). El modelado de las manos es delicado y suave (pese a estar toda la escultura repintada) y todo contrasta con los plegados angulosos y a bisel de la talla del manto. El aplomo y verticalidad de la figura contrasta hábilmente con las voluminosas nubes salpicadas de angelitos que sirven de apoyo a la figura de María”¹³.

2.2.3. La imagen de la portada principal (fot. 4)



Aún se puede hablar de otra imagen de bulto de la Virgen de la Esperanza, aunque ésta tiene inferior valor artístico y presenta más deterioro que las precedentes. Está tallada en piedra, se halla colocada en la hornacina que hay sobre la portada principal de la parroquial y sigue la iconografía de las anteriores. Debió labrarse al tiempo que la fachada y como ella, seguramente, de manos de un maestro murciano.

Fot. 4. Iglesia parroquial. Peñas de San Pedro. Hornacina de la portada principal. Virgen de la Esperanza. Anónimo. Hacia la mitad del siglo XVIII.

¹³ GARCÍA-SAÚCO, L. G. *Francisco Salzillo....*- Op. Cit. Pág. 136.

3. EL CAMARÍN (figuras 1, 2, 3 y 4)

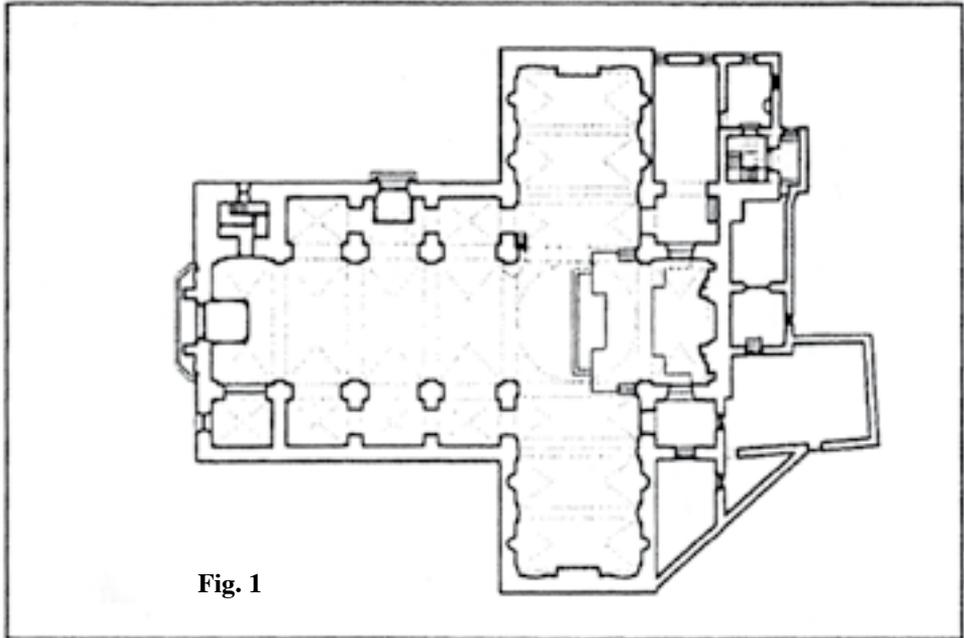


Fig. 1

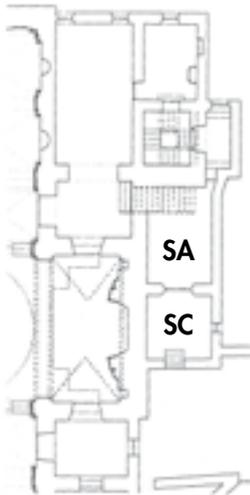


Fig. 2

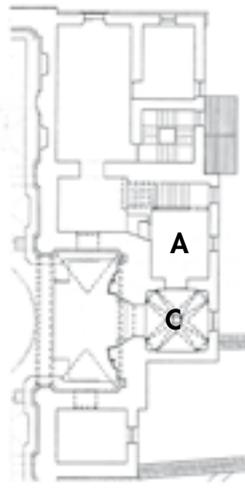


Fig. 3

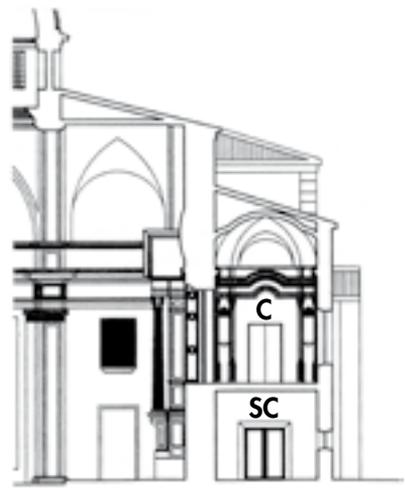


Fig. 4

Iglesia parroquial. Peñas de San Pedro. Fig. 1. Planta; fig. 2. Planta de la cabecera a nivel del suelo; fig. 3. Planta de la cabecera a nivel del camarín; fig. 4. Sección de la cabecera. (La planimetría forma parte del Catálogo Monumental del Patrimonio Arquitectónico de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Ha sido realizada por los arquitectos Ismael Belmonte Gómez, Carlos Blanc Portas y Luis González-Calero Ródenas). A: antecamarín; C: camarín; SA: sotoantecamarín; SC: sotocamarín.

3.1. La estructura y decoración arquitectónicas

El camarín es una pieza con apreciable personalidad arquitectónica. Es de los denominados “ocultos” y pertenece a la variante de los situados en alto.

“Oculto”, porque su característica fundamental es que el interior de la estancia apenas se percibe desde la iglesia y para su contemplación completa no hay más solución que penetrar en ella; el camarín queda oculto a la mirada de los fieles, no entrando en competencia ni visual ni espacialmente con la capilla mayor que lo integra (fot. 5 y fig. 4).



Fot. 5. Iglesia parroquial. Peñas de San Pedro. Retablo mayor y embocadura del camarín. Fotografía de Escobar anterior a 1936.

Alto, porque está situado sobre una estancia construida al mismo nivel que el presbiterio; por ello, la embocadura del transparente aparece a varios metros de altura sobre el pavimento de la capilla mayor.

Kubler señala el significado que tiene este tipo de camarín¹⁴. Para este autor los camarines “ocultos” poseen un carácter restringido; como la embocadura que comunica el camarín con el espacio con el que está ligado por el vano se encuentra enmarcada por el altar mayor y cerrada con un cristal que cubre toda su superficie es necesaria la existencia de compartimentos anejos para poder acceder a su interior; si además de ser “oculto” está situado en alto, se hace imprescindible la utilización de escaleras; en los ejemplos más complejos de este último modelo, a las escaleras se le añaden unos compartimentos que el devoto debe atravesar para llegar hasta la imagen. Dichas escaleras y corredores “se insertan en el acceso fuera del eje por un camino tortuoso” que “crea un carácter de un espacio trascendental con acceso limitado”, confirmándose como un espacio íntimo, una especie de *sancta sanctorum*.

El camarín que se estudia responde a la fórmula de complejidad expuesta, ya que para llegar a él hay que subir una pronunciada escalera y atravesar un amplio antecamarín (ver fig. 3); por tanto, en este camarín “oculto”, alto y con transparente se crea un espacio trascendente y simbólico, ya que el creyente, al entrar en la iglesia y aproximarse al presbiterio se sitúa en el nivel inferior tierra frente a la imagen que, situada en un nivel superior o celeste, surge iluminada por una especie de aura casi mágica, lo que configura el marco adecuado para que el fiel quede impresionado y turbado emotivamente ante la que puede considerar presencia sobrenatural.

El camarín se integró totalmente en la articulación volumétrica del conjunto de la cabecera del templo, no percibiéndose al exterior la cúpula por estar cubierta por un tejado de vertiente única (ver fig. 4). La planta es octogonal inscrita en un rectángulo –casi cuadrado– de 410 cms. de largo por 400 de ancho y está construida con alternancia de lados mayores y menores. Sobre los ángulos se adosan pilastras con basas, fustes cajeados -cuyas molduras enmarcan la arista angular- y capiteles corintios; en cada una de las paredes de los lados menores está practicada una hornacina avenerada con complejo remate moldurado y ménsula semicircular para apoyar una escultura; en uno de los lados mayores se abre la amplia embocadura en arco de medio punto del transparente y en el opuesto se abre, como es habitual, la fuente de luz, en este caso amplia ventana adintelada, cerrada con vidrieras y flanqueada por pilastras corintias iguales que las del resto del camarín; en el lado del evangelio se halla la puerta de doble hoja que da acceso a la estancia (ver fig. 3 y fot. 6).

¹⁴ KUBLER, G. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Vol. 14 del **ARS HISPANIAE**. Madrid, 1957. Págs. 285 y ss.



Fot. 6. Iglesia parroquial. Peñas de San Pedro. Camarín. Vista parcial del interior.

Sobre las pilastras corre un complejo entablamento: el arquitrabe se quiebra en el centro de los lados mayores y adopta el aspecto de un frontón curvo, esta inflexión rige la forma del friso y de la cornisa ya que ambos siguen la misma disposición; el friso es liso excepto en los tramos sobre los capiteles y sobre los ángulos y el centro de los pseudofrontones, en los que figuran adornos; la cornisa está muy ornamentada con ovas, flechas y denticulos y se remata en desarrollado resalte sostenido por numerosas ménsulas. Sobre la cornisa corre otro arquitrabe o imposta con moldura terminal rectilínea que contrasta con la complejidad decorativa de todo el entablamento (ver fot. 6).

Su techo está formado por ocho lunetos en disposición radial que, como las paredes correspondientes, alternan dos tamaños; su conjunto constituye una compleja cúpula estrellada cuyo centro está señalado por una clave pinjante (ver fig. 4).

En los elementos arquitectónicos del camarín domina un tricromatismo de gran efecto visual constituido por los blancos y marfiles de las paredes y de diversas molduras, los dorados de otras, numerosas, molduras y los colores de los jaspes y mármoles imitados con pintura en diversos paneles murales.

3.2. Las pinturas y su programa iconográfico

En los paños interiores de las puertas está pintada la escena de la Anunciación, en la pared opuesta la Inmaculada Concepción y en los lunetos de los lados mayores de la cúpula y en los semicírculos que éstos generan sobre el muro grupos de ángeles sobre nubes, portando los que hay en el abovedamiento cartelas con el canto del *Magnificat* escrito en latín. Las pinturas las realizaron en 1866 José López y José Calabuig, que debieron ser maestros de segunda fila, a juzgar por el discreto nivel artístico que consiguieron en las obras pictóricas de este camarín; fueron restauradas por Herminio Oliver Muñoz en 1949.

3.2.1. La Inmaculada Concepción (fot. 7)



Fot. 7. Iglesia parroquial. Peñas de San Pedro. Camarín. Inmaculada Concepción. José López y José Calabuig, 1866.

Es un óleo sobre lienzo de 184 cms. de largo por 120 de ancho fijado a la pared; lleva un marco de gruesa moldura que tiene su lado superior labrado en arco rebajado sobre el que corre una sinuosa moldura de escayola.

Durante el medievo, predicadores, escritores, ascetas y poetas rivalizaron en sus loores a María aplicándole una copiosa simbología bíblica extraída en gran parte de las frases que el esposo le dice a la esposa en el Cantar de los Cantares. A partir del tránsito de los siglos XV al XVI se fue extendiendo la costumbre de representar agrupados esos símbolos en torno a la figura de la Virgen y también la de asociar gráficamente los emblemas marianos con la representación de la Inmaculada derivada de la Virgen conocida como Apocalíptica o “preexistente”, ya que su cliché (cubierta de sol, doce estrellas sobre la cabeza, luna a los pies y orante con los brazos abiertos –que luego pasaría a tener las manos unidas ante el pecho–) es anterior al propio nacimiento de la Virgen¹⁵. Esto dio lugar al tipo denominado *Tota pulchra*.

Según la forma de esa asociación la *Tota pulchra* adoptó tres modalidades fundamentales:

- Con las metáforas marianas rodeando a la Virgen.
- Con todos o parte de los atributos en un paisaje ideal ante el que se halla la imagen.
- Con algunos símbolos marianos que son llevados por ángeles niños, generalmente sobre nubes.

A la imagen de la Virgen construida con arreglo a estos textos se le unirán rasgos tomados de textos procedentes del Génesis y como consecuencia el también apocalíptico dragón o una serpiente, simbolizando al diablo, aparecerá sobre la luna, frecuentemente en cuarto creciente, siendo pisado por la doncella posada sobre una nube con cabezas aladas de ángeles.

La Inmaculada del camarín que estudio aparece con un suave contraposto, cabeza inclinada y ladeada hacia su derecha, larga cabellera, mirada baja y manos unidas ante el pecho; viste amplia túnica blanca y movido manto azul y su cabeza está cubierta por corona imperial. María pisa el cuarto creciente de la luna y a una serpiente con cabeza de dragón y está rodeada de nubes y cabezas aladas de ángeles; sobre su cabeza planea la paloma del Espíritu Santo. Todo ello en medio de un paisaje en el que están representados algunos símbolos marianos: la roca, el jardín cerrado –con la palmera, el ciprés y el cinamomo–, el pozo, la fuente y la Ciudad de Dios.

¹⁵ La iconografía la tomo de las obras siguientes: HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987; RAMOS PERERA. *Las creencias de los españoles. La tierra de María Santísima*. Madrid, 1990; RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tomo I. Vol. 2. Madrid, 1996; SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Iconografía medieval*. Donosita, 1988; TRENS, M. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946.

3.2.2. La Anunciación (fot. 8)



**Fot. 8. Iglesia parroquial. Peñas de San Pedro. Camarín. Anunciación.
José López y José Calabuig, 1866.**

Fijada sobre un trozo de pared y la puerta de doble hoja de la entrada al camarín, y encuadrada de forma idéntica que la Inmaculada, se representó al óleo sobre un lienzo de 184 cms. de longitud y 120 de anchura la escena de la Anunciación.

La Virgen y el ángel aparecen en el interior de una habitación con una ventana a la derecha y puerta de acceso al fondo, cada uno de ellos pintado sobre un batiente de la puerta del camarín; ambos ocupando una espacialidad semejante y recibiendo una similar iluminación.

La Virgen, arrodillada ante un escabel, se gira hacia atrás, se turba y trata de levantarse al oír al arcángel Gabriel; al tiempo, mantiene su mirada baja, apoya la mano derecha sobre el pecho y presenta la izquierda con delicado gesto. Todo para traducir su emoción. Sus ropajes son voluminosos y con amplios plegados.

A sus espaldas, y por la izquierda, el arcángel, con amplia túnica, arrodillado sobre una nube, con la pierna izquierda desnuda, con las alas desplegadas para manifestar su naturaleza celestial y con el atributo de la rama de lirios terminada en tres flores¹⁶ sobre el brazo izquierdo, irrumpe en la estancia dinámico, con el brazo derecho extendido y el índice de la mano levantado¹⁷, pronuncia la salutación y comunica el mensaje divino.

Sobre ambas figuras vuela la paloma del Espíritu Santo convertida en emanación directa de Dios Padre y de ella descienden rayos sobre María para producir en su seno la encarnación del Dios Hijo, Jesús, lo que indica que el acento de la representación pictórica se pone en el misterio de la Encarnación.

Colgado en una pared del cuarto se pintó un espejo, el *speculum sine macula* –Ella es... espejo nítido de la actividad de Dios e imagen de su bondad” (Sabiduría 7:26)–, símbolo bien conocido de la virginidad de María.

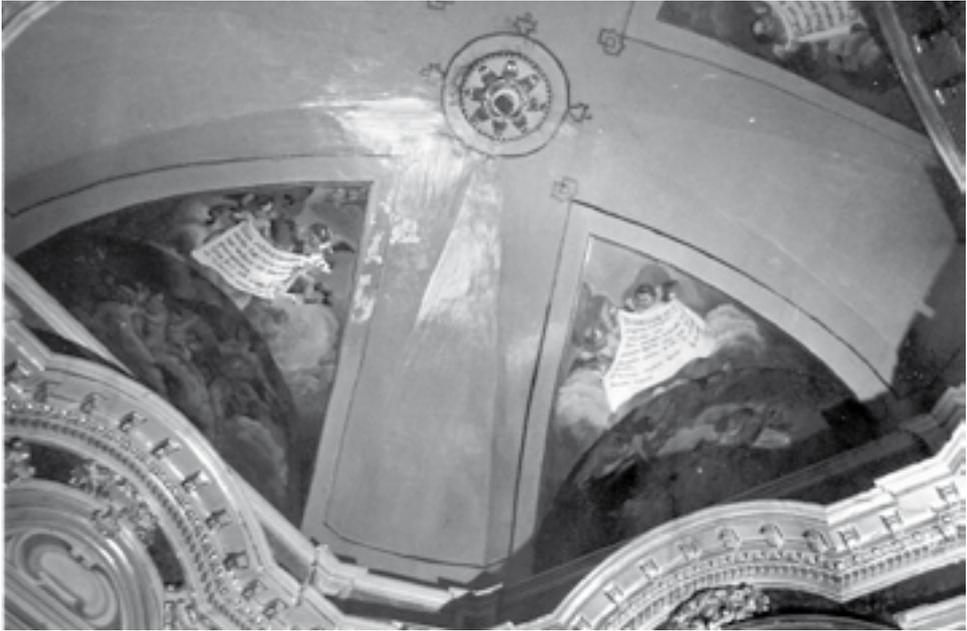
3.2.3. El canto del *Magnificat* (fot. 9)

Ya he mencionado que las bóvedas y semicírculos murales de los lunetos grandes se hallan cubiertos de grupos de numerosos ángeles entre nubes; están pintados al óleo sobre lienzos que se han pegado sobre el yeso de la cúpula. En cada uno de los abovedamientos con pinturas destaca una cartela y los dos ángeles que la sostienen; entre todas, y en latín, está escrito el *Magnificat*.

El *Magnificat* es el cántico que pronunció María cuando visitó a su prima Isabel después de la Anunciación. Según el evangelio de San Lucas (1, 39-56), Isabel saludó a la Virgen con las palabras “Bendita tú entre las mujeres”, a las que ella respondió con un cántico de agradecimiento y júbilo, que es conocido con el nombre de *Magnificat* por la primera palabra de su traducción latina “Mi alma glorifica al Señor. Y mi espíritu está transportado de gozo en el Dios Salvador mío. Porque ha puesto los ojos en la bajeza de su esclava, por tanto ya desde ahora me llamarán bienaventurada todas las generaciones”. Este cántico, que está inspirado en el de Ana, madre de Samuel (1 Sam. 2, 1-10), expresa la humildad de María y la misericordia de Dios hacia ella.

¹⁶ Simbolizan la triple virginidad de María: *ante partum, in partu, post partum*.

¹⁷ Es el denominado “gesto oratorio” que tiene como finalidad subrayar y proporcionar mayor fuerza a las palabras que se dicen. Según Gombrich (“Gesto ritualizado y expresión en el arte”, en *La imagen y el ojo*. Ed. Alianza. Madrid, 1988), «el índice enfático encarna valores sonoros, convirtiéndose en una mano “parlante”».



**Fot. 9. Iglesia parroquial. Peñas de San Pedro. Camarín. Cúpula.
Vista parcial de las pinturas.**

3.2.4. El significado del programa iconográfico

Como se ve, las tres pinturas del camarín tienen como razón de ser el engendramiento de dos personas sagradas; una –la de la Inmaculada– el de María, las otras dos –la de la Anunciación y la del *Magnificat*– el de Jesús. Todas constituyen un programa iconográfico estrechamente relacionado con la significación de la titular del camarín y de la parroquia, la Virgen de la Esperanza.

Dispensada por Dios de la tara del Pecado Original –ya que fue concebida inmaculada, sin mancha– que marca desde la desobediencia de Eva a todas las criaturas humanas, María gozó de un segundo privilegio no menos sobrenatural que el primero y, además, paradójico: la unión de la virginidad (Anunciación) y de la maternidad (Visita a Santa Isabel), hechos ambos recogidos simbólicamente y figurativamente, respectivamente, en la iconografía de la Virgen de la Esperanza.

La representación de la Virgen en la espera del parto, lo que popularmente se conoce como estado de buena esperanza, fue denominada con las advocaciones de Nuestra Señora de la Expectación, de la Esperanza o de la O¹⁸ y se hizo muy

¹⁸ Este nombre pudo utilizarse a causa de la forma ovoide del vientre de la Virgen o porque en la semana desde el 18 de diciembre –día de su fiesta– hasta la Navidad las antífonas cantadas en los oficios comenzaban por la letra O.

frecuente a finales de la Edad Media, época en la que se talló la primera imagen de la Virgen de la Esperanza de las Peñas de San Pedro que se conoce. Luego, con la formulación, defensa y proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción se produciría una relación aún más estrecha entre dicha advocación y la de la Esperanza debido a que ésta, por las características de su iconografía primordial –modelo de María orante en actitud contemplativa gozosa–, formó parte de la línea iconográfica que terminó con la creación y fijación del tipo definitivo de Purísima Concepción. El hecho de que la imagen de la patrona de las Peñas llevase a su ya nacido hijo en brazos no fue obstáculo para que fuese asociada a la figura de la Inmaculada.