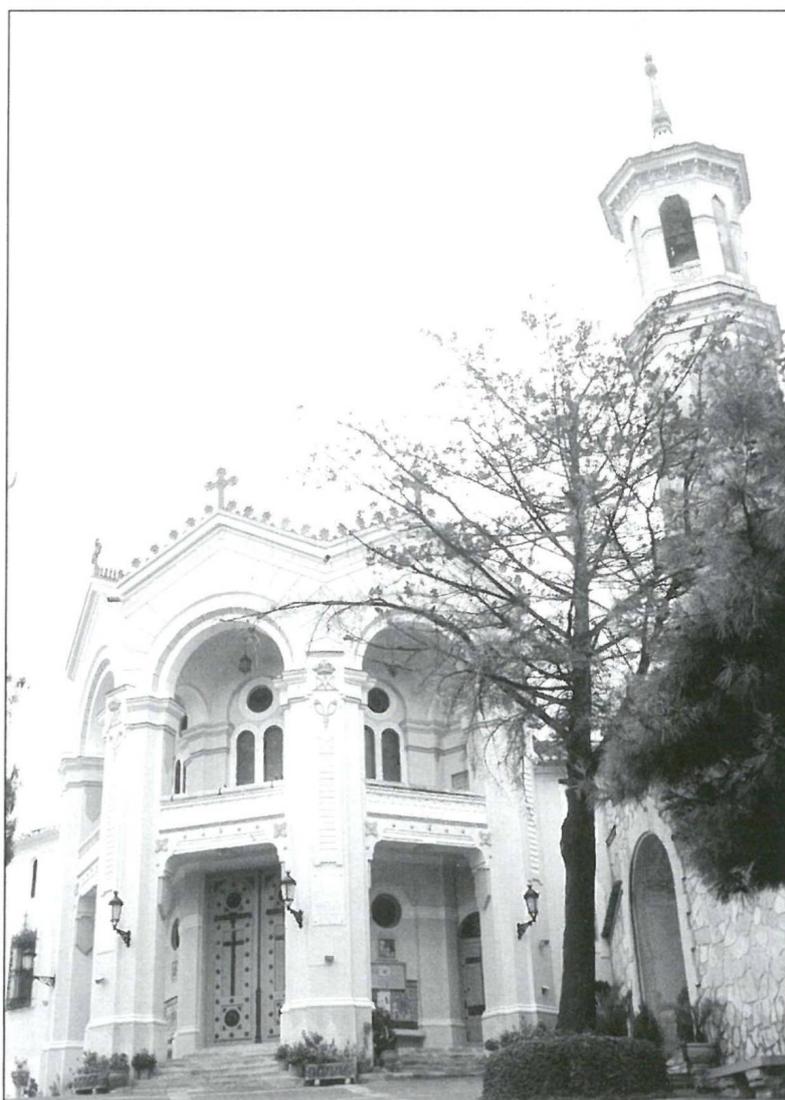


PINTURA MURAL DE MEDIADOS DEL SIGLO XVIII: EL CAMARÍN DE LA VIRGEN DEL ROSARIO EN HELLÍN.

Por José Sánchez Ferrer

1.- INTRODUCCIÓN.

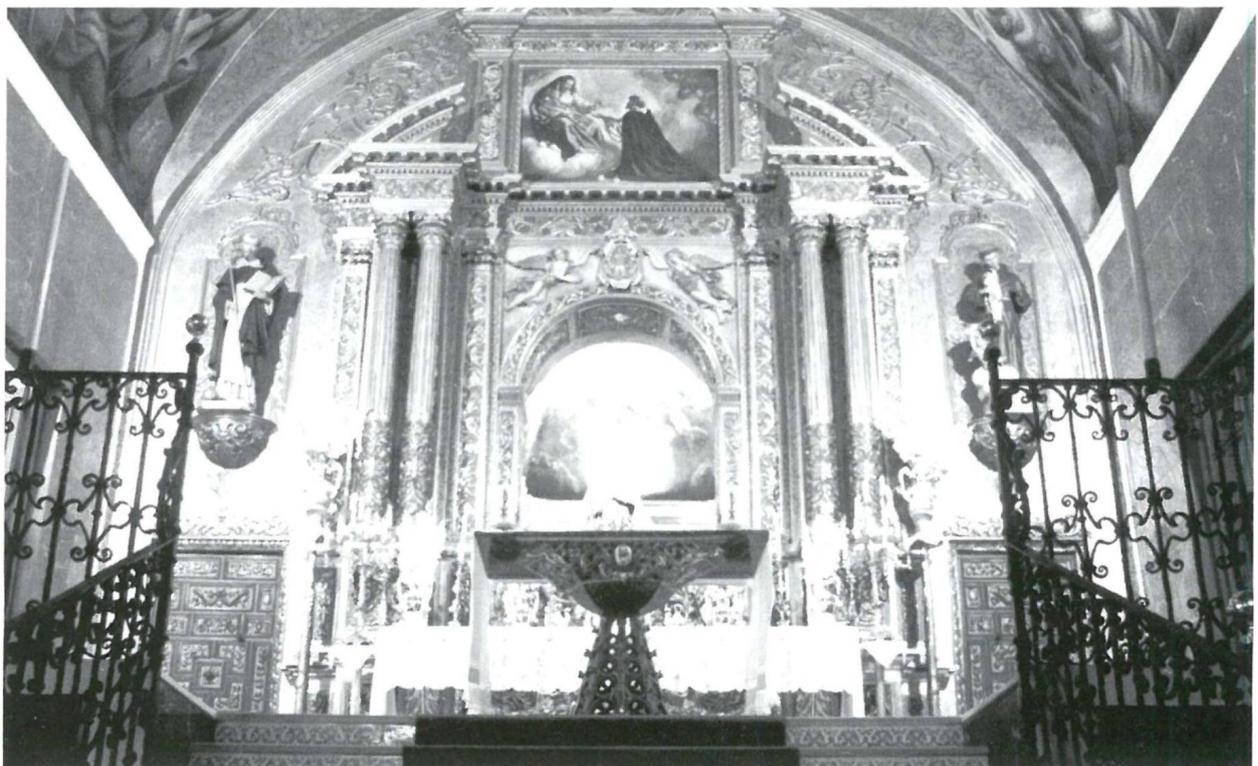
El santuario se encuentra situado casi en el centro de la población y en la falda del cerro donde se alzaba su fortaleza. Su emplazamiento es magnífico; está rodeado por un atrio lleno de pinos y por un jardín bordeado por unas bajas tapias desde el que se puede contemplar la fértil vega que rodea a la ciudad.



Fot. 1.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Fachada principal. (Foto. J. Sánchez).

Comenzó siendo una pequeña ermita de una nave, hacia 1700 se iniciaron las obras del camarín del que más tarde trataremos y luego se transformó en un templo de tres naves. Podemos conocer datos de esta última realización a través del informe que Repullés y Vargas realizó en 1877 sobre la reparación y ampliación que por entonces se hizo de la fábrica de la ermita¹. Por este escrito sabemos que la nave central, cubierta con bóveda de cañón, era la antigua nave única y que primero se construyó la nave de la izquierda y luego, concretamente en 1862, la de la derecha, para lo cual hubo necesidad de desterrar en el cerro y demoler parte del castillo. La actuación, proyectada y dirigida por el arquitecto hellinero Justo Millán, terminó con la realización de la esbelta torre octogonal de mampostería y ladrillo, en 1876, y con la edificación del atrio que rodea la iglesia. De unos años después, 1887, es el ecléctico pórtico de tres arcos (el central perpendicular al eje longitudinal del edificio y los laterales formando ángulos de cuarenta y cinco grados respecto al anterior) ornamentado por un decorativo cornisamiento constituido por frontones triangulares rematados por cresterías (fot. 1); en 1888 se ejecutó el abovedamiento.

El anterior retablo de la iglesia, terminado en 1751, fue quemado en la última guerra civil, siendo sustituido en 1947 por el actual, construido por Rafael Millán y policromado por Muñoz Barberán (fot. 2). Entre 1969 y 1972, el pintor Francisco Reolid cubrió de pinturas las bóvedas.



Fot. 2.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Presbiterio. (Fot. Ll. Vico).

Según Felipe Picatoste², la tradición de la Virgen del Rosario refiere que habiendo intentado los moros en una noche oscura rescatar por sorpresa el castillo perdido, los cristianos fueron a un tiempo deslumbrados y advertidos del peligro por una resplandeciente claridad surgida de las entrañas del monte que les permitió repeler la intentona musulmana. Reconociendo los habitantes de la fortaleza un milagro patente en este hecho, buscaron su origen y encontraron la imagen en la falda del monte por la parte occidental del castillo y allí, interpretando que éste era el deseo de la Virgen, se levantó la ermita.

Leyendas de origen aparte, la devoción a esta Virgen tuvo que surgir asociada a la creación de la Cofradía del Rosario en la población. Según Martínez García³, uno de los estudiosos del desarrollo de esta devoción, las primeras noticias documentales que se conocen de la Cofradía y de la existencia de la ermita son de 1564. Esta institución arraigó profundamente en Hellín, recibiendo su titular fervoroso culto a lo largo de siglos que culminó con su nombramiento de patrona de la ciudad en 1907.

La imagen que hoy tanto siguen venerando los hellineros no es la primitiva; aquélla era una talla de unos ciento treinta centímetros de altura que fue destruida en 1937 y que se conoce por viejas estampas y por fotografías. La actual y su trono son obras del escultor José Fernández-Andes quien hizo estas obras en 1939 y en 1947, respectivamente (fot. 3).

La talla tiene los mismos caracteres iconográficos que la antigua, es decir, porta el rosario en su mano derecha y en la izquierda a su hijo. La cabeza del niño es la primitiva y fue lo único que se salvó de la destrucción. Tras su coronación, celebrada en 1955, se le añadieron la media luna a los pies, el bastón de mando, reconociéndola alcaldesa, y la medalla de oro que le ofreció la ciudad. Son de destacar por su riqueza la aureola y las dos coronas que se labraron para su coronación.

La celebración en su honor más importante es la conmemoración de la solemne coronación, acto que constituye el tema de la vidriera del vano luminoso del transparente del camarín construida hace unos años

¹ REPULLÉS Y VARGAS, E. M. "Ermita de Nuestra Señora del Rosario" en **Anales de la construcción y de la industria** nº 12. Madrid, 25 de junio de 1877. El informe nos lo ha proporcionado Antonio Moreno, cronista de Hellín, a quien se lo agradecemos mucho.

² En FORT GAUDÍ, J. *España mariana 1: Obispado de Albacete*. San Climent de Llobregat (Barcelona), 1977.

³ MARTÍNEZ GARCÍA, E. "Historia del culto a la Santísima Virgen del Rosario, Patrona de Hellín" en **Macanaz** nº 3. Hellín, 1952. Págs. 51-62.

(fot. 4; situación en nº 30 de la fig. 2). Por este motivo se organizan diversos actos entre los que destacan el novenario y el tradicional Rosario de la Aurora. El día 30 de mayo, el previo al aniversario, se lleva la imagen a la parroquia de la Asunción y se coloca en su escalinata en donde los niños le hacen una ofrenda de flores; la fiesta concluye con la procesión que devuelve a la Virgen a su santuario.



Fot. 3.- Virgen del Rosario. José Fernández-Andes. 1939. Hellín. (Fot. S. Vico).



Fot. 4.- Santuario de la Virgen del Rosario. Camarín. Hellín. Vidriera que cierra el vano luminoso del transparente. (Fot. S. Vico).

2.- EL CAMARÍN.

2.1.- ASPECTOS ARQUITECTÓNICOS.

El camarín del santuario de la Virgen del Rosario está construido en la cabecera del templo, a continuación del presbiterio y como culminación de su eje longitudinal. Se inició hacia 1700⁴ y la obra de albañilería debió estar terminada en 1737, porque se conoce una cita de la colocación de la imagen en dicha estancia en un documento de ese año⁵. En 1760 se

⁴ LOSADA AZORÍN, A. A. *Historia de la Semana Santa de Hellín. Cofradías y Hermandades*. Hellín, 1993. Pág. 83.

⁵ MARTÍNEZ GARCÍA, E. "Historia ...".- Op. cit. Pág. 53.

pintó el bocaporte⁶ y en 1762 se cubrieron los arcos y cornisas del interior con espejos y dorados⁷. Hay que considerarlo totalmente concluido en 1763, ya que una inscripción del camarín dice que se acabó de dorar el 29 de agosto del año mencionado; por tanto, de hacia esos años deben ser las pinturas que lo cubren interiormente. Unos años después, en 1776, se construyeron la embocadura del transparente, de espejos y tallas doradas, y las dos puertas de acceso⁸. Sendas inscripciones en la parte baja de dos de las pilastras indican restauraciones muy posteriores de las pinturas: una, en 1945, realizada por Manuel Muñoz Barberán; y la otra, en 1975, efectuada por Francisco García Herreros.

Es un camarín-capilla sobre cripta, de los denominados ocultos, es decir, de aquellos que el interior apenas se percibe desde la iglesia y es necesario penetrar en ellos para poder contemplarlos completamente; la pieza queda oculta a la mirada de los fieles, no entrando en competencia visual con el espacio arquitectónico en el que está integrada.

En los camarines ocultos se pueden distinguir dos variantes: altos y bajos.

- Bajos. Cuando, aunque puedan tener criptas o salas inferiores, están, aproximadamente, al mismo nivel que el presbiterio o la capilla con la que comunica el transparente.

- Altos. Cuando están sobre otra estancia, generalmente la sacristía o una cripta, construida al nivel del presbiterio o la capilla; por ello, la embocadura aparece a varios metros de altura sobre el suelo del recinto al que da el transparente.

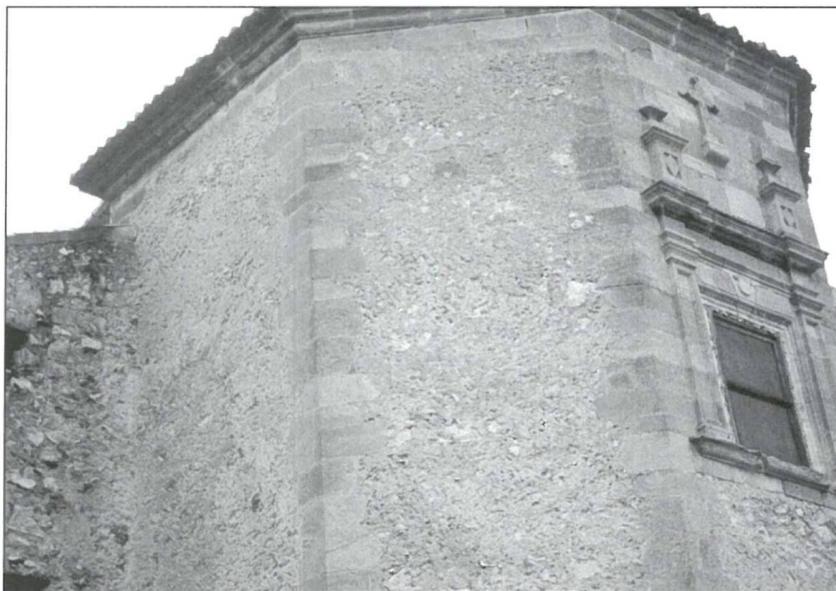
En función de estas características, el camarín que estudiamos hay que considerarlo de carácter mixto. Por un lado, es bajo, ya que su pavimento se encuentra al mismo nivel que el presbiterio; pero, por otro, es alto, debido a que el presbiterio está elevado con respecto al resto de la iglesia. Las dos entradas a las escaleras de la cripta se encuentran entre los niveles de las naves y del presbiterio. Se trata, pues, de una construcción con personalidad y cierta originalidad arquitectónicas; por el contrario, el sistema de acceso al camarín es del tipo más simple: penetración directa tras cruzar uno de los dos vanos que se encuentran a los lados del altar mayor del santuario.

⁶ LOSADA AZORÍN, A. A. *Hellín en su historia. Un Municipio de Castilla-La Mancha*. Hellín, 1994. Pág. 173.

⁷ MARTÍNEZ GARCÍA, E. "Historia..."- Op. cit. Pág. 57.

⁸ Ibidem. Pág. 58.

Si nos fijamos en las relaciones volumétricas externas que existen entre el camarín y el resto del edificio podemos percibir que el primero posee cierta individualización arquitectónica al diferenciarse sensiblemente del cuerpo general del edificio: sobresale en altura, se manifiesta como una unidad material que tiene cierta independencia y posee un acabado de mayor calidad que el resto de la construcción. Se presenta poligonal, con cadenas de sillares en los ángulos y ventana de iluminación del transparente encuadrada por pilastras y entablamento, éste rematado por plintos con pirámides terminadas en bolas y coronado por una cruz; todo labrado en piedra (Fot. 5).



Fot. 5.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Vista exterior del camarín. (Fot. J. Sánchez).

El interior del camarín es amplio, tiene como planta un polígono irregular de ocho lados formado así: un lado, el del transparente, de longitud equivalente a la máxima anchura de la estancia; seis lados, iguales dos a dos, de diferentes longitudes; y uno que, a su vez, está constituido por una línea poligonal de tres lados, dos pequeños y el restante, el de la ventana de iluminación, más largo, siendo éste el verdadero octavo lado del polígono (ver planta). El pavimento es de cerámica valenciana.

El alzado se estructura a través de la articulación de paredes y de pilastras con dos cuerpos; el primero está rematado por quebrado entablamento y sobre el mismo se superpone el segundo, formado por una porción más estrecha que prolonga el inferior y sobre el que se apoya una cornisa, también quebrada. Se cubre con bóveda rebajada de casquetes con aristas resaltadas por nerviaciones planas que confluyen en la clave. La clave, los radiales de la cúpula y las pilastras, cornisas y entablamentos, apare-

cen intensamente adornados con elementos característicos del rococó: dorados, gruesas molduras, rocallas, espejuelos, cornucopias, etc. La embocadura, cerrada por arco de medio punto, es sencilla pero cubierta de rocallas doradas y espejos. Los paramentos del recinto y los plementos de la bóveda se hallan totalmente cubiertos de pinturas al óleo de autor anónimo que tienen notable interés iconográfico y estimable valor artístico (fot. 6).

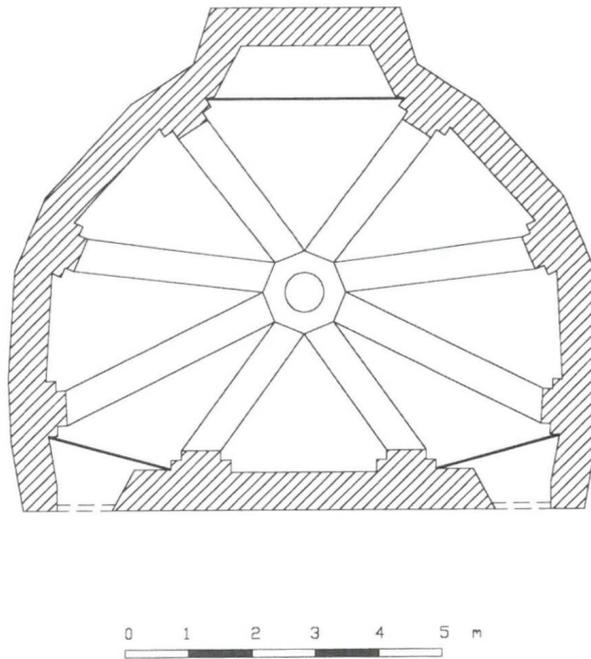


Fig. 1.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Planta del camarín con la proyección de las nerviaciones de la bóveda.

2.2.- LAS PINTURAS (VER LA SITUACIÓN EN LA FIG. 2).

Nada sabemos del autor, ni se han encontrado noticias documentales sobre las pinturas. Tampoco tenemos referencias sobre el encargo de la obra. Los murales de la parte baja del camarín tienen pintadas en su parte inferior cartelas sobre simulados cueros recortados; en ellas no se hicieron inscripciones, por lo que no sabemos qué tipo de información debían comunicar; el hecho de que en los murales “*Adán trabajando la tierra y Eva amamantando a Caín y Abel*” y “*Los sacrificios de Caín y Abel*” haya una cartela para cada uno de los personajes nos sugiere pensar que la finalidad de las mismas era la de indicar el nombre del personaje o de la escena que se había representado.

La fuente de inspiración principal del artista son los grabados, de distinta procedencia pero al parecer siempre de notables maestros; al menos esto es lo que se desprende del análisis de las pinturas y de la información que nos ha faci-

litado Ana Rosa Álvarez, estudiosa de las manifestaciones artísticas producidas con esta técnica, a quien agradecemos mucho su colaboración. A la vista de todo ello, podemos pensar en la existencia de dos tipos básicos de fuentes:

a).- Las estampas de pintores del norte de Europa, como prueba que en la “*Sagrada Familia*” (nº 20; fot. 26) se copie una estampa de Johann Heinrich Löffler Jr., que la figura de Adán (ver especialmente el nº 3; fot. 9) se saque de grabados de Lucas van Leyden⁹ y que “*La Asunción de la Virgen*” (nº 21; fot. 27) esté basada en estampas de la obra de Rubens.

b).- Las escenas intercaladas en los textos de los libros litúrgicos, como los evangeliarios y epistolarios. Muestras de ello son “*La Adoración de los pastores*” (nº 16; fot. 22) y “*La Adoración de los Reyes Magos*” (nº 17; fot. 23); ambas están sacadas de estampas que figuran en el *Misal Romano*. La primera figura en las ediciones de 1669, 1736 y 1754; la segunda se encuentra en un ejemplar de 1697.



Fot. 6.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín.
Vista del interior del camarín. (Fot. S. Vico).

⁹ El tono general de las pinturas de las series de la Creación y del Pecado Original está impregnado de la obra de este pintor neerlandés (Leiden, 1489 ó 1494 – Leiden, 1533. Sus grabados en cobre y madera le dieron gran fama; en ellos muestra gran influencia de Durero. Sus características fundamentales fueron: sensibilidad y maestría en el dibujo, delicadeza de las sombras, aguda observación e imaginación iconográfica.

Los paramentos internos de las paredes del camarín están articulados en dos paneles superpuestos, el de abajo mucho más amplio que el superior, y ambos están pintados, cada uno con series temáticas diferentes.

- En el de abajo se representaron temas que corresponden a los orígenes del mundo y del hombre y a la historia primitiva del género humano, es decir, a las primeras narraciones del libro del Génesis; son los siguientes:

1.- *La creación de las aves y de los cuadrúpedos.*

2.- *La creación de Adán.*

3.- *La creación de Eva.*

4.- *Tentación y caída de Adán y Eva.*

5.- *La expulsión del Paraíso:*

a.- Eva.

b.- Arcángel.

c.- Adán.

6.- *Adán trabajando la tierra y Eva amamantando a Caín y Abel.*

7.- *Los sacrificios de Caín y Abel.*

- En el de arriba se narran escenas pertenecientes al ciclo de Jacob; en concreto, las siguientes:

8.- *Esau vende el derecho de primogenitura. Jacob bendecido por Isaac.*

9.- *La huida de Jacob.*

10.- *El sueño de Jacob.*

11.- *Jacob conoce a Raquel.*

12.- *Lucha de Jacob con el ángel.*

13.- *Jacob místico.*

- En las superficies triangulares de los plementos de la bóveda figuran escenas de la vida de María; todas, menos una, relacionadas con el nacimiento y primeros años de la vida de Jesús. Los temas son:

14.- *La Anunciación.*

15.- *La Visitación: el Encuentro.*

16.- *La Natividad: la Adoración de los Pastores.*

17.- *La Natividad: la Adoración de los Magos.*

18.- *Purificación de María y Presentación de Jesús en el Templo.*

19.- *La Huida a Egipto.*

20.- *La Sagrada Familia.*

21.- *La Asunción de María.*

- En los fustes de las ocho pilastras, otros tantos ángeles -enmarcados y rodeados por flores y ristas de rosas- muestran elementos simbólicos. Son los siguientes:

22.- Ángel con una palma.

- 23.- Ángel con una rama de lirios o de azucenas.
- 24.- Ángel con un espejo.
- 25.- Ángel con una ramita de olivo.
- 26.- Ángel con un narciso.
- 27.- Ángel con una palma.
- 28.- Ángel con un ramo de rosas.
- 29.- Ángel con un cáliz.

Procederemos a estudiar cada una de las representaciones.

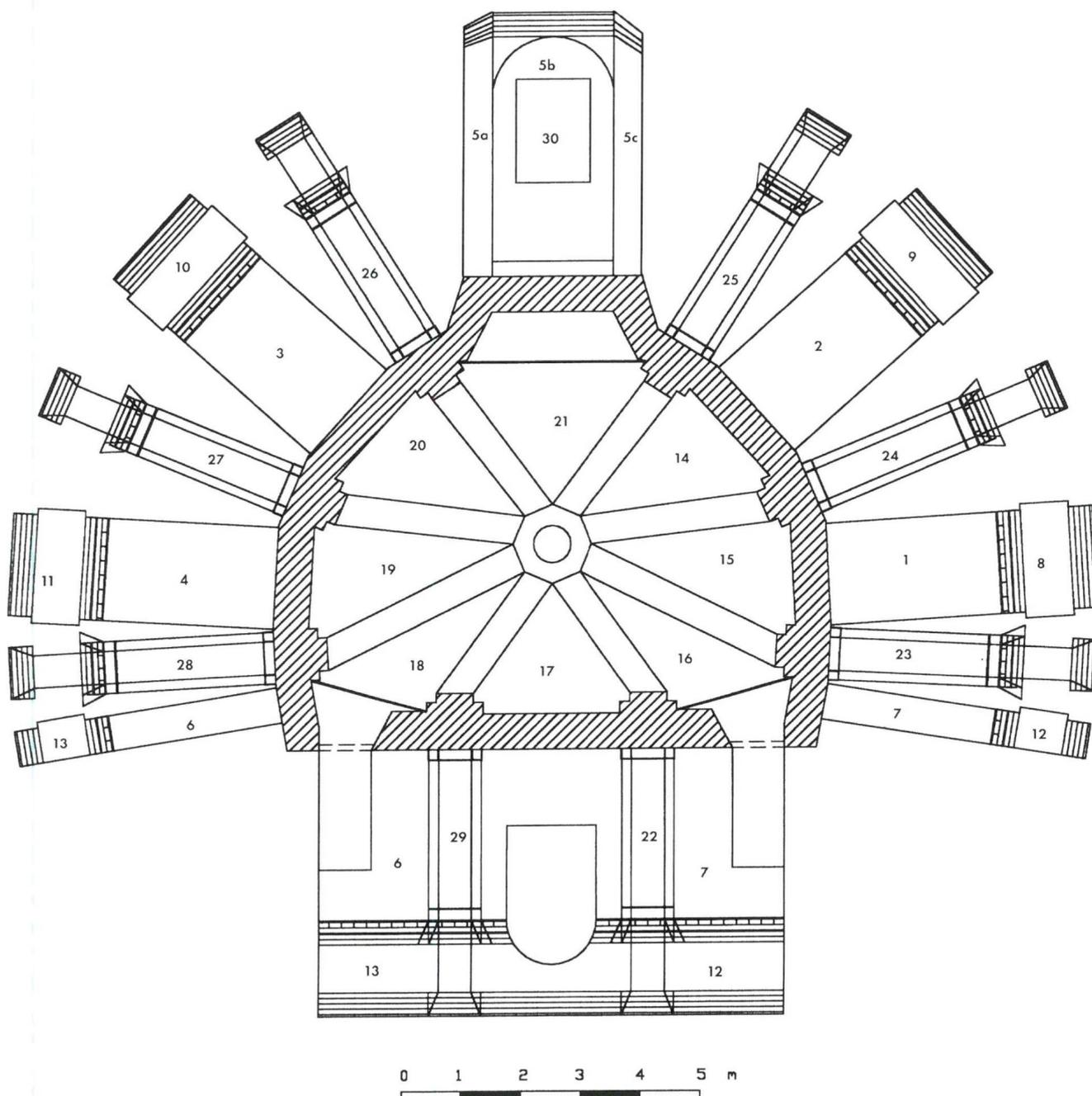


Fig. 2.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Gráfico con la indicación de la situación de las diferentes pinturas del camarín.

A).- ANTIGUO TESTAMENTO: REPRESENTACIONES DEL GÉNESIS.

A.1.- CICLO DE LA CREACIÓN DEL MUNDO Y DEL HOMBRE.

Los cuadros que constituyen el ciclo llenan tres de los cuatro espacios rectangulares inter-pilastras de las paredes.

A.1.1.- La creación de las aves y de los cuadrúpedos (loc. 1; fot. 7).

En el Antiguo Testamento aparecen cuatro relatos sobre la creación: dos en el Génesis (caps. 1 y 2), uno en el libro de los Proverbios (Pv.: 8, 22-31) y el cuarto en ciertos pasajes de los libros proféticos y sapienciales¹⁰; sin embargo, son los del Génesis los que han fundamentado la cosmología cristiana.

De acuerdo con la cosmogonía hebrea del Génesis, el primero de los cinco libros de la Torah o Pentateuco narra la creación del mundo por Dios en seis etapas o días. No obstante, a pesar de la aparente sistematización, el panorama que ofrece el libro es confuso porque recoge dos relatos de la misma acción que, a veces, son incluso contradictorios (ver Gén.: 1, 1-25¹¹); esto, según Réau, pone al descubierto la yuxtaposición de dos versiones inconexas y modificaciones de visible rastro¹², y, según Gerard, “subraya hasta qué punto los actos del Creador y la cronología de los efectos de los que él es causa primera pesan poco frente a las útiles enseñanzas para la comprensión de la historia de la Salvación, único verdadero objeto del mensaje bíblico”¹³.

En el primer relato se dice que en el día quinto Dios creó “*todos los seres vivos que serpentean y bullen en las aguas, según su especie, y todas las aves aladas según su especie*” (Gén.: 1, 27) y que en el sexto “*Hizo Dios los animales salvajes según su especie, los ganados, según su especie, y todos los reptiles de la tierra, según su especie*” (Gén.: 1, 25) “*Y creó Dios al hombre a imagen suya: a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó*” (Gén.: 1, 27). En esta versión, Dios hace al hombre para dominar sobre todas las otras criaturas de su entorno natural.

¹⁰ AA. VV. *Nuevo Diccionario de la Biblia*. Del Taller de Mario Muchnik. Madrid, 2001. Pág. 205.

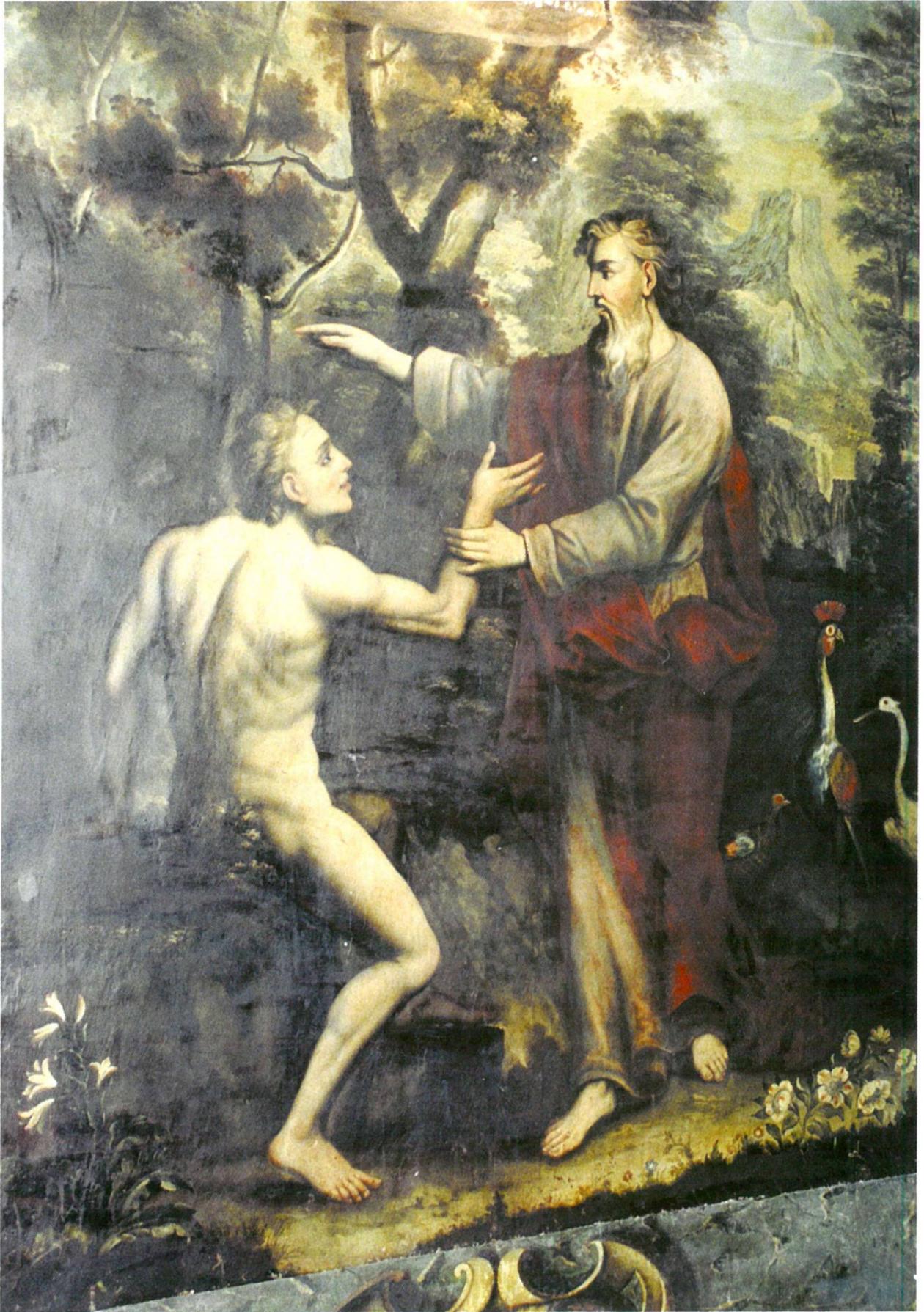
¹¹ Todos los textos que utilizamos los extraemos de *La Biblia* de Editorial Herder. Barcelona, 1976.

¹² RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia (Antiguo Testamento)*. Ed. del Serbal. Barcelona, 1996. Pág. 87.

¹³ GERARD, A. M. *Diccionario de la Biblia*. Anaya & Mario Munchik (París, 1989). Madrid, edición de 1995. Pág. 489.



Fot. 7.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *La creación de los cuadrúpedos y de las aves.* (Fot. S. Vico).



Fot. 8.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *La creación de Adán*.
(Fot. S. Vico).

El segundo relato se refiere más al origen del ser humano que a la formación del universo; se trata de una concepción antropológica del mundo en la que de todos los seres vivientes Dios formó primero al hombre, luego el jardín del Edén con todo tipo de plantas, después “*todos los animales del campo y todas las aves de los cielos*”, finalmente, creó a la mujer (Gén.: 2, 5-25). En esta segunda versión, el Creador destina a la pareja a ejercer el dominio sobre todas las restantes criaturas terrestres y a ostentar una dignidad sin igual entre ellas.

El mural de Hellín no se ajusta con fidelidad a alguna de las dos narraciones, ya que el pintor recoge la creación de los animales cuadrúpedos y de las aves, conjunto que no aparece individualizado en ninguna etapa bíblica. La acción se presenta en el marco idílico de un Paraíso de densa vegetación que tiene al fondo un paisaje rocoso imaginario; Dios, de pie, en el centro de la escena, sugiere el acto creador por medio del gesto, delicado y elegante, del brazo y de la mano y de la expresión solemne del rostro, en una actitud ajustada al tipo “patriarcal” característico de Dios Padre; a su alrededor, diversos animales.

A.1.2.- La creación de Adán (loc. 2; fot. 8).

El Génesis concreta el modo de la creación del primer hombre en el segundo relato: “*Entonces Yahvéh formó al hombre del polvo de la tierra, insufló en sus narices aliento de vida y fue el hombre ser viviente*” (Gén.: 2,7). “De este modo se afirma a la vez su origen humilde, análogo al del suelo, las plantas o los animales, y su elevación por un acto particular del Creador a un estado que le distingue de las otras criaturas terrestres”¹⁴.

Como en la escena anterior, el pintor recoge el acto creativo en un frondosísimo Edén, plagado de hermosas aves, adornado de bellas flores y cerrado en el fondo por un paisaje imaginado. El Creador no modela el cuerpo de Adán con barro, ni aparece insuflando sobre él la vida, como dice el texto bíblico; el artista se ha inclinado de nuevo por la sugerencia gestual, solemne y delicada a un tiempo; Dios, de pie, siguiendo el mismo esquema “patriarcal” que antes -otra vez alejado de la iconografía derivada del Renacimiento italiano, en la que se le representa preferentemente planeando en el cielo-, se acerca a Adán con tenue paso, levanta con suavidad, y al mismo tiempo con firmeza, el brazo derecho de la figura humana, sentada en postura escorzada, y le impone la mano sobre la cabeza infundiéndole el hálito vital. La vida transmitida por la mano de Dios, como

¹⁴ GERARD, A. M. *Diccionario....*- Op. cit. Pág. 39.

si de una irradiación de la misma se tratase, lo mismo que representó Miguel Ángel en el fresco de la Capilla Sixtina.

A.1.3.- La creación de Eva (loc. 3; fot. 9).

También es en el segundo relato en el que el Génesis detalla la creación de la primera mujer: “*Entonces Yahvéh hizo caer sobre el hombre un profundo sopor, y el hombre se durmió. Y le quitó una de sus costillas, y cerró nuevamente la carne en su lugar; y de la costilla que había quitado del hombre formó Yahvéh la mujer, y la presentó al hombre*” (Gén.: 2, 21-22).

Según Réau¹⁵, la creación de Eva ha sido más representada en el arte cristiano que la de Adán por el arraigo de la concordancia, enunciada por San Pablo y ratificada por los teólogos de la Edad Media, de que la creación de Eva, que sale del flanco de Adán dormido, es el símbolo del nacimiento de la iglesia, que sale del flanco abierto de Cristo en la cruz.

Nuevamente, el maestro de Hellín nos muestra una iconografía que se aleja de las numerosas variantes habituales y de los convencionalismos más frecuentes de representar la escena, seguramente por el tipo de fuente que elige como modelo.

El hombre ni está dormido, solamente ligeramente recostado sobre una roca, con el ombligo perfectamente marcado, como es característico en la inmensa mayoría de sus representaciones, aunque no sea nacido de mujer; ni el busto de Eva se separa de la costilla de Adán expandiéndose en cabeza de mujer; ni Eva sale totalmente formada del costado de Adán; tampoco la primera mujer planea por encima del hombre, ni adora al Creador arrodillándose ante él con las manos unidas y actitud devota. Aquí, Eva aparece totalmente separada del cuerpo del que será su compañero siguiendo la fórmula de los pintores renacentistas.

En Hellín, la escena aparece representada a través de unos caracteres diferentes. Ante un paisaje más desarrollado y más rocoso que en las escenas precedentes, Dios, a la derecha, con aspecto menos imponente que en las ocasiones anteriores, camina hacia la primera pareja humana -que, púdicamente, oculta con artificiosos ramajes sus partes íntimas para que no las vea el espectador, ya que en el texto bíblico se dice que “*Ambos estaban desnudos, el hombre y su mujer, pero no se avergonzaban*” (Gén.: 2, 25)- y le muestra la mujer a Adán, señalándola con su diestra. En el centro, Adán gira su cabeza hacia Eva, y la contempla con intensa admiración;

¹⁵ RÉAU, L. Iconografía...- Tomo 1. Vol. 2. Op. cit. Pág. 96.



Fot. 9.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *La creación de Eva*.
(Fot. S. Vico).



Fot. 10.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *La Tentación y Caída de Adán y Eva*. (Fot. S. Vico).

tanto su boca como su mano izquierda parecen expresar: “*Ésta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne*”, corroborando su expresión la frase “*Por eso, dejará el hombre a su padre y a su madre y se unirá a su mujer, y vendrán a ser los dos una sola carne*” (Gén.: 2, 23-24).

A la izquierda, Eva, quien lejos de mostrarse orante o meditativa, se manifiesta de forma muy diferente. Si el gesto es, a nuestro juicio, el medio expresivo más importante de este ciclo, y lo hemos indicado para los cuadros anteriores, el de Eva es fundamental para calibrar el concepto que se quiere transmitir sobre la primera mujer; ésta, sintiéndose observada y dándose cuenta del efecto que causa en su compañero, se dirige hacia él complacida, mirando el mechón de pelo que con su mano derecha separa de su larga melena en un mohín de asombrosa coquetería, actitud que en ciertas ocasiones, especialmente en época prebarroca, se recogía en escenas de la *Tentación y Caída*, en las que Eva se miraba en un espejo, símbolo de la soberbia y de la vanidad y también, a veces, de la lujuria.

El arte cristiano nunca fijó tipos iconográficos para los padres de la humanidad; los artistas los imaginaron de acuerdo con sus ideales personales y con las modas de cada tiempo. Aquí se les representa bastante blancos y con cabelleras rubio-doradas; Adán con el cabello rizado, Eva con larga melena.

A.2.- CICLO DEL PECADO ORIGINAL

A.2.1.- Tentación y Caída de Adán y Eva (loc. 4; fot. 10).

Dice el Génesis que “*plantó Yahvéh un jardín en Edén, al oriente, y puso allí al hombre a quien había formado. Y Yahvéh hizo brotar del suelo toda clase de árboles gratos a la vista y de frutos sabrosos; y también el árbol de vida en medio del jardín, y el árbol de la ciencia del bien y del mal*” (Gén.: 2, 8-9).

Los artistas, en general, no se han preocupado por las controversias y teorías que los teólogos mantuvieron durante siglos en relación con la situación, forma y localización del Paraíso Terrenal, pero casi siempre lo plasmaron en sus pinturas como un lugar idílico, refrescante, luminoso y lleno de paz, surcado de fuentes y de corrientes de agua; jardín de delicias poblado de animales y plantas de todas las especies. Ésta es la imagen que siempre transmite el maestro de Hellín en sus vistas del mismo; espacio frondoso, umbrío, pleno de vegetación -con preciosos y cuidados macizos de diversas flores en los primeros planos-, con aves de hermoso plumaje y paisaje rocoso imaginario al fondo.

Prosigue el Génesis: *“Tomó, pues, Yahvéh al hombre, y lo instaló en el jardín de Edén para que lo cultivara y guardara. Y Yahvéh dio al hombre este mandato: De todo árbol del jardín podrás comer; mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas, pues el día en que de él comieres, morirás sin remedio”* (Gén.: 2, 15-17). Luego Dios creó a los animales y a la primera mujer.

En el tema de la *Tentación y Caída* de nuestros primeros padres, uno de los más cultivados del arte cristiano, el pintor del camarín hellinero presenta: a la derecha a Adán, sentado, tan poco expresivo que parece como ausente, quien, impasible, alarga su brazo derecho para coger la fruta que la mujer le entrega -quizás su actitud responda al deseo de darle un papel pasivo en la desobediencia, como era defendido por una de las líneas de interpretación teológica del tema-; a la izquierda a Eva, quien, además de darle una fruta a Adán, está cogiendo otra del árbol prohibido para comérsela ella -papel activo-; en el centro, el árbol de la ciencia del bien y del mal con la serpiente y sobre él la representación del tentador.

La composición, muy clásica y habitual, marca fuertemente el eje de simetría al constituirlo por los elementos más significativos de la escena: las manos de Adán y Eva con la fruta prohibida -se convierten en el centro geométrico y visual de la pintura-, la mano de Eva que coge otra fruta, el árbol, la serpiente y la figura del diablo -poco iluminada y de indefinida tipología-.

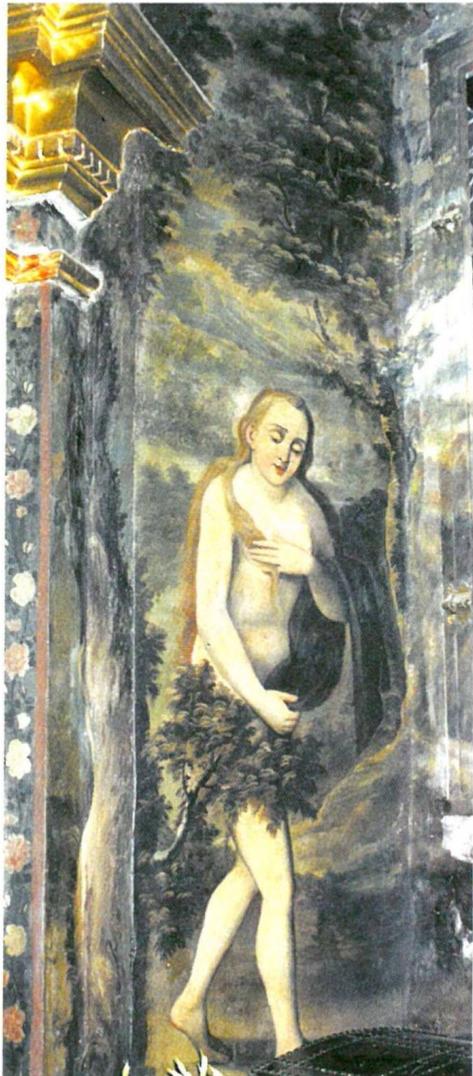
En la Biblia, la serpiente es solamente el instrumento del demonio; sin embargo, en el arte cristiano suele combinarse a ambos en un solo ser. En Hellín se sigue el texto veterotestamentario y los dos se presentan como seres independientes: la serpiente aparece enroscada en el árbol y el diablo, oscuro, casi una sombra peluda, con cabeza de cornudo fauno -quizás debido a la influencia del paganismo renacentista- está escondido entre las ramas y, porque ya ha tentado a Eva, a la expectativa de lo que está ocurriendo.

A.2.2.- La expulsión del Paraíso (loc. 5; fots. 11, a, b, c).

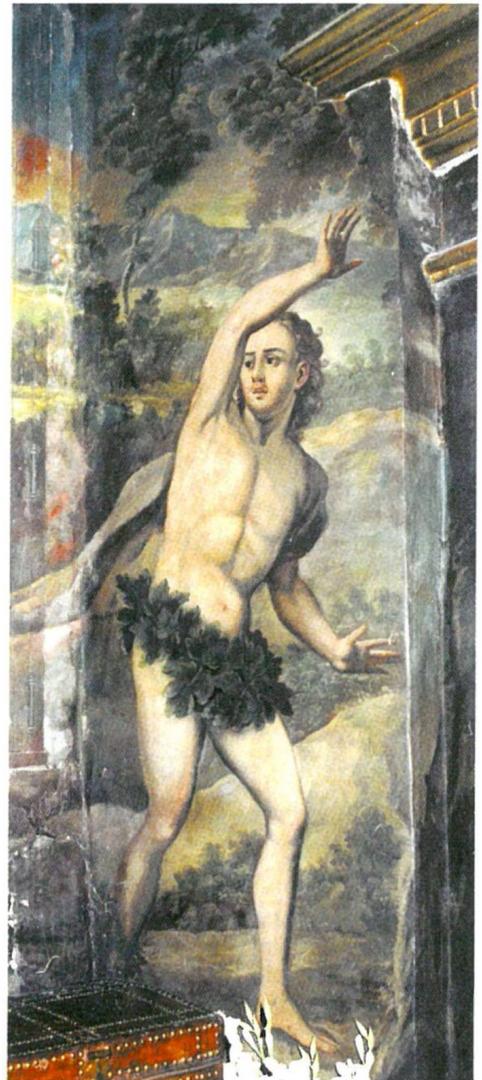
Consumada la desobediencia, narra la Biblia que Adán y Eva se dieron cuenta que estaban desnudos; por esto, cogieron hojas de higuera y se hicieron unos ceñidores. Al ser descubiertos, Yahvéh maldijo a la serpiente y a ellos, a quienes les hizo una túnica de pieles para que se vistieran, les impuso castigos; expulsó del paraíso al hombre, al que siguió la mujer, *“No sea que ahora alargue su mano y tome también del árbol de la vida, coma de él y viva para siempre”* (Gén.: 3, 22).



Fot. 11, b.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *La Expulsión del Paraíso: el Arcángel.* (Fot. S. Vico)



Fot. 11, a.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *La Expulsión del Paraíso: Eva.* (Fot. S. Vico).



Fot. 11, c.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *La Expulsión del Paraíso: Adán.* (Fot. S. Vico).

El pintor colocó la escena en la embocadura del vano de luz, Eva en la parte izquierda, Adán a la derecha y el arcángel en la bóveda.

Ante un bello paisaje, en este caso menos frondoso que los anteriores, la pareja sale del Paraíso: la mujer tapa sus desnudeces con la túnica, manos y un mechón de pelo; Adán lo hace con las bíblicas hojas de higuera. Las actitudes de ambos son muy diferentes: ella cabizbaja, él enfadado, con un gesto enérgico de recriminación dirigido hacia la que le había dado el fruto prohibido -nuevamente, la interpretación que Eva fue la promotora y principal culpable del pecado-, bastante parecido al que presenta el Cristo del Juicio Final de Miguel Ángel en la capilla vaticana. El ángel, sobre ellos, empuñando una espada flamígera -imagen del relámpago porque la residencia de la inmortalidad estaba protegida por el rayo- les muestra la salida y ejecuta la sentencia.

A.2.3.- Adán trabajando la tierra y Eva amamantando a Caín y Abel (loc. 6; fot. 12).

En torno a una de las puertas de acceso al camarín, y en una composición que el pintor adapta a las dos paredes de uno de los rincones de la estancia, se muestra, ante otro bello paisaje en el que se puede contemplar un amanecer, la escena del castigo al que han sido condenados los padres del género humano.

Momentos antes de la expulsión, Dios le dijo a la mujer: “*Multiplicaré en gran manera tus sufrimientos y tus preñeces, darás a luz hijos con dolor. Hacia tu marido será tu anhelo, pero él te dominará*” (Gén.: 3, 16). Como reflejo, Eva, sentada, apesadumbrada, amamanta a uno de sus dos primeros hijos, mientras el otro estira de su túnica solicitando su turno.

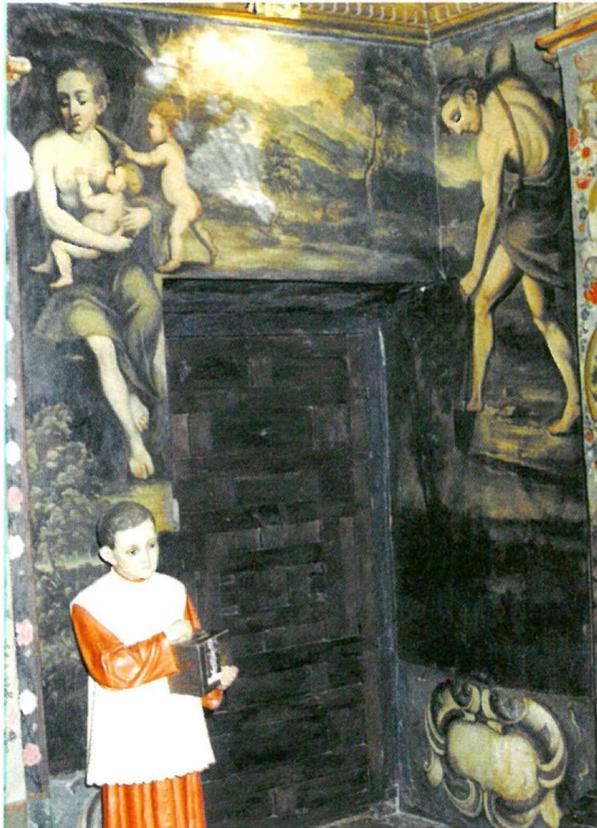
Al hombre le dijo: “*Maldita será la tierra por tu causa; con trabajo sacarás de ella el alimento todos los días de tu vida; espinas y cardos te producirá, y la hierba del campo comerás. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste tomado; ya que polvo eres y al polvo volverás*” (Gén.: 3, 17-19). En consecuencia, en la escena aparece Adán encorvado, con la musculatura de la espalda tensa, abriendo un surco con una pala para cultivar la tierra.

A.2.4.- Los sacrificios de Caín y de Abel (loc. 7; fot. 13).

Con este conocido tema concluye la serie; como el anterior, se desarrolla en torno a otro rincón, el que existe en la segunda puerta de acceso al camarín. Nuevamente hay que destacar el paisaje, aquí complementado

por dos cascadas situadas en la parte inferior de una de las paredes.

A la izquierda, según se mira, Caín, labrador, en actitud un tanto declamatoria, ofrece a Yahvéh en sacrificio frutos de la tierra; a la derecha, Abel, pastor, en postura orante, hace lo mismo con un cordero. La hoguera del primero produce humo denso y negro, exponente de la no aceptación divina de la ofrenda; por el contrario, de la del segundo surge una limpia columna que sube recta hacia el cielo como signo del agrado de Dios.



Fot. 12.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *Adán trabajando la tierra y Eva amamantando a Caín y Abel.* (Fot. S. Vico).



Fot. 13.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *Los sacrificios de Caín y de Abel.* (Fot. S. Vico).

A.3.- CICLO DE JACOB.

La historia de Isaac y de sus dos hijos se encuentra en el Génesis desde el capítulo 26, versículo 19, hasta el capítulo 36, versículo 42; la mayor parte de lo escrito está dedicado a Jacob. El final de la vida de este patriarca está mezclado con la historia de su hijo José, con quien se reúne en Egipto y a cuyos hijos, Efraím y Manasés, bendice antes de morir.

Los episodios fundamentales de la vida de Jacob pueden sintetizarse así:

Primer periodo.

Del matrimonio de Isaac y Rebeca nacieron dos gemelos, Esaú y Jacob. La rivalidad, que comienza ya en el seno de su madre, de los dos hermanos, menos trágica que la de Caín y Abel, se convierte en el principal resorte de la historia.

Después de haber comprado a Esaú el derecho de primogenitura por un plato de lentejas, Jacob, con la complicidad de su madre, de quien era el hijo preferido, le suplantó y consiguió la bendición de su padre, ya anciano y ciego. El furor que provocó en Esaú esta acción obligó a marcharse a Jacob.

Segundo periodo.

Fue a Jarán (Mesopotamia), país de origen de su madre y de su abuelo Abraham, a casa de su tío Labán.

En el transcurso del viaje, una noche soñó en una escalera que unía el cielo y la tierra por la que subían y bajaban ángeles.

Labán le tomó a su servicio y para pagarle sus prolongados y leales trabajos de pastor de sus ganados, le dio en matrimonio a sus dos hijas; en primer lugar, y con engaño, a Lea, después a Raquel.

Tras una disputa con su tío, suegro y patrón, Jacob decidió volver a Canaán, hacia donde salió sin comunicarlo, llevándose a sus mujeres, la parte del ganado que le correspondía y los ídolos domésticos.

Después de la persecución de Labán, de hacer las paces con él, de luchar contra un ángel que le cerraba el paso de un torrente y de enviar ricos presentes a Esaú, se reconcilió con su hermano y se estableció en aquellas tierras.

Tercer periodo.

Comienza en el momento de su partida a Egipto y termina con su muerte. No haremos mención de lo que se cuenta en la Biblia porque su acontecer, al contrario que el de los dos anteriores periodos, no tiene relación con las pinturas del camarín que tratamos.

La historia de Jacob aparece representada en el arte de muchos periodos históricos, bien en escenas individualizadas, de las que se conocen, más o menos, una docena, bien en ciclos, en los que se agrupan un número indeterminado, según los casos, de ellas. En Hellín, concretamente, la serie está constituida por seis pinturas en las que se representan siete episodios de su vida.

La situación de los relatos está ordenada en función de su sucesión cronológica y del sentido lógico del recorrido del camarín por parte del visitante. Hay que entrar por la derecha, lado de la epístola, y deambular para salir por la izquierda, lado del evangelio; así se pasa ante los paneles 1, 2, 3 y 4. Los dos últimos, 5 y 6, no se pueden ver al entrar porque están colocados sobre las puertas, por eso hay que visualizarlos al final, cuando la vista puede posarse sobre el muro del transparente, cuyos extremos ocupan; de esta forma el creyente completaba el recorrido.

Todos los cuadros tienen como denominador común un fondo paisajístico constituido por un bosque muy poblado de un arbolado impropio de las tierras en las que transcurren las narraciones bíblicas; en alguna ocasión, en medio de ellos se destacan palmeras; en cuatro cuadros se pintó un arroyo. Cuando aparecen casas, lo que sucede en cuatro pinturas, ocurre un hecho parecido al precedente; todas, con la excepción de la tienda de la bendición, son de tipo occidental, no respondiendo, por ello, a los patrones históricos. También en el vestuario aparecen estos anacronismos ya que algunas figuras llevan atuendos de la época en que se pintaron.

Trataremos de cada una de las escenas representadas.

A.3.1.- a).- Esaú vende el derecho de primogenitura. b).- Jacob bendecido por Isaac (loc. 8; fot. 14).

Son dos escenas que ocurren en diferente momento, aunque están representadas en una misma pintura, procedimiento muy frecuente en las manifestaciones pictóricas y en los relieves de carácter narrativo de muchos estilos artísticos. En primer término y a nuestra izquierda, se muestra la primera escena; en segundo término y a nuestra derecha, la otra. El pintor unió ambos episodios; seguramente la íntima conexión que ambos tienen en la historia le permitió juntarlos y así poder disponer de un panel que le permitiese ampliar las escenas del ciclo.

A.3.1.- a).- Esaú vende el derecho de primogenitura. (Gén.: 25, 29-34).

Se representa a Jacob, hombre sedentario de natural apacible que se complace “*bajo las tiendas*”, sentado, entregando el plato de lentejas a Esaú, cazador, de pie, bien armado y acompañado por los perros. Es una escena que se ajusta a la iconografía tradicional del tema.



Fot. 14.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *Esau vende el derecho de primogenitura. Jacob bendecido por Isaac.* (Fot. S. Vico).

A.3.1.- b).- Jacob bendecido por Isaac. (Gén.: 27, 1-40).

Cuando Isaac se hizo viejo y perdió la vista envió a Esaú a que cazara algo y se lo guisara pues quería darle la bendición antes de morir. Rebeca escuchó la conversación y cuando se marchó Esaú, le dijo a Jacob que ocupara su lugar para que así recibiera él la bendición. Disfrazó a Jacob poniéndole la ropa de su hermano y le cubrió las manos y el cuello con la piel de un cabrito, pues Esaú era velludo; preparó un guiso y se lo dio para que se lo llevara a su padre. Isaac le bendijo pensando que era su otro hijo.

Este tema, escasamente representado en la Edad Media, se convirtió en frecuente a partir del siglo XVII y a lo largo del XVIII. El maestro de Hellín pinta la escena siguiendo un modelo iconográfico generalizado: en el interior de una tienda, Isaac, incorporado en la cama, imparte la bendición que Jacob, con los brazos y el cuello cubiertos con la piel, recibe arrodillado; a nuestra derecha, Esaú regresa portando la pieza que ha cobrado.

Ha sido bastante común la creencia de que esta usurpación de la bendición conllevaba la captación de la herencia; sin embargo, Frazer¹⁶ escribe que al episodio de la bendición se le ha dado una explicación errónea. Según este autor, la costumbre dominante en la época de los patriarcas era el derecho de ultimogenitura; por tanto, era, precisamente, el hijo menor, y no el mayor, el que tenía derecho de prioridad sobre la herencia paterna; este uso hacía que Jacob no tuviese necesidad alguna de recurrir al fraude para obtener una herencia que le correspondía por derecho. Posteriormente

¹⁶ *Le folklore dans l'Ancien Testament.* Cit. RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia (Antiguo Testamento).* Ed. del Serbal. Barcelona, 1996. Pág. 174.

te, esa manera de sucesión dejó de practicarse y se volvió incomprensible, propiciando que el narrador del Génesis posibilitara esta interpretación.

Según Kurt Hruby¹⁷, el *midrâs*¹⁸ analiza las causas por las que Jacob quiso adquirir el derecho de primogenitura. En él se aduce que el primogénito era quien ejercía la función sacerdotal antes de la institución del sacerdocio y que por ello, ante el modo de vida que llevaba, Jacob pensó que su hermano era indigno de dicha prerrogativa. Éste es el argumento que se esgrime para justificar que siguiese, aun en contra de su voluntad, el consejo de su madre de engañar a Isaac. El comentario añade que el padre se dio cuenta del engaño pero que otorgó su bendición considerando que solamente él era digno de recibirla.

Andrée-Marie Gerard y Andrée Nordon-Gerard¹⁹ añaden otra razón al manifestar que la bendición paterna era singularmente importante en la descendencia de Abraham porque hacía de su beneficiario el heredero privilegiado de las promesas divinas.

Por una u otra causa, el episodio proporciona el motivo para la huida de Jacob, hecho con el que se iniciaría la serie de significativos sucesos que del personaje se narran.

A.3.2.- La huida de Jacob. (Gén.: 27, 41– 45 y 28, 1–5) (loc. 9; fot. 15).

La bendición, una vez dada no se podía retirar. Jacob huyó de la cólera que el engaño despertó en su hermano y se refugió en casa de su tío Labán, hermano de Rebeca, en Jarán, Mesopotamia.

La iconografía que el relato presenta en el camarín es menos característica que la tratada anteriormente. Un Jacob en clara postura dinámica de alejamiento cruza un riachuelo y se dispone a emprender el camino. Le despide su madre y un niño desnudo, figura para la que no hemos encontrado nominación ni significación; su propia desnudez nos inclina a considerarla alegórica, ya que tampoco el Génesis hace referencia a la existencia de un hermano menor de los mellizos.

¹⁷ En POUPARD, P. (Director), *Diccionario de las religiones*. Ed. Herder. Barcelona, 1987. Pág. 884.

¹⁸ En la literatura rabínica, comentario exegético, algunas veces alegórico, de uno o varios libros de la Biblia.

¹⁹ GERARD, A.-M. y NORDON-GERARD, A. *Diccionario de la Biblia*. Anaya & Mario Muchnik. Madrid, 1995. Pág. 611.



Fot. 15.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *La huida de Jacob*.
(Fot. S. Vico).

A.3.3.- El sueño de Jacob o la escala mística. (Gén.: 28, 10–22) (loc. 10; fot. 16).

Con este episodio comienza el segundo periodo de la vida del patriarca.

Una noche, yendo camino de Jarán, Jacob se detuvo a descansar, se puso una piedra de almohada y se echó a dormir. Soñó en una escalera que subía hasta el cielo por la que subían y bajaban ángeles; desde lo más alto le habló Dios, prometiendo la tierra a sus descendientes, los israelitas. Cuando se despertó, tomó la piedra que había tomado como cabecera, la erigió como una estela y derramó aceite encima de ella, llamando a aquel lugar Betel, “*la casa de Dios*”.

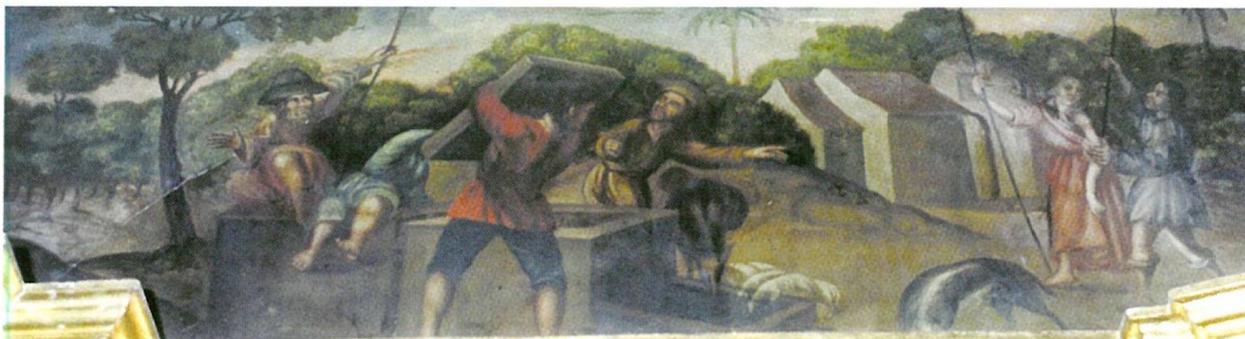
Es un tema de temprana aparición, ya que se representó en el arte cristiano primitivo, y posteriormente se reprodujo frecuente e ininterrumpidamente. La escena de Hellín responde a la iconografía tradicional del relato: Jacob duerme en el centro de la composición y al pie de la escala; ésta se representa apoyada en la tierra y llegando a un grupo de nubes, desde las que Dios mira hacia abajo; por los peldaños suben y bajan serafines y querubines.



Fot. 16.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *El sueño de Jacob o la escala mística*. (Fot. S. Vico).

A.3.4.- Jacob conoce a Raquel. (Gén.: 29, 1–14) (loc. 11; fot. 17).

Cerca de Jarán, Jacob se encontró con Raquel, hija de Labán, que venía a abreviar las ovejas de su padre en un pozo. Jacob quitó la piedra que tapaba la boca del pozo y abrevó el ganado de su tío, después “*besó a Raquel, y estalló en sollozos*”. Ella corrió a contárselo a su padre; así que oyó Labán la noticia de que era el hijo de su hermana, corrió a su encuentro y lo llevó a su casa.



Fot. 17.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *Jacob conoce a Raquel.*
(Fot. S. Vico).

Es posible que el pintor sintetice en la escena dos momentos diferentes; uno, el de la llegada de Raquel y un pastor al pozo, momento al que responde la actitud de Jacob; el otro, el del encuentro con Labán, que podría estar representado en la figura del acompañante de la joven.

A.3.5.- Lucha de Jacob con el ángel. (Gén.: 32, 23–33) (loc. 12; fot. 18).

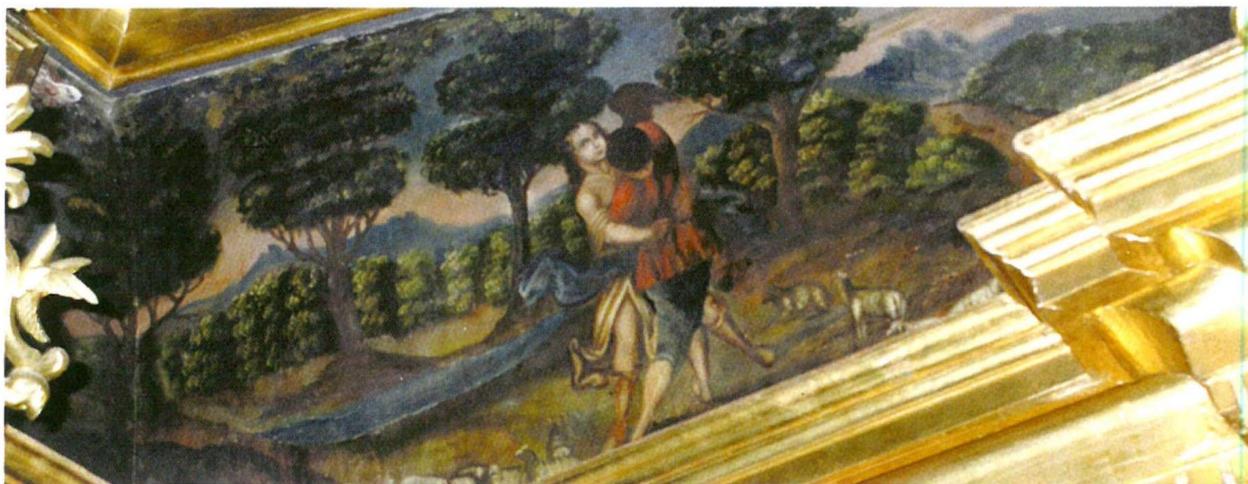
Labán contrata a Jacob para cuidar su ganado, comprometiéndose éste a servirle siete años para casarse con Raquel, que era bella y de la que estaba enamorado. En la ceremonia de bodas, Labán sustituye a Raquel por su hija mayor, Lea, que era poco agraciada, no quedándole a Jacob más remedio que servir otros siete años para conseguir a la menor.

A lo largo de los años, Jacob se enriqueció, poniendo de manifiesto la misma proverbial astucia que había mostrado en diversos episodios de su vida, y un día decidió retornar a Canaán, saliendo hacia allí en secreto con sus dos esposas, hijos, posesiones y ganados.

En una de las jornadas, los viajeros cruzaron un vado del Haboc, afluente del Jordán; cuando hubo pasado la caravana Jacob se quedó sólo, “*después, un hombre estuvo luchando con él hasta rayar el alba; pero viendo aquél que no podía contra él, le tocó en la articulación del muslo y se dislocó...*”. Jacob pidió que le bendijera antes de marcharse, y así lo

hizo su adversario, diciendo “*Ya no te llamarán más Jacob, sino Israel; pues has luchado con Dios como con hombres y has prevalecido*”.

El acontecimiento, sin duda el más importante de la vida mística del patriarca, es reflejado por el pintor del camarín de completo acuerdo con lo contado en la Biblia. En el centro de la composición, Jacob y el ángel están sumidos en un fuerte forcejeo a orillas del riachuelo.



Fot. 18.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *Lucha de Jacob con el ángel*. (Fot. S. Vico).

Es el relato de más difícil interpretación para los hermeneutas y, ya sea una lucha real o un sueño, del que tiene todas las características, las versiones que se han dado son muchas y contradictorias. Tomamos de Réau²⁰ las más difundidas:

A).- La explicación mitológica.

El tema se considera anterior al Antiguo Testamento y se explica por la existencia de un culto a los dioses fluviales. El ángel es un dios o genio del río que niega a Jacob el paso del vado, que sólo podía atravesarse después de hacer una ofrenda o pagar un peaje. El patriarca, tras la lucha, acabó por arrancar al dios su bendición, es decir, la revelación de los ritos que era necesario observar para franquear la corriente de agua.

B).- Las interpretaciones cristianas.

B.1.- Para ciertos comentaristas, el ángel es la figura de Dios que en una lucha cuerpo a cuerpo pone a los elegidos a prueba.

B.2.- San Jerónimo interpreta que el ángel es la imagen del demonio, del ángel maligno, y que la lucha es símbolo del combate de los buenos

²⁰ RÉAU, L. *Iconografía....*- Op. cit. Págs. 183 y 184.

contra los malvados. Tendríamos así una Psicomaquia, una lucha del alma contra los enemigos externos.

B.3.- San Agustín ve en este episodio un símbolo de la lucha de la Iglesia y la Sinagoga. Según este Padre de la Iglesia, la pierna parálitica representa a los judíos que no han creído en Cristo; la sana, por el contrario, representa a los que reconocieron en él al Mesías.

B.4.- La interpretación más generalizada es la de considerar que no son dos adversarios los que se enfrentan, sino que se trata de un combate interior que se libra en el alma de cada hombre, de una lucha entre los Vicios y las Virtudes, constituyendo así una Psicomaquia en la que no intervienen elementos externos. A este grupo pertenece la opinión de San Gregorio Nacianceno; este teólogo pensaba que la lucha de Jacob con el ángel es la imagen de la vida del cristiano: una perpetua lucha en la que, a veces, es dominado pero en la que, como Jacob, acaba por vencer.

Al final de su viaje, Jacob eligió lo mejor de sus rebaños y se lo mandó como ofrenda de paz a Esaú de quien, tras postrarse ante él, consiguió el perdón.

A.3.6.- Jacob místico (loc. 13; fot. 19).

Es ésta una escena que no responde a pasaje alguno del Génesis y, por tanto, es una creación simbólica posterior. En el entorno boscoso acostumbrado, rodeado por un rebaño y acompañado por dos figuras (¿Esaú la de nuestra derecha?), aparece representado un Jacob con la pierna tullida, en postura un tanto declamatoria, con un rostro con mística expresión y mirada fija en la custodia radiante que aparece en el cielo.



Fot. 19.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. *Jacob místico*. (Fot. S. Vico).

B.- REPRESENTACIONES DEL NUEVO TESTAMENTO: CICLO DE MARÍA E INFANCIA DE JESÚS (fot. 20).



Fot. 20.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. Vista de la bóveda. (Fot. S. Vico).

La bóveda tiene forma de octógono irregular con ocho nervios anchos y planos que generan ocho plementos triangulares; en ellos se desarrolla un ciclo constituido por escenas correlativas de la vida de la Virgen relacionadas con la gestación, nacimiento e infancia de su hijo y por el episodio de su *Asunción* a los cielos.

Todas las escenas presentan como denominador común el tener una amplia superficie, siempre en el ángulo superior, ocupada por un rompimiento de gloria; en todos figura la paloma del Espíritu Santo rodeada de una nutrida corte de angelitos que, generalmente, contemplan lo que sucede en la escena. Estos rompimientos, que proporcionan un aire irreal, celestial y nebuloso a las representaciones, están dispuestos de manera que conforman uno circular amplio que llena todo el centro del abovedamiento.

B.1.- La Anunciación (loc. 14; fot. 21).

A pesar de las casi innumerables variantes iconográficas del tema, tanto en el arte oriental como en el occidental, los elementos esenciales permanecieron inmutables a lo largo de los siglos. En la *Anunciación* de Hellín intervienen tres personajes: María, el arcángel San Gabriel y el Espíritu Santo en forma de paloma. Según Réau²¹, toda *Anunciación* plantea un análisis desde los puntos de vista espacial, dinámico y psicológico.

Aplicaremos estas ideas a la escena hellinera.

Por una parte, los dos principales personajes pertenecen a mundos diferentes: el ángel es un ser celestial e incorpóreo que escapa a las leyes de la gravedad, la Virgen, por el contrario, es una criatura humana sometida a las condiciones de su ser material; esta disparidad hace que ambas figuras tengan, generalmente, un tratamiento plástico diferente. Por otra parte, el ángel, por transmitir el mensaje divino, tiene un papel activo; sin embargo, María, por ser la receptora, adopta una actitud pasiva, frecuentemente de vacilación y repliegue. Estos caracteres produjeron a lo largo de la Edad Media una iconografía en la que imperaba una disimetría espacial y dinámica, produciéndose un fraccionamiento desigual a favor del ángel, que ocupa mayor espacio, tiene una carga dinámica más fuerte y está iluminado con mayor intensidad que María, quien, incluso, puede permanecer en la sombra.

La escena se suele representar o en un espacio abierto o externo (el que ocupa el arcángel) y cerrado o interno (el ocupado por la Virgen) a la vez, o en solamente uno interior en el que el fraccionamiento del espacio subsiste, bien por la existencia de algún elemento arquitectónico, bien por la diferente consistencia material del lugar donde se encuentra cada figura -etérea en la zona del ángel, pesada en la de María-.

No obstante, con el paso del tiempo y el progreso de la mariolatría, la relación de fuerzas expuesta tiende a alterarse, pudiendo llegar a invertirse.

En Hellín se manifiesta un equilibrio entre ambas posturas: el espacio es homogéneo y más o menos simétrico; la luz incide de forma e intensidad semejantes en ambas figuras; el ángel ya no se muestra como triunfador, sino que, posado en el suelo -y no en vuelo como era tan frecuente tras la Contrarreforma-, adopta una actitud de reverencia y saludo; la Virgen ya no es la sierva (*ancilla Domini*) que se inclina ante el enviado del cielo,

²¹ Este autor en su obra *Iconografía del arte cristiano...*- Op. cit. Tomo 1, Vol. 2. Págs. 184 y 185, sigue el estudio realizado por RUDRAUF, L. en su tesis *Le teme plastique de l'Annonciation*. París, 1943.



Fot. 21.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Bóveda del camarín. *La Anunciación*. (Fot. S. Vico).

sino la mujer que serena y humilde, arrodillada y con las manos cruzadas sobre el pecho, escucha el mensaje.

Aunque es un elemento iconográfico que se encuentra en todas las escenas de la bóveda, aquí creemos que la paloma participa activamente en la acción. Aparece con las alas desplegadas planeando sobre la Virgen como emanación directa de Dios Padre, empujando así la importancia del mensajero. La composición pasa de polarizada a moderadamente convergente porque María se convierte en el personaje central, ya que en ella inciden, tanto la salutación, reverencia y mensaje de San Gabriel, como los rayos luminosos que llegan del Espíritu Santo y que van a encarnar al Hijo en su seno.

Como es común en las *Anunciaciones* occidentales, en el momento en el que es sorprendida por el mensaje del ángel, María estaba meditando y preparándose para lo que iba a suceder a través de la lectura; según los Padres de la Iglesia, leía las predicciones de Isaías: *Ecce Virgo concipiet*. También el atuendo que viste la Virgen es el clásico mariano: túnica roja, manto azul y velo blanco o color hueso.

El arcángel, ricamente vestido como es costumbre, se presenta con el “*gesto oratorio*”, tomado de las estatuas de los filósofos de la antigüedad²², es decir, elevando el índice de la mano derecha para reforzar sus palabras. Como insignia de su misión, Gabriel porta en la mano izquierda el lirio²³, flor que se convirtió en el atributo más usual de este ángel por ser el heraldo del anuncio de la Encarnación virginal del Verbo en la Virgen. Su blancura, sus flores asexuadas, sin estambres, propiciaron su elección como símbolo de la inocencia, de la pureza y, más especialmente, de la virginidad de María, encontrándose en multitud de testimonios mariológicos. El tallo termina en las tres flores que simbolizan la triple virginidad de María: antes, durante y después del parto.

²² RÉAU, L. *Iconografía...*- Op. cit. Tomo 1. Vol. 2. Pág. 191.

²³ Casi todos los autores identifican la flor que porta el arcángel como el lirio blanco; sin embargo, Hall en su *Diccionario de temas y símbolos artísticos* -Alianza Editorial, Madrid, 1987. Págs. 53 y 319- indica que el lirio se confunde, erróneamente, algunas veces con la azucena y que es una azucena la que aparece en la mano del Anunciador. También menciona que no es tampoco el lirio, sino la azucena, la denominada flor de lis. Opina que quizás la sustitución del *lilium candidum* por el lirio se produjera por una simple confusión de nomenclatura. Este autor, incluso, traduce el “*lilium inter spinas*” del *Cantar de los Cantares* como azucena, cuando la traducción generalizada es la de lirio.

Nosotros no entraremos en la cuestión, bastante ambigua, por cierto, ya que en una acepción de lirio en la Enciclopedia LAROUSSE encontramos como sinónimas el lirio blanco y la azucena; por ser ambas flores liliáceas, tener prácticamente la misma forma y color y poseer sentidos simbólicos semejantes, al lirio blanco y a la azucena las consideraremos intercambiables.

En las *Anunciaciones*, por lo general solamente está abierta una de las flores, la que significa la virginidad antes de la concepción, pero el pintor de Hellín las diseñó todas abiertas; el lirio aparece asociado a otras flores simbólicas (rosas de la caridad, violetas de la humildad, azucenas de la pureza, etc.) que cubren el suelo de la habitación.

En la escena que estudiamos la estructura arquitectónica de la estancia aparece bastante difuminada; no obstante, la columna adosada a un pilar y la textura arquitectónica del atril que en ella aparecen son indicadores que ponen de manifiesto el olvido en muchas tendencias iconográficas de figurar el suceso en la habitación de la humilde casa de María, para ir transformando el escenario a lo largo del tiempo y trasladar la acción a palacios e iglesias.

B.2.- La Visitación: el Encuentro (Loc. 15; fot. 22).

La fuente de este tema es un pasaje del *Evangelio* de San Lucas (Luc.: 1, 39-56) en el que se cuenta la visita que en secreto hace María, ya encinta, a su prima Santa Isabel, embarazada de San Juan Bautista, para comprobar a la vista de su milagroso engendramiento la verdad del mensaje que a ella le ha anunciado el arcángel.

En los ciclos narrativos, el episodio de la *Visitación* está dividido en cinco acciones consecutivas; en Hellín solamente se representó una de ellas, la segunda, el denominado *Encuentro*; en su representación se adopta la fórmula iconográfica renacentista en la que las dos mujeres se abrazan de pie.

Los *Encuentros* son, como el tema precedente, escenas esencialmente de dos personajes, y así se presenta el de Hellín; sin embargo, hay rasgos que la diferencian de la anterior²⁴:

- Ahora, ambos personajes son criaturas humanas que comparten los mismos sentimientos y poseen un mismo grado de dinamismo: correr la una hacia la otra. Las dos mujeres, en lugar de estar separadas y saludarse simplemente, se estrechan en un abrazo, lo que hace que la composición de las dos figuras sea simétrica.

- En esta ocasión la acción no sucede en un interior, sino que está situada al aire libre, ante la casa de Zacarías, esposo de Isabel, y en un entorno paisajístico.

- La expresión de los personajes tampoco permite formular contrastes, ya que los sentimientos de afectuosa intimidad que las embargan son los

²⁴ Utilizamos para esta diferenciación el análisis que hace RÉAU en *Iconografía....*- Op. cit. Tomo 1. Vol. 2. Págs. 204 y 205.



Fot. 22.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Bóveda del camarín. *La Visitación: el Encuentro*. (Fot. S. Vico).

mismos; aquí, incluso, no se incide en la representación de la distante edad que las separa, solamente el color más oscuro de la tez de Santa Isabel podría indicar este extremo.

La Virgen lleva el mismo atuendo que en la *Anunciación*; su prima viste túnica y velo blancos y manto pardo. El rompimiento de gloria es más reducido que antes, lo que permite mayor superficie a la escena terrenal, e incluye ángeles de cuerpo entero bastante escorzados.

B.3.- La Natividad: la Adoración de los Pastores (loc. 16; fot. 23).

Aunque en la iconografía occidental se mantiene el nombre de *Natividad*, realmente no es así; el tema oriental del *Alumbramiento* fue sustituido a partir del siglo XV por el de la *Adoración del Niño Jesús* y éste es el que recibe la citada denominación o la de *Nacimiento*. A partir de ahí, junto a *Natividades* de carácter íntimo, en las cuales se representa la adoración del Niño sólo por parte de la madre y de San José, se elaboraron, sobre todo como consecuencia de los relatos apócrifos, otras más complejas, con el acompañamiento del buey y del asno y con la participación de un mayor número de personajes; así, las adoraciones de pastores y las adoraciones de los Reyes Magos, bien por separado, o bien, excepcionalmente, juntas, fueron asociadas a la escena de la *Natividad* -los primeros como representación de los judíos, los segundos como símbolos de los gentiles- de la que se convierten en un complemento habitual, dando lugar el motivo a la primera *Epifanía*, o manifestación de Dios encarnado a los hombres. En la bóveda de Hellín se pintaron ambas adoraciones, pero por separado.

San Lucas es el único evangelista que relata la de los pastores y lo hace de una forma extremadamente lacónica: "*Fueron corriendo y encontraron a María y a José, y al Niño acostado en el pesebre*" (Luc.: 2,16). Posteriormente, teólogos, artistas y la devoción popular se encargaron de ir completando los diferentes y variadísimos elementos iconográficos de un tema creado, seguramente, según Réau, a partir del modelo de la *Adoración de los Magos*, y que se convirtió en el esencial de los pesebres napolitanos y belenes españoles.

En la escena hellinera, el acontecimiento ocurre en una cabaña que deja ver entre sus postes un paisaje al amanecer. En un lado están la Virgen, un Jesús desnudo y luminoso²⁵ sobre un desplegado pañal, San José y el buey (no aparece el asno); a María se le representa arrodillada sobre la

²⁵ El efecto de la claridad cromática que irradia del Niño en la iconografía habitual del tema aquí queda enormemente aumentado por la incidencia que sobre él ejerce la luz del foco que ilumina la escena.



Fot. 23. Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Bóveda del camarín. *La Natividad: la Adoración de los Pastores.* (Fot. S. Vico).

pierna izquierda, postura derivada, según Cornell²⁶, de la popularidad que alcanzó el relato de la mística sueca Santa Brígida, y según Réau²⁷, de la contaminación iconográfica que las posturas reverenciales de Magos y pastores produjeron en la de María, convirtiéndola también en adoradora. Al otro lado, el derecho, dos parejas de pastores -la primera arrodillada, la segunda de pie- portan ofrendas y adoran al Niño.

El rompimiento de gloria, más reducido en esta ocasión, completa la escena.

B.4.- La Natividad: la Adoración de los Magos (loc. 17; fot. 24).

La Adoración de los Reyes Magos solamente se menciona en el Evangelio de San Mateo (Mat.: 2, 1-12); por el contrario, los Evangelios apócrifos la contemplan con cierto detalle²⁸.

Según Réau, la escasez de datos dio origen a tradiciones contradictorias; según una, la *Adoración de los Magos* se produciría inmediatamente después del nacimiento de Jesús y de la *Adoración de los Pastores*; según la otra, sostenida por los Evangelios apócrifos, su presencia ocurrió después de la *Circuncisión* y de la *Presentación en el Templo*, cuando Jesús tenía dos años. Prevaleció la primera tradición, es decir, la contemporaneidad de la *Natividad* y de la *Adoración de los Reyes Magos* y ésta es la que se sigue en Hellín, aunque en la escena el Niño no aparezca como recién nacido y se presente sentado sobre las rodillas de su madre.

Las variantes iconográficas que se han sucedido a lo largo del tiempo son numerosísimas, así como las estructuras compositivas con las que los artistas ordenan a los personajes. A pesar de ello, se pueden observar dos esquemas básicos: la Virgen y el Niño en un lateral o la Madre y el Hijo en el centro de la escena. Analizaremos la composición de la *Adoración* de Hellín.

Se optó por una composición rectangular en la que la Virgen, Jesús (ambos de perfil) y San José (de tres cuartos) están colocados en el extremo izquierdo, dejando así espacio para el desfile de los Reyes, que aparecen uno tras otro en sucesión, disposición que igualmente tienen los tres pajes-soldados que tras ellos, en segundo plano, completan los personajes de esta versión. Es una composición compleja que necesita compensaciones; el menor número del grupo de la izquierda queda compensado con los postes de la cabaña que, a su vez, con su altura, equilibran la del soldado del extremo derecho. El conjunto se organiza a través de un juego de dia-

²⁶ CORNELL, H. *Iconography of the Nativity of Christ*. Upsala. Cit. RÉAU, L. en *Iconografía....*- Op. cit. Pág. 236.

²⁷ RÉAU, L. *Iconografía....*- Op. cit. Pág. 237.

²⁸ "Protoevangelio de Santiago" -cap. XXI- y el "Pseudo-Mateo" -cap. XVI- (*Evangelios apócrifos*. Edicomunicación. Barcelona, 1998. También en el "Evangelio árabe de la Infancia" -cap. VII- (RÉAU, L. *Iconografía....*- Op. cit. Pág. 248.



Fot. 24. Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Bóveda del camarín. *La Adoración de los Reyes Magos*. (Fot. S. Vico).

gonales en equilibrio que forman una línea quebrada en zig-zag, convirtiéndose el rey negro, por su situación, postura y envergadura, en el centro y eje de la composición y en el elemento que liga los personajes de los dos grupos extremos, lo que da lugar a una escena con unidad y cohesión.

La Virgen, sentada, presenta a su hijo; Jesús, desnudo, bendice al rey arrodillado a sus pies; San José tiene una actitud de atento observador; los Reyes aparecen individualizados, tanto en los rasgos físicos como en los ropajes que visten; finalmente, la estrella -de ocho puntas y con cola (forma de cometa)- que ha conducido a la comitiva se encuentra integrada en el habitual rompimiento de gloria, marcando el centro de la composición.

B.5.- Purificación de María y Presentación de Jesús en el Templo (loc. 18; fot. 25).

Como en la *Adoración de los Pastores*, solamente es San Lucas el que da noticias de este episodio (Luc.: 2, 22-40). Es un tema que está inmerso en los obligatorios ritos en la ley mosaica de la purificación de la madre y de la presentación del recién nacido en el templo. Sobre la liturgia judía se insertó la católica de la bendición de los cirios -tema que no tiene origen bíblico-, dando lugar a una tercera celebración, la de la Candelaria o Fiesta de las Candelas, proveniente de la cristianización de antiguos ritos paganos.

La escena de Hellín es una muestra representativa de la iconografía mixta que pone de manifiesto la mezcla de ambas liturgias.

La ley de Moisés (Éx.:13, 2) obligaba a todos los judíos a consagrar a los primogénitos al Señor en conmemoración de la salida de Egipto y a redimirlos mediante una ofrenda de cinco siclos; además, de acuerdo con el ritual del Levítico (Lev.: 12, 1-8), toda parturienta se consideraba impura durante los siete días siguientes al nacimiento de un varón y durante treinta y tres días se le vedaba la entrada al templo (Deut.: 15, 19); por tanto, no se podía presentar al hijo y depositar la ofrenda hasta pasados cuarenta días.

En nuestra pintura, todos los personajes se hallan en torno a una mesa; están de pie, excepto el del extremo derecho. En el centro aparece el anciano Simeón, vestido con las ropas sacerdotales y tocado con mitra, como corresponde a un sumo sacerdote, que rodea con un brazo el cuerpo de Jesús -bendiciente, sentado sobre la mesa y sólo envuelto en un pañal- pronunciando el "*Nunc dimittis, Domine*"; se eleude, pues, la iconografía más habitual de María presentando al hijo o de la devolución de éste a la madre por parte de Simeón.

Este grupo funciona como eje de simetría de la composición, simetría que queda ligeramente descompensada por la figura de la sirvienta. San José aparece en el extremo izquierdo con el brazo derecho extendido y señalando con el dedo índice a Jesús, quizás indicando que lo que está diciendo Simeón se hallaba profetizado en los viejos textos bíblicos; a la izquierda del anciano están María y la profetisa Ana, que asiste al oficiante; en el extremo derecho de la mesa, una criada de la Virgen lleva en una cesta las dos palomas que constituían la ofrenda de los pobres.

Nos queda una figura; el personaje lleva un gran cirio y representa la aportación de la liturgia católica al rito hebreo. La iconografía presenta a lo largo del tiempo como portadores de los cirios tanto a San José, como a María y a sus criadas. En el siglo XV, Stephan Lochner pinta como portadores de cirios



Fot. 25.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Bóveda del camarín. *Purificación de María y Presentación de Jesús en el Templo.* (Fot. S. Vico).

a niños de coro, iniciando una línea iconográfica de la que participa el cuadro hellinero, ya que aquí el portador es un joven acólito o cantor del templo.

En el fondo una tenue alusión a interior arquitectónico y una mínima referencia paisajística; arriba, el consabido rompimiento de gloria.

B. 6.- *La Huida a Egipto* (loc. 19; fot. 26).

Ahora es otra vez el *Evangelio* de San Mateo el único que se hace eco de los acontecimientos de la *Matanza de los Inocentes* y del de la *Huida a Egipto*, provocado por el primero. El relato de la Huida (Mat.: 2, 13-15), como todos los relacionados con la vida oculta de Jesús, es muy breve y, como en otras ocasiones, son los *Evangelios* apócrifos y *La Leyenda Dorada* de J. de la Vorágine los que adornan el episodio con gran cantidad de pintorescas invenciones, en su mayoría desaparecidas en el arte contrarreformista.

Los ciclos narrativos dividen el relato en cuatro episodios, respondiendo el que vamos a analizar, fundamentalmente, al segundo de ellos.

En la escena aparecen únicamente los tres personajes esenciales de la misma: Jesús, la Virgen (ambos montados en un asno que está comiendo hierba y que no es blanco como era frecuente desde el arte medieval) y San José (portando cayado de caminante -sustituyendo a la habitual vara rematada en azucenas- y andando al lado, ligeramente retrasado de todos los demás). Según San Mateo y los *Evangelios* apócrifos, salieron de noche; sin embargo, en la pintura objeto de estudio están representados en pleno día; además, en ella se encuentran numerosos detalles anecdóticos que aluden a otros episodios del relato y que convierten la escena en una especie de síntesis de todos ellos.

La Virgen lleva a Jesús en brazos, San José le ofrece una flor que el niño coge con su mano izquierda, mientras que con la derecha acaricia la mejilla de su madre. A la izquierda, la palmera cargada de dátiles que protagonizará una poética leyenda en el episodio del *Descanso*, al inclinarse milagrosamente para que la familia pudiera coger sus frutos y comer.

En el fondo está pintada una ciudad, quizás haciendo alusión a la ciudad de Sotinen, en Egipto. Tiene un gran desarrollo espacial y es anacrónicamente occidental, destacando la representación de un gran templo con cúpula y diversas torres, una iglesia de planta circular rematada por cúpula y una plazoleta, situada en las afueras, con un monumento constituido por una curvada -parece que se le quiere proporcionar la impresión de que se está cayendo- y alargadísima escultura con aire clasicista de un hombre sobre alto pedestal; su significado podría estar relacionado con el relato de

las estatuas de los dioses paganos que cayeron al suelo y se rompieron cuando la Sagrada Familia llegó a la anteriormente citada ciudad²⁹.

En el entorno urbano se representaron diversos animales, entre ellos un ciervo pastando en el campo, y un campesino trabajando la tierra aludiendo éste, quizás, al legendario episodio del labrador que, siguiendo la instrucciones dadas por la Virgen el día anterior, dijo a los perseguidores que había visto a los fugitivos, pero en la época de la siembra; como el trigo había crecido y madurado milagrosamente a lo largo de la noche, los soldados de Herodes pensaron que hacía mucho tiempo que habían pasado, renunciando a continuar la persecución³⁰.

Arriba, el habitual rompimiento de gloria con la paloma del Espíritu Santo rodeada de ángeles.

B.7.- La Sagrada Familia (loc. 20; fot. 27).

En los ciclos de los “gozos” de la Virgen, el episodio que suele seguir es el que representa a Jesús ante los *Doctores de la Ley*; quizás aquí se haya sustituido por éste porque en él tiene protagonismo María, a quien se ha dedicado el camarín.

Es una escena muy relacionada con la anterior y en una versión que podría confundirse con el *Regreso de Egipto*; no obstante, la ausencia de indicios de viaje, la disposición de los personajes y el llevar San José la vara florida en lugar del cayado de caminante, nos hacen considerarla como una *Sagrada Familia*.

Esta denominación se utiliza en el arte cristiano para describir diversas combinaciones de las sagradas figuras tras la vuelta de tierras egipcias y su establecimiento en Nazaret. De todas ellas, el grupo formado exclusivamente por la Virgen, Jesús y San José es el que se representa más frecuentemente y el más propiamente denominado de esta forma. Se trata de un tema tardío que alcanzó importancia en la época contrarreformista, especialmente entre los carmelitas³¹.

La modalidad iconográfica del camarín presenta a Jesús, ya crecido, de la mano de la Virgen y cogiendo con la izquierda el extremo inferior de la vara florida; tras ellos, la palmera datilera que rememora un episodio de la *Huida a Egipto*, un gran rosal y un grupo de árboles y arbustos; al fondo

²⁹ HALL, J. *Diccionario....*- Op. cit. Pág. 165.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ver en AA. VV. *Iconografía y arte carmelitanos*. Catálogo de la exposición celebrada en el Hospital de Granada. E. Turner. Madrid, 1991. Págs. 31 y 32.

una ciudad que, como la representada en la escena anterior, tiene construcciones eclesiales y que, probablemente, es la misma; por tanto, una nueva alusión a la estancia egipcia.

Creemos que la presencia de la paloma del Espíritu Santo en el rompimiento deja en este caso, como en los de *La Anunciación* y *la Asunción*, de ser genérica y adquiere un sentido concreto. Su presencia, símbolo de la tercera Persona, sugiere pensar que se ha querido plasmar en la escena la idea que se desarrolló a partir del siglo XVI, sobre todo por parte de los jesuitas - se llegó a llamar la Trinidad jesuítica-, de que este grupo de personajes formaba una Trinidad terrestre que se correspondía con la Trinidad celestial; en la escena hellinera, incluso con la ausencia de una referencia al Padre, la primera Persona, creemos que se han representado juntas las dos Trinidades, de manera que la figura única de Jesús - el Hijo, la segunda Persona- sirviera para ambas. La Trinidad terrestre está concebida según el mismo modelo que la celeste, de la que es un reflejo. San Francisco de Sales, en sus *Conversaciones espirituales*, escribe: “María, Jesús y José es una Trinidad en tierra que en cierta forma representa a la Santísima Trinidad”. San José es la imagen de Dios Padre y la Virgen sustituye al Espíritu Santo, del cual es templo vivo.

B.8.- *La Asunción de María* (loc. 21; fot. 28).

Ocupando el plemento que está sobre la embocadura del camarín, se pintó un tema del ciclo de la glorificación de la Virgen, en concreto su *Asunción* a los cielos; con él concluye el conjunto de escenas de la bóveda del camarín.

En el *Evangelio* no se habla de este acontecimiento; la creencia se basa en las obras apócrifas de los siglos III y IV y en la tradición de la Iglesia católica. Según Réau³², “se trata de una leyenda tardía, copiada en el siglo VI del *Arrebatamiento del profeta Elías* y de la *Ascensión de Cristo*. En el siglo VIII, la Iglesia de Roma todavía consideraba la asunción corporal de la Virgen una opinión piadosa y no un dogma. Los bizantinos se niegan a admitirlo y prefieren atenerse a la *Dormición*”. La aparición en el siglo XIII de la *Leyenda Dorada*, que volvía a contar el relato apócrifo, dio nuevo impulso al tema en occidente, sobre todo en la escultura, porque, prácticamente, siempre aparece en los pórticos de las iglesias góticas dedicadas a María. Ha sido muy recientemente cuando se ha proclamado este dogma del catolicismo; lo hizo el Papa Pío XII con ocasión del Año Santo de 1950, propiciando otra diferenciación dogmática más con respecto a las otras confesiones cristianas.

Es un asunto que sufre frecuentes contaminaciones con el de la *Inmaculada Concepción* y el de la *Ascensión de Jesús*. La representada en Hellín es una plena *Asunción* en la que la Virgen, de pie, con los brazos

³² RÉAU, L. *Iconografía...*- Op. cit. Tomo 1. Vol. 2. Pág. 638.

abiertos y mirada extasiada hacia lo alto -postura típicamente contrarreformista- es elevada al cielo sobre nubes empujadas por un numeroso grupo de angelitos; sus ropas, túnica y velo blancos y manto azul, son movidas y un halo radiante rodea su cabeza; varios coros de ángeles envueltos en nubes forman cortejo; la paloma del Espíritu Santo del sistemático rompimiento de gloria, rodeada de querubines y serafines, recibe a María.



Fot. 26.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Bóveda del camarín. *La Huida a Egipto*. (Fot. S. Vico).



Fot. 27.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Bóveda del camarín.
La Sagrada Familia. (Fot. S. Vico).



*Fot. 28.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Bóveda del camarín.
La Asunción de María. (Fot. S. Vico).*

C.- REPRESENTACIONES SIMBÓLICAS MARIANAS.

Las ocho pilastras del camarín están decoradas de la misma manera (ver fot. 29). La estructura ornamental es simétrica; en el centro un marco ovalado que tiene pintado en su interior un ángel portando un elemento simbólico; arriba y abajo del marco una misma composición, pero en sentido contrario, formada por una venera que constituye el núcleo de un diseño curvilíneo de cintas que con uno de sus extremos ligan el marco; dos cuernos de la abundancia y numerosas flores de diferentes especies rellenan, siguiendo siempre el mismo esquema, los espacios vacíos. Los laterales se decoran con hileras de rosas, blancas y de color rosa en alterna y rítmica disposición.

C.1.- Ángel con una palma (loc. 22; fot. 29).

Es un símbolo extraído del *Cantar de los Cantares* (Ct. Ct.: 7, 7-9) y del *Eclesiástico* (Ec.: 24, 14).

En el primer caso, de unos versos en los que el esposo alaba a la esposa diciéndole:

*“¡Qué bella y qué agraciada!
Tu amor es delicioso.
Tu talle es comparable a la palmera,
tus pechos a racimos.
Yo me dije: Subiré a la palmera,
cogeré sus racimos”.*
*En el segundo, del verso:
“Como palmera me he elevado en Engadí”.*

C.2.- Ángel con una rama de lirios o de azucenas (loc. 23; fot. 30).

El símbolo se tomó del *Cantar de los Cantares* (Ct. Ct. 2, 1-2):

*“Yo soy (...),
el lirio de los valles.
Como lirio entre espinos,
Así mi amada entre las jóvenes”.*

C.3.- Ángel con un espejo (loc. 24; fot. 31).

El espejo es un símbolo extraído del *Libro de la Sabiduría* (Sab.: 7,26):

*“Es reflejo de la luna eterna,
espejo sin mancha de la actividad de Dios,
imagen de su bondad”.*



Fot. 29.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Pilastra del camarín. Ángel con una palma. (Fot. S. Vico).



Fot. 30.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Pilastra del camarín. Ángel con una rama de lirios o de azucenas. (Fot. S. Vico).



Fot. 31.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Pilastra del camarín. Ángel con un espejo. (Fot. S. Vico).

C.4.- Ángel con una rama de olivo (loc. 25; fot. 32).

La ramita de olivo es un símbolo sacado de una frase del *Eclesiástico* (Ec.: 24, 14), en concreto de la que dice:

“como gallardo olivo en la llanura”.

C.5.- Ángel con un narciso (loc. 26; fot. 33)

Es otro símbolo procedente del *Cantar de los Cantares* (Ct. Ct.: 2,1); es una de las frases que exclama el esposo: *“Yo soy el narciso del Sarón”.*

C.6.- Ángel con una palma (Loc. 27; fot. 34).

Es la segunda ocasión en la que se representa este símbolo; seguramente, cada una representa una acepción diferente de las varias que se le atribuía a este elemento del que posteriormente trataremos.

C.7.- Ángel con un ramito de rosas (loc. 28; fot. 35)

Nuevamente es el *Eclesiástico* (Ec.: 24, 14) el libro que sirve de fuente de inspiración de un símbolo; en este caso proviene de la frase: *“Como plantel de rosas de Jericó”.*

C.8.- Ángel con un cáliz (loc. 29; fot. 36).

Este es uno de los símbolos más significativos de la Eucaristía, aunque en el camarín creemos que, como veremos luego, tiene una finalidad mariológica.

2.3.- ASPECTOS ESTILÍSTICOS.

En las diferentes escenas, el pintor está mediatizado por los grabados que copia o le sirven de inspiración; no obstante, hay rasgos estilísticos propios del anónimo maestro que trabaja en el camarín hellinero porque son consecuencia de su forma de pintar y de las aptitudes que posee. El análisis de estos aspectos ha producido las anotaciones siguientes:

- Es un dibujante aceptable que representa en el muro figuras correctas, bien proporcionadas, en general, y con un canon estilizado; si bien, en algunas ocasiones comete incorrecciones, como en el ángel que porta las azucenas (fot. 30), a quien le pinta el pie derecho como si fuese izquierdo. Sus buenas maneras quedan también patentes en el trazado lineal de la pintura ornamental de las caras de las pilastras y en el de las cartelas de la parte inferior de los paneles bajos.

- Es un buen colorista; su pigmentación es lustrosa y bien entonada.



Fot. 32.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Pilastra del camarín. Ángel con una rama de olivo.
(Fot. S. Vico).



Fot. 33.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Pilastra del camarín. Ángel con un narciso.
(Fot. S. Vico).



Fot. 34.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Pilastra del camarín. Ángel con una palma.
(Fot. S. Vico).



Fot. 35.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Pilastra del camarín. Ángel con un ramito de rosas. (Fot. S. Vico).



Fot. 36.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Pilastra del camarín. Ángel con un cáliz. (Fot. S. Vico).

En los ciclos de las paredes predomina la tonalidad azul-verdosa oscura, de la que destacan los rojos y marfiles de una parte de las vestiduras y las carnaciones de las figuras desnudas. Tiene un buen toque cromático para plasmar la vegetación y los fondos rocosos.

En la serie de la bóveda el predominio tonal corresponde a los ocre y pardos y los dorados de los rompimientos de gloria; sobre ellos, como antes, sobresalen los rojos y blancos de las telas y las carnaciones de los cuerpos infantiles desnudos.

En la pintura ornamental de las pilastras, contrariamente a la de las escenas, predomina la claridad del fondo; sobre él surgen los colores vivos y contrastados de la decoración que las cubre.

- Cultiva escasamente la perspectiva geométrica pero resuelve con acierto el sentido de la profundidad, lo que puede apreciarse especialmente en los paisajes de las series del Antiguo Testamento, en particular la de los paramentos inferiores, a los que les proporciona una apariencia un tanto leonardesca.

Gradúa bien los diferentes planos y sabe correctamente degradar los colores, difuminar los cielos, y armonizar la luz; consigue resultados de calidad en muchas ocasiones, creando escenas en las que todos los elementos formales que las constituyen están perfecta y armónicamente integrados en una atmósfera unitaria que lo envuelve todo; logra dar el aspecto algodonoso y la sensación de entrantes y salientes en las masas nubosas de los rompimientos de gloria con un buen tratamiento del claroscuro. Alcanza un aceptable nivel técnico en la resolución de los ropajes, siendo los menos cuidados los de la serie de *Jacob*.

- Excepto en las figuras en las que es connatural el estatismo (Virgen de la *Anunciación*, por ejemplo), los personajes suelen presentar una actitud de moderado dinamismo y acción. Son frecuentes las composiciones en las que las líneas dominantes son diagonales.

- Apreciamos una mayor calidad artística en las series de los paramentos más bajos, es decir, en las escenas que alcanzan mayor tamaño; quizás las otras, por estar a mayor altura del espectador y poseer menores dimensiones, en especial las de la bóveda, tengan un tratamiento diferente, una pincelada menos minuciosa y, en ocasiones, una resolución más esquemática. En las escenas de las series de la *Creación* y del *Pecado* creemos que el artífice realiza una pintura de gran dignidad artística debido a una serie de características:

. El buen dibujo, la soltura de la pincelada en la aplicación del color y el notable manejo de la luz confluyen en la elaboración de los desnudos, en los que consigue un acertado cromatismo de las carnaciones y un meritorio modelado de los cuerpos; en ellos, las matizaciones de los empastes proporcionan una corporeidad y una sensación de volumen dignos de resaltar. También los pliegues de los ropajes son de buena factura.

. El valor extraordinario de los gestos, una de las características más representativas de estas pinturas. En la consecución de los mismos se alcanza la mayor calidad pictórica del conjunto, destacando entre ellos la expresividad de las manos (ver fot. 37), manos de extraordinaria delicadeza, de excelente dibujo, de elegante postura, que convierten a los personajes en actores que transmiten su mensaje a través de ellas.

. El sentido realista, que se encuentra en toda la pintura del camarín, pero que aquí se recrea en la plasmación del detalle y de la textura, en la reproducción de pormenores y de aspectos anecdóticos, en la manifestación del amor por las cosas, como puede apreciarse en la representación de los animales, de la vegetación y, sobre todo, de las flores.

2.4.- UNA INTERPRETACIÓN DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO.

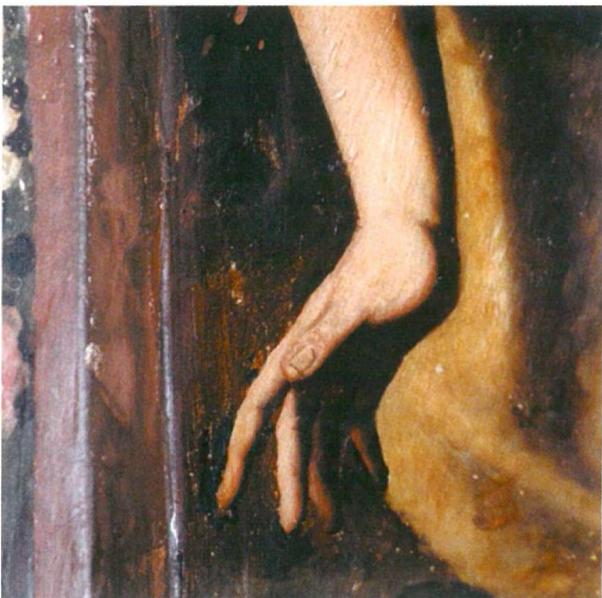
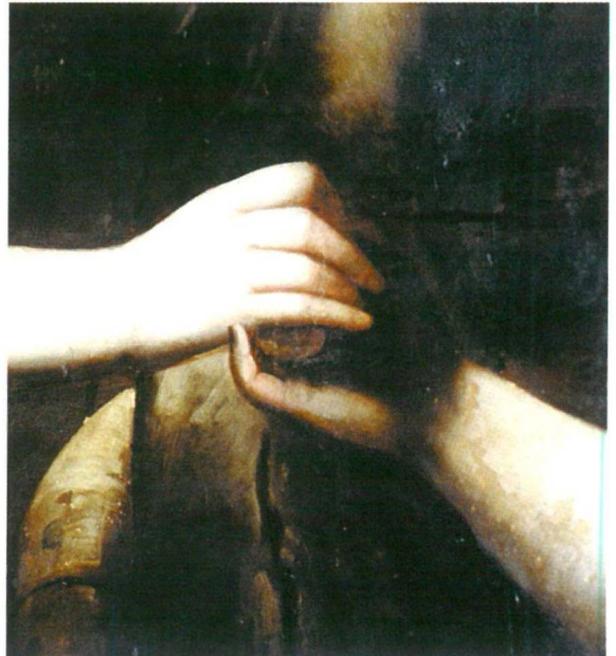
La doctrina que consideraba que las Escrituras, en cuanto revelación divina, formaban un todo coherente e integrado, cuyos autores se habían dejado llevar por la mano de Dios, la convirtieron los primeros Padres de la Iglesia en un sistema más específico de correspondencia entre sus dos grandes tiempos. Se argumentó que las personas y hechos del Antiguo Testamento tenían sus equivalentes exactos en el Nuevo, es decir, que eran una prefiguración del futuro³³. San Agustín escribía que “El Antiguo Testamento no es más que el Nuevo cubierto con un velo, y el Nuevo no es más que el Antiguo desvelado”³⁴. Tenemos ejemplos de temas agrupados que muestran esta relación en la *Biblia pauperum* medieval y en las vidrieras de las iglesias de la misma época, en las que una escena del Nuevo Testamento aparece acompañada de uno o más episodios relevantes del Antiguo.

Según Réau³⁵, la concepción cristiana de la historia universal y del destino humano se ordena en torno a dos hechos esenciales frente a los cuales todos los demás parecen secundarios: el Pecado y la Redención. La

³³ HALL, J. *Diccionario....*- Op. cit. Pág. 15.

³⁴ SAN AGUSTÍN. *La Ciudad de Dios*, 16: 26.

³⁵ RÉAU, L. *Iconografía....*- Op. cit. Tomo 1. Vol. 1. Pág. 101.



Fot. 37.- Santuario de la Virgen del Rosario. Hellín. Camarín. Detalles de diversas escenas pintadas en las paredes.

narración del primero y de sus consecuencias se encuentra en el Antiguo Testamento, del segundo se ocupa el Nuevo Testamento; no obstante, se ha interpretado que a lo largo de todo el texto veterotestamentario hay continuas alusiones a la futura Redención del hombre; de ahí, que por razones de prefiguración y de conexión entre ambos Testamentos se hayan formulado concordancias entre ellos que han sido utilizadas como base en obras teológicas e hilo conductor de programas iconográficos, siendo éste el caso del pintado en el camarín que estamos estudiando.

Browning³⁶ expone que para los primeros cristianos, que eran judíos, era fundamental que su fe en el mesianismo de Jesús fuera demostrable a partir del Antiguo Testamento; de ello, la frecuentes citas que de él aparecen en el Nuevo Testamento, en el que gran parte de su argumentación sigue los procedimientos del judaísmo de aquella época. El Evangelio de Mateo hace especial hincapié en animar a sus lectores a entender que Jesús era el cumplimiento del destino de Israel; así, en uno de sus textos (Mt.: 2, 13-15) describe cómo José llevó a su familia a Egipto para que Jesús escapara de la ira de Herodes, escena representada en el camarín de Hellín; sin embargo, este dato histórico es muy improbable. El camino obvio de huida habría sido el de las colinas de Galilea, el del desierto de Judea o hacia el este, y no la enorme travesía hasta Egipto; pero Egipto era el lugar donde el pueblo de Israel había habitado, y desde allí volvió más tarde a Palestina. Israel era “*el Hijo de Dios*” (Éx.: 4,22), por eso Mateo cita (Os.: 11, 1) “*de Egipto llamé a mi Hijo*”, lo hace para demostrar una idea. Según este evangelista, Jesús fundamenta su enseñanza moral sobre el Antiguo Testamento y todos los Evangelios usan textos del mismo para demostrar cómo la vida, muerte y resurrección de Jesús son cumplimiento de lo anunciado en él. No obstante, siempre se resalta la superioridad de la nueva alianza sobre la antigua, siendo la epístola a los *Hebreos* de San Pablo un amplio exponente de ello.

Las representaciones pictóricas que cubren las paredes del camarín por debajo de la primera gran moldura muestran siempre relatos del comienzo del mundo, de las primeras relaciones de Dios con el hombre y de la constitución y vicisitudes de la primera familia humana.

Sin embargo, las escenas pintadas en los casquetes triangulares de la bóveda muestran las nuevas relaciones que se establecen entre Dios y los hombres a través de Cristo y la constitución y vicisitudes de la primera familia de la nueva época.

³⁶ BROWNING, W. R. F. *Diccionario de la Biblia*. Ed. Paidód. Barcelona, 1998. Pág. 42.

Creemos que el significado de ambos ciclos está claro: el primero hace referencia al inicio del mundo antiguo -Antiguo Testamento-, en el que juega un papel fundamental la actuación de Eva; el segundo lo hace al inicio del mundo nuevo que nace con Jesucristo - Nuevo Testamento-, en el que es figura esencial María. María, “la segunda Eva”, la predestinada a ser pieza fundamental en la redención del hombre a quien, reparando la caída de la primera mujer, devolvía la posibilidad de la salvación. Todos los temas narrativos de la bóveda se refieren a momentos en los que la Virgen es principal protagonista y todos, menos uno, la *Asunción*, están relacionados con esos primeros pasos de la vida de su hijo.

Es, por tanto, un programa más profundo que el de la mera exaltación mariana ya que se establece una correlación teológica entre el origen del mundo veterotestamentario y el cristiano, remarcando el papel de María en la creación de éste último a través de las escenas más representativas, como corresponde a un espacio cultural a ella dedicado.

Se establecen pues, concordancias entre determinados pasajes del Antiguo Testamento y determinados acontecimientos del Nuevo, correlación que sigue tres direcciones: a).- concordancias e iconografía relacionadas con Cristo; b).- concordancias e iconografía relacionadas con Cristo y con María que tienen como base la figura de Jacob; c).- concordancias e iconografía relacionadas con María, como madre de Jesús. Las analizaremos sucesivamente.

a).- Concordancias e iconografía relacionadas con Cristo.

Podemos sistematizarlas en tres puntos:

a.1.- La Creación.

Según Browning³⁷, en el Nuevo Testamento Cristo es considerado el instrumento de Dios en la creación (Col.: 1, 15-16): se asume el concepto veterotestamentario de la sabiduría, a través de la cual fue hecho el mundo (Pr.: 8, 25-27) y se da a entender que la creación refleja una obediencia a las leyes de Dios, lo mismo que Cristo fue obediente al Padre. San Pablo entiende la venida de Cristo como la puesta en marcha de una nueva creación de la humanidad (2Co.: 5,17) y del universo entero (Rm.: 8, 19-21); “Mediante la muerte y resurrección de Jesús, Dios ha hecho posible el perdón de todos y su participación en la nueva vida de la nueva creación. Los cristianos conocen ya algo de esta nueva creación y un día participarán plenamente en ella”³⁸.

³⁷ *Ibidem*. Pág. 109.

³⁸ PAT, A. (Director). *Enciclopedia de la Biblia*. Ed. Verbo Divino. San Pablo. Madrid, 1998. Pág. 102.

a.2.- La prefiguración de Adán.³⁹.

Si se quisiera resumir el cristianismo en dos imágenes antitéticas, bastaría con oponer a Adán y Eva bajo el Árbol de la Ciencia a Cristo clavado en el Árbol de la Cruz: “la muerte viene del Árbol, la vida de la Cruz” dijo San Ambrosio⁴⁰. Por tanto, los episodios de la creación de la primera pareja humana se han de considerar parábolas que expresan una intuición sobre la relación de Dios y la Humanidad.

Se elabora una concepción teológica, seguimos a Gerard⁴¹, del “Nuevo Adán”: el Cristo, a la vez “*Hijo del Hombre*” e Hijo de Dios. Adán, el primero de la humanidad en lo que se refiere a la carne, la entregó a la perdición y a la muerte por su culpa; el segundo Adán, el primero de la humanidad en cuanto al espíritu, la salvó y la devolvió a la vida mediante su sacrificio en la cruz. Era tentador acercar el uno al otro en una visión común y teólogos y artistas se entregaron a ello; los unos, subrayando la relación entre el pecado original y el sacrificio redentor del Gólgota; los otros, animados por el significado del nombre de la colina donde fue crucificado Jesús (“la calavera” en lengua aramea), mostraron “al pie del ‘árbol de la cruz’, la calavera de Adán que pecó al pie ‘del árbol del fruto prohibido’; luego, su esqueleto entero o su cuerpo”. Esta relación también se quiere poner de manifiesto cuando San Lucas (Lc.: 3, 8), al citar la genealogía de Jesús, la hace surgir desde el mismo Adán.

El Cristo, el nuevo, segundo o último, Adán, por su “obra de justicia” que se opone a la “*obra del pecado*” del primer Adán, devuelve a los hombres la amistad de Dios y la gracia que “*lleva a la justificación*”, y mediante ella los libera del imperio de la muerte abriéndoles el acceso a la vida eterna (Rm.: 5, 12-21 y Ef.: 2,3). Fue, pues, la revelación aportada por el Nuevo Testamento, especialmente la doctrina de San Pablo, la que relacionó categóricamente el “rescate”, la “reconciliación” y la “salvación” individual de todos los hombres, asegurados por el Mesías Redentor, con la promesa mesiánica del Antiguo Testamento (Is.: 49, 5-6 y 53, 2-10).

a.3.- La prefiguración de Abel.

En el Nuevo Testamento, Abel es llamado “*justo*” (Mt.: 23, 35) y Jesús lo nombra como ejemplo del hombre justo e inocente que sufre y pierde la

³⁹ Todos los paralelismos y correlaciones entre su figura y el Nuevo Testamento los detallan HAAG, H.; VAN DEN BORN, A.; y AUSEJOS, S. de. en *Diccionario de la Biblia*. Ed. Herder. Barcelona, 2000. Pág. 17/18.

⁴⁰ RÉAU, L. *Iconografía....*- Tomo 1. Vol. 1. Op. cit. Págs. 101 y 109.

⁴¹ GERARD, A.-M. *Diccionario de la Biblia*. Anaya & Mario Muchnik. Madrid, 1995. Págs. 40 y 1165.

vida (Lc.: 11, 51). Aunque en la Biblia no se declara la razón del agrado divino⁴², el sacrificio de Abel es considerado más perfecto que el de Caín debido a su fe, pues ésta perdura más allá de la muerte (Heb.: 11, 4); la ofrenda del primero es generosa en cuanto a su contenido y sincera en cuanto al fervor que la inspiraba, la de Caín era avara e interesada⁴³. La sangre de Abel es comparada con la de Jesús (Heb.: 12, 24) y se insinúa que también tenía cualidad purificadora⁴⁴. San Pablo (Hch.: 11, 4 y 12, 24) ensalza la fe que animaba la ofrenda de Abel y ve en su muerte una imagen del sacrificio de Jesús, el mediador cuya sangre fue derramada en la cruz. Después de él, los Padres de la Iglesia y la tradición cristiana asocian el sacrificio de Abel a Cristo y lo consideran una prefiguración, considerando su ofrenda como símbolo de la Eucaristía y su muerte como anuncio de la del Salvador en la cruz.

b).- Concordancias e iconografía relacionadas con Cristo y con María que tienen como base la figura de Jacob.

En relación con este programa iconográfico, el ciclo de Jacob tiene, a nuestro juicio, dos significados: por un lado, el de la prefiguración; por otro, el simbólico – conectivo.

b.1.- Significado prefigurativo.

Jacob fue el tercero de los grandes patriarcas hebreos y como en el caso de Abraham e Isaac se cuestiona su existencia histórica. Los mitólogos creen que son una personificación del pueblo hebreo, cuyos viajes simbolizarían las migraciones de los pueblos. En el caso de Jacob, dos temas son especialmente significativos al respecto, el sueño de la escala celeste y la lucha con el ángel -que presenta todos los caracteres de otro sueño-, porque pueden considerarse vinculados al mundo simbólico.

La personalidad, legendaria o no, de Jacob tiene una fuerte presencia en el Génesis y su potencial prefigurativo es grande.

A.- Sus nombres son teofóricos, es decir, son nombres que llevan incluido el nombre de Dios, y su posible leyenda parece el desarrollo del sentido de sus dos denominaciones:

Jacob: que Dios protege.

Israel: quien lucha con Dios.

⁴² HAAG, H. *et alii.* en *Diccionario...*- Op. cit. Pág. 5/6, indican la probabilidad de que se deba a que, según una antigua tradición israelita, la vida nómada era más grata a Dios que la sedentaria.

⁴³ *Ibidem.* Pág. 21.

⁴⁴ AA. VV. *Nuevo Diccionario de la Biblia.* Del Taller de Mario Muchnik. Barcelona, 2001. Pág. 28.

B.- Según la enseñanza de la Iglesia, es tipo prefigurativo de Cristo. San Lucas lo relaciona íntimamente con él al poner en boca del arcángel San Gabriel, en la Anunciación, las palabras “*reinará sobre la casa de Jacob y su reino no tendrá fin*” (Lc.: 1, 30-33).

El episodio de Esaú, hambriento, vendiendo su primogenitura por un plato de lentejas es prefiguración de una de las tentaciones de Cristo en el desierto. Según San Agustín⁴⁵, Jacob bendecido por su padre ciego es la prefiguración de Cristo bendecido por los profetas que no le conocen. El abandono de la casa paterna y el viaje a Mesopotamia, que además de servir para huir de la cólera de su hermano, y de acuerdo con la tradición medieval, también tiene el objetivo de elegir esposa, se asimila al del propio Cristo que deja a sus padres y a su tierra para reclutar su Iglesia entre los gentiles; este relato también se convierte en prefiguración de la *Huida a Egipto*.

C.- En la Edad Media se le consideró tipo de María, a través de la cual fue posible la unión del cielo y la tierra, manteniéndose dicha prefiguración a lo largo de los siglos siguientes. Por ello, la escalera se convierte en símbolo mariano: María es escala que permite alcanzar el cielo; así lo vemos en un panel de la segunda mitad del siglo XVIII del camarín dedicado a la Inmaculada del convento de San Francisco de la localidad.

Seguramente, el color que da el pintor a los vestidos de Jacob está relacionado con esta prefiguración. El patriarca aparece en cuatro escenas con blusón rojo y calzón azul y en dos con túnica roja, es decir, con los colores tradicionales de la ropa de la Virgen a la que se le suele vestir con manto azul y túnica roja; sólo sus ropas no llevan esos colores en el sueño de la escalera.

Todo lo expuesto indica que Jacob está prefigurando tanto a María como a Cristo, los dos personajes a los que se le dedicaron las pinturas de la cúpula.

b.2.- Significado simbólico – conectivo.

La usurpación de la bendición por parte de Jacob simboliza la sustitución de la Antigua Alianza por la Nueva⁴⁶. La piedra sobre la que duerme, y que él unta de aceite para consagrarla al Señor, es, frente al ara veterotestamentaria, el símbolo del altar cristiano. La lucha con el ángel personifica la de la Sinagoga y la Iglesia.

El papel del ciclo de Jacob del camarín hellinero es el anuncio de un cambio, de una transición, función que, además de expresada por el signi-

⁴⁵ RÉAU, L. *Iconografía...*- Op. cit. Pág. 177.

⁴⁶ *Ibidem*. Pág. 174.

ficado de las representaciones, está indicada por la propia situación y tamaño de las pinturas del ciclo: posición intermedia entre los dos ciclos fundamentales del programa y escaso desarrollo en anchura de los recuadros en los que se representan los relatos, como dando a entender que es una conexión, una visagra, un enlace, entre el Mundo Antiguo, que nace con la creación del Hombre, y el Nuevo, que nace con Cristo. Es significativa la escalera del sueño ya que simboliza esa comunicación entre el cielo, sólo posible después de la Redención, y la tierra, escenario en el que se ha ido tejendo la Historia de la Salvación de los hombres del pueblo elegido.

Además de los simbolismos y prefiguraciones doctrinales que se han citado, en el ciclo que estudiamos hay una expresa alusión plástica a esta función de unión entre el mundo cristiano y el precristiano en el cuadro que cierra la serie; la mística mirada de Jacob unida a la radiante Eucaristía por medio de un rayo luminoso es el mejor exponente de esa trabazón que la figura del patriarca representa entre esos dos mundos.

c).- Concordancias e iconografía relacionadas con María.

En exégesis mariológica era frecuente recurrir al Antiguo Testamento para buscar metáforas que se pudieran aplicar a aquélla que *“fue formada en un tiempo remotísimo, antes de comenzar la tierra”*⁴⁷; María entraba desde el principio de los tiempos en los planes divinos para la salvación del hombre, como encontramos en los Proverbios (Pv.: 8, 22): *“El Señor me estableció al principio de sus tareas, al comienzo de sus obras antiquísimas”*.

Esa conexión entre las dos edades de la salvación del hombre mencionadas anteriormente es la misma que se quiere poner de manifiesto en las representaciones artísticas en las que junto a la Virgen aparecen Adán y Eva y el Árbol del Conocimiento.

La relación comienza en el mismo Génesis, en la *Expulsión*, cuando Dios le dice a la serpiente:

*“Pondré enemistad entre ti y la mujer,
y entre tu linaje y el suyo;
éste te aplastará la cabeza,
y tú le acecharás al talón” (Gén.: 3,15).*

Estas frases son las que hacen de Eva el canal de salvación del hombre ya que el triunfo final corresponde a la descendencia de la mujer. La exé-

⁴⁷ Cit. por HALL, J. en *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial. Madrid, 1987. Pág. 319.

genesis tradicional hace de este oráculo el “Protoevangelio”, primer anuncio de la “Buena Nueva”⁴⁸. Así, María, Madre de Cristo, “el nuevo Adán”, vencedor del último combate, se convierte en “la nueva Eva” desde la perspectiva cristiana y Eva en una prefiguración de la Virgen, aunque nunca fuese presentada así en la Biblia; fue la doctrina de San Pablo sobre “el nuevo Adán” la que preparó y sugirió la concordancia Eva/Iglesia/María, como paralela y complementaria de la de Adán/Cristo⁴⁹.

Los doctores de la Iglesia y los clérigos de la Edad Media, grandes aficionados a los retruécanos, jugaban con la semejanza de las palabras Ave (fórmula de la salutación angélica a la Virgen) y Eva. San Agustín declaraba que “*latinum Ave est inversum Eva, quia Maria Eva maledictiones in benedictiones convertit*”. El himno *Ave Maria Stella* compuesto por Fortunato en el siglo VI, retoma la misma idea:

“*Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
Funda nos in pace,
Mutans Evae nomen*”⁵⁰.

En las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X el Sabio, el palíndromo Ave/Eva se refleja en estos versos:

Entre Ave Eva
Gran departimen’à
(...)
Eva nos enserreou
os çeos sen chave
a Maria britou
as pórtas per ave
(...)
Ente Ave Eva⁵¹.

Una ilustración de un misal borgoñón de 1513-1515 (fol. 29 v. de Jena Universitätsbibliothek Ms. Chorbuch Nr. 4) muestra al emperador Federico III y a su hijo Maximiliano ante las imágenes de Eva y de la Virgen y el Niño en el Paraíso Terrenal; se trata de un ejemplo entre otros que ilus-

⁴⁸ GERARD, A.-M. *Diccionario....*- Op. cit. Pág. 414.

⁴⁹ HAAG, H. *et alii. Diccionario....*- Op. cit. Pág. 643/644.

⁵⁰ Todos los ejemplos están citados en RÉAU, L. *Iconografía....*- Tomo 1. Vol. 1.- Pág. 102.

⁵¹ Citado de CECHELLI, C. *Mater Christi*. Roma, 1946. Vol. 1. Págs. 10 y 11. Para un tratamiento del tema artístico de María como Nueva Eva ver GULDAN, E. *Eva und Maria*. Graz-Köln, 1966. Tomamos toda esta información de STRATTON, S. “La Inmaculada Concepción en el arte español”. **Cuadernos de Arte e Iconografía**. Tomo I, nº 2. Madrid, 1988. Pág. 26.

tra la vida de María como “Nueva Eva”, poniendo de relieve la similitud de sus concepciones. El significado inmaculista de la iluminación queda patente en su inscripción “*Ab originali peccato virginem mariam praeservavi*” ya que uno de los argumentos fundamentales de la Inmaculada Concepción de María consistía en pensar que si Dios había creado inmaculadamente a Eva, no habría hecho menos por la Madre de Dios⁵².

Durante el siglo XVII, la asociación de la Virgen Inmaculada con el Paraíso Terrenal queda ilustrada en una serie de grabados del *Sacrum Oratorium piarum imaginum Inmaculatae Mariae* publicados por el jesuita Pedro de Bivero en Amberes en 1634⁵³; en ellos, la Virgen, limpia de pecado, sustituye a la Eva caída.

La figura de Eva, que puede ser considerada, contradictoriamente, tanto como tipo de la Virgen, como la Antivirgen, puesto que ella introdujo el pecado en el mundo (“*per Evam perditio, per Mariam recuperatio*”), se ha beneficiado de la creciente devoción a María, con la cual constantemente se la compara. Es por Eva, enseña San Ambrosio, que llegó la locura, y por la Virgen la sabiduría.

Los teólogos oponen la *Tentación* de Eva a la *Anunciación* a María: la segunda es la “nueva Eva” que redimirá la falta de la primera⁵⁴, a quien arrebató el honor de ser la única mujer sin el estigma del pecado original. Esta idea se generaliza y aparece expresada en múltiples ocasiones, como vimos, así también ocurre en una ingenua inscripción que puede leerse en una vidriera de la iglesia francesa de Chavanges (Aube) y cuya traducción es: “*La puerta del Paraíso nos fue cerrada/ Por la falta de Eva/ Y por María/ La barrera (nos fue) del Paraíso abierta*”⁵⁵.

En plena correspondencia con ese patronazgo mariano del camarín están las pinturas de las ocho pilastras; en ellas se representan otros tantos ángeles portando símbolos alusivos a la Virgen rodeados de múltiples flores, especialmente de rosas, nítida y explícita referencia a la advocación de la titular del santuario. Analizaremos a continuación los símbolos y luego trataremos de la ornamentación floral.

⁵² STRATTON, S, “La Inmaculada...”.- Op. cit. Pág. 14. La frase la toma de SCHILLER; G. *Ikonographie der Christlichen Kuns*. Vol. 4. Pt. 2. *Maria*. Gutersloh, 1980. Pág. 173.

⁵³ GULDAN. *Eva...*- Op. cit. Págs. 106 y 213. Cit. STRATTON, S. “La Inmaculada...”.- Op. cit. Pág. 14.

⁵⁴ HALL, J. *Diccionario...*- Op. cit. Pág. 27.

⁵⁵ *Ibidem*. Pág. 107.

c.1.- Símbolos marianos portados por ángeles.

Los ángeles son portadores de alusiones o símbolos en loor de la Virgen, con imágenes poéticas sacadas del Antiguo Testamento, en las que lo afectivo casi supera a lo teológico.

Los símbolos procedentes del *Cantar de los Cantares* -lirios o azucenas, narciso y palmas- se tomaron de las alabanzas que el esposo hace de la esposa y constituyen elementos que proclaman virtudes y gracias; como la esposa es una prefiguración de la Virgen, es prístino el sentido mariano de las representaciones.

Es difícil distinguir si las flores que porta el ángel de la pilastra señalada con el número 23 son lirios o azucenas; ya hicimos alusión a ello y a nuestra postura sobre esta cuestión en la nota 23. Sean cuales sean, estas flores están simbolizando fundamentalmente a María⁵⁶, convirtiéndose en muy significativas en la iconografía de algunos de los episodios relacionados con su vida (*Anunciación, Inmaculada Concepción, Encuentro de San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada, Asunción, etc.*); es símbolo clásico de pureza y virginidad.

El binomio María / lirio-azucena es muy frecuente en los himnos marianos y viene de antiguo, como prueba la existencia de dos órdenes militares medievales fundadas en honor a la Virgen con el título de orden de la Azucena: una, por García Sánchez de Navarra en el siglo X; la otra, por Fernando I de Aragón en 1413⁵⁷.

En el poema bíblico, el esposo se autoidentifica con el narciso, pero en la tradición hebrea esta flor se une al lirio para simbolizar la belleza del amor de la amada que se abandona en el amado, por lo que también se extiende a María como emblema del consuelo y de la esperanza.

La palma está representada dos veces, seguramente, cada una representa una de las varias acepciones que se le atribuyen: la palma fue adoptada por la Iglesia primitiva como símbolo de la victoria del cristianismo sobre la muerte; un ángel presenta una palma a la Virgen en el momento

⁵⁶ Para todo el simbolismo vegetal ver: CIRLOT, J.-E. *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor. Barcelona, 1979; FERGUSON, G. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Emecé. Buenos Aires, 1955; Quiñónez, A. M^a. *El simbolismo vegetal en el arte medieval*. Encuentro. Madrid, 1995; MORALES Y MARÍN, J. L. *Diccionario de Iconología y Simbología*. Taurus. Madrid, 1984; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Herder. Barcelona, 1988.

⁵⁷ Ver abundante información en VESGA CUEVAS, J. *Las advocaciones de las imágenes marianas veneradas en España*. Valencia, 1988. Cit. por R. de la CAMPA. "El exorno floral en el culto católico: semiología y arte", en *Religión y Cultura* (RODRÍGUEZ BECERRA, S. coord.). Vol. 1. Sevilla, 1999, Pág. 587.

de anunciar su muerte, convirtiéndose en atributo de San Juan Evangelista porque a él se la entrega María en su lecho de muerte; es uno de los atributos de la Inmaculada Concepción, pero que se extiende a cualquier advocación mariana; en temas profanos medievales era símbolo de la castidad⁵⁸.

Los símbolos extraídos del *Eclesiastés* son la palma, la rama de olivo y el ramo de rosas. El primero ya ha sido tratado y sobre las rosas lo haremos después. La rama de olivo es un símbolo antiguo de la paz y de la concordia⁵⁹, virtudes siempre consideradas inherentes a la Virgen.

El espejo es un elemento de simbolismos contrapuestos, ya que junto al significado de vanidad y orgullo que tiene en unas ocasiones, posee el que procede del *Libro de la Sabiduría*, en donde es atributo de la prudencia y de la verdad desnuda (el espejo no refleja mentiras), por lo que en esta acepción se convierte en representativo de María.

El cáliz es símbolo de la Eucaristía y, por tanto, parece propio de Jesucristo. No obstante, la adaptación de símbolos crísticos al uso mariológico durante el final de la Edad Media fue algo habitual, destacando entre ellos el Árbol de Jessé, y luego siguió practicándose. Por ello, creemos que aquí se utiliza así, pero como símbolo de la Redención, indicando el papel esencial de María en la obra redentora, en la misma línea interpretativa que poseen las siete primeras escenas de la bóveda.

c.2.- Ornamentación floral.

Entre los elementos naturales, las flores adquieren un sentido propio en el universo simbólico de la Iglesia⁶⁰. El mismo Jesús, al hablar de la Providencia divina, hace referencia a la belleza de las flores: “*Fijaos cómo crecen los lirios del campo; no se afanan ni hilan y, sin embargo, os digo que ni Salomón en todo su esplendor se vistió como uno de ellos*” (Mt.: 6, 28 y Lc.: 12, 27).

Lo floral tiene una utilización decorativa de carácter festivo, con sentido de homenaje, de veneración o de exaltación amorosa. “Lenguaje simbólico aquilatado a lo largo de los siglos por múltiples aportaciones culturales, que connotan conceptualmente por medio de su presencia”, tanto las flores consideradas en bloque, como las más significativas en particular, “no son meros ornatos, sino que ‘hablan’ plásticamente al fiel, le comuni-

⁵⁸ HALL, J. *Diccionario...*- Op. cit. Pág. 244.

⁵⁹ *Ibidem*. Pág. 236.

⁶⁰ En la interpretación de los elementos florales seguimos el trabajo de Ramón de la CAMPA CARMONA “El exorno floral...”.- Op. cit. Este autor incluye una bibliografía amplia sobre el tema al final de su artículo.

can un mensaje prefijado de antemano: amor, sacrificio, pureza, etc. o hacen referencia a algún suceso destacado”⁶¹ de la vida del representado, bien por sus propias características, bien por el lenguaje de los colores.

El significado de los colores más básicos es:

- Flores **rojas**: fuego, sangre, corazón, etc. (Espíritu Santo, caridad, mártires, Cristo sufriente, etc.)

- Flores **blancas**: pureza, inocencia, virginidad, alegría, etc. (María, confesores y vírgenes)

- Flores **azules y moradas**: humildad, modestia, sencillez, penitencia, etc. (Cuaresma, fundamentalmente).

Las flores unen a su variado atractivo visual y a su perfume unos poderes curativos naturales. Plinio el Viejo, en su *Historia Natural* (XXII, 6), escribe “mezclando los remedios con los deleites”; Núñez de Cepeda, jesuita del siglo XVIII, en su *Empresa* preliminar de su tratado de emblemática sobre el ministerio episcopal, dice que las flores unen su atractivo a su provecho; por ello, “son usadas analógicamente en la iconología y en la retórica sagradas para ensalzar las virtudes y gracias de la Virgen y su poder intercesor, a la par que suponen obsequio de homenaje en su culto”⁶² y ornamentación del espacio sacro a ella dedicado; uso simbólico intensamente corroborado por la liturgia⁶³.

Diversas son las variedades de flores representadas en el camarín de Hellín; las vemos detalladas y minuciosamente pintadas en las escenas reproducidas en las fotografías 8, 9, 10, 21 y 27 y en los frentes de las pilastras; no obstante, no trataremos de forma particularizada sobre ellas, con la excepción de la rosa, porque ella tiene en este ámbito una importancia individual extraordinaria.

En la cultura grecolatina ya se considera a la rosa como símbolo del amor y está consagrada a Afrodita / Venus. En la tradición cristiana, la rosa sin espinas es símbolo del estado de gracia y, sobre todo, de la virginidad y así se recoge en el Renacimiento. En la iconografía occidental, el Paraíso Terrenal o Parque de Dios, está cerrado por un muro almenado y lleno de rosales, cuyas “*flores deben exceder la altura de las almenas*”⁶⁴.

⁶¹ Los entrecomillados están sacados del trabajo de R. de la CAMPA “El exorno...”. Op. cit.

⁶² MAÑES MANAUTE, A. “Esplendor y simbolismo en los bordados” en *Sevilla penitente*. Tomo III. Gever. Sevilla, 1995. Cit. R. de la CAMPA, “El exorno...”.- Op. cit. Pág. 581.

⁶³ Ver R. de la CAMPA, “El exorno...”.- Op. cit. Págs. 581 y 582.

⁶⁴ RÉAU, L. *Iconografía*....- Op. cit. Tomo 1. Vol. 1. Pág. 103.

Su diversidad cromática fundamental (blanca o rosada/roja) ha llevado también a diferenciar su contenido emblemático y simbólico, pero de él solamente nos fijaremos en el mariológico.

La rosa es, quizás, el elemento vegetal más analógicamente unido a María y son muy numerosos los testimonios⁶⁵ que loan las virtudes de la Virgen en relación con ella. San Bernando, por ejemplo, aprovechando la variedad cromática de esta flor, escribe: “blanca por la virginidad, roja por la caridad; blanca, practicando la virtud, roja aplastando los vicios; blanca amando a Dios, roja compadeciéndose del prójimo”⁶⁶. Ahora bien, es en relación con la advocación de la Virgen del Rosario cuando esta bella flor adquiere singular importancia, siendo este hecho el que explica que en el camarín haya pintadas muchas de ellas (rosales, en las escenas de las fotos 9 y 27; ramo, en las manos del ángel de una de las pilastras; sueltas, en la escena de la foto 21 y, en gran número, en los frentes de todas las pilastras).

Aunque los orígenes de la devoción pueden remontarse al siglo XII, el tema de la Virgen de la Rosaleda, Hall menciona una Virgen del Jardín de Rosas⁶⁷, se hizo popular en Alemania a finales de la Edad Media, como consecuencia de la propagación de la iconografía creada por Stephan Lochner, en Colonia, y por Martín Schongauer, en Colmar, quienes representaban a la Virgen como joven madre, sentada, con el Niño sobre las rodillas y situada frente a un seto o bajo un emparrado de rosas. Luego, desde las tierras alemanas, dicha iconografía pasó al norte de Italia⁶⁸. Esta Virgen fue siendo denominada Virgen del Rosel, primero, y Virgen del Rosario, después.

Una de las manifestaciones del creciente fervor a la Virgen en la piedad postridentina fue la continuación de la devoción mariana basada en el rezo del Santo Rosario; la Iglesia instituyó la fiesta en 1571. El entusiasmo de Santo Domingo y de los dominicos⁶⁹ hizo que la devoción a esta Virgen se desarrollase a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y en España lo hizo hasta el punto que, prácticamente, en todas las villas de cierta entidad y en las ciudades se fundaran cofradías, auge que también alcanzó a toda la geografía de la hoy provincia de Albacete; prueba de ello es el nutrido

⁶⁵ R. de la CAMPA en “El exorno...”.- Op. cit. cita los testimonios de diversos autores sobre esta cuestión. Págs. 583 y 584.

⁶⁶ VESGA CUEVAS, Op. cit. Pág. 429. Cit. R. de la CAMPA, “El exorno...”.- Op. cit. Pág. 584.

⁶⁷ HALL, J. *Diccionario...*- Op. cit. Pág. 320.

⁶⁸ RÉAU, L. *Iconografía...*- Op. cit. Tomo 1. Vol. 2. Págs. 108 y 109.

⁶⁹ Sobre la devoción a esta Virgen y al rezo del Rosario ver SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Contrarreforma y Barroco*. Alianza Editorial. Madrid, 1981. Pág. 196 y ss.

corpus documental sobre cofradías fundadas en su honor que ha llegado a nosotros. Sabemos que existían, al menos, en Alatoz, Alcalá del Júcar, Alcaraz, Almansa, Alpera, Barrax, Bonete, Caudete, Cenizate, Cotillas; Hellín, Jorquera, Lezuza, Liétor, Masegoso, Peñas de San Pedro, El Salobral y Valdeganga, pero estamos seguros que fueron muchas más.

La finalidad esencial de estas cofradías era propiciar la práctica del mencionado rezo, teniendo especial relevancia el denominado de la aurora; hoy, aún son diversos los puntos del territorio del obispado albacetenense en los que persiste la tradición de cantar las coplas de la Aurora en la madrugada de los domingos de octubre.

Etimológicamente, el término rosario designa una corona de rosas; las cuentas estaban representadas por rosas blancas y rojas, que luego se reemplazaron por las bolas. Santo Domingo llamó al rosario “corona de rosas de Nuestra Señora”.

A esta Virgen se le ha representado, básicamente, a través de tres tipos iconográficos⁷⁰:

a).- Imagen caracterizada por la triple corona de rosas que dos ángeles sostienen sobre la cabeza de la Virgen.

b).- Imagen inscrita en una sarta de pequeñas rosas en forma de mandorla con grandes rosas o tondos historiados intercalados entre cada decena de ellas.

c).- Virgen sentada con Jesús entre sus rodillas, o sobre una de ellas, mostrando una u otro el rosario de bolas. A este tipo pertenece la imagen que se venera en el camarín de Hellín.

“En la devoción mariana por excelencia, el Rosario, se le ofrecen a María amorosamente las rosas espirituales de las avemarías; esta idea la sintetiza admirablemente en el himno *Te gestientem*, de la memoria de Nuestra Señora del Rosario -siete de octubre- el dominico Eustaquio Sirena (1697-1768): *Venid, pueblos, tomad / de estos misterios las rosas / y a la Madre Excelsa del Amor Hermoso / tejed coronas*”⁷¹.

⁷⁰ RÉAU, L. *Iconografía...*- Op. cit. Págs. 129 y 130.

⁷¹ AROCENA, F. *Los himnos de la Liturgia de las Horas*. Palabra. Madrid, 1992. Cit. R. de la CAMPA en “El exorno floral...”.- Op. cit. Pág. 584.