

ICONOGRAFÍA Y SIMBOLOGÍA EN EL CAMARÍN DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE GRANADA.

JOSÉ ANTONIO PALMA FERNÁNDEZ

Universidad de Granada

Resumen

El *Camarín de Nuestra Señora del Rosario* (1727-1773), considerado por muchos como obra cumbre dentro de su tipología en el Barroco hispano, fue concebido desde sus orígenes, entre otras funciones, con una finalidad simbólica: ser un pequeño palacio celestial. Un proyecto con connotaciones terrenales siguiendo los modelos palaciegos y cortesanos de la época, pero también con muchos elementos que claramente querían hacer de él una porción del cielo en la tierra. Además de estas evocaciones simbólicas, también fue dotado de un potente programa iconográfico centrado en la interacción entre el bien y el mal, así como en la exaltación mariana. Para desarrollar tal programa se va a contar con los mejores artistas de la segunda mitad del siglo XVIII, resultando un conjunto excepcional de gran unidad temática.

Palabras clave

Barroco, iconografía, camarín, Virgen del Rosario, palacio celestial, lucha, triunfo, exaltación mariana.

ICONOGRAPHY AND SYMBOLOGY IN THE CAMARÍN OF OUR LADY OF THE ROSARY OF GRANADA.

Abstract

The *Camarín of Our Lady of the Rosary* (1727-1773), which is considered the most outstanding work of its kind of the Spanish Baroque, was conceived from its origins for a symbolic purpose: that of being a small celestial palace. A project with worldly connotations, which follows the palace and court designs of the epoch, but also with elements that clearly convert this camarín into a piece of heaven on earth. Besides these symbolic evocations, it was also equipped with a powerful iconography that focuses on the interaction between good and evil and on the exaltation of the Virgin Mary. Such iconography was developed by the best Granada artists of the second half of the eighteenth century, resulting in an exceptional collection with great thematic unity.

Keywords

Baroque, iconography, *camarín*, Virgin of the Rosary, celestial palace, struggle, victory, exaltation of the Virgin Mary.



Introducción.

El *Camarín de Nuestra Señora del Rosario* se adhiere entre 1727 y 1773 a la *Iglesia del Convento de Santa Cruz la Real*, vulgo de Santo Domingo, que fue construida a partir de 1512 por la Orden de Predicadores en el barrio del Realejo de Granada. El templo de estilo Gótico tardío, con cabecera reformada a finales del siglo XVII en estilo Barroco, así como, el resto de edificios que conformaron el conjunto conventual dominicano, responden al programa de sacralización del espacio urbano llevado a cabo por los Reyes Católicos tras la Toma de la ciudad en 1492.

A pesar de que en la primera publicación en la que se estudian los camarines barrocos, el autor ya consideró esta construcción como “el más esplendido de los edificios de camarín”¹, no existe todavía un trabajo de investigación que haya sacado a la luz todos los datos históricos y artísticos relativos a este complejo edificio. Centrándonos en lo que respecta al programa iconográfico de este inmueble, advertimos que si hacemos un repaso por la historiografía relativa al mismo podemos hacer las siguientes apreciaciones.

El que está considerado por muchos como el mejor texto que se ha escrito hasta ahora sobre el camarín que nos ocupa, es el que escribiera René Taylor en 1961². Aunque en él se dedican bastantes líneas a la interpretación iconográfica e iconológica del *retablo de la Virgen del Rosario*, no ocurre lo mismo con la del interior del camarín que casi pasa desapercibida a lo largo del artículo. La siguiente aportación corrió de la mano del profesor Calvo Castellón, con el estudio monográfico que le dedica al pintor Domingo Chavarito en 1975³, en el cual analiza las pinturas murales que realiza el artista oscense para este espacio. Más tarde en el año 1990 la doctora Isla Mingorance en la monografía que dedica al camarín y retablo, también hace un análisis de estas obras y su iconografía⁴. Igualmente, en el año 1996, el tema fue abordado en la tesis doctoral de la profesora Olmedo Sánchez, aunque centrándose principalmente en su aspecto urbanístico⁵. Todas estas publicaciones en su momento fueron bastante esclarecedoras y aportaron muchos datos desconocidos, pero hemos de tener en cuenta que son todas anteriores a la restauración del edificio llevada a cabo por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía entre 2007 y 2012 dentro del programa “Andalucía barroca”, la cual hizo posible que se descubrieran muchas pinturas originales y detalles ocultos tras los repintes y la suciedad, así como que se recuperara la distribución y concepción espacial original del camarín. Es por ello, que, a través de este estudio, gracias a la existencia de nuevos datos y los hallazgos ya mencionados, vamos a intentar hacer una relectura tanto de la concepción simbólica con que son ideados los espacios que componen el camarín, así como del importante programa que contiene y su interpretación. Nuestro objetivo no es otro que intentar dar una visión más amplia en clave iconográfica e iconológica de las interpretaciones ya asentadas, así como revisar algunos componentes del programa que hasta ahora no han sido interpretados e incluso se les ha dado una interpretación poco acertada. En definitiva, intentar contribuir a que se comprenda de una forma más enriquecida y clara el que, sin duda, es uno de los programas iconográficos más complejos y completos de la Historia del Arte granadino.

Concepción simbólica de los espacios.

Cuando Don Pedro Pascasio de Baños⁶ propone en el cabildo celebrado en el mes de octubre de 1726 la construcción de un camarín, justifica el proyecto apelando a la mayor facilidad para trasladar la imagen, desde el lugar donde se veneraba habitualmente, hasta la

¹ Kubler, 1957: 285-291.

² Taylor, 1961: 258-267.

³ Calvo Castellón, 1975: 278-293.

⁴ Isla Mingorance, 1990: 28.

⁵ Olmedo Sánchez, 1996: 101-104.

⁶ (1691- 1774) Fue un destacado cofrade y caballero Veinticuatro de la ciudad al cual se debe la idea de construir este camarín. Comisarió las obras del mismo durante buena parte de su construcción, así como realizó importantes donaciones para tal efecto.

Iglesia para las procesiones que se llevaban a cabo durante las fiestas mesales⁷ y las rogativas especiales, así como que este propósito redundaría en mayor honor y culto a la reverenciada imagen⁸. Pero sin embargo, con el paso de los años se fue gestando una ambiciosa empresa que comenzaría a dar sus primeros pasos en el año 1727 y que se concluyó hacia el año 1773⁹, obteniéndose un resultado que superaba con creces la idea inicial. Tal fue el esmero con que fueron desarrollándolo tanto los comisarios de la obra como los artistas y artesanos que trabajaron en ella, que obtuvieron como cosecha un verdadero “Palacio Celestial”. El cual cuenta con connotaciones terrenales, siguiendo los modelos palaciegos y cortesanos de la época, pero también con muchos elementos que claramente querían hacer de él una porción del cielo en la tierra, como desglosaremos más adelante.

Aun así, debemos de comenzar señalando algo fundamental para la comprensión de este espacio y los estudios sobre el mismo realizados antes de la restauración. Hay que tener en cuenta que, en los años 50, se decide llevar a cabo una importante transformación en su concepción espacial y disposición original. Todo ello fue ocasionado para reaprovechar la antigua cripta y el patio o jardín del camarín y darles nuevos usos¹⁰, de tal manera que estos espacios quedaron incomunicados y descontextualizados del resto. También se modificó el acceso original al recinto que hasta ese momento se desarrollaba a través de un callejón, hoy desaparecido¹¹, que transcurría en paralelo al pórtico de la *Casa de la Seda*¹² y que conectaba con el patio o jardín del camarín. Hubo que esperar a la restauración llevada a cabo por la Consejería de Cultura para que el edificio recuperase la distribución espacial con la que fue pensado originalmente. Durante esta intervención se recuperó la entrada por la antigua cripta, dada la imposibilidad de recuperarla por el patio, para el que sí pudo recuperarse su impronta original. El motivo por el que no se consiguió recuperar rigurosamente el acceso primitivo se debió a la desaparición del callejón anteriormente mencionado. Otra importante medida llevada a cabo consistió en retirar una puerta y descubrir dos arcos cegados, que incomunicaban desde hacía varias décadas la sala capitular con el transparente o postcamarín. Esta acción hizo patente la importancia de la luz en el interior de este camarín, como más adelante trataremos, en oposición a algunas teorías publicadas antes de esta restauración, en las que se ponía de manifiesto que estos efectos no parecían jugar un importante papel en este espacio¹³. Aunque esta medida ha aumentado de manera muy importante la luminosidad, hay que tener en cuenta que la luz ya no entra con la misma intensidad que lo hacía en su origen, dado que en la actualidad el inmueble está rodeado por elevadas edificaciones de época reciente.

Como ya hemos indicado el *Camarín de Nuestra Señora del Rosario* resulta finalmente como un Palacio Celestial. Para comprender mejor esta afirmación podemos partir de la siguiente conjetura. Los cristianos mantienen desde hace siglos la creencia de que la Virgen subió en cuerpo y alma a los cielos y desde entonces allí se encuentra¹⁴. Por ello, no debe extrañarnos

⁷ La Archicofradía del Rosario de Granada al igual que la gran mayoría de cofradías del Rosario tenía la costumbre de celebrar el primer domingo de cada mes lo que se conocían como “fiestas mesales”, consistentes en la celebración de una función y procesión claustral con la imagen titular mientras que se rezaba el Santo Rosario. En Granada se estuvieron celebrando hasta los primeros años del post-concilio VII.

⁸ Taylor, 1961: 258.

⁹ Según relata la placa de mármol con inscripción que hay en el Antecamarín de la Inmaculada.

¹⁰ Tenemos constancia de que ya entre 1926-28 estos espacios fueron usados por el imaginero Eduardo Espinosa Cuadros para tallar el grupo escultórico de la Santa Cena, aunque la transformación más importante se produce a partir de 1951 para instalar en este lugar la oficina de Acción Católica y en 1953 una Escuela Parroquial.

¹¹ Debido a una serie de acuerdos urbanísticos entre el Ayuntamiento de Granada y la Congregación de Santo Domingo, este callejón fue sustituido por una edificación que conecta la antigua *Casa de la Seda* con el edificio de la Casa Madre de dicha congregación.

¹² Casa gremial del Arte del torcido de la seda. Se encuentra en la calle cobertizo de Santo Domingo junto al *Camarín de Nuestra Señora del Rosario*. Desde los años 50 forma parte de la Casa Madre de la Congregación de Santo Domingo.

¹³ Olmedo Sánchez, 1996: 103.

¹⁴ Ratificado como dogma de fe por el Papa Pío XII a través de la Bula *Munificentissimus Deus* el 1 de noviembre de 1950.

que los mentores de esta construcción buscaran, que el que para ellos era simulacro de la Virgen en la tierra y que veneraban bajo la advocación del Rosario, estuviera situada habitualmente en un lugar, que, aunque evidentemente no pudiera ser el cielo, al menos lo evocara. Si observamos detenidamente la estructura del lugar y su decoración, vemos como esta idea es una constante. En primer lugar, el camarín plantea un recorrido ascensional desde que se ingresa en el mismo a través del patio, pasando por la cripta, hasta llegar a las estancias superiores. En este sentido un elemento fundamental para entender esta idea es la escalera, la cual no se deja pasar desapercibida - de forma intencionada-, y se decora ricamente con el claro intento de destacarla¹⁵. El motivo por el que se destaca es porque no se entiende como una escalera común, si no como el instrumento que permite ascender al visitante desde la cripta, el lugar de la muerte, hasta la parte superior donde se encuentra el camarín propiamente dicho, entendido como lugar de la Vida (el cielo, el paraíso, la Jerusalén Celeste, etc.). En definitiva, se propone un recorrido similar al que debe realizar el alma tras la muerte, según la creencia cristiana. De igual modo, advertimos como en su decoración y su programa iconográfico uno de los elementos más comunes son los ángeles, como habitantes de aquella morada celestial en la tierra, que conforman la corte de la Virgen María¹⁶. Incluso, para reforzar esta idea, se juega también con los materiales, observamos como los que más abundan en las estancias del camarín son el jaspe y el cristal que son también la materia prima más abundante de la Jerusalén Celeste, según la visión apocalíptica de San Juan: "...y me mostró la grande ciudad santa de Jerusalén, que descendía del cielo de Dios, teniendo la claridad de Dios: y su luz era semejante a una piedra preciosísima, como piedra de jaspe, resplandeciente como cristal... y el material de su muro era de jaspe..."¹⁷.

También distinguimos cómo se van a incorporar elementos que contribuyen a crear efectos teatrales, tan propios del arte barroco¹⁸, con el fin de hacer creer al que contempla el camarín que realmente estaba en un lugar celestial. Como decía Quevedo: "Hay muchas cosas aquí que parecen existir y luego no son más que un nombre o una apariencia". En este sentido el elemento con el que más se va a jugar es la luz y el movimiento de ésta¹⁹. Es decir, tanto con la luz del sol cambiante durante el día, como las de las velas y lámparas de aceite por la noche. Por el día juegan un papel fundamental el gran ventanal²⁰ situado en la sala capitular, conectado longitudinalmente con la sala en la que se encuentra la imagen, y los dos ventanales de las salas de Lepanto y la Inmaculada²¹, que a lo largo del día hacen que el interior del camarín sea un espacio cambiante dependiendo de la incisión con que entre la luz del sol. Estos efectos de luz dirigida fueron introducidos por vez primera por Bernini. De este modo, cuando el sol entra de lleno por el ventanal de la sala capitular, crea tras la imagen un resplandor de luz, que sumado al reflejo de ésta en los miles de espejos que decoran la estancia, crean un efecto similar al de un rompimiento celeste. Este efecto cobra mayor relevancia cuando el espectador se sitúa ante el *retablo de la Virgen del Rosario*, profusamente dotado de ángeles y nubes que salen de la embocadura del mismo. Igualmente, el hecho de que la peana de madera tallada y policromada sobre la que reposa la imagen argéntea de la Virgen del Rosario sea una vaporosa nube sustentada por tres ángeles, contribuye también a dar una sensación etérea y teatral, de tal modo que ésta queda suspendida o flotando en el aire. Pero a pesar de todo, como ya hemos indicado, debido a los elevados edificios que rodean el camarín, la luz ya no entra con la misma abundancia que

¹⁵ La escalera fue encargada el 24 de marzo de 1773 por Fray José Palacios O.P a los maestros canteros Pedro Pérez, Eugenio y Pedro Arévalo, y fue realizada en mármol de Sierra Elvira.

¹⁶ La Reina del Cielo y los ángeles tal y como se reza en las letanías del Rosario.

¹⁷ Apocalipsis 21:1-4.

¹⁸ Orozco Díaz, 1969.

¹⁹ Galán Cortes, 2015: 520.

²⁰ Este elemento lo encontramos en muchos otros camarines. Por ejemplo: el de la Virgen de las Angustias de Granada, el de la Virgen de las Aguas del Salvador de Sevilla o el del Cristo del Llano del Baños de la Encina.

²¹ La sala de Lepanto está orientada al Este y recibe la luz del sol muy intensamente durante las primeras horas del día ya que el caserío que hay en esa zona ocupa los mismos volúmenes que en el siglo XVIII. Sin embargo, la sala de la Inmaculada que está orientada al Oeste recibe menos luz durante la tarde, en la actualidad, debido a los elevados edificios que hay en la Plaza de Santo Domingo.

lo hacía en el pasado. Por la noche, la luz de las lámparas de aceite y las velas que se reflejan en las esferas de cristal²², que se multiplican especialmente en la sala donde está la imagen de la Virgen, crean una sensación similar a la de un cielo nocturno cuajado de deslumbrantes estrellas en movimiento, debido al centelleo vibrante de las llamas de las velas. Un cielo con estrellas en movimiento entorno a la *Stella Maris*, como se denomina a la Virgen en las letanías y, muy especialmente, a la Virgen del Rosario por su vinculación con el mar y la marina.

A parte de los elementos que nos evocan al cielo, también se pensó este camarín como un pequeño palacio, con muchas connotaciones cortesanas propias del siglo XVIII. Para comprender esto, también podemos partir de la siguiente conjetura. Si la Virgen es considerada como Reina de todo lo creado, “Como Cristo, por título particular de la redención, es Señor nuestro y Rey, así la Bienaventurada Virgen es Señora y Reina nuestra por el singular concurso prestado a nuestra redención...”²³. No es descabellado pensar, nuevamente, que los ideólogos de esta construcción buscaran crear, a la imagen de la Virgen del Rosario, una morada digna de una Reina. En este caso, son también muchos los elementos que rememoran a un palacio. Realmente si buscamos la etimología de la palabra camarín pronto se nos remite a la palabra cámara, denominación con la que eran conocidos los aposentos más privados de los reyes. Es precisamente en estos aposentos reales donde muchos ven el origen de los camarines barrocos²⁴. Hay que tener en cuenta que la Iglesia y las cofradías, desde hace muchos siglos han tomado elementos sacados de los ceremoniales regios e incluso, la gran mayoría de ellos, han llegado a nuestros días. Buena prueba de ello son coronas, cetros y mantos con que adornamos a las imágenes sagradas o los montajes efímeros con tronos, doseles y pabellones, las ceremonias de besamanos, etc.

Respecto a esto, el ejemplo palaciego y cortesano con el que más claramente podemos comparar el *Camarín de Nuestra Señora del Rosario*, en lo que a su estructura se refiere, es el *Palacio de Versalles*. Si analizamos la estructura de este palacio francés reparamos en como las habitaciones del Rey tienen una disposición parecida a la de este camarín. En el centro del palacio se encuentra la habitación o dormitorio del monarca, la cual equivaldría en el camarín a la sala central en la que se encuentra la Virgen. Este dormitorio contaba con sendas estancias a cada lado que podemos comparar con los antecamarines de Lepanto y la Inmaculada. Y por último, tras estas estancias regias, la *gran galería de los espejos*, un corredor que articula el espacio conectando las estancias anteriormente citadas creando un deambulatorio, y que equivaldría estructuralmente al transparente del camarín. En este sentido podemos afirmar que en esencia el *Camarín de Nuestra Señora del Rosario* es una maqueta, a pequeña escala, del núcleo central y las estancias principales del *Palacio de Versalles*. Sin duda, este hecho podría estar relacionado con el reciente ascenso al trono de la dinastía borbónica, encarnada en la figura de Felipe V, y la influencia francesa que trajo consigo. Así mismo, también cabe destacar con respecto a esto, la relación de Don Pedro Pascasio de Baños con el nuevo rey. Esta relación surge del apoyo de la familia de Baños a la causa borbónica durante la Guerra de Sucesión al trono español (1701-1714), lo cual se premió a esta tras el ascenso al trono de Felipe Anjou. Por ejemplo, tras obtener Pascasio el título de caballero Veinticuatro en 1724, comisarió los preparativos que se llevaron a cabo en la ciudad para la visita regia de 1730²⁵. Igualmente según consta en las actas de la Archicofradía del Rosario y nos relata Fray José de Herrera en su *Historia de la Orden de Santo Domingo en Andalucía*: “Los años pasados estando en Granada los Reyes de España Don Phelipe quinto,

²² Según hemos podido comprobar en experimentos realizados in situ recientemente, la luz de las velas por la noche se refleja especialmente en las esferas de cristal soplado que decoran la sala en la que se encuentra la imagen de la Virgen del Rosario. Hay que tener en cuenta que los cuerpos esféricos tienen mayor capacidad para reflejar la luz que los cuerpos planos.

²³ Pío XII, al instituir la fiesta de María Reina, en su Carta Encíclica *Ad caeli Reginam*, 11 de octubre de 1954.

²⁴ Bonet Correa, 1978: 303.

²⁵ Gómez Román, 2005: 140.

y Doña Isabel Farnesio, dio la Reina para vestir a esta Santa Imagen una pieza que tenía para un vestido suyo, la cual es un Brocado tejido de puro hilo de oro”²⁶

Además, de nuevo se propone un recorrido o itinerario al visitante. Aun así, en este caso no es un recorrido simbólico, sino más bien ceremonial, en el cual se nos invita a recorrer las distintas estancias que componen el camarín con una finalidad muy clara. Por un lado, se buscaba que el visitante pudiera contemplar y deleitarse con su profusa y bella decoración, y por otro lado que asimilara el programa iconográfico que contienen las mismas, algo que como veremos, también ocurría en *Versalles* y otras cortes de la época. Sin duda, el programa iconográfico que después pasaremos a desglosar con detalle, juega un papel fundamental, ya que es el hilo conductor del recorrido. A través del mismo el visitante podrá hacerse una idea de la persona a la que va a visitar (en este caso la imagen), ya que la iconografía no pretende otra cosa que narrarnos los logros y virtudes del habitante del palacio. Esta idea que se aplica en el camarín, respecto a la función de la decoración y el programa iconográfico en un palacio, se ajusta muy bien a la idea defendida muchos años antes de la construcción de este edificio, por el pintor Vicente Carducho: “Y siempre que se ofrezca adornar alguna fábrica, debe atender a la calidad de ella en general y el uso de cada parte en particular y la persona que le ha de ocupar. . . . Si fueren galerías Reales, sean historias las que pintaren, graves, majestuosas, ejemplares, y dignas de imitar, como son premios que grandes Monarcas han dado a los constantes en el valor, y en la virtud, castigos justos en maldades y traiciones, hechos de Héroes ilustres, hazañas de los más celebres Príncipes y Capitanes, triunfos, victorias y batallas.”²⁷. En definitiva, lo que se plantea es un programa de exaltación y difusión de un personaje que en este caso es la Virgen del Rosario.

La idea de plantear un recorrido ceremonial viene repitiéndose a lo largo de la historia en palacios importantes como *Persépolis*, *Medina Azahara*²⁸, *el Palacio Apostólico* y en su más elevada expresión en el *Palacio de Versalles*²⁹. Un itinerario que se hacía a los visitantes ilustres por las principales salas protocolarias y de aparato, con el fin de impresionarlos, y que siempre terminaba en la estancia donde los recibía el soberano con sus mejores galas, alcanzando así el cenit de la visita. En todos los ejemplos anteriores, al igual que en este camarín, en definitiva, lo que se perseguía era contener la emoción del visitante y crear expectación para acabar impresionándolo, así como hacerle sentir pequeños ante la grandeza del personaje con el que finalmente se iban a encontrar. En España, uno de los ejemplos más cercanos temporalmente a la construcción de nuestro objeto de estudio es el *Palacio del Buen Retiro*, que gracias al empeño del Conde Duque de Olivares se convirtió en un símbolo del esplendor y de la grandeza de Felipe IV y su monarquía. Todos estos requisitos se daban en este modelo español, pero especialmente en el *Salón de Reinos*, que se decoró con las mejores obras de arte de la época con el fin principal de agasajar e impresionar a los visitantes ilustres que pasaban por allí o se hospedaban en el palacio³⁰.

También, en lo que respecta a la decoración, advertimos como en este camarín se lleva a cabo una jerarquización, destacando con ella los lugares más importantes. La cripta, la escalera y la sala capitular apenas tienen ornato, sin embargo, el transparente y los antecamarines se decoran muy lujosamente, alcanzando el cenit decorativo en la sala central donde se encuentra la imagen de la Virgen del Rosario. Esto se lleva a cabo, por tanto, aludiendo nuevamente a la idea ya citada de contener la emoción y crear expectación, aunque igualmente, nos lleva a recordar que la decoración también se emplea en este sentido para diferenciar las funciones que albergan los distintos espacios que componen este conjunto. Así pues, no podemos olvidar bajo ningún concepto, que a pesar de la condición de este espacio como “porción celestial en la tierra” y “palacio”, y que en definitiva su función es

²⁶ *Historia de la Orden de Santo Domingo en Andalucía* atribuida a Fray José de Herrera, realizada en el siglo XVIII, Archivo privado.

²⁷ Carducho, 1865: 246-247.

²⁸ Barceló, 1991: 51.

²⁹ Casal Maceiras, 2013: 796.

³⁰ Alonso de la Higuera, G. “La imagen del poder real en las Artes”, en: *El IV Seminario Interdisciplinar “La Corte en Europa”*. Madrid, Libros de la Corte, 2010, p. 59.

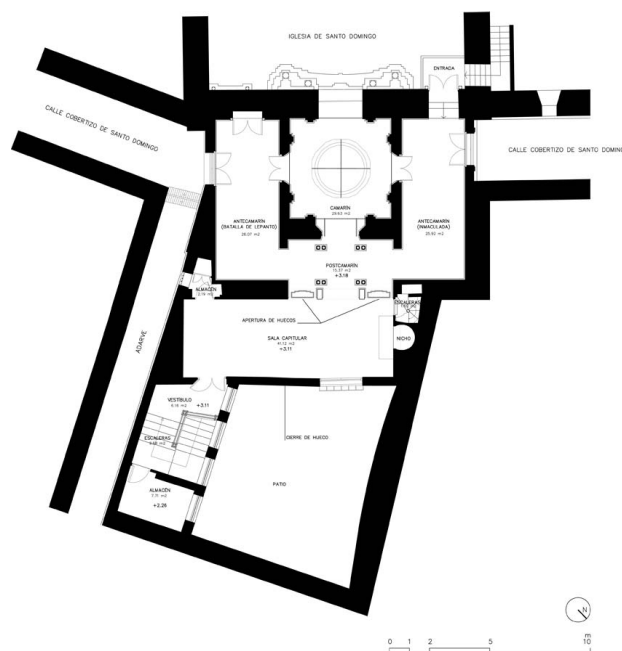


Fig.1. *Planta del Camarín de Nuestra Señora del Rosario*, Pedro Salmerón Escobar, 2009.

cultural, catequética y de exaltación, también recae sobre esta construcción una importante función social. Al fin y al cabo, este espacio se proyecta como centro neurálgico de la vida de la Archicofradía del Rosario de Granada y por ello se dota de una sala capitular en la que se celebraban los cabildos de la corporación y una cripta en la que pudieran reposar los restos de los hermanos oficiales. Esto ocurre en otros ejemplares como el *Camarín de la Virgen de la Victoria de Málaga*, dotado también de una cripta.

Desarrollo del programa iconográfico y su interpretación iconológica:

En el momento en el que se deja atrás la sala capitular, accedemos al camarín propiamente dicho, en la zona más noble, más profusamente decorada y que podemos considerar como núcleo central de este palacio celeste. Es, en este momento, cuando se inicia el itinerario cortesano que comienza en el transparente o postcamarín, prosigue por los antecamarines de Lepanto y la Inmaculada hasta llegar finalmente a la sala central del camarín en la que se encuentra el sagrado simulacro. A través de este recorrido se podrá observar como nada se ha dejado a la improvisación y hasta el más mínimo detalle tiene un sentido concreto. Veremos que el programa iconográfico que se nos plantea a lo largo de esas salas va a estar constituido por temas relacionados con la historia de la Virgen del Rosario y otros temas marianos, cuya interpretación iconológica se basa en la interacción entre el bien y el mal, que traducidos al lenguaje cristiano se convierten en la gracia y el pecado, así como la exaltación y las prefiguraciones veterotestamentarias de la Virgen María.

El transparente o postcamarín.

Esta estancia es, sin duda, una de las de mejor factura y mayor belleza que hay en esta construcción, se plantea como un vestíbulo monumentalizado que da la bienvenida al visitante y que articula el espacio y el itinerario planteado, ya que está conectado con todas las estancias del camarín. En él predominan ricos mármoles, jaspes y alabastros con formas caprichosas y dinámicas, especialmente en las cornisas y las bóvedas que lo componen y que de algún modo buscan contrarrestar la rigidez de la planta rectangular de la estancia. Destacan también sendos relieves monolíticos de mármol de Sierra Elvira atribuidos a Agustín de Vera



Fig.2. *Transparente o postcamarín del Camarín de Nuestra Señora del Rosario*, autor desconocido, entre 1727 y 1773. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Foto: Pablo Fernández Hurtado.

y Moreno³¹, rematados por unos ángeles de alabastro que recogen unos cortinajes esculpidos en el mismo material. Estos relieves contienen en la parte superior unos relicarios que, en origen, eran de plata y piedras preciosas, pero que por desgracia fueron expoliados por las tropas francesas en el siglo XIX. Además, también está decorado el transparente con pinturas murales que enseguida pasaremos a analizar en clave iconográfica. Esta estancia es, quizás, la que más desapercibida ha pasado desde el punto de vista iconográfico e iconológico en todos los estudios realizados sobre el camarín. En todas las publicaciones existentes se analizan los valores arquitectónicos, compositivos y espaciales de este lugar, pero sin embargo ninguna analiza su contenido iconográfico.

Podemos comenzar el análisis de esta parte del camarín por el suelo. En el centro de la estancia, justo debajo de la bóveda central, aparece una “alfombra” de mármoles de distintos colores realizada con la técnica conocida como intarsia u opus sectile. En el centro de dicho “tapiz” marmóreo aparece un sol. Si nos fijamos en el cuerpo central de la estancia, la arquitectura sigue una estructura en baldaquino, con cuatro columnas pareadas de orden corintio, orden mariano por antonomasia³², sobre pódium y por encima de ellas se eleva una bóveda elíptica³³ cubierta por completo de espejos. Si hacemos una lectura en clave iconográfica de este hecho, podemos ver que hay un diálogo entre estos dos elementos y que el baldaquino está cubriendo al sol como si de un palio de respeto se tratara. En este caso, el sol puede interpretarse de dos maneras, por un lado puede hacer referencia al versículo del *Cantar de los Cantares*: “¿Quién es esa que se muestra como el alba, Hermosa como la luna, Refulgente como el sol, Imponente como ejércitos en orden?”³⁴, que por muchos es interpretada como una clara alusión a la Virgen María y que es tan frecuente en la iconografía de la Inmaculada Concepción: “*electa ut sol*”, es decir, refulgente como el sol. Pero también puede ser una representación de Dios o Cristo, haciendo alusión al *Mysterium Lunae* que es

³¹ Taylor, 1961: 266.

³² Sumerson, 1984: 20.

³³ Claramente inspirada en el modelo proyectado por Borromini para la Iglesia de San Carlino de Roma (1638-1641).

³⁴ Cantar de los Cantares, 6: 10.



Fig.3. *Sol: detalle del suelo del transparente o postcamarín, autor desconocido, entre 1727 y 1773. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Foto: PFH.*

una metáfora creada por los Padres de la Iglesia. Con esta metáfora defendían que tanto María como la Iglesia, son como la luna, un astro que no brilla con luz propia si no que resplandece con luz reflejada, es decir refleja la luz del sol, al igual que María y la Iglesia que reflejan la luz de Cristo³⁵. Con estas analogías se compara a Dios con el sol y a la Virgen, en su papel de mediadora entre Dios y los hombres, con la luna. Esta similitud se va a representar iconográficamente a través del sol y la luna de forma bastante reiterativa en el camarín. Por ejemplo, también la podemos encontrar en uno de los significados que se le da a la luz en este camarín. La luz del sol, que como antes hemos dicho se relaciona con Dios, entra por el gran ventanal de la sala capitular y se refleja y hace brillar la imagen argéntea de la Virgen del Rosario. En este sentido, recordemos que el oro siempre se ha relacionado con el sol y con Dios, y la plata con la luna y la Virgen María. De tal manera que la conjunción de la luz del sol y el reflejo de esta en el traje de plata de la sagrada imagen hacen alusión también al *Mysterium Lunae*.

Continuando con el análisis de esta estancia, vamos a centrarnos ahora en los dos relieves con relicarios. En sendas piezas de mármol de Sierra Elvira, Agustín de Vera y Moreno esculpió en medio relieve dos figuras andróginas que sustentan entre sus manos un ostensorio con reliquias. También en los relieves aparecen ramas de laurel y de palma, así como una venera. Es posible que estos elementos hicieran alusión al santo cuyas reliquias portaba en su interior el referido ostensorio, pero, puesto que fueron sustraídas por las tropas del General Sebastiani, desconocemos a quien pertenecían dichas reliquias. El conjunto se remata con unos ángeles que, de forma muy teatral, parecen estar descubriendo un cortinaje que cubría los relieves y las reliquias para mostrárselas al visitante. Este último recurso se trata sin duda de una clara alusión a la tradición litúrgica de mantener las reliquias fuera de la vista durante los tiempos feriales³⁶, para ser descubiertas de forma solemne y teatral delante de los fieles durante las funciones solemnes. Esto se manifiesta en el arte granadino muy habitualmente (*retablos armario de la Capilla Real, retablo de San Justo y Pastor, retablo de San Juan de Dios*, etc.)

³⁵ Rahner, 2002: 156.

³⁶ Aquellos días del Año litúrgico en los que no se celebran en particular ni de manera exclusiva ningún misterio o fiesta de Cristo o la Virgen María.



Fig.4. *Relieves con relicarios*, Agustín de Vera y Moreno, Siglo XVIII. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Foto: JAPF.

Por último vamos a centrarnos en las pinturas murales del espacio central, que por su calidad, detallismo y la gran soltura para la representación de la perspectiva y las representaciones arquitectónicas, nos hacen pensar que son de Chavarito. Hay que destacar que hasta ahora en ninguna de las publicaciones existentes se han estudiado estas pinturas. El resto de pinturas ornamentales que hay en el transparente son de menos calidad y seguramente fueron realizadas por otro decorador. En casi todas ellas aparecen representaciones de jardines en los que se acentúa la idea de infinitud, tan propia del jardín barroco³⁷, con perspectivas que parecen no tener fin. Esta idea de infinitud relacionada con el jardín, se puede interpretar en el camarín como una alegoría del Paraíso o el jardín eterno. De igual modo, todos los jardines aparecen enmarcados por monumentales representaciones arquitectónicas de estilo clasicista, en las que de nuevo se repite el orden corintio, y que parecen formar parte de un gran palacio. En las albanegas de los arcos hay pintadas unas esculturas alegóricas de las cuatro virtudes cardinales: la fortaleza y la justicia (sobre la puerta de la sala central), la prudencia y la templanza (sobre el arco de entrada al transparente). En el caso de la pintura que hay sobre la puerta que da acceso a la sala central del camarín están representados un gran número de ángeles. En primer plano, a la izquierda, hay un ángel con flores en las manos que señala al cielo, en el centro un grupo de ángeles sustenta un manto celeste de rico brocado, a la derecha emerge otro grupo de ángeles que portan un cetro y una corona, también concurren bastantes angelitos más pequeños revoloteando y jugando por las estancias del palacio y finalmente en la parte superior, bajo el arco de medio punto de dicho palacio y posado sobre unas nubes, observamos a un ángel con una cesta arrojando flores. La interpretación iconológica de estas pinturas es que están haciendo alusión de forma muy clara a la idea del Palacio Celestial. Por un lado la arquitectura, los jardines que aparecen, los cortinajes, etc. están evocando un palacio barroco. Pero de igual modo, percibimos como se introducen elementos de la dimensión celeste, el más claro ejemplo son las nubes y ángeles, que portan atributos reales: manto, cetro y corona, propios de un rey, en este caso los atributos de la Virgen María como Reina de cielos y tierra. Además, los ángeles agasajan a la Reina del Cielo con flores. Nuevamente advertimos que también aparecen las virtudes, todas

³⁷ Thacker, 1978: 31.



Fig.5. *Pintura mural central del transparente o postcamarín*, Domingo Chavarito, entre 1733 y 1751. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Foto: PFH.

ellas propias de la Virgen, que se presenta como modelo de virtud. También podemos darle otra lectura a los jardines, por un lado, en el mundo cristiano siempre se han interpretado como alegoría del Paraíso, pero del mismo modo, se han entendido como una alegoría mariana, teniendo en cuenta el pasaje del Cantar de los Cantares en el que se habla del: “*Hortus conclusus soror mea sponsa, hortus conclusus, fons signatus*”³⁸, en español: “Huerto cerrado, hermana mía, Esposa, huerto cerrado, fuente sellada”. El tema del *Hortus conclusus* basado en ese verso bíblico fue muy habitual en la pintura medieval y en la jardinería de los claustros monacales y conventuales, y es una clara alusión a la virginidad de la Virgen María. Esta idea la podemos ver muy bien reflejada en lo que según cuenta la tradición le dijo San Bernardo a la Virgen María: “Tú eres huerto cerrado, en el que jamás entró la mano de los pecadores a robar sus flores”³⁹.

Antecamarín de Lepanto: la lucha entre el bien y el mal.

Proseguimos el itinerario por la sala o antecamarín de Lepanto, en el cual se nos narra la gran batalla naval que enfrentó el domingo 7 de octubre de 1571 a la Santa Liga contra el Imperio Otomano en el Golfo de Lepanto. La inclusión de este tema se hace con la clara intención de narrar uno de los episodios más importantes de la historia de la imagen de la Virgen del Rosario que se venera en este camarín que, según expone la tradición, fue llevada en la galera del almirante granadino Álvaro de Bazán a esta contienda⁴⁰, además de ser un argumento que encaja muy bien con el tema de la lucha entre el bien y el mal. Una de las fuentes, que pudo servir de inspiración para la decoración de esta sala, es la leyenda sobre la participación de la imagen granadina en la contienda, recogida por el Almirante Don Luis de Córdova en 1786 en su libro *Leyendas y Hechos de las guerras de España en el Mar*. Además, podemos afirmar con casi total certeza, que la tradición oral también jugó un importante papel en el desarrollo del tema. De lo que no cabe duda, es del magnífico trabajo de recopilación de datos fidedignos sobre este acontecimiento que se llevó a cabo, lo cual queda bien reflejado en la cantidad de precisiones y detalles históricos que se plasmaron en esta estancia.

³⁸ Cantar de los Cantares, 4:12.

³⁹ de Ligorio, 1846: 22.

⁴⁰ Crespo, 1970: 33.

Un elemento que por vez primera se va estudiar con este trabajo, son las pinturas murales que decoran las paredes, recientemente sacadas a luz por la restauración a la que ha sido sometido el camarín. En ellas aparecen distintos motivos iconográficos relacionados con la batalla tales como: banderas, armas e instrumentos. Al igual que antes hemos destacado el trabajo de recopilación de datos históricos llevado a cabo antes de la decoración de la sala, no podemos pasar por alto el gran repertorio de armas y elementos defensivos de la época plasmados con todo lujo de detalles a lo largo de todo el habitáculo. También aparece bajo la cornisa de la estancia una bambalina de guardamalletas de la cual parten cortinajes, cordones dorados, elementos florales y arquitectónicos. Llamamos especialmente la atención unas cartelas que hay sobre las pilastras pintadas en este paramento, en las que aparecen los nombres de los principales almirantes que participan en la batalla: Juan de Austria, Marco Antonio Colona y Héctor Espínola y en otra la fecha de 1770 que se corresponde seguramente con la fecha en que se realizaron estas pinturas. No cabe duda, que esto se hace para poner en relieve que ellos son los pilares fundamentales para la consecución de la Victoria. Con respecto a la fecha anteriormente mencionada, se confirma que Domingo Chavarito pinta únicamente en esta sala el gran lienzo de la batalla, las bóvedas y los espacios trilobulados de los laterales, y que las pinturas murales fueron realizadas por otro decorador veinte años después su muerte.

Del gran lienzo de la batalla de Lepanto pintado por Chavarito sabemos que fue la primera obra que realiza el autor para el camarín en 1733 y debido a la demora de las obras estuvo colocado en la Iglesia de Santo Domingo hasta al menos 1754⁴¹. En él distinguimos dos planos claramente definidos. El plano celestial con la Virgen del Rosario en un rompimiento celeste rodeada de rayos, nubes y ángeles e intercediendo por la escena del plano terrenal, en la que se representa de forma extremadamente detallista la batalla en su momento álgido. Podemos distinguir, de entre los personajes representados en el lienzo, a Don Juan de Austria con armadura, el toisón de oro en el pecho, un crucifijo en una mano y la espada en la otra.

En el intradós del arco trilobulado que hay sobre el lienzo de la batalla están representados los retratos de los cuatro almirantes más importantes de Lepanto y sobre ellos una inscripción con sus nombres. Abajo están: Sebastián Veniero, con la bandera de la República Serenísima de Venecia y el almirante Héctor Spínola, con la bandera de Génova. Este último tiene a sus pies la inscripción en latín: “*Donec auferatur*”. Este lema fue muy usado en época de Felipe II, “*Donec auferatur luna*” es decir: “hasta que falte la luna”. La frase está tomada del *salmo 71* compuesto por el Rey David, con el que siempre se quiso comparar este soberano español. La filacteria seguramente quiere hacer referencia a la derrota del Islam, que usa la luna como uno de sus emblemas más representativos⁴². Además, observamos que este almirante está pisando la bandera otomana, reforzándose así el mensaje del rótulo. Pero no podemos relacionar este extracto del salmo únicamente con la contienda, si no que también se puede relacionar con la Virgen María. De hecho, fue un lema muy recurrente en los sermones y panegíricos sobre la Virgen María de los siglos XVII y XVIII, en los que se enfatizaba su papel de protectora de los intereses del Imperio español y la Monarquía⁴³. Hay que tener en cuenta que este versículo completo dice: “en sus días triunfará la justicia y habrá una paz firme hasta que falte la luna”. Por tanto haciendo de nuevo referencia a la analogía entre María y la luna en la mayoría de estos sermones se exalta a la Virgen como “reina de la Paz”, y “medianera de las paz entre Dios y los hombres”. En definitiva, la otra interpretación iconológica de esta filacteria sería que mientras permanezca la Virgen María se mantendrá la Paz.

⁴¹ La procedencia de este dato, junto a otros similares, será publicado próximamente en un estudio más específico que hemos realizado sobre la obra de Chavarito en el Camarín de la Virgen del Rosario.

⁴² Pérez Tudela de Gabaldón, 1998: 244.

⁴³ Por ejemplo podemos destacar los siguientes sermones: *Sermón predicado en la Catedral de Sigüenza por el Dr. D. Pedro de Anguita y Monguía, Capellán Mayor y Canónigo de aquella Iglesia, predicado en el último día de la Octava, que se celebró por mandato del Rey N.S. a la Reina de los Angeles, Caudillo de sus empresas y protectora de sus armas*, en 1645. Y el *Sermón predicado por el R.P. Dr. Antonio Gutiérrez de la Sal, de la Compañía de Jesús, sobre la Descensión de la Virgen y Fiesta de la Paz*, en 1738.



Fig.6. Detalle de la pintura mural del antecamarín de Lepanto, autor anónimo, 1770. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Foto: PFH

Sobre los dos almirantes, mencionados anteriormente, están Juan de Austria con una bandera en la que está su lema: “*in hoc signo vinces*”, referente a la cruz y al otro lado Marco Antonio Colona con la bandera pontificia. Encima de todos estos retratos está la inscripción: “*Pervenerunt principes coniuncti psalteribus*”, es decir “Llegaron los príncipes unidos por el salterio”⁴⁴, haciendo clara alusión a la mediación de la Virgen y el poder de la oración del Rosario como factores que consiguieron la victoria sobre los otomanos en Lepanto. En el centro hay un óvalo en el que está pintada la luna con la leyenda: “*Luna perfecta in aeternum*”, que significa “como la luna, que permanece para siempre”. Se trata de un versículo del *salmo número 89*, que nuevamente hace alusión a la Virgen María como la luna.

Justo enfrente del lienzo de la batalla, al otro lado de la estancia, está pintado el Papa San Pío V orante, ante un altar en el que hay una imagen de la Virgen del Rosario que se venera en este camarín, simulando como sería la imagen en el año 1571, antes de ser revestida con el traje de plata. A los pies del altar localizamos unos ángeles con los atributos y el escudo del Papa. A la derecha del pontífice aflora un ángel que le muestra una visión. Esta escena hace alusión a la tradición que dice que el Papa fue a rezar el rosario a la Basílica de Santa María sopra minerva para pedir a la Virgen la victoria de la Liga Santa en la batalla naval, y de repente entró en éxtasis y se le apareció un ángel que le mostró en una visión la Victoria de de la Liga Santa por intercesión de la Virgen. Vemos como el ángel señala a un punto concreto y el Papa mira hacia allí, ese lugar es el lienzo de la Batalla de Lepanto que hay al otro lado de la sala. De esta manera tan ingeniosa Chavarito conecta ambos extremos de la sala y les da unidad. Este recurso iconográfico se emplea en otras obras similares como por ejemplo el lienzo “*Santo Pio V ha la visione della vittoria di Lepanto*”, que pinta Lazzaro Baldi en 1673 que se encuentra en el Collegio Ghislieri de Pavia, o el cuadro “*Visión del Papa Pío V de la Batalla de Lepanto*” atribuido a Juan Niño de Guevara del Museo Naval de Madrid.

En el arco trilobulado que hay sobre esta escena también se representan varios personajes. En la parte inferior del intradós, a la izquierda, aparece Débora, jueza del Antiguo

⁴⁴ Se denomina salterio al conjunto de los Salmos compuestos por David que se contienen en la Biblia y que también se rezan en la liturgia de las horas. Puesto que el pueblo llano no podía rezar el oficio divino a causa de su analfabetismo, sustituían esta práctica con el rezo del Rosario. Debido a esto, las ciento cincuenta avemarías del Rosario se correspondían con los ciento cincuenta salmos del salterio. Por este motivo al Rosario en muchas ocasiones es denominado como “el salario de la Virgen María”, como ocurre en esta filacteria.



Fig.7. *La batalla de Lepanto y los almirantes*, Domingo Chavarito, entre 1733 y 1751. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Foto: PFH.

Testamento, sentada delante de la palmera de Efraim⁴⁵ y sobre ella leemos la inscripción: “*Victoria in manu mulieris*”, es decir “la victoria en manos de la mujeres”. Evidentemente no se trata de Isabel Clara Eugenia como se afirma en otros estudios. Frente a ella, otros dos personajes que pertenecen a la historia de Débora en el *Libro de los Jueces*: Jael matando a Sísara con un clavo y sobre ella la inscripción: “*Benedicta inter mulieres*”, en castellano “Bendita entre las mujeres”. Claramente son dos mujeres fuertes del Antiguo Testamento y ambas prefiguraron a la Virgen del Rosario que como ellas consiguió una victoria, en este caso sobre el Islam en Lepanto. Nuevamente reparamos en que todos estos versículos de la Biblia y estas prefiguraciones marianas se repiten en innumerables sermones y panegíricos de la época, especialmente aquellos que están dedicados a advocaciones como la Virgen del Pilar, Covadonga o el Rosario que han otorgado su patrocinio en diferentes batallas al ejército cristiano español. Resulta curioso como, por ejemplo, en uno de ellos, se compara a Débora con la Virgen de Covadonga, a Don Pelayo con Barach y Al Qama como Sísara⁴⁶. En este caso podríamos decir que la Virgen del Rosario es Débora, Don Álvaro de Bazán es Barach y Ali Pasha es Sísara.

En la parte superior del intradós de este arco trilobulado hay otras dos escenas, a la derecha San Juan soñando y sobre él la visión del Hijo del Hombre que narra en el *capítulo primero del Apocalipsis*, con una inscripción alusiva a este pasaje: “*In dextera eius stellae septem*”, es decir: “Las siete estrellas en su mano derecha”. Frente a él, aparece Josué en la batalla de Gadeón⁴⁷ deteniendo el sol y tras él queda la luna. Encima de este personaje aparece la leyenda: “*Stetit sol in medio coeli*”, es decir, “Se paró el sol en medio del cielo” haciendo alusión al episodio que representa. Pudiera parecer que en este tema que la Virgen tiene poco protagonismo, pero no es así. Para entender la importancia de María en esta prefiguración hay que recurrir una vez más al *Mysterium Lunae*. En la narración bíblica, el sol se paraliza sobre el ejército de Josué para que éste pudiera vencer de día y la luna se envía sobre el ejército enemigo. De este modo la luna, es decir la Virgen María, es la valiente heroína que

⁴⁵ Jueces, 4:5.

⁴⁶ *Sermón predicado por el R. P. Juan Rodríguez, Coronel de la Compañía de Jesús en el Palacio Real de Madrid sobre el Patrocinio de Nuestra Señora*, en 1680.

⁴⁷ Josué, 10.



Fig.8. *San Pio V y prefiguraciones cristológicas y marianas*, Domingo Chavarito, entre 1733 y 1751. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Foto: PFH.

se traslada al frente enemigo para dar la victoria al pueblo escogido⁴⁸. Todas estas representaciones de personajes bíblicos están inspiradas por colecciones de grabados⁴⁹, estampas y biblias ilustradas⁵⁰ que eran un recurso imprescindible en todos los talleres de la época.

Finalmente, en el centro del intradós, en un óvalo, aparece el sol. De nuevo se hace referencia al *Mysterium Lunae*, relacionado con el sol y la luna que hay en el centro de los dos arcos trilobulados, en sendos extremos de la sala. La interpretación iconológica que le podemos dar, teniendo en cuenta las pinturas de la Batalla y el Papa Pío V, es la siguiente: el sol, que es Dios, escucha las oraciones del Papa y los almirantes, y éste transfiere su poder y su luz a la luna, que es María, para que interceda por el ejército cristiano. En definitiva, podemos decir que todos los temas anteriormente comentados se refieren al *Mysterium Lunae* o escenas de batallas que aparecen en la Sagrada Escritura, las cuales se quieren equiparar a Lepanto. Así como, se pretende establecer similitudes entre la Virgen del Rosario, la luna y las heroínas del Antiguo Testamento, e indirectamente también entre los almirantes de la Santa Liga y los otomanos que son comparados con los héroes y los derrotados en esas batallas bíblicas.

En las dos bóvedas de la sala encontramos representado un verdadero ejército angélico con la siguiente distribución. En las trompas y pechinas aparecen ángeles portando armas de todo tipo, banderas, instrumentos bélicos etc., pero todos ellos también portan colgado del cuello un rosario. Es decir, portan las armas del bien o armas celestiales, que son los rosarios⁵¹, con cuyo rezo se obtuvo la victoria en Lepanto y las armas del mal o armas

⁴⁸ Esta idea también se desarrolla en el *Sermón predicado por el R. P. Juan Rodríguez Coronel de la Compañía de Jesús en el Palacio Real de Madrid sobre el Patrocinio de Nuestra Señora*, en 1680

⁴⁹ Una de las colecciones de grabados más populares de la época “*Icones Illustrium Feminarum Veteris Testamenti?*” datada hacia 1590-95 y que fue impresa por el grabador Jan Collaert II y publicada por Philips Galle.

⁵⁰ Destacamos las ediciones de la Vulgata aprobadas por Sixto V y Clemente VIII con ilustraciones del veneciano Nicolo Pezzema. En las distintas bibliotecas y archivos históricos del Arzobispado de Granada hemos podido consultar varias ediciones de esta Biblia de los años 1719, 1731,1733, 1741, 1742, 1754 y 1753.

⁵¹ Hay que recordar que el Rosario siempre ha sido considerado por los católicos como el arma para vencer al mal, al igual que otro objeto de piedad como el escapulario se ha considerado el escudo del cristiano.



Fig.9. *Detalle de la bóveda del antecamarin de Lepanto, Domingo Chavarito, entre 1730 y 1751. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Foto: PFH.*

terrenales, es decir, las armas bélicas que producen derramamiento de sangre. En los gallones más estrechos de las bóvedas encontramos siete ángeles con estrellas y uno con un orbe. En la bóveda del fondo encontramos la inscripción que explica su significado: “*Angelis sunt stellae septem*”, haciendo alusión al pasaje del *Apocalipsis* 1:20 que dice, “...*las siete estrellas son los ángeles de las siete iglesias...*”. También aparece en esta bóveda la inscripción “*Videbis in Sulamite choros castrorum*”⁵², que significa, “¿Por qué miran a la Sulamita, bailando entre dos coros?”. Es un pasaje que, sin lugar a dudas, se refiere a la Virgen como “la Sulamita”, la más querida, la más admirada, la más correspondida de las mujeres. Este recurso de “la Sulamita” como prefiguración de María también es muy recurrente en los sermones de la época⁵³. En los gallones más anchos aparecen los cuatro arcángeles: San Miguel, San Gabriel, San Rafael y el arcángel Laurel, todo ellos con sus atributos correspondientes. En la bóveda de la entrada las inscripciones que aparecen son extractos del pasaje bíblico: “*De caelo dimicatum est contra eos stella manentes in ordine et cursu suo adversas Sisaram pugnauerunt*”⁵⁴, que quiere decir: “Desde el cielo se hizo guerra contra ellos: las estrellas permaneciendo su orden y curso pelearon contra Sísara”. Se trata de una nueva alusión al pasaje antes comentado de la batalla contra Sísara. Lo que en este caso se pretendía era comparar esta batalla bíblica con la batalla de Lepanto, resaltando como en ambos casos el ejército celestial, es decir, las milicias angélicas, ayudan al ejército terrenal a obtener la victoria. En los gallones de esta bóveda aparecen los arcángeles: Uriel, Seactiel, Jehudil y Baraquiel, también con sus atributos.

Por último, se incluyen escenas de guerra que no tiene que ver con la batalla de Lepanto, como es el caso de las pinturas que hay a la derecha de la sala, en los espacios trilobulados y que tienen carácter historicista. Por un lado, una de las escenas puede ser de las Revueltas de las Alpujarras y otra en la que aparece un retrato de un jinete que posiblemente puede ser Don Juan de Austria, el cual fue el encargado de sofocarlas. Ciertamente los historiadores ven en esta actuación ejemplar de Don Juan en las Alpujarras el motivo por el que se le eligió para dirigir las naves de la Liga Santa, entendiéndose este

⁵² Cantar de los Cantares, 7:1.

⁵³ Nuevamente este tema lo encontramos en el *Sermón predicado por el R. P. Juan Rodríguez Coronel de la Compañía de Jesús en el Palacio Real de Madrid sobre el Patrocinio de Nuestra Señora*, en 1680.

⁵⁴ Libro de los jueces, 5:20.



Fig.10. *Inmaculada*, autor desconocido, 1799. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Foto: PFH.

conflicto granadino como un simulacro a pequeña escala de lo que luego supondría la batalla de Lepanto⁵⁵. También hay en las paredes laterales dos relieves bélicos de Luis Narváez firmados en 1771, realizados en alabastro con marcos dorados de rocalla. Sin duda se trata de uno de los aspectos más curiosos de esta sala, ya que con ellos se quiso dejar constancia de batallas contemporáneas a la construcción de este edificio. Por la fecha de ejecución, la indumentaria de los personajes, el tipo de acción en el campo de batalla, las armas empleadas etc. podemos deducir que se tratan de escenas de la Guerra de los Siete Años (1756-1763) desarrollada en las colonias americanas allende los mares.

Antecamarín de la Inmaculada: el Triunfo del bien sobre el mal.

Esta estancia es más tardía, ya que sufre una ampliación en 1744 incorporando parte de la *Casa de la Seda*⁵⁶. En este caso, las pinturas de las bóvedas, aunque muy modificadas, y los espacios trilobulados corresponden también a Chavarito, y las de los muros a Tomás Ferrer. Por desgracia hay que decir que en esta sala el deterioro en general es mucho más acusado. En la misma el tema principal es el triunfo de la gracia sobre el pecado y se deja de lado por completo la temática beligerante. La estancia está presidida por un lienzo de una Inmaculada Concepción canesca. Este cuadro es quizás la obra más moderna que encontramos en el camarín, ya que, según las actas de la Cofradía, fue colocada en este lugar en 1799 como culmen de las obras de decoración del mismo. El tema sin duda, es el que mejor representa el triunfo de María, la concebida sin mancha, sobre el pecado original. La representación que se hace en este caso, sigue muy fidedignamente el modelo que crea Alonso Cano en la Inmaculada que pinta para el *Oratorio de la Sala Capitular de la Catedral de Granada*. La Virgen se representa con la indumentaria típica de esta iconografía, vestida de celeste y blanco y con

⁵⁵ Negrón Colomer, 2003: 271-274.

⁵⁶ Isla Mingorance, 1990: 21. Se llegó a un acuerdo entre el Convento, la Cofradía y el Arte del torcido de la seda, para que esta última cediera parte de la casa donde se reunía habitualmente el gremio a fin de poder “alargar sitio para la mas perfecta igualdad y extensión de tan precioso y singular camarín como lo es el de nra. Señora la Virgen de el Rosario...” a cambio de dejar de pagar unos censos al Convento.



Fig.11. *Rey David*, autor desconocido, entre 1744 y 1773. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Foto: PFH.

los atributos de mujer apocalíptica: el resplandor de sol y la luna como pedestal⁵⁷. La Inmaculada está escoltada por sendos querubines que en sus manos portan flores alusivas a virtudes de la Virgen. El de la izquierda lleva un lirio o flor de lis, símbolo de la realeza de María y el de la izquierda lleva en una rosa, emblema de la belleza, y un ramillete de azucenas, aludiendo a la pureza. El lienzo está rodeado por un impresionante marco de cornucopias de estuco recubiertas de pan de oro y que en su interior contienen piedras de ágata muy pulidas que reflejan la luz, de tal modo que se quiere crear un resplandor alrededor de la Inmaculada.

En el intradós del arco trilobulado, aparecen representados en la parte inferior San Joaquín y Santa Ana, que junto con el Espíritu Santo, que aparece en el centro del arco, representan la concepción de la Virgen María, tal y como se narra en la *Leyenda Dorada*⁵⁸. Sobre éstos hay otros dos personajes, uno por desgracia no se puede interpretar debido al gran deterioro, el otro es el Rey David, vestido con los atributos reales y un arpa. Este personaje lo podemos relacionar directamente con la Virgen María y Cristo, que pertenecen al linaje real, por ser descendientes del Rey David. Hay que resaltar que hasta ahora no se habían podido identificar estos personajes, dado el mal estado que padecían estas pinturas antes de la restauración del lugar.

Además, se completa el programa de la estancia con cuatro escenas en los espacios trilobulados. A la derecha se encuentra el tema de la *Expulsión del Paraíso y la gran promesa*, en él aparece representado el jardín del Edén con abundante vegetación y especies animales. En dicho jardín encontramos a Adán y Eva que están siendo expulsados del mismo por el arcángel Uriel, que porta la espada de fuego, tras haber cometido el pecado original. En el árbol de la ciencia curiosamente aparece un tondo en el que hay pintada una Inmaculada Concepción. Con ello se quiere representar el tema de “la gran promesa del Padre”, es decir, que, desde aquel momento, María ya estaba en mente de Dios como la mujer que concebiría a su Hijo, con cuya muerte sería borrado aquel pecado. Se trata de la pintura de menor calidad que hay en esta estancia y, por ello, podemos afirmar con casi total seguridad que no es obra de Chavarito. En el arco trilobulado que hay sobre la puerta que comunica con la iglesia está

⁵⁷ Apocalipsis, 12:1-6.

⁵⁸ Según cuenta Jacobo de la Vorágine en *La leyenda dorada* la historia de la Natividad de la Virgen María fue escrita por San Jerónimo. de la Vorágine, 1982: 567.

representado el *Triunfo de la Iglesia*. Se trata de una escena en la que aparece en primer plano un majestuoso carruaje barroco tirado por una cuadriga. En el mismo están sentados dos personajes, una mujer vestida con túnica rosa, manto azul y la cabeza cubierta, que impone una corona de oro sobre la cabeza de un general romano, ataviado con coraza, paludamentum y cetro. La mujer es una alegoría de la Iglesia y el hombre alguno de los dos Emperadores Romanos que legalizaron a la Religión Católica en el Antiguo Imperio Romano: Constantino o Teodosio. Sin duda, se trata de un tema muy contra-reformista, a pesar de la fecha tan tardía en la que se realiza, advertimos como todavía son muy comunes estos repertorios. Esta representación sigue el modelo empleado por Rubens en el *Triunfo de la Eucaristía y la Iglesia*, que más tarde fue versionado por Chavarito en *la Iglesia del Corpus Christi de Granada*, en los cuales se sitúa a esta alegoría sobre un suntuoso carruaje. En relación con este contenido puede estar la pintura que hay en el muro derecho, en torno a un ojo de buey, en la que se representa una ciudad ardiendo que podría ser Roma. En el muro izquierdo observamos como aparecen representados otros dos temas. Sobre la puerta que da acceso a la sala central del camarín se representa el argumento de *María capitaneando la nave*. En el mismo se emplaza la Virgen María capitaneando un galeón, que pudiera parecer el de Don Álvaro de Bazán, aludiendo al tema de la Batalla de Lepanto, pero en este caso no es así. Los tripulantes del barco son angelitos que realizan las tareas propias de los marineros. De igual modo, intuimos como otros ángeles agasajan a la Virgen y le ofrecen presentes en bandejas de oro, a la vez que le ciñen con una corona de flores las sienas. También llaman nuestra atención las divisas de la embarcación, que son banderas blancas con el anagrama de María. Por último, hay que destacar que la nave representada está a punto de atracar en un puerto. La interpretación iconológica es que el navío que capitanea la Virgen representa al alma del cristiano o la Iglesia, a las cuales María, como co-redentora de la humanidad y partícipe activa del plan salvífico, conduce al buen puerto, al Puerto de la Salvación que es Cristo. Por último, en ese mismo lateral se representa a la *Divina Pastora*. Esta iconografía fue introducida en Sevilla a partir de 1703 por el fraile capuchino Fray Isidoro de Sevilla y pintada por vez primera por Alonso Miguel de Tovar en ese mismo año. Por lo cual podemos deducir, que al tratarse de una iconografía muy novedosa en la época, se quiso incorporar al programa de este camarín. Además era un tema con el cuál se buscaba acercar la figura de María a la sociedad, presentándola de una manera sencilla, pero a la vez con un gran trasfondo teológico, en un momento en el que las élites ilustradas ridiculizaban continuamente la imagen de la Virgen, representada casi siempre como reina, hasta ese momento. A pesar de ello, hay que decir que este motivo ya era conocido en Granada algunos siglos antes, en un estado muy embrionario y sin representaciones plásticas. Esto se debe a que San Juan de Dios, tras caer de una yegua desbocada, tuvo una visión en la que vio a la Virgen vestida de pastora⁵⁹. En el caso que nos ocupa, aparecen Cristo y la Virgen bajo un arco triunfal y sobre una escalinata, rodeados por una arquitectura exuberante que recuerda a la de un palacio. De este modo, la representación cobra gran novedad al no estar inserta en un entorno bucólico como era habitual. Sobre ellos está el Espíritu Santo y en los intercolumnios del palacio aparecen las cuatro estatuas alegóricas que representan las virtudes cardinales: prudencia, fortaleza, templanza y justicia. En la cornisa están representados nuevamente los siete arcángeles, que ya aparecieron en el antecamarín de Lepanto. En el palacio también hay un jardín típicamente barroco con vegetación muy bien recortada y dispuesta en grandes jarrones y parterres. En dicho vergel hay abundantes fuentes y un rebaño de ovejas. La interpretación iconológica es la siguiente: con respecto a la escenografía, sin duda el palacio y sus jardines son una evocación del Paraíso, advertimos como de nuevo se repite la idea de palacio celeste en el que están los arcángeles. Las fuentes son una alusión a la virginidad, tal y como hemos visto anteriormente, en el *Cantar de los Cantares*. Centrándonos en las figuras de Cristo y María, reparamos en como la Virgen está sentada y no aparece con los atributos de la realeza, si no que se muestra vestida de pastora. Por su parte, Cristo aparece de pie al lado de su madre, presentándola al rebaño que está a sus pies que representa a la humanidad.

⁵⁹ de Sevilla, 2012: 65.



Fig.12. *Divina Pastora*, Domingo Chavarito, entre 1744 y 1773. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Foto: PFH.

Cristo, el Buen Pastor, nos presenta a María como Pastora de las Almas, que con su ejemplo conducirá a ese rebaño por el camino de la virtud y la gracia, hasta alcanzar la salvación.

En las bóvedas de esta estancia aparecen ángeles de nuevo, pero en este caso no son ángeles guerreros, sino que son ángeles que portan una gran variedad de instrumentos de la época. Sin duda, estas representaciones de seres celestiales con instrumentos suponen un verdadero tratado de organología de la época en la que se realiza este edificio. Podemos interpretar en esta ocasión que el coro angelical representado está celebrando con júbilo el triunfo de María sobre el pecado original, el triunfo de la gracia. Hay que señalar que, en el caso de estas bóvedas, no se puede identificar ningún ángel en concreto ya que los modelos representados son muy genéricos.

En las pinturas murales, se repiten los mismos elementos que en la sala de Lepanto, con la salvedad de que desaparecen los artefactos vinculados con la batalla y son sustituidos por angelotes que portan símbolos marianos. Durante la realización de este estudio hemos descubierto, a través de un periódico de 1836, que en esta habitación había una pieza de gran valor que por razones que desconocemos ya no está allí. Se trata de una piedra de ágata que tenía pintada la huida a Egipto⁶⁰.

Finalmente, no podemos terminar sin destacar la decoración de los postigos de las ventanas de ambos antecamarines. Estos cerrajes de carpintería se ornamentaron con motivos en tono azul cobalto sobre fondo verde, inspirados en las decoraciones paisajísticas de la cerámica de Delft. Esta cerámica, producida en la ciudad holandesa que le da nombre, se esmaltaba con pigmento de cobalto oxidado reproduciendo los paisajes de la zona. El motivo por el que se tomaron estas decoraciones, seguramente está relacionado con la popularidad que adquirió esta cerámica suntuaria en las casas más distinguidas de la época.

Estancia central: la dualidad entre las dos realidades, el antiguo y nuevo testamento y la maternidad divina.

El recorrido concluye en la estancia central o sala de la Virgen, sin duda la más rica y espectacular del camarín. En ella podemos encontrar todas las características fundamentales del barroco: el *horror vacui*, que es la que más se hace patente, el dialogo de la arquitectura, la escultura y la pintura, la multiplicidad de puntos de vista, el dinamismo, el empleo de una

⁶⁰ Periódico "El Español". Madrid, n°107 (15/2/1836), p.4.



Fig.13. *Diseño original del suelo de la estancia central, Salvador de León y Juan de Aranda Salazar, entre 1727 y 1773. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Foto: PFH.*

estructura muy compleja que casi quiere hacer alarde del gran desarrollo que conlleva, etc. Es una sala que se caracteriza por estar totalmente cubierta de espejos, lo cual como indica el profesor Bonet Correa, acentúa la sensación de estar ante un mundo irreal que potencia el carácter místico-divino⁶¹. En definitiva, lo que se busca en esta estancia es crear en la tierra un espacio trascendente y que evoque lo sobrenatural. En relación con esta idea, el primer concepto que se quiere representar en esta sala es el de las dos dimensiones que componen la realidad o el universo desde el punto de vista aristotélico-tomista. La geometría empleada en la planta y la cúpula, está fundada en el uso del cuadrado y el círculo como formas puras generadoras del espacio, relacionada con el ideal de perfección formal que tiene sus orígenes en usos religiosos judíos. Esta idea será recogida durante la antigüedad clásica por filósofos como Platón y Aristóteles, y más tarde Santo Tomás de Aquino la cristianizaría. Ellos relacionaron al círculo y al cuadrado con este pensamiento. De este modo la idea de lo eterno y absoluto en representación misma de la bóveda celeste, se lleva a cabo a través del círculo, frente a lo humano y lo caduco, delimitado por los ejes de los cuatro puntos cardinales, es decir la cuadratura. Esta idea también la podemos encontrar en obras granadinas anteriores a este camarín, como es el caso del *Palacio de Carlos V*.

En este suelo de planta cuadrada hay una magnífica “alfombra marmórea” realizada con la técnica de la intarsia por Salvador de León y Juan de Aranda Salazar⁶². En ella aparecen representadas un copioso número de trofeos de guerra obtenidos en la batalla de Lepanto y en el centro, los escudos de las tres principales potencias de la Liga Santa: Reinos de España, Republica Serenísima de Venecia y los Estados Pontificios. Resulta curioso ver en un edificio cristiano esa cantidad de atributos y trofeos propios de Imperio Otomano y la cultura islámica, pero el sentido con el que se hace es representar que estos trofeos están en el suelo como signo de sumisión y humillación ante la advocación mariana a la que se le atribuye la victoria en Lepanto. Hay que resaltar que durante el proceso de restauración se encontró el diseño original de esta “alfombra” en las cubiertas del camarín junto con otros documentos, y se va a publicar por vez primera en este estudio. Con él, podemos comprobar como finalmente se cambiaron algunos elementos del diseño original.

⁶¹ Bonet Correa, 1978: 195 -196.

⁶² Aranda Doncel, 2015: 306-308.



Fig.14. *Suelo de la estancia central*, Salvador de León y Juan de Aranda Salazar, entre 1727 y 1773. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Foto: PFH.

Por el contrario, experimentamos que, conforme elevamos la vista, la compleja estructura arquitectónica convierte el cuadrado en un círculo, con el que se quiere representar la bóveda celeste como ya mencionamos. Además, si nos fijamos a través de los ventanales que horadan el tambor de la cúpula, podremos ver unos querubines, pintados en el techo del pasillo que la rodea, que miran a los mortales que estamos pisando el suelo, la tierra, vigorizando la idea expuesta anteriormente. Los querubines se distribuyen en grupos de tres, flanqueando atributos alusivos a las letanías del Rosario. Lo que más nos sorprende en esta sala es el empleo del espejo de manera excepcional para cubrir todo el paramento de la estancia. Evidentemente con el cristal se viene a reforzar esta idea del cielo, aunque también se puede considerar su uso como una analogía de la Virgen y la luna en la idea que representa el *Mysterium Lunae*. A lo largo de la historia se le han dado otras significaciones simbólicas al espejo, que pueden estar relacionados con el sentido que se le quiso dar en esta estancia. Principalmente se ha relacionado con la Verdad, el autoconocimiento, la ostentación del Amor divino reflejando los rayos de Sol, pero sobre todo en la mística española el siglo de oro, se ha utilizado como símbolo del alma devota en contemplación⁶³. Y como no podía ser de otra manera, ha estado vinculado a la figura de la Virgen y su carácter ejemplar, impoluto y modélico, hasta tal punto que una de las letanías lauretanas la agasaja como *Speculum Justitiae*.

Otro tema que quiere representarse en esta sala es el del Antiguo y Nuevo Testamento. La estancia cuenta con un zócalo de espejo opaco y unos tondos de alabastro y madera (en el caso de los que están en las puertas) que contiene en su interior unos relieves que representan escenas del Antiguo Testamento. Todas esas escenas están protagonizadas por mujeres del Antiguo Testamento, que prefiguran a la virgen María, y están atribuidas a Pedro Tomás Valero. El recurso vemos que también se emplea en otros espacios similares, como por ejemplo el *Camarín de Nuestra Señora de Guadalupe* en Cáceres. Estos pasajes ya fueron clasificados por la profesora Isla Mingorance⁶⁴. Pero a pesar de ello, hemos visto conveniente revisar algunos temas que no terminaban de encajar. Todos ellos han sido debidamente

⁶³ Es un símbolo al que recurre frecuentemente Santa Teresa en *Las Moradas* y el *Libro de la vida*.

⁶⁴ Isla Mingorance, 1990: 43-53.

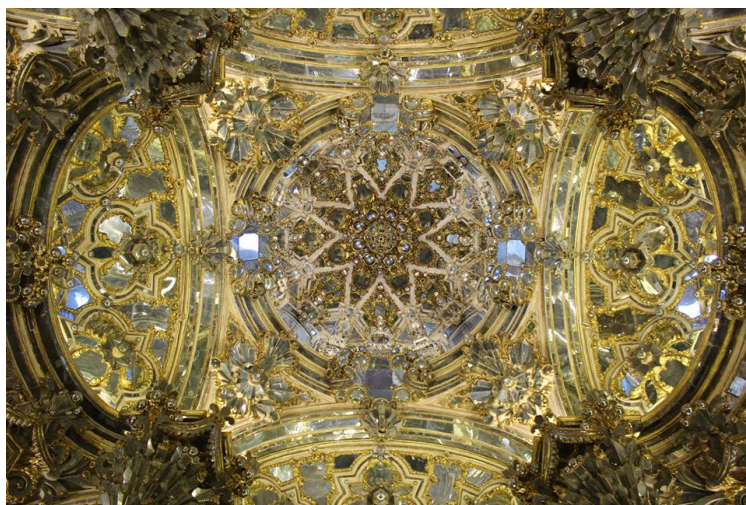


Fig.15. *Bóveda de espejos de la sala central del camarín*, autor desconocido, entre 1727 y 1773. Camarín de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Foto: Pablo Fernández Hurtado.

clasificados y analizados en un artículo monográfico, dedicado a dicho zócalo, que hemos publicado recientemente⁶⁵. En el mismo, también aparecen ocho ángeles de alabastro, con rosarios colgados del cuello y atributos referentes a las letanías del rosario. Finalmente, podemos observar que la peana sobre la que está la imagen de la Virgen del Rosario, queda por encima del zócalo anteriormente descrito, esto no es cosa del azar, si no que se hizo así para marcar la diferencia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. De esta forma, se deja claro que María, la nueva Eva, la nueva Judith⁶⁶, etc., en el momento que acepta el designio divino de ser la Madre del Salvador tras el anuncio del arcángel Gabriel, inicia el Nuevo Testamento. Esto se podía comprender mucho mejor antes de la restauración del camarín, ya que hasta entonces había en los diez nichos situados justo encima del zócalo una serie de pinturas sobre la vida de la Virgen. Durante dicha intervención, se taparon las pinturas con imitaciones de espejos similares a los que hay en el resto de la sala. En el año 1894 se encargó al pintor José Larrocha González una serie de óleos sobre lienzo con los misterios del Rosario, que copiaban grandes obras maestras de la pintura de la Edad Moderna⁶⁷, que estuvieron colocadas algún tiempo en esos nichos. En ese momento eran discípulos de este pintor José María López Mezquita y José María Rodríguez-Acosta, que también realizaron dos cuadros de la serie. Quizás nos encontramos ante las primeras obras firmadas por estos artistas. En la actualidad estas pinturas se encuentran en la sala capitular.

⁶⁵ Palma Fernández, 2018: 197-217.

⁶⁶ *Recuerdo histórico, breve narración panegírica del milagro del sudor y lágrimas y de la Estrella que se vieron en el rostro de nuestra Sra. del Rosario sita en su capilla del Real Convento de Santa Cruz, Orden de Predicadores de la Ciudad de Granada: que hace a los fieles la Venerable y Real Cofradía de la misma Sra. a solicitud y expensas del Doctor Don Francisco de la Cova Guzmán y Carvajal Abogado de los Reales Concejos y Real Chancillería de dicha Ciudad y Don Joseph López Jordán, su Hermano Mayor y Mayordomo*, en el año 1765, Archivo de la Archicofradía del Rosario.

⁶⁷ Periódico "El Defensor". XV. N° 6936. Granada, (26/8/1894), p.2.

Conclusiones.

Hemos podido comprobar que el programa iconográfico guarda en sí una serie de temas y valores con un profundo significado en el que se dan la mano lo teológico y lo histórico. Con este estudio, no hemos perseguido únicamente interpretar en clave iconológica los temas iconográficos planteados, sino que también hemos tratado de acercarnos al pensamiento y la concepción de la realidad y la transcendencia, que tenían los ideólogos de esta obra y la sociedad de su época. Aunque no conocemos quienes fueron los principales mentores de tan vasto y complejo programa, ha quedado patente para las generaciones posteriores el valor y la importancia que tanto para artistas como mecenas tenía la decoración de este camarín. Se palpa fácilmente la interdisciplinariedad de sus creadores, llegando a participar, seguramente, en la elaboración del proyecto los propios frailes de la Orden de Predicadores, que siempre se han caracterizado por ser muy doctos en Teología y Sagrada Escritura. De este modo, podemos relacionar las fuentes, gráficas y pictóricas, empleadas para el desarrollo de este programa con los diferentes artistas que trabajan en el camarín. Así como, los frailes dominicos están vinculados con el amplio abanico de fuentes literarias empleadas. Como si se tratara de un sermón panegírico de los propios frailes predicadores del siglo XVIII, los significados, ricos y variados, van adaptándose al significante arquitectónico, pictórico y escultórico, con el fin evidente de impresionar y transformar el alma de los fieles como pedía el Concilio de Trento. Prueba de lo asentados que estaban estos ideales y temas en el seno de la Orden de Predicadores, es la Biblia Mariana escrita por el dominico Fray José de San Miguel y Barco en época contemporánea a la construcción del Camarín⁶⁸. Pero a pesar de todo ello, no cabe la menor duda que, a día de hoy, tres siglos después de la finalización de las obras de este espacio, su programa iconográfico sigue dejándonos las puertas abiertas a las posibilidades que ofrece su contemplación.

Pero si algo nos sorprende de este Camarín, es la restricción de acceso que se fija nada más ser concluido, la cual se mantuvo hasta el proceso de restauración en 2007, de tal modo que sólo podían acceder al mismo unos pocos privilegiados. Con esta determinación únicamente se buscaba acentuar el sentido de misterio y sacralidad en torno a la imagen. Incluso, es posible que la imagen estuviera oculta tras un bocaporte⁶⁹, velo o telón y sólo fuera mostrada en momentos puntuales, reforzándose así el sentido teatral y místico. Esta tesis la ratifica la existencia de unas poleas, situadas sobre la cornisa de la sala central del camarín, a ambos lados de la embocadura interior del retablo, así como la continua mención en los inventarios de la cofradía a un lienzo de tela ricamente ornamentado destinado a ocultar la imagen. Teniendo todo esto en cuenta, podría parecer muy incongruente el empleo de una exuberante decoración, la creación de un programa iconográfico y unos recorridos simbólicos y ceremoniales, etc., que apenas iban a ser contemplados y disfrutados. Pero todo esto queda justificado por el profundo sentido de veneración y exaltación hacia la imagen de devoción que existía en esta época. Esto queda claramente reflejado en el Concilio de Trento en el que se aclara que “...*por medio de las imágenes que besamos y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos, adoramos a Jesucristo y veneramos a los santos cuya semejanza ostentan...*”⁷⁰. Y en el caso de la Virgen del Rosario venerada en este Camarín, podemos resumir la gran devoción que le profesaba la ciudad en las palabras del Cronista del Convento de Santa Cruz la Real, Fray Francisco de Páramo, hacia 1720: “Roba los corazones de todos, es el asilo de la ciudad entera y los granadinos la miran siempre como a madre de misericordia y abogada segura”.

⁶⁸ De San Miguel y Barco, 1749.

⁶⁹ Término artístico surgido en el levante español, utilizado para definir al lienzo situado en la parte frontal de las hornacinas centrales o embocaduras de los retablos, que oculta a la imagen titular que preside dicho retablo. Este lienzo sólo se descorría en ocasiones puntuales y posibilita que la imagen únicamente pudiera ser vista en función de las necesidades litúrgicas y doctrinales.

⁷⁰ Decreto sobre las Sagradas Imágenes dictado en la sesión XXV del Concilio de Trento.

Bibliografía

- Aranda Doncel, J.: *Los Agustinos Recoletos en Andalucía. El convento de San Nicolás de Tolentino de la villa de Luque (1626-1835)*. Madrid: Editorial AVGVSTINVS. (2015).
- Barceló, M.: “El Califa patente: el ceremonial omeya de Córdoba o la escenificación del poder”. En: *Estructuras y formas del poder en la Historia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, (1991), pp. 51-72.
- Bonet Correa, A.: *Andalucía barroca: arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Polígrafa. (1978).
- Calvo Castellón, A.: “Chavarito un pintor granadino (1662-1751)”. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 12, Granada, (1975), pp. 278-293.
- Carducho, V.: *Diálogos de pintura*. Madrid. (1633).
- Casal Maceiras, O.: “La construcción de la imagen pública del poder a través del protocolo y el ceremonial. Referencias históricas”. En: *Historia y comunicación social*, 18, Madrid, (2013), pp. 761-775.
- Crespo, M.: *La Virgen de Lepanto*. Granada. (1970).
- De la Vorágine, S.: *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza. (1982).
- De Ligorio, A. M.: *Las glorias de María*. Barcelona: Librería católica Be Pons y C Editores. (1846).
- De Sevilla, I.: *La Pastora Coronada*. Sevilla: Gesto. (2012).
- Galán Cortés, V.: “Una estancia celestial en la tierra”. En: Rodríguez Miranda, María del Amor (2015): *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*. Córdoba: Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo", (2015), pp. 517-530.
- Gómez Román, A. M.: “Moral aristocrática, filantropía y promoción en la figura de Pedro Pascasio de Baños”. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 36, Granada, (2005), pp. 139-149.
- Isla Mingorance, E.: *Camarín y Retablo de Nuestra Señora del Rosario*. Granada. (1990).
- Kubler, G.: “Arquitectura española en los siglos XVII y XVIII”. En: *Ars Hispaniae*. Madrid: Plus Ultra, (1957), pp. 285-291.
- Negrón Colomer, A.: “Recopilación histórica sobre la batalla de Lepanto”. En: *Actas del I Simposio Histórico de la Orden de San Juan de Malta*. Toledo: Diputación Provincial de Toledo, (2003), pp. 271-274.
- Olmendo Sanchez, Y.: *Los programas del barroco tardío en Granada, arquitectura y urbanismo (1667-1750)*. Granada: Universidad de Granada. (1996).
- Orozco Díaz, E.: *Teatro y la teatralidad del barroco*. Madrid: Planeta. (1969).
- Palma Fernández, J. A.: “Un programa iconográfico veterotestamentario en el Camarín de N. S. del Rosario (Granada)”. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49, Granada, (2018), pp. 197-217.
- Pérez Tudela de Gabaldón, A.: “Algunas precisiones sobre la imagen de Felipe II en las medallas”. En: *Revista Arte, Geografía e Historia*, 1, Madrid, (1998), pp. 241-271.
- Rahner, H.: *María y la Iglesia*. Madrid: Ediciones Cristiandad. (2002).
- Sumerson, J.: *El lenguaje Clásico de la arquitectura. De L.B. Alberti a Le Corbusier*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. (1984).
- Taylor, R.: “Retablo y Camarín de Nuestra Señora del Rosario”. En: *Goya*, 40, Madrid, (1961), pp. 258-267.
- Thacker, C.: “Louis XIV's Last “Manière de montrer les jardins de Versailles”. En: *The Journal of Garden History*, 6, 2, Londres, (1978), pp. 31-38.