

CAMARINES BARROCOS EN LA COMARCA DE LA SERENA (BADAJOZ)

José María ARCOS FRANCO

«Son pequeños edículos adosados a la cabecera con un amplio ventanal por donde penetra la luz, que ilumina la imagen titular desde atrás, habiéndose roto previamente el testero para hacer un transparente. La intencionalidad es sorprender mediante efectos lumínicos provocando un cierto misterio y resaltando la figura de la imagen titular. Es un espacio trascendental visible desde el exterior pero no siempre desde el interior y en todos los casos de difícil y oculto acceso»¹.

I. INTRODUCCIÓN

A consecuencia de las conclusiones derivadas de Trento, durante el Barroco se asiste a una especie de «crisis moral y social» que conducirá a una importante campaña de propaganda y adoctrinamiento tendente a disimularla. En este sentido la retórica desempeñará un papel primordial enfocado a todos los estratos de la sociedad, con el fin dirigido de conmover y despertar el ánimo de los ciudadanos². Así se demuestra tanto en el ámbito civil como en el religioso, donde especialmente se juega con el concepto de la «religiosidad», tocante a todos los estamentos sociales. Los instrumentos a los que se recurre, por encima de los conceptos dogmáticos, son diversos, incidiendo en un lenguaje externo donde prima la exacerbación y el capricho artístico, la ostentación como muestra del dominio de los poderes en su deseo por deslumbrar y potenciar el fervor³.

En respuesta a este «éxtasis» religioso, que afectaría lógicamente a la arquitectura, ciertos modelos constructivos originales van a surgir como fruto de las condiciones históricas. Estimados como «espacios de devoción menor» en cuanto a sus dimensiones⁴, bajo las premisas del ostentoso ritual barroco, surgen y se desarrollan

¹ MARTIN GONZÁLEZ, J. J., *Arquitectura barroca vallisoletana*, Valladolid, 1967.

² SÁNCHEZ LORA, J. L., «Claves mágicas de la sensibilidad del Barroco», en *La religiosidad popular, II*, Ed. Anthropos, Barcelona, p. 125.

³ TOVAR MARTÍN, V., «Espacios de devoción en el barroco español. Arquitectura de finalidad persuasiva», *Figuras e Imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Colección Debates sobre Arte, vol. IX, Madrid, 1999, pp. 144-145.

⁴ *Ibidem*, p. 143.

como nuevos medios para impulsar la devoción popular numerosos santuarios y capillas marianas, oratorios, ermitas, humilladeros, etc., que dan respuesta al culto específico a la Eucaristía, santos o la Virgen. No se trata, en lo que incide Virginia Tovar, de ensayos de elaboración epidérmica, como lo fueron muchos edificios de aquel entonces, sino que ofrecen interpretaciones de concepto espacial u ornamental originales que nos sitúan ante una actitud renovadora del estilo Barroco español⁵.

Bajo estas premisas debemos incluir los camarines, desde el punto de vista arquitectónico a caballo entre la «gran arquitectura» y la «arquitectura teatral», en cuanto que se insiste en aspectos como la participación, contemplación y predisposición para conmover al espectador⁶. A tal fin la visualidad contribuye de modo incipiente en la persuasión, recurriendo a las cualidades más apropiadas y sugestivas de las artes, así como a la proyección de ritmos perspectivos y «convergencias visuales espaciales», combinando lo real con lo imaginario e ilusorio y *aparente*. El fin último será la concepción de la imagen sagrada como fuente de luz habitando en un espacio lleno de resplandor celestial⁷.

II. EL CAMARIN MARIANO

Los estudios que se han ocupado de este elemento más o menos convergen en la estimación de considerarlo a modo de receptáculo que alberga una especie de «*encendido y reprimido amor a la mujer y a la madre entrañadas en la pureza, intachable e inaccesible de la Virgen Santísima*»⁸. Desarrollados a nivel nacional, tanto en ámbitos rurales como urbanos, su difusión está implícita en la expansión del fervor a la Virgen durante el Barroco, elevada su imagen a cuotas extremas en respuesta tanto a la propia iniciativa institucional como a la devoción espontánea del pueblo. Pese a que la defensa de la Madre de Dios no fue muy intensa durante el Concilio de Trento⁹, con posterioridad se inicia una campaña que va a generalizar el tema por todo el *orbe* católico¹⁰, plasmándose en su figura la victoria sobre la herejía emanada de la Reforma, en lucha contra sus errores, como había actuado durante la Edad Media.

El camarín, junto con los *Sancta Santorum* o Capillas Sacramentales, es uno de los espacios más representativos del barroco español y en el que prevalece un evidente sentido persuasivo al mismo tiempo que se destinaba a un culto intimista de una imagen determinada, generalmente la Virgen. Dotado de entidad propia, tanto formal como semántica, su fin último será enseñar mediante la imagen, obedeciendo a este deseo surgido desde el seno de la propia iglesia. Se trata, por consiguiente,

⁵ *Ibidem*, p. 150.

⁶ *Ibidem*, p. 144.

⁷ *Ibidem*, p. 161.

⁸ BONET CORREA, A., *Andalucía barroca. Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona, 1978, p. 206.

⁹ Únicamente se trató sobre el pecado original en la sesión 15 de 1546, estableciendo que no afectaba a la Virgen.

¹⁰ Véase al respecto SEBASTIÁN, S., «La iconografía de la Virgen», *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Forma, Madrid, 1981, pp. 195 y ss.

de un espacio significado, cuyo propósito será la consecución de los propósitos perseguidos tras experimentar un movimiento visual escalonado.

Bonet Correa ha llegado a compararlos con «*grutas de oro en las que, por medio de transparentes y dispositivos luminosos, naturales o artificiales, la imagen aparecía envuelta en un hálito de lucientes rayos, deslumbrando al devoto, éste amorosamente rendido, con el ánimo suspendido, entraba en el éxtasis de la oración*»¹¹. Como se vislumbra de estas palabras, el camarín debe entenderse además como la interacción de una serie de elementos, entre los que debemos citar, además del espacio empírico, aquellos que poseen en sí mismo capacidad de afectación psicológica más allá de su dimensión simbólica, como la luz y el color, configurando de ese modo un ambiente¹². A la consecución de tal fin responde tanto su propio carácter interno como su integración en un conjunto, con claridad en el mensaje que facilitará el efecto persuasivo, ofreciendo respuesta a la necesidad de manipular los sentimientos y opiniones del público receptor (*acto perlocucionario*)¹³.

Se puede ver en la estructura del camarín toda una serie de implicaciones cosmológicas reflejo de su consideración como «centro» y «montaña sagrada», punto de unión del cielo y la tierra, que simboliza el ascenso espiritual y cognoscitivo del individuo¹⁴. Esta formulación parte de la sacristía como paso transicional hacia el camarín, vinculados ambos a través de la escalera o «escala santa», a la que se otorga una entidad propia de gran importancia, y no únicamente como mero elemento de enlace¹⁵. Finalmente el camarín, espacio centralizado dotado ya de una serie de connotaciones, tanto por su esquema tendente al círculo, con las implicaciones que ello conlleva, como por el uso de cúpulas como elementos de cerramiento relacionados con la bóveda celeste, supone una ruptura de nivel, trascendiendo el espacio profano, heterogéneo, y penetrando en una «tierra pura»¹⁶. Cada uno de estos espacios está identificado con un nivel determinado, con lo que la sacristía se ajustaría a la idea de vida terrenal, mientras que el camarín, a una altura superior, representa al cielo, originando un claro simbolismo ascensional tendente a conseguir desde abajo, a través de un camino representado por la escalera¹⁷, el estado de

¹¹ BONET CORREA, A., *op. cit.*, p. 195.

¹² RODRIGUEZ ORTEGA, N., «La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura: el camarín-torre de la victoria y la cripta de S. Lázaro de Málaga, una imagen textual», *Boletín de Arte*, n.º 17, Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte, 1996, p. 239.

¹³ RODRIGUEZ ORTEGA, N., *op. cit.*, p. 231.

¹⁴ ELIADE, M., *Imágenes y Símbolos*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 41 y ss.

¹⁵ CAMACHO MARTINEZ, R., «La emblemática y la mística en el santuario de la Victoria en Málaga», en *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria. Serie Iconográfica*, n.º 8, Madrid, 1986, p. 10. La luz real, cada vez más intensa, se identifica con la luz divina. «Vía iluminativa» la denomina Santiago Sebastián (*Vid.* «El Pía Desideria de Hugo Hermann y el santuario de la Virgen de la Victoria: un ensayo de lectura», en *Boletín de Arte*, n.º 2, Universidad de Málaga, 1981, pp. 9-32).

¹⁶ ELIADE, M., *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1981, p. 378.

¹⁷ Creemos ver en la escalera una significación clara con el laberinto del que nos habla Eliade, no tanto en su función defensiva como en su carácter iniciático, ritualístico, destinado a la consagración de lo profano a lo sagrado. Como tal, está dotada de cierta dialéctica, ya que al mismo tiempo se

ser perfecto¹⁸. Es decir, superar la condición humana limitada y recobrar la condición divina perdida.

Como vemos, elementos dotados de personalidades propias pero interrelacionados a un mismo nivel, generando una unidad de contenido superior. A ello añadir la retórica de la luz y de los ambientes, funcionando como mecanismos psicológicos-sensoriales que van dirigiendo convenientemente las emociones afectivas del espectador en cada uno de los espacios. Desde el punto de vista iconológico, deberemos insistir en el concepto de *victoria* representado por la propia imagen de la Virgen. Tal carácter se traducirá en la creación de un ambiente jubiloso y optimista, recreado por el uso de la iluminación brillante y el recargamiento decorativo, a modo de éxtasis con el que culmina el viaje místico iniciado en el mundo terrenal¹⁹.

Las consideraciones acerca de los antecedentes del camarín en España no es algo que se encuentre claramente especificado, aunque sí se puede hablar de estructuras que de un modo u otro incidieron en su génesis. Ya insiste Kubler en un origen quizás excesivamente lejano como son las capillas dedicadas a la Virgen en las catedrales góticas y las cámaras de presentación de los ostensorios en los retablos aragoneses²⁰, así como en propuestas más próximas –*iglesia de los Desamparados* de Valencia, *capilla de San Isidro* en Madrid– que revierten en la adopción de modelos, incidiendo ya en un elemento característico de los camarines como es el contraste y la oposición²¹, variantes propias del barroco hispánico.

Formalmente condensan la naturaleza del estilo en sus componentes esenciales: deseo de grandiosidad, tendencia a la ilusión, riqueza de decorado y dinamismo de líneas, planta y alzado²². Aspecto interesante con el que se les vincula será con el de la *teatralidad*, donde el espectador es incorporado a la escena como un personaje más²³, imprescindible dentro del concepto persuasivo. Se pretende su reacción, pero una reacción dirigida a través de la canalización de las respuestas irracionales.

Templo y camarín, pese a su independencia formal y física, desde el punto de vista conceptual y abstracto ofrecen una unidad significativa latente. La yuxtaposición de espacios autónomos se ha considerado como una particularidad propia de la arquitectura barroca española²⁴, como vemos que ocurre en estos elementos, separados del eje del templo, lo que obedece al sentido «secreto» que subyace en ellos. Aunque debemos acentuar su propia entidad individual, tanto formal como semántica, al mismo tiempo lleva aparejado un discurso fruto de la relación que mantiene con el resto de elementos.

subraya la dificultad de penetrar impunemente en ese «centro», y a la vez se conviene que ese centro sea accesible (*vid. Ibídem*, p. 383).

¹⁸ RODRIGUEZ ORTEGA, N., *op. cit.*, p. 240.

¹⁹ *Ibídem*, p. 249.

²⁰ KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Col. *Ars Hispaniae*, Madrid, 1957, p. 286.

²¹ *Ibídem*, p. 72.

²² BOTTINEAU, Y., *Barroco II. Ibérico y latinoamericano*, Barcelona, 1971, p. 83.

²³ OROZCO, E., *El Teatro y la Teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969, pp. 39-122.

²⁴ KUBLER, G., *op. cit.*, p. 24. En consideración de Chueca, esto es lo que se denomina «cuantas espaciales».

Según la clasificación establecida por Kubler, se puede hablar de dos modelos dentro del mundo de los camarines, el tipo oculto y el camarín-torre. Será este último el más difundido por todo el ámbito extremeño, y como es lógico en el badajocense, más si tenemos en cuenta las influencias andaluzas en todo este territorio, donde este modelo se desarrolla con toda plenitud.

III. CAMARINES MARIANOS EN LA COMARCA DE LA SERENA

En un breve repaso a su evolución, citar como los primeros ejemplos, modelos de los que se parte, el realizado por Pedro de la Torre para la *iglesia del Buen Suceso* de Madrid en 1637²⁵, el camarín de la *iglesia de los Desamparados en Valencia* hacia 1650, el de *Guadalupe* (1687-1696) y el magnífico caso del *santuario de la Victoria de Málaga*, proyectado en torno a 1693. En Extremadura, el camarín guadalupense puede decirse que incide en la decisión de su construcción en todo el ámbito regional²⁶, aunque las influencias sean diversas. Tal vez el primero de los casos de camarín en la Baja Extremadura sea el creado para la *parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena*, cuya autoría se atribuye al maestro madrileño Hornedal²⁷, realizado entre 1700-1702²⁸. A éste le siguen otros ejemplos en la misma zona, como el ejecutado en 1718 para el *santuario de Nuestra Señora de los Milagros en Bienvenida* por Alonso Hermoso Millán²⁹. Sin embargo, el precedente de estos casos se halla como es de suponer en el ejemplar trazado y dirigido por el arquitecto madrileño Matías Román en Guadalupe y realizado por el maestro Francisco Rodríguez.

Tenemos constancia de la existencia en todo el territorio de la comarca de un total de cinco camarines, construidos en los siglos XVIII y XIX, formando parte todos ellos de santuarios dedicados a la Virgen. El esquema en planta de todos los aún existentes será, como algo propio del barroco, el centralizado, con escasas variantes, erigidos sobre una primera cámara o «cripta» inferior abovedada, y cerrados mediante cúpulas, jugando de modo alternativo con diferentes unidades espaciales subordinadas. Como ocurre con la mayor parte de estos ambientes dedicados a María, una arquitectura aparece dentro de otra³⁰ con el propósito prioritario de enfocar la importancia de la imagen. Se ha estimado que la tipología central de estos espacios, como la de otras pequeñas construcciones coetáneas, plenas de autonomía³¹, revela la intencionalidad de superar la tipología eclesiástica tradicio-

²⁵ TOVAR MARTÍN, V., «El arquitecto ensamblador Pedro de la Torre», en *Archivo Español de Arte*, n.º 83, Madrid, 1973, p. 272.

²⁶ GARCÍA RODRÍGUEZ, S. y TEJADA VIZUETE, F., *El camarín de Guadalupe. Historia y esplendor*, Madrid, 1996, p. 207.

²⁷ TEJADA VIZUETE, F., «Arquitectura Bajoextremeña del siglo XVIII: Notas y Documentos», *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, vol. III, Trujillo, 1996, p. 389.

²⁸ DE LA PEÑA GÓMEZ, M.ª P., *Arquitectura y Urbanismo de Llerena*, Cáceres, 1991, pp. 131-132.

²⁹ TEJADA VIZUETE, Francisco, *op. cit.*, p. 393.

³⁰ TOVAR MARTÍN, V., *op. cit.*, p. 153.

³¹ CARAZO, E. y OTXOTORENA, J. M., *Arquitecturas centralizadas. El espacio sacro de planta central: doce ejemplos en Castilla y León*, Universidad de Valladolid, 1994, pp. 37 y ss.

nal³², resaltando de los esquemas asumidos. Modelo de gran difusión por su sencillez y fácil ejecución será el cuadrado cubierto con bóveda de media naranja, que supondrá la unión del cubo, símbolo de la tierra, y el círculo, referencia al cielo, condensando, como hemos referido, el dinamismo de lo humano tendente hacia lo celeste. Ofrecen base con brazos de escasa profundidad, bien rectangulares o avernerados –como en Belén– marcados por pilastras en los ángulos, gemelas en muchos casos, sobre las que apean arcos de medio punto en respuesta a la necesidad de voltear la cúpula sobre pechinas. En la parte superior de los muros corre el entablamento y cornisa, decorada con bandas denticuladas, y sobre éste las pechinas desde donde arranca el friso del anillo de la cúpula. Con todo se consigue cierta movilidad de las superficies, generando un lenguaje de luces y sombras de marcada teatralidad, potenciado con el empleo del ornato, escultura y pintura conjugados en un mismo espacio.

Exteriormente se distingue la morfología de un cubo de gran empaque, con tejado cónico de cuatro o más aguas, que manifiesta la intención de ocultar las cúpulas, algo muy propio de la arquitectura española, y fundamentalmente frecuente en Andalucía³³. Sobre este primer cuerpo puede emerger otro de sección octogonal, con o sin tambor, rematado con linterna y cupulín, trasdosando la cubierta interior y acusando claramente su estructura (Piedra-Escrita y La Antigua) En ocasiones, como el ejemplo de Nuestra Señora del Zújar de La Coronada, la cúpula se yergue completamente limpia. Las esquinas exteriores pueden aparecer resaltadas y reforzadas con sillares escuadrados de cantería, a diferencia del resto de muros, de mampuesto o ladrillo revocados y encalados. Es frecuente que los tejados se limiten mediante elementos piramidales, subrayando la importancia del espacio. En cualquier caso, la altura ofrecida por el camarín acostumbra superar a la del templo, aún más cuando se les dota de linterna.

El interior suele ocultar un aspecto distinto a lo que se puede imaginar desde el exterior. A ellos se accede a través del testero por medio de una puerta que se trata de disimular³⁴, como ocurre en Nuestra Señora de Belén, con la entrada oculta bajo la amalgama de motivos pictóricos que decoran la cabecera. Desde estos accesos se llega a la sacristía, lugar de tránsito, y desde allí a una escalera o pasillo oculto y tortuoso –aunque cómodo– que llega hasta ellos. Cabecera y camarín se comunican por medio de una hornacina que ampara la imagen venerada, a la que se observa influida por efectos lumínicos procedentes de la apertura de un vano de luz en el frontis, destinado a crear cierto halo misterioso en torno a ella.

Debido a su importancia simbólica, es uno de los espacios más ricos del templo, respondiendo a la opción hispánica por el hiperdecorativismo que enmascara la estructura. Configurado mediante la delimitación arquitectónica, se cualifica a partir de la incorporación de componentes añadidos con función ornamental. La

³² TOVAR MARTIN, V., *op. cit.*, pp. 155-156.

³³ BONET CORREA, A. y VILLEGAS, V. M., *El Barroco en España y México*, México, 1967, p. 173.

³⁴ ZALAMA RODRIGUEZ, M. Á., *Ermitas y santuarios de la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1987, p. 18.

combinación de los elementos propiamente iconográficos con aquellos, que como la luz o el color, poseen una capacidad de afectación psicológica en sí mismos, da lugar a la conformación de un ambiente particular que conecta el espacio real con el sobrenatural³⁵. Con ello se insiste en un concepto de lo religioso en el que la propaganda de la fe se impone a través de las ideas de acumulación y sobrecarga retórica³⁶. La yesería, material moldeable y de bajo costo, con motivos típicos del barroco dieciochesco, adorna las superficies de sus muros y cúpulas, muy del gusto de la religiosidad popular, exhibiendo un amplio muestrario de soluciones, muchas de ellas de origen italianizante: *puttis*, ángeles, flores, cintas vegetales, molduraje en el cornisamento, mutilos que enlazan friso y cornisa, nichos con cascarón, cabezas de bueyes, etc., de gran finura y exquisitez, y aderezados con aplicaciones de oro y vivos colores³⁷. Los muros además se descarnan con hornacinas interiores o ménsulas destinadas a albergar diversas imágenes.

En cuanto a las pinturas, frecuentes en estos espacios, tanto lienzos como realizaciones murales, representan escenas relacionadas con la vida de la Virgen, o incluso de carácter local, como la propia aparición de la imagen según las tradiciones. Son de rico colorido y composición convencional.

La iluminación creada mediante la luz dirigida del camarín procedente del vano superior del frontis, a manera de trasparente³⁸, se desenvuelve en pos de alcanzar cierto efecto escénico, pleno de misterio y halo milagroso, a lo que se debería el empleo de espejos para dirigir la trayectoria de la luz natural³⁹.

Finalmente señalaremos, en lo que insiste Tejada Vizuete, como el añadido del camarín a la ermita iba acompañado por lo general de la reedificación del templo en ciertas zonas, sobre todo la capilla mayor, a la que se debería abrir un hueco en-

³⁵ TOVAR MARTIN, V., *op. cit.*, p. 157.

³⁶ CHECA, F. y MORAN TURINA, J. M., *El Barroco. El arte y los sistemas visuales*, Madrid, 1985, pp. 78 y ss.

³⁷ El oro es considerado como el metal perfecto, símbolo de la inmortalidad y de la inteligencia divina. Para Ripa un círculo de oro acompaña a la Inmortalidad por ser el menos corruptible de los metales; y al Intelecto, por naturaleza incorruptible, lo representa vestido de oro para demostrar su perfección, lo mismo que a la Virtud. También es tomado como símbolo de los tesoros espirituales dispensados por Cristo (*Vid.* RIPA, C., *Iconologia overo descrizione di diverse imagini cavale dall'antiquità et di propria inventione trovate e dichiorate da*, Roma, 1603, pp. 237, 239 y 510; RAMIREZ, J. A., *Edificios y sueños*, Colegio de Arquitectos y Universidad de Málaga, 1983, p. 237).

³⁸ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *Arquitectura Barroca en Castilla y León*, Salamanca, 1996, p. 39. Ya en el siglo XIII los franciscanos Alejandro de Halles y Grosseteste investigaron la naturaleza física de la luz al mismo tiempo que junto a San Buenaventura la otorgaban contenido estético y teológico (*vid. etiam.* LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M.^a V., *Estética y Teoría de la Arquitectura en los Tratados españoles del siglo XVIII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1994, p. 1089).

³⁹ En relación con la Virgen, el espejo adopta diferentes significados. De ese modo podemos hablar del espejo de Justicia, «*speculum justitiae*», aunque también se debe hablar del espejo del Divino Amor. Además es símbolo antiguo de la Verdad, que conviene a María por su concepción como el espejo que refleja la luz del sol sin romperse ni mancharse. En fin, el espejo refleja a la madre de Dios, su sabiduría, su divino Amor, y en general, a toda la Iglesia (*vid.* CAMACHO MARTINEZ, R., *op. cit.*, pp. 21 y 24).

lazado con el cuerpo posterior, lo que obligaba a la reorganización del antiguo retablo o creación de una nueva fábrica⁴⁰.

a) *Camarín del santuario de Nuestra Señora de Belén de Cabeza del Buey*

Comenta Romero Benítez: «*el tamaño, belleza y suntuosidad del camarín depende de la generosidad de los mecenas y de los poderes taumatúrgicos de la imagen que guarda*⁴¹». Estas palabras sirven como prólogo a la realidad de la superioridad del camarín de Belén respecto al resto de los existentes en esta zona, tal vez en relación con la importancia económica de la villa de Cabeza del Buey a lo largo de todo el siglo XVIII⁴².

Creemos que su construcción se produce en torno al año 1746, fundada tal opinión en la inscripción reflejada en uno de los paneles de la reja de separación del presbiterio: «*TODA ESTA FÁBRICA HERMOSA DE ARQUITECTURA I PINCEL SE HIZO CON LAS LIMOSNAS QUE DIO CABEZA DEL BUEY. TAMBIÉN AQUÍ SE AN GASTADO LAS LIMOSNAS QUE OFRECERON LOS PUEBLOS COMARCANOS I DEVOTOS PASAJEROS EN OBSEQUIO DE MARIA, REINA EXCELSA DE LOS CIELOS. LOS MISTERIOS DE MARIA REPARA CON ATENCIÓN, PRACTICANDO SUS VIRTUDES CON HUMILDE DEVOCIÓN, TRATA CON VENERACIÓN ESTA CASA DE MARIA, MIRA QUE TU GROSERIA TE LLEVA A LA PERDICIÓN, PUES LA CASA DE MARIA SÓLO ES CASA DE ORACIÓN. SE HIZO ESTA OBRA EN 1746*». Es bastante probable que tales obras de arquitectura a las que se alude sean las referidas al camarín y portada de la Epístola.

Tras el frente del altar mayor nos encontramos ante un modelo de camarín-torre (Fig. 1), sobreelevado mediante una cámara inferior, y determinado por un sencillo esquema de pesado cubo cubierto con bóveda de media naranja. Aparece destacado del resto del templo, con tejado a cuatro vertientes marcado por elementos piramidales, sobre el que emerge un segundo cuerpo octogonal que alberga en su interior la cúpula. Coronando, una linterna con aspilleras ciegas rematada en cupulín. A diferencia de otros camarines estudiados, las superficies de sus muros son completamente blancas, no resaltando las esquinas con sillares de piedra, sino creando cierta movilidad por medio de espacios definidos por parejas de pilastras cajeadas dentro del mismo estilo de la portada citada.

En su interior (Fig. 2) oculta una planta distinta a lo que se puede imaginar desde fuera. Se entra por medio de un acceso en el lado del Evangelio de la capilla mayor, dando lugar a una amplia escalera que desemboca en una especie de antecámara o vestíbulo previo al camarín –como es recurrente en los modelos españoles– cerrado con bóveda plana adornada con placados geométricos, donde destacará un pequeño altar decorado por recargado adorno vegetal de yesería policromada y un pequeño crucificado. En planta, este camarín juega con la centralidad-longitudi-

⁴⁰ TEJADA VIZUETE, F., *op. cit.*, p. 401.

⁴¹ ROMERO BENÍTEZ, J., «Camarines antequeranos del siglo XVIII», en *Jábega*, 13, Málaga, 1976.

⁴² La importancia de la cabaña ovina en la región se consolidó durante este siglo, destacando como centro importante la zona de Cabeza del Buey, donde llegaron a existir más de 200.000 cabezas lanares, junto con una importante industria relacionada con el sector, como los lavaderos de lana controlados por mercaderes extranjeros como los Spinola o Centurione (*vid.* FERNÁNDEZ NIEVA, J., «La sociedad», en *Historia de Extremadura. Los tiempos modernos*, tomo III, Badajoz, 1985, pp. 545-546).



FIGS. 1 Y 2. Exterior e interior del camarín de Belén.

nalidad, concibiendo espacios avenerados unidos a uno principal cuadrado, distribuidos de manera simétrica a un lado y otro del eje imaginario creado por la hornacina-ostensorio y vano del frontis. Es una solución derivada de la cruz griega, como ocurre en el caso del camarín guadalupano, con terminaciones semicirculares de tintes borrominescos en dos de sus lados, y donde a diferencia del exterior, se aprueba un impetuoso dinamismo en las superficies. Los brazos, cerrados con veneras, se hallan marcados por cajeadas pilastras gemelas angulares de capiteles compuestos sobre las que emergen arcos de medio punto que responden al volteo de la cúpula por encima de las pechinas. El friso se adorna con triglifos y metopas con rosetas entre parejas de mutilos que enlazan con la cornisa de la cúpula, inflexionando sus superficies. Ésta, circular, está recorrida por bandas radiales que concurren hacia el óculo de la linterna.

Interesante será la decoración que aparece sobre las superficies, alusiones a las cualidades de la Virgen. Aparte de las cabezas de bueyes situadas en las esquinas del entablamento, tal vez evocación a la villa, encontramos entre el exuberante ornato de las pechinas, parejas de rosas y azucenas, símbolos de su virginidad y pureza. De ellas penden racimos de vid, alusiones a la Virgen como Madre de Dios⁴³.

⁴³ Este simbolismo fue glosado por los Santos Padres y los teólogos medievales. En la *Clavis Scripturae* de la época carolingia se afirma que la vid es la madre de Dios (vid. SEBASTIÁN, S., *op. cit.*, p. 207).

En la cúpula, dentro de recuadros de yesería, se desarrolla toda una serie pictórica de elementos referentes. Así citaremos el Sol, expresión de la *Mater Castissima o Mater Inviolata*, que no sufrió daño ni lesión al ser reflejado por un espejo, del mismo modo que Cristo nació sin lesionar la virginidad de María⁴⁴. El simbolismo de la Luna se manifiesta en correlación con el sol, alusión a la Virgen apocalíptica, asimilable a San Juan que mengua cuando aparece el sol de Justicia⁴⁵. La *palma (quasi palma exaltata sum)* y *ciprés (quasi cypressus in Monte Sion)*, atributos triunfales y símbolos de su inmortalidad, del triunfo de la vida sobre la muerte. Junto se representa el *trono* y la *torre (sicut torris David)*⁴⁶, así como la *ciudad*, la *Jerusalén Celeste*, y la *fuelle*, distintivos de la Virgen como fuente rebosante de gracia (*Ave Maria gratia plena*)⁴⁷.

El conjunto se completa con algunos cuadros recientes de pintores locales, que han sustituido a los que colgaban de sus muros hasta 1936. Entre ellos, según describe Mérida, existían sobre las superficies laterales de los pequeños brazos, representaciones de la *Anunciación*, *Adoración de los Pastores*, *Adoración de los Reyes* y *La Huida a Egipto*, escenas cargadas de significado en cuanto que forman parte del grupo de gozos de María, correspondientes a su vida humana y terrenal. Junto a la ventana del frontis colgaban dos espejos con marcos de ébano, en los que incidía la luz exterior⁴⁸, y aún siguen conservándose las ménsulas sobre las que apoyarían algunas imágenes.

Creemos ver en todo el conjunto las directrices desarrolladas durante la primera mitad del siglo XVIII en la provincia cordobesa, especialmente a partir del segundo tercio, momento en el que se acentúa el ritmo constructivo y período dorado de camarines, sagrarios, ermitas y capillas, pauta que se mantendrá hasta finales de siglo⁴⁹. En Extremadura tal influencia se registra tardíamente, aunque efectivamente, Cabeza del Buey va a estar muy ligada a lo largo de su historia con esta provincia, desempeñando un importante papel como punto de tránsito e intercambio por el flanco de la comarca de los Pedroches, entre la zona castellana y andaluza.

⁴⁴ Su simbolismo es amplio, aunque siempre como manifestación de la divinidad. Dotado de inmortalidad, es fuente de luz, calor de la vida, del conocimiento. Covarrubias lo identifica con Dios escondido, fuente de gloria y bienaventuranza (vid. CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, 2.^a ed., Ed. Siruela, Madrid, 1997, pp. 420 y ss.; COVARRUBIAS Y OROZCO, S., *Emblemas morales*, Fundación Universitaria, Madrid, 1978, Cent. I, emblema 8, p. 8).

⁴⁵ TRENS, M., *María, iconografía de la Virgen en el arte español*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1946, pp. 64 y 173-174.

⁴⁶ La intercesión de la Virgen como una torre fortísima (vid. MORALES, P. J., *Építome de la fundación de la Provincia de Andalucía de la Orden de los Mínimos*, Imprenta de Juan Remé, 1619, pp. 455-456. Citado por CAMACHO MARTINEZ, R., *op. cit.*, p. 11).

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 195 y ss.

⁴⁸ MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)*, tomo II, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1925, p. 197.

⁴⁹ RIVAS CARMONA, J., *Arquitectura barroca cordobesa*, Córdoba, 1982, p. 23.

b) *Camarín del santuario de Nuestra Señora de Piedra Escrita de Campanario*

En torno a 1753 se fecha la construcción de este camarín, según consta en la reja que cubre el vano frontal de iluminación. Ciertas circunstancias creemos ver en relación con su construcción, tal vez en agradecimiento del pueblo en respuesta a las plegarias motivadas por la falta de agua y amenaza de plagas de langosta ocurridas a mediados de la centuria⁵⁰, o bien a la importancia que el santuario había llegado a tener, sobre todo tras la proclamación en 1752 del traslado de la primitiva feria de Gamitas⁵¹. En cualquier caso, si aceptamos la fecha del camarín de Belén, es posible que éste fuese el introductor de este modelo en la zona, inspirando a estos más sencillos.

Se trata de una pequeña estancia cuadrada enlazada con la capilla por medio del altar mayor y a la que se accede a través de la sacristía y escalera lateral, siguiendo la misma estructura de Belén. Sobre lugar elevado y destacado del resto del templo, su morfología exterior es la de un cubo de gran presencia y limpia traza, con esquinas consolidadas y resaltadas mediante sillares escuadrados de cantería, a diferencia de los muros, de mampostería revocada y encalada. Sobre los ángulos coronan elementos piramidales que subrayan la importancia del ámbito, mientras que en el frontis se abre un amplio vano rectangular cubierto con artística reja de forja donde apenas es apreciable la pequeña fecha de realización, 1753. Sobre la cornisa, de gran cuerpo, se levanta un tejado de cuatro vertientes ligeramente bulboso que oculta la cúpula interior, y sobre éste emerge la linterna circular, con angostas aspilleras de iluminación, y cupulín (Fig. 3).

El interior, bastante modificado con respecto a lo que posiblemente se realizó en su origen, descubre intimidad, resuelto por medio de planta cuadrada de brazos poco profundos marcados por pilastras pareadas en los ángulos. De éstas parten los arcos de medio punto que dan solución a la necesidad de enroscar la cúpula de media naranja sobre pechinas.

Su decoración, aunque no excesiva, recoge elementos en yeso propios del barroco tardío dieciochesco, como eran moldurajes en el cornisamento y superficie de la cúpula, y pequeños querubines alados en el remate de los arcos. Acompañan algunos motivos pictóricos de factura moderna en las pechinas.

c) *Camarín del santuario de Nuestra Señora de las Iglesias de Campanario*

Desaparecidos santuario y camarín, curiosamente es el único caso del que tenemos referencias documentales suficientes acerca de su construcción, por lo que ofrece un valor estimable en cuanto a la producción de estas edificaciones. Este santuario, del que se desconoce el lugar exacto donde se levantó, constituyó cuando menos desde el siglo XVI y hasta prácticamente su desaparición, uno de los centros de

⁵⁰ FRANCISCO DE SAN JOSÉ, O. S. H., *Historia Breve de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Piedra Escrita, de la villa de Campanario de La Serena*, 1751, pp. 19-22.

⁵¹ MANZANO GARIAS, A., *Nuestra Señora de Piedra Escrita. Reina de Campanario-Patrona de la Serena*, Badajoz, 1955, pp. 67 y ss.



FIG. 3. *Exterior del camarín de Piedra-Escrita.*

culto importante de la villa de Campanario, incluso en ocasiones con un prestigio mayor que el santuario de Piedra Escrita. Así en 1684, el prior Becerra Valcarce lo cita entre los santuarios más importantes del partido de La Serena, mientras que nada refiere sobre el de Piedra Escrita⁵².

Durante los siglos XVI y XVII el conjunto va a conservar una morfología más o menos constante, hasta que en el XVIII experimente algunos añadidos. Sucesivas obras de reformas podemos mencionar a lo largo de estos años. Entre 1713-1715 se expendieron 2.218 reales en mano de obra y diversas partidas de madera procedentes de Medellín, cal desde Magacela, cañas de Mengabril, arena, tejas y otros materiales destinados a rehacer el tejado de la ermita, casa del ermitaño y portal de

⁵² BECERRA VALCARCE, D., *Santos de la villa de Magacela. Vida y patrocinio de los ilustres mártires de Jesucristo nuestro Señor Aquila y San Santa Priscila su esposa. Patronos, y naturales de el Priorato de Magacela de la orden de Alcántara, partido de la Serena, desde el año 1684*, Sevilla, 1684, p. 25.

la fachada del mediodía, así como el encalado de muros⁵³. Años después, entre 1719-1721, se llevan a cabo nuevos desembolsos en obras, esta vez para costear la restauración de la casa del ermitaño, derribada por un ciprés, en lo que son invertidos unos 1.500 reales, importante suma para una ermita⁵⁴, y entre 1722-1726 se compra una reja de hierro para el arco toral⁵⁵. Durante los siguientes años las labores de reformas son constantes, trabajos desarrollados por Diego Martín, maestro alarife, y Francisco Blázquez, oficial de carpintería, vecinos ambos de Campanario⁵⁶.

Sin embargo, lo más destacado que se lleva a efecto es el camarín tras la cabecera de la antigua ermita. Los preparativos se inician entre 1741-1744, espacio en el que se manda a Juan García Burdallo⁵⁷, maestro alarife, quitar el retablo y trasladar las imágenes a la parroquia, al mismo tiempo que se levantaban los andamios por el maestro carpintero Francisco Mateos⁵⁸. Entre 1747-1750 las obras estaban en proceso, proveyéndose de lo necesario, labor que dirige el maestro alarife Francisco Martín Grande de la Torre⁵⁹, cuyas condiciones establecían el pago de lo acordado en tres recibos. En este período se le entrega la primera paga, 2.655 reales, y se compran unas seis arrobas de hierro para la forja de las dos rejas que debían cerrar el camarín⁶⁰. Según las cuentas de 1750-1753⁶¹, la estructura estaría prácticamente levantada y pagado la totalidad de lo decretado con el maestro de la Torre.

⁵³ Archivo Parroquial de Campanario (A.P.C.), *Libro de cuentas de la ermita de Nuestra Señora de las Iglesias, 1713-1783*, período 1713-1715, fols. 2v^o-3v^o.

⁵⁴ *Ibidem*, período 1719-1721, fols. 11-11v^o.

⁵⁵ *Ibidem*, período 1722-1726, fol. 15.

⁵⁶ *Ibidem*, períodos 1727-1729, 7 de marzo de 1730-9 de marzo de 1733, 1733-1738, fols. 19-27.

⁵⁷ Posiblemente hijo de éste, tenemos noticias de un Antonio García Bordallo, maestro alarife vecino de Villanueva de la Serena, que trabajaría a lo largo de la década de 1760 en los reparos de albañilería y carpintería necesarios en la iglesia parroquial (*vid.* A.H.N., OO.MM., Juzgado de Iglesias, *leg.* 5.999, s.f. Los datos se refieren a los años 1761 y 1767).

Tiempo antes, entre el 18 y 19 de abril de 1760, fue elegido para llevar a cabo informe acerca del estado de los bienes pertenecientes al Priorato de San Benito de Magacela, incluidas las ermitas de San Miguel y Santa María Magdalena de Villanueva de la Serena, así como el santuario de Nuestra Señora de la Antigua. En tal labor fue acompañado de diversos maestros, entre ellos Juan Antonio Gómez, de carpintería, y los cerrajeros Diego Chamiz y Joseph Muñoz (*vid.* A.H.N., OO.MM., Consejo de Alcántara, *leg.* 5.250, «*Descripción de las rentas de la dignidad prioral de Magazela, estado de la casa, palacio, yglesia y hermitas anexas a ella. Año de 1760*», fols. 10v^o y 39).

⁵⁸ A.P.C., *Libro de cuentas de la ermita de Nuestra Señora de las Iglesias, 1713-1783*, período 15 de marzo de 1741-20 de marzo de 1744, fol. 37.

⁵⁹ Maestro de obras vecindado en Cabeza del Buey, en él fueron rematadas el 12 de julio de 1740 las obras desarrolladas a partir de este año en la iglesia parroquial de Quintana de la Serena, en 8.100 reales de vellón.

⁶⁰ A.P.C., *Libro de cuentas de la ermita de Nuestra Señora de las Iglesias, 1713-1783*, período 8 de mayo de 1747-11 de marzo de 1750, fols. 48v^o-49.

⁶¹ *Ibidem*, período 11 de marzo de 1750-18 de abril de 1753, fols. 53-54. Consideramos oportuno incluir el listado de gastos destinados a esta obra:

«Primeramente da en datta mill ochocientos y diez y nueve rs. pagados a franco. Martín de la Torre, maestro que hizo el camarín de nra. Sra, consta de recibo.

Da en datta quarenta rs. que tubieron de costa los carros q. condujeron la cal, y ladrillo para la dha. obra.

A esto sucederían los trabajos de remates y ornamentación, en los que participan maestros pintores y doradores como Antonio y Juan Rodríguez, vecinos de Don Benito, quienes perciben las primeras gratificaciones de los 1.698 reales presupuestados, amortizados en tres plazos. En los registros de los tres años siguientes se gastó una importante cantidad de dinero en esta misma línea. Antonio Rodríguez recibe por su intervención parte de los dos pagos definitivos, unos 1.272 reales; Francisco Gallardo⁶², maestro cerrajero, se encargará de la fabricación de las rejas, cadena de la lámpara que colgaría en su interior, barrotes, araña y herrajes de puertas; y otros 20 reales gastados en la pintura y adornos como serafines y ángeles.

A lo largo de los años 1756-1757 se finiquita la deuda con los pintores y concluye el ornato. Con la finalización del camarín, se trajeron las imágenes desde la iglesia parroquial, algunas de las cuales irían destinadas al nuevo espacio, responsabilizándose de los últimos remates el propio Juan Rodríguez, encargado de pintar el interior y restaurar muchas de las efigies traídas desde la villa⁶³. Es posible pensar que la realización de este camarín fue prácticamente coetánea al de Piedra Escrita, siguiendo los mismos cánones estructurales y decorativos.

Interesante es la información aportada respecto al ornato de su interior, con pinturas de oro, plata y otras gamas, serafines y ángeles de madera barnizados que parecerían de las pilastras, araña plateada colgando desde la cima de la cúpula y demás imágenes mencionadas. También es posible comprobar en este caso la necesidad de transformar el retablo del altar mayor en respuesta a la exigencia de comunicación con la estancia posterior, así como el adecentamiento de sus imágenes y estructura en general⁶⁴.

Yten da en datta ciento quarenta y dos rs. que le costaron los ladrillos para la dha. obra cosnta de recibo.

Yten da en datta sesenta rs. que le costo los quarenta de quatro dias que se ocupo un carro de traher veinte carros de piedra de grano y los veinte qe. costo sacar la dha. piedra.

Yten da en datta quatrocientos y veinte y seis rs. y diez y seis mrs. que a entregado a Antonio Rodríguez, maestro qe. a de finalizar la obra.

Yten da en datta cinqta. rs. qe. le a costado el arpon qe. se puso en dho. camarín, consta de recibo.

Yten da en datta setenta y nueve rs. y ocho mrs. q. le tubo de costa dos caices de cal y su conduzion y tres quartillos de cal blanca, arena y quatrocienttas texas, y ladrillos q. se compraron pa. acabar dho. camarín...

Yten once rs. q. le costaron media docena de tablas.

Yten da en datta nueve rs. y ocho mrs. que se gastaron en sogas, cantaros y espueñas.

Yten da en datta ocho rs. qe. le costo una estera para el piso del altar de nra. Sra.»

⁶² Con el apellido Gallardo tenemos noticias de varios maestros herreros afincados en Campanario, configurando una familia que trabajaría cuando menos a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y todo el siglo siguiente.

⁶³ A.P.C., *Libro de cuentas de la ermita de Nuestra Señora de las Iglesias, 1713-1783*, período 18 de mayo de 1756/31 de diciembre de 1757, fols. 68-69.

⁶⁴ *Ibidem*, períodos: 18 de abril de 1753/18 de mayo de 1756; 18 de mayo de 1756/31 de diciembre de 1757, fols. 59 y ss. (18-4-1753/18-5-1756)

«Yi. es datta quinientos treintta rs. pagados a Antonio Rodríguez, maestro de pintura, por la obra del camarín solo por la manufactura y se le deven todavía algunos mrs. que no haze fña memoria de los que son por no tener preste. en quanto se ajusto consto de recibo de dho. pintor en q. se incluye ciento y ochenta rs. de encalar la hermita.

d) *Camarín del santuario de Santa María del Zújar de La Coronada*

En lo relativo al camarín, existen importantes lagunas en la documentación que imposibilitan concretar la fecha de su ejecución. Parece muy probable que se iniciaran las obras al empezar el último cuarto de siglo, lo que se deduce de la realización del nuevo retablo para el frente del altar, concluido hacia 1784⁶⁵. Pese a ello, creemos que los trabajos aún no estarían finalizados a fines de la centuria, por lo que durante el período 1790-1793 se observan en las cuentas importantes gastos en albañilería «1.846 reales y 17 maravedíes», posiblemente debido a este motivo⁶⁶.

El camarín, tras la cabecera, sigue las mismas constantes que el resto del edificio, apenas diferenciado. Desde el exterior percibimos su estructura de dos cuerpos

Yt. es datta seiscientos y cinqta. y tres rs. y nueve mrs. pagados por seis carros de cal, tejas, ladrillos y otros materiales y peones y maestros para hazer el camarin y componer la dha. ermita consto de recibo.

Trescientos y diez y siete rs. pagados a Francisco Gallardo, maestro de zerrajero por dos arrovas y ma. de hierro que se gastaron ademas de las tres que se mencionan en el cargo y otras tres q. antes tenia dadas Fraco. Gallego Barbudo para componer las dos rejas del camarin, cadena de la lampara, varrotes, arañas, herrajes para las puertas y demas que se ha ofrecido en dha. hermita en que se incluye la hechura de otro mro. consta de recibo.

Ziento cinqta. y nueve rs. que se han gastado en madera y hechura de las puertas del camarin y ventanas consta de recibo.

Es datta mill trescientos y treinta y dos rs. y veinte y seis mrs. pagados los seteztos. quata. y dos rrs. y siete mrs. a quenita de la manufactura del pintor ademas de la partida arriva dha. y los quatroztos. y veinte gastados en oro, platta y colores, y los ziento y setenta restantes que importaron quatro serefines y quatro angeles de madera que se han de poner en las pilastras consto de recibo.

Yt. nueve rs. y mo. gastados en clavos para las puertas de la casa del ermitaño y puerta que va a el pozo consto de recibo»

(18-5-1756/31-12-1757)

«Y es datta diez rs. vn. de clavos y alcayatas pagados a Juan Gallardo, cerrajero, que hizo para. los niños de dho. camarin, consto de recibo q. exivio y volvió a recoger...

Yt. es datta once rs. y diez y siete mrs. q. son pagados a Franco. Ruiz, maestro alarife por su trabajo, un peon, y cal blanca q. se gasto en componer la dha. hermita quando se llevo a ella la dha. stta. ymajen y las demas que havian estado interin q. se hiciesse dha. obra en la parrochial desta va...

Yt. es datta cinquentta y dos rs. vn. los quarenta pagados a D. Juan Manuel de Mesa Pro. de Villanueva de la Serena por el sermón que predico a dha. Sta. ymajen en su hermita a su colocacion y de las demas ymajenes en el camarin de ella, y los doce de una caballería mayor y un mozo q. fue a traerle y llebarle a dha. villa. consto de recibo...

Yt. es datta setecientos ochenta y un rs. vn. pagados a Juan Rodríguez, venzo. de la villa de Don Benito, maestro de pintor y dorador, los ciento y cinquentta por encarnar y dar de barniz el santísimo Xpto. Crucificado que esta en el alttar de dha. ymajen; los ciento y diez por encarnar y enbarnizar los quatro angeles, y quatro serafines, que estan colocados en el camarin de dha. ymajen; los quinze de plattear las arañas q. se ponen en el alttar; los cinquentta de la pintura de el zocalo qe. mantiene el retablo, los quarentta de emprimar las paredes de dho. camarin que faltan q. pintar, los treinta de hacer diez rrejillas de alambre de dha. hermita; los quarentta de renovar dos santos que están en dho. altar; los quarenta y seis de componer la peana y dorarla de dha. ymajen; y los trescientos restantes por la supercrecencia y aumento de la fabrica de pintura en el dho. camarin, q. se hizo con mas relevación, y costte en q. estava ajustado, por pintura de mas calidad, vista y duracion en los mill seiscientos setenta y cinco rs. q. constan de la settenia q. dio el ymo. señor Prior de Magacela estando celebrando su sanctta visita en esta v^o en el año pasado de mill seteztos. cinquentta y seis...»

⁶⁵ Archivo Parroquial de La Coronada, *Libro de cuentas de la ermita de Nuestra Señora del Zújar de 1675-1795*, período 5 de marzo de 1776-13 de mayo de 1784.

⁶⁶ *Ibidem*, período 1 de marzo de 1790-23 de enero de 1793.



Fig. 4. *Apóstoles en la base de la cúpula de Nuestra Señora de Altagracia.*

en altura, respondiendo a las necesidades de correspondencia con el interior. En el muro, sobre la portada de entrada del piso bajo, el vano de iluminación del camarín, y coronando el espacio, una cúpula vista de ladrillo encalado y linterna superior cerrada en cupulín.

Aneja a la capilla se halla la sacristía, con paso desde el lado del Evangelio del presbiterio, que dará entrada a la escalera de acceso al camarín. Éste mantiene el esquema visto, con base cuadrada, bóveda de casquete hemiesférico y lucernario orlado con sencillos vanos rectangulares.

e) *Camarín del santuario
de Nuestra Señora de la Antigua de La Haba*

Será el ejemplo más tardío, fechado en torno a mediados del siglo XIX. Se mantiene el modelo estudiado, aunque originado en el lado de la Epístola. Tras una sencilla portada adintelada de cantería se pasa a la sacristía, desarrollando un papel transicional hacia el camarín, ya que de ella parte la tortuosa escalera que desemboca en él. Ofrece unas dimensiones reducidas y una sencillez estructural bastante acusada.

Se concibe detrás de la capilla mayor como un cuerpo importante configurado por dos espacios superpuestos, alcanzando la elevación deseada. En contraste con los muros blancos resaltan los sillares de las esquinas, así como una piedra con la

FIG. 5. *Evangelista.*

siguiente gliptografía: *SE HIZO ESTA/OBRA A EXPENSA/DE LOS DEBOTOS/DE N.S. DE LA AN-TIGU/A SIENDO MAY. D. AL/ONSO CALDERON Y D./PEDRO DURAN A. DE 1853*⁶⁷.

En el muro posterior del camarín se abre el vano de iluminación, precedido de barandilla de hierro. Está cerrado con un curioso tejado bulboso de tradición andaluza levantado sobre reducido tambor y rematado en linterna cuadrangular y cupulín.

En el interior, de elemental estructura cuadrada, sin brazos laterales, descollan las pinturas murales que decoran pechinas y cúpula. A cada una de las primeras se corresponde un Evangelista (Figs. 5 y 6), mientras que sobre la cornisa aparece una orla de medallones con bustos de los Apóstoles (Fig. 4) El resto se complementa con zarcillos de acanto y cabezas de querubines sobre fondo azul. En este caso las

⁶⁷ Inscripción similar encontramos en el cuerpo de la ermita, posiblemente mención a obras coe-táneas en el interior, entre ellas la bóveda de la nave, así como la nueva estructura de los portales y el añadido del de mediodía.



FIG. 6. *Evangelistas de las pechinas.*

relaciones con la Virgen se establecen de modo claro: los *Evangelistas* fueron los primeros que hablaron de María. Incluso San Lucas, según la leyenda, fue quien la pintó, y San Juan es el hijo que le dio Cristo en la Cruz⁶⁸. Al mismo tiempo los *Apóstoles* simbolizan los pilares de la Iglesia Católica, cada uno con sus atributos, símbolos del Nuevo Testamento. Sobre ellos, el cielo y ángeles, alusión a Nuestra Señora como *Regina Angelorum*.

Como hemos podido comprobar, el tipo de camarín-torre puede definirse como un espacio asentado en lugar elevado y destacado del resto del templo, tras el altar mayor, simbolizando un nivel superior al de los espectadores. Aunque formalmente este elemento ofrecía un marco idóneo para las libertades plásticas y alternativas distintas del estilo, con modelos en planta diversos, en lo que respecta a la comarca de La Serena, son constatables una serie de rasgos comunes más o menos evidentes, predominando, a diferencia de otros ámbitos bajoextremeños, realizaciones modestas acordes con las construcciones a las que se adosan. No obstante, estos ejemplos serenenses producen en su interior el fin perseguido de reavivar los ánimos religiosos, tal vez fruto de la simple labor comparativa que se puede establecer con los diversos ámbitos del templo.

⁶⁸ SEBASTIÁN, S., *op. cit.*, p. 206.