

La simbología del arte románico riojano a través de su escultura monumental

Minerva Sáenz Rodríguez

Si la riqueza simbólica del arte románico se refleja, ante todo, en su escultura monumental, con más motivo en La Rioja, donde la pintura y las artes decorativas –que son el otro soporte fundamental de la iconografía– nos han legado muestras muy escasas, a excepción de la eboraria y de la miniatura. Este tipo de escultura, aunque está ligada a la arquitectura en forma de relieve y, por tanto, es siempre en piedra y se halla totalmente condicionada por el marco arquitectónico, ofrece al observador de nuestros tiempos todo un mundo mágico, lúcido y absurdo a un tiempo, disperso por ábsides, naves, galerías porticadas, claustros, torres, portadas, ventanas y cornisas de tejeroz de los templos, los cuales decoran profusamente sus basas, fustes, capiteles, canecillos, arquivoltas, guardalluvias, roscas de arco, impostas, cimacios, ménsulas, molduras, cornisas, jambas, claves, dinteles, tímpanos, óculos y demás elementos arquitectónicos. El renacimiento de la plástica, tras haber estado en decadencia desde los últimos tiempos del Imperio Romano, realmente se produce a partir del siglo XI, con la aparición del arte románico, y por ello la escultura monumental invade por completo los edificios, por dentro y por fuera, con objeto de atraer la atención de los fieles.

Ahora bien, dicha escultura tiene casi siempre una doble intencionalidad, pues puede adquirir un sentido iconográfico, encerrando un significado o contenido simbólico, o aparecer como puro ornamento, con una finalidad únicamente estética o embellecedora. Aunque a menudo se intentan buscar programas iconográficos, lo cierto es que la mayoría de las iglesias suelen estar llenas de elementos inútiles, puramente decorativos y vacíos de contenido, que sólo persiguen la contemplación de los motivos que representan y no su comprensión. Quizá las piezas se tallaban por partes y cada cantero o escultor hacía el trabajo a su manera, sin preocuparse del resultado de conjunto y sin tener en cuenta un diseño general. Incluso a veces los capiteles, canecillos y demás elementos que ejercen de soporte de esta escultura, no se labraban *in situ*, sino que eran traídos de fuera por encargo, y de ahí su falta de sentido. Por otro lado, no todos los artistas eran profundamente religiosos y de vez en cuando se liberaban de los programas didácticos impuestos por los obispos o abades, ejecutando temas totalmente profanos o desordenando pasajes bíblicos y colocándolos en zonas altas y oscuras donde no podían ser vistos, lo que demuestra que sólo los impulsaban fines estéticos, no docentes. Además, cuando los artistas medievales esculpían lo que la Iglesia les ordenaba, utilizaban diversas fuentes gráficas (estampas, grabados, tejidos, manuscritos, repertorios de fuentes como jero-glíficos, emblemas o alegorías), sin conocer en muchos casos su significado y sin comprometerse para nada con su obra. Esta escultura ornamental que no se supedita a un cuerpo doctrinal fijo, es muy frecuente sobre todo en los medios rurales, donde los artesanos locales gozaban de una situación de mayor aislamiento y libertad, reflejando en sus obras fantasías individuales, ideas y sensaciones sueltas, a menudo irracionales¹.

Pero hay ejemplos, indudablemente –y son ellos los que van a protagonizar este capítulo–, en los que existe un significado en relación con el dualismo bien/mal típicamente medieval. En ellos se intenta realizar bien una reflexión teológica, intentando expresar los misterios

de la fe, los premios y castigos después de la muerte, el temor a la condenación y la necesidad del arrepentimiento, o bien resaltar ciertos valores simbólicos de variado origen (literatura, mitología, culturas antiguas), aunque a menudo esa referencia o fuente original no se recuerde.

Esta escultura llamada "iconográfica" suele plantear serias dudas a los investigadores sobre quiénes eran sus destinatarios. Si iba dirigida al pueblo llano, sí que podría tener en muchos casos una finalidad didáctica o pedagógica, reflejando el tan manido ideal de los monjes cluniacenses como instructores de los rudos e iletrados fieles en las verdades de la religión cristiana y en la existencia de una realidad superior. Es, en definitiva, la consideración de los templos románicos como "Biblias de piedra"² o como vehículo para enseñar la religión, lo cual no se puede aplicar a todos los casos, ya que los feligreses no solían tener la suficiente formación intelectual como para entender algunos mensajes, que a veces reflejaban preocupaciones teológicas no recogidas en las Sagradas Escrituras sino fruto de una elaboración individualizada para un lugar y una situación histórica concretos. Consecuentemente, es lógico pensar que muy a menudo el pueblo supuestamente indocto tuvo que necesitar de las explicaciones de los sacerdotes para comprender esta escultura, que se situaría en templos parroquiales y en catedrales.

Por el contrario, si se orientaba exclusivamente hacia el clérigo, estaría elaborada por un experto teólogo y su fin sería intelectual y simbólico, con niveles superiores de lectura no accesibles a los simples creyentes. A veces, por ejemplo, se intentaba a través de ella, enseñar un nuevo dogma o combatir una herejía. En estos casos la temática es difícil de descifrar pues no se hizo con fin docente para un amplio auditorio, sino para la intelección de la minoría de los eclesiásticos o simplemente para Dios, y por ello se colocó a menudo en los claustros monásticos, a veces incluso acompañada de letreros explicativos que evitaran confusiones. De todos modos, esta circunstancia se da en contadas ocasiones, pues la teoría de que las iglesias románicas eran como "enciclopedias" del conocimiento de la época, sólo es aplicable a los grandes edificios. Probablemente haya que aceptar la realidad de que únicamente en ellos se dan verdaderos ciclos coherentes y eruditos, reflejándose en la mayoría de los templos –incluidos los de La Rioja– asuntos locales y corrientes³.

Ahora bien, pese a las limitaciones del arte románico riojano, su escultura contiene una cierta variedad iconográfica, pues el repertorio de temas representados es bastante amplio. Lo que no vamos a encontrar en estas iglesias es un programa completo, pero sí una serie de imágenes sueltas que nos muestran el mundo medieval tal y como lo concebía el hombre del románico. Incluso en un territorio tan reducido geográficamente, va a quedar suficientemente demostrada la universalidad temática del arte de la Plena Edad Media, circunstancia que no se dará con tanto énfasis en los estilos posteriores. En esta época se despliegan los mismos temas –aunque con distintos niveles de planteamiento y comprensión, como queda dicho–, tanto en las ermitas de las aldeas como en las iglesias y catedrales de las ciudades. Todo se incluye dentro de una misma reacción estética que afectó por igual a la mitad norte de la Península Ibérica, Francia, Alemania, Inglaterra e Irlanda, con sus respectivas diferencias de matices⁴.

De ahí que en La Rioja aparezcan todos los temas y motivos fundamentales del arte románico, que sumariamente podríamos clasificar en geométricos, vegetales, animales, humanos e híbridos⁵. Por regla general, los geométricos, vegetales e híbridos se suelen esculpir como puro ornamento, mientras que los figurados (zoomórficos y humanos) pueden adquirir en ciertas ocasiones un sentido iconográfico o simbólico. Ahora bien, evidentemente, una afirmación tan simple como ésta no está exenta de excepciones: por ejemplo, los primeros pueden tener un significado (el zigzag en las arquivoltas es a menudo un símbolo solar) y los segundos carecer de contenido (las cabezas animales y humanas de los canecillos son casi siempre puramente decorativas).

Aunque en estas líneas vamos a intentar incidir sólo en aquéllos temas con un cierto mensaje, no podemos dejar de plantearnos el problema de si el arte románico ha de calificarse de simbólico o no. Es cierto que los símbolos son más necesarios en el ámbito religioso que en

ningún otro, ya que los seres sobrenaturales a que hace referencia toda religión precisan de ellos para su representación, pero tampoco hay que verlos donde no existen, admitiendo en numerosos casos el valor únicamente decorativo de muchos motivos. Además, en el románico es frecuente retomar símbolos no cristianos (egipcios, mesopotámicos, sasánidas, helénicos, romanos, celtas, germanos, islámicos...), reinterpretándolos con un significado cristiano pero desconociendo el que un día tuvieron en esas culturas olvidadas⁶.

Del centenar aproximado de templos románicos, o restos de ellos, que existen en La Rioja, sólo poseen escultura monumental la mitad aproximadamente, y la mayoría se encuentran en la Rioja Alta, repartidos por los valles de los ríos Tirón, Oja y Najerilla. El valle del Tirón es el más prolífico, pero su escultura, por desarrollarse en un ámbito exclusivamente rural, es de carácter popular; sin embargo, las otras dos cuencas, si bien poseen un número algo menor de monumentos decorados (valle de Ojastro en el Alto Oja y sierra de la Demanda en el Alto Najerilla), cuentan con algunos de mayor envergadura, como la catedral de Santo Domingo de la Calzada o los monasterios de Nájera y San Millán de la Cogolla. Los templos románicos de la Rioja Baja que se ornamentan con relieves se sitúan en las cuencas fluviales del Iregua (sierra de Camero Nuevo), Leza y Jubera (sierra de Camero Viejo) y Alhama (sierra de Alcarama), así como en el llamado valle o tierra de Ocón, entre las cuencas del Jubera y del Cidacos, pero no pueden compararse ni en calidad ni en cantidad con los anteriores. En la cuenca del Cidacos,



Exterior del Monasterio de Suso

muy escasa en restos románicos, no subsiste ninguno con labras. La ribera del Ebro, que atraviesa la región de Oeste a Este, posee muestras escultóricas tanto en la Rioja Alta (zona de la Sonsierra, única que queda en la margen izquierda del río), como en la Media (Logroño y Navarrete), y en la Baja (Alcanadre), pero tampoco son muy abundantes. Por último, no hay que ignorar los fragmentos depositados en el Museo de La Rioja en Logroño, en el de Nájera y en el Diocesano y Catedralicio instalado provisionalmente en los claustros de las catedrales de Calahorra y Santo Domingo de la Calzada, y en la parroquia de Santa María de Palacio en Logroño, así como algunas piezas que se encuentran fuera de la región (catedral oscense de San Pedro de Jaca y monasterio burgalés de Santa María de Bujedo). Pero de lo mencionado, los ejemplos en los que vamos a profundizar, por poseer relieves esculpidos de cierta entidad, van a ser exclusivamente algunos de la Rioja Alta (Najerilla, Oja, Tirón, Sonsierra), y Media (ribera del Ebro a su paso por Logroño y pueblos cercanos).

Todo ello se da en un ámbito exclusivamente religioso: monasterios, iglesias o ermitas. No se conserva nada en arquitectura militar o civil (castillos, torres fuertes, palacios, hospitales), ya que estas tipologías han sobrevivido peor al paso del tiempo, en el caso de la arquitectura militar por su propia función bélica, y en el caso de la civil, porque apenas debieron de existir construcciones de calidad aparte de los palacios reales, que en muchos casos además eran las propias fortalezas militares. La portada y las dos ventanas del hospital de San Juan de Acre en Navarrete pertenecieron a la iglesia y no al hospital propiamente dicho, y lo mismo ocurre con el Cristo hallado en el alto de San Antón, entre Alesón y Ventosa, el cual procede de la ermita que hubo al lado del hospital antoniano. Ahora bien, esto no quiere decir que los temas vayan a ser estrictamente religiosos; por el contrario, abunda más la temática profana. Y aunque vamos a intentar incidir en el sentido o mensaje de esta escultura, no nos queda más remedio que aceptar que fue realizada en general con una función ornamental, y sólo en muy escasa proporción adquirió un propósito semántico.

EL VALLE DEL NAJERILLA

En la Edad Media, el Najerilla fue el valle de los monasterios por antonomasia (Santa María la Real en Nájera, Santa María de Valvanera en Anguiano, Yuso y Suso en San Millán de la Cogolla, Santa María de San Salvador en Cañas), pero como ya se ha indicado, la mayoría sólo han llegado a nuestros días reedificados.

Al margen de la arquitectura monástica, la comarca de Nájera es una zona de eminente carácter rural, constituida por un grupo de iglesias de diverso interés. Es preciso destacar el fragmento escultórico de finales del siglo XII hallado en el alto de San Antón —emplazamiento situado entre Alesón y Ventosa donde antaño hubo una ermita dedicada a San Antón con un hospital para peregrinos—, que hoy custodia el Museo de La Rioja en Logroño⁷. Es un Cristo en majestad, que, aunque siempre se ha pensado que pudo formar parte de un tímpano de portada, quizá perteneció a la jamba izquierda de un vano, pues el lado derecho de la figura está esculpido sobre un fondo mientras que el otro está tallado también por la espalda. La imagen, bastante mutilada, es frontal, está sentada sobre un trono y ha perdido la cabeza y las manos, por lo que desconocemos su actitud, posiblemente bendiciente y portadora del libro sagrado. Sus caracteres estilísticos revelan la mano de un buen artista relacionado con otras obras riojanas, concretamente con los llamados maestros de los ojos grandes y con el estilo del segundo maestro de Silos, corriente relacionada también con el círculo aragonés del taller de Agüero o de San Juan de la Peña. Sería un equipo de artistas cuya influencia se puede apreciar además de en La Rioja (Alto de San Antón en Alesón, Santa María de Aradón en Alcanadre, San Martín de Albelda, San Juan de Acre en Navarrete, catedral de Santo Domingo de la Calzada, Santa María de la Antigua en Bañares, Nuestra Señora de Tres Fuentes en Valgañón y sepulcros de



Alto de San Antón, entre Alesón y Ventosa. Relieve del Pantocrátor procedente de la desaparecida ermita de San Antón, hoy en el Museo de La Rioja

Garcilaso de la Vega en Nájera, de San Millán de la Cogolla en Suso y de Santo Domingo de la Calzada), en Zaragoza, Huesca, Navarra, Soria, Burgos, Segovia, Zamora, Ávila, Palencia, Cantabria y Galicia.

En el valle medio del Najerilla se ubica la pequeña iglesia parroquial de Santa María en Ledesma de la Cogolla, con algunos canecillos en el ábside y muro sur del presbiterio con cabezitas de monstruos de fauces abiertas pero rientes, a excepción de uno con boca rugiente. Estas cabezas que en el románico suelen encarnar al demonio, no siempre producen horror, sino que en ocasiones su fealdad es risible y quedan reducidas a carátulas que nos hacen muecas como las máscaras escénicas de la Antigüedad⁸. De la portada destacamos sus capiteles zoomórficos con el tema tan frecuente en el románico de los animales simétricos y afrontados con cabeza común, que en este caso son aves.

Remontando el cauce del Najerilla hacia el Suroeste nos encontramos con el grupo de la sierra de la Demanda, que es uno de los más antiguos de la región, desarrollado desde finales del siglo XI hasta la mitad del XII, perteneciente al obispado de Burgos. Por su cercanía a esta provincia, este foco está determinado por su influencia, siendo un ejemplo más de las múltiples degeneraciones rurales del taller de Santo Domingo de Silos, y apreciándose en él la mano de la misma cuadrilla itinerante de escultores. Un elemento arquitectónico común que se da en algunas iglesias burgalesas de esta zona y en una de las riojanas, es la galería porticada al Sur, y también hay una comunidad de estilo en los motivos decorativos. Concretamente, en la ermi-

ta de San Cristóbal en Canales de la Sierra se aprecian relaciones con el tercer taller de Pineda de la Sierra, y con otras iglesias burgalesas de la sierra de la Demanda del siglo XII: San Millán de Lara, Lara de los Infantes, Jaramillo de la Fuente, Vizcaínos de la Sierra, Hoyuelos de la Sierra, Palacios de la Sierra, Barbadillo del Pez, Riocavado, Neila y Terrazas⁹.

En la galería porticada de esta ermita hay cuatro capiteles, tres de los cuales son historiadados. El más cercano a la puerta de entrada representa a San Pedro acompañado de dos personajes y de dos criaturas monstruosas, en una escena difícil de interpretar. Para M^a Ángeles de las Heras Núñez tal vez se narre el momento de la fundación de la Iglesia, ya que refleja la superioridad jerárquica de San Pedro sobre los demás Apóstoles, que podrían estar representados por las figuras que lo flanquean. José Gabriel Moya Valgañón propone el tema de San Pedro y la entrega de la ley o *Traditio Legis*. Atendiendo a los dos monstruos, Juan Antonio Gaya Nuño apuntó el tema de San Pedro con otros Apóstoles en una escena de tentaciones, y si nos fijamos sólo en el diablo que tira piedras a la figura de la izquierda, también podríamos interpretar esta mitad de la pieza, en opinión de F. J. Ignacio López de Silanes, como el martirio de San Esteban, santo titular de la ermita¹⁰.

El siguiente capitel historiado es exento y presenta en sus cuatro esquinas monos en cuclillas, agachados como si fueran atlantes soportando el peso del cimacio; en un frente, una escena de pugilato con dos hombres que luchan a pie; y en el otro frente, Cristo triunfante pisando la cabeza de una serpiente, en una composición que recuerda a la de Daniel entre los leones. Los cuatro animales de las esquinas podrían ser alegorías del demonio y desencadenantes de las fuerzas del mal, y los luchadores podrían aludir en sentido escatológico al castigo interminable de los iracundos. M^a Jesús Álvarez-Coca interpreta el conjunto como la victoria de Cristo sobre el vicio, el pecado y el demonio, al que aplasta triunfalmente, con el premio de la Jerusalén celeste para los que le sigan. Para M^a Ángeles de las Heras simboliza el enfrentamiento del hombre, hijo de Adán y víctima del pecado, contra las fuerzas del mal mediante una lucha despiadada cuerpo a cuerpo, de la que será librado por la figura del Redentor¹¹.

El último capitel de este pórtico presenta en la izquierda un personaje atacado a la vez por un león y por un monstruo híbrido que le muerde en la mano; la mitad derecha la ocupan tres máscaras vomitando tallos vegetales; y el cimacio presenta fieras persiguiendo a aves que se continúan con palmetas. La mordedura tal vez simbolice el contagio por el pecado, como aparece en otros ejemplos de la zona del Duero y Soria. Si trasladamos esto a un plano moral, como hace Manuel Guerra, este combate anónimo entre un hombre y una bestia simbolizaría la lucha entre valores antagónicos, el conflicto entre las obras buenas y malas. En cuanto a las máscaras, M^a Ángeles de las Heras piensa que podrían ser la típica representación de la Madre Tierra como cuna y tumba del hombre; los tallos del lado izquierdo simbolizarían el pecado y los del lado opuesto, la conducta moral sana. El cimacio sigue en la misma línea, pues son animales fieros que atacan a animales tímidos, fauna telúrica que agrede a otra celeste¹².

El ábside de la ermita de Santa Catalina en Mansilla de la Sierra está recorrido por canes decorados, entre los que destacamos dos engullidores y dos hombrecillos que sacan una gran lengua y la sujetan con sus manos. Las cabezas engullidoras nunca son humanas, ya que el cristianismo considera al hombre como imagen de Dios y por ello, un rostro humano nunca puede mostrarse como devorador de otro; sería como un acto de canibalismo. El simbolismo del engullidor ha sido interpretado de variadas formas. Aunque Santiago Sebastián se refiera a la creencia de los antiguos sobre la salida del alma por la boca en el momento de la muerte, todavía arraigada dentro de la iconografía cristiana, el significado que estos temas poseen en el románico es diferente. Algunos los relacionan con la escatología musulmana; para otros son diablos engullidores que inspiran un gran temor, pues devoran a los condenados conduciéndolos al infierno¹³. Pero Gerard de Champeaux y Dom Sébastien Sterckx aportan una significación positiva: estas cabezas que tragan, engullen o regurgitan los cuartos traseros de hombrecillos, realizan en sus víctimas una verdadera metamorfosis proporcionándoles la inmortalidad. El

monstruo andrógago devora pero al mismo tiempo confiere a la víctima una vitalidad peculiar, transformándola por el paso a través de la muerte y capacitándola para reaparecer a una vida nueva. Devoran al hombre viejo para que nazca el nuevo mediante una transformación interior, una regeneración, como le ocurrió a Jonás tras ser tragado por la ballena. Sería la fase final del mito del héroe que sale del cuerpo del monstruo engullidor, la vuelta atrás del proceso devorador¹⁴. Por eso a veces estas bocas se abren más como salida que como entrada, y algunas figuras parecen más ser vomitadas que engullidas. Su significado se invierte, siendo metáforas de la resurrección de los muertos, de la victoria sobre el infierno.

Los otros dos canes de Mansilla de la Sierra que muestran hombrecillos sacando una gran lengua y sujetándola con sus manos, podrían ser alegorías de la mentira y la calumnia, las cuales se simbolizan por el sufrimiento de la lengua (cortándola, enganchándola, mordiéndola, colgando a los condenados de ella) o por una cabeza con dos lenguas¹⁵. Incluso podrían simbolizar alegóricamente la gula si no están sacando la lengua sino comiendo un tremendo bocado. Sacalenguas similares aparecen también en algunos capiteles de los pilares exentos de la nave central de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, pertenecientes ya a la fase gótica del siglo XIII, donde quizá hayan perdido su simbolismo y tengan únicamente un carácter burlesco y jocoso.

Ermita de San Cristóbal en Canales de la Sierra. Uno de los tres capiteles historiados de la galería porticada, con Cristo flanqueado por dos monos agachados



El arco triunfal de Mansilla posee un capitel en el lado norte o del evangelio con tres monstruosas cabezas de pelo erizado semejando elementos vegetales; la del centro es otro sacalenguas y las otras dos vomitan tallos ondulantes. Las máscaras animales o humanas que engullen y vomitan tallos vegetales, los cuales enlazan a animales dibujando círculos, tiene su origen en los tejidos sasánidas. Ya se conocía desde la antigua Mesopotamia y es uno de los numerosos motivos que el arte románico recupera inspirándose en el cercano y lejano Oriente. Por otro lado, las cabezotas de cuyas fauces nacen tallos se dan también en la Antigüedad clásica griega y romana de donde pasaron al mundo medieval. Hay una cierta identidad entre estas figuraciones y la máscara china, la máscara india o la máscara azteca de Tlaloc, y a juicio de Olivier Beigdeber y Manuel Guerra, todas ellas representan a la máscara de la Tierra¹⁶. Pero este tema ha suscitado otras opiniones bien diferentes; por ejemplo, según el criterio de Francisco Íñiguez Almech, penetró en el románico por la vía de la escatología musulmana, la literatura y el arte árabes. Los entrelazados complicadísimos que aprisionan a aves o figuras humanas y brotan de una boca perteneciente a una feroz cabezota, aluden entonces a Iblis, príncipe del infierno musulmán que atrae y repele con su aliento a las almas condenadas en continuo torbellino. Ahora bien, estas imágenes sólo tendrían significado infernal cuando van unidas a otras de la vida de ultratumba¹⁷. Iconográficamente tienen relación con las cabezas cuyos cabellos se transforman en hojas y cuyas barbas se prolongan en follajes, que en el románico y gótico inglés se denominan *green man* (hombre de la primavera u hombre vegetal) y *green woman* (mujer vegetal). Una de ellas, en versión femenina, existe en la iglesia parroquial de Santa María de Palacio en Logroño.

En la parroquia de Santa María en Villavelayo, los cuatro capiteles de la portada sur contienen motivos historiados donde el arte popular llega a su máxima expresión. Cada uno de los dos interiores muestra seis figurillas humanas extremadamente toscas, que en opinión de Juan Antonio Gaya Nuño, quizás aludan a la Última Cena. Los dos exteriores poseen temas animalísticos de lucha entre el hombre y el animal. El de la jamba izquierda representa a una especie de culebra, serpiente, escorpión, ballena o pez gigantesco que intenta tragar o vomitar a un individuo, ambos en posición paralela a la cuerda, siendo quizás una tosca alusión a Jonás y la ballena. El de la jamba derecha representa a otro personaje que es atacado por dos serpientes que le muerden las orejas. Es un tema curioso, extraño y difícil de interpretar el que presenta serpientes que agarran o muerden las orejas de otros animales o de seres humanos. Tal vez recurriendo a la mitología griega se pueda esclarecer algo sobre él, ya que algunos mitos aluden a serpientes que lamen o lavan los oídos de diversos personajes (Heraclés, Melampo, Tiresias, Casandra, Héleno y los hijos de Laocoonte), proporcionándoles el don de la profecía y ayudándoles a entender el lenguaje de las aves. En realidad, si hubo alguna influencia, ésta llegó al románico como pervivencia del mundo antiguo pero vacía de contenido o moralizada. En la Edad Media este tema se convirtió en alegoría del pecado o de ciertos vicios haciendo referencia a torturas de condenados en la vida del más allá.

Pero lo que más sorprende en Villavelayo es la cantidad de canecillos (cerca de cien), que decoran su tejeroz, bordeando todo el perímetro de la construcción. Aunque los hay con diversos motivos, abundan las cabezas, bustos y figuras humanas desnudas en diferentes posturas: con los brazos pegados al cuerpo, con los brazos como si fueran orantes, sentados o haciendo sus necesidades, simulando a espinarios por su forma de doblar las piernas... En cuatro de ellos aparecen parejas en posturas grotescas y obscenas, abrazándose, besándose o en el momento del coito, y al lado de uno de estos amantes, un individuo muestra un falo de tamaño desorbitado. La temática obscena del románico incluye imágenes procaces que aunque para el hombre de hoy resulten indecentes o vergonzosas, no era así para las gentes de la época, donde tenían un sentido burlón y jocoso. Si en un principio su finalidad fue moral por la influencia del monacato, con el tiempo se convirtieron en entretenimientos picarescos de los artistas, y de ahí que esta iconografía se desenvuelva más en el ámbito rural que en el arte oficial¹⁸. Inclu-



Iglesia parroquial de Santa María en Villavelayo. Capiteles con personas atacadas por serpientes y animales extraños

so el viejo tema del espinario clásico fue transformado en un motivo obsceno, donde su postura era aprovechada para exhibir sus genitales. El de Villavelayo, sin embargo es un espinario púdico, pues éstos no se han esculpido.

En la parroquia de Santa María de la Asunción en Viniegra de Arriba se halló, durante la restauración de las cubiertas, un canecillo decorado con una gran cabeza de león y con un pequeño guerrero tumbado clavándole su espada y sujetando un escudo normando en forma de cometa, típico de los cristianos. Este tema de lucha contra un animal utilizando armas, se da también en otro capitel de Santa María de Sorejana en Cuzcurrita, y nos revela que no se trata de ninguno de los héroes bíblicos que luchan con el león, como David o Sansón, sino de una alegoría del pecado. En realidad estos individuos luchan contra sus vicios, contra las fuerzas del mal o contra los instintos inferiores de su naturaleza. Aunque Hércules sí utilizó armas antes de desquijajar al león de Nemea pues al principio lo atacó con flechas y espada¹⁹, es descabellado pensar que en estas dos modestas iglesias se haga referencia al héroe mitológico.

EL VALLE DEL OJA

En la cuenca del Oja se incluye la escultura de mayor calidad de toda la región, la más oficial y urbana, que coincide con localizaciones dentro del camino de Santiago o cercanas a él, destacando por antonomasia la de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada. En ella, la escultura monumental de las etapas tardorrománicas de finales del siglo XII y comienzos del XIII (1158-1180 y 1180-1235) se sitúa en la cabecera (capilla axial, pilastras adosadas al muro interno de cierre de la girola, pilares exentos de la girola, capilla mayor, ventanas, cornisa de tejeroz, canecillos y restos de la primitiva portada sur). Sólo aquí podemos hablar de un estilo más refinado y de maestros con cierta personalidad –aunque no conozcamos sus nombres–, que transmiten su modo de trabajar a los miembros de su taller. En cuanto a la temática, confluyen iconografías típicamente españolas con otras de allende los Pirineos.

En el interior de la girola, de finales del siglo XII, los temas figurados pertenecen a algunos momentos del *Antiguo Testamento* (Job en el muladar con su mujer y sus tres amigos)²⁰, pero se hace hincapié sobre todo en el *Nuevo*, con pequeños ciclos de la vida de Jesús y de la Virgen, escogiendo los instantes gloriosos para exaltar su labor de Redentor y Corredentora, respectivamente. A veces también se intenta transmitir un mensaje de salvación y vida eterna mediante la contraposición entre la virtud y el pecado, entre el cielo y el infierno. Si en un principio hubo orden en estos asuntos, hoy quizá aparezcan algo desordenados si se trastocaron con las nuevas exigencias de capiteles para los arcos diagonales de las bóvedas ojivales de la girola, donde se ubica una serie vegetal más tardía, datada en la segunda etapa constructiva del siglo XIII. En general, unos desaparecieron por las reformas de la cabecera, otros se añadieron y otros fueron picados. Si los peregrinos accedían al templo por la puerta románica que hubo en el transepto sur, tenían dos posibilidades en su deambular por la girola: o contemplaban la escultura desde el extremo meridional, contigua a la entrada, o desde el lado norte, después de haber cruzado la capilla mayor. A tenor del orden de los capiteles historiados, los promotores debieron de concebir el programa iconográfico pensando en la segunda posibilidad, pues el capitel de la *Maiestas Domini* se sitúa al lado del transepto norte, y desde allí los capiteles historiados continúan hacia el Sur con una serie de la vida de la Virgen: en el interior, Anunciación-Coronación, Epifanía, ¿Natividad? y Asunción; y si tenemos en cuenta los del exterior, habría que añadir la Huida a Egipto y la Presentación en el Templo. El ciclo se completa con temas de la vida de Jesús, como los dos capiteles con escenas de pescadores en el mar de Tiberíades o Genesaret en Galilea, los cuales han sido objeto de varias interpretaciones: mientras Joaquín Yarza Luaces piensa en la Tercera o postrera aparición a sus seguidores o Segunda pesca milagrosa y en la Vocación de San Pedro respectivamente, para Isidro Bango Torviso en ellos se representa el Llamamiento de los primeros discípulos, también denominado Vocación o Con-

versión de los Apóstoles, concretamente las conversiones de Pedro en uno de los capiteles y de los hijos de Zebedeo, Juan y Santiago, en el otro²¹. También se hace referencia al ciclo de las Parábolas, como el capitel que alude a la de las Vírgenes Prudentes y Necias, acompañado de un cimacio con los Ancianos del Apocalipsis.

Pero no todo son temas religiosos, pues hay bastantes capiteles en la girola con motivos de animales afrontados, tanto reales como fantásticos: buitres de cuellos entrecruzados que pican sus patas, esfinges con collar, aves parecidas a pavos reales con cuellos vueltos hacia atrás que pican frutos, arpías con gorro frigio, tanto femeninas como masculinas, belicosos centauros luchando, dragones de cuellos sinuosos... Todas estas especies reflejadas en el arte románico proceden de las descripciones incluidas en los textos antiguos, como *El Physiologus* (escrito entre los siglos II y IV d. C.), fuentes que originarán en el Medievo los llamados "bestiarios", proporcionando un simbolismo basado en un análisis de las costumbres de los animales. Aunque estos repertorios incluían muchos seres híbridos y monstruosos, para la mentalidad medieval todos ellos eran reales, y no dudaban de su existencia. Con el tiempo se fueron moralizando y sus comportamientos se convirtieron en alegorías de los vicios y virtudes del hombre, aunque a veces las interpretaciones fueran incoherentes y contradictorias y con ambivalencia en el mensaje, ya que un mismo animal podía significar una cosa y la contraria (Cristo y Satanás, o una virtud y un vicio). En esta especie de zoología mística, el bien y la virtud eran expresados por animales benévolos o nobles, mientras que el mal y los vicios se asimilaban a bestias deformes o fieras, cuya fealdad tenía como fin provocar el rechazo de los espectadores.

El hecho de atribuir a esta fauna un papel decorativo sin trascendencia o hacerla expresión del bien o del mal, dio lugar a la corriente de los que sólo veían las formas en sí mismas insistiendo en su carencia de sentido, y a la escuela iconográfica, que siembre buscaba una lectura simbolista, postura hoy bastante inaceptada. Gerardo Boto Varela aborda este dilema planteado por la historiografía, apuntando que para resolver el enigma de si los seres teriomórficos fueron esculpidos para ser "leídos" o solamente para ser "contemplados", hay que tener en cuenta, por un lado, su ubicación en el propio edificio, y por otro, la presencia en su entorno de otro



Catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada. Capitel semidestruido del que sólo se conserva la figura de San José, y capitel con el tema del hombre dominando a los animales

tipo de temas que nos ayuden a interpretarlos y que pueden complementar o reforzar su significado, como la presencia a su lado de iconografía religiosa o moralizante. Por ejemplo, en Santo Domingo de la Calzada, la proliferación de numerosos monstruos en los capiteles de la girola y en los canecillos, con un aparente desorden y sin una hilazón narrativa lógica, hace pensar que fueron esculpidos para ser “contemplados” y no “leídos”.

A pesar de que el abanico de posibilidades es bastante amplio, el citado autor llega a la conclusión, tras el análisis de los temas zoomórficos de los templos románicos hispanos más representativos, de que la mayoría de ellos fueron esculpidos únicamente como motivos ornamentales. Ahora bien, estos animales de carácter decorativo también eran necesarios en un templo, pues lo engalanaban y embellecían, y le incorporaban un componente lúdico, persuasivo, de atracción y recreación visual, muy necesario para los fieles que acudían a ellos. Debido a la laguna documental de esta época, es muy difícil conocer las reacciones y emociones que estas imágenes monstruosas pudieron provocar en las gentes de los siglos XII y XIII cuando las contemplaban, pero todo parece apuntar que el ornamento fue también una necesidad devocional. Los promotores perseguirían además captar la atención de la audiencia, para que ésta se complaciera en aspectos lejanos a sus propias experiencias—la contemplación de animales exóticos procedentes de mundos lejanos, por ejemplo— y se liberara un poco de las pesadas cargas que le imponía su vida cotidiana²².

La iconografía del exterior de la girola calceatense se relaciona en algunos capiteles de las ventanas con los temas religiosos del interior: los dos citados (Huida a Egipto y Presentación en el Templo) completarían el ciclo de la Infancia de Jesús, y otros continuarían con el ciclo de la Vida Pública, como el de la Entrada de Jesús en Jerusalén, sin olvidar los hagiográficos, como el de San Martín partiendo la capa con el pobre, o el de la liberación de San Pedro de la cárcel por un ángel, según los Hechos de los Apóstoles. Este último, situado en el exterior de la capilla axial, dedicada a este Apóstol, complementaría otro ciclo iniciado en el interior con el capitel de la Vocación de San Pedro. Los canecillos, aunque también contienen alguno de tema bíblico (Sansón/David desquijarando al león), se relacionan con asuntos de las peregrinaciones, de la vida cotidiana, o con repertorios moralizantes de fábulas, *exempla* o apólogos extraídos de fuentes orientales y occidentales, y de ahí la presencia otra vez de temas zoomórficos (monos, perros, águilas, serpientes, arañas, mantícoras...).

En general, en la escultura de Santo Domingo no hay un sentido claro y completo. No parece que se concibiera con un programa iconográfico unitario, pues lo que se conserva nos induce a pensar en programas parciales, no totales. De hecho, los artistas románicos tendían a desarrollar secuencias iconográficas breves dispuestas en ámbitos delimitados de los templos. Para Isidro Bango Torviso, si tenemos en cuenta también la escultura de la capilla mayor, de la que nos ocuparemos en breve, parece incidirse en los temas de la Trinidad, de Jesucristo como Salvador y de la Virgen. El programa Trinitario y la Primera Venida del Hijo de Dios se hallaría en la zona del presbiterio, llamada precisamente capilla de la Trinidad; el Cristo Salvador enseñando las llagas en su Segunda Venida, que fue una de las primeras advocaciones del templo, aparece en la embocadura de la girola por el lado norte, y la Asunción de la Virgen a los cielos, que fue otra de las advocaciones originales de la iglesia, en el arco de ingreso a la girola por del lado opuesto. Las ideas generales del programa se debieron de concentrar en estos tres puntos, obedeciendo el resto de la escultura a determinados programas parciales (los ciclos referidos a Cristo, a la Virgen, a San Pedro, a pasajes del Antiguo Testamento o de las parábolas...), que en algunos casos se iban desarrollando e incluso modificando conforme avanzaban las obras, y por ello dan la sensación de un aparente desorden²³.

Ahora bien, si analizamos las cuatro pilastras descubiertas en la capilla mayor cuando se desmontó el retablo, quizá tengamos que modificar en parte estas conclusiones, aportando otras hipótesis que tampoco son definitivas, dada la pérdida de gran parte de las esculturas. Centrándonos en los dos frentes de pilastra con figuración, en el de la izquierda aparecen de

abajo a arriba el rey David músico, el profeta Isaías y un arcángel, quizá San Gabriel formando parte de una Anunciación. En el otro frente de pilastra hay una figura mirando hacia arriba que se ha identificado con San Juan Bautista como precursor, anunciando y señalando al que ha de venir; encima, María, tal vez completando esa escena de la Anunciación iniciada en la otra pilastra, una cruz y una paloma posándose sobre ella, símbolos de Cristo; y finalmente, la *Trinidad Paternitas* mediante una bella imagen que consiste en representar a Dios Padre sentado a modo de anciano venerable, sosteniendo en el centro de su regazo a Jesucristo Niño bendiciendo y sobre la cabeza del Padre, el Espíritu Santo en forma de paloma.

Según nuestro criterio y el de otros investigadores como Juan Francisco Esteban Lorente o José Gabriel Moya Valgañón, todos los restos aparecidos detrás del retablo —y otros existentes en diversos lugares del templo— pertenecen a la antigua portada románica que había en el brazo sur del primer crucero, denominada “del Santo y de los Profetas” y también “de los Apóstoles”, realizada dentro de la segunda etapa constructiva del templo, datada entre 1180 y 1235, en la que se terminó la cabecera y se construyeron la nave del crucero y las tres longitudinales. No pueden ser originarios de los frentes de las pilastras de los arcos de la capilla mayor porque están colocados de modo forzado y fragmentario, y se nota que fueron encajados allí a posteriori, pudiendo haber sido anteriormente restos de arquivoltas, de un tímpano, quizás de un parteluz y de varios relieves sobre placas rectangulares. Observándolos detenidamente, podemos deducir que el programa iconográfico de dicha portada sería una segunda Parousía, con personajes del *Antiguo Testamento* (profetas, reyes o jueces) como antecedentes de los del *Nuevo Testamento* (Apóstoles), todos ellos rodeando a la Santísima Trinidad del tímpano, que sería la manifestación de esa segunda venida de Cristo.

En cuanto a la filiación estilística de toda esta escultura, se aprecian diferentes estilos producto de varias cuadrillas que intervinieron de modo más o menos simultáneo y se influyeron mutuamente. Debido a las diferentes etapas constructivas por las que tuvo que pasar el edificio románico, su escultura también debió adaptarse a la moda y a las consiguientes evoluciones estilísticas de los diferentes talleres que participaron. En el interior, fundamentalmente se aprecia una mano en las pilastras empotradas en el anillo externo de la girola (la del maestro Leodegarius, posiblemente borgoñón, cuyo taller trabajó en Sangüesa, Uncastillo, Sos del Rey Católico y Nájera), y otra en los pilares exentos y en la capilla mayor (relacionada con la denominada corriente aragonesa de los maestros de los ojos grandes y con el estilo del segundo maestro de Silos o maestro de la Anunciación). En el exterior existe una mano en los capiteles de las ventanas y por lo menos dos más en la zona del tejeroz (alero, canecillos, capiteles-contrafuerte y sofito), todas ellas con fuertes concomitancias con las del interior.

Entre los restantes templos decorados de la cuenca del río Oja, podemos distinguir dos zonas bien diferenciadas. Por un lado se encuentra el sector norte del valle, más cercano a Santo Domingo de la Calzada y colindante con el del Tirón, siendo lo más destacable la ermita de Santa María de la Antigua en Bañares, única muestra de la comarca con influencia del foco calceatense, que posee en su portada un tímpano de hacia 1200 con la escena de la Epifanía. En él, la Virgen entronizada se sitúa en el centro sosteniendo sobre la pierna izquierda al Niño en actitud bendicente, y los Magos surgen por su derecha, como es habitual, para efectuar sus ofrendas. El más próximo pone una rodilla en tierra en actitud de sumisión y adoración al Niño (*prosquinesis prostratio*) y se quita la corona en señal de respeto hacia la Virgen; el segundo señala la estrella y se vuelve hacia el último, que inclina sus rodillas para adaptarse al estrecho espacio del marco. A la izquierda de María se halla San José sentado con aspecto de anciano mediatibundo. El último personaje, situado a su lado y también sedente, es difícil de identificar, pero podría ser el profeta Isaías, que es el más frecuente en estas escenas porque algunos de sus escritos hacen referencia a la existencia de una virgen que parirá.

Debe relacionarse con este tímpano un crismón flanqueado por un león y un toro, ubicado en la clave del arco lobulado del ingreso. En este contexto, dichos animales no son símbo-



Ermite de Santa María de la Antigua en Bañares. Tímpano con la Epifanía y el crismón

los ni de Cristo ni de los Evangelistas sino que tienen un sentido protector al situarse a la entrada del templo. Para Juan Francisco Esteban Lorente, la asociación de Epifanía y crismón es una comparación entre la Primera Parousía y la Segunda: la primera venida de Cristo estaría representada por su nacimiento, siendo el crismón trinitario el mensaje de su segunda llegada al final de los tiempos, expresada en el capítulo cuatro del *Apocalipsis* bajo diferentes signos, entre ellos la Trinidad. El citado autor estudia una serie de crismones aragoneses con este significado simbólico, que debe aplicarse a los crismones trinitarios del círculo jaqués entre los que se incluye el de Bañares, siendo el que más se le asemeja el tímpano de la portada sur del claustro de San Pedro el Viejo en Huesca, que presenta en la parte superior un crismón trinitario en un gran círculo sostenido por ángeles, y, debajo, la Adoración de los Magos²⁴.

En cuanto a su filiación estilística, tiene ese sentido naturalista propio de la escuela de influencia aragonesa y castellana que se extiende por varias regiones del norte de la Península, de la que hablábamos más arriba. La Virgen y San José respetan los modelos románicos, mientras que los Magos presagian el naturalismo gótico debido a las posturas que adoptan, indicadoras de lo tardío de este tímpano. La talla también es de transición, con un relieve muy abultado, casi exento.

Es precisamente en el valle del Oja donde se encuentran los dos únicos tímpanos esculpidos de la región que se conservan íntegros y en su lugar de origen, pues además del de Bañares en el Norte, hay otro en el Sur, en Valgañón. La otra subcomarca del Oja sería, por tanto,



Iglesia de Nuestra Señora de Tres Fuentes en Valgañón. Tímpano con la Anunciación

el sector meridional o cuenca alta, denominado también valle de Ojacastro o Valdezcaray, con origen en la sierra de la Demanda. Las construcciones existentes aquí forman un grupo compacto en el que probablemente trabajó la misma cuadrilla de operarios utilizando la piedra rojiza de las canteras de Ezcaray y Zorraquín. Por la pobreza de sus labras, de estilo tosco y esquemático, a base de caligráficos pliegues y rasgos faciales realizados mediante incisiones, Juan Bautista Merino Urrutia apuntaba que debieron de construirse con anterioridad al foco formado en Santo Domingo de la Calzada poco después del comienzo de su catedral en 1158, siendo la excepción del grupo la antigua iglesia parroquial de Nuestra Señora de Tres Fuentes en Valgañón, hoy convertida en ermita. Ésta es algo posterior y cuenta con una ornamentación más abundante y de mejor calidad, que quizá se deba en parte a artífices que trabajaron en la catedral calceatense, o que vieron lo que se estaba esculpiendo allí²⁵.

El tímpano de su portada sur contiene un bajorrelieve de la Anunciación con una iconografía un tanto extraña, pues en el centro se halla la Virgen sedente y a derecha e izquierda la flanquean los arcángeles San Gabriel y San Miguel. María aparece alzando la mano derecha con la palma hacia afuera –típico gesto de Anunciación–, y los dos arcángeles que la flanquean se arrodillan como signo de veneración con el gesto de genuflexión típico de los varones (con una sola rodilla en tierra) y levantan su mano derecha en señal de saludo y respeto. El situado a la diestra de la Virgen es San Gabriel porque lleva el bastón de heraldo y la señala con el dedo índice. El de su izquierda probablemente sea San Miguel porque lleva una espada en el cintu-

rón destacando su carácter guerrero. El movimiento de estas figuras y de sus ropajes nos delata la mayor modernidad del tímpano con respecto al ábside. A pesar de su deterioro, podemos deducir que por el estilo de las figuras y sus gestos (recoger un extremo de sus atavíos dejando un trozo de tela por la parte superior), pertenece a principios del siglo XIII.

Del ábside de finales del XII destacan algunos capiteles de las ventanas con temas zoológicos. En el exterior de la ventana sur se recurre al de los animales afrontados, que en el capitel izquierdo son dos leones con cabeza común, y en el derecho, dos grifos sin cabeza común, todos ellos de índole decorativa. En la ventana septentrional, también en la vertiente externa, el capitel izquierdo representa una lucha entre un león y un dragón alado de dos cabezas (serpiente anfibena, que camina hacia los dos lados), que en este caso podría encerrar el simbolismo de la lucha entre el bien y el mal²⁶. Respecto a los canecillos, los de mejor factura son dos del tramo sureste del ábside. Uno de ellos representa a un hombre de avanzada edad, casi calvo y barbado, que parece sonreír, del que se dijo, aunque sin ninguna base documental, que quizás se tratara de un retrato del obispo don Mauricio, que consagró la ermita en 1224 según una inscripción existente en uno de sus muros. El otro es una terrorífica cabeza de cuello velludo o escamoso, representando una vez más al demonio.

La iglesia parroquial de San Esteban en Zorraquín posee dos capiteles historiados en su portada bastante toscos, cuyo artífice debió de ser uno de los artesanos rurales perteneciente al primer taller citado. En la jamba izquierda aflora el tema de la Lapidación de San Esteban, titular del templo, y el de la jamba derecha es una cabeza en el centro flanqueada por grandes hojas terminadas en moras, que tradicionalmente se ha interpretado como la cabeza de San Vitores, patrón del pueblo, que murió decapitado y vivificó unos morales milagrosamente. Su composición es idéntica a la de unos capiteles sueltos de procedencia desconocida que se guardan en la iglesia de Valgañón, lo que demuestra la identidad de labra de algunas zonas de ambas iglesias.



Iglesia parroquial de San Esteban en Zorraquín. Capitel de la portada, con la Lapidación de San Esteban

EL VALLE DEL TIRÓN

La cuenca del Tirón recorre parte de la zona oriental de Burgos y ocupa el extremo noroeste de La Rioja, pequeño espacio donde se apiñan los edificios románicos en gran cantidad. Son un conjunto homogéneo de pequeñas iglesias que constituyen el denominado grupo riojano alavés, pues debido a la proximidad geográfica con Álava, están determinadas por su influencia, así como por la cisterciense²⁷. Su escultura es de carácter rural, pues en ellas vamos a ver actuar de nuevo a cuadrillas itinerantes que van de un lugar a otro dejando su huella, en vez de a un maestro que da personalidad a su grupo o taller. Hubo un grupo con distintos artífices que trabajó más o menos a la vez, en los templos de Castilseco, Villaseca, Treviana, Ochánduri y Tirgo, relacionándose más entre sí los que trabajaron en Castilseco-Villaseca, en las dos ermitas de Treviana (La Concepción-Junquera) y en Ochánduri-Tirgo. Por otro lado, en esta zona hubo también canteros independientes, seguramente locales, que no formaron parte del taller, en Fonzaleche, Cuzcurrita, Galbárruli y Sajazarra.

En la parroquia de San Julián en Castilseco llaman la atención las cabezas humanas²⁸. Las hay coronadas y distribuidas por parejas en dos capiteles (uno del ábside y el del arco triunfal en el lado sur), y dobles, a modo de hermafroditas, compuestas de dos rostros unidos por la línea de la oreja y la mandíbula, que miran en direcciones opuestas, en cuatro canecillos del presbiterio y nave. Estas cabezas dobles son en realidad una reutilización de un tema clásico en la Edad Media, pues en la Antigüedad se representaba así al dios Jano, que tenía relación con el destino, el calendario y el tiempo. El mes de Enero recibió su nombre de aquél, reproduciéndose como una figura de doble rostro que mira al año pasado y al futuro. De ahí que sea el dios de todos los comienzos, nacimientos, transiciones, pasajes, y por eso sus santuarios son los arcos, las puertas y las galerías sobre lugares de paso. Con su doble rostro vigila las entradas y las salidas, el pasado y el porvenir, simbolizando por ello la vigilancia²⁹. En los mensarios medievales y en las iglesias románicas, el mes de Enero suele aparecer asimilado a Jano, considerándose también como dios protector de las puertas y de su tránsito. En La Rioja, las cabe-



*Iglesia parroquial de San Julián en
Castilseco. Canecillos*

zas bifaciales aparecen además de en Castilseco, en Cuzcurrita y Navarrete. Probablemente en los dos primeros templos, por hallarse en canecillos dispuestos aleatoriamente, tengan un valor decorativo; sin embargo, quizá pueda atribuírsele a la de Navarrete, por su ubicación en el remate de la portada, ese significado de Enero o Jano como dios protector de las puertas.

En la ermita de Santa María de Sorejana Cuzcurrita de Río Tirón hay otros canecillos con rostros masculinos adornados con turbantes como si fueran moros, y una pareja abrazada, donde se distingue muy bien a la mujer porque lleva un tocado de barbuquejo que le cubre la cabeza enmarcando el rostro. Los capiteles del arco triunfal se adornan con temas muy recurrentes en el románico, a los que ya hemos hecho alusión. En el lado de la epístola hay una cabeza femenina con toca en el ángulo derecho y una máscara vomitando cardinas en la mitad izquierda, como en otros capiteles citados en Canales y Mansilla de la Sierra, por ejemplo. En lado del evangelio ostenta temas de lucha entre el hombre y el animal: en la mitad izquierda, un individuo lucha contra un león, y en la parte derecha, otro es atacado por dos serpientes –o por una bicéfala– que se enrollan alrededor de su cuerpo y le muerden las orejas o le susurran al oído. En cuanto al personaje que lucha con el león, la presencia de armas nos revela que no se trata de ningún héroe bíblico ni mitológico, sino que es una alegoría del pecado o de los vicios, como ocurre en un canecillo de Viniegra de Arriba. Respecto a la otra figura, de nuevo se recurre al tema de las serpientes que agarran o muerden las orejas de otros seres, presente también en Villavelayo.

La iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ochánduri es quizá la más importante de la comarca en cuanto a su escultura monumental, por la interesante interpretación simbólica que se puede realizar de algunas de sus piezas, como por ejemplo, los capiteles del arco triunfal. El del lado norte o del evangelio presenta en su frente una lucha de caballeros que se ha identificado tradicionalmente con la de Roldán y Ferragut. Esta contienda es un episodio del ciclo carolingio incluido en la denominada *Crónica del Pseudo Turpín*, que en realidad es el libro cuarto de los cinco que componen el *Codex Calixtinus* o *Liber Sancti Jacobi*, obra colectiva del siglo XII que recogía tradiciones y leyendas que circulaban por la ruta jacobea. El combate entre el paladín franco Roldán y el gigante sirio Ferragut ocurrió en Nájera tras la tercera expedición del emperador Carlomagno, saliendo victorioso el primero al clavarle una lanza en el ombligo al segundo, que era su único punto vulnerable. Es una canción de gesta de las que cantaban los juglares a los peregrinos, que refleja el típico tema de la contienda caballeresca entre el cristiano y el monstruo pagano, enemigo de la fe. Los romances medievales divulgaron la leyenda, y el arte románico la esculpió en muchas iglesias del camino de Santiago. Cerca del Alto de San Antón, lugar cercano a Nájera situado entre Alesón y Ventosa, hay una mesetilla presidida por una cruz a la que aún se le llama "Poyo Roldán", porque desde allí el paladín franco avistó el castillo de Nájera donde se encontraba su adversario. En el capitel de Ochánduri, ambos se atacan con largas lanzas; la de Ferragut embiste contra el escudo de Roldán y éste clava la suya en el ombligo del adversario, como se cuenta en el relato. Los escudos se diferencian según la norma más generalizada: el cristiano lo presenta en forma oblonga, de cometa o almendra, y el musulmán circular, a modo de rodela. En los laterales hay otras dos escenas: un hombre desnudo con una palma montado sobre un animal fantástico y un Cristo crucificado de cuatro clavos y corona de rey.

En el capitel sur o de la epístola se esculpe en su mitad izquierda el tema de la Tentación de nuestros primeros padres con las figuras de Adán y Eva a ambos lados del árbol y la serpiente, siguiéndose la iconografía habitual: en la izquierda, la serpiente enroscada al árbol se dirige a Eva ofreciéndole la manzana; en el otro lado Adán tras la caída, lleva su mano derecha a la garganta por el atragantamiento del bocado y cubre los *pudenda* con la izquierda. La mitad derecha exhibe otra vez la figura humana sobre el animal fantástico con la palma, y en el ángulo destaca un personaje que dobla una pierna y coge el tobillo de la otra como intentando esbozar acrobáticamente un paso de danza.



Iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ochánduri. Capitel del arco triunfal en el lado de la epístola. El Pecado Original

La interpretación de estos capiteles es compleja. Margarita Ruiz Maldonado afirma que lo representado en el del lado norte no es la contienda de Roldán y Ferragut, sino la de David y Goliat, símbolo también de la victoria de Cristo sobre Satán. Para demostrarlo relaciona ambos capiteles, ya que en los dos aparece en un lateral la figura montada sobre un animal fantástico que alza su diestra con la palma de la victoria en señal de triunfo. En el de la epístola se representa además de a Adán y Eva, a un personaje que la citada autora identifica con David danzante, y de ahí su relación con los dos caballeros enfrentados en el otro capitel. Por otro lado menciona algunos ejemplos en que junto a dos guerreros enfrentados se esculpe un tercer personaje a horcajadas de un león forzando sus fauces e identificado como David desquijarando al león. Relaciona, por tanto, los temas de lucha ecuestre con diferentes escenas de la vida de David (luchando con Goliat, desquijarando al león y danzando ante el arca), para demostrar que representan la contienda *superbia-humilitas*. David, de quien desciende el Mesías, es la *figura Christi* por excelencia, destacándose por su humildad y su fe ilimitada. Goliat, por el contrario, es la personificación de la soberbia y del demonio. De hecho la tradición cristiana siempre identificó al gigante con Satán. Los capiteles de Ochánduri simbolizarían, a su juicio, el triunfo de la humildad sobre la soberbia. En el del evangelio, la contienda caballeresca representa a David matando a Goliat porque en la Edad Media se consideró a este personaje bíblico como modelo de caballero. Su valentía al matar a Goliat (el demonio) sólo fue superada por la victoria de Cristo en la cruz. Por eso se esculpe también a Cristo crucificado y una alegoría del triunfo mediante el personaje con la palma sobre el animal fantástico. En el capitel de la epístola, junto al pecado de Adán y Eva que representa la soberbia, se sitúa la humildad simbolizada por David danzante, todo ello rematado por el personaje alegórico del triunfo. El conjunto significaría que Jesús crucificado es el nuevo Adán que culmina la obra redentora salvando a la humanidad de la caída de nuestros primeros padres. Las dos imágenes que sinteti-

zan el cristianismo son precisamente las que aparecen aquí: Adán y Eva junto al Árbol del Conocimiento y Cristo clavado en el Árbol de la Cruz³⁰.

En este templo hay dos capiteles más con el ciclo del *Génesis*. En uno de la vertiente externa de la ventana sur del presbiterio, que hoy da al interior de la sacristía, se talló otra escena del Pecado Original con el árbol en cuyo tronco se enrosca la serpiente en el centro, y las figuras de Adán y Eva en diferentes actitudes a ambos lados de este eje de simetría. Sus consecuencias, es decir, la Expulsión del paraíso y posterior Condena a trabajar el resto de sus días, se representan en otro capitel situado justo enfrente, en la ventana norte del presbiterio. En él se esculpen dos momentos diferentes en el tiempo pero sucesivos: a la derecha, el ángel expulsándolos del paraíso con la espada en la mano, y en el resto de la superficie, nuestros primeros padres fuera del Edén, él trabajando la tierra y ella hilando. Como según el *Génesis*, tras cometer su falta, Dios los castigó con el trabajo –sin el cual no podrían obtener el alimento de la tierra– y con la muerte, perdiendo así el paraíso y la inmortalidad para la que fueron creados, el cultivar la tierra en el hombre y el criar hijos e hilar en la mujer, eran para la mentalidad medieval las dos faenas que resumían el cumplimiento de la sentencia. En el capitel de Ochánduri, como ya han pecado, no se hallan desnudos sino ataviados con exóticas túnicas talaes. Eva se cubre además con un tocado de barbuquejo que le tapa enteramente la cabeza y el cuello, lo cual denota su condición femenina³¹.

La ventana central del ábside en su vertiente externa también posee capiteles con temas historiados: en el izquierdo hay dos figuras esbozando un paso de danza y el derecho representa a un hombre ahogando a dos pájaros por el cuello. Los bailarines del primer capitel pueden relacionarse con otra figura danzante del interior que representa al rey David. De hecho, este personaje bíblico era la única justificación que encontraba la música y la danza dentro del recinto eclesial. Corroborando esta afirmación vemos que el elemento religioso (David) se ubica en el interior, mientras que el profano (danzantes) queda relegado al exterior del templo. El capitel del individuo ahogando a dos pájaros refleja el tema iconográfico del hombre entre dos animales simétricos, tan extendido por el arte antiguo y medieval. Tradicionalmente se ha interpretado según la mitología mesopotámica como Gilgamesh dominador de animales; según la tradición griega como Orfeo amansando a las fieras o Alejandro ascendiendo al cielo transportado por grifos; según la bíblica-cristiana como la creación de los animales, Adán dándoles nombre antes de la caída o Daniel entre las fieras. En cuanto a su lectura iconológica, podrían ser tanto motivos decorativos de origen oriental exentos de contenido, como temas carácter simbólico: el triunfo del mal si la bestia domina al hombre, o la superación del pecado y el triunfo del bien si es el hombre quien apacigua al animal. Para identificar el tema correctamente hay que tener en cuenta también el tipo de animal que aparece. El asunto de Alejandro está muy claro porque son grifos, aunque a veces por una errónea transmisión del tema, se plasman águilas o leones. Si son aves o cuadrúpedos habrá que pensar en el tema de Gilgamesh (asimilable al denominado “el señor de los animales” si son leones o “el hombre cautivando pájaros” si son aves) y en el de Daniel, donde siempre aparecerán leones³². En Ochánduri, mientras el individuo apresa a las aves por el cuello, ellas le susurran al oído. A simple vista esta composición parece ser la del héroe Gilgamesh ahora cristianizado para representar el dominio del espíritu sobre las malas pasiones, o el tema denominado “hombre cautivando pájaros”; no obstante, el gesto de las aves que pican en las orejas tal vez derive de algunas ilustraciones antiguas que muestran a Hércules y a otros personajes míticos acariciando dos serpientes mientras éstas le lamen o limpian los oídos para concederles el don de la profecía.

Pasando al interior del templo, la vertiente interna de esta misma ventana del ábside, que estaba oculta por el retablo mayor, nos descubrió una sorpresa iconográfica cuando éste se desmontó durante su restauración. El capitel izquierdo parece relatar una simple batalla entre caballeros y soldados a pie de distintos bandos, pero el derecho presenta el tema obsceno o erótico más espectacular de toda la región: un hombre y una mujer desnudos realizando el acto



Iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ocbánduri. Capitel de la vertiente interna de la ventana del ábside. Pareja realizando el acto sexual

sexual, ambos con órganos reproductores bastante exagerados. La mujer parece forzada a esta acción pues con gesto desagradable intenta impedirla. La identificación de la figura masculina resulta compleja pues lleva tonsura clerical, lo cual induce a pensar que es clérigo o monje, moralizando bastante el asunto; sin embargo, posee pezuñas de cabra, quizás intentando emular a los sátiros de la mitología griega, o faunos romanos, de carácter sensual, lujurioso y lascivo, que pasaron al arte románico como símbolos del demonio. En este caso el sentido del capitel no puede ser jocoso sino moralizante, pues su aparición no sólo en el interior de la iglesia sino en el lugar más sagrado de la misma, nos quiere advertir de los peligros del pecado de la carne, y más aún si éstos son cometidos por el estamento eclesiástico.

La iglesia parroquial de El Salvador en Tirgo es también de las más interesantes. Si nos fijamos en los motivos zoomórficos de las ventanas, veremos que el vano central del exterior del ábside exhibe una sirena pez de doble cola que sujeta con sus manos las dos extremidades marinas, único ejemplar de este tipo existente en el románico riojano. Las sirenas adoptan dos variantes: la sirena-ave, tipo más antiguo, con cuerpo de pájaro y cabeza femenina como la arpía, y la sirena-pezuña, más reciente y conocida para el hombre moderno, compuesta de busto femenino y cola de pescado. Esta nueva modalidad no se inventó en el Medievo pues aparece, si no en el arte, al menos en la literatura, a finales del mundo antiguo. En la Edad Media no afloran hasta la aparición de los bestiarios en los siglos XII y XIII, y pese a la carga simbólica que encierran (lujuria, seducción, tentación, sexo, dualidad femenina...), en ámbitos tan rurales como éste la suelen perder. El tipo de sirena-pezuña representada en Tirgo, la de cola bífida con dos puntas divergentes sujetadas con sus dos manos, es el más frecuente. También se conocía desde la Antigüedad, pero no es un tipo literario pues no se menciona en los textos medievales. Simboliza más que ningún otro tipo la lujuria, la tentación y el pecado, ya que su postura es claramente sexual. Ahora bien, existen autores que para explicar su presencia en la escultu-



Iglesia parroquial de El Salvador en Tirgo. Capitel de la vertiente externa de la ventana central del ábside con sirena-pez de doble cola

ra románica se atienen únicamente a razones de estética. Por ejemplo, Jurgis Baltrusaitis piensa que su origen se debe a las exigencias de la simetría y a la necesidad de llenar las superficies. Aunque es consciente de que el monstruo existió con anterioridad a las formas gráficas, le atribuye una razón de ser puramente plástica y mantiene que su difusión obedeció sólo a su carácter ornamental³³.

El capitel de la ventana sur del ábside presenta dos aves afrontadas y simétricas, que se sitúan a ambos lados de un tronco de árbol y parecen picotearlo, quizá evocando el viejo tema del Árbol de la Vida. Otro motivo similar pero muy deteriorado –dos aves afrontadas y simétricas picando a ambos lados de una hoja de cinco pétalos– existe en una franja decorativa situada en la jamba izquierda de la portada sur de Nuestra Señora de Sorejana en Cuzcurrita. En nuestra región poseemos un antecedente prerrománico de este tema en una de las placas esculpidas del *martyrium* de la iglesia de Santa Coloma, de gusto árabe, decorada con dos animalillos a ambos lados de un Árbol de la Vida. También denominado árbol de la verdad, cósmico u *hom*, es un antiguo símbolo tomado de la iconografía oriental y adoptado por el cristianismo, pero no pretendemos aplicar su significado a los ejemplos riojanos, que deben ser considerados como un caso más de simbolismo perdido.



Iglesia parroquial de El Salvador en Tirgo. Capitel de una columna-estribo del ábside con la *Femme aux serpents*

De las cuatro medias columnas que refuerzan el ábside de Tirgo destacamos la que representa el tema simbólico de la lujuria mediante una figura de mujer desnuda de gesto deforme y desagradable, con las piernas cruzadas, que con sus manos sujeta dos serpientes que la torturan lamiéndole los pechos; a los lados la flanquean dos figuras monstruosas con garras de ave rapaz y hocico de cocodrilo, demonios típicos situados junto a los condenados para aumentar su tormento. Uno de los canecillos del ábside de Ochánduri quizá represente el mismo tema, pues en él aparece un busto humano mirando hacia arriba con repelencia, mientras que dos serpientes le succionan unos senos ya desaparecidos por el desprendimiento de la piedra. En uno de los relieves del lado izquierdo de las jambas superiores de la portada de San Bartolomé en Logroño hay una escena parecida, ya gótica, donde un lagarto devora los senos de una mujer.

El castigo del pecado de la lujuria femenina se representa en estos casos mediante el tema de la *femme aux serpents*, o mujer desnuda con dos serpientes que le succionan los senos y a veces sapos que le devoran el sexo. El tema procede de la imagen pagana de la Madre Tierra amantando a sus criaturas, muy frecuente en la Antigüedad. Es otro ejemplo de iconografía no cristiana que en el románico se moraliza y se dota de contenido cristiano. Pero esta imagen que en principio tenía significado positivo se va a transformar profundamente en la Edad Media: la

fecundidad que suponían los niños, animales o serpientes al pecho se torna peyorativa, con un sentido de ataque y castigo³⁴.

Los canecillos del ábside son también historiados pues presentan bustos humanos y animales. Destacamos la carátula cuadrada con una enorme boca abierta sacando la lengua y cabellos erizados, símbolo del demonio, y otra de animal monstruoso con boca abierta y ojos saltones. La forma más típica de representar a Satanás es precisamente ésta: con cabeza cuadrada, dentadura completa, bocaza abierta rasgada hasta las orejas y ancho rictus que le aproxima al animal, y cabellera erizada y flamígera. Estos cabellos llameantes suelen mostrarse en tufas separadas a modo de llamas y son atributo del diablo porque reflejan el suplicio infernal más importante que espera a los condenados, el fuego. Además de la carátula de Tirgo, en un cimacio de la capilla axial de la catedral de Santo Domingo de la Calzada hay dos máscaras demoníacas mordiendo o vomitando tallos vegetales con idéntico cabello flamígero y orejas puntiagudas.

Otro canecillo de Tirgo representa un tema muy frecuente en la escultura románica dentro de las luchas zoomórficas: el de los animales depredando, en este caso mediante la imagen de un águila apresando a un cuadrúpedo, que también aparece en Canales de la Sierra, Santo Domingo de la Calzada, Ochánduri y Navarrete. Suelen ser escenas en que un ave rapaz, águila generalmente, se abate sobre un cuadrúpedo que puede ser conejo, liebre, cordero, ternero o carnero, lo apresa entre sus garras y a veces le ataca con su pico. En principio fue un asunto decorativo de ascendencia mesopotámica, transmitido por el arte árabe y por los tejidos orientales a Occidente, que después adquirirá variados significados. En el románico se moraliza encarnando a vicios como el orgullo, la devastación, la gula –si el animal atacado es un conejo–, o la violencia –si es un cordero–. En general el cuadrúpedo arrebatado por la rapaz es el alma caída víctima del demonio, aunque también puede invertirse su significado encarnando al alma elevada hacia las esferas terrestres por la gracia redentora.

Los dos capiteles del arco triunfal de Tirgo presentan en el lado de la epístola cuatro arpías-macho afrontadas en los ángulos y en el del evangelio la Adoración de los Magos. Estas arpías son varoniles, barbadas y con gesto sonriente como otras de Santo Domingo de la Calzada. Existe una gran problemática entre las arpías y las sirenas-pájaro porque prácticamente se identifican desde un punto de vista formal: cabeza femenina y cuerpo de ave. Como sus simbolismos sí son diferentes, las segundas, al ser más malignas, se representan de un modo horrible, añadiéndoles colas de serpiente, escorpión, o garras de ave rapaz, rasgos de los que suelen carecer las sirenas. Aunque para convertir a una sirena en arpía basta afearla, en el románico riojano ni las arpías tienen fealdad excesiva ni las sirenas son especialmente bellas, de ahí la dificultad para distinguirlas. El origen de todas ellas se halla en la mitología griega, pero las arpías masculinas son un tipo creado específicamente por el arte románico.

La Epifanía del otro capitel presenta una iconografía diferente de las habituales, pues las cinco figuras que intervienen se colocan bajo arquerías –como en el frontal pintado procedente de Arnedillo– que quizás sean una prefiguración de la Jerusalén celeste, representada en el Medievo mediante arquitecturas que simulan una ciudad. El personaje que ocupa el arco de la esquina derecha, totalmente destrozado, debió de ser San José, relegado siempre a una posición marginal a la izquierda de María. Ésta parece ser la figura en pie del siguiente arco, también mutilada y sin rastros del Niño. A su diestra se ubican los tres Reyes Magos bajo sus correspondientes huecos, con actitudes que anuncian el gótico: el primero se arrodilla con gesto de adoración (*prosquinesis prostratio*), el segundo se vuelve hacia el tercero, hoy acéfalo, y le señala la estrella.

Las dos ermitas de Treviana, la que estuvo advocada a la Concepción, hoy capilla del cementerio, y la de Nuestra Señora de Junquera, comparten algunos de los temas de su escultura. De la ermita del cementerio destacamos sus capiteles de animales afrontados (cuadrúpedos con cabeza común y sirena-aves o arpías parecidas a búhos) y sus canecillos de tema obsceno (hombrecillo acurrucado desnudo y otro en cuclillas defecando). Precisamente uno de los



Ermita de Nuestra Señora de Junquera en Treviana. Capitel del arco triunfal con el tema de Daniel entre los leones

repertorios temáticos de esta iconografía gira en torno a la satisfacción de las necesidades naturales o fisiológicas; por otro lado, los personajes desnudos se consideraban muy pecaminosos ya que en el Medievo nadie –ni siquiera los esposos– mostraba su desnudez entera.

En la ermita de Nuestra Señora de Junquera también es lo zoomórfico lo más importante. Los dos capiteles de las columnillas de la ventana central del ábside en su vertiente externa contienen el ya citado tema de Gilgamesh dominador de animales en versiones distintas. En el capitel izquierdo aparece un hombre ahogando a dos pájaros que le pican en las orejas, asunto llamado “el hombre cautivando pájaros”, tema similar al ya visto en Ochánduri. El capitel derecho es una reproducción del original que representa el tema del “señor de los animales o de las fieras”, mediante un personaje sentado agarrando del cuello a dos cuadrúpedos que le lamen las orejas.

Respecto a los del arco triunfal, el del lado de la epístola presenta dos arpías o sirenas-ave afrontadas, que juntan sus mejillas. En el lado del evangelio se exhibe un tema bíblico, el de Daniel entre los leones, mediante una figura humana de pie con los brazos extendidos y dos leones simétricos lamiéndole las manos. Los leones poseen también larga cola que se eleva por encima del lomo, como los cuadrúpedos de la ventana. Como Daniel no es un subyugador de

monstruos ni un matador de leones, su representación ha de ser diferente a la de Gilgamesh, y esta diferencia la sabían muy bien los artistas del románico y por eso esculpían al profeta rezando en actitud orante con las manos levantadas, entre dos leones que le miran y no se atreven a acercarse, o que le lamen los pies o las manos³⁵. Supone la victoria del hombre indefenso sobre las fieras hambrientas, que lo respetan gracias al influjo milagroso de Dios. Por ello se consideró como prefigura de Cristo en el sepulcro –Daniel en el foso de los leones– y de Cristo resucitado –Daniel liberado–, y se convirtió en símbolo de la esperanza de ayuda de Dios, de la salvación espiritual y del enfrentamiento del justo contra el maligno.

LA RIBERA DEL EBRO

El Ebro atraviesa la zona norte de La Rioja, arrastrando a su paso diversas influencias regidas por la proximidad geográfica con las regiones colindantes. En la Rioja Alta, la Sonsierra es una zona sometida a la influencia navarra, ya que perteneció a este reino hasta el siglo XV. El único resto a destacar es la ermita de Santa María de la Piscina en San Vicente de la Sonsierra, en cuya escultura pudieron intervenir varios canteros locales sin ninguna relación con otros de la zona, con un estilo caracterizado por la proporción corta de las figuras y la tosquedad de la ejecución. Los seis capiteles en que apean los tres arcos fajones de la bóveda de la nave presentan temas no muy bien identificados todavía. Los del primer tramo muestran cintas entrelazadas imitando labor de cestería con cabecitas humanas en la parte superior, y figuras humanas atadas con una cuerda, a modo de prisioneros o condenados. Los del tramo central contienen figuras híbridas afrontadas en las esquinas. En el último tramo sólo es original el del evangelio, con grandes hojas y una cabecita humana en el centro, siendo el de la epístola una reproducción moderna que imita a aquél. Aunque se ha hablado de alusiones a luchas de la época, probablemente reflejen la contraposición entre las penas del infierno (escenas de fuerza con individuos atados, que serían los condenados) y la felicidad del paraíso (cabecitas entre vegetación como símbolo de los bienaventurados), puesto que en el románico el cielo se representa a menudo mediante un frondoso jardín que entre sus árboles y hojas cobija cabezas y figuras humanas como símbolo de las almas felices, llamadas almas-flores³⁶.

En la Rioja Media destacan Logroño y Navarrete. La iglesia de San Bartolomé en Logroño conserva escultura figurada en la cabecera del siglo XII, concretamente en la vertiente externa de la ventana del ábside, hoy oculta por un edificio colindante. Allí hay dos capiteles con cabezas que según M^a Ángeles de las Heras representan el espíritu del bien y el del mal. El de la izquierda, de gesto serio con pelo a raya en medio y dos bucles laterales, nariz ancha y ojos almendrados, sería un ángel, y el de la derecha, con cabello cubriéndole la frente, nariz achatada, ojos redondos y grandes orejas, un demonio de faz simpática³⁷.

El resto de la escultura de temática no geométrica ni vegetal se ubica en la portada, gótica de finales del siglo XIII o comienzos del XIV, pero con fuertes reminiscencias románicas en las jambas inferiores, que parecen de comienzos del siglo XIII. En esta zona hay capiteles que por los asuntos representados parecen más románicos que góticos, pues tal vez allí se reaprovecharon materiales anteriores o con arcaísmo en su iconografía. Entre los zoomórficos los hay de luchas entre animales tanto reales como fantásticos, y entre animales y seres humanos, que constituyen diversos eslabones del programa de la portada, centrado en temas relacionados con el Juicio Final, el juicio de Dios, y las luchas entre el bien y el mal, entre los justos y los pecadores, entre los salvados y los condenados. En una atenta observación de esta zona, que queda muy cerca del espectador, pueden verse sirenas ave y arpías con capucha (los tocados con que suelen adornarse estas criaturas –bonete, capucha, gorro frigio– tienen sentido fálico, lo que refuerza su carácter sexual), una sirena-peza de una sola cola llevando un pez en una mano, un lagarto, un dragón, un grifo, un basilisco...

Entre los temas humanos los hay profanos y religiosos. Entre los primeros destacamos una escena de juglaría muy interesante porque apenas las hay en el románico riojano. Es un capitel muy mal conservado que contiene a un hombre y una mujer doblando inverosímilmente su cuerpo con el tronco hacia atrás, formando con sus cuerpos un arco y juntando sus cabezas en el centro, ambas perdidas. Como si de un truco de magia se tratase, simulan atravesar su cintura con una espada y con la otra mano se agarran al collarino. El juglar-contorsionista se dobla hacia nuestra derecha. La bailarina-contorsionista dispone su cuerpo simétricamente al de su compañero, y aún se distinguen algunos mechones de su larga melena (las juglaresas solían llevar el pelo suelto como símbolo de la lujuria)³⁸.

En cuanto a lo religioso, uno de los capiteles presenta el tema de la *elevatio animae* o alma que es ascendida al cielo en forma de figura desnuda por dos ángeles en un lienzo llamado *caelum*. En Roma, el dios *Caelus* (Cielo) era una divinidad que, doblando la cabeza, se encargaba de sostener con sus manos el firmamento, representado a modo de velo o paño curvado. En el románico sus manos fueron reemplazadas por las de dos ángeles situados uno a cada lado, sosteniendo y tensando los dos extremos del *caelum* pero manteniendo su configuración abovedada. A partir de este momento esta iconografía sirvió para representar simbólicamente el tema de la elevación de las almas a las moradas celestes tras la muerte por ángeles psicopompos³⁹.

Uno de los capiteles más expresivos de esta portada es el de la Expulsión del paraíso. Siguiendo el relato bíblico, se ha esculpido el árbol genesíaco en la izquierda, el ángel con la espada de fuego en el centro, y Adán y Eva junto a las puertas del paraíso en la derecha, todavía desnudos pero cubriendo sus genitales con sendas hojas vegetales. Eva, con una mano apoyada en la mejilla en señal de tristeza y dolor por el acto cometido, entreabre las puertas del Edén dispuesta a abandonarlo para siempre.

La otra iglesia logroñesa con restos románicos es la parroquia de Santa María de Palacio, cuya escultura se concentra en el último tramo de las tres naves y en el interior del cimborrio. Casi todos los capiteles de los tramos occidentales del cuerpo de naves contienen temas híbridos en los que se mezclan hojas vegetales, animalillos, monstruos, cabezas y figuritas humanas. Destacamos los bicharraquillos con capucha en graciosas y diferentes actitudes, y las carátulas con rasgos humanoides y grotescas figuras humanas que asoman entre los adornos foliáceos. M^a Teresa Álvarez Clavijo nos ofrece una interpretación iconográfica⁴⁰: toda esta amalgama de seres trata de reflejar, por un lado, un mundo infernal lleno de calamidades, pecados y castigos, representados a través de diversos seres fantásticos malignos, y por otro, un mundo feliz encarnado por las figurillas híbridas que asoman entre la hojarasca, alusión a las almas felices del paraíso.

Pero quizá lo más interesante sea la escultura oculta en el cimborrio octogonal. En las ocho ménsulas salientes de los vértices del octógono hay cabezas humanas y ángeles que originalmente se verían desde abajo, pues esta torre-linterna estuvo abierta iluminando el templo (hoy están ocultas pues el crucero se cubrió posteriormente con una cúpula barroca y el cimborrio quedó sin función). Aunque el programa iconográfico podría estar relacionado con la subida de las almas puras al cielo, como señala M^a Teresa Álvarez Clavijo⁴¹, nosotros proponemos otra hipótesis: teniendo en cuenta que se conservan tres ménsulas con tres cabezas en cada una de ellas, si suponemos que la ménsula que falta en el paño oeste contendría otras tres, harían un total de doce cabezas, que podrían encarnar no a querubines sino a los doce Apóstoles. El conjunto escultórico del cimborrio seguiría siendo, en uno u otro caso, una representación del cielo.

En el paramento oriental del octógono hay dos altorrelieves que representan a Cristo con corona de rey y a San Pedro con las llaves a su derecha, ambos sedentes, que probablemente fueron arrancados de otro lugar –quizá de algún tímpano de la portada de la iglesia primitiva–, e incrustados aquí posteriormente. Entre los fragmentos sueltos que custodia esta iglesia, destacamos una escultura de un ángel, hoy expuesta en el Museo instalado en el claustro, que debe

de ser San Gabriel porque lleva una vara de heraldo en la mano izquierda y levanta la derecha con su dedo índice en señal de respeto, saludo y bendición. Está adosado a un haz de cuatro columnas torsas con sus correspondientes capiteles y aunque hoy se halla aislado, su estado fragmentario parece sugerir que en origen acompañó a otra figura de la Virgen María, de la que debe de ser parte el vestigio escultórico compuesto por una cabeza femenina cubierta por un velo y coronada por dos ángeles, también adosado a un haz de cuatro columnas entorchadas. Como las proporciones de las cabezas de ambos coinciden, es posible que formaran parte de una escena de Anunciación-Coronación de la que ignoramos su ubicación originaria dentro de la iglesia⁴². A pesar de su deterioro, todos estos vestigios (cabezas del cimborrio y fragmentos de Cristo, San Pedro, San Gabriel y Virgen María) poseen una calidad estilística bastante notable, y presentan grandes semejanzas entre sí.

Otra figura de San Pedro sujetando las llaves del cielo se conservaba empotrada en los muros del Gobierno Militar e Intendencia de Logroño, derribado en el año 2000, que en el Medievo pertenecieron a la iglesia de Santa María de Valcuerna, situada extramuros de la ciudad. Actualmente se desconoce el paradero de esta pieza, aunque es posible que esté guardada en almacenes municipales. Uno de los fragmentos pétreos hallados en el yacimiento arqueológico, donde se descubrió parcialmente la planta del templo románico, es un Apóstol similar identificado con San Bartolomé por una inscripción que conserva en la rosca de arco lateral que remata la pieza en el lado izquierdo: *[Ba]RTOLOMEVS APOS[tolus]*. La forma curva de los bloques donde se esculpieron ambos y de la rosca que los remata —donde se sitúa la inscripción de San Bartolomé y donde probablemente hubo otra identificando a San Pedro— nos llevan a pensar que quizás pertenecieron a una arquivolta con el Apostolado dispuesto longitudinalmente.

Siguiendo en la comarca de la Rioja Media, en Navarrete son de gran interés los restos de la iglesia del hospital de la Orden de San Juan de Acre, actual portada del cementerio⁴³, donde se recurre a menudo a las luchas simbólicas, tanto a pie como a caballo, y tanto entre hombres como entre hombres y animales, intentando plasmar un programa iconográfico relacionado con la lucha entre el bien y el mal, lo cual concuerda perfectamente con los ideales guerreros y caballerescos de la Orden Militar del Hospital de San Juan de Acre⁴⁴. Por ejemplo, en el capitel que remata el hastial de la puerta central, aparecen dos guerreros luchando a caballo, y en los capiteles de las dos ventanas que flanquean la puerta, podemos ver luchas ecuestres, combates de pugilato a pie, San Miguel alanceando al dragón (en dos ocasiones) y San Jorge alanceando al dragón, temas que se complementan con los de otros capiteles guardados en dependencias municipales, pero procedentes de aquí, que representan a más personas enfrentándose, en este caso a basiliscos y arpías. En las ventanas se pueden ver otros asuntos de animales depredando, como el de la máscara terrorífica que lleva entre sus fauces a un cordero, flanqueada por dos extrañas figuras en actitud de ataque, una enrollándole en la oreja un báculo y otra agarrándosela con la mano. Probablemente sean alegorías del pecado o de ciertos vicios, haciendo referencia a temas escatológicos, a torturas de condenados en la vida del más allá. Otro capitel cercano a éste es un águila que ha atrapado con sus garras a un cordero y se lo lleva volando, junto a un perro que observa la escena, y a su lado hay otro con dos hombrecillos comiendo y bebiendo, que por su atuendo podrían ser pastores o peregrinos. Si relacionamos esta escena con la anterior, como hicieron Juan Pedro Morín y Jaime Cobreros, no serían peregrinos jacobeos con sombrero, esportilla y bordón, sino pastores con zurrón y cayado, que por entretenerse en placeres materiales —comer y beber— no han advertido que un águila se lleva a uno de los corderos de su rebaño, lo cual sí ha sido observado por el perro guardián. De este modo, de un tema puramente anecdótico hemos pasado a otro simbólico; lo que parecía un descanso de peregrinos se ha transformado en una advertencia evangélica encarnada por la negligencia de estos pastores⁴⁵.

Siguiendo con la ribera del Ebro, en La Rioja Baja el resto más importante es el fragmentado tímpano procedente de la ermita de Santa María de Aradón en Alcanadre, que represen-

tó en origen una escena de la Epifanía, de la que hoy sólo queda la Virgen con el Niño, custodiada en la parroquia de la localidad. Presenta el modelo de María frontal con Jesús sobre su rodilla izquierda en posición de tres cuartos, el cual cruza las piernas en una actitud idéntica a la de algunos niños de la imaginería exenta en madera (los de Santa María la Real en Nájera y Nuestra Señora de Castejón en Nieva de Cameros, y con una ligera variante, el de Valvanera), postura que obedece a una imitación de un estilo elegante de sentarse de procedencia bizantina, utilizado por los reyes u otros personajes de alto rango –temporal o espiritual– como símbolo de poder.

Al maestro o taller que realizó el altorrelieve de Aradón se le ha relacionado con la escultura de otras iglesias aragonesas, navarras, sorianas y burgalesas, concretamente con el círculo de maestros pertenecientes al llamado “taller de Agüero o de San Juan de la Peña”, que parece ser una corriente de inercia del arte aragonés de finales del siglo XII, compuesta de diferentes escuelas surgidas de ese primitivo taller. Una de ellas sería la procedente de Castilla, que José Gabriel Moya Valgañón denomina de los “maestros de los ojos grandes”, aportando principalmente los característicos ojos abombados y saltones, cuya mano se aprecia en otros hitos del románico riojano, ya citados⁴⁶.

Portada del cementerio de Navarrete, procedente del antiguo hospital de San Juan de Acre. San Miguel alanceando al dragón, y glouton





Iglesia parroquial de Santa María en Alcanadre. Relieve de la Virgen con el Niño, procedente de un tímpano con la Epifanía que hubo en la ermita de Santa María de Aradón

VALORACIÓN FINAL

Aunque en esta introducción a la escultura monumental románica de La Rioja, hemos pretendido hacer hincapié en lo mejor de la misma, rescatando únicamente aquellos ejemplos que pudieron ser realizados con fines no sólo estéticos, sino buscando un cierto contenido espiritual o docente, la característica más destacada de dicha escultura, con contadas excepciones, es su carácter popular y ornamental. En general, los iconógrafos no cultivados siguieron cami-

nos contrarios a los técnicos cultos apoyados por las altas jerarquías sociales. Para asimilar las creaciones de la élite intelectual y artística, a veces imitaron sus motivos pero alterándolos y conservando de los modelos primitivos sólo vagos recuerdos. No obstante, este arte popular no puede asimilarse siempre a la idea de rusticidad y de imágenes descuidadas, pues aunque en ocasiones imita y pierde valores de los originales, muy a menudo crea otros nuevos que obedecen a formas y contenido intelectual diferentes.

En cuanto a los aspectos formales, lo popular se manifiesta en la expresión de las caras, que suelen ser grotescas, con perfiles caricaturescos, gestos y actitudes de gran expresividad; en los movimientos de gran vigor dramático; en el carácter divertido de las escenas representadas, etc., y en cuanto al contenido intelectual, las creaciones iconográficas populares son diferentes de las oficiales, pues reflejan un espíritu más profano y laico que el de los doctores de la Iglesia y los medios cluniacenses. Es la eterna rivalidad entre las dos iconografías paralelas del arte románico: la culta, asociada a las grandes obras de arte, que se incluyen en la corriente internacional del románico, y esta otra más discreta, de obras artesanales aisladas geográficamente de los grandes centros, que sin embargo tuvo tanto éxito como aquélla⁴⁷.

Concluyendo, la escultura en relieve del románico riojano no es de lo mejor que existe en nuestro país, pues exceptuando escasos monumentos interesantes o ejemplares (catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada), casi todos son modestos, rurales y de datación tardía. Frente a regiones con una escultura de primer orden como Navarra, Aragón, Burgos y Cataluña, La Rioja se encuentra entre las que ofrecen resultados de menor envergadura, como el País Vasco, Cantabria o Asturias, por poner algún ejemplo. Desgraciadamente, no podemos valorarla en su justa medida debido a la desaparición de muchas de sus obras más importantes, pero pese a todo, podemos finalizar diciendo que esta escultura en piedra –como el arte románico riojano en general– es un ejemplo de la aventura estética rural que, como afirmaba Juan Antonio Gaya Nuño, no debe avergonzarnos sino llenarnos de orgullo⁴⁸.

NOTAS

- ¹ SCHAPIRO, M., "Sobre la actitud estética en el arte románico", en *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1985, pp. 14-21.
- ² VAUCHEZ, A., *La espiritualidad del occidente medieval. (Siglos VIII-XII)*, Madrid, 1985, pp. 125-127.
- ³ YARZA LUACES, J., *Arte y arquitectura en España. 500/1250*, Madrid, 1984, p. 177; idem, "Iconografía. Iconología", *Antropos. Boletín de información y documentación*, núm. 43, 1984; GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1988, pp. 173, 183, 184, 185; BANGO TORVISO, I. G., *El arte de la Alta Edad Media*, Madrid, 1989, pp. 74, 75.
- ⁴ GUERRA, M., *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*, Madrid, 1986, pp. 7, 123.
- ⁵ Todos ellos fueron estudiados en mi tesis doctoral que versó sobre *Escultura románica en La Rioja (siglos XI, XII y primera mitad del XIII)*, defendida el 25 de junio de 1999 en la Universidad de Zaragoza. En ella abordé la escultura románica en todas sus manifestaciones y materiales, y es precisamente la parte dedicada a la escultura monumental la única que permanece inédita, aunque será publicada en breve.
- ⁶ GUERRA, M., *op. cit.*, pp. 66, 95-97; SCHAPIRO, M., *Estudios sobre el románico*, versión española de María Luisa Balseiro, Madrid, 1985, p. 18.
- ⁷ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., "Cristo en majestad. Relieve procedente del tímpano de la hospedería del alto de San Antón, Alesón (La Rioja)", ficha catalográfica incluida en *Xacobeo'99. Galicia. (Exposición Santiago, la Esperanza. Palacio de Gelmírez, Santiago de Compostela, 27 de mayo-31 de diciembre 1999)*, Santiago de Compostela, 1999, pp. 272-275.
- ⁸ GUERRA, M., *op. cit.*, pp. 40, 312, 313.
- ⁹ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., "La escultura monumental románica: Iconografía, Grupos, Tendencias", en MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.), *Historia del Arte en La Rioja. II. Alta Edad Media, Románico y Gótico*, Logroño, 2006, p. 177.
- ¹⁰ HERAS Y NÚÑEZ, M^a A. de las, "La ermita de San Cristóbal de Canales de la Sierra", *Berceo*, núms. 106-107, Logroño, 1984, pp. 53, 56; GAYA NUÑO, J. A., "El románico en la provincia de Logroño", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1942, p. 95; LÓPEZ DE SILANES VALGAÑÓN, F. J. I., *Rutas románicas en La Rioja*, Madrid, 2000, p. 164; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., "La escultura monumental románica: Iconografía, Grupos, Tendencias", en MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.), *Historia del Arte en La Rioja. II. Alta Edad Media, Románico y Gótico*, Logroño, 2006, p. 179.
- ¹¹ ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, M^a J., *La escultura románica en piedra en La Rioja Alta*, Logroño, 1978, p. 120; HERAS Y NÚÑEZ, M^a A. de las, *op. cit.*, p. 56.
- ¹² GUERRA, M., *op. cit.*, p. 249; HERAS Y NÚÑEZ, M^a A. de las, *op. cit.*, pp. 56-58.
- ¹³ LÓPEZ DE OCÁRIZ Y ALZOLA, J. J., "El 'engullidor'. Hacia una tipología de la máscara de horror en la escultura románica", *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval. IX Semana de Estudios Medievales (Nájera)*, Logroño, 1998, p. 310; SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía Medieval*, Bilbao, 1988, p. 396; LERICHE-ANDRIEU, F., *Iniciación al Arte Románico*, Madrid, 1985, p. 81.
- ¹⁴ CHAMPEAUX, G. de y STERCKX, D. S., *Introducción a los símbolos*, vol. 7 de "Europa románica", Madrid, 1984, p. 336.
- ¹⁵ ÍÑIGUEZ ALMECH, F., "La escatología musulmana en los capiteles románicos", *Príncipe de Viana*, 108-109, Pamplona, 1967, pp. 265-275; GUERRA, M., *op. cit.*, p. 302.
- ¹⁶ BEIGDEBER, O., *Lexique des symboles*. "Introductions á la nuit des temps. 5", Yonne, 1969, p. 309; GUERRA, M., *op. cit.*, pp. 150, 151.
- ¹⁷ ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *ibidem*.
- ¹⁸ RUIZ MONTEJO, M^a I., "La temática obscena en la iconografía del románico rural", *Goya*, 147, Madrid, 1978, pp. 136-146.
- ¹⁹ GRAVES, R., *Los mitos griegos*. 2, Madrid, 1985, p. 129.
- ²⁰ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., "Dos nuevos ejemplos escultóricos del tema de Job en el románico español: Santo Domingo de la Calzada y Agüero", *Artigrama*, núm. 11, Zaragoza, 1994-95, pp. 339-356.
- ²¹ YARZA LUACES, J., "La escultura monumental de la Catedral Calceatense", en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, (Actas del Simposio celebrado en Santo Domingo de la Calzada del 29 al 31 de enero de 1998), Santo Domingo de la Calzada, Cabildo de la catedral, 2000, pp. 198-200; BANGO TORVISO, I. G., *La cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Madrid, 2000, pp. 58-61.
- ²² BOTO VARELA, G., "Leer o contemplar. Los monstruos y su público en los templos tardorrománicos castellanos", *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano* (Actas del Simposio celebrado en Santo Domingo de la Calzada del 29 al 31 de enero de 1998), Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 355-387.
- ²³ BANGO TORVISO, I. G., *La cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Madrid, 2000, pp. 45-56.
- ²⁴ ESTEBAN LORENTE, J. F., "Unas cuestiones simbólicas del románico aragonés" en *Al profesor Emérito Antonio Ubieto Arteta en Homenaje Académico. Aragón en La Edad Media VIII*, Zaragoza, 1989, pp. 211-214, 216, 223, idem, *Tratado de Iconografía*, Madrid, 1990, pp. 76, 77, 170-172, 269.
- ²⁵ MERINO URRUTIA, J. J. B^a, "El románico en el valle de Ojacastro. Que comprende los pueblos de Ezcaray, Zorraquín, Valgañón, Ojacastro, Santurde y Santurdejo", *Berceo*, 19, 1951, pp. 273-275.
- ²⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, 1978, p. 88; BEIGDEBER, O., *op. cit.*, pp. 294, 381, 382.
- ²⁷ GAYA NUÑO, J. A., "El románico en la provincia de Logroño", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1942, p. 84, y "El románico en la provincia de Vizcaya", *Archivo Español de Arte*, 61, 1944, p. 25; MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.), *Historia del Arte en La Rioja. II. Alta Edad Media, Románico y Gótico*, Logroño, 2006, p. 179.

NÓN, J. G., "Iglesias románicas con cabecera cuadrangular en La Rioja Alta", *Miscelánea ofrecida al Ilmo. Sr. D. José María Lacarra y de Miguel*, Zaragoza, 1968, p. 403.

²⁸ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., "Aproximación al estudio histórico-artístico de la iglesia parroquial de San Julián en Castilseco (La Rioja)", *VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional. Arte Medieval en La Rioja: Prerrománico y Románico*, (Logroño, 29 y 30 de noviembre de 2002), Logroño, 2004, pp. 365-423.

²⁹ CHEVALIER, J. y GHEBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1988, p. 602.

³⁰ RUIZ MALDONADO, M., "La contraposición 'Superbia-Humilitas'. El sepulcro de doña Sancha y otras obras", *Goya*, 146, Madrid, 1978, pp. 75-81.

³¹ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., "La iconografía de Adán y Eva en la escultura monumental del arte románico en La Rioja", *Berceo*, 126, Logroño, 1994, pp. 17-34.

³² ESPAÑOL BERTRÁN, F., "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la 'Ascensión de Alejandro' y el 'Señor de los animales' en el románico español", *V Congreso Español de Historia del Arte*, vol. I, Barcelona, 1987, pp. 49-52.

³³ Las ideas presentes en la obra de BALTRUSAITIS, J., *La Stylistique Ornementale dans la Sculpture Romane*, París, Leroux, 1931, son criticadas duramente por SCHAPIRO, M., "Sobre el esquematismo geométrico en el arte románico", en *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1985, pp. 307, 309, 326.

³⁴ SAUGNIEUX, J., "Images de la douleur. Les représentations de la luxure dans l'art français du XII^e siècle", *XXX Assises Françaises de Gynecologie*, París-New York-Barcelona-Milán-México-Río de Janeiro, Masson, pp. 67-79; MÂLE, E., *El arte religioso (del siglo XII al siglo XVIII)*, Méjico, 1982, p. 376; SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje del arte medieval*, op. cit., p. 40; SCHAPIRO, M., op. cit., pp. 49, 50.

³⁵ FOCILLÓN, H., *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*, Madrid, 1988, pp. 93-95.

³⁶ PÉREZ HIGUERA, T., "El Jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval", *Archivo Español de Arte*, 241, Madrid, 1988, pp. 37-52.

³⁷ HERAS Y NÚÑEZ, M^a A. de las, "Cabecera románica de la iglesia de San Bartolomé de Logroño", *Berceo*, 89, 1975, láms. VI, VII, VIII y pp. 174, 175.

³⁸ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., "Temas costumbristas en el románico riojano", *Belezos. Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, 1, Logroño, 2006, pp. 12-18.

³⁹ HERRERO ROMERO, L., "Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español", *Estudios de iconografía medieval española*, edición a cargo de Joaquín Yarza Luaces, Bellaterra (Barcelona), 1984, pp. 13-51.

⁴⁰ ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a T., "Escultura monumental figurada en la iglesia imperial de Santa María de Palacio, de Logroño, durante los siglos XII y XIII", *IV Semana de Estudios Medievales* (Nájera, del 2 al 6 de agosto de 1993), Logroño, 1994, pp. 262, 263, y *Las artes en la Iglesia Imperial de Santa María de Palacio de Logroño (siglos XII al XVI)*, col. "Logroño, n^o 15", Logroño, 1995, pp. 107-133.

⁴¹ ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a T., "Escultura monumental figurada...", op. cit., p. 264.

⁴² SÁENZ RODRÍGUEZ, M. y ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a T., "Los temas iconográficos de la Anunciación-Coronación y de la Asunción en la escultura de los siglos XII-XIII en La Rioja, y sus relaciones con Álava", *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de sección. Artes plásticas y monumentales*, 15, San Sebastián, 1996, pp. 405-421.

⁴³ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., "La iconografía de la lucha de caballeros en la escultura monumental románica riojana y su relación con la leyenda jacobea de Roldán y Ferragut", *Cuatro pilares para un camino. Actas del VI Congreso Internacional de Asociaciones Jacobeas 2002* (Logroño, 31 de octubre y 1, 2, 3 de noviembre de 2002), Logroño, 2005, pp. 321-338.

⁴⁴ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., "La escultura románica de la Iglesia del Hospital de San Juan de Acre en Navarrete", *IV Semana de Estudios Medievales* (Nájera, del 2 al 6 de agosto de 1993), Logroño, 1994, pp. 235-258.

⁴⁵ MORÍN, J. P. y COBREROS, J., *El camino iniciático de Santiago*, Barcelona, 1990, p. 123; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., "Un capitel relacionado con el camino de Santiago en el que fue hospital de San Juan de Acre en Navarrete", *Caminando. Boletín de la Asociación Riojana de Amigos del Camino de Santiago*, 13, Logroño, noviembre 2003, pp. 12-13, y n^o 14, junio 2004, pp. 16-17.

⁴⁶ MOYA VALGAÑÓN, J. G., "Arte Riojano. El Románico y sus secuelas. Protogótico y gótico", en *La Rioja y sus gentes*, Logroño, 1982, pp. 113, 114.

⁴⁷ GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1988, pp. 197-204.

⁴⁸ GAYA NUÑO, J. A., "Artistas y artesanos del románico español", *Goya*, 130, Madrid, 1976, pp. 214, 217-219.

