

# **Influencias de Alonso Cano en la obra del pintor lorquino Pedro Camacho Felizes de Alisén. A propósito de la *Virgen del Rosario*, obra inédita conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia**

VÍCTOR MARCO GARCÍA

## RESUMEN

En la colección del Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva un lienzo anónimo representando a la *Virgen del Rosario* que, en el presente estudio, hemos podido identificar como obra indiscutible del pintor Pedro Camacho Felizes de Alisén (Lorca, 1644-1716). Su identificación no solo viene a aumentar el número de obras del artista, sino que resulta de especial interés por mostrar una clara influencia de los modelos de Alonso Cano; hecho que demuestra que el viaje del lorquino a Granada en 1692, por motivos aparentemente burocráticos, no fue desaprovechado.

PALABRAS CLAVE: Pintura / Murcia / Siglo XVII / Pedro Camacho / Alonso Cano

## ABSTRACT

In the collection of Museo de Bellas Artes of Valencia an anonymous picture representing the *Virgin of the Rosary* is conserved. In the present study, we have been able to identify this picture as a work of Pedro Camacho Felizes de Alisén (Lorca, 1644-1716) like unquestionable author. Its identification not only increase the number of works of the artist, but it is specially interesting because it shows a clear influence of the models of Alonso Cano; fact that demonstrates that the trip of the artist to Granada in 1692, by apparently bureaucratic reasons, was not without any profit.

KEYWORDS: Painting / Murcia / 17<sup>th</sup> century / Pedro Camacho / Alonso Cano

## LOCALIZACIÓN DE LA OBRA

Este singular lienzo que representa la *Virgen del Rosario* (Figura 1), y que en el presente estudio atribuimos, sin ningún tipo de duda, al pintor lorquino Pedro Camacho Felizes de Alisén, se encuentra actualmente en el presbiterio de la Iglesia de la Asunción de Montserrat, situado en el lado del evangelio. A pesar de su ubicación actual, el lienzo no pertenece al tesoro artístico de la parroquia, ya que éste desapareció prácticamente en su totalidad a causa de los conflictos bélicos acaecidos en la Guerra Civil española. Documentos consultados en el Museo de Bellas Artes de Valencia indican que, en el año 1955, esta institución depositó en la citada iglesia un conjunto de lienzos destinados a embellecer la parroquia, con el compromiso de que ésta se hiciese cargo de la conservación de tales obras. De que la obra de nuestro estudio pertenece a los fondos de la pinacoteca valenciana no cabe la menor duda: Existe una Orden Ministerial, con fecha del 11 de marzo de 1963, en que se detalla el número de obras que salieron del Museo de Bellas Artes de Valencia con destino a la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Montserrat. En el documento figura una «*Virgen con el Niño y ángeles*», que no es otra que la obra que aquí nos ocupa.<sup>1</sup>

También es aclaratoria la presencia en el lienzo de un número de inventario antiguo, concretamente el «926», escrito en blanco en la parte central del margen izquierdo de la composición. Tras realizar una revisión exhaustiva de los antiguos inventarios y catálogos del Museo de Bellas Artes de Valencia, no se ha podido establecer una correspondencia entre la numeración y el tema representado. El hecho nos impide conocer más datos que hubiesen arrojado luz sobre la pintura, como por ejemplo su lugar de procedencia. No obstante, la situación de la numeración, el color y el tipo de grafía, nos lleva a pensar en que el lienzo proceda de alguno de los edificios religiosos que en 1838 sufrieron los efectos de la desamortización de Mendizábal. Posiblemente, al tratarse de una cifra elevada, debió proceder de algún cenobio de importancia del que se extrajeron un número importante de obras. La advocación de la Virgen como Nuestra Señora del Rosario, fue difundida principalmente por la orden de los dominicos, por lo que podríamos pensar en que el lienzo proceda del Convento de Santo Domingo de Valencia del que salieron, tras la desamortización, cientos de obras con destino al Museo de Bellas Artes de Valencia. Todo ello debe quedarse en mera suposición, puesto que la devoción a la Virgen del Rosario traspasó las clausuras dominicas para ser venerada por otras órdenes y en numerosos templos y parroquias. Del convento de predicadores de Valencia salieron varios lienzos con destino al museo que presentaban esta advocación, tal y como refleja el inventario de bienes desamortizados realizado en 1838.<sup>2</sup> Este inventario, al no ofrecer en la mayoría de casos las medidas de las obras, no puede garantizarnos que uno de ellos pueda ser el de Camacho.

---

1 *Virgen del Rosario*. Óleo sobre lienzo. 158 x 200 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia. Número de inventario general: 3583. Depositada por Orden Ministerial en la parroquia de la Asunción de Montserrat el 11 de marzo de 1963.

2 En el *Inventario general o copia de los inventarios particulares de las Pinturas, Esculturas y Gravados, que han tenido ingreso en el Deposito de efectos científicos y artísticos, sito en el extinguido Convento del Carmen Calzado [...]*, redactado en Valencia en 1838, que obra en el Archivo Histórico de la Diputación Provincial de Valencia; se pueden contar hasta ocho lienzos representando la Virgen del Rosario, procedentes de la iglesia y convento de Santo Domingo en Valencia.



Figura 1. *Virgen del Rosario*. Pedro Camacho. Museo de Bellas Artes de Valencia.

El lienzo cuenta además con el inconveniente añadido de que parece haber sido recortado en su extremo inferior, pudiendo tratarse de una obra de lectura más compleja, tal y como se demostrará en las páginas sucesivas. Quizá fue sometido a un proceso de saneamiento, práctica muy frecuente en el pasado, en el que su parte inferior fue recortada, posiblemente por su deterioro. Esto se deduce por varios motivos: Sus medidas, 148 x 190 centímetros, son un tanto inusuales en la pintura de finales del siglo XVII. También se debe añadir que las figuras principales están desplazadas hacia el margen derecho y que, en la parte inferior de la composición, aparecen unos ángeles con algunas de sus extremidades amputadas. Todo ello nos lleva a pensar en que el lienzo en origen debió de ser de mayor tamaño y en su fragmento perdido debió de estar representado algún personaje o personajes que hoy en día desconocemos.

A pesar de ello, lo conservado presenta un relativo buen estado de conservación, sin abundancia de repintes. Aunque sería necesario un proceso de limpieza para eliminar la suciedad acumulada por el tiempo y viejas capas de barnices oxidados, en él es todavía reconocible el singular estilo del pintor lorquino Pedro Camacho Felizes de Alisén.

## PEDRO CAMACHO FELIZES DE ALISÉN (LORCA, 1644-1716)

Aunque la crítica lo haya tachado la gran mayoría de las veces, quizás de una forma un tanto injusta, como de artista desigual, incorrecto y vulgar imitador de estampas; y sus obras hayan sido calificadas mediocres, ásperas y de escaso valor artístico; nadie puede arrebatar a este pintor lorquino el ser la última figura representativa de la pintura del barroco en Murcia.<sup>3</sup>

Su estilo es muy ecléctico y sin duda deriva de cierto autodidactismo en el que irían calando diferentes influencias. En sus años de formación, alrededor de 1658, debió aprender los rudimentos básicos de la pintura junto a algún artista local. Muñoz Clares, propone los nombres de Jusepe de Toledo, Juan Antonio Filibertos y Antonio Rojo, activos en Lorca por aquellas fechas.<sup>4</sup> Sin embargo, el estilo de estos autores no aparece reflejado en las obras documentadas o atribuidas a Camacho por lo que consideramos que sería más acertado pensar en otro maestro.

Algo que sí se aprecia en sus lienzos es el fuerte poso de la escuela valenciana de finales del seiscientos, exportada al ámbito geográfico murciano por pintores como Mateo Gilarte, seguidor de los modelos de Jerónimo Jacinto de Espinosa, o Senén Vila, discípulo de Esteban March. Ambos artistas, continuadores de la tradición pictórica valenciana, desarrollaron la mayor parte de su producción en esta región, sobre todo en la ciudad de Murcia, en la que Pedro Camacho se instaló temporalmente, quizás entre 1671 y 1677.<sup>5</sup> Muñoz Clarés también propone la influencia del pintor Matheos Ferrer, autor de una *Adoración de los Reyes* conservada en el Museo de Bellas Artes de Murcia, cuya personalidad artística está todavía pendiente de estudio. Ferrer, de formación valenciana, trabajó en repetidas ocasiones junto a Camacho pudiendo haberse producido entre ambos pintores una mutua influencia.<sup>6</sup>

A todo ello, también debe añadirse una estancia en la ciudad de Granada, realizada en 1692, para seguir más de cerca un pleito en la Real Chancillería. El hecho queda reflejado en un documento de venta de esclavo que le hace don Gaspar Ots, su cuñado, en el que le otorga carta de pago doña María Maldonado, su esposa, «... por estar su marido al presente residiendo en Granada...»<sup>7</sup> Ante la ausencia de documentación, que sitúe al pintor en Lorca y Murcia durante buena parte de los años 1692 y 1693, todo induce a pensar a que Camacho residió fuera de la provincia en ese periodo, al menos en la ciudad de Granada, donde su presencia está probada con documentos. En esta estancia, debió conocer la obra de artistas como Ambrosio Martínez, Esteban de Rueda, Jerónimo Cieza y por supuesto Alonso Cano y sus seguidores, entre los que destacan Pedro Atanasio Bocanegra y Juan de Sevilla.

3 El estudio más completo del artista es el realizado por MUÑOZ CLARES, M. *El pintor Pedro Camacho Felizes de Alisén (1644-1716) y su entorno artístico*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1988.

4 *Ibidem*, pp. 39-41.

5 *Ibid*, p. 42. El 17 de marzo de 1671 Camacho toma en arrendamiento una casa por un periodo de 4 años. Ésta era propiedad de don Esteban del Castillo y pertenecía a la parroquia de Santa María de Murcia.

6 *Ibid*, p. 133. Véase también MUÑOZ CLARES, M. «Los pintores en Lorca de la segunda mitad del XVI a finales del XVIII» en *El legado de la pintura. Murcia, 1516-1811*, catálogo de exposición, Centro de Arte Palacio Almudí, Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 1999.

7 MUÑOZ CLARES, M. *Op. Cit.*, 1988, pp. 49-50.

Con estas influencias tan dispares y carente de un maestro, resulta ahora más lógico el peculiar estilo de Camacho, siendo comprensibles sus limitaciones artísticas. Limitaciones éstas que no le impidieron gozar de una situación privilegiada en la Lorca de finales del siglo XVII que, en periodo de buena situación económica, necesitaba de pintores que se encargasen de atender tanto una clientela laica como religiosa. La oferta de producción artística en la ciudad, en el cambio de siglo, se abrió a nuevos mercados y los artistas también realizaron numerosos encargos para pueblos cercanos, principalmente en las tradicionales vías de comunicación, como Caravaca y la comarca del río Mula, el camino de Murcia y la dirección hacia Andalucía, funcionando de esta manera Lorca como un pequeño centro artístico a menor escala.<sup>8</sup>

Desde el estudio de Espín Rael, dentro de la producción de Camacho se ha venido diferenciando entre dos estilos o maneras. Este investigador dijo a este respecto: «Dos son los estilos de sus cuadros, tanto en dibujo como en colorido, muy diferentes; hasta el punto que sin la casualidad de haber encontrado de unos y otros firmados, jamás me hubiese atrevido a darlos como de la misma mano y por el mismo artista ejecutados».<sup>9</sup> Los investigadores que se han dedicado a estudiar la obra del lorquino coinciden en que sus primeras obras evidencian cierta torpeza compositiva, sometida en algunas ocasiones a la dependencia de alguna estampa o grabado. Éstos lienzos del primer periodo generalmente se resuelven en clave claroscuro, con unos acusados contrastes de luces y sombras, y una coloración generalmente apagada, con tendencia a las tintas más oscuras. Sin duda alguna, el mejor testimonio y culminación de esta primera etapa en la producción de Camacho será el conjunto de lienzos realizados para la casa del caballero don Juan de Guevara en Lorca.<sup>10</sup> En los lienzos de su segunda etapa, el pintor demostrará un mayor dominio del dibujo y la pincelada, en unas composiciones más elaboradas y mucho más dinámicas, de cromatismo encendido y tonos brillantes, propios ya de un barroco más avanzado. En ellas se aprecia un progresivo abandono de rostros ideales o tipificados y la aparición de fisonomías presumiblemente tomadas del natural o de sesgo naturalista. Algunos ejemplos representativos de este periodo pueden ser la *Adoración de los pastores* en San Miguel de Mula o la *Anunciación* de San Patricio en Lorca.

A medio camino entre ambos estilos, se sitúan los dos grandes lienzos del presbiterio de la iglesia del Colegio de Santo Domingo y la *Sagrada Familia* del Palacio de Rubalcaba, todos ellos en la ciudad de Orihuela. Se trata de unas obras con las que el lienzo de Valencia presenta grandes paralelismos y concomitancias. En estos lienzos ya se aprecian mejores soluciones compositivas y una mayor suavidad en el color. En Orihuela, el lenguaje formal del artista se vería de nuevo enriquecido al coincidir con pintores como Bartolomé Albert, encargado de la decoración pictórica de la bóveda y el presbiterio de la iglesia del convento de dominicos, y con Senén Vila, encargado de realizar en 1683 el gran lienzo de la *Milagrosa comida de Santo Domingo* para el refectorio.<sup>11</sup> Los lienzos oriholanos demuestran una consideración del artista

---

8 *Ibidem*, p. 55.

9 ESPÍN RAEL, J. *Arte y artífices lorquinos*, La Tarde, Lorca, 1931, p. 151.

10 Para las pinturas de la casa del caballero Juan de Guevara, véase MUÑOZ CLARES, M. «El saco roto de la pintura religiosa», *Imafronte*, nº 11, Universidad de Murcia, Murcia, 1995, pp. 115-134.

11 Para una información completa sobre los artistas que trabajaron en el Colegio de Santo Domingo de Orihuela, véase el estudio de SÁNCHEZ PORTAS, J. *El Patriarca Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela*, Caja Rural Central, Orihuela, 2003.

fuera de la ciudad de Lorca y prueban que, en su etapa de plenitud, Camacho era un pintor valorado y alcanzó un prestigio que trascendió al ámbito murciano.<sup>12</sup>

## **SOBRE LA VIRGEN DEL ROSARIO DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA**

### **Análisis estilístico y aproximación cronológica**

Muñoz Clarés consideró que el viaje del pintor a Granada fue el principal detonante que justificaría la rápida evolución de su pintura en cuanto a técnica y materiales; indicando que es a partir de entonces cuando comienzan a aparecer en sus obras: «tierras minerales más luminosas, una pincelada suelta en extremo y unas cualidades espaciales y atmosféricas conseguidas con el uso riguroso de la perspectiva, una mejor disposición de las figuras en la escena y la degradación de tonos en profundidad».<sup>13</sup> Todas estas cualidades ya las encontramos presentes en el lienzo del Museo de Bellas Artes de Valencia, en el que el pintor demuestra una mayor pericia técnica, en cuanto a composición y dibujo, y una paleta cromática de tonalidades suaves, mucho más agradables, en la que siguen predominando los ocre, pero abundan ya los azules, rosas y malvas. Estos tonos quizá debieron ser parecidos a los «rosas brillantes», que Espín Rael vio en los cuatro doctores de la Iglesia de las Salas Capitulares de San Patricio que, destruidos en la Guerra Civil, estaban firmados por el artista. Los paños han perdido la rigidez de épocas pasadas y presentan un mayor movimiento, aunque su forma de plegar los tejidos sigue siendo un tanto artificiosa y poco natural.

Atendiendo a estos factores, resulta lógico pensar que el lienzo del presente estudio debió de ser ejecutado por el artista en fecha posterior a 1692, en que realiza su viaje a Granada, y no muy lejana a 1700 por los grandes paralelismos y concomitancias que presenta con los lienzos de Orihuela, realizados en esta última fecha.

Estamos pues hablando de una obra atípica, pues denota ya una evolución en la forma de pintar del lorquino. No obstante, y como bien recalca Muñoz Clarés en su monografía, este cambio o evolución no supone una ruptura total con el estilo anterior del pintor y, como en el caso de otros artistas, debe entenderse como una evolución lógica de su forma pintar, al ir enriqueciendo su lenguaje a través del conocimiento de la obra de otros pintores. Es por ello que muchos de sus modelos de su primera etapa seguirán repitiéndose constantemente en sus obras de fin de siglo y en las realizadas ya en el siglo XVIII.

En la obra del Museo de Bellas Artes de Valencia también encontraremos todas aquellas particularidades propias de su arte: el rostro de la Virgen, presenta unos rasgos típicos que se pueden apreciar en la mayoría de sus modelos femeninos. Ese tipo de matrona robusta, de pronunciado tabique nasal, cejas arqueadas, y grandes párpados ensombrecidos, lo encontra-

12 Un estudio minucioso sobre la producción de Bartolomé Albert y Pedro Camacho en la ciudad de Orihuela lo proporciona HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante. El último tercio del siglo XVII y los primeros años del siglo XVIII*, tomo I, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1990, pp. 99-164.

13 MUÑOZ CLARÉS, M.: «Los pintores en Lorca de la segunda mitad del XVI a finales del XVIII» en *El legado de la pintura. Murcia, 1516-1811*, catálogo de exposición, Centro de Arte Palacio Almuñ. Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 1999, p. 57.



Figura 2. *Sagrada Familia*. Pedro Camacho. Orihuela, Palacio de Rubalcaba.

remos del mismo modo en otras de sus obras. Como ejemplo la Santa Isabel de la ya referida *Sagrada Familia* de Orihuela (Figura 2), o *La Templanza*, de la Casa de Guevara en Lorca (Figura 3), esta última de rasgos prácticamente idénticos. Estas dos obras, nos servirán también para comprobar que unos mismos modelos infantiles se repiten en los tres lienzos, en los que aparecen unos graciosos angelillos de formas redondeadas que se encargan de aportar un mayor dinamismo a las escenas, contrarrestando el estatismo de las figuras principales. Todos ellos presentan una idéntica fisonomía, con abultados mofletes y unos cabellos rubios y rizados de considerables entradas. Otro aspecto propio de las obras de Camacho es la posición forzada de las manos de sus figuras con unos dedos excesivamente alargados. Esta peculiaridad se puede observar tanto en los ángeles mancebos que acompañan la *Sagrada Familia* de Orihuela, como en los que forman el cortejo de la *Virgen del Rosario* de Valencia, apareciendo en la gran mayoría de obras de su producción.

Un dato de especial importancia, y que viene a avalar de nuevo la cronología propuesta, es el modelo empleado por el artista para realizar el grupo de figuras centrales. Camacho se valió para elaborar su composición de un dibujo del pintor granadino Alonso Cano que representa también a la *Virgen con el Niño y ángeles* y que actualmente se conserva en Madrid, en



Figura 3. *La Templanza*. Pedro Camacho. Lorca, Palacio de Guevara.

el Museo del Prado (Figura 4).<sup>14</sup> Creemos firmemente en que el viaje realizado por el artista a Granada tuvo que marcar un antes y un después en la producción del pintor: El artista tuvo que permanecer en la ciudad algún tiempo para solucionar un pleito en la Real Chancillería, lo que le permitiría conocer la obra de los grandes maestros de la pintura andaluza, entre ellos Cano, tomando apuntes y acopiándose de diferentes materiales como pudieron ser dibujos y estampas. Sin duda, este modelo de Cano que representa a la *Virgen con el Niño y ángeles* debió llegar a sus manos en este momento.

<sup>14</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Dibujos españoles*, t. IV, n.º CCCXII, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1900.





Figura 4. *Virgen con el Niño y ángeles*. Alonso Cano. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Este dibujo de Cano, se ha relacionado por su composición con una *Virgen del Rosario* que el granadino realizó para la catedral de Málaga en 1655-1656.<sup>15</sup> Sin embargo, como ya se ha apuntado en estudios recientes, su inusual formato ovalado induce a pensar en que debió ser el estudio preparatorio de algún lienzo actualmente perdido. La forma del dibujo, encuadrado en un óvalo, es indicativa de que la obra definitiva de Cano debió adaptarse a algún espacio arquitectónico de estas características.<sup>16</sup> Desconocemos si Camacho pudo conocer directamente la obra definitiva de Cano, actualmente desaparecida y de la que no disponemos ni siquiera de constancia documental, o pudo llegar a sus manos el dibujo preparatorio del granadino pero lo cierto es que una de las dos cosas tuvo que conocer. Creemos más probable que tuviese acceso al dibujo de Cano que, como se demostrará a continuación, utilizará en repetidas ocasiones.

Prueba de ello da el lienzo que aquí nos ocupa, donde encontramos el grupo central de figuras tomado directamente del modelo canesco: la Virgen con la cabeza inclinada, dirige su complaciente mirada hacia el registro inferior de la composición. Sobre un trono de nubes, sujeta

15 Un completo estudio de esta pintura en el que también se tratan aspectos sobre su iconografía es el realizado por GARCÍA CUETO, D. «La Virgen del Rosario de Alonso Cano, en la tradición de la Virgen en Gloria», en *Alonso Cano y su época. Actas del Symposium Internacional*, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, Granada, 2002, pp. 541-553.

16 GARCÍA DE LA TORRE, F. «Dibujos y diseños arquitectónicos» en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, catálogo de exposición, Hospital Real de Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, Granada, 2001, p. 307.

al Niño con ambas manos de forma idéntica, extendiendo su brazo derecho y sujetándolo por el pecho. El divino infante, en pie sobre el orbe, bendice con la diestra y porta la cruz en su mano izquierda. Los dos ángeles que juegan en el manto de María también están tomados directamente del modelo de Cano, así como el grupo de tres, situados junto a la esfera terrestre.

Esta composición de «soto in su» que muestra a la Virgen sedente con la cabeza ligeramente girada, como bien indicó el profesor Benito Navarrete, hunde sus raíces en modelos del círculo de Rubens: en la portada del *Acta Sanctorum, Januarius I* de Joanes Bollandus, grabada sobre composición de Abraham Van Diepenbeeck, encontraremos el modelo mariano que inspiró a Cano para representar su tipo de Virgen con el Niño en algunas glorias angélicas.<sup>17</sup> Ejemplos de ello son las mencionadas *Virgen del Rosario* de la Catedral de Málaga o la desaparecida *Virgen con el Niño y ángeles*, cuyo dibujo se conserva en el Museo Nacional del Prado.

Al modelo canesco, Camacho añadirá algunos elementos como el estandarte y el rosario de cuentas redondas que porta el Niño en su mano izquierda. También modifica el tocado de la Virgen y le infunde a su rostro y al de los angelillos, los rasgos fisonómicos característicos que son propios de su estilo y que ya hemos comentado anteriormente.

Sin abandonar todavía este punto, debemos añadir algo que de momento ha pasado inadvertido a todos aquellos que se han venido ocupando de la obra de Camacho. El mismo modelo de Cano había sido ya empleado por el artista en uno de sus lienzos más representativos y mejor conocidos: la *Aparición a Santo Domingo de la Virgen y Jesús niño como protectores de la Orden Dominicana* (Figuras 5 y 6), situado en el lado del evangelio del presbiterio de la iglesia del Colegio de Santo Domingo en Orihuela.<sup>18</sup> Aquí podemos observar que el artista sigue de nuevo el modelo canesco ya mencionado, introduciendo una única variación que viene motivada por el tema iconográfico representado: la Virgen, situada en el ángulo superior derecho de la composición, extiende su brazo derecho para albergar bajo su manto a diferentes santos y santas de la orden dominica, en señal de protección. A consecuencia de ello y para no provocar una superposición de elementos, el pintor también prescinde de representar el estandarte y el rosario que, el Niño portaba en su mano izquierda. Su intención no era tanto mostrar a la Virgen bajo la advocación del Rosario, como veremos a continuación en el lienzo de Valencia, sino el tipo iconográfico de la Virgen de Misericordia, que es el que muestra a María con el manto extendido y ofreciendo su protección a los santos más ilustres de una orden, en este caso la de predicadores.

---

17 NAVARRETE PRIETO, B. / SALORT PONS, S. «El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano» en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, catálogo de exposición, Hospital Real de Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, Granada, 2001, pp. 141-142.

18 Para los lienzos realizados por Camacho en el Colegio de Santo Domingo, véanse también los estudios de MUÑOZ CLARES, M. *Op. Cit.*, 1988, p. 58 y AGÜERA ROS, J. C. «Aparición a Santo Domingo de la Virgen y Jesús niño como protectores de la Orden Dominicana» y «Honorio III confirmando a Santo Domingo la fundación de la Orden de Predicadores» en *La Luz de las Imágenes. Orihuela*, catálogo de exposición, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003, pp. 384-385.

### Análisis iconográfico

Como ya se ha comentado con anterioridad, desconocemos la temática que el lienzo pudo tener en un principio ya que parece haber sido recortado en su margen inferior. A pesar de ello, es evidente que se trata de una representación de la Virgen bajo la advocación mariana del Rosario, al estar este instrumento bien visible en la mano derecha del Niño. Camacho la representa según la iconografía tradicional seiscentista: sentada sobre un trono de nubes y junto a su Hijo; este último portando el Santo Rosario. En la obra de Camacho, el Niño está representado sobre el orbe terrestre, como el *Salvador Mundi*, subrayándose de esta forma su misión redentora y reforzando también el protagonismo de María en la historia de la salvación, la importancia de su papel de corredentora y su función de mediadora e intercesora; unos factores que explican la gran devoción alcanzada por la Virgen bajo esta advocación. En la obra de Camacho, el Niño también porta la cruz y el estandarte, símbolos de su victoria sobre la muerte, que vienen a reforzar la idea del poder salvífico de este instrumento.

Entre el cortejo de ángeles que pueblan la escena, se puede observar que dos de ellos, situados en el registro inferior de la composición, dirigen sus miradas hacia abajo, alargando sus brazos. Posiblemente, como en la mayor parte de composiciones que sobre este tema se han realizado, pudieran estar haciendo entrega de sendos rosarios a los personajes que habrían representados en la mitad inferior de la composición, y que hoy desconocemos.

En la iconografía de la orden de dominicos son frecuentes las representaciones de la Virgen del Rosario apareciéndose a Santo Domingo. Según la tradición el origen de esta devoción fue en el año 1208, fecha en que María se apareció a su fundador para enseñarle el rezo del santo Rosario, encargándole también la propagación de su devoción, y revelándole su valiosa utilidad como arma poderosa contra los enemigos de la fe. Dentro de este tipo de representaciones, destaca el lienzo realizado por Murillo, actualmente conservado en el Palacio Arzobispal de Sevilla, o más próximo a nuestra geografía, el lienzo que realizara Mateo Gilarte para el convento de dominicos de Murcia. No encontraremos sólo a santo Domingo representado junto a la Virgen del Rosario. En numerosas ocasiones, serán otros santos dominicos quienes gocen junto al fundador de tal privilegio: en el caso concreto de la pintura valenciana, ya desde una fecha bien temprana, encontraremos a San Vicente Ferrer acompañando a Santo Domingo recibiendo el Rosario de manos de la Virgen. Ejemplo de ello son dos tablas del pintor Nicolás Borrás, realizadas a finales del siglo XVI, que se conservan una de ellas en el Museo San Pío V y la otra en la Iglesia parroquial de la Transfiguración del Señor en Ibi.<sup>19</sup> En el siglo XVII, será Santa Catalina de Siena, quien acompañe al santo dominico en un mayor número de ocasiones. En éstas, generalmente, la santa dominica recibirá el rosario de manos del Niño Jesús y Santo Domingo de la Virgen.

---

19 *Virgen del Rosario entre Santo Domingo de Guzmán y San Vicente Ferrer*. Óleo sobre tabla. 194,1 x 176 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia. N.º de inventario general: 2548. Esta pintura procede en origen del monasterio de San Jerónimo de Cotalba. Para estas obras de Nicolás Borrás, véanse los estudios de HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*, Alicante, 1976, p. 129-130 y «Virgen del Rosario» en *La Luz de las Imágenes. Orihuela*, catálogo de exposición, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003, pp. 240-241.



Figura 5. *Aparición de la Virgen del Rosario a Santo Domingo*. Pedro Camacho. Orihuela, Iglesia del convento de Santo Domingo.

El tipo iconográfico de la Virgen del Rosario es una variante de la «Virgen de Misericordia», en la que también los dominicos se inspiraron para dar forma a esta advocación. En la escuela de pintura valenciana, quizás el ejemplo más significativo sea el lienzo realizado en 1672, por el pintor Vicente Salvador Gómez, para el coro de la iglesia de monjas dominicas de la Magdalena. En él observamos a la Virgen del Rosario amparando bajo su manto de rosas a los santos y santas más ilustres de la orden de predicadores.<sup>20</sup> Otro ejemplo representativo, es el ya comentado de la *Aparición a Santo Domingo de la Virgen y Jesús niño como protectores de la Orden Dominicana* (Figuras 5 y 6), realizado por Camacho para el Colegio de Santo

<sup>20</sup> Véanse los estudios de ESPINÓS DÍAZ, A. «Maria protectora de l'ordre dels dominics» en *Dibuixos valencians del segle XVII*, catálogo de exposición, Generalitat Valenciana, Valencia, 1994, pp. 160-163 y MARCO GARCÍA, V. *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678)*, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, Valencia, 2006, pp. 151-155.



Figura 6. *Aparición de la Virgen del Rosario a Santo Domingo*. Pedro Camacho. Detalle en el que se aprecia la Virgen amparando a varios santos de la orden dominica. Orihuela, Iglesia del convento de Santo Domingo.

Domingo de Orihuela. Este tema, tendría continuidad hasta el siglo XVIII, en el que también encontraremos algunos ejemplos interesantes como el lienzo conservado en el Convento de la Magdalena de Masamagrell, que sigue las mismas pautas que los anteriores, o el que conservan las monjas del monasterio de Santa Clara de Xàtiva, en el que la Virgen cobija bajo su manto a los santos de la orden pero, en primer término y fuera de su manto, ya aparecen destacados del resto Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena.

En cuanto a la iconografía de la Virgen del Rosario, no hay que olvidar su importante papel de intercesora en la batalla de Lepanto, librada entre cristianos y musulmanes el 7 de octubre de 1571. La flota cristiana comandada por don Juan de Austria, logró la victoria gracias al rezo del rosario y a la poderosa intercesión de María. Según el propio testimonio del Papa Pío V, se encontraba rezando la mencionada oración cuando tuvo la premonición de que su ejército había triunfado gracias a la ayuda de la Virgen; un testimonio que sería ratificado por don Juan, unas semanas más tarde. Este hecho consolidaría definitivamente la devoción, pasando a celebrarse en lo sucesivo la fiesta del Rosario ese mismo día. Las representaciones de

la victoria de Lepanto, están presentes en la mayoría de capillas dedicadas a esta advocación, en diferentes templos y conventos de dominicos. Algunos ejemplos representativos en la pintura levantina y conservados todavía «in situ» son los de la parroquia de la Asunción de Bocairent, Santa María de Requena, el antiguo convento de dominicos de la ciudad de Castellón y el de Santo Domingo de Murcia, realizada por los pintores Mateo Gilarte y Juan de Toledo. Sin embargo, aunque la Virgen del Rosario siempre está presente en este tipo de representaciones, los pintores dieron una mayor importancia a la representación del despliegue naval que ilustraba el acontecimiento.

La devoción al Rosario no es exclusivamente de los dominicos, aunque fueron ellos los que principalmente se encargaron de su difusión. La intercesión y protección de María ante las enfermedades, las herejías o las penas del infierno, son también fundamentos de esta devoción; y es por ello que existen numerosos ejemplos en los que la Virgen del Rosario aparece como instrumento de salvación para las ánimas del purgatorio. En el marco geográfico levantino, desconozco la existencia de ejemplos de este tipo, pero merece la pena recordar un lienzo del pintor Antonio Palomino reproducido en la monografía que Aparicio Olmos dedicada a este pintor.<sup>21</sup> La obra, localizada antaño en una colección particular de Jerez de la Frontera, representa la Virgen del Rosario junto a San Antonio de Padua y Santa Teresa de Jesús. El Niño Jesús se dispone a entregar el rosario a la santa de Ávila, mientras que la Virgen ya se lo ha ofrecido a San Antonio que, con profunda devoción, lo aprieta contra su mejilla. En el registro inferior son visibles las almas del purgatorio rodeadas de llamas. Quizás sea éste uno de los ejemplos más ilustrativos del poder de salvación del rosario y de la difusión de su culto, que en esta ocasión rivaliza directamente con los de otras órdenes religiosas como el cordón de los franciscanos, el cinturón de los agustinos y el escapulario de carmelitas y mercedarios.

Para finalizar y a modo de conclusión, cabe decir que la obra de Camacho muestra un interés especial por diversos motivos. En primer lugar porque es la única obra del pintor localizada en Valencia, algo que permite plantear la hipótesis de una posible estancia del pintor en esta ciudad. Su identificación cubre un vacío en la principal pinacoteca valenciana, ya que en ella no se tenía noticia de la existencia de ninguna obra del artista.

En segundo lugar porque es una obra interesante dentro de la producción pictórica de Camacho, ya que es uno de los escasos testimonios que se conservan de su última etapa. La pintura del artista en este periodo, enriquecida a través del conocimiento de la pintura andaluza tras su estancia en Granada, se caracteriza por la brillantez de los colores, una mayor tendencia a los tonos pastel y cierta suavidad a la hora de ejecutar los contornos de las figuras que parecen vibrar sobre el fondo. Todas estas características se encuentran en el lienzo de la *Virgen del Rosario* de Valencia que debió ser una obra muy próxima en su estilo a *Los Cuatro Doctores de la Iglesia* de la colegiata de San Patricio, lamentablemente desaparecidos, y que también fueron realizados por el artista en su última etapa.

---

21 APARICIO OLMOS, E. M<sup>º</sup>. *Palomino, su arte y su tiempo*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1966, p. 160 y lám. 30.

También queda demostrado en este lienzo que el pintor, al igual que una abundante nómina de pintores del periodo, recibió la influencia, directa o indirecta, de la obra de Alonso Cano. La influencia de Cano y la importancia de sus modelos en el desarrollo de la pintura española del siglo XVII ya había quedado demostrada,<sup>22</sup> pero se desconocía que hubiese calado también en este artista que, a pesar de sus limitaciones, debe ser considerado como una de las figuras más importantes de la pintura barroca en el Reino de Murcia.

---

22 Es muy extensa la bibliografía que se ocupa de este aspecto. Como referencia remito a la consulta del artículo de CALVO CASTELLÓN, A. «Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos: evocaciones iconográficas», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 32, Granada, 2001, pp. 45-76.