

UNA ESTANCIA CELESTIAL EN LA TIERRA: EL CAMARÍN

Venancio Galán Cortés, Universidad de Granada

El camarín en la historia del arte: Procedencia, evolución y características

La pieza del camarín es a día de hoy una gran desconocida para la historiografía siendo el primer historiador que le dedica un estudio George Kubler¹. Será la primera persona que destaque la originalidad de esta pieza arquitectónica. En dicho estudio hará una clasificación de los camarines según su tipología e intentará buscar en otras piezas arquitectónicas una conexión y posterior evolución para mostrar su procedencia. Al igual que Kubler intenta ver en los camarines una evolución arquitectónica de otros espacios, sagrados y profanos tales como una capilla, un retablo gótico o incluso la caja de seguridad de un banco, otros historiadores que han tratado este tema también han querido dar su visión sobre la posible procedencia que puede tener esta pieza arquitectónica y su posterior evolución hasta llegar a las piezas religiosas que hoy aquí se estudian.

Se ha venido afirmando por la historiografía moderna que el camarín fue traído a España por la corte de Felipe V. Una pieza que en su origen serviría como tocador, vestidor e incluso como punto de encuentro de las damas distinguidas de la aristocracia francesa. Un espacio, donde el acceso estaba muy restringido el cual presentaba una exacerbada decoración, viendo en esta singular estancia el germen del camarín. Ha sido una constante ver como dicha historiografía siempre ha venido afirmando que esta estancia celestial es la adaptación de un espacio profano. Pero habrá que retrotraerse mucho más en la historia para saber, no solo de donde viene este *modelo* de estancia sino para conocer donde aparece por primera vez la palabra camarín ligada a un espacio sagrado. Un espacio que presentaba las mismas características y funcionalidad que serán llevadas a su máximo exponente en el barroco Andaluz.

La palabra camarín aparece mencionada por primera vez en el Antiguo Testamento, en el Segundo Libro de Crónicas *los sacerdotes dejaron el arca de la Alianza del Señor en su lugar; en el camarín del templo, es decir en el lugar del Santísimo, bajo las alas de los querubines*². Este camarín del que habla el Antiguo Testamento estaría ubicado en el interior del Templo de Jerusalén construido por el rey Salomón. Esta es la primera referencia en la que aparece la palabra camarín vinculada al plano de lo Sagrado junto a la descripción de una serie de elementos tanto

¹ KUBLER, George. "Arquitectura española en los siglos XVII y XVIII", en *Ars Hispaniae*, vol. 14, 1957, págs. 285-291.

² 2 Cr 5, 7.

arquitectónicos, decorativos e incluso rituales en relación a esta estancia que se retomarán en los siglos XVII y XVIII. Una habitación cuadrada ubicada en alto, a la que se accedía por unas escaleras pero a la cual no todo el mundo podía acceder, decorada con ricos materiales, oro y piedras preciosas. Para llegar al interior del camarín se tenía que pasar por otras estancias usadas como antecámaras.

Esta descripción bíblica da una idea de la majestuosidad y riqueza que tenía el camarín del Templo de Jerusalén, lugar en la tierra elegido por Dios para habitar entre los mortales.

Una cámara dorada, una estancia divina en la tierra, en la cual tienen cabida muchos de los aspectos, tanto estructuralmente, como iconográficamente e incluso ritualmente que quedarán relegados al olvido hasta la llegada del impulso trentino y la nueva religiosidad. Pero antes de hablar del papel que tuvo el Concilio de Trento y sus repercusiones respecto a la religiosidad y devoción popular cabe recordar que esta idea de estancia divina en el plano mundano ubicada en el interior de un templo con un acceso restringido y unas características similares, fue un hecho de lo más frecuente en el mundo greco-romano. Los griegos también tenían una estancia residencial construida en el interior de sus templos, que servía de residencia al Dios al que le estuviera dedicado el mismo. En el centro del templo se disponía una construcción conocida como *cella*, una cámara pequeña rectangular y sin ventanas que servía de residencia a la divinidad. Este modelo de habitáculo será algo que tome el mundo romano pero en este periodo la cámara se trasladará al fondo del templo.

Esa necesidad que tiene el ser humano de tener cerca el plano divino tendrá su máxima expresión artística tras el Concilio de Trento. Tras la celebración del mismo comenzará a impulsarse el acercamiento del plano divino al plano terrenal para hacer frente a las injurias lanzadas por Lutero y sus seguidores. Poco a poco se va humanizando a la divinidad, la cual es acercada al pueblo, no solo en la celebración de las procesiones sino también por el nuevo modo de concebir a la misma. Comenzará el apogeo y el gusto por vestir a las imágenes con ropa según la moda del momento, se les dotará de ojos de cristal y de pelo natural, con el único objetivo de dotarlas de humanidad. En este acercamiento será la venerada imagen la que elija el plano mundano para residir de forma perpetua con la intención de estar cerca de su pueblo. Consecuencia de este cambio en la mentalidad del momento, tendrá lugar en Granada y su provincia, la construcción de los camarines. Lugares de culto realizados en su gran mayoría para acoger a la Madre de Dios en sus distintas advocaciones, aunque hay que decir que también se realizará este tipo de construcciones para dar veneración a Cristo, a los Santos y a los Arcángeles. Unas piezas arquitectónicas las cuales son reflejo de una mentalidad religiosa y que serán impulsadas por las órdenes mendicantes.

En el caso de la ciudad de Granada el estudio de los camarines siempre ha recaído en el de la patrona la Virgen de las Angustias, el de la co-patrona la Virgen del Rosario, caso paradigmático por su decoración y sobre todo por su ubicación y el de San Juan de Dios. El mero hecho de que estos tres camarines compartan una serie de características arquitectónicas comunes no quiere decir que las mismas estén presentes en todos los camarines granadinos. Se ha dado por sentado, tomando como modelo estos tres ejemplos que los camarines granadinos tienen una serie de condicionantes arquitectónicos comunes algo que no es del todo cierto. Encarnación Isla afirma que: todos “*los casos granadinos el camarín es una torre exenta y en cada caso también hay cubiertas cupuladas en el camarín y abovedadas en la sacristía o panteón que hay en el piso bajo*”³. Esta afirmación de la historiadora, no es una realidad común como se mostrará a lo largo de este estudio, ya que el camarín no siempre ha de estar precedido por un *antecamarín*, entre otras cosas.

Llama la atención como se ha dado por sentado que estas son las partes que teóricamente comparten los camarines granadinos a nivel arquitectónico pero no se han tenido en cuenta una serie de elementos que están presentes en todos los casos.

Características comunes del camarín granadino

El camarín siempre está ubicado tras el altar mayor, en todos los casos excepto en el de la Virgen del Rosario que se encuentra situado en el crucero de la Iglesia de Santo Domingo en el lado del Evangelio⁴. Adosado al muro de la cabecera, el camarín, constituye un cuerpo exento del templo pero unido al mismo que al exterior es perfectamente identificativo como un cuerpo independiente y de humilde factura algo que en nada se corresponde con su lujoso interior. Desde el interior del templo el camarín no destaca, no rompe arquitectónicamente el muro al cual está adosado para que el fiel no pierda la imagen y el espacio que la rodea de vista.

La imagen, ubicada en el interior de la estancia, se verá reforzada con el retablo, parte indisoluble del camarín que a modo de fachada palaciega centra la visión del espectador. El uso del retablo será esencial por dos razones, la primera porque el mismo es parte fundamental para el desarrollo del programa iconográfico y porque se utilizará como pieza de adoctrinamiento del fiel. La otra razón es porque el uso de la embocadura en la calle central de la arquitectura lignaria ayudará a la potenciación de la Sacra imagen. El uso de este tipo de embocadura ayudará por otra

³ *Ibidem*, pág. 122

⁴ El camarín de la Virgen del Rosario de Granada ha sido muy estudiado, entre otros por la mencionada Encarnación Isla. Para saber más: RIVERA RODRÍGUEZ, Antonio et al *Nuestra Señora del Rosario, Historia, arte y devoción*. Granada, SERVIGRAF, 2011.

parte a dirigir la mirada del fiel en dirección ascensorial. Una pieza catequética que ayudará a la contemplación y la devoción de todo un pueblo.



Fig. 1. *Detalle de la Virgen de las Nieves y detalle de la decoración y del transparente.* Ermita de la Virgen de las Nieves, Gábia (Granada). Fotografía del autor.

Uno de los aspectos más importantes, tanto por su utilidad pero sobre todo por la simbología que conlleva será la presencia de la luz en el interior de la estancia. Una luz que estará presente en su doble vertiente, tanto natural como artificial. (Fig. 1) La luz natural será la procedente de la apertura en los muros del camarín, una luz que unida al uso de las luminarias dotarán a la imagen de ingravidez, dando como resultado una sensación de espacio trascendental⁵ y divino. Este carácter místico al que se hace mención no sería posible si la lucerna situada tras la imagen no existiera, siendo esta apertura en el muro la más importante de todas. La presencia de esta fuente de luz usada a modo de transparente será realmente la encargada de dotar a la imagen de esa ingravidez a la cual se acaba de hacer mención. Para que la luz cumpla en cierta medida su función el camarín tendrá como parte de su decoración el uso de espejos. La presencia de los mismos tiene a su vez un doble sentido: por un lado la relación alegórica que el espejo tiene en el mundo católico, el cual está relacionado de forma directa a ser el reflejo de las virtudes de la Iglesia. Por otro lado por ser usado como un instrumento útil para el aprovechamiento del uso de la luz. La presencia de los espejos en el interior de este palacio celeste estará relacionada a la

⁵ LÁZARO DAMAS, M^a Soledad, “Una lectura iconográfica del camarín de la Virgen de la Piedad de la Baza”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 36, 2005, págs. 119 – 137.

recreación de un mundo irreal que potencia ese carácter divino-místico⁶, ligado a este tipo de espacios.



Fig. 2. *Discurso iconográfico del retablo y la cúpula del presbiterio.* Ermita de Ntra. Señora de la Cabeza. Churriana de la Vega (Granada). Fotografía del autor.

Otro aspecto común en este tipo de estancia es la existencia de una escalera, la cual da acceso al interior de la pieza. Indistintamente del número de peldaños que tenga, la misma es un elemento presente en todos los camarines granadinos. Su presencia no solo sirve para salvar la distancia creada entre el templo y el nuevo cuerpo, sino que el uso de las mismas tiene un trasfondo simbólico y ritual. Es un medio de preparación y purificación donde el mortal comienza a ser consciente de que va a entrar en un plano divino y para ello conforme asciende debe dejar relegado en el plano terrenal sus vicios y pecados. Un ritual que se potenciará mucho más si el camarín cuenta con una serie de estancias que le preceden. La presencia de las mismas, cargadas de iconografía, irá calando profundamente en el espíritu de la persona.

Respecto a la iconografía, (Fig. 2) en el camarín se puede decir es parte necesaria y esencial para poder entender esa mentalidad religiosa y en todos los casos la respuesta al porqué se construye el mismo. Los camarines que están bajo una advocación Mariana, como es el caso de los tres elegidos para realizar este estudio, presentan dos discursos iconográficos: la Coronación de la Virgen y el papel de María como mediadora entre el plano terrenal y el

⁶ BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca: arquitectura y urbanismo*. Barcelona, Polígrafa, 1978, págs. 195 -196.

espiritual⁷. La presencia de estos temas no exime a otros secundarios relacionados habitualmente con apariciones de la Virgen o milagros propiciados por la misma, pero será el episodio de la Coronación⁸ el que siempre está presente, indistintamente de que se represente en el interior de la estancia o en el retablo. La representación de este episodio será potenciado tras la celebración del Concilio de Trento, donde la Virgen María adquirió un papel protagonista frente al pensamiento luterano.

Muy ligado a la mentalidad de Trento será la veneración de las reliquias, presentes en todos los camarines granadinos. La existencia de huesos, sangre, *lignus crucis*, ropas, etc., no solo ayudará al culto hacia las mismas sino que su presencia en estas estancias celestes y la devoción que las mismas conllevaban en la ciudad de Granada potenciarán la construcción de un camarín-relicario, el de San Juan de Dios.

El impulso constructivo de los camarines tendrá lugar a lo largo del siglo XVII, llevando a su máximo esplendor y posterior decadencia en el siglo XVIII. Siglos en los que una Granada de profunda devoción y religiosidad impulsará la construcción de estas residencias celestiales en diferentes puntos de la ciudad y su provincia. Un trocito del cielo en la misma tierra “*donde lo sagrado se manifiesta en nuestro mundo y el hombre es capaz de percibirlo*”.⁹

Tres estancias celestiales en la Vega de Granada

Como ya se anunciaba al inicio de este estudio, la elección de los tres camarines que ahora toca desarrollar no es algo escogido al azar, sino que su estudio tanto arquitectónico como iconográficos, ayudará a entender al lector lo hasta aquí comentado.

Tres pueblos repletos de fervorosa a sus imágenes, que llevaron a cabo la construcción de tres camarines. Construcciones que nos mostrarán cómo aunque a pesar de la proximidad entre sí de los mismos y estar bajo una advocación mariana presentan grandes diferencias tanto estructuralmente como iconográficamente. El orden en que se va a proceder el estudio de los mismos esta reglado por la antigüedad de las piezas arquitectónicas comenzando por Alhendín,

⁷ En el barroco se acentúa el papel que juega la Virgen donde la Virgen será mediadora entre el cielo y la tierra. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca (estudio iconológico)*. Granada, Universidad, 1989, pág. 282.

⁸ Un tema muy abundante en el barroco pero que aún está falta de un estudio serio y profundo. Para saber más: SÁNCHEZ REAL, Javier. “Un lienzo inédito de José Risueño en la Iglesia de Torvizcón (Granada), *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 28, 1997, págs. 105 -112. GARCÍA CIETO, David. “La Coronación de la Virgen de Alonso Cano y taller, del convento del Ángel Custodio de Granada a Kingston Lacy”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, 2009, págs. 119 – 133.

⁹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada, Atrio, 2008, pág. 34.

seguido de Gabia, ambos datados a mediados del siglo XVII, para terminar con el de Churriana de la Vega, obra ya del siglo XVIII.

Camarín de la Inmaculada Concepción en Alhendín



Fig 3. *Inmaculada Concepción*. Pedro de Mena. 1656. Iglesia Parroquial Ntra. Señora de la Concepción. Alhendín (Granada). Fotografía del autor.

(Fig. 3) Pedro de Mena realizaría una imagen de 1.80 cm. de la Inmaculada Concepción en 1656 para el pueblo de Alhendín. Fue tal la belleza que sus gubias crearon que nada tuvo que objetar el que por entonces era su maestro Alonso Cano¹⁰ pues la imagen *quesalio tan a satisfacción de su maestro que no tuvo cosa que corregirle; fue la admiración de todos*, según nos dice Antonio Palomino en el Parnaso Español. Imagen venerada desde su llegada al pueblo el año de 1656 en el camarín, lo que nos hace pensar que para la llegada de la Virgen la estancia estaba arquitectónicamente acabada a falta solamente de la decoración. La obra de la parroquia se iniciará tras el mandato dado por Don Diego Hurtado de Mendoza en 1501, la cual estaría prácticamente acabada, a pesar de los contratiempos que tuvieron lugar en la fábrica de la misma¹¹ a inicios del siglo XVII. Tras ello comenzó la obra del camarín, acabado a mediados de siglo. Será algo muy común en la construcción de estas estancias que la obra se prolongue en el tiempo

¹⁰ En opinión del profesor Lázaro Gila Medina, Alonso Cano sería un factor clave para su aprendizaje. GILA MEDINA, Lázaro. *Pedro de Mena, escultor 1628 – 1688*. Madrid, Arco/Libro, 2007, pág.86.

¹¹ El estudio más completo que hay sobre la parroquia de Alhendín: MOLINA VALERO, José. *La iglesia de Alhendín. Historia y arte*. Granada, Ayuntamiento de Alhendín, 2000.

ya que la misma era costeada habitualmente por la hermandad y por las limosnas que los fieles realizaban. Dicha prolongación será una constante y se mostrará de forma plausible en la decoración de estas estancias, donde en la mayoría de los casos se aprecian diferentes estilos y épocas. Pero esto es algo que no sucede en Alhendín, ya que tanto la arquitectura como la decoración son del siglo XVII y no hay muestra de que hubiera un largo periodo de tiempo en la fábrica del mismo.

Una obra de gran envergadura fue la llevada a cabo para realizar este camarín debido a la gran altura que debían de salvar y por todo el conjunto arquitectónico que se construyó en relación al mismo. En esta obra tienen cabida las partes arquitectónicas reseñadas por Encarnación Isla pues el mismo está compuesto de un *antecamarín*, el camarín propiamente dicho y bajo el mismo otra estancia que da acogida al archivo. Preceden al camarín dos estancias, la sacristía y un esbelto y alto *antecamarín* el cual funciona a modo de distribuidor espacial, ya que por él se puede acceder a la regia estancia, o bien por se puede pasar bajo la misma para salir a la calle sin necesidad de atravesar toda la parroquia.



Fig. 4. *Interior del Camarín de la Inmaculada. Iglesia Parroquial Ntra. Señora de la Concepción. Alhendín (Granada). Fotografía del autor.*

Una escalera, a modo de las presentes en cualquier palacio barroco que se precie nos conduce hacia unas puertas de librillo las cuales dan paso a un regio tocador. Una pieza exquisita, de una factura encomiable solo digna de ser residencia de la Virgen María. Custodiada la estancia por un cielo dorado en el que la presencia de cuatro ángeles nos recuerdan que estamos pisando

suelo sagrado, que pisamos un trozo de cielo en la tierra. Una cúpula gallonada acabada en una pequeña linterna decorada con veneras y cornucopias rebosantes de uvas que representan la abundancia que dejó María, donde el verde esperanza sirve de cama al regio dorado. Es realmente la recreación del peinador de la Reina, del tocador de María. Una estancia iluminada por dos grandes ventanales a modo de balconeras, que se abren al pueblo. (Fig. 4)

Cuatro tocadores colocados en las esquinas y sobre los mismos cuatro grandes espejos coronados con doradas flores y ramos de palmas muestras lauretanas de la pureza de quien allí reside. Jarrones de azucenas, las mismas que el ángel le entregó como símbolo de su pureza y la representación del anagrama de dicho saludo, *Ave María*.

Un imponente retablo en el que las columnas salomónicas y los estípites se fusionan con una rica decoración de hojas de vides, para enmarcar la calle central desde la que preside la Inmaculada Concepción que sostenida por tres hermosos querubes mira bendiciendo desde su tocador real. La imagen está flanqueada por las esculturas de San Joaquín y Santa Ana, que asisten a la coronación de su hija por el Padre y el Hijo. Retablo que Don Manuel Gómez Moreno, atribuyó a las gubias del cordobés Francisco Hurtado Izquierdo, el cual, según inscripción en el mismo se terminó de dorar en 1720¹². Fueron muy grandes los esfuerzos y donaciones que hizo pueblo y los religiosos para que se terminara dicha obra lignaria con la única intención de que este palacio celeste tuviera una fachada como merece.

Camarín de Nuestra Señora de las Nieves en Gabia Grande

Poco se conoce sobre esta pequeña ermita donde se venera la imagen que hiciera en 1615 Bernabé de Gaviria. Existen noticias que refieren a que en 1634 ya se daba licencia para que un ermitaño viviera en la ermita de Nuestra Señora de las Nieves¹³. Una ermita a la cual a mediados del siglo XVII se le adosará un pequeño camarín terminado de decorar en el siglo XVIII. Es el camarín con las dimensiones más pequeñas de los aquí estudiados pero no por eso el menor en cuanto a grandeza se refiere.

El retablo de este camarín tiene solo una calle central flanqueada por dos columnas pareadas a cada lado, lo que ayuda a la potenciación de la imagen que se venera en el interior. Esta advocación Mariana, está doblemente presente, ya que la Virgen de las Nieves no solo está representada escultóricamente sino que también lo está pictóricamente, concretamente será una pequeña pintura de la imagen venerada en Roma la usada como puerta del Sagrario. En el ático aparece representada ese doble papel que tuvo la Virgen en la tierra. María como trono oferente

¹² *Ibidem*, pág. 80.

¹³ LÓPEZ, Miguel Ángel. *Las parroquias de la diócesis de Granada (1501 -2001)*. Granada, Ave María, 2002, pág. 259.

del Divino Infante tomando el papel de mediadora, acompaña a su hijo en el instante en que es sacrificado por la redención de nuestros pecados. Un papel, el de la Virgen, premiado por la bendición del Padre que desde el Cielo y a pesar de la escena la bendice, acompañado de una corte celestial de ángeles portadores de atributos marianos.



Fig. 5. *Detalle de la decoración del Camarín de Nuestra Señora de las Nieves.* Ermita de la Virgen de las Nieves, Gábia (Granada). Fotografía del autor.

La antesala del camarín es una pequeña estancia que puede verse como una sacristía o como una especie de *antecamarín*, siendo la primer opción la más viable. Una estancia de pequeñas dimensiones presidida por unas escaleras. Al acceder al interior del camarín se tiene la sensación de que se entra a un delicado y exquisito joyero, obra más propia de un trabajo de damasquinado que de arquitectura. Es la recreación en este caso de una festiva corte celestial donde cuatro querubes músicos acompañan a la venerada imagen en su día a día. (Fig. 5) Una exuberante y envolvente decoración, realizada en tres épocas distintas, potencia y dotan de grandeza este pequeño espacio donde no hay un lienzo del muro que no esté decorado. Cuatro pechinas que juegan con el volumen y el reflejo, coronadas por el *Ave María*. Ocho ángeles que juguetones y que sentados sobre las cornisas custodian cuatro relicarios. Madera, espejos, vidrios, y escayolas policromadas dan sobrada muestra de que ningún material es innoble para engrandecer tan exquisito joyero. Decenas de espejos acompañan a la Virgen de las Nieves, con el fin de agrandar este sacro espacio. Tres colores dan cuerpo a esta decoración, el azul del cielo, el verde de la tierra color esperanza y el rojo símbolo de la ternura pero también de la pasión que está por llegar. Fueron los artistas que decoraron esta estancia a lo largo de los años, los

encargados de hacer tan digno y merecido marco, obteniendo como resultado no un palacio en la tierra sino un joyero para poder custodiar tan preciada *Imagen*.

Camarín de Nuestra Señora de la Cabeza en Churriana de la Vega

“En la villa de Churriana, jurisdicción de la ciudad de Granada, a 6 días del mes de Marzo de 1609 años(...) Alcaldes Ordinarios de esta Villa (...) dijeron que en el pago de Darailimón hay una haza de 8 ó 9 y poco más o menos (...) la cual está perdida y dicen que es de muchos vecinos de este lugar (...) que los que tienen parte en la dicha haza la ceden para que en la obra de Nuestra Señora de la Cabeza, de esta villa y su ermita que es de gran devoción...¹⁴. Al igual que en el pueblo de Gabia la ermita de Churriana de la Vega fue concebida para la veneración de su patrona. Sería a la llegada de los franciscanos, tras la donación de la ermita por parte del Arzobispo Don Pedro de Mendoza al Convento de San Francisco Casa Grande en 1616 momento en que el santuario comienza a embellecerse¹⁵. La devoción a la imagen, al igual que en los dos casos anteriores, llevará a la población a realizar una serie de limosnas y la celebración de unos grandes fastos para llevar a cabo la construcción de un camarín para la Virgen de la Cabeza. En el caso de Churriana, y gracias a la información conservada en el archivo parroquial¹⁶ se conoce del interés existente en el pueblo para realizar una serie de actos para poder financiar la construcción del camarín.

La devoción hacia la titular Mariana era tal que en Mayo de 1782 D. Antonio Jorge y Galván prohibía la celebración de la procesión de la Virgen afirmando que *“ (...) Teniendo noticia a los excesos alboros y conmoción del pueblo que se origina en todos los años el día de que se ha función a esta imagen con motivo de celebrarse en el último Domingo de Abril, en que están desocupados los trabajadores del campo y gentes de Granada y los lugares cercanos y por consiguiente concurren innumerables personas guiados mas por el amor a su diversión, que a su devoción, y culto a María Santísima (...) ordeno que la referida función de nuestra Señora de la Cabeza se celebre en lo sucesivo en un día de trabajo (...)”¹⁷.*

Este clamor popular y el impulso de la orden franciscana conllevarán la proyección de dicha estancia, la cual se prolongará en su construcción más de un siglo. La primera noticia que se tiene referente al mismo en un documento fechado en Mayo de 1704, mediante el cual se solicita la celebración de una fiesta de moros y cristianos para terminar la obra: *“(...) en dicho*

¹⁴ CASTRO SÁNCHEZ, Marcial de. *Historia de Churriana de la Vega (Población y distribución de la propiedad desde los moriscos hasta el siglo XIX)*. Granada, Gráficas Alhambra, 1997, pág. 344 – 345.

¹⁵ Archivo Parroquial, leg. 1, pieza 1.

¹⁶ Afortunadamente los disturbios republicanos y los que tuvieron lugar durante la Guerra Civil no afectaron al patrimonio religioso de la población.

¹⁷ Archivo Parroquial, leg. 1 pieza 1.

*lugar se hace mañana 25 del Corriente la fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza y alentados por su Devoción estos vecinos pretenden para acabar su camarín celebrar una función de Moros y Cristianos*¹⁸. No se concede licencia. Desconocemos como estaría de avanzado el camarín para este año, aunque lo que sí es cierto es que las obras durarán hasta bien entrado el siglo XIX. La documentación conservada sobre la ermita demuestra que la obra del camarín tiene una duración en el tiempo de más de un siglo y medio. Es más que probable que este largo periodo coincidiera con una serie de mandatos dados por varios arzobispos, los cuales obligaron a los franciscanos a restaurar y embellecer la parroquia del lugar relegada al olvido en pro de la ermita. Frente a esta situación la obra del camarín tuvo que ser parada y será entonces cuando la hermandad decida hacerse cargo de la obra. En 1773 tuvo lugar la primera reunión de hermanos con el fin de decidir cómo hacer frente a la obra que aún estaba pendiente, tomando para ello la decisión de hacer una función reducida con el fin de recaudar dinero. No será esta decisión de reducir en la función la única que tome la hermandad, ya que la misma no siempre gozó de buena estabilidad económica. En 1801 tras dos reuniones, una en enero y otra en febrero, nuevamente tendrá lugar la celebración de una, aún más si cabe, escueta función, esta vez para hacer frente al pago que se le debía por la obra a Don Juan Antonio Ruiz¹⁹. Dos Meses más tarde en Mayo de este mismo año en un intento desesperado, nuevamente se volverá a solicitar la celebración de dicha fiesta, de moros y cristianos, para pagar la obra en la que no se concede licencia de nuevo por “... *por ser indecorosa al culto y poco conforme a la devoción cristiana*”. Será en 1848 cuando el camarín se dé por concluido, ya que tras celebrar una rogativa en febrero con la imagen, antes de colocarla en su nueva estancia, se pide un perito para que reconozca la obra del camarín.

(Fig. 6) El camarín de la ermita de Churriana de la Vega está presidido por la sacristía a través de la cual se accede al interior de la estancia subiendo una pequeña escalera. Es el de Churriana de la Vega el camarín más escueto en cuanto a la decoración se refiere. Si en los dos casos anteriores existe una proliferación de espejos, querubes y yeserías alegóricas cubiertas de pan de oro, en este caso la decoración dorada da paso a una colección de lienzos, dieciséis en total, colocados en la cúpula y la linterna. Desconocemos si este proyecto iconográfico menos ostentoso y dorado tiene que ver con la mentalidad franciscana y la pobreza por la que la orden abogaba, o si sería, más bien por la falta de liquidez, algo mucho más plausible. En el interior de esta cámara franciscana se nos presenta a María con su hijo sobre el regazo, obra atribuida al desconocido escultor Luis de la Peña²⁰. En una habitación austera, donde una arquitectura fingida recreada por el uso del trampantojo, imita bloques de piedra gris, solo es alterada en el lienzo de los muros por la presencia de dos ojos de buey y la apertura del ventanal hacia el santuario.

¹⁸ Archivo Parroquial, leg. 1 pieza 1.

¹⁹ Archivo Parroquial, leg. 1 pieza 2.

²⁰ CORDOBA SALMERÓN, Miguel. “El Real Convento de Ntra. Sra. De Gracia: La imagen titular y el retablo mayor desaparecido”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 33, 2002, pág. 42.

Representa este camarín el cenáculo donde la Virgen María es visitada por segunda vez por el Espíritu Santo, junto a los Apóstoles, cumpliéndose lo que escrito está *al llegar el día de Pentecostés, estaban todos juntos en el mismo lugar*²¹. Presidiendo la reunión y bendiciendo nuevamente a la Madre de Dios el Espíritu Santo en la cúpula de la linterna custodiado por los cuatro Arcángeles.



Fig. 6. Interior de la decoración del Camarín de la Virgen de la Cabeza. Ermita de Ntra. Señora de la Cabeza. Churriana de la Vega (Granada). Fotografía del autor.

Es en Churriana de la Vega donde de forma muy clara aparece esa dualidad iconográfica que se mencionaba en un principio de forma muy clara. En el retablo no solo se nos presenta a María como trono de su Hijo, potenciando su papel mediador entre el cielo y la tierra, sino que el mensaje iconográfico terminará de forma ascendente con la decoración de la cúpula que preside al retablo-camarín. Una pintura mural cuyo tema es la Coronación de la Virgen, obra atribuida al pintor Diego Sánchez Sarabia. Potenciando que tras cumplir su cometido en la tierra y el papel para el cual fue elegida por Dios, es premiada y coronada una vez ha sido asunta al cielo como Reina de todo lo Creado.

²¹ Hc. 2, 1.

Conclusiones

Muchas son las definiciones que se han dado para definir qué es el camarín, *siendo visto como la pieza arquitectónica de mejor invención y decorada con abundancia y fantasía (...) síntesis de una residencia palatina (...) una cámara lujosamente decorada (...)*²²; *será un tesoro y un vestidor, una habitación íntima y un Sancta Sanctorum*²³; *es el camarín un pequeño templo dentro de otro templo más grande*²⁴; *es una estancia que tiene mucho de dormitorio y tocador “boudoir”, de salón profano y a la vez de Sacro*²⁵. Unas definiciones que se han dado sobre esta estancia celeste en la tierra a la cual queremos añadir una más. Será una constante en el arte barroco percibir ese acercamiento del plano celestial al plano terrenal, donde la Madre de Dios entrega a su hijo a los brazos de frailes, donde ella misma amamanta con su sacra lactancia a monjes, donde interviene en batallas que parecen estar perdidas cual capitana de las tropas marítimas. Un acercamiento que la pintura del momento hace posibles a ojos del fiel con un modo de representar éstos episodios y que la historiografía ha venido a llamar a este momento sacro – mundano, rompimiento de gloria. ¿Acaso no es el camarín un rompimiento de Gloria? Un incursión del plano celeste, de la gloria del cielo en la misma tierra, un trozo de la corte celestial que acompaña a la imagen venerada que llegada del cielo decide quedarse en la tierra, donde velará por el bien de los mortales, donde se puede ver pero no tocar, donde está cerca pero a la vez tan lejana. Esto es un camarín, un rompimiento de Gloria tan característico del Barroco llevado a sus máximas consecuencias, donde no conformes con representar ese trozo del cielo en un lienzo, lo construyen para que tenga más presencia en este mundo.

Además de esta reflexión tenemos que decir que tras realizar este estudio, discrepamos con la afirmación de que el germen del camarín es un espacio enteramente profano readaptado por la catolicidad. Como se ha mostrado existe una relación con el plano divino, como es el caso del Templo de Jerusalén y las estancias presentes en los templos greco-romanos. Espacios sagrados existentes mucho antes de las cámaras de las aristócratas de la corte de Felipe V. Es mucho más factible pensar que el camarín está ligado a estos sacros espacios, que quedarán relegados a otros usos durante un largo periodo de años. Será una ferviente religiosidad y una gran devoción popular alentada tras el Concilio de Trento, la que conlleve a la construcción de estos pequeños palacios en el plano terrenal.

²² GALLEGO, Julián. “El funcionamiento de la imagen Sacra en la sociedad andaluza del Barroco”, *Pedro de Mena: III Centenario de su muerte, 1688 – 1988*. Sevilla 1989, pág.38.

²³ KUBLER, “Arquitectura española en...”, op. cit., pág. 133.

²⁴ HENARES DÍAZ, Francisco. *Fray Antonio Villanueva, la Inmaculada y el camarín de la iglesia de los franciscanos de Hellín (Albacete)*. Murcia (s.n), 2006, pág. 119.

²⁵ BONET CORREA, Antonio. *Andalucía Barroca...*, op. cit., págs. 199 – 200.