

Los camarines en la arquitectura barroca sevillana y su ornamentación. Una aproximación a su análisis tipológico y los valores asociados al mismo

CAMARINES IN SEVILLIAN BAROQUE ARCHITECTURE
AND ITS ORNAMENTATION. AN APPROACH TO THEIR
TYPOLOGICAL ANÁLISIS AND THEIR VALUES

Blanca Lucía Palacios Fernández

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0009-0003-1394-4967>

Resumen

El camarín nace como una estancia destinada a la contemplación y la veneración íntimas de la imagen. Concebida a modo de templo inscrito a otro templo más grande, en un contexto, el del barroco, en el que la estética se puso al servicio de la fe y se hallaba ansiosa por satisfacer los anhelos de una sociedad que suplicaba romper con los límites de la realidad y ser partícipes de lo numinoso. En este gran teatro de la fe nació camarín, un enorme relicario tectónico que fue, a su vez, un importante catalizador del valiosísimo juego de retóricas apariencias de la que le proveyó la cultura del XVII y el XVIII europeos. En el presente estudio se hará una clasificación y análisis de varios camarines según su tipología, en el contexto geográfico de la actual provincia de Sevilla.

Palabras clave

Camarín- Torre; Camarín- Oculto; Arquitectura; Ornamento

Abstract

The camarín emerged as a space designed for the intimate contemplation and veneration of the image. It was conceived as a temple inscribed within a larger structure during the Baroque period, a context in which aesthetics were placed at the service of faith to satisfy a society's longing to transcend the limits of reality and participate in the numinous. In this great "theater of faith," the camarín was defined as a vast tectonic reliquary, acting as a catalyst for the complex rhetorical appearances provided by 17th and 18th-century European culture. The present study provides a typological classification and analysis of several camarines within the geographical context of the province of Seville.

Keywords

Camarín- Tower; Hidden Camarín; Architecture; Ornament.

I. Introducción

*"(...) ¡Cielos! ¿Si será esto lo fingido y lo otro
lo verdadero? ¿O si habrá al contrario sido
esto lo cierto y lo otro lo incierto?
(J. III, esc. IX, p. 71)" (Orozco Díaz, 1960, p. 208)*

Atender a la categoría de barroco y a su ideación, supone trascender las realizaciones histórico- estilísticas inherentes a la producción artística y literaria desarrollada en Europa durante el s. XVII, y la primera mitad del XVIII. Para ello, es necesario liberarse del lastre de la circunscripción periodológica y entender lo barroco (Salas Romo, 2006, p. 107)¹, al igual que lo clásico, como un estilo cuyos argumentos estéticos, lejos de subordinarse a las asumidas como clásicas modificaciones de lo bello (Aullón de Haro, 2004, p. 25), son paralelos y afines a ellas. Se debe admitir la capacidad de sus formas de expresión para modificar la concepción estética de la naturaleza, la configuración general

-
1. Al teorizar en torno a la esencia de lo que vino a definirse como barroco, contrariamente a los postulados estéticos que, en virtud de la clásica consecución periodológica que ha venido definiendo hasta día de hoy el estudio de la Historia del Arte, defendía la idea del Barroco como la evolución o, crisis de las formas renacentistas, si tomamos en cuenta la tesis de Jacob Burckhardt. Watkin expresó que este "emplea las formas clásicas recobradas por el Renacimiento. Pero (...) su forma, su espíritu, es gótico", estableciendo así un nexo de continuidad y legados compartidos que trascienden la didáctica concepción de los estilos como bloques estancos.

de la expresión social humana y las claves del tiempo que lo determinaron, a fin de reconocer la categoría de “constante cultural” adscrita a la orgánica facultad de lo barroco. Es innegable, por otro lado, su voluntad para generar sentimientos más allá de la mera complacencia en la contemplación de fuerzas contrapuestas², aspirando, al recoger su herencia medieval, a sugestionar al espectador mediante la exaltación emocional y el engaño sensual, en cuyas características se reconocen los rasgos inherentes a la estética fundamental de lo barroco. Se ha de entender, en consecuencia, el establecimiento de un lenguaje común, el cual, habiendo transcendido los límites cronológicos del propio periodo histórico, se estableció como máximo exponente de las cualidades que le dieron nombre, priorizándose lo visual sobre lo verbal (Rodríguez Ortega, 2013, p. 230). La imposición del esencialismo visual durante los siglos XVII y XVIII, no responde aun a meros caprichos del gusto (Bal, 2005, pp. 45-68), si no a su incardinación como recurso esencial dentro de los resortes expresivos y persuasivos que dominaron los diversos modos de representación modernos en la construcción del discurso simbólico de dicho periodo.

Si damos por cierta la teoría de Wihelmsen, considerando el barroco español como el constructo cultural fruto de las necesidades inherente a la que se ha venido a denominar como la civilización de la Contrarreforma y tenemos en cuenta la ambición de las altas esferas eclesiásticas por imponer el triunfo del dogma y la explicación escolástica al general de la sociedad, se hace coherente el interés y trabajo de dicha institución por formar parte del mantenimiento, construcción y perfeccionamiento de la cultura dirigida masiva que vino a caracterizar, a muy grandes rasgos, la cultura barroca. Para ello, tratar de ilustrar el lenguaje a servicio de los intereses de dicha institución, formulándolo como un inerte ejercicio ritual y cuasi burocrático, centrado en la practicidad de reunir bajo su autoridad y manipular ideológicamente a los diversos tipos heterogéneos que la cristiandad occidental reformada, en los actos precisos organizados y protagonizados por las élites eclesiásticas en los espacios sagrados, resultaría inútil (Álvarez Santaló, 1995, pp. 158- 160). De facto, el gran acierto de la Iglesia en la extroversión de su discurso fue, aceptando las complejidades de la sociedad barroca, su negativa a cercar las esferas de su actuación, desbordándose de los actos y espacios tradicionalmente sacros para enraizarse en los planos de la política, socio- festivos, llegando a cada uno de los aspectos esenciales de la trama vital de los fieles. Acto de conquista

2. Se pueden destacar, entre otros tantos recursos gestados en relación a esta sensibilidad, los dramáticos contrastes de luces y sombras. Cuyo desarrollo debe relacionarse con el objetivo de transpolar a lo físico el ejercicio de tránsito entre dos conceptos absolutos tan polarizados como pueden ser el Bien y el Mal.

para el cual la comunicación, en todo el amplio sentido de la palabra, tuvo un papel fundamental. Al desarrollar dicho acto de comunicación, debemos señalar que los principales aciertos de la predicación barroca se sustentaron en la instrumentalización de los principales recursos afectivos dedicados a la manipulación de los símbolos y su ordenamiento en el cuadro ceremonial desplegado en la comunicación de masas, a fin de lograr su obediencia y convencimiento en defensa de la fe católica (Ruiz, 2013. p. 37).

Así, la retórica religiosa de la modernidad, haciendo uso de los ricos juegos de oposiciones de los que se sirvió, ofrecía, frente a un mundo engañoso, contradictorio e inseguro, en el cual el hombre era un ser agónico en constante lucha consigo mismo, las certezas inamovibles impuestas por el dogma. Quedaba, por ende, la claridad de la argumentación y la elocuencia del discurso, impresa en la imagen (retablos, lienzos, pinturas murales, imágenes procesionales, etc.), subordinados a la propia intensidad de los mecanismos de incitación emocional desplegados en el mismo, atendiendo a la disposición del público receptivo (Baltar, 2016, pp. 52-63). Estrechamente relacionado con lo aquí comentado y enraizando nuestro discurso con el colectivismo estético barroco, debemos hacer alusión a la dramatización de la función religiosa. Pues, independientemente del aspecto ritual de la liturgia en la que nos centremos, ya sea la práctica del oficiante, o las estructuras y tramoyas desplegadas en el espacio escénico en el que vino a convertirse el templo, se perciben en todas ellas maneras profundamente afectadas por la influencia del teatro. En la alta concepción social de la que se hizo revestir el teatro, así como en el reconocimiento de su profundo valor persuasivo, fue en el barroco cuando éste alcanzó sus más altas cuotas de influencia al desbordar los límites de la tragicomedia y el entretenimiento, para hacerse un fenómeno de masas (Massanet Rodríguez, 2019, p. 462).

No obstante, más allá de la labor pastoral, la mejor muestra de la teatralización impresa en el ejercicio de la fiesta y el ritual religioso se halla en la hiperbólica escenotecnia desplegada en los elementos arquitectónicos y plásticos del templo, cuya máxima aspiración no era otra sino la de presentar una ficción, o acercamiento atractivo de la realidad trascendente e invisible del Paraíso al espectador que, siendo consciente de la irrealidad gestada en el espacio litúrgico, debía entender que aquello que contemplaba no era el espacio que prometía, sino una prefiguración del mismo, permitiéndole así placerse en dicha confusión (Orozco, 1960, p. 119). Empero, antes de adentrarnos con mayor hondura en este asunto, habríamos de dedicar algunas líneas a enfatizar el utilitarismo de los recursos teatrales en la composición del artefacto retórico que conformaron las más vanguardistas soluciones

artísticas, plásticas y arquitectónicas, de las que se sirvió el catolicismo barroco europeo, en atención a las necesidades devocionales de la sociedad del Antiguo Régimen, estrechamente relacionadas con la intención de favorecer el convencimiento y la fe en el dogma.

Centrándonos en el ámbito propio del barroco español, si bien ha de tenerse presente la relevancia de la ornamentación como uno de los aspectos más significativos de la arquitectura religiosa y palaciega, como elemento reforzador de la identidad, en relación a la creación de un espacio escénico para la imagen, no ha de olvidarse el importante papel de la atmósfera. Entendida esta como la unión de los diversos giros afectivos y espaciales que confluyen en la experiencia arquitectónica del espacio vivido. Para ello, habría que incidir sobre el modo en que vivimos el espacio cuando este se halla tan cargado de elementos simbólicos y retóricos como se presupone a las arquitecturas religiosas. Espacios plenos de elementos efímeros y caóticos, cuya vivencia invita a la reflexión del espacio *emotivo*, es decir, aquel sobre el que volcamos sentimientos y en el que su experiencia tiene efectos físicos en el cuerpo (Griffo, 2021, pp. 237-242). Fue de la unión de este nuevo sentir arquitectónico y el uso simultáneo y entrelazado de las tres artes, que se gestó el nacimiento de un nuevo elemento espacial, estrechamente vinculado al desarrollo del retablo a mediados del setecientos y cuya función, a fin de avanzar hacia el fiel, constaba en acercarlo a la imagen sagrada, haciendo las veces de proscenio teatral para la misma. El camarín, contemplado bajo las lentes de la teatralidad impresa en el templo, debía hacer las veces de escena y espacio hierofánico pues, simbólicamente, si la sacristía remitía a la mundanidad de lo terreno, el camarín debía remitir al cielo. En la creación y fama del camarín, siempre ligada a la sensibilidad del hombre contrarreformista del XVII y el XVIII, fue fundamental la creación artificial, sustentada sobre un poderosísimo aparato retórico y el dirigismo que dominaba el total de las diversas facetas vitales de la Edad Moderna, de la atmósfera divina que radica en el lugar. Así, habría de considerarse la atmósfera como un elemento fundamental en la ideación del camarín, al dotar al espacio de un sentir cuasi divino, enriquecido, a su vez, con un particular sentido dramático y escenográfico conformado por la miríada de efectos que, siendo inherentes a la propia arquitectura de camarines, venían a favorecer el sentido teatral que venimos comentando (Orozco, 1960, pp. 120-131).

2. Camarín. Definiciones y usos

Martín Collado del Hierro, en el Libro V, Monte Santo, cita: *"Tú, que, afectando pompa al solio grave, ioh volante legión!, eres alguna de sus sagrados pies lumbre suave por informarle rayos a la Luna, dime: ¿cómo en la tierra el cielo cabe?"* (Griffero, 2021, pp. 237- 242) En ellos se vislumbra un atisbo del compulsivo deseo y necesidad barroca por crear nexos visuales y emocionales entre el plano terrenal y la realidad trascendente de lo celestial, con el fin de satisfacer las necesidades de una sociedad ansiosa por alcanzar el toque de lo divino. Consecuencia de lo cual surgirían diversos espacios de devoción, en cuyo utilitarismo u habiendo alcanzado cierto grado de prestigio, tanto continente como contenido, se erigieron adalides de la pompa y espectáculo que debía potenciar la participación, contemplación y seducción del fiel. Espacios contenedores de ciertos juegos de adhesiones mediante los cuales, siguiendo las directrices hábilmente tejidas por la institución eclesiástica, habían de salvaguardar a partes iguales, sin dejar de lado ese carácter encubridor que vendrían a definir la sociedad del conflicto de la Europa del XVII y el XVIII, "los intereses políticos (...), las apetencias ideológicas de la nobleza, la escasa burguesía o del pueblo" (Tovar Martín, 1999, p.144), concentrados bajo el aplastante peso de la fe barroca. La consecución de las aspiraciones persuasivas de estas pequeñas arquitecturas destinadas a la contemplación tuvo lugar, en buena medida, por la aplicación de los recursos propios del teatro, configurando así espacios a medio camino entre la gran arquitectura y aquella otra, más fantástica, inevitablemente unida a la dramaturgia. Serían estos espacios, entre los que se destaca con particular seña el camarín, pequeños cosmos creados para acelerar el sentimiento mediante el estímulo visual, al hacer converger en su interior las artes y virtuosas tácticas proyectivas (Tovar Martín, 1999, p. 144). A caballo entre lo real y lo imaginario.

Lo interesante del camarín, como tipología, es que su propia morfología trasciende la consideración de simple escenario para la imagen sagrada (Orozco, 1988, p. 131), haciéndose beneficiario de una serie de valores simbólicos y filosóficos, a través de los cuales lograba establecer claros y férreos contactos con lo numinoso. Podría aseverarse que, dentro de los espacios de devoción, el camarín supuso el más perfecto ejemplo de estilo, técnica, contenido conceptual y morfología del barroco español. Así, abriendo los ojos a la atmósfera plena de misticismo y milagros latentes en el ambiente, podríamos considerar esta tipología, como la respuesta a las súplicas de una sociedad que ansiaba tocar y sentir lo divino, como la gran hierofanía barroca; un trocito de la gloria anclado a la tierra, a disposición del fiel (Henares Díaz, 2006, p. 118).

Antes cabría preguntarse: ¿Qué es un camarín? El primero en hacerse cargo de esta cuestión fue George Kubler, quien, a su vez, plantó la semilla de su interés en la mente de los historiadores del arte hispano. Quizás ajeno a los valores retóricos latentes en la formulación de este espacio, se centró en una descripción general de la propia tipología. Así, al hablar de camarines, sin perder de vista la unidad significativa que conformaban templo y dicho espacio, pese a su independencia formal y física (Arcos Franco, 2001, p. 90)³, éste los definió, dentro de los *hors d'oeuvres* de la arquitectura hispana, como “una extensión axial discontinua con acceso indirecto, lo más comúnmente dispuesta encima y detrás del altar, siendo su elevación sobre la iglesia de unos dos metros o más. Es directamente visible desde la iglesia, debajo, pero se inserta en un acceso fuera de eje por un camino tortuoso” (Kubler, 1957, p. 286). En esta definición es perceptible como lo iguala, a nivel formal, con una pequeña capilla de difícil acceso, casi relegándolo al papel de una simple estancia secundaria. O, incluso, como un aditamento dieciochesco a la clásica estructura del retablo. No olvidemos que estos espacios de devoción, casi siempre ligados a la imagen mariana, juegan con el concepto de arquitecturas dentro de otra arquitectura, funcionando casi como el escenario que se ubica dentro del auditorio, sirviéndose, a fin de reforzar la mejor visión de la imagen mediante algunas o todas de las diversas fórmulas proyectivas ya comentadas con anterioridad. A priori, atendiendo a esta definición, el camarín representaría el ámbito o escenario, siguiendo el lenguaje teatral que hemos adoptado a lo largo de todo nuestro discurso, de la imagen que en él se exhibe (Rivas Carmona, 1982, p. 311). Por otro lado, Bonet Correa, en su definición, es sensible la inclinación de la misma hacia aquellos valores persuasivos que, mediante el léxico teatral, orquestando ingeniosamente la escultura, la pintura y el ornamento, lograran hacer del camarín y lo que en él se guarda, el foco al que se dirigieran todas las miradas al entrar al templo. Se desprende de esta reflexión, en consecuencia, el importante papel que ostentaron estos espacios y, más concretamente, de los valores simbólico- religiosos que en ellos se concentraban, respecto a la dirección del ánimo piadoso del pueblo.

Así, unificando ambas acepciones, podríamos señalar el camarín como aquella pequeña arquitectura devocional que, haciendo uso de los esquemas recíprocamente interdependientes, al igual que de aquellas otros destinados a encauzar la mirada hacia sí mismo, tenía como fin ofrecer un mayor realismo a la imagen sagrada, como figuración de una realidad superior de la que ella misma debía ser eco. De igual forma, la propia arquitectura del camarín,

3. Kubler llegó a incluir el camarín dentro de un “cajón de sastre”, al que denominó como la particularidad hispana por yuxtaponer espacios autónomos.

hallándose sobreelevada respecto al cuerpo del templo habría de ilustrar un nivel de existencia superior respecto al plano del fiel. Lo cual vendría resolverse como la construcción simbólica de un pequeño cosmos divino, destinado a arropar y ensalzar el carácter milagroso de la imagen, se tratase (Tovar Martín, 1999, p. 161). De facto, parafraseando a Florensky, se puede afirmar que la total estructura del camarín y su unión con el propio templo "(...) es el camino de ascenso hacia el cielo, la articulación interna del templo nos conduce a él por la cuarta coordenada, la de la profundidad, capas que se van descubriendo hasta hallar el corazón del templo" (Florensky, 2018, p. 65) y, en consecuencia, de la misma fe.

3. El ornamento como definidor del espacio del camarín

No se ha de hacer a menos, en el estudio y conocimiento del camarín, el poderosísimo valor del ornamento, cuyo papel, fundamental en la definición del hecho arquitectónico, no deben alejarnos del compendio teológico y teórico que lo hicieron, de facto, el mejor ejemplo de la sublimación de lo estético y lo religioso (García Córdoba, 2016, p. 55). Recordemos, pues, que, según las palabras de San Agustín, "*id cuius ipsa apprehensio placet*" (González Moratíel, 2018, p. 9) no podemos amar sino lo bello, como concepto sensible, contenedor de lo intangible. El hombre únicamente puede descubrir lo infinito, primero en la belleza y una vez ha conocido la muerte, en el alma, ya en presencia de Dios (Maluf, 2016, p. 138). De estas escuetas aseveraciones se deduce que el exorno, sobre todo en un periodo como el del barroco, fue más allá de lo meramente estilístico o estético, para avanzar y hundirse plenamente en el universo del dogma y la persuasión. No obstante, para poder adentrarnos en los valores morales implícitos en el ornamento y su componente estético, de los cuales Santo Tomás de Aquino exigiría una total integridad o perfección (González Moratíel, 2018, p. 9)⁴, debemos volver de nuevo, a su sostén esencial, la arquitectura. Y con él, a la trascendencia del espacio, en estrecha vinculación con la belleza y esta a su vez con el amor de Dios a la humanidad, trascendiendo este todos los sentidos, hasta llegar a la sensibilidad de la existencia misma.

4. Aquí Santo Tomás recupera el tópico clásico de asociar la beldad con la perfección espiritual y las "esencias privativas" o pecados, con la fealdad. Recuperando los conceptos griegos de la *kalokagathía*, o lo bueno. Y *to aischrón*, o lo inmoral. Dentro de lo cual, este padre de la iglesia occidental afirmó que formaba parte del buen cristiano, saber distinguir lo de lo feo y lo bueno de lo malo, independientemente de la aparente vinculación entre los primeros y los últimos.

A razón de lo ya dicho, debemos entender que belleza y espacio conforman una relación fenomenológica, pues, quien la habita, también la percibe y experimenta, haciéndose receptor de todos los valores estéticos y morales en él impresos. Ratzinger diría, en relación a la importancia del ornamento en la experimentación del espacio religioso y la hierofanía en él representado, que, si se venciera al ornamento, empobrecería el conocimiento de Dios y haría más áridas la fe y la teología, siendo este en consecuencia un canal para conectar con El Motor Inmóvil.

Asimismo, en una sociedad marcada por la fe y la religiosidad como la del barroco hispano, en ocasiones de corte más popular que intelectual, lejos de intentar vencer al ornamento, esta ejerció un acto de rendición ante él, verdaderamente necesitada de ese soporte comunicativo con lo numinoso (Arnau Orenge, Bruns Banegas y Lozano Velasco, 2017, pp. 93-94). Un afán por rozar la santidad que terminaría por vincular la gloria celeste con delicadas composiciones florales, suntuosos mármoles, ilusorios trampantojos y demás caprichos visuales. Lo cual, a grandes rasgos logró la consecución de la máxima obsesión de la cristiandad barroca, el anclaje del inefable paraíso, a la finita materialidad de lo terrenal, al alcance de la mano y el ojo piadosos.

4. Orígenes e historia. El valor de un velado sincretismo para la arquitectura barroca. El camarín como última consecuencia del nuevo estilo y su correspondencia con las normas instauradas por Trento

A razón de lo expresado en el anterior punto, todo ello con el objetivo de intentar ampliar un poco más la definición general de camarín, se ha considerado de interés dedicar unos someros apuntes a los antecedentes históricos, primitivos espacios destinados al amparo de la imagen, de esta tipología.

Frente a esta tesitura, sería lógico cuestionarse qué es “Lo sagrado”. Si tomamos su acepción más aséptica, este se define como “todo aquello que, por manifiesta trascendencia ontológica, es venerado por los hombres, es objeto de culto y patentiza la conciencia de la radical finitud de lo humano. Remite a algo último y secreto del ser, y es de índole divina o sobrenatural” (Florensky, 2018, p. 65). Por ende lo sagrado fue también una realidad construida por el hombre. Fruto de su propia voluntad simbólica y ontológica por modelar el universo y

trasladarlo de lo desconocido, el *mysterium tremendum*⁵, a un plano trascendente y superior al propio hombre, pero reconocible, comprensible y objetiva, según sus propios esquemas mentales. Por otra parte, habría de rescatarse un término al que ya hemos ido haciendo alusión en los dos bloques anteriores, la hierofanía, que no es sino la manifestación de lo sagrado, mediante la cual, el hombre debía entrar en conocimiento de este. Todas las religiones, desde las más primitivas hasta aquellas otras que hoy día siguen vigentes, pese a sus evoluciones, están constituidas por una serie de hierofanías (Eliade, 1973, pp. 18-21)⁶. Y, de hecho, la propia experiencia de lo numinoso, fundamental para el *homo religiosus*, se manifestaba esencialmente en el ámbito físico del espacio y el tiempo, es decir, en la arquitectura religiosa.

Si bien en origen la habitación de la actividad o presencia religiosa se hallaba en la naturaleza, cercando un espacio concreto a modo de santuario, todas las culturas, por diferentes que fueran unas de otras, terminaron cediendo frente al proceso transicional de los espacios naturales a los espacios arquitectónicos, como templos, cementerios, etc., para establecer dichos centros de comunión con la sacralidad. El principal revulsivo que dio lugar a los diversos esfuerzos humanos y materiales destinados a la erección de edificios o estructuras, en principio sociales, destinadas a la experiencia de lo numinoso y que tenía como fin alienar al individuo de la esfera de lo mundano para imbuirlo y aclimatarlo a aquella otra realidad, construida por el hombre, trascendente y desconcertante, así como fantástica y atractiva. La idea del anclaje a la tierra de la estancia divina, dentro de un templo y de acceso restringido, se remonta a la antigüedad, egipcia y grecorromana, en cuyas arquitecturas se perciben características muy similares a la de la pieza que ocupa este estudio. Siguiendo un orden cronológico, se hace lógico comenzar por el mundo egipcio, cuyo nexa respecto a los camarines, se halla en los Serdab, una estancia destinada a la protección de la momia y su efigie esculpida y en la que se reconocen ciertos ecos afectivos en el propio camarín. Recordemos que, si en el mundo cristiano la imagen contenida en el camarín era un reflejo de la figura sagrada en cuestión, en el mundo egipcio, la escultura del difunto destinada a contener su ká

5. Encyclopaedia Herder. https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Lo_sagrado_y_lo_profano (02/03/2026)

6. La hierofanía, dependiendo del contexto, puede manifestarse de formas diferentes. Así, en el mundo cristiano, la principal hierofanía es la encarnación de Cristo. Sin embargo, para el cristiano occidental, ya fuera del siglo XVIII o en la actualidad, aun hallando lo sagrado del concepto y la ritualidad inherentes a actos mágico- milagrosos como la transubstanciación durante la misa, en los que precisamente se celebra la transformación de una materia en otra "cosa superior", experimentaría cierto malestar frente a la manifestación de lo sagrado en elementos naturales que ya no son lo que eran, sino que, manifestando lo numinoso, se han convertido en algo más.

y el akh⁷, era de por sí sagrada, puesto que debía funcionar como sustituto de la cáscara mortal del mismo, asegurando así la inmortalidad de su existencia en el más allá. Siguiendo con este principio mimético, si el camarín tenía como fin simular el paraíso mediante sus imágenes, el serdab pretendía algo similar, emulando complejas escenas que mostrasen la segunda vida del difunto en el Más Allá. En el mundo grecorromano, por otro lado, también contaron con habitaciones dedicadas a la divinidad en el interior del templo. En el caso griego, se trataba de una pequeña cámara rectangular y sin ventanas, ubicada en el centro del templo, en cuyo interior solía recogerse una escultura de la divinidad a la que estuviera advocada el templo. Ya en el mundo romano, maestros en el arte del sincretismo cultural y religioso, adoptaron la cella, distanciando aún más a la divinidad del mundo profano, remarcando remarcar la otioridad de la divinidad y de quienes le servían en la tierra, mediante el uso de barreras físicas. Su referente funcional más explícito, sin embargo, lo hallamos descrito en el Segundo Libro de Crónicas del Antiguo Testamento, unificando, por primera vez, los conceptos arquitectónicos, ornamentales y rituales asociados a los camarines hoy conservados, como enormes joyeros, con la esfera de lo sagrado. Según algunas fuentes, y dependiendo de la versión que nos hallemos revisando es en el II Libro de Crónica, la primera vez que leemos explícitamente la palabra camarín con relación a un uso religioso. Sin embargo, no se ha podido dar certeza de sus palabras al no encontrar en ninguna de las ediciones revisadas, referencias al término. Lo que sí debemos dar como cierto de sus palabras es que la majestuosidad y ritualidad de las que se hallaba recubierto el camarín del Templo de Jerusalén, son solo comparables a las halladas en los camarines de los siglos XVII y XVIII, al momento en que estas se recuperaron (Galán Cortés, 2015, pp. 517- 518). Dando un enorme salto histórico, se señalan otros antecedentes interesantes del camarín como como las capillas góticas u otros cuya importancia podría catalogarse más discreta, como el pequeño tabernáculo proyectado por Juan de Herrera en el retablo mayor de San Lorenzo del Escorial o el diseño del Sagrario de la Catedral de Toledo, cuyo modelo de capilla nos remite a la estructura de un camarín (Camacho Martínez, 2017, p. 292). Sin embargo, a lo ya aportado, sería interesante incluir al trasaltar. Espacio de origen aragonés, cuya función en catedrales, colegiatas y algunos templos de mayor envergadura, era la de reservar el Santísimo Sacramento; ubicado tras el altar mayor, con acceso mediante escaleras y en cuyo interior existía un “pequeño altar con un sagrario en el que conservar al Santísimo”, abriéndose

7. Para los antiguos egipcios, la humanidad estaba compuesta por cinco elementos espirituales que conformaban a la persona y junto a la carcasa mortal, aseguraban la consecución de la eternidad. Sin embargo, lo que nos interesan son el Ka (la fuerza vital) y el Akh (espíritu).

a la nave del templo, mediante un óculo eucarístico, cerrado con cristal. Se deduce de esta definición, el deseo por conservar y exponer el Santísimo al pueblo, elevándolo a un espacio de particular dignidad. De nuevo recurriendo al tópico barroco por acercar la divinidad al pueblo, sin perder su aura áulica. El que se considere, en este proyecto el trasagrario como antecedente del camarín, más allá de sus obvias concomitancias, responde a la cronología de su creación, la cual se suele ubicar entre los años 1543 y 1563. Periodo en el que le fue concedido un privilegio a las iglesias aragonesas por el Papa Luna Benedicto XIII, por el cual se les permitía la utilización del trasagrario, en respuesta al enaltecimiento a la adoración eucarística de *Las cuarenta horas*.

No han de pasar inadvertidas las referencias procedentes del mundo laico, especialmente cortesano e intelectual. Más allá de las consideraciones religiosas que solemos asociar al camarín, debemos girar la mirada hacia el mundo del coleccionismo y la acumulación de prodigios. En España, desde la primera mitad del siglo XVII, el término más habitual para referirse a estos espacios, sería el de *Camarín*. Por otro lado, si tomamos en consideración lo ya dicho por otros historiadores, se ha de enfocar la búsqueda de los ecos afectivos del camarín, hacia los modus de vida de la corte francesa del XVII, orientados a la hedónica conquista del lujo y el placer en cada pequeño aspecto, material y moral, de la vida (Figeac, 2015, p. 69). Ya en el *tomo segundo del Diccionario de la lengua castellana*, de 1734, se dice de este que es “la pieza que suelen tener las señoras para peinarse y componerse: cuyas paredes suelen estar adornadas de espejos, pinturas y figuras pequeñas y otras semejantes buxerías que la hacen vistosa y divertida” (Reula Baquero, 2019, p. 67). Una pequeña habitación retirada respecto al resto de espacios domésticos, donde se guardaban las piezas más exquisitas y delicadas. Asimismo, Sebastián de Covarrubias, en el *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, nos dice del camarín que este es “el retrete donde tienen las señoras sus porcelanas, barro, vidrios, y otras cosas curiosas” (Prieto Hernández, 1990, p. 711; Reula Baquero, 2019, p. 67). Se refuerza en estas acepciones el carácter eminentemente femenino de esta estancia, la importancia de la separación de su acceso respecto al común de estancias con las que comparte espacio y las connotaciones asociadas a él como lugar de resguardo de objetos preciosos.

Cabría preguntarse, en relación con lo aquí comentado, cuál fue el tránsito y la evolución de un concepto, en primera instancia, laico, hasta convertirse en un espacio consagrado al culto de la imagen expuesta. Para ello, se ha de recuperar la idea de camarín como lugar privativo al aseo y archivado de las altas damas de la corte francesa, de donde se deduce fue traído, con la llegada de Felipe V a tierras españolas. Y junto a este, el complejo papel de María y la

necesidad por humanizar y acercar su figura al pueblo. Así, con la dotación de cartas de nobleza a la Madre de Dios, proclamándola reina de los cielos y de la tierra, era lógico ofrecerle y revestirla de todo el boato y la pompa inherentes a su cargo (Navia Velasco, 2012, p. 49), necesitando en consecuencia, una estancia enteramente dedicada a ella, el camarín. Del que, citando a Bonet Correa (1978), se dice, encarna y destila esta estancia “un profundo y reprimido amor a la mujer y a la madre entrañadas en la pureza, intachable e inaccesible, de la Virgen Santísima” (p. 206). Por otra parte, no se ha de estimar este espacio, según lo dicho, como un escenario para la representación de la vida cortesana en el plano religioso, puesto que, de facto, fueron toda una serie las implicaciones teológicas y piadosas las que se concentraron en la estructura del camarín. Así pues, tomando como referencia *Las Moradas* de Santa Teresa, el camarín se enaltece como el principal espacio de comunión con lo numinoso. Allí donde el Alma entraba en contacto y conocimiento de Dios (Prieto Hernández, 1990, p. 798). Afirmó, pues, Santa Teresa, tal cual ocurrió en la edificación del templo de Salomón, como “(...) en esta morada suya, solo Él y el alma se gozan (...)” (Zolla, 2000, p. 240).

Así, será usual que, al analizar las fuentes grabadas de los diseños planteados sobre los paramentos de los camarines, se citen los bocetos de “Toro, Jacques de Lajove, Boucher, Jean Mondon el Joven, P. E. Babel, Paul Decker el Viejo, Franz Xaver Habermann y Gottfried Bernhard”, plenos de naturalezas explosivas y ampulosas, en las que el delicado tratamiento de frutos y flores recogieran, en composiciones ligeras, ingeniosas y sencillas: margaritas girasoles y rosas. Con esta ornamentación, los interiores arquitectónicos quedarían convertidos en jardines de cera, tan blandos y delicados en sus colores- usualmente, blanco y dorado- que amenazarían visualmente con derretirse sobre las cabezas de los fieles (Rivas Carmona, 1992, pp. 122-123).

5. Tipologías. Revisión y breve descripción.

Con el propósito de simplificar y organizar la muestra planteada para el presente capítulo, se ha intentado elaborar una brevísima descripción de los dos modelos de camarín que ya estableciera Kubler en su más que famoso trabajo *Arquitectura de los Siglos XVII y XVIII*, pudiendo distinguirlos en función de la colocación de la imagen en el templo ya fuera en el Altar Mayor, en un recinto apartado para su resguardo extramuros del propio templo o en una estancia construida dentro del propio templo, cuestiones menores que podremos concentrar y encontrar tanto en el camarín- torre y como el de tipo oculto (Arcos Franco, 2001, p. 91).

5.1. CAMARÍN- TORRE

De acuerdo con la exigua definición de Kübler, esta tipología es “una unidad de diseño casi autónomo”, siendo tal, el prodigioso avance y desarrollo de la misma, que, según el mismo autor, el templo pasó a ser un vestíbulo para el propio camarín (Kubler, 1957, p. 289). El elemento definidor de esta tipología, sería precisamente la estructura turriforme, usualmente de tres cuerpos, que acoge la estancia del camarín y lo proyecta en planta hacia el exterior de la iglesia. Vinculado, el camarín, mediante una escalera, al sagrario, generando así un viaje ascético desde lo terrenal a un ámbito trascendental y lujoso, precedido por una serie de estancias que habría de hacer las veces de vestíbulo. Este tipo de camarín emularía una cámara real, llegando, en algunos casos, a ser incluso más lujosas que las que se construyeron en los palacios de su tiempo (Notario Sánchez, 2020, p. 147). Este modelo es el más usual en las grandes localidades de Andalucía y, consecuentemente, aquel cuyos ejemplares muestran una mayor riqueza.

Camarín de la Iglesia del Carmen de Estepa, Sevilla

De nacimiento incierto, la construcción del segundo mayor de los camarines estepeños, ha de ponerse en relación con la erección, en 1692, de la actual ermita del Carmen, estaba ya en obras ca. 1718, concluyéndose estas en 1748 y ornamentándose, según se conoce a través de la documentación que el estofado de dicho camarín fue encargado al maestro dorador ecijano, Francisco Cerrillo del Rey en 1752⁸.

Siguiendo la tipología de la torre- camarín, el mismo se proyecta al exterior con un perfil cuadrado, de ladrillo, articulado mediante cuatro pilastras almohadilladas con una ventana enmarcada por molduras y rematada por un frontón triangular sobre el cual se superpone otra ventana, igualmente enmarcada por molduras, un frontón partido y sobre este, una hornacina, flanqueada por dos pseudo pináculos circulados. Entre ambas ventanas se halla un falso óculo con moldura estrellada, labrada en ladrillo tallado. La torre se remata con antepecho cuadrangular, coronado por unos orbes ornamentales sobre los que se destaca la cúpula del camarín, coronada por una falsa linterna y rematada con una veleta. En altura, si bien al exterior se expresa únicamente con dos niveles, gracias a un inventario de 1791 se ha descubierto la existencia de un panteón- probablemente para el enterramiento de los hermanos de la cofradía-, bajo la sacristía y de importantes dimensiones, pudiendo confirmarse



Figura 1. Imagen del camarín de Nuestra Señora del Carmen, Estepa. Fotografía sacada por la autora

así, en consecuencia, su adecuación al modelo planteado por el camarín de la Victoria de Málaga⁹ (Fig. 1).

En planta, siguiendo la relación con la caja de escaleras, el camarín presenta un perfil cuadrangular, abierto por la puerta de entrada, la embocadura del camarín y el propio vano de luz de la estancia (Fig. 2). En el revestimiento del suelo se alternan en damero, losas de mármol blanco y negro, en cuyo

9. AHN, 1791: legajo 7008, libro 2, 4. La documentación cuenta que ocuparía toda la sacristía y parte de la antesacristía.

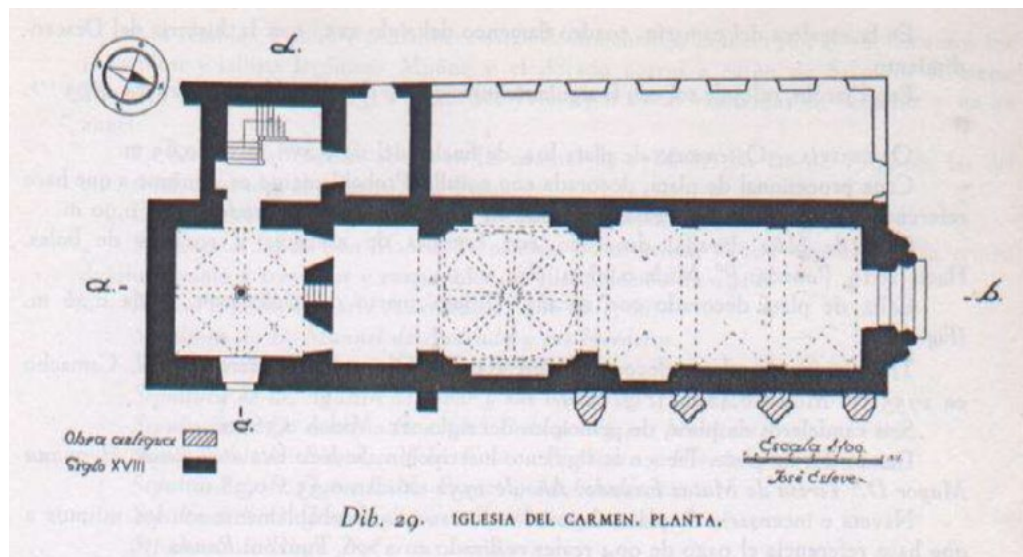


Figura 2. Planta de Nuestra Sra. del Carmen. Fotografía tomada del "Catálogo arqueológico artístico de la provincia de Sevilla. Tomo IV".

diseño trabajaron los canteros, Juan Antonio Blanco y Andrés de Zabala. Este último, posible autor del zócalo del camarín, trabajado en jaspe rojo y negro, los enmarques para los emblemas labrados de las letanías lauretanas (Rivas Carmona, 1982, pp. 442-445). En el primer cuerpo del camarín, se ha de destacar la presencia de pilastras acanaladas, realizadas en jaspe rojo y colocadas en la intersección de las paredes. El segundo cuerpo, acusando una mayor complejidad, se señala por la presencia de cuatro lunetos con pechinas, entre los que se abren ventanas; dos de ellas, reales, y las otras dos, fingidas.

Por último, sobre el segundo cuerpo del camarín, descansa la cúpula sobre cuatro ménsulas aveneradas en las que se destacan dos escudos: el del marquesado y el otro, cuya identificación ha sido imposible de realizar y consideramos merecedor de un estudio independiente. La mencionada cúpula se halla dividida en ocho paños mediante unas fajas ornamentadas a base de cabujones marmóreos rojos, blancos y negros, que confluyen en un florón a base de rocallas y hojas de cardo sobredoradas, gemelo al que se señalará en la cúpula del camarín de Nuestra Señora de los Remedios.

El mensaje iconográfico desplegado en el camarín mediante el ornamento, al que dedicaremos los próximos comentarios, responde a la exaltación de la labor salvífica y mediadora de María, como madre de Dios y reina de los cielos y de la tierra, en la redención del género humano que se despliega desde la sacristía y nos habla de un discurso iconológico tremendamente amplio y detallado.

El análisis ornamental ha de comenzarse haciendo alusión al enorme reto que la ejecución del mismo ha supuesto debido al mal estado del programa pictórico en el desplegado. Ya desde la sacristía, se aderezan los paramentos con motivos de rocalla, elementos flores, así como con figuraciones del pozo y la fuente, entre escudos carmelitas, como símbolos marianos. Interesante a este respecto, podría resultar el concepto con el que fueron realizadas las pinturas de la pared de la cajonería, idénticas al concepto ornamental de las realizadas en la iglesia de Nuestra Señora de Gracia, en el Convento de San Francisco, de autoría igualmente desconocida (Díaz Fernández, 2023, p. 166)¹⁰.

Comenzando por los elementos más sencillos dentro del mismo, debemos hacerlo por el pavimento, en cuyo diseño, obra de los canteros, Juan Antonio Blanco y Andrés de Zabala, se muestra un sencillo damero a base de losas en mármol blanco y negro, describiendo formas ovales. También posible obra de Andrés de Zabala, de quien hay constancia fue contratado por la Hermandad del Rosario de Nuestra Señora del Carmen entre los años 1763 y 1768, pudo ser el zócalo del camarín, realizado en jaspe rojizo y negro, con enmarcamientos cuadrangulares en los que aparecen los emblemas marianos de las letanías lauretanas, por medio de incrustaciones de mármoles de colores (Rivas Carmona, 1998, pp. 442-445).

En el primer cuerpo del camarín, se ha de destacar la presencia de pilastras acanaladas, realizadas en jaspe rojo y colocadas en la intersección de las paredes, completamente decorado por una serie de arquitecturas fingidas, cuya función, tomando en consideración la continuación de la solería en la propia pintura, debía ser la de dar cierta sensación de amplitud al espacio. El fondo de la composición muestra una amplia galería con arcos de medio punto, con pilares compuesto por pilastras de orden dórico, a fin de generar un cierto sentido de profundidad vinculado a la continuación del diseño pavimental, “mostrando un espacio en convergencia perspectiva cuyas potencias visuales radican y se potencian mediante la lejanía que ofrece el trampantojo pictórico y su proximidad, en lo que al altar- retablo, se refiere, al seguir un concepto de espacio real” (Páez, 1991, p. 74). Repitiendo la misma estructura sobre los tres paramentos disponibles, la diferencia radica en la propia estructura arquitectónica que en ellos se despliega, enmarcada por un enorme cortinaje a imitación del terciopelo rojo, sostenida por fornidos querubines semi vestidos. Dichas propuestas arquitectónicas, muestran la estructura de un altar, con dos cuerpos en altura, cuya materialidad pretende imitar el jaspe rojo y el mármol blanco utilizados en la solería y el pavimento. Versión claramente simplificada

10. “Sobre un fondo verde seco aparecen motivos vegetales y geométricos entrelazados, adornados con pájaros y puntas de festón pintados en tonos rojos y azules, con perfiles dorados”.



Figura 3. Diseño de Baldaquino, Francisco de la Vega. Biblioteca Nacional de España.

del dibujo de Altar Baldaquino de Francisco de la Vega, siguiendo los modelos de José Benito Churriguera, J. B de Lobera y Herrera Barnuevo (Fig. 3).

El perfil general del altar, así como su estructura, recuerda al de las portadas romanas, cuya estructura nos remite al modelo XVIII de *"Portada delicada"*, del *Libro Extraordinario*, de Sebastiano Serlio (Fig. 4). Sin embargo, la pieza que se nos presenta acusa cierta fantasía, puesto que en el caso que nos ocupa, a ambos lados de la estructura, se ubican dos orejetas que no son,

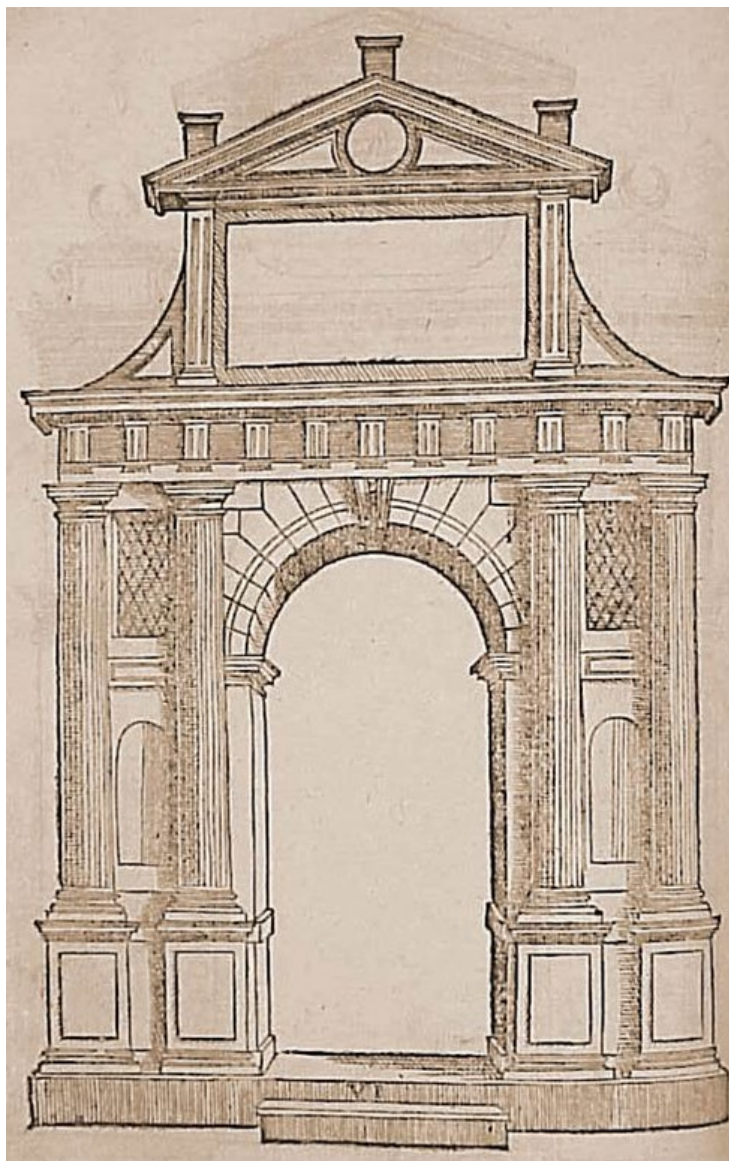


Figura 4. Ilustración
2 Diseño de "portada
delicada" procedente del
Libro Extraordinario de
Sebastiano Serlio.

si no dos enormes roleos de acantos dorados. El banco del altar baldaquino, siguiendo con la estética planteada en el zócalo del camarín, resalta en su banco la imitación del jaspe rojizo, gallonado por la inserción de canaladuras en mármol oscuro, dinamizado mediante los entrantes y salientes de la propia estructura. Finalmente, coronado por un mascarón, aderezado con diversos elementos de rocalla y la cabeza alada de un angelote. El segundo cuerpo de la estructura, siguiendo el perfil del frontón partido que la corona, se destaca

por su hornacina central con bóveda gallonada de cuarto de esfera, acogiendo a la figura de San Pedro. Dicha hornacina, a su vez, rematada por un medallón vegetal con la cabeza de un angelote, y flanqueada a cada por dos columnas de orden pseudo corintio apenas ennoblecidas con delicados detalles de rocalla. Estas, a su vez, separadas por pilastras ornamentadas con un sencillo motivo descendente enriquecido por las formas jugosas y naturales del barroco dieciochesco andaluz, cuyo origen, según el propio Meyer (1994, p. 306), refiere a una cenefa floral de origen alemán, ubicada en la iglesia parroquial de Kamenz, si bien la estructura de sistema decorativo, más libre, se remonta a tiempos de Roma.

A modo de división entre el segundo cuerpo y el remate, de perfil cuadrangular, se aprecia un entablamento quebrado, similar en sus juegos de entrantes y salientes al perfil del zócalo inferior, acompañado de un frontón partido decorado con dos aletas rematadas en forma de volutas. El último cuerpo, siguiendo la misma estructura ornamental del segundo, acoge un tondo pictórico cuyo tema, a causa de la mala conservación del conjunto mural, ha sido difícil distinguir, pudiendo ser una representación de San Marcos Evangelista. Sobre este, no podemos ignorar las falsas ménsulas decoradas con motivos florales que complementan dicha cuadratura.

la ornamentación que ocupa el interior de los dos arcos en forma de cuerno de toro y acogen la propia entrada al camarín y una amplia ventana, ocupando el fondo una amplia estructura asimétrica de jugosos zarcillos de acanto, más ornamentados que, siguiendo el recargado gusto propio del estilo Luis XVI, siguen la estructura de los acantos grecorromanos, enrollados entre sí, ubicado gracias al diccionario ornamental de Meyer, concretamente, en la lámina 24. Sobre esta masa ornamental, dividida según una versión simplificada del diseño de A. Gottschaldt, de Chemnitz para un techo de habitación moderno (Fig. 5). Estructura dividida en cuatro plafones iguales, en cada una de las paredes que enmarcan la entrada, unidos a su vez por un marco polilobulado en cuyo interior se muestran diversas escenas de paisaje en cuya composición integran las letranas lauretanas y diversos atributos referidos a la promesa de la vida eterna y la autoridad omnipresente de Dios. Entre ellos, el pozo “pozo de aguas vivas...”; el olivo “como gallardo en la llanura”; la escalera de Jacob “Y tuvo un sueño; soñó con una escalera apoyada en la tierra y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios sabían y bajaban por ella”; la palmera, etc. (Fig. 6). Debiendo destacar la presencia del trono vacío, en espera de la segunda venida de Cristo o Etimasia, símbolo este, a su vez, del triunfo sobre la muerte.

En relación a la estructura del ventanal que nos ocupa, se ha de señalar la importancia de sus dos hojas, realizadas en madera en cuyos casetones,

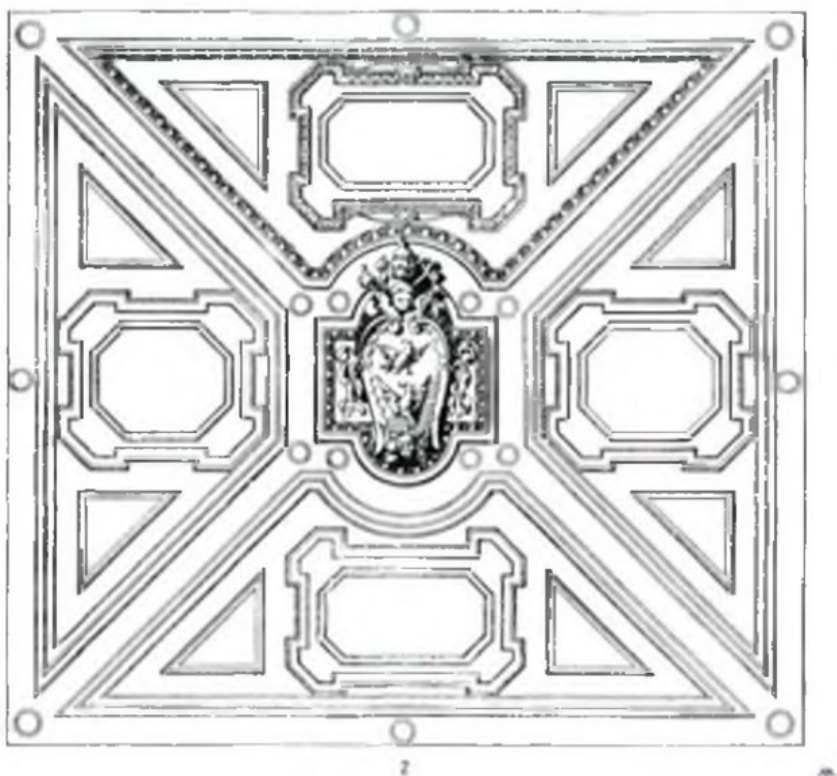


Figura 5. Ilustración 4 Diseño geométrico de A. Gottschaldt, de Chemnitz. Localizado en el libro de ornamentación de Meyer.

rectangulares, quedan testigos pictóricos de diversas escenas de paisaje, cuya mala conservación han hecho imposible identificar, más allá de su vinculación al rococó francés.

Por otro lado, el diseño de la puerta de entrada, dividido en cabujones octogonales, muy similar al diseño que propone Meyer (1994, p. 24) en el dibujo 11 de la lámina doce, en tonos rojizos y dorados, ornamentados con rocalla en su interior.

Retomando la estructura del camarín, el segundo cuerpo, haciendo presente una mayor complejidad compositiva, se señala por la presencia de cuatro lunetos con pechinas, entre los que se abren ventanas; dos de ellas reales y las otras dos, fingidas, en cuya construcción se ha entremezclado el uso de la madera sobredorada, junto a la pintura, presentando una sencilla cenefa vegetal similar a las del resto que se dispersan por el camarín y unos cortinajes abiertos sostenidos por ángeles, muy similares en su composición a los que propusiera Alonso Cano en sus dibujos, pudiendo poner como ejemplo dos



Figura 6. Detalle de pintura mural, con el motivo del "pozo de aguas vivas", ubicado en el camarín de Nuestra Señora del Carmen. Fotografía de la autora.

sencillos dibujos en papel amarillento y verjurado, realizado a pluma y con tinta marrón. Así, como en el ángel ubicado en la parte inferior, en un boceto realizado por el mismo autor.

El tercer cuerpo está compuesto por cuatro lunetos y sus pechinas, bordeadas por madera sobredorada y ornamentadas en su interior con diversas decoraciones florales de estilo rococó. Sobre este descansa la cúpula sobre cuatro ménsulas aveneradas en las que se destacan dos escudos: el del marquesado y otro, cuya identificación ha sido imposible de realizar y consideramos merecedor de un estudio independiente. No obstante, se ha querido especular su posible alusión a las familias que, mediante sus donaciones, sufragaron las

obras del camarín. En el tambor de la cúpula se señalan diversos remates, unidos a los nervios diversos roleos conformados por cintas de rocalla y conchas. Por último, la ya mencionada cúpula se halla dividida en ocho paños, mediante unas fajas, ornamentadas a base de cabujones marmóreos rojos, blancos y negros, con divisiones y subdivisiones sencillas del triángulo equilátero, que resguardan no solo la imagen de los evangelistas, sino también del papa, junto a otras divisiones en compartimentos que confluyen en una roseta de ocho puntas, con hojas de acanto sobredoradas.

5.2. CAMARÍN OCULTO/ RETABLO CAMARÍN

Este segundo tipo, contando con un mayor número de ejemplares por toda la geografía sevillana, responde a un diseño más sencillo en su estructura, caracterizado por su desconexión respecto al interior del templo. Para Kübler (1957) es apenas “un incidente trascendental, sin apenas tratamiento externo” (p. 286). Al igual que el anterior, quizás por depender enteramente del retablo como fachada, se identifica por contener complicados pasajes y escaleras tras el mismo, quedando de forma más o menos usual, al igual que en el caso anterior, unido o, en su defecto, a escasos metros, del sagrario.

Retablo camarín de la capilla de San José de Sevilla

Frente a la amplia colección de camarines ocultos que pueblan las iglesias de la capital hispalense, es imperativo centrarse en uno, cuya factura ha pasado, ciertamente, inadvertida, ante la magnitud del conjunto en el que se inserta, el retablo- camarín de la capilla de San José. Uno de los espacios más hermosos y sorprendentes que se hallan en Sevilla y la última gran empresa arquitectónica del siglo XVIII realizada en la ciudad. Culmen, no solo en la factura del camarín si no, también, en su relación con el espacio que lo rodea, de las proezas artísticas que fueron gestadas durante unos de los periodos más fructíferos del arte sevillano, el Barroco (Hernández Núñez, 2018, p. 67) (Fig. 7).

No obstante, el apartado que nos interesa en la larga historia constructiva de esta capilla comienza a partir de 1746 cuando, una vez terminada la misma y atendiendo al enorme revulsivo que tuvo la devoción a San José, se estimó necesario ampliarla ante la inmensa cantidad de fieles que, en apenas unos pocos años, había acogido esta piedad. Tal fue el calibre de esta obra de ampliación, apoyada por el cabildo al afirmar que querían una obra que no tuviera parangón en Sevilla que la conclusión total de la misma, incluyendo su fastuoso ornato, no tuvo lugar hasta 1786. A esta extensa ampliación, diseñada por los propios carpinteros que eran hermanos de la cofradía, responde “el crucero y



Figura 7. Camarín de la capilla de San José, Sevilla. Fotografía de la autora

el presbítero, el tramo del coro, la decoración de estos espacios y la portada principal” (Hernández Núñez, 2018, p. 68). Lo interesante de mencionar la labor de diseño de estos carpinteros, radica en la propia concepción del espacio, configurada a través de un concepto unitario y recogido, por cuyas cualidades, bien podríamos asimilar con un camarín.

Habiendo terminado con el muy resumido arco cronológico de la capilla de San José y debiendo centrarnos en su camarín y su relación con el resto de la capilla, se ha de incidir primeramente en su planta, una sencilla estructura de cruz latina y nave única, sin capillas laterales y con un coro y transeptos bastante cortos, todo ello con el fin de dar cabida al camarín y, más concretamente, con la intención de convertirlo en el punto focal de un espacio, por cuyas medidas, genera una falsa sensación de profundidad (Cruz Isidoro, 2015,

pp. 93-95). Todo ello con la intención de crear en el espectador la sensación de hallarse dentro de un relicario, dentro del cual, la reliquia en cuestión es el camarín y la imagen en cuyo interior se expone. Así mismo, al analizar la capilla de San José, como macro- camarín, se ha de comenzar haciendo alusión a los valores perceptivos inalienables al propio espacio religioso, entre ellos el acto performativo de abrir una nueva dimensión, en el plano de lo profano, para acceder a la experiencia de lo numinoso (Scharfenort, 2001, p. 98). En consecuencia, ejerciendo el propio templo como puerta y puente entre ambos mundos, dos ámbitos distintos de la realidad. Una vez cruzado el umbral hacia lo sagrado, la propia capilla habría de concentrar en su construcción, apoyándose en el profuso aparato ornamental en él recogido, “una realidad- la divina- diferente de las realidades naturales”¹¹, haciendo uso del lenguaje visual de la experiencia cotidiana para atisbar analógicamente la otredad del *mysterium tremendum*, propio de la experiencia religiosa¹², en este caso y a diferencia del camarín, haciendo accesible un pequeño trozo de la gloria celeste a los sentidos, desbordados y perceptivos, de los fieles extasiados ante la hierofanía que resultaba en sí el acto de la liturgia. El desdoblamiento que se pretende en la experiencia de la capilla de San José, respecto al mundanal exterior, radica, no sólo en su profuso ornamento, sino en sus sombras arrojadas y artificiosas en las que el alma piadosa halla cierto refugio. Una clara oposición sensual y dramática entre la luz divina, constante y natural, frente a la sombra que no nos es dada, sino impuesta desde la artificiosidad, acentuando el poder de su antagónica acompañante. Expresión esta primera, igualmente, de dos espacios aparentemente opuestos como son el del cielo y la tierra, pero que en la arquitectura de dicha capilla no sólo se unen si no que trabajan en comunión para centrar sus esfuerzos en el realce del retablo mayor y más concretamente del sencillo, pero no menos interesante, camarín oculto¹³.

Pese a la miríada de elementos vegetales, rocallas, figuras ondulantes y sinuosos angelotes, todo se reduce a meros caprichos destinados a acrecentar visualmente la importancia destinada a la hornacina central del retablo que es, a su vez el camarín de San José. Una espléndida pieza, cuya embocadura, en forma de arco trilobulado, se puede describir como una suerte de rompimiento de gloria formado por nubes y cabezas de querubines, bajo diseño de Pedro Roldán. La estructura arquitectónica del camarín, respecto a las formas abigarradas y excesivas del retablo, acusa una enorme sencillez, apenas una franca estancia cubierta por una bóveda de media naranja, gallonada,

11. https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Lo_sagrado_y_lo_profano (03/03/2026)

12. Scharfenort 2001, 98.

13. García- García y Montero- Fernández 2020, 159- 179

proyectada a través de una mayor profundidad en el retablo, hecho comprobable al revisar la trasera del mismo en su acceso. De hecho, a simple vista, las formas cóncavas del camarín, confluyen respecto a la convexidad del propio retablo y la estructura ornamental de toda la capilla. Respecto al ornamento que dinamiza la estructura de dicha estancia, la variedad es prácticamente nula, centrándose esencialmente en medios relieves en madera sobredorada, cuyos diseños se centran esencialmente en la influencia francesa y concretamente, en el tratado del maestro Juste- Aurele Meissonier, fundamental en la difusión y la popularización de la rocalla y el gusto por la asimetría que vendría a marcar cierta carta de naturaleza en los retablos y fachadas de la segunda mitad del siglo XVIII. Rasgos estos, además, claramente perceptibles en el retablo camarín que se está analizando y en otros tantos camarines que han sido objeto de análisis en este catálogo, dato interesante si tomamos en consideración la pobre repercusión que tuvo la rocalla sobre el arte peninsular de dicha centuria pese a las políticas aperturistas llevadas a cabo por Felipe V y sus evidentes esfuerzos en materia artística, al propiciar una mayor influencia de lo francés y lo italiano, desde la corte madrileña hasta los talleres y centros locales, hecho que hace sencillo establecer conexiones respecto al uso de estampas y la localización en la afectación de dichas influencias.

De vuelta al camarín de San José, en Sevilla y su sencillo ornamento, se hace apropiado comenzar por los relieves de la bóveda de cuarto de esfera, dividida a su vez en siete paños, cuya simétrica y tectónica estructura, adjetivos antagónicos de los principios rectores del rococó, no son impedimento para atisbar su esencia en la artificiosidad y naturalista plasticidad de sus diseños. Tal y como presenta la cartela o cartuche, en forma de rocalla, con sinuosos motivos vegetales, siguiendo la clásica hoja de alcachofa, famosa en los diseños de Meissonier, variando en forma y tamaño en cada paño, adaptándose a las necesidades del espacio mediante el desbordamiento de dichos rebordes vegetales, conformando una curiosa trama de ondulantes hojarascas (Fig. 8).

Descendiendo por el camarín, hallamos un entablamento corrido y moldurado, ornamentado por varias pilastras acanaladas en cuyo capitel, pseudo dórico, se aprecia un alto relieve floral, probablemente un jacinto, si tomamos en consideración la importancia de esta flor en la iconografía josefina, seguido de una guirnalda de ces cuya asimilación con el mundo vegetal podrían asimilarlas a la rocalla. Llegando al tercer cuerpo en altura del camarín, encontramos tres paneles de madera sobredorados cuya talla sigue el patrón de rocallas que se percibe en la bóveda, diversos *cartouches* de mayor tamaño a los ya mencionados anteriormente, teniendo su núcleo en un óvalo a cuyo alrededor se va conformando la rocalla, un conjunto de hojas a medio camino entre lo



Figura 8. Detalle ornamental de cartouche y rocalla, paramento ubicado en el camarín de la Capilla de San José. Fotografía de la autora.

orgánico y lo vegetal, en forma de ces. Abrupto corte de rocallas y simetría en este camarín, se destaca la puerta de acceso a él, una sencilla estructura marcada inicialmente por un sencillo enmarque en forma de cartela recortada, mixtilínea, en cuyo interior, dividido en tres partes por una línea que, tratando de emular un trapecio simétrico, alude a la cruz cristífera, mostrando en su interior, como principal repertorio ornamental, aun simétrico- quizás quedando todavía anclado en el clásico palladianismo europeo- y ligero aunque carente del movimiento exuberante, aunque pesado, presente en el resto del retablo e incluso en toda la capilla. Basado este en dos cintas en forma de “C” terminados en volutas y aderezados con toda una serie de hojas rizadas, tan propias del imaginario artístico asociado a la obra de Meissonnier (Fernández Martín, 1999, p. 301).

De este modo, al concluir el análisis de la sencilla pieza que se guarda en la Capilla de San José, se puede aseverar que nos hallamos ante uno de los más desapercibidos ejemplos de camarín oculto, también es el que, a juicio del autor, con mayor genio e inventiva supo reinterpretar los valores psicológicos y religiosos asociados a este espacio, aprovechando el entorno que le vino impuesto, para realzar el objeto de su devoción. En consecuencia, si bien la propia estructura y las aplicaciones decorativas del camarín propiamente dicho, podrían resultar y son, por sí solas, un motivo bastante banal, han de entenderse estas como nexos de unión con el programa ornamental del retablo. Y este, a su vez, como transición con la propia estructura y la sucesión de retablos, lienzos y pinturas murales que ocupan la capilla, conformando así un conjunto unitario y orgánico, cuya función más que la de un edificio podría considerarse la de un enorme relicario tectónico. Y este, a su vez, como transición con la propia estructura y la sucesión de retablos, lienzos y pinturas murales que ocupan la capilla, conformando así un conjunto unitario y orgánico, cuya función, más que la de un edificio, podría considerarse la de un enorme relicario tectónico. El verdadero centro de la hierofanía. A cuyo corazón, dirige al fiel, en el tránsito de la entrada a la nave central, quedando transformados los espectadores, en elementos contemplativos de lo numinoso, cuya presencia ya no solo acontece con la visión de la imagen, sino en la impresión del retablo y el abrazo del camarín hornacina a la figura de San José.

Camarín De La Virgen Del Rosario De La Iglesia De Santo Domingo, Écija

La capilla de Ntra. Señora del Rosario, contenedora de su fastuoso camarín y ubicada en el convento de San Pablo y Santo Domingo en Écija, ha sido considerada y se encumbra a día de hoy como una de las grandes joyas del barroco ecijano y andaluz. El homólogo en la tipología de camarín oculto del camarín- torre de la Victoria, en Málaga.

Aprovechando el momento de esplendor económico del que disfrutó Écija en el siglo XVIII y la prolífica vida artística que en ella se desarrolló, la fábrica del convento de San Pablo y Santo Domingo recibió multitud de reformas y mejoras, destacando entre ellas, la Capilla de Nuestra Señora del Rosario, ubicada a los pies de la nave del Evangelio y separado del resto del conjunto por una suntuosa reja, coronándose con un suntuoso retablo junto a su camarín. Estableciendo claras vinculaciones con los camarines estepeños, la capilla se halla ornamentada por un zócalo de mármoles rojo y negro con motivos romboidales, geométricos, dinamizados por algunos pinjantes, en cuya labor participó el maestro cantero Juan Antonio Blanco. De nuevo y aunque a menor escala, se aprecia la idea de doble camarín, entendiendo la propia capilla como

un elemento de separación simbólica entre el espacio terrenal y el divino, a falta de la clásica escalera que, en casos más suntuosos, encargándose esta del tránsito espacial entre ambos ámbitos. Las obras de la capilla se finalizaron en torno a 1761.

El actual retablo que corona el conjunto de la capilla de la Virgen del Rosario es una de las grandes obras de la retablística rococó. Datándose su erección en torno a 1776, si se toma en consideración la fecha de obras de la cúpula que corona dicho espacio. Un retablo- camarín, diáfano, en cuya estructura se fusionan dos estancias diferentes, conformando una única máquina, en perspectiva: el camarín y la capilla. En el caso de este retablo se pierde completamente cualquier sentido estructural, dando lugar a un lujoso encaje lignario en el que la rocalla, sustituyendo al estípite, devora las tres dimensiones del conjunto, proyectándose las mismas hacia la embocadura del camarín, concibiéndolo como un historiado rompimiento de gloria y conectándose ambas estructuras de forma interna por las dos puertas de acceso que, hallándose en el banco del retablo, continúan con los motivos de incipiente rocalla. El camarín se eleva como una sencilla estructura pentagonal, cuyos paramentos se hallan dinamizados por sencillas pilastras con capiteles pseudo- dóricos y coronada por una cúpula de casquete dividida en ocho paños. Sencillez arquitectónica que halla su contrapunto en el encaje ornamental que lo ahoga y lo somete a sus caprichos, transformando la estancia y su percepción mediante el movimiento sugerido por las yeserías, pinturas y el estratégico uso de la luz.

Respecto al mensaje iconográfico desarrollado a través de su ornamento, sería lógico retomar el papel salvífico de María y su labor como intercesora de la humanidad ante Dios, así como la batalla espiritual del Rosario, cuya leyenda se halla estrechamente vinculada al fervor de su devoción y la erección del propio camarín.

El pavimento es una estructura sencilla claramente vinculada a la estela estepeña mediante el uso conjunto, en la conformación de un sencillo damero, del jaspe rojo y negro, probablemente traído desde las canteras malacitanas, continuación del pavimento que acompaña a la capilla y muestra de la muy posible mano de Juan Antonio Blanco en la erección de dicho camarín (Fig. 9). Siguiendo el modelo compositivo del Carmen de Estepa, continúa en ascendente con un sencillo zócalo que recorre perimetralmente la nave del camarín y que dotan de una mayor suntuosidad el conjunto. El zócalo se conforma por placas marmóreas con motivos geométricos y rematados por unos pináculos de forma sinuosa.

El segundo cuerpo unifica en su composición pintura, yesería, escultura y otros pequeños caprichos. Sobre un fondo verde se perciben pequeñas pinturas



Figura 9. Detalle pavimento, ubicado en el camarín de Nuestra señora del Rosario, en el convento de Santo Domingo de Écija. Fotografía de la autora.

que nos muestran las letanías lauretanas y sencillas guirnaldas de flores bastante estereotípicas. Acusan dichas piezas cierta afectación de las pinturas que hoy día se conservan en las hojas de las ventanas del camarín estepeño de Nuestra Señora del Carmen. Sobre esta base pictórica se desarrolla una auténtica amalgama de rocaille en la que la inhibición de los ejemplos anteriores queda olvidada, libres de los constreñimientos del soporte, haciendo así predominar un sentido de desmoronamiento que enlaza con la arquitectura del retablo que hace las veces de fachada. Siendo la gran protagonista la rocalla, la composición sigue un eje radical, teniendo su núcleo en torno a



Figura 10. Diseño de Cartouche Nouveau de Pierre Edmé Babel

la ventana principal, enmarcada por una cartela excesiva y dominada por la rocalla, motivos florales y cabezas aladas de angelotes, cuya referencia más próxima la encontramos en el Cartouche Nouveau de Pierre Edmé Babel (Fig. 10 y Fig. 11). Modelo exagerado en el ejemplo ecijano por la propia sensibilidad estética y piadosa de la geografía que hizo suya dicha afectación electiva, por medio de diversas cintas a medio camino entre el ornamento auricular y la rocalla que sirven de nexo entre la ventana y el zócalo inferior.

Desplegándose sobre el paramento y buscando acentuar los juegos conseguidos mediante luz natural y artificial encontramos pequeños espejos de plata que, al reflejar la luz de las velas o la del sol, dotan al conjunto de unos



Figura 11. Detalle espejo y rocallas, ubicado en el camarín de Nuestra señora del Rosario, en el convento de Santo Domingo de Écija. Fotografía de la autora.

claroscuros pictóricos, hecho que debía ensalzar el misticismo de la marioneta impresa en el conjunto. La referencia para el cartouche que embellece dichos espejos, elemento que debía remitir, igualmente, al carácter femenino y regio de la estancia, se halla en la portada del *Livre de legumes inventées et dessinées* de Juste Aurèle Meissonnier. Así como otros, también del artística, como el diseño de marco para una obra de Apolo sobre su carro solar, producto de una serie de siete planchas.

Introduciendo la escultura al conjunto ornamental del camarín, se ha de hacer alusión al complejo ornamental ubicado en las pilastras. Una enredada cinta de ces auriculares y rocallas enredadas que descienden hasta el zócalo y tienen su origen a los pies de un angelote tenante, los ocho que se localizan

en el camarín, en diferentes y esforzadas poses, generando un magnífico estudio de la anatomía infantil y cuya labor no es otra más que la de sostener el capitel que soporta el tambor de la cúpula, acentuando así la sensación de desmoronamiento ya comentada con anterioridad. El ornamento ubicado en el estrecho espacio entre las pilastras encontramos pequeños roleos enrollados de hojas de acanto.

Ascendiendo en altura, llegamos al entablamento, estriado y escalonado en dos alturas, conformando una pieza compleja de dos anillos, cuyo retranqueamiento, acentuado este por el propio volumen de los capiteles que coronan las pilastras, hace más dinámica su estructura. Esta se orna con varias cabezas de ángeles ubicados en diferentes cartelas, cuyas referencias se hallan en diferentes obras de Meissonier, como la portada del Libro de Ornamentos, así como diversos cartouches del diseñador alemán Franz Xaver Habermann. Junto a diversas pinturas, de nuevo, con motivo de las laudas lauretanas. En el segundo anillo en ascensión, las pilastras tienen su continuación mediante varios abscesos que constituyen pedestales, caprichos a base de rocallas y elementos vegetales más que una estructura arquitectónica como tal, sobre los cuales se ubican diversos ángeles tenantes, cada uno en diferentes y escurzadas posturas, simulando sostener la cúpula, obra muy probablemente de Marcelino Roldán Serallonga.

El conjunto se culmina con la cúpula que corona toda la estancia y la dignifica. De nuevo y estableciendo cierto nexo de unión compositivo, se mantiene el fondo verde claro con pequeños caprichos pictóricos, con variados motivos florales y encintados que, por estereotípicos, no se ha considerado relevante buscar la fuente de su diseño. La cúpula puede dividirse en dos niveles, divididos por un cinturón perimetral realizado en madera sobredorada. En este primer nivel, de mayor envergadura, se mantiene la división de la estructura en ocho paños divididos por costillas que se enlazan a las pilastras que rodean la estructura del camarín. Dichas costillas contienen dos pequeñas cintas verticales con motivos florales que enmarcan su motivo central, una suntuosa cinta en yeso con motivo de rocallas y motivos auriculares que descienden hasta el tambor de la cúpula.

En lo que refiere a los paños, sobre una base geométrica a base de motivos lobulados, recortando la silueta del mismo y alterando su percepción visual. La clásica geometría que nos muestran estas finas líneas realizadas en yeso sobredorado se complejiza al introducir en su interior pequeños detalles de hojarasca trenzada, conteniendo en su interior, al igual que en el nivel inferior del camarín, una ventana central a cuyo alrededor se desarrolla el entramado ornamental del paño, acompañado de dos pequeños espejos de menor tamaño



Figura 12. Diseño de Cartouche de Nicolas Pineau. Panneau orné de motifs rocailles et chinois, vers 1735. Fuente: <https://www.proantic.com/magazine/rococo-co-de-nicolas-pineau-a-cindy-sherman/>

que imitan y reutilizan los modelos anteriormente mencionados. Culminados estos por diferentes remates que oscilan entre diversas fantasías marinas aveneradas, coronas florales y de hojarasca, etc., todas ellas con el común denominador de tender a cierto desfallecimiento, aumentando así la sensación de derrumbamiento que prima en todo el conjunto. Este nivel se conecta con el último mediante dos pequeños motivos alternados simétricamente, hojas de acanto y cintas enrolladas cuya función no es otra más que la de establecer un nexo entre ambos cuerpos. Las costillas que dividen los paños, en este caso son más cortas y prescinden del ornamento pictórico, continuando con los motivos de yesería. En su interior, de nuevo ocupando el espacio varios espejos, se vitalizan mediante diversos cartouches cuyo diseño oscila entre el movimiento y la fantasía vegetal de Meissonier, así como el desbordamiento en ascendente de los diseños de Jean Mondon, más cuyo ejemplo más claro lo encontramos en los cartouches de Nicolas Pineau (Fig. 12).

Al centro, culminando el camarín, se halla una curiosa roseta de ocho puntas en la cual, en lugar de encontrar pétalos, se ven diversos ejercicios de rocalla que caen hacia abajo.

Se nos muestra así un excelso ejemplo de la labor ornamental desarrollada, no solo como elemento dinamizador del conjunto, si no como eje director en la percepción espacial del mismo. En este caso el ornamento trata de dar cierta sensación de derrumbamiento y densidad, como si realmente estuviera hecho de ríos de oro que caen, fundentes, sobre el pavimento del camarín, acentuando así la percepción del fiel de hallarse frente a un rompimiento de gloria.

6. Conclusiones

A modo de consideraciones finales, se concluye con el presente trabajo como el camarín constituye una de las manifestaciones más complejas del barroco andaluz al erigirse entre sus pares, aquellas arquitecturas secundarias insertas en el organismo del templo, como núcleo simbólico, escenográfico y teológico del mismo. El valor del camarín residía, en el contexto de la cultura contrarreformista, en su síntesis de la teatralización del espacio sagrado y sus valores, al hacer las veces de rompimiento de gloria, un pequeño fragmento de Paraíso capaz de facilitar la experiencia hierofánica al fiel entregado al misticismo de lo numinoso. Su configuración, por otra parte, - ya fuera a través del camarín-torre o del retablo camarín- responde a un programa persuasivo, integrado a través de la configuración de una obra de arte total, destinado a intensificar la contemplación devocional. Por lo cual, el ornamento, lejos de ser accesorio, adquirió un valor teológico y sensorial fundamental, al hacerse la vía de acceso más directa, por medio de lo bello, a lo trascendente. En definitiva, el camarín se revela ante los ojos de quienes lo estudian como un relicario tectónico a través de cuyos valores, a medio camino entre el espacio liminal para el espíritu y el efectismo de un rompimiento de gloria escultórico, se aprecia la más excelente culminación del lenguaje barroco, convirtiendo al fiel en espectador y partícipe contemplativo de las manifestaciones de lo divino.

Fuentes documentales

Archivos de Protocolos Notariales de Estepa (A.P.N.E). Legajo 256, p. 432. Año 1752.

Archivo Histórico Nacional (A.H. N),: legajo 7008, libro 2, 4. Año 1791-

Bibliografía

- Álvarez Santaló, L. C. (1995). El espectáculo religioso barroco. *Manuscripts*, 13, 157-183.
- Arcos Franco, J. M. (2001). Camarines barrocos en la comarca de la Serena (Badajoz). *Norba Arte*, 20-21, 87-104.
- Arnau Orenga, P. I., Bruns Banegas, S. y Lozano Velasco, J. M. (2017). ¿Ornamento y delito? De Loos a Venturi & Scott Brown. *BLANCO. Revista de Arquitectura*, 9(23), 93-102.
- Aullón de Haro, P. (2015). *La ideación barroca*. Editorial Casimiro.
- Bal, M. (2005). El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. *Revista de Comunicación y Medios*, 16, 45-68.
- Baltar, E. (2016). *Pensamiento barroco español: Filosofía y literatura en Baltasar Gracián*. Universidad Complutense de Madrid.
- Bonet Correa, A. (1978). *Andalucía barroca: Arquitectura y urbanismo*. Ediciones Polígrafa.
- Camacho Martínez, R. (2017). Arquitectura barroca: De la severidad a la grandilocuencia de las formas. *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 17, 287-296.
- Cruz Isidoro, F. (2015). *La capilla de San José del gremio de carpinteros de lo blanco*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Díaz Fernández, E. (2023). Los camarines estepeños: Arquitectura e iconografía. En VV. AA., *XIX Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la Provincia de Sevilla* (pp. 155-178). Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales.
- Eliade, M. (1973). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama.
- Fernández Martín, M. M. (1999). Decoración pictórica y programa iconográfico en el portaje de la casa de los duques de Almenara Alta en Écija. *Laboratorio de Arte*, 12, 301-313.
- Figeac, M. (2015). La vida material de la nobleza francesa, entre el Gran Siglo y el Siglo de las Luces: Una lectura de diferenciaciones sociales en el seno del estamento nobiliario. *Investigaciones Históricas*, 35, 67-84.
- Galán Cortés, V. (2015). Una estancia celestial en la tierra. En M. del A. Rodríguez Miranda (Coord.), *Nuevas perspectivas sobre el barroco andaluz: Arte, tradición, ornato y símbolo* (pp. 517-530). Asociación Hurtado Izquierdo.
- García Córdoba, M. (2016). La ornamentación en la definición arquitectónica: Contextos e influencias. *P+C: Proyecto y Ciudad*, 7, 51-66.
- García García, T. y Montero-Fernández, F. J. (2020). Experiencias ocultas: Sobre lo humano en la capilla de San José en Sevilla. *Revista de Humanidades*, 40, 159-178.

- González Moratiel, S. (2018). La ciudad y la estética: Siete maneras de pensar la belleza. *Cuaderno de Investigación Urbanística*, 121, 1-67.
- Griffero, A. (2021). El nicho atmosférico: Sentimientos espaciales y cuasi-cosas. *Estudios Filosóficos*, 70, 237-264.
- Henares Díaz, F. (2006). Fray Antonio Villanueva, la Inmaculada y el camarín de la iglesia de los franciscanos de Hellín (Albacete). *Revista de Estudios e Investigación. Instituto Teológico de Murcia O.F.M.*, 41, 103-128.
- Hernández Núñez, J. C. (2018). La capilla de San José: Una apuesta por la revalorización y conservación del patrimonio barroco sevillano. En M. del A. Rodríguez Miranda (Coord.), *Revisiones y actualizaciones al barroco como universo de experiencias* (pp. 67-84). Asociación Hurtado Izquierdo.
- Kubler, G. (1957). *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Editorial Plus Ultra.
- Maluf, A. (2016). Número y belleza en la estética de Agustín. *Studium. Filosofía y Teología*, 19, 137-142.
- Massanet Rodríguez, R. (2019). El predicador, comediante a lo divino: La teatralización del discurso religioso en el barroco. *Hipogrifo*, 7(2), 461-472.
- Meyer, F. (1994). *Manual de ornamentación*. Editorial Gustavo Gili.
- Navia Velasco, C. (2012). María, la mujer (¿la diosa?) que consuela. *Albertus Magnus*, 4, 41-57.
- Notario Sánchez, Á. (2020). El camarín de la Virgen del Prado en la catedral de Ciudad Real: Breves notas sobre su arquitectura. *Revista Iberoamericana Académico-Científica de Humanidades, Arte y Cultura*, 8, 144-161.
- Orozco Díaz, E. (1960). *El teatro y la teatralidad del barroco: Ensayo de introducción al tema*. Planeta.
- Orozco Díaz, E. (1988). *Manierismo y barroco*. Cátedra.
- Páez Santiago, E. M. (1991). *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional: Siglos XVI y XVII*. Biblioteca Nacional de España.
- Prieto Hernández, J. M. (1993). La construcción alegórica de la séptima morada. En M. García Martín, I. Arellano Ayuso, J. Blasco y M. Vitse (Eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas* (Vol. 2, pp. 795-802). Universidad de Salamanca.
- Reula Baquero, P. (2019). *El camarín del desengaño: Juan de Espina, coleccionista y curioso del siglo XVII*. Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Rivas Carmona, J. (1982). *Arquitectura barroca cordobesa*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- Rodríguez Ortega, N. (1996). La imagen persuasiva barroca: Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura: El camarín-torre de la Victoria y la cripta de San Lázaro de Málaga. *Boletín de Arte*, 17, 229-258.
- Ruiz, J. J. (2013). Persuasión política y adoctrinamiento religioso en el teatro de Pedro Calderón de la Barca. *Lingüística y Literatura*, 63, 35-47.

- Salas Romo, E. (2006). Consideraciones sobre el ideal contrarreformista en la estética barroca española. En G. Pulido Tirado (Ed.), *Tematología: Una introducción* (pp. 107–126). Universidad de Jaén.
- Scharfenort, B. (2001). Más allá de lo sagrado y lo profano: Experiencia y lenguaje religioso. *Universitas Philosophica*, 37, 95–112.
- Tovar Martín, V. (1999). Espacios de devoción en el barroco español: Arquitectura de finalidad persuasiva. En VV. AA., *Figuras e imágenes del barroco: Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano* (pp. 143–166). Fundación Argentaria.
- Zolla, E. (2000). *Los místicos de Occidente* (Vol. 4). Paidós.

Webgrafía

https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Lo_sagrado_y_lo_profano
https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Lo_sagrado_y_lo_profano
(03/03/2026)