

EL CAMARÍN DE LA VIRGEN DEL PRADO EN LA CATEDRAL DE CIUDAD REAL BREVES NOTAS SOBRE SU ARQUITECTURA

THE DRESSING ROOM OF THE *VIRGEN DEL PRADO* IN THE CATHEDRAL OF CIUDAD REAL BRIEF NOTES ON ITS ARCHITECTURE

Álvaro Notario Sánchez

(Universidad de Castilla-La Mancha, España)

alvaro.notario@uclm.es

Recibido: 30 de junio de 2020 / Aceptado: 11 de agosto de 2020

Resumen: Entre los tipos arquitectónicos del Barroco español, el camarín es uno de los espacios de mayor calado dentro de la arquitectura eclesiástica. La devoción inculcada por el Concilio de Trento a la Virgen María y su constante equiparación con la realeza, serán los motivos que justifiquen la suntuosidad de estas cámaras sacras. Un lugar de gran trascendencia en el que lo divino y lo humano se fusionan a través de la riqueza decorativa y lo misterioso de estos recónditos espacios que se encuentran dentro de los templos. En este estudio nos centraremos en el caso del camarín de la Patrona de Ciudad Real, la Virgen del Prado que, aunque es uno de los grandes desconocidos dentro de los icónicos camarines que encontramos en la geografía española, sin duda, es uno de los más relevantes de la región en la que se encuentra. Junto al análisis formal de su arquitectura y su contextualización, tanto conceptual como espacial, los objetivos de este estudio serán adentrarnos en su historia y hacer un recorrido por la bibliografía, desde los primeros datos conocidos, hasta los estudios más recientes.

Palabras clave: camarín, catedral, Ciudad Real, Virgen del Prado, arquitectura

Abstract: Among the architectural types of the Spanish Baroque, the *dressing room* is one of the most important spaces within ecclesiastical architecture. The devotion instilled by the Council of Trent to the Virgin Mary and its constant comparison with royalty, will be the reasons that justify the sumptuousness of these sacred chambers. A place of great transcendence in which the divine and the human merge through the richness of its

decoration and the mystery of these hidden spaces that are found within the temples. In this study we will focus on the case of the Patroness of Ciudad Real, the Virgen del Prado which, although it is one of the great unknown within the iconic dressing rooms that we find in the Spanish geography, is undoubtedly one of the most relevant to the region in which it is located. Along with the formal analysis of its architecture and its contextualization, both conceptual and spatial, we will proceed to delve into its history and go through the bibliography, from the first known data to the most recent studies.

Keywords: dressing room, cathedral, Ciudad Real, Virgen del Prado, architecture

Acomodados estos recoletos camarines y oratorios como 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 (Bonet, 1978, p. 195-196).

Con estas palabras Bonet Correa definía uno de los tipos arquitectónicos más espectaculares creados en el Barroco español, inserto en la España de la Contrarreforma, donde existió el fuerte deseo de comunicarse de forma directa con la divinidad. Trento se preocupó de la estética de estas imágenes, prohibidas en el cristianismo protestante, para que mostraran los dogmas de fe de una forma directa, implicando emocionalmente al fiel.

Para tratar estos asuntos, el Concilio de Trento celebró la vigesimoquinta y última sesión en 1563, refiriéndose al decreto promulgado sobre la «invocación, veneración y reliquias de los Santos y de las Sagradas Imágenes», en la que se concluyen las normativas de la Iglesia para combatir la postura iconoclasta de la Reforma. De esa forma, se extendió el culto a la imagen sagrada como vía de evangelización, para lo cual, tratadistas y censores trabajaron junto a los artistas y arquitectos en aras de establecer un mensaje único. Así el artista perdió la libertad que había conseguido en el Renacimiento y limitándose a seguir los tratados para la correcta elaboración de sus obras (Galán, 2015, p. 517-518).

La presentación pública de estas imágenes hará que en España se creen a partir de 1600, unos tipos de *escenarios arquitectónicos* que se irán desarrollando en el interior de los templos. España ofrece un amplio muestrario de construcciones que se idean para estos fines entre los siglos XVII y XVIII, destacando la construcción del camarín de la

Virgen de Atocha en 1607, obra de Juan Gómez de Mora y considerado el primer camarín. (Tovar & Marín, 1990, p. 80-83)

Aunque la primera alusión al camarín aparece en el pequeño habitáculo que Juan de Herrera construyera detrás del tabernáculo de la iglesia del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, el desarrollo de esta tipología alcanzará su culmen en obras como el Camarín de los Desamparados de Valencia de 1685 o el del Pilar de Zaragoza en 1759 (Bonet Blanco, 2001, p. 630). Tampoco podemos dejar de mencionar la amplia profusión en Andalucía con los camarines de la Virgen de la Victoria en Málaga o el de las Angustias y el del Rosario en Granada, o en Extremadura con el de la Virgen de Guadalupe, sin olvidar el desarrollo de esta arquitectura en Hispanoamérica (Chueca, 1985), donde el camarín tuvo gran desarrollo como parte de los retablos y en su rica decoración en cuidados programas iconográficos (Gutiérrez, 2001).

El camarín: arquitectura y símbolo del Barroco español

Este espacio típico del Barroco español, dedicado a la Virgen María, a Cristo o a algún santo, es un receptáculo compuesto por un recinto abierto al presbiterio, a nivel diferente o concatenado con él, tras el cual se abre una ventana para iluminar la estancia, conocida como transparente. De esta forma, se crea un espacio simbólico, generalmente cupulado y ricamente decorado en el que el fiel queda impresionado, ya que se han conseguido romper los límites visuales. Para su creación se tienen en cuenta tanto valores físicos como psicológicos, en el que se manipulan los espacios y las perspectivas en pro de la función de la imagen, que debe ser comprendida por el fiel (Herrera, 1992, p. 130).

El espacio del camarín será, además, el lugar más íntimo donde el fiel y la divinidad se pueden encontrar. Es un espacio recóndito, silente y solitario, apto para la oración y donde la efusión religiosa llega a su culmen. Desde el punto de vista simbólico, es el lugar en el que lo inteligible se hace palpable: la imagen con su realidad, con la riqueza de sus ropas, el brillo de sus coronas, se convierte en un ente visible, tan próximo en su materialidad como distante.

La suntuosidad y magnitud de estos proyectos dependía, por un lado, de las posibilidades de la hermandad, de la comunidad religiosa o del devoto particular que subvencionara las obras y, por otro lado, de la finalidad o advocación de la imagen, pues

se componían escenografías distintas para un camarín que para un sagrario. Dentro del espacio del camarín podremos distinguir distintas tipologías o variantes, en función de cómo es el espacio en relación al conjunto templario. De este modo, la imagen puede estar colocada en el Altar Mayor de una iglesia; puede estar en un recinto aparte construido para este fin; o puede ser un recinto construido en el interior de un templo (Bonet, 1978, p. 196 - 202).

Para finalizar con este acercamiento al camarín como concepto, debemos incidir en el carácter psicoanalítico con el que se proyectan. La protagonista de estos camarines generalmente es la Virgen María como parte de la estrategia iconográfica implantada por el Concilio de Trento, que llevaría a las imágenes marianas a la comparación con la realeza de la época. Por eso, el espacio interior se asemeja a una cámara real, más lujosa quizá que las que se construyeron en los palacios de la época.

Es un espacio que al exterior pasa desapercibido, el fiel no se imagina desde fuera lo que se va a encontrar en el interior. Por eso, el acceso es muy restringido y se realiza indirectamente por escaleras laterales que nos van introduciendo en un ámbito transcendental, de lujo y ensoñación, es una ascesis a lo divino en lo terreno. Antes de entrar a la cámara principal, suele haber unas estancias, que hacen de vestíbulo. El interior guarda la mayor riqueza decorativa, es el tocador, el dormitorio, el joyero. Son las habitaciones en las que la imagen está en su intimidad, donde un servicio de camareras la cambia de ropas y guarda sus preseas (Kubler, 1957, p. 285).

Comprendiendo la complejidad del significado, símbolo y misterio que encierra el camarín, es también comprensible lo complejo de sus arquitecturas. El camarín barroco es el lugar donde mejor se percibe que lo real y lo aparente se funden, hasta el punto de no saber si lo que ves es o no cierto, si está o no.

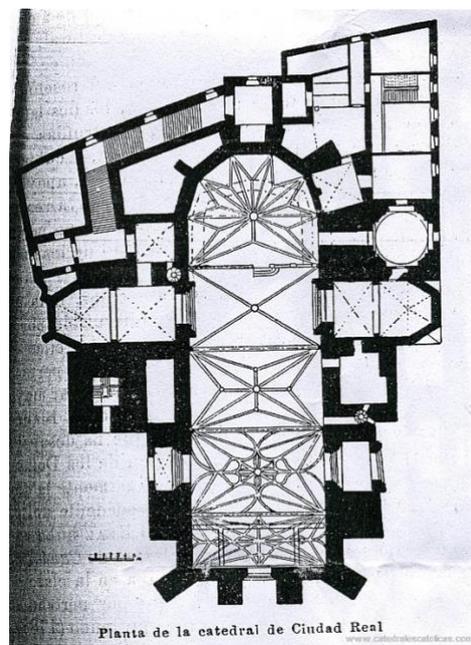
Apuntes sobre la catedral de Ciudad Real

De las tres iglesias erigidas en la época de los orígenes de Villa Real, la que nos ocupa fue la llamada parroquia de Santa María del Prado, hoy Catedral de Ciudad Real. Según Bernardo Portuondo no se llegó a saber cuál de las tres iglesias que existían en la ciudad era más antigua. Las tres responden al estilo gótico, aunque contaminado por otros estilos

en mayor o menor medida, aunque sin duda, fue la Catedral la que sufrió más modificaciones a lo largo de los siglos ([1917] 2007, p.176 - 177).

Conocida en origen como Iglesia de Santa María, sería el antiguo lugar de culto del Pozuelo de Don Gil, una modesta ermita de tiempos anteriores a Alfonso X el Sabio, construida en estilo románico y de la que nada queda. La transformación de la ermita fue más bien una nueva construcción, ya gótica, a la que pudo pertenecer la Puerta del Perdón, que aún hoy se conserva. Esta iglesia sería de una sola nave y construida a lo largo del siglo XIV (Herrera & Sainz, 1997, p. 90 - 92).

La iglesia fue luego reformada en diferentes ocasiones antes y después de convertirla en catedral. Por ejemplo, la primera torre fue construida en tiempos de los Reyes Católicos (Almarcha & Herrera, 2000); en tiempos del Cardenal de Astorga la iglesia se reedificó; se añadieron las puertas de la Umbría y Mediodía o la Sacristía Nueva en el siglo XVI; además de las remodelaciones del imafronte, y algunas nuevas incorporaciones en el siglo XVII como el retablo de Giraldo de Merlo o el Camarín de la Virgen del Prado, éste último de principios de siglo XVIII (Portuondo, [1917] 2007, p.177 - 179). Otras obras que afectaron fuertemente a este templo, fueron las realizadas con motivo de la consagración del mismo como basílica o con motivo de la coronación canónica de la patrona, obras todas del siglo XX (Gómez Moreno, 1969, p. 165). **[Fig. 1]**



1. Planta de la Catedral de Ciudad Real

Es un edificio de una sola nave de grandes proporciones, cuya cabecera está rematada con un ábside poligonal de cinco segmentos cubiertos por bóvedas nervadas de plementos, cuyas claves se decoran con grandes fileteras. Del interior de la iglesia lo más destacado es el retablo mayor, una de las grandes obras del clasicismo barroco. Este retablo fue encargado por el ciudadrealeño Juan de Villaseca, residente en México, donde logró ser secretario del Virrey Don Luis de Velasco. Se acordó de la patrona de su ciudad natal, la Virgen del Prado, y costeó la factura del retablo mayor de su iglesia, gastando diez mil ducados. Lo mandó construir a Giraldo de Merlo y Juan de Hasten, con un diseño de Andrés de Concha. El centro del retablo lo ocupa la Virgen del Prado, dando su hornacina tanto a la basílica como al camarín (Ramírez de Arellano, 1914, p. 93).

Recuerda Ramírez de Arellano, entre las cláusulas del contrato del retablo, que a este se tendría que poder subir a la hornacina por una escalera de escayola situada entre el retablo y la cabecera poligonal, hasta la construcción de dicho camarín al que se accede por la antigua capilla de San Miguel, quedando claro que el retablo es anterior al camarín:

27.º Que detrás del retablo dende la capilla que ha de quedar debajo de la mesa del altar y gradas ha de subir una escalera de yeso hasta la caja de Ntra. Sra. del Prado para poder subir a vestilla y desnudalla y la dicha caja ha de tener puertas que se puedan abrir por detras y el trono en que estuviere la imagen ha de poder dar la vuelta en redondo como torno para que se pueda vestir sin entrar en la caja (1914, p. 105).

Las pérdidas de las guerras posteriores se suplieron con imágenes de los artistas valencianos del siglo XX, Rausell y Llorens, autores también de la actual Virgen del Prado. [Fig. 2]



2. Retablo Mayor de la Catedral de Ciudad Real. Fotografía del autor

Referencias históricas sobre el camarín de la Virgen del Prado

Entre los camarines más interesantes de la provincia de Ciudad Real destaca el dedicado a la Virgen del Prado en la Catedral de Ciudad Real, que muestra el proyecto más estudiado y monumental. Son muchos los que se construyeron en iglesias y ermitas de la provincia, destacando los de planta cuadrada con cúpula sobre pechinas. Como ejemplos podemos citar el de San Agustín de Almagro, Santa María de Alcázar de Sam Juan, aparte del que estamos estudiando. Otro tipo de camarines extendidos en la provincia serán los rectangulares cubiertos por falsa bóveda, entre los que destacan el de Ntra. Sra. De las Nieves en Almagro o el de Las Virtudes de Santa Cruz de Mudela (Herrera, 1992, p. 130).

Para la construcción del Camarín de la Virgen del Prado, se optó por abrir el presbiterio y construir en lo alto una estancia que albergara la imagen de la Patrona, al cual se accedería desde uno de los laterales. Sobre su construcción se sabía muy poco hasta hace unos años, tan solo que data de finales del siglo XVII y que se elaboraría por orden de un tal Felipe Muñoz, contador de Hacienda, que quiso honrar a su patrona con la construcción de un camarín para su cobijo. Al camarín se llega por una amplia escalera a la que se accede por una dependencia en el lado del Evangelio, ya en el mismo presbiterio (Herrera & Sainz, 1997, p. 251 - 253).

La única información que se tenía procedía de las descripciones de los autores más prestigiosos de finales del siglo XIX y principios del XX, que por lo general no valoran el camarín barroco como tal, sino como lugar donde se guarda a la Patrona de Ciudad Real. Autores como Delgado Merchán o Hervás y Buendía pertenecen al ámbito eclesiástico, con lo que comprendemos que prestarán más atención a otros aspectos, a lo que hay que añadir la poca valía que se otorgaba entonces al Barroco.

El arcipreste de la Santa Iglesia Prioral, Delgado Merchán solo dice sobre el camarín que «en dicho tiempo se construyó también el Camarín de la Virgen a expensas de D. Felipe Muñiz, contador que era de la Hacienda Real en 1619 [...]» ([1893] 2005, p. 334). Más tarde, Ramírez de Arellano, arqueólogo y seguidor de la estética impuesta en su tiempo, dice del camarín: «La escalera del camarín, así como este no vale la pena que nos ocupemos en ellos, a pesar de los buenos mármoles empleados para la primera [...]» (1914, p. 86).

Por su parte, Hervás y Buendía solo menciona del camarín su escalera de alabastro: «El camarín de la Virgen con su buena escalera de alabastro se construyó a expensas del contador de Hacienda don Felipe Muñiz en 1619 [...]» ([1890] 2002, p. 337). También Portuondo hace alusión al camarín de la Virgen en su *Catálogo Monumental de Ciudad Real*, del que tan solo dice: «En el camarín de esta imagen, de amplias dimensiones, y al que se llega por ancha escalera, cabe notar gran número de exvotos, que confirman la notoria veneración de la Ciudad a su patrona [...]» ([1917] 2007, p. 208).

Es decir, destaca la gran cantidad de exvotos, y no le da ninguna importancia al camarín como tal. Habla pausadamente de cuadros, estandartes, vestidos, y de las valiosas joyas que le regalaban a la imagen, entre la que destaca la corona, de la que hace una larga descripción, pero sin embargo la obra arquitectónica pasa desapercibida.

Gómez Moreno, más cercano a nosotros en el tiempo, menciona que ni la escalera ni el mismo camarín son de gran valor: «La escalera del camarín de la Virgen, así como este tiene poco de particular, se construyó a finales del siglo XVII a expensas de don Felipe Muñoz Contador de la Hacienda Real [...]» (1969, p. 75). Pero se preocupa de contarnos lo que sucedió cuando se comenzó a construir la escalera, según lo relata un

libro conservado en el archivo parroquial de la Merced con el número 546 que se titula *Los esclavos de la Madre de Dios del Prado de Ciudad Real* en la página 47, y dice:

En 5 de julio de 1698 años se empezó a construir la escalera del Camarín de la Virgen, Nuestra Señora del Prado. A las 4 de la tarde de este día, se levantó una tempestad de truenos y aire, y cayó una centella que dio en la aguja del chapitel de la torre del templo, y no hizo más daño que derribar la pizarra, y entró en la iglesia, que estaba con mucha gente, y no hizo agravio; feneció en la entrada de la torre. Fue tan grande el trueno que tembló todo el templo, cayendo al mismo tiempo muchos pedazos de enlucido de la iglesia. Dióse a Dios las gracias y a su Santísima Madre.

Todos estos escritos han dado lugar a una bibliografía que se ha ido ampliando poco a poco, con descripciones y nuevas investigaciones que han ido resolviendo algunas dudas. Tendrá que escribirse un artículo en 2004 sobre una pintura de Lucas Jordán, que se encontraba en dicho camarín, para que descubramos más cosas sobre el promotor de la obra y que había un error en las fechas que hasta entonces se manejaban. En el artículo, titulado “Adición al catálogo de Lucas Jordán: la Concepción del camarín de Nuestra Señora del Prado de Ciudad Real y su contexto inmaculadista” se dice del camarín lo siguiente:

Incluso la construcción del camarín de Nuestra Señora del Prado viene acometida desde el seno de la cofradía a través del contador de la Hacienda Real, el ya citado Felipe Muñiz de Salcedo⁵⁴, que costeó la fábrica del camarín y de su escalera⁵⁵ tras ingresar el 22 de febrero de 1690 en la cofradía (Sánchez & Cruz, 2004, p. 224)

De aquí deducimos que el camarín no pudo hacerse en 1619, como se decía, ya que cuando ingresó en la Cofradía fue en 1690, pero más adelante reforzaremos esta teoría. En cuanto a que se hicieron las obras desde el seno de la cofradía también demostraremos que no fue así. Además, en las notas a pie de página 54 y 55 aparece una reveladora información. En la nota 54 se cuenta que Felipe Muñiz Delgado, probablemente su padre, era poeta aficionado y así aparece en la Biblioteca Nacional, además fue escribano del rey y del Ayuntamiento. Y en la 55 se dice que el apellido real era Muñiz y no Muñoz, pero como los primeros investigadores erraron, los siguientes también lo hicieron.

Aparte de estas referencias y las descripciones del camarín, poco se conocía de su factura, hasta que con motivo de su restauración en el año 2009 se investigó sobre estos asuntos, recabando nuevas informaciones, que nos permiten acercarnos más a cómo se dio la construcción de este camarín, y quién era realmente su promotor¹. Lo primero de lo que se dieron cuenta, es que había un error en la fecha de construcción del camarín y la escalera, que no es de 1619, sino de 1719, dando lugar a confusiones en las sucesivas investigaciones. Aunque la fábrica de la escalera, como dice Gómez Moreno, puede ser de 1698, el camarín sería construido entrado ya el siglo XVIII (1969, p. 76).

A esta conclusión se ha llegado al conocer más datos sobre la vida del promotor de la obra, Don Felipe Muñiz Salcedo, vecino de Ciudad Real, cuyo padre no era Felipe Muñiz Delgado, sino Luis Muñiz Salcedo. Felipe Muñiz fue contador de los Reales Servicios de Millones de Ciudad Real y su Tesoro desde el año 1684 hasta su defunción el 3 de octubre de 1712. Casó con Quiteria Vair, y ambos profesaron gran devoción a la Virgen del Prado, ingresando Muñiz en la Cofradía de los Esclavos de la Madre de Dios del Prado de Ciudad Real en el mes de febrero de 1690. Este dato ya lo da a conocer Sánchez Martín cuando habla del camarín en su artículo (2004, p. 213 - 227).

Sabemos que el camarín se construyó entre los últimos años del siglo XVII y los primeros del siglo XVIII y no a mediados del XVII, como se venía diciendo. Esto pudo corroborarse al leer el testamento de Felipe Muñiz escrito el 28 de septiembre de 1712, analizado por Molina y Crespo, donde hace saber que el camarín no está terminado en esa fecha, ya próxima a su muerte: «Yten declaro que por quanto mi prinzipal devozió y anelo a ssido siempre el fenezer la obra del sacro camarín de Nuestra Señora del Prado que tengo comenzada».

Los datos que se conocen sobre la construcción de la escalera y camarín son de después de la muerte del promotor, cuando su esposa Quiteria se hizo cargo de que se cumpliera la voluntad de su marido, sin cuya labor no se hubiera terminado la obra. El contrato de las obras se firmó el 5 de marzo de 1713, muerto ya Felipe Muñiz, aunque las cimentaciones estaban ya hechas. Por tanto, deducimos que la obra no solo se prolongó

¹ Durante los años que duró la restauración, se descubrieron gran parte de los datos que hoy manejamos. Investigaciones como la de Pilar Molina y Juan Crespo o la labor de la restauradora Raquel Racionero desvelaron en diferentes artículos y ponencias los últimos descubrimientos, entre ellas la conferencia 'El Camarín de la Virgen del Prado en la Catedral de Ciudad Real. Historia y restauración', el día 22 de noviembre de 2012, cuando se cumplía el III centenario de la construcción del camarín.

mucho en el tiempo, sino que hubo graves problemas para realizarla. Aunque no conocemos la fecha exacta ni del comienzo ni del final de las obras, sabemos que para 1698 se hicieron las cimentaciones, en 1712 el camarín no estaba acabado y que el año siguiente fue cuando se firma el contrato (Molina & Crespo, 2011, p. 53 - 55).

Previamente al contrato, el maestro cantero Francisco Pantaleón Ribas, como tenía muchas obras, le firma un poder notarial en el que encarga la obra del camarín a otro maestro, Juan de Villanueva Castillo. Una vez otorgado el poder donde se hace el encargo a Villanueva, se tramita el contrato. En él aparecen como los principales maestros ejecutores, el mismo Juan de Villanueva y Sebastián de Paz, y como fiadores a Martín Picazo y a Juan de Paz. Además, se especifica cómo debía ser el camarín, el material con el que se construiría, las medidas, bóvedas, escalones, techos, y exteriores, incluso cómo sería la iluminación. En la ejecución del contrato se llevaron a cabo todas las condiciones a excepción de las pechinas, que según el contrato serían pinturas, y que finalmente se cambiaron por relieves.

Junto al contrato aparece otro documento del 16 de junio de 1715 en el que Sebastián de Paz y Juan de Paz, acuerdan con un cantero de Toledo, Juan de Nates San Román, la labra del mármol de jaspe para terminar los escalones, mesas y tarimas de la escalera y el camarín, todo esto en el plazo de un año, es decir, para 1716 debería estar terminado. Después de estos datos no se conoce casi nada más, solo suponemos que el proceso se pudo alargar y se introdujeran algunas variaciones, dado el paso de los años (Molina & Crespo, 2011, p. 53 - 61).

Así, el camarín permanecerá sin grandes cambios desde el último tercio del siglo XVIII hasta principios del XX, cuando se comienzan las obras de remodelación de la parroquia para convertirse en sede prioral y más tarde en Basílica. Estas intervenciones fueron realizadas por el taller escultórico de los García Coronado entre los años 1910 y 1940, según los documentos encontrados en la última restauración. En 1918 Ángel Andrade también intervino, supervisando las obras que hiciera el escultor Argüello.

En la década de 1960, y con motivo de la coronación canónica de la Patrona, se efectuaron las últimas obras de embellecimiento del camarín y el resto del templo. Estas obras se realizaron durante el obispado de Hervás Benet, siguiendo los preceptos del Concilio Vaticano II, caracterizado por su austeridad. Gómez Moreno, nos dice lo

siguiente de las obras, ensalzando la labor del canónigo Aurelio Gómez Rico Martín de Almagro: «Tanto el Trono como el Camarín fueron revestidos de mármoles, crema travertino en el primero, verde “molins” y verde serpentina en paramentos, pilastras y cornisas del segundo, los que le dan gran riqueza y embellecimiento» (1969, p. 168).

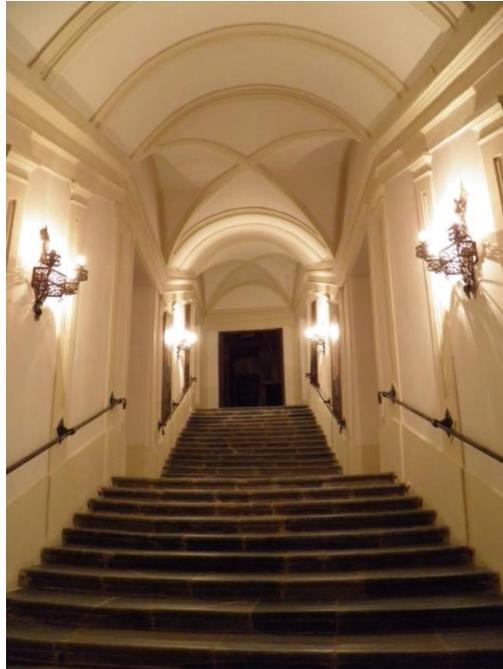
Análisis formal del camarín

Como íntimo espacio de recogimiento de la Patrona de la ciudad, el Camarín de la Virgen del Prado asume tanto en su concepción espacial como en su programa iconográfico toda una simbología basada en la tratadística tridentina. Por un lado, el mensaje ascensional y preparatorio de los tramos de escalera decorada con la heráldica civil que le rinde pleitesía; por otro, un sinfín de alusiones a la imagen mariana: la representación de los evangelistas en las pechinas, que ensalzaron su figura en el Nuevo Testamento, la aparición de hojarascas, piñas y roleos entre la ornamentación de las yeserías en referencia a la fertilidad de la Virgen María o los anagramas marianos y querubines, que entre rocallas y nebulosas, trasladan al fiel a la gloria celestial.

De esta forma, la escalera y el camarín se sitúan en la zona nordeste de la Catedral de Ciudad Real, en el lado del Evangelio. En el interior, se accede a la escalera atravesando la antigua capilla del San Miguel atravesando un vano adintelado cerrado por una reja moderna. Comunicado por un arco de medio punto peraltado se comunican dos estancias, la primera cuadrada y cubierta por bóveda de crucería y la segunda rectangular y cubierta por bóveda de arista. Una vez atravesada esta antigua capilla, a la derecha arranca la escalera que da acceso al camarín. Al comienzo de la escalera aparece una reja plateresca del siglo XVI muy similar a las de la parroquia de San Pedro de esta ciudad, y que antes daba paso a la Capilla de los Loaisa (Molina & Crespo, 2011, p. 53 - 61).

La escalera está resuelta en tres tramos, de peldaños de jaspe gris, separados por tres mesas de baldosas cuadradas en grises y blancos, dispuestas en damero. La escalera tiene forma de L está decorada por pilastras, sobre las que descansa un entablamento corrido, y nos va introduciendo en un clima trascendente. La cubierta se realiza con bóvedas de medio cañón rebajadas que se articulan con arcos fajones, que se alternan con bóvedas de arista en los descansillos. A lo largo de su recorrido, encontramos distintos escudos y placas conmemorativas de distintas visitas o acontecimientos. Estas escaleras,

iluminadas de forma natural mediante las tres ventanas escalonadas del muro este, conducen al antecamarín, una rica pieza que sirve de antesala al camarín propiamente dicho (Herrera y Sainz, 1997, p. 251 - 253). [Fig. 3]



3. Escalera de acceso al camarín. Fotografía del autor

Al exterior y coincidiendo con el desarrollo interior, el conjunto presenta un alzado escalonado que rodea el presbiterio, sirviendo de refuerzo al testero poligonal, cubierto con teja árabe. Aparecen además algunas ventanas, cercadas con marcos de orejeras y cerradas con rejas abalaustradas. El propio camarín sobresale en planta y solo está decorada la ventana, que reformara el ciudadrealeño Ángel Andrade (López Salazar, 1982), reconocido pintor costumbrista pensionado en Roma, que por su peso en la vida cultural y artística de la ciudad obtuvo el encargo de diseñar la ventana exterior, no conociéndose otro proyecto similar del pintor manchego.

El camarín es una estancia que destaca por su lujo y riqueza, decorado con mármol de distintos colores, yeserías y maderas policromadas y doradas. Es una sala de planta cuadrada, que es usada como capilla en momentos puntuales. Coronada por una gran cúpula sostenida por pechinas, entre las que aparecen tres plementos con forma de media luna, adornados con yeserías de hojarascas y piñas que simbolizan la corredención de la Virgen María. El intradós de arco aparece decorado con yeserías doradas, concentrándose la decoración en un relieve muy alto que alegoriza al Espíritu Santo, representado por una

paloma al vuelo, inscrita en un triángulo, alusivo a la Trinidad y rodeado por cabezas de querubines.

En cuanto a la decoración que presenta el camarín, cabe destacar los relieves de las pechinas con los cuatro evangelistas sosteniendo los evangelios abiertos con sus respectivos símbolos: Mateo y el ángel, Marcos y el león, Lucas y el toro y Juan y el águila. En tondos aparecen estas figuras de medio cuerpo talladas en alto relieve, en madera dorada y policromada de gran calidad. Son retratos de gran expresividad, que fijan la mirada en el nicho que alberga la imagen mariana. A su vez, los tondos se rodean de yeserías de hojarasca, con la cabeza de un querubín en el ángulo inferior.

Los muros están decorados con mármoles negros y blancos, colocados en la reforma del camarín durante el obispado de Hervás Benet. Por otro lado, destaca en la cúpula, arcos y pechinas una rica decoración de yeserías doradas que forman grandes hojas carnosas, entre las que aparecen figuras de amorcillos y piñas. La gran cúpula de media naranja es sostenida por un anillo moldurado y adornado con pinturas jaspeadas, al que se le añaden ocho amorcillos en distintas posturas rodeados de hojarasca, dátiles y granadas abiertas, que simbolizan la fertilidad de la Virgen. Se divide en ocho plementos y se decora con yeserías de formas vegetales sobre un fondo verde (Molina & Crespo, 2011, p. 53 - 61).

Además de la lámpara de cristal que pende de la cúpula, la iluminación natural se logra con el gran vano que da a la calle y que permite tanto la entrada de luz, como que la imagen sea vista desde el exterior. Frente a él se encuentra el habitáculo elevado donde está la imagen situada, que está abierto al camarín y al retablo. En los otros dos muros, la puerta de acceso al camarín a través de la escalera, y en frente, una habitación donde se guardan las preseas de la imagen. [Fig. 4]



4. Interior del camarín. Fotografía del autor

El transparente fue decorado al exterior por el ya mencionado Ángel Andrade en 1918, que supo respetar el estilo del espacio para el que hacía la obra, dotando al conjunto de referencias manieristas. Rodeó el transparente por un marco doble de orejeras, siguiendo el estilo de los que enmarcan las ventanas de la escalera de acceso. Dispuso una reja abalaustrada en el transparente y sobre este, una cartela en forma de filacteria, con el año de la obra.

Enmarcando la composición de inspiración herreriana, a ambos lados del transparente, colocó dos esbeltos estípites dieciochescos que dan verticalidad al conjunto, decorados por una guirnalda de frutos. Sobre ellos, un entablamento sencillo con un leve retranqueamiento y coronando el conjunto una cartela con una invocación a la Virgen, que flanquean dos amocillos de influencia miguelangelesca. Estos sustentan cestas de frutas, alusivas al papel corredor de la Patrona, o quizá recordando a los frutos que los ciudadrealeños ofrecen a la Virgen cada 31 de julio, día de la Pandorga (Cantero Muñoz, 2011). Sobre el entablamento, y remarcando la verticalidad, aparecen sobre los estípites dos pequeños pináculos adosados al muro. Encontramos dos aletones de volutas adosados a los estípites en la parte inferior, y en la base de los mismos, unas ménsulas con forma de mascarones y diversa decoración vegetal. Todo el conjunto aparece iluminado por dos grandes faroles a ambos lados del transparente. **[Fig. 5]**



5. Transparente visto desde el exterior. Obra dirigida por Ángel Andrade. Fotografía del autor

Curioso es el hecho de que cada noche al cerrar el templo, la imagen de la Virgen sea iluminada y vuelta al gran ventanal, para que sea vista por los fieles desde el exterior del templo, adquiriendo carácter de capilla abierta. El hecho de que rara vez pueda visitarse este conjunto interior de gran riqueza añade mayor misterio a este espacio, que se hace accesible a través de este vano, favoreciendo así la comunicación continua con el pueblo. Tanto desde dentro como desde fuera del templo, se mantiene esa distancia trascendental que une y separa lo humano y lo divino.

Recursos bibliográficos

Almarcha Núñez-Herrador, E. y Herrera Maldonado, E. (2000), “El dictamen de la Academia en un espacio medieval: la torre de la Catedral de Ciudad Real”. En VV.AA., *Cuadernos de Estudios Manchegos* (pp. 267-278), nº 23, 24, I.E.M: Ciudad Real.

Bonet Blanco, M^a C. (2001). “El retablo barroco, escenografía e imagen”. En Campos F. J. (Coord.), *El Monasterio del Escorial y la pintura* (pp. 623-642), Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: San Lorenzo de El Escorial

Bonet Correa, A. (1978). *Andalucía Barroca, arquitectura y urbanismo*, Ediciones Polígrafa: Barcelona.

Cantero Muñoz, R. (2011). *La Pandorga, tradición y leyenda*. Temas y autores manchegos: Ciudad Real.

Chueca Goitia, F. (1985). *Barroco en Hispanoamérica, Portugal y Brasil*. Dossat: Madrid.

Delgado Merchán, L. (2005). *Historia documentada de Ciudad Real, 1907*, Ed. Facsímil, Caja Rural de Ciudad Real: Ciudad Real.

Galán Cortés, V. (2015), “Una estancia celestial en la tierra, El camarín”. En Rodríguez Miranda, M^a A. (Coord.), *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo* (pp. 517-530), Universidad de Granada: Granada.

Gómez Moreno, H. (1969). *Notas históricas alrededor de la Imagen de la Santísima Virgen del Prado, patrona de Ciudad Real*, Imprenta Calatrava: Ciudad Real.

Gutiérrez, R. (2001). “Repensando el barroco americano”. En *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad* (pp. 46 -54), Universidad Pablo de Olavide: Sevilla.

Herrera Maldonado, E. (1992), “El Barroco”. En VV.AA., *La provincia de Ciudad Real III: ARTE Y CULTURA*, (pp.121-174), Diputación Provincial de Ciudad Real. Biblioteca de autores y temas manchegos: Ciudad Real.

Herrera Maldonado, E. y Sainz Magaña, E. (1997). *Ciudad Real y su Provincia*, Vol.3, Géver, Sevilla, 1997.

Hervás y Buendía, I. (2002), *Diccionario histórico, geográfico. Biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, 1890, Ed. Facsímil, Biblioteca de Autores Manchegos: Ciudad Real.

Kubler, G. (1957). *La arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Plus Ultra: Madrid.

López Salazar, C. (1982). *Andrade (1866-1932)*, Diputación Provincial de Ciudad Real: Ciudad Real.

Molina Chamizo, P. y Crespo Cárdenas, J. (2011), “Un nuevo mecenas en Ciudad Real: el contador Felipe Muñiz y el camarín de la Virgen del Prado”. En *Vera Cruz* (pp. 53 – 61), nº 22, 2011.

Portuondo, B. (2007), *Catálogo monumental artístico-histórico de la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, 1917, Ed. Facsímil, Biblioteca de Autores Manchegos: Ciudad Real.

Ramírez De Arellano, R. (1914), *Al derredor de la Virgen del Prado, Patrona de Ciudad Real*, Imprenta del Hospicio Provincial: Ciudad Real.

Sánchez Martín, C. y Cruz Alcañiz, C. de la (2004), “Adición al catálogo de Lucas Jordán: la Concepción del camarín de Nuestra Señora del Prado de Ciudad Real y su contexto immaculadista”. En *Anales de Historia del Arte* (pp. 213 - 227), nº 14.

Tovar, V. y Martín González, J.J. (1990), *El arte del Barroco I, Arquitectura y escultura*, Taurus: Madrid.