

# Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines

RICARDO FERNANDEZ GRACIA

Los camarines ocupan en algunas regiones españolas un lugar muy significativo dentro de su arquitectura barroca, especialmente en Andalucía<sup>1</sup>. En las tierras del norte de la península, donde se encuentra Navarra, no poseen la importancia e interés de aquéllos, son proyectos mucho más sencillos con menor espectacularidad y decorativismo. Al igual que en el resto de España, estos organismos espaciales se levantaron, en su mayor parte, durante el siglo XVIII para lo cual se dispusieron nuevas dependencias tras las cabeceras de los santuarios o se aprovecharon otras fábricas anteriores para el nuevo fin.

El camarín, nacido con el Barroco, se concibe en función del culto a las imágenes, especialmente de la Virgen, aunque no faltan ejemplos destinados a la custodia y veneración de santos y reliquias<sup>2</sup>; se suele situar, como afirma el profesor Kubler, sobre el nivel de la iglesia, a unos dos metros de altura coincidiendo con el nicho principal del retablo y enlazando con él<sup>3</sup>. Esta disposición del camarín no es la más usual en tierras navarras, ya que en la mayoría de los casos se construyeron al mismo nivel del templo con un trasaltar que permitía celebrar la Santa Misa en determinadas ocasiones junto a la imagen venerada en él. En lo que sí participan los camarines navarros con los de otras regiones es en el carácter trascendente de su espacio y en su acceso limitado para los fieles<sup>4</sup>. Para Kubler es tal su carácter inaccesible que «la más cercana analogía en la arquitectura contemporánea, está acaso en los depósitos abovedados de las cajas de seguridad de los bancos, visibles para el vulgum profanum, pero inaccesibles fuera de la apropiada autoridad, lugar apto para salvaguardar inapreciables valores, el cual sirve también a las humildes operaciones de la rutina de los negocios»<sup>5</sup>. Este acceso restringido no ofrece duda alguna en los casos navarros y se comprueba analizando la documentación que alude siempre al mayor culto, decencia del lugar y de la imagen, con lo que se crean unos espacios que, para Julián Gállego, son mitad palacios, mitad escenarios en los cuales las santas imágenes, viven, duermen y representan, todo a un tiempo<sup>6</sup>.

Como plantas más usuales, al igual que en otros camarines como los andaluces<sup>7</sup> se prefieren las centralizadas, desde el cuadrado al polígono pasando por el rectángulo; los alzados suelen ser bastante sencillos y las cubiertas presentan techumbres planas con decoraciones fingidas o cúpulas de diferentes diseños. La iluminación juega un papel de primer orden en sus interiores, la mayor parte de las veces la luz procede

1. BONET CORREA, A.: *Andalucía Barroca*. Barcelona, 1978, pág. 206.
2. OROZCO DÍAZ, E.: *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, 1969, pág. 131.
3. KUBLER, G.: *La arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1957, págs. 285 y ss.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. GALLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1972, pág. 204.
7. RIVAS CARMONA, J.: *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982, págs. 310 y ss.

del transparente –ventana situada tras la imagen que produce un efecto de contraluz–, pero en otras ocasiones son pequeños vanos practicados en las paredes laterales del camarín las que suministran la luz, en cuyo caso observamos los efectos pero no las causas. Complemento indispensable para estos conjuntos es la ornamentación a la que se concede especial atención por su simbología y carácter alegórico.

Respecto al origen y evolución de los camarines en Navarra tenemos constancia documental de su existencia a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, época en que van cristalizando en otras regiones como Andalucía, Extremadura, Madrid y Valencia<sup>8</sup>, aunque su verdadero desarrollo tiene lugar como veremos a lo largo de todo el siglo XVIII. De los doce ejemplos que analizamos, sólo tres de ellos se ajustan al modelo más usual en España de camarín en altura, por lo que podemos afirmar que la mayoría responden a esa peculiaridad de estar contruidos a la misma altura y nivel que el templo, lo que permite la colocación de un trasaltar con su mesa y retablo para poder oficiar en determinadas circunstancias por determinadas jerarquías eclesiásticas como el obispo. La imagen queda colocada en el propio nicho del retablo mayor que es el mismo que el del trasaltar, de manera que puede presidir tanto el templo o capilla como el camarín; así ocurre con la Virgen del Soto de Caparrosa, la Virgen de Musquilda de Ochagavía, del Camino en Pamplona o del Yugo en Arguedas. En otras ocasiones –las menos– las imágenes se encuentran en el propio ámbito del camarín como en la Purísima de Cintruénigo o Araceli de Corella.

Las primeras noticias documentales en las que se mencionan los camarines datan de la segunda mitad del siglo XVII. En 1661 se mandó construir el de la Virgen de Codés en su santuario por el obispo de Calahorra don fray Bernardo Ontiveros, «por cuanto la Sagrada Imagen, tiene poca capacidad en el nicho en que se halla, se busque maestro de toda inteligencia, que trace un camarín que debe hacerse a espaldas del altar mayor y al cual se dará entrada por la sacristía, el cual debe hacerse lo mas decente»<sup>9</sup>. De la lectura de este mandato de visita se desprende en primer lugar la novedad que en aquellos momentos suponía la construcción de un camarín por lo que el propio obispo decide que su plan lo lleve a cabo un maestro de toda inteligencia y en segundo lugar el conocimiento del prelado o de sus consejeros de estas estancias ya que precisa el lugar en que se debía fabricar, la importancia que se debía conceder a su interior y el acceso que, como en la mayor parte de los casos, no sería visible. El camarín no se construyó hasta bien entado el siglo XVIII aunque no faltaron iniciativas a fines del siglo XVII y comienzos de la siguiente centuria, como el nuevo mandato del obispo don Pedro de Lepe en 1695 en aras al «mayor culto y veneración de la Imagen» o cierto donativo del canónigo de Puebla de los Angeles don Francisco de Lama y Silla en 1708<sup>10</sup>.

Volviendo al siglo XVII, el vocablo camarín aparece en el contrato del retablo mayor de Echarri Aranaz suscrito en 1687 con el arquitecto Juan de Ursularre y Echaverría<sup>11</sup>. En una de sus cláusulas leemos «Item mas el camarin de la Madre de Dios de la Asunción a de tener sus cuatro columnas salomónicas, todos sus netos, zócalos, cornisamentos de dentro y fuera...», aunque todas estas condiciones se refieran al nicho principal del retablo que se asemeja a un pequeño camarín a manera de templete introducido en la gran máquina. Por otra parte, se explica que Ursularre proyectase este retablo con su camarín si tenemos en cuenta que había residido en la Corte, realizando diferentes obras como el baldaquino de la Venerable Orden Tercera con trazas del hermano Bautista en 1664<sup>12</sup>, circunstancia que le permitiría estar al

8. BONET CORREA, A.: Op. cit., págs. 206 y ss.

9. BUJANDA, F.: *Historia de Nuestra Señora de Codés*. Logroño, 1939, pág. 20.

10. Ibid., págs. 25 y 26.

11. AD. Pamplona. C/ 1229, núm. 21. De los primicieros de Echarri Aranaz y los Ursularre corre el pago del retablo.

12. TOVAR MARTÍN, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975,

tanto de las novedades que artistas como Pedro de la Torre introducían en sus retablos.

Será, sin embargo, a lo largo del siglo XVIII cuando se construirán la práctica totalidad de los camarines navarros, tanto en santuarios como en capillas de especial devoción. El primero que se llevó a cabo nada más comenzar la centuria fue el de la Virgen de Araceli de Corella, ciudad esta que estuvo en la avanzadilla de las novedades del Barroco tanto en la arquitectura como en el resto de las artes. Sus obras comenzaron en 1702 y finalizaron en 1721, año este último en que se trajeron seiscientos panes de oro de Zaragoza para proceder a su dorado y se decoró con pinturas por Matías González<sup>13</sup>. Lástima que este camarín, en este caso elevado sobre el nivel del templo, se encuentre totalmente desfigurado por haberse colocado dentro de él otro pequeño camarín cilíndrico de madera que oculta las pinturas rehechas en 1863 por el pintor de Madrid Antonio Gómez Lanzuela<sup>14</sup>.

El de la Virgen del Camino de Pamplona se levantó tras su primitiva capilla en la parroquia de San Saturnino en el año 1705, utilizando para ello un paso que comunicaba la iglesia con la pila bautismal, lo que suscitó protestas por parte del vicario ya que la nueva obra obstaculizaba un tránsito muy útil y necesario. La respuesta de la Obrería —especie de junta de administración y gobierno de la parroquia— es un testimonio de primera mano sobre las funciones que en aquellos momentos tenía el camarín que no se «había de abrir sino para vestir en él a la Virgen del Camino, guardar en él sus ropas y alhajas y celebrar misas cuando venía el Ilustrísimo Señor Obispo o algún otro personaje»<sup>15</sup>. Estos mismos objetivos parecen haber sido las causas de la construcción del resto de los camarines navarros, en muchos de los cuales todavía se custodiaban hasta hace pocos años el ajuar de las imágenes y se oficiaba la Santa Misa en determinadas circunstancias.

El éxito de estas dependencias para el culto de las imágenes durante las primeras décadas del siglo XVIII queda comprobado si observamos cómo se adosaron a santuarios recién construidos como El Romero de Cascante, Araceli de Corella o a otras fábricas levantadas apenas veinte o treinta años atrás, como El Yugo de Arguedas. La Purísima de Cintruénigo o La Esperanza de Valtierra. El ejemplo de Cascante no puede ser más evidente respecto a lo que acabamos de afirmar, ya que se añadió el camarín en 1715, cuando todavía resonaban los ecos de la inauguración del nuevo templo a fines del siglo XVII<sup>16</sup>. La decoración de la estancia se encomendó años más tarde, en 1742 al pintor de Vitoria establecido en Cascante Ignacio Díaz del Valle y al escultor de la localidad José Serrano, artista éste último que se encargaría de poner «sus manos y habilidad con las más relevante molduras, relieves de talla y escultura que se pueda ejecutar, para que quede con mayor primor y hermosura»<sup>17</sup>. El programa ornamental no se pudo concluir por no haber aprobado el obispo de Tarazona, a cuya diócesis pertenecía Cascante, la correspondiente escritura de convenios. De todos modos la obra con su cúpula de media naranja llamaría la atención de los cascantinos durante el siglo XVIII, como ocurre con fray Matías Miguel que compuso un Decenario a la Virgen del Romero publicado en 1775 en el que refiriéndose al camarín afirma: «es pieza muy excelente y su primorosa media naranja hace sobresalir la idea singular de el artífice»<sup>18</sup>. Actualmente la pieza, al igual que en Araceli de Corella,

pág. 149.

13. ARRESE, J. L.: *Arte religioso en un pueblo de España*. Madrid, 1963, págs. 454 y ss.

14. *Ibid.*

15. ALBIZU Y SAINZ DE MURIETA, J.: *San Cernin*. Pamplona, 1930, pág. 88.

16. SANZ ARTIBUCILLA, J. M.: *La ciudad de Cascante y su Virgen del Romero*. Tarazona, 1928, págs. 167 y ss.

17. *Ibid.*

18. FERNÁNDEZ MARCO, J. I.: *Cascante. Compendio de 2000 años de su historia*. Bilbao, 1983, pág. 96.

ha quedado muy reducida en sus dimensiones por haberse levantado dentro de él otro más pequeño y en alto durante el pasado siglo. Estructuralmente es un cuadrado erigido al mismo nivel que el templo cubierto por cúpula con linterna sobre pechinas, ejecutada por el citado Igancio Díaz del Valle en 1742. Al exterior es tal el desarrollo que alcanza en sus proporciones el tambor y la cúpula de ladrillo que sobresale extraordinariamente sobre el resto de la fábrica del santuario.

Coetáneo del de Cascante es el de la basílica de Nuestra Señora del Yugo de Arguedas, edificio al que se le había añadido crucero y cabecera en 1680<sup>19</sup> y a comienzos del XVIII, en 1716, se le adosaba el camarín<sup>20</sup>. El proyecto y diseño lo realizó el veedor de obras de la diócesis de Pamplona Juan Antonio San Juan y los encargados de su ejecución material fueron los albañiles locales Pedro Burgui y Bartolomé Peña<sup>21</sup>. En este caso la disposición de la estancia es un rectángulo construido al mismo nivel que la iglesia, cuyos alzados y cubierta plana forman una gran caja de muros lisos. La sencillez del proyecto hizo necesario el que se decorase totalmente para lo que se acudió años más tarde, en 1728, al único pintor que por aquellas fechas trabajaba en la Ribera de Tudela, José Eleizegui y Asensio<sup>22</sup>. De este artista hemos podido conocer abundantes noticias a través de la correspondencia que mantuvo con don Juan de Navascués de Cintruénigo que abarca desde 1722 hasta 1740<sup>23</sup>. Su contenido se relaciona con diferentes lienzos, dibujos y otras obras que Eleizegui hacía para la parroquia de Cintruénigo y para el propio don Juan, como el lienzo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña de 1728 que aún se conserva en una colección particular. En las últimas cartas datadas en 1740 el pintor pedía insistentemente trabajo por su situación familiar ya que tenía que mantener a su «hina viuda con dos nietas tan altas como su madre»<sup>24</sup>, situación de pobreza que debió mantenerse hasta 1743 en que murió sin testar «por ser pobre», según reza la correspondiente partida de defunción de la desaparecida parroquia de San Juan de Tudela<sup>25</sup>.

La decoración que José Eleizegui y Asensio dispuso en el camarín del santuario del Yugo consistió en unos frescos que, a manera de lienzos pintados, cubren las paredes del rectángulo con temas alusivos a la vida de la Virgen –Anunciación, Sagrada Familia y Huida a Egipto, e iconografías de los patronos locales a ambos lados del transparente –San Esteban y San Lorenzo– y, por supuesto, el pasaje de la milagrosa aparición de la Virgen del Yugo ante el cortejo de autoridades y pueblo que se dispone a recogerla en unas andas. El techo plano simula una cubierta elíptica con las alegorías de la letanía en las pechinas –luna, cedro, sol y espejo–, el Espíritu Santo con ángeles en el centro rodeados de una guirnalda de flores y los símbolos lauretanos del Speculum y la Turrus. El estilo de todas las pinturas evidencian su pleno estilo barroco de comienzos del siglo XVIII, aunque en algunas composiciones como San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, el recuerdo de Berdusán es evidente, aunque ello resulta comprensible si pensamos en la gran producción e influencia del estilo de aquel maestro muerto treinta años atrás.

Camarines erigidos en las décadas de 1730-1740-1750 son los de la Purísima de Cintruénigo, la Esperanza de Valtierra, el Soto de Caparros, la Enseñanza de

19. AD. Pamplona. Olo. C/ 926, núm. 26. Obras en el Yugo.

20. Ibid. Pendientes Echalecu. 1716. Fajo único. Sobre obras del camarín del Yugo.

21. Ibid.

22. Archivo de Protocolos de Tudela. Arguedas. Juan de Berrueta. 1728, fol. 15. Índice s/r. Ajuste u convenio de los cabildos de Arguedas sobre la fábrica de pinturas que ha hecho en el camarín del Yugo el maestro pintor Joseph Eleizegui y Asensio.

23. Arch. Menéndez Pidal y Navascués de Cintruénigo.

24. Ibid. Carta fechada en Tudela el 13-XI-1740.

25. Arch. Parroq. San Jorge de Tudela. Libro de Difuntos de la Parroquia de San Juan. 1700-1777, fol. 70. Partida de 2-I-1743.

Tudela y los desaparecidos de la Virgen del Rosario de los dominicos de Pamplona y de la basílica del Puy de Estella. El de Cintruénigo se llevó a cabo entre los meses de agosto de 1738 y 1739 por los albañiles Domingo Gil y su hijo Gregorio, con la colaboración de diferentes maestros de Corella que perfeccionaron las molduras. El importe total de su coste ascendió a 3.962 reales<sup>26</sup>. Su planta centralizada se cubre con cúpula elíptica gallonada con decoración geométrica de potentes moldurajes y diversas pinturas y alegorías de la letanía laureana que se concretan en el gran Speculum del trasparente, las virtudes cardinales –Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza– de las pechinas y unas inscripciones acompañadas de sus figuras en los paños de la cúpula –lirio, Hija de Jacob, Rosa de Jericó, Pozo de aguas vivas, Monte de la casa del Señor, Fuente sellada y Arbol de la vida–. En este caso el camarín también está al mismo nivel del templo pero no existe mesa de altar, sino que la imagen ocupa su ámbito excepcionalmente y se eleva hasta la altura de la hornacina del retablo por medio de un alto pedestal. Al exterior se aprecia que se trata de obra posterior por la complicación de los dinteles de las ventanas realizadas en ladrillo como el resto de la fábrica.

De esas mismas fechas datan los camarines de la Virgen del Rosario en los dominicos de Pamplona –ya desaparecido– que se finalizó para 1734 gracias a las dádivas de don Pedro Fermín de Goyeneche, Oidor de Comptos<sup>27</sup> y el de la Esperanza de Valtierra. Este último se eleva unos metros sobre el nivel del templo y tiene planta octogonal y bóveda de aristas decorada con lienzos pintados pegados a las paredes que representan bustos con ángeles, el escudo de la villa, tallos muy coloristas y los cuadros de la Presentación, los Desposorios, la Visitación y la Huida a Egipto. Al exterior presenta muros de ladrillo y un alero con más molduraciones que el del santuario, lo que nos indica su fecha más tardía de construcción.

Su esquema en altura sobre el nivel del templo para alcanzar la hornacina principal del retablo es el mismo que se sigue en el camarín octogonal de la iglesia de la Enseñanza de Tudela, levantada a la vez que la iglesia entre 1732 y 1742. De esos momentos data también el camarín de la Virgen de Codés que se finalizó con la sacristía tras largos años de obras para 1745 y del que únicamente queda su estructura exterior de piedra por haberse unido recientemente a la sacristía para dar mayor amplitud a esta última dependencia. De sus obras se encargaron los canteros activos en tierra Estella Francisco de Ibarra y Francisco Sarasúa<sup>28</sup>.

Los camarines de la Virgen del Soto de Caparrosos y de la desaparecida basílica del Puy de Estella fueron levantados en las décadas centrales del siglo, decorándose sus interiores un poco más tarde. El de Caparrosos de planta octogonal se pintó como el resto del templo en 1775 aprovechando la limosna de 500 pesos de don Cristóbal Labairu y ya han sido estudiadas<sup>29</sup> en tanto que el desaparecido de Estella que tenía planta rectangular se decoró en 1758 por el dorador de Los Arcos Santiago Zuazo<sup>30</sup>.

Correspondiendo con el Rococó, última fase del Barroco, se levantaron y exornaron dos de los más importantes camarines navarros, siguiendo la tipología más usual a la misma altura que el templo, que son los de San Gregorio Ostiense para custodiar sus reliquias en Sorlada y el de la Virgen del Camino, en su nueva capilla de San Cernin de Pamplona. El primero de ellos se fabricó entre 1758 y 1764 a la vez que

26. Arch. Mun. Cintruénigo. Libro de Cuentas de la Purísima Concepción.

27. AGN. Libro de la obra de Santo Domingo desde 1696. Esta el contrato y condicionado para la obra del camarín.

28. BUJANDA, F.: Op. cit., págs. 28, 30 y 31.

29. GARCÍA GAÍNZA, M. C. y otros: *Catálogo Monumental de Navarra*. Vol. III. *Merindad de Olite*. Pamplona, 1985, pág. 75.

30. ZORRILLA, E.: *Memoria descriptiva e histórica de la Imagen y Santuario de Nuestra Señora del Puy de Estella*. S/f., pág. 34.

se levantaba el crucero de la basílica con proyecto del carmelita descalzo fray José de San Juan de la Cruz<sup>31</sup> y aprovechando los fondos recaudados en una larga visita que acababa de realizar la cabeza del Santo y sus reliquias por Aragón, Valencia, Murcia y Andalucía<sup>32</sup>. La ejecución material de la obra corrió a cargo de José del Castillo, cantero de Piedramillera, Miguel y Juan José Albéniz, albañiles de Estella y Juan José Murga, escultor de Oteiza, en tanto que la decoración pintada se encargó en 1765 al dorador de Los Arcos Santiago Zuazo con condicionamiento del citado fraile carmelita. La estancia resulta bastante sencilla, sobre todo si la comparamos con el fastuoso crucero, y consiste en una planta rectangular cubierta con cúpula elíptica sobre pechinas, a la que se accede por sendas puertas abiertas a manera de postigos a ambos lados del retablo mayor. Su decoración dorada se encuentra en un lamentable estado, destacando el cortinaje simulado que orla la hornacina del santo y las rocallas de madera tallada entrelazadas con el hisopo, la mitra y otros atributos del santo cardenal que fueron realizadas por el retablista Silvestre de Sorio a la vez que hacía los retablos de la basílica.

La función del camarín como lugar reservado al culto de la arqueta manierista de plata que contiene los restos del santo cardenal y su cabeza resulta evidente si contemplamos la elevada peana sobre la que se asienta la escultura de San Gregorio Ostiense tallada por Roberto Miguel, la cual tiene el tamaño y la forma adecuados para guardar en su interior las citadas reliquias. El acceso al camarín estaba reservado en este caso a los capellanes del santuario que oficiaban la Misa en el altar que aún se conserva y en algunas ocasiones también podían penetrar en él las gentes del pueblo con objeto de venerar la Santa Cabeza allí custodiada.

El otro camarín erigido en la segunda mitad del siglo XVIII y que todavía se conserva en su estado original es el de la Virgen del Camino de Pamplona, que se levantó junto a la suntuosa capilla (1758-1776) y más concretamente en 1767 por el maestro Juan Miguel Goyeneta<sup>33</sup>. El encargado de su decoración fue en este caso el escultor y pintor de Pamplona Juan Martín Andrés que talló tanto el retablo de la capilla como otro más pequeño para el camarín y decoró toda la estancia con el condicionamiento del pintor Juan Antonio Logroño y Vega entre el mes de febrero de 1775 en que se encargó y el 30 de octubre del mismo año en que fue reconocido por el pintor Juan José Ézquerro<sup>34</sup>. El camarín tiene planta rectangular y un hermoso transparente en el muro frontal y en su exorno destacan el retablo con movidas líneas con sus columnas enguirnaldadas, la mesa de altar rococó, y las pinturas del mismo estilo que representan el Pozo de aguas vivas y la Fuente de la salud en los lados menores de la estancia y la Torre, Media luna, sol, estrella y Casa de oro en la intradós del arco del transparente.

La ubicación de la Virgen del Camino en la hornacina principal del retablo de la capilla con la que comunicaba directamente el nicho del retablo del camarín permitía un fácil acceso a la imagen desde unas escaleras laterales situadas entre el retablo de la capilla y el más pequeño del camarín. La Virgen era visible desde esta última estancia por estar cobijada en una hornacina de cristal transparente que realizó el propio Juan Martín Andrés en 1772 a instancias de la Obrería de la parroquia en aras a una mayor vistosidad<sup>35</sup>. La inauguración de la capilla y la colocación de la Virgen

31. ECHEVERRIA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *Aportación de los carmelitas descalzos a la historia del arte navarro. Tracistas y arquitectos de la Orden*. En «Santa Teresa y Navarra. IV Centenario de su muerte». Pamplona, 1982, pág. 197.

32. BARRAGÁN Y LANDA, J. J.: *Las plagas del campo y la devoción a San Gregorio Ostiense*. CEEN. (1978), pág. 195.

33. Arch. Parroq. San Cernin. Libro 428. Actas de la Obrería 1744-1768.

34. AGN. Prot. Not. Pamplona. Juan de Laurendi. 1775, núms. 24 y 87.

35. Arch. Parroq. San Cernin. Libro 429. Actas de la Obrería. fols. 33-34.

en su trono en 1776 con grandes fiestas cívicas y religiosas de las que nos ha quedado constancia por testimonios de la época<sup>36</sup>.

Otros camarines como el de la Virgen del Villar de Corella han corrido peor suerte con el paso del tiempo, por haberse arruinado o levantado de nuevo sus fábricas. El aludido de Corella existía al menos en 1778, año en el que se hacían precisos ciertos reparos en su interior<sup>37</sup>; su disposición era ochavada según aparece en diversos grabados de fines del siglo XVIII, como el dibujado por el pintor cascantino Diego Díaz del Valle en 1791. A lo largo de los siglos XIX y XX se documentan otros camarines en Navarra, algunos de ellos siguiendo la disposición más usual en estas tierras durante el Barroco al mismo nivel del templo, como el de la Virgen de Musquilda en Ochagavía para el que se aprovechó una dependencia anterior y se fabricó un retablo en 1808 a costa de diferentes individuos naturales de la villa salacencas residentes en Guanaxato en Nueva España<sup>38</sup>.

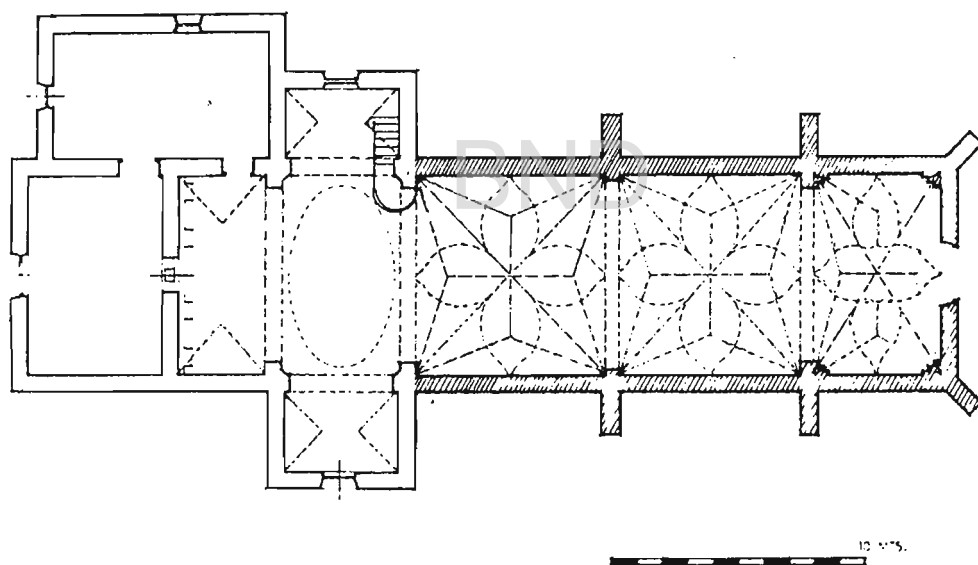


Fig. 1. Planta de la Basílica y camarín de Nuestra Señora del Yugo en Arguedas.

36. ALBIZU Y SAINZ DE MURIETA, J.: *La Virgen del Camino*. Pamplona, 1929, pág. 36.

37. ARRESE, J. L.: Op. cit., pág. 275.

38. La inscripción reza: DON JUAN MIGUEL CANONIGO DE RONZESVALLES/ DOÑA MARIA FRANCISCA Y DON JOAQUIN CARLOS/ DE UR. UTIA. DON JUAN JOSM; COMPAINS/DON YGNACIO XAVIER Y DON PEDRO JUAN DE/ AZCOITIDON JUAN VIZEN (...)/DON JUAN MIGUEL DE CARLOS Y OTROS PAISANOS RESIDENTES EN GUANAXATO EN LA NUEBA ESPAÑA MANDARON HAZER A SU COSTA ESTE ALTAR CAMARIN SACRISTIA Y PAREDES EXTERIORES DE ESTA BASILICA CON LICENCIA DEL PATRONATO AÑO 1808.

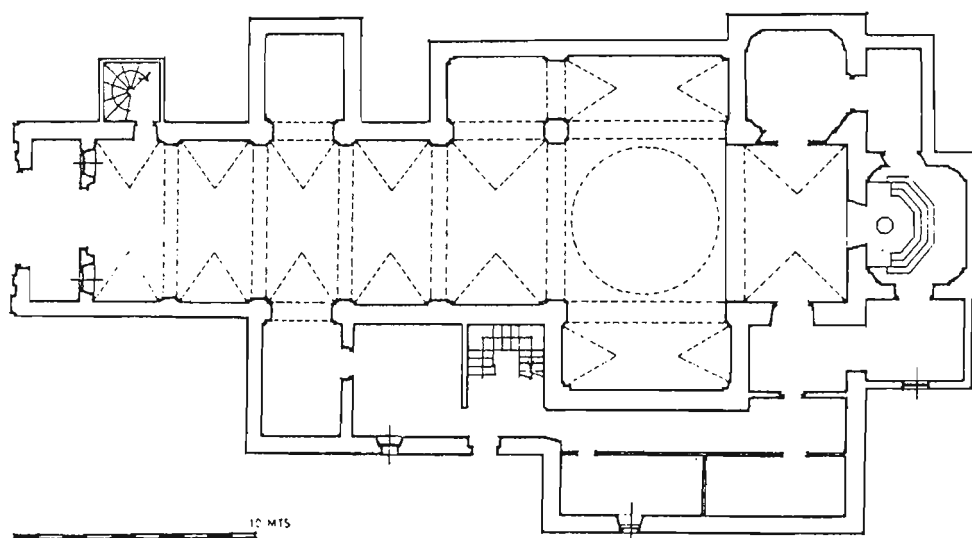


Fig. 2. Planta de la Basílica de la Purísima Concepción de Cintruénigo con su camarín.

BND

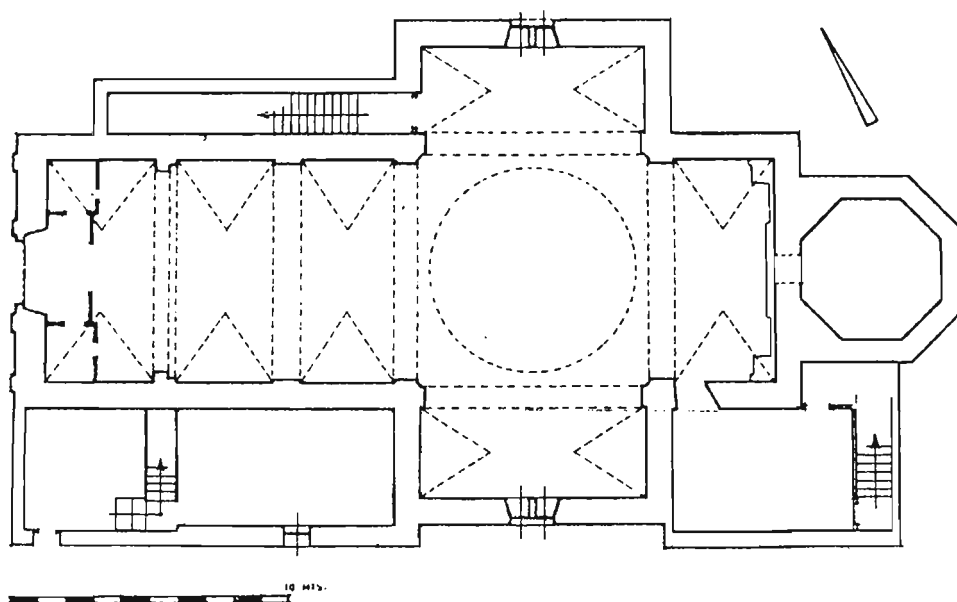


Fig. 3. Planta de la ermita y camarín de la Virgen de Esperanza de Valtierra.



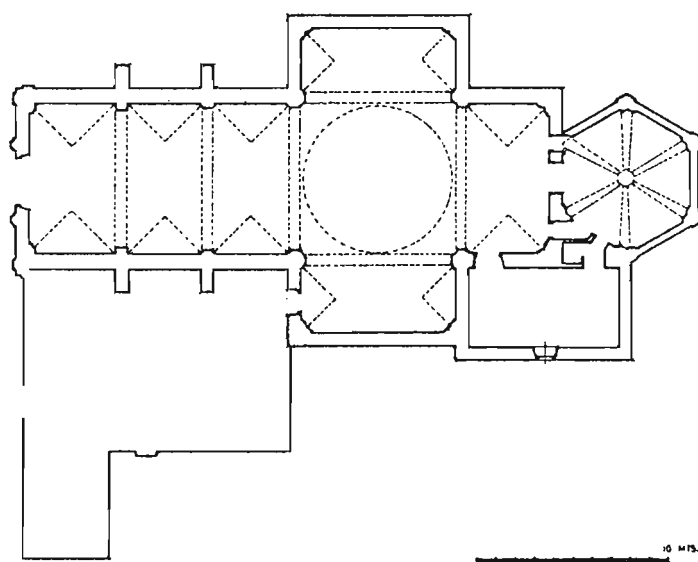
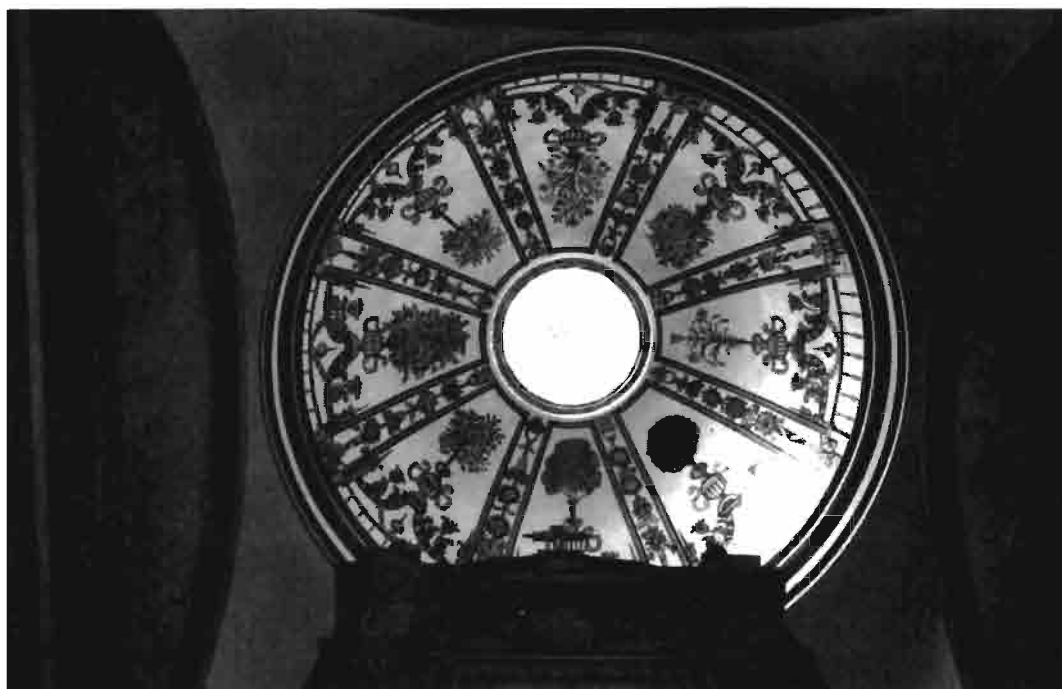


Fig. 4. Planta de la ermita y camarín de la Virgen del Soto de Caparrosa.

BND



1. CASCANTE. Camarín de la Basílica del Romero.



2. CINTRUENIGO. La Purísima. Retablo.



3. CINTRUENIGO. La Purísima. Camarín.



4. ARGUEDAS. Camarín de la Basílica del Yugo.