CHAPAS DECORADAS DE UN POSIBLE RELICARIO ALTOMEDIEVAL RIOJANO

Achim Arbeiter
Georg-August-Universität Göttingen

La presente aportación a las Actas de la Reunión "Arte Medieval en La Rioja. Prerrománico y Románico" del año 2002[1] tiene por objetivo presentar, por primera vez junto con una documentación fotográfica digna y un texto pormenorizado, los notables restos de un *cimelio* riojano altomedieval[2]. Describiremos y explicaremos

1. Desde estas líneas manifiesto mi gratitud más cordial hacia los organizadores de aquellas VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional de La Rioja y particularmente a Ignacio Gil-Díez Usandizaga por rodearnos de unas atenciones en todo momento entrañables. Escribo ésto con especial ahínco dada mi condición de extranjero que vuelve una y otra vez a cruzar el Pirineo hacia las tierras de su dedicación profesional. Siempre de nuevo este incondicional se maravilla ante la acogida tan excelente y tan personal que se le dispensa en su segunda patria y no ha faltado a esta regla el recibimiento en La Rioja. (Es por consiguiente con encarecimiento sincero que pido comprensión por la crítica que formularé más abajo en la nota 5 la cual por supuesto no se dirige contra los amigos del patrimonio riojano sino contra una actitud de determinados estamentos que a éste no le conceden el aprecio deseable.) Para el presente volumen, he escogido de mi ponencia panorámica sobre monumentos prerrománicos no-miniaturísticos de La Rioja, un sólo objeto muy particular que voy a tratar aquí de modo más pormenorizado. Esta concentración se debe a que existe 'en prensa', desde hace ¡siete! años, precisamente tal texto panorámico y profusamente ilustrado, coelaborado por Sabine Noack-Haley y por mí, con el título "Desde el siglo VIII hasta avanzado el XI", artículo que entregamos para el proyecto editorial "El arte en La Rioja". Ante la esperanza de que la Fundación CajaRioja tome conciencia para hacer realidad esa su empresa, la cual sacaría a la luz dicho texto nuestro, he optado aquí por el tema monográfico de una interesantísima obra toréutica de La Rioja.

2. Anteriormente, incluí una notificación en lengua alemana, de una página de extensión y provista de un minúsculo montaje fotográfico, en nuestra obra Achim Arbeiter–Sabine Noack-Haley,

un revestimiento metálico con iconografía cristiana que hace un milenio fue confeccionado para adornar un pequeño contenedor lígneo. No sabemos si esta pieza era obra de un taller de la región o si fue traída desde otro lugar de la franja cristiana del norte hispánico, pero podemos estar bastante seguros de que ya en el periodo altomedieval formó parte de las pertenencias de un templo riojano.

Es precisamente la actual ermita de Nuestra Señora de Peñalba (fig. 1), adscrita a Arnedillo y situada a media hora de camino empinado desde el cauce del Cidacos, templo hoy día entregado a un abandono vergonzoso a pesar de su enorme

Fig. 1. Nuestra Señora de Peñalba desde el sur (A. Arbeiter).

Denkmäler des frühen Mittelalters vom 8. bis ins 11. Jahrhundert (Hispania antiqua), Mainz 1999, pp. 360-362 fig. 257. Las pocas menciones previas de estas chapas nunca fueron más que testimoniales: José Gabriel Moya Valgañón, *El arte en la Rioja (I). La Edad Media,* Logroño 1982, p. 16s. fig. p. 19; *idem,* "Historia del arte riojano: estado de la cuestión, fuentes y bibliografía", Kobie (Serie Bellas Artes) 1, 1983, p. 53; María de los Ángeles de las Heras y Núñez, "Arte visigodo, prerrománico y románico", en: Historia de la Rioja II, Logroño 1983, p. 32. Recientemente, las chapas han desempeñado un destacado papel subsidiario en un esfuerzo por asignar indicios cronológicos a una arquitectura religiosa: Fedor Schlimbach, *Die Ermita Nuestra Señora de Peñalba bei Arnedillo (La Rioja),* Tesis de Magisterio, Universität Göttingen 2003. La esencia de este estudio se publicará en las Madrider Mitteilungen 47, 2006.

significado[3], que reclama para sí esa asociación con la cajita que aquí damos a conocer. Asociación que se basa primeramente, si bien de forma poco específica, en un testimonio del siglo XVIII avanzado cuando un vecino de Arnedillo, Antonio Ignacio González, notificó que "con el motibo de componer el Altar de esta Hermita se halló años pasados una arquita bajo la Ara, cuyo contenido se ygnora, por la imprudencia de los que la encontraron, que la dejaron en el mismo paraje encarcelada en la fábrica; sin haver querido dar noticia de el allazgo a persona inteligente e instruida"[4].

Siendo estos datos altamente interesantes, pero nada concluyentes por sí sólos respecto al objeto de nuestro estudio, fueron necesarias unas pesquisas adicionales sobre el vínculo entre la ermita y el pequeño monumento toréutico que hoy día se encuentran disociados. De tales pesquisas se ha encargado, ya hace varias décadas y con unos resultados altamente afirmativos, un historiador del arte riojano de mayor reconocimiento, José Gabriel Moya Valgañón. A este colega deseamos expresar desde aquí nuestro agradecimiento por su apoyo y especialmente por habernos facilitado las seis fotografías aquí reunidas en montaje (fig. 2) que él personalmente tuvo la ocasión de tomar en 1976 cuando el poseedor de entonces le dio

3. Arbeiter–Noack-Haley, pp. 359-362 lám. 112 con bibliografía. *Cf.* próximamente con mucho más detalle el mencionado artículo de Schlimbach. En la actualidad existe un proyecto, iniciado por un equipo riojano, para documentar, investigar y –ojalá– acondicionar la ermita. – Por fuera, la construcción de mampostería y poco sillarejo ofrece un aire de humildad. La planta parte de un rectángulo algo irregular del cual se sale, hacia oriente, el ábside como componente norte de un testero bicéfalo. Estas dos estancias se presentan abovedadas y comunicadas entre sí. Hoy día, el interior se ofrece recargado de capas superficiales que enmascaran buena parte de lo que debía ser la impresión auténtica. Pero al menos el arco que da paso de la 'nave' a la estancia sur del testero no puede disimular su primitivo trazado en herradura. Y es más: Este arco de la 'sacristía' y también su compañero del ámbito absidado están enmarcados por alfices de raiz árabe, pintados modernamente con colores chillones. No es desaventurada, por tanto, la tesis de que aquí contamos con una arquitectura altomedieval con cierta impronta desarrollada en un entorno islámico o mozárabe. El aula occidental siempre ha sido considerada la porción más asombrosa del pequeño templo: En lugar de una nave convencional encontramos un ámbito uniforme y centralizado – pero con su centralización 'al revés', conseguida no mediante los conceptos de abertura espacial y culminación de alturas, sino por el empleo inesperado de un único pilar fuerte y redondo que ocupa el centro; de él parten arcos en las cuatro direcciones que sustentan el techo. Para este elemento los investigadores han insistido en el parangón del pilar central de San Baudel de Berlanga (Soria), pero una muy meritoria averiguación reciente, realizada por Minerva Sáenz Rodríguez y María Teresa Álvarez-Clavijo, dentro del mencionado proyecto, ha sacado a la luz que el pilar central en Nuestra Señora de Peñalba, tal como lo vemos en la actualidad, es una obra de mediados del s. XVIII, según consta en un documento de la época. De momento, únicamente podemos especular sobre un posible antecesor de este pilar.

4. El manuscrito de González fue editado por José Mª Lope Toledo, "Relaciones topográficas de la Rioja", Berceo, 2, 1947, pp. 574-580. La cita se encuentra en las pp. 574 s.

acceso al conjunto de las chapas. En aquel momento dichas piezas habían sido desprendidas de sus posiciones sobre el cuerpo de un contenedor de madera y para mayor lástima sólo se nos documentan en número de seis (faltando toda evidencia sobre las suponibles tres chapas que completarían el juego, aunque por suerte los componentes conocidos arrojan una iconografía completa y permiten formarnos una visión sin lagunas).

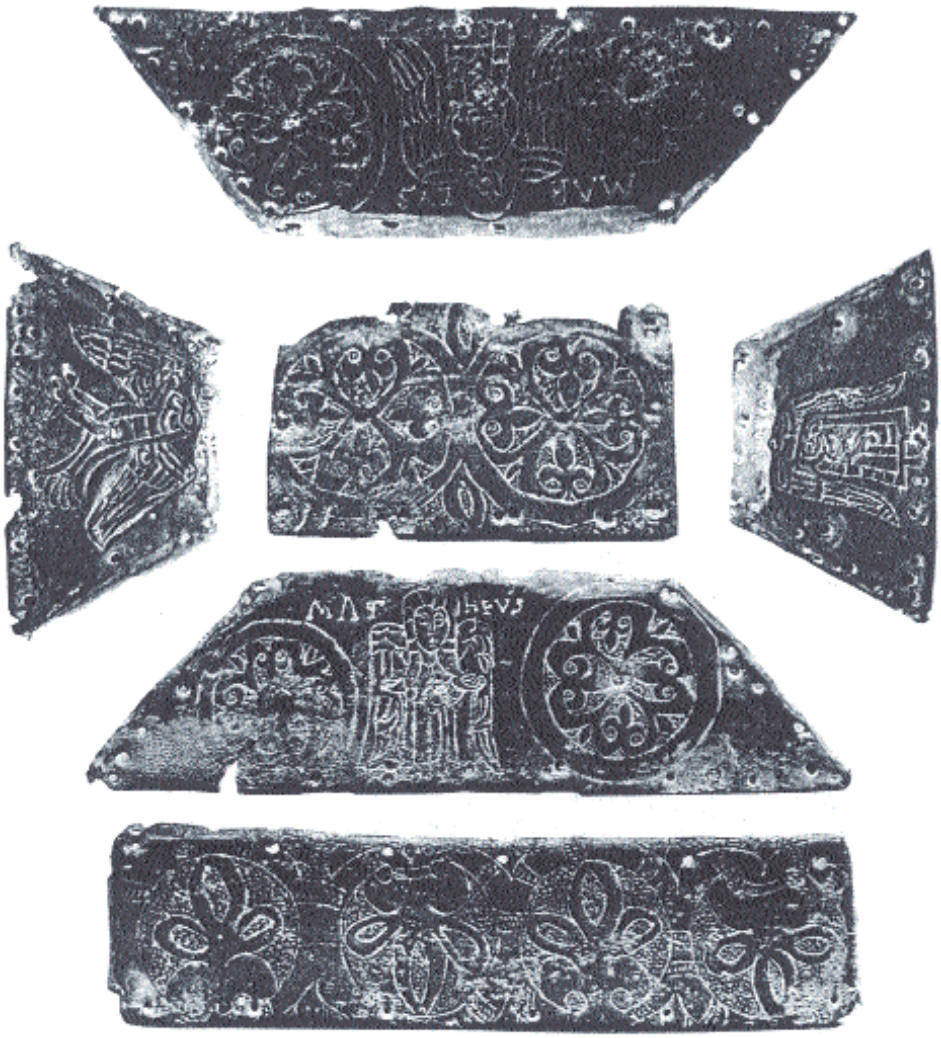

Fig. 2. Los seis elementos de revestimiento (J. G. Moya Valgañón) en nuestra propuesta de montaje.

Por último añadamos el dato autorizado de que mientras tanto, todo ésto ha vuelto a cambiar de poseedor. Ni tiene que subrayarse que nos hubiera complacido, también en beneficio de nuestros lectores, disponer de mayor información sobre este monumento – su historia, su paradero, sus características. Y es más: En determinado sentido, los testimonios de nuestro pasado son propiedad de todos; por tanto su conocimiento, interpretación y disfrute deben estar al alcance público[5] o al menos deberían, si se da el caso, salir de vez en cuando de la oscuridad de las colecciones particulares, tal como efectivamente muchos coleccionistas lo consienten cuando las obras en cuestión han sido adquiridas en circunstancias decorosas.

Las seis chapas, hechas de latón, servían en un principio para recubrir el cuerpo de un contenedor lígneo –¿o sólamente su tapa?– cuya anchura era de aprox. 25 cms. Ya a primera vista las cuatro hojas trapezoidales evidencian que el recipiente tenía la 'clásica' forma con remate superior truncado, es decir con cuatro facetas inclinadas y una superficie horizontal rectangular en lo alto lo que suaviza la impresión de compacidad, forma que coincide con una serie de cajitas y arquetas hispánicas convencionales del Medioevo Alto y Pleno adscribibles tanto al ámbito cristiano –ejemplares de Astorga (fig. 3), Oviedo ('Caja de las Ágatas') y León (otra cajita con ágatas, hoy en Madrid, así como el 'Arca de San Pelayo')[6]– como al musulmán[7]: también reconocemos una chapa alargada que en su día revestía una zona vertical en cuyo borde superior arrancaba uno de los trapecios inclinados. Lo que no nos consta en el recipiente aquí comentado –a falta de una autopsia que también debería contemplar la madera y aclarar si ésta responde todavía al concepto original– es su primitiva configuración funcional: cuando normalmente las arquetas del mencionado tipo presentan su parte alta, incluyendo la sección superior de las caras verticales y la porción inclinada, como una tapa móvil, no sabemos si nuestras seis chapas sólo pertenecían a una tapa de estas carácterísticas (lo que nos abocaría a contar, además, con una base totalmente desconocida) o si corresponden al alzado entero de un objeto desprovisto de tapa superior cuya denominación, en tal caso, ya no podría ser exactamente la de 'arqueta'. El 'alma' lígnea al que actualmente se asocian las plaquitas de latón, es maciza y presenta una cavidad interior, circunstancia que consentiría ambas posibilidades: bien la de hablar de una mera cubierta sin base o bien la de comprender lo que subsiste como los restos de un recipiente ampliamente conservado en su altura plena. En lo funcional, esta se-

5. Ciertamente, aquí entra en la discusión un defecto peculiar: con perplejidad notamos la inexistencia de un Museo Arqueológico Regional de La Rioja.

6. Arbeiter–Noack-Haley, pp. 183-188, 416s. láms. 47c, 52s., 126d (las piezas altomedievales); *Maravillas de la España medieval*. Exposición León 2001, cat. núms. 27, 85, 87, 151 con excelentes fotografías en el álbum de imágenes.

7. Varios ejemplares en el mencionado catálogo.

Fig. 3. La Caja de Astorga. Astorga, Museo de la Catedral (Imagen MAS).

gunda posibilidad entrañaría que el interior del recipiente no fuese accesible sencillamente levantando una tapa grande (facilidad que abogaría por un uso litúrgico regular) sino que el contenido estuviera realmente recluido (lo que nos haría pensar en una misión de relicario): podríamos imaginar que el receptáculo interior fuera provisto en su día de una tapita deslizante o incluso permanentemente cerrada, ubicada en un lateral o más bien en la parte inferior del contenedor. Ahí únicamente caben especulaciones ante la imposibilidad –ojalá transitoria– de examinar los restos y dada la amplitud de nuestro desconocimiento. Si partimos de un cuerpo de diez caras, hoy sólo podemos pronunciarnos con absoluta seguridad sobre el adorno superficial de seis; quedan sin documentar tres de los laterales (poco sospechosos de haber ofrecido sorpresas iconográficas) y la cara inferior.

Aun con estas premisas poco halagüeñas, un estudio detenido de las plaquitas conocidas fotográficamente, parece prometedor, ya que desde el punto de vista artístico-iconográfico, este conjunto sí se muestra redondeado y elocuente. De la configuración original pretende dar una idea el montaje fotográfico (fig. 2); hemos ordenado las seis chapas de tal modo que se desprende fácilmente un esquema sobre planta rectangular: Las cuatro piezas trapezoidales corresponden evidentemente a las facetas inclinadas. De las plaquitas rectangulares, hemos asignado una a la superficie de arriba y la otra a un costado de medida mayor. Respecto al conjunto cuatripartito de los trapecios, destacado portador de un programa figurado, este montaje cuenta con todas las garantías en virtud de la evidencia clara

que suministran los orificios producidos por los clavitos que servían para fijar el revestimento de latón sobre el cuerpo lígneo. Previsiblemente está también en su sitio correcto la chapa que actúa como remate superior –por muy extraña que pueda parecer una visión que renuncia a coronar la reconstrucción con una imagen divina o al menos una inscripción–, ya que no hay otra ubicación posible para este rectángulo corto y ancho. En cuanto a la chapa alargada de uno de los laterales, la observación de los agujeros no resulta concluyente, por lo que tenemos que contentarnos con la asignación de esta pieza a una de las dos caras verticales mayores sin especificar.

Las chapas llevan decoraciones cuyo rango artístico más bien mediocre va en buena consonancia con las pretensiones modestas que delata el empleo de hojas de latón (sin menoscabar el valor del conjunto como documento singular pecisamente de un entorno más bien 'popular'). Son labores de poca dificultad técnica –lejos de todo empleo de recursos como el repujado, la soldadura, el coloreado (probablemente) o la aplicación de elementos adicionales– labores que se limitan al grabado de buril con trazados sencillos y hasta con cierta despreocupación frente al ideal de una composición equilibrada (plaquita de Mateo) e incluso frente a la exigencia de terminar los temas empezados (plaquita de Marcos, rosetón izquierdo). Se presentan ornamentos lineales y punteados por una parte y por otra figuras dibujadas mediante líneas.

Los primeros, con carácter vegetal estilizado en su totalidad, pretenden ofrecer alguna ilusión de plasticidad, basada en la yuxtaposición de áreas punteadas y componentes lisos.

La chapa alargada exhibe cuatro medallones resultantes de la superposición y las intersecciones de dos tallos ondulados cuyo relleno lo constituyen palmetas alternativamente erguidas y colgadas. A primera vista parece que cada una de las palmetas posee una base carnosa bilobulada, pero una observación más detenida evidencia que aquélla hay que leerla en realidad como dos hojas adicionales muy enrolladas, revelándose el motivo así como una palmeta quinquefolia. La forma tiene sus precedentes lejanos en piezas relivarias como el cimacio emeritense de época visigoda Cruz Villalón nº 241[8] y puede ser observada aún en el siglo X: por ejemplo en una placa de cancel de San Miguel de Escalada o sobre un capitel (fig. 4) del pórtico del mismo templo[9], si bien hay que advertir que se trata de una forma vegetal bastante corriente, siempre susceptible de experimentar variaciones. Su inclusión en los redondeles producidos por dos tallos cruzados, además alternando las palmetas colgadas y las erguidas como en nuestras chapas riojanas, la

8. María Cruz Villalón, *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica,* Badajoz 1985, pp. 110, 393 con ilustración fotográfica; palmetas del tipo 2: "trifoliadas, con dos pequeñas hojillas en la base formando arquitos".

9. Arbeiter–Noack-Haley, láms. 81b, 83d.

Fig. 4. San Miguel de Escalada (León). Capitel del pórtico sur (S. Noack-Haley).

vemos en la miniatura folio 66r (Anunciación) del conocido *De Virginitate perpetua Sanctae Mariae*, manuscrito mozárabe de 1067[10], concretamente adornando el travesaño del alfiz que contribuye al marco arquitectónico de la escena.

En la otra plaquita rectangular así como en las partes laterales de dos de las piezas trapezoidales notamos el motivo de la palmeta de tres hojas flordelisada que aquí se presenta siempre en número de cuatro, las cuatro cada vez inscritas con disposición centrípeta dentro de una forma cuatrilobulada-acorazonada que a su vez se ubica a modo de rosetón dentro de un anillo. Siendo la palmeta trifolia flordelisada un motivo muy común –citemos en este caso, de entre muchos otros, su presencia sobre dos fragmentos asturianos[11], uno de ellos seguramente de Santa María de

Fig. 5. Fragmento decorado, supuestamente de Santa María de Bendones (Asturias). Oviedo, Museo Arqueológico de Asturias (Cachero, Oviedo).

10. John Williams, *Early Spanish manuscript illumination,* New York 1977, p. 106 lám. 34.

11. Arbeiter–Noack-Haley, lám. 87c, d.

Fig. 6. Elemento de friso. Córdoba, Museo Arqueológico Provincial (repr. de J. Pijoán, Summa Artis VIII, 1942).

Bendones, el otro (fig. 5) sólo asociado al mismo templo– incluso contamos en la escultura arquitectónica con rosetones que la presentan, al igual que nuestras chapas, en número de cuatro y en disposición centrípeta (bloque de friso del MAP de Córdoba[12] [fig. 6], fechable en época visigoda, pese a recientes intentos de situarlo en un ambiente mozárabe) y con un rosetón cuyo esquema general es prácticamente idéntico al de nuestras plaquitas toréuticas (piedra reutilizada en una pared de São Pedro de Balsemão, Portugal, monumento de origen altomedieval[13]).

El tema iconográfico principal de nuestras plaquitas de revestimiento lo representan los cuatro seres vivientes apocalípticos que a su vez remiten a la visión de Ezequiel. En este aspecto el recipiente que estamos examinando se encuentra muy cerca de las conocidas arquetas de Astorga (fig. 3) y Oviedo e igualmente de un pequeño relicario 'prerrománico' procedente del monasterio oscense de San Juan de la Peña (Museo Diocesano de Jaca; fig. 7)[14]. Mientras que los seres, en los últimos dos casos citados, no llevan etiquetas, podemos estar seguros, tanto respecto a la caja de Astorga como en la obra que aquí estamos manejando, de que les ha sido conferido expresamente el papel de símbolos de los Evangelistas: El juego de las cuatro chapas trapezoidales lleva las figuras y los epígrafes de MAThEVS y MARCVS sobre las dos piezas mayores, y de LVCAS y IOANNES en las dos piezas menores.

12. *Ibídem*, fig. 90.

13. *Ibídem*, fig. 103.

14. Francisco Íñiguez Almech, Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma 7, 1953, pp. 68s., figs. 78-82; María del Carmen Lacarra Ducay, Catedral y Museo Diocesano de Jaca, Bruselas 1993, p. 86 con ilustración; Arbeiter–Noack-Haley, pp. 375s. fig. 267.

Fig. 7a, b. Cajita-relicario procedente de San Juan de la Peña. Jaca, Museo Diocesano (a repr. de Lacarra Ducay; b Museo Diocesano / Peñarroya, Jaca).

Es muy variado el panorama de las maneras de representar a los símbolos de los Evangelistas, tal y como se desarrolla en la Península Ibérica desde el periodo paleocristiano. Los ejemplos más antiguos, todos en forma de relieves, se dan en Mérida (un Mateo / hombre, s. V[15]; fragmentos de un Marcos / león y un Lucas / toro, s. VI[16]) y en Toledo (un Lucas / toro, s. ¿VI?[17]: fig. 8) y todos presentan a los símbolos en su versión 'pura', es decir, íntegramente como animal, salvo Mateo a quien por lógica siempre le corresponde el aspecto humano. Es sólo a partir del 600, aproximadamente, que se inventa en *Hispania* la manera mixta, es decir zoo-antropomórfica de caracterizar a aquellos tres símbolos que se prestan para ello: Marcos, Lucas y Juan combinan su cabeza animalística con un cuerpo humano en el célebre capitel de Córdoba[18], reduciendo así la distancia que los separa de la presencia puramente humana de Mateo. Algo parecido ocurrió en el siglo VII muy avanzado en San Pedro de la Nave, al recibir los pedestales occidentales del cua-

15. María Cruz Villalón, "Mérida entre Roma y el Islam. Nuevos documentos y reflexiones", en: *Los últimos romanos en Lusitania,* Cuadernos emeritenses 10, Mérida 1995, pp. 165-167 fig. 6.

16. Cruz Villalón, *loc. cit.* (nota 8), núm. 145 pp. 311s.

17. Helmut Schlunk, "Las conexiones históricas del cristianismo hispánico a través de la iconografía", en: *II Reunió d'Arqueologia Paleocristiana Hispànica (Montserrat 1978),* Barcelona 1982, p. 67 lám. 9,2.

18. Pedro de Palol, *Arte hispánico de la época visigoda,* Barcelona 1968, láms. 4s; Sergio Vidal Álvarez, *Las formas de transmisión de los modelos iconográficos en la escultura hispánica de la Antigüedad tardía,* Tesis doctoral, Universitat de Barcelona 2004, núm. C22.

drado central sus relieves[19] de los cuales todavía se reconoce bien la figura zoo-antropomórfica de Lucas (fig. 9).

Una vez conocida esta disyuntiva de principio en las maneras posibles de representar al tetramorfos / los símbolos de los Evangelistas, no podemos desplegar en estas páginas todo el catálogo de las iconografías en cuestión que se nos han conservado con fechas altomedievales repartidas a lo largo de los siglos IX, X y hasta los umbrales del románico en el s. XI. Para ello cabe remitir al inventario y estudio realizados hace poco por Barbara Winterstein[20] y apuntar aquí solamente, de paso y a título de muestrario, las famosas basas de San Miguel de Liño, las tres arquetas arriba mencionadas de Astorga, Oviedo y Jaca, el *retaule* de Sant Pere de Terrassa, el sarcófago de Dume (fig. 10) en Braga y la riqueza formidable que nos ofrece el género miniaturístico: las cuatro biblias del s. X (la *Hispalense* en Madrid, las *de 920* y *de 960* [fig. 11] en León y la *de San Millán de la Cogolla* en Madrid), los *Moralia in Iob* terminados por Florencio en 945 y guardados hoy en Madrid, el *Liber ordinum* de 1052 en la biblioteca silense, el *Antifonario* de León (segunda

Fig. 8. Relieve del símbolo de Lucas. Toledo, Museo de Santa Cruz (repr. de Schlunk).

Fig. 9. San Pedro de la Nave (Zamora). Relieve del símbolo de Lucas (Schlunk).

19. Jean-Marie Hoppe, "Ensayo sobre la escultura de San Pedro de la Nave", en: *La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora),* coord. Luis Caballero Zoreda, Zamora 2004, pp. 419-424.

20. *Ikonographie der Evangelisten im frühmittelalterlichen Hispanien,* Tesis de Magisterio, Universität Göttingen 2004, cuya esencia espero se publique próximamente.

Fig. 10. Tapa del sarcófago de Dume. Braga, Museu Dom Diogo de Sousa (Inst. Arq. Alemán, R. Friedrich).

mitad del s. X) o el *Beato Morgan* neoyorquino, terminado con toda probabilidad durante el año 962 en San Miguel de Escalada – por limitar el elenco a una serie de monumentos destacados[21]. El examen detenido que ha realizado Winterstein pone de manifiesto las diversas posibilidades de representar a los cuatro seres en *Hispania* a lo largo de aquellos siglos que preceden el románico: de cuerpo entero o de medio cuerpo, de frente o de perfil, con rasgos zoomórficos o zoo-antropomórficos, dotados o carentes de nimbo, libro, alas y ruedas, respectivamente. Con buena razón esta autora ha destacado que siempre conviene preguntarse si estamos ante un tetramorfos tal y como lo contemplan Ezequiel y el Apocalipsis o ante los cuatro seres en su acepción específica como símbolos de los Evangelistas (aunque en lo iconográfico daríamos con grandes dificultades a la hora de avanzar distinciones limpias entre ambos dominios).

En todo caso, el juego cuatripartito de figuras que exhiben las plaquitas riojanas se refiere incuestionablemente a los símbolos de los Evangelistas, dado que cada uno se ve acompañado de su letrero correspondiente. La serie no es homogénea, pues encontramos sólo a los representantes de los Evangelistas sinópticos con su figura completa y cuerpo humano alado en posición sensiblemente frontal, mostrando Mateo cabeza de hombre, Marcos de león y Lucas de toro, mientras que el símbolo de Juan es un águila de pies a cabeza con las alas abiertas y visto de lado. Pero también dentro del grupo sinóptico se detectan diferencias: Mateo es el único que aparece totalmente de frente –quizás con la salvedad de los pies si nos atenemos a las figuras de Marcos y Lucas. Alrededor de su cabeza hay una forma con algunas líneas radiales que podría ser tanto un nimbo como una cabellera. Lo que

21. Renuncio a remitir a la amplísima bibliografía de estas obras bien conocidas. Todos los ejemplos figuran también en el estudio de Winterstein.

Fig. 11. Biblia de 960. Detalles de fols. 398v y 399r: Símbolos de los Evangelistas. León, Colegiata de San Isidoro (Inst. Arq. Alemán).

más llama la atención es la actitud de orante que ha adoptado; extiende los brazos y abre las manos hacia arriba. Por consiguiente, está desprovisto del libro que normalmente se perfila como el atributo por excelencia de este tipo de figuras. En cambio, es Marcos quien se asimila perfectamente al ideal ya que tiene nimbo y lleva un códice delante del pecho. El que su cabeza –leonina, si bien ejecutada con poca habilidad– aparece de perfil se deberá a la voluntad de hacerla reconocible. Lo mismo aplica en el caso de Lucas quien también presenta su códice pero carece de nimbo.

El trato especial que recibe el símbolo de Juan, exceptuándose del esquema zoo-antropomórfico de los sinópticos a favor de una presencia íntegramente animalística, resulta extraño, aunque no es el único caso: Lo mismo ocurre en la caja de Astorga (fig. 3), creada alrededor del año 900, y probablemente subyace una idea parecida en el caso de la cajita-relicario de San Juan de la Peña (s. X; fig. 7) donde el símbolo de Juan –si es que las cuatro figuras anónimas están concebidas específicamente como símbolos de los Evangelistas– es el único de cuerpo entero y se presenta puramente zoomórfico.

A la vista de estos paralelos no parece descabellado proponer para las chapas del recipiente riojano que aquí estamos manejando, una ejecución en el s. X o a lo sumo al comenzar el XI, margen cronológico por lo demás perfectamente acorde con las necesidades tal como se producían en una fase de cierta pujanza del cristianismo aquí en tierras riojanas. Los rasgos de los temas ornamentales que ya hemos comentado no están en contradicción con esta propuesta, y la hechura paleográfica de los letreros, especialmente de la palabra *Matheus*, resulta muy típica de aquel periodo.