

# LA IMAGEN ROMÁNICA DE LA VIRGEN DE VICO EN ARNEDO

MINERVA SÁENZ RODRÍGUEZ

(Becaria de Formación de Personal Investigador  
del Instituto de Estudios Riojanos)

## I. INTRODUCCIÓN

El románico, aunque no inventa la IMAGEN DE CULTO O DE DEVOCIÓN, contribuye a su resurgimiento y difusión tras extinguirse a fines de la Antigüedad y durante la época bárbara. La iconografía mariana paleocristiana y bizantina era bidimensional (pintura, mosaico) pero a partir de los siglos XI y XII surgen las imágenes tridimensionales o en bulto redondo (escultura exenta) como un género nuevo que proporciona una gran profusión de tallas en madera, y alguna en piedra, de María con el Niño. Debido al auge creciente del culto mariano a lo largo de la Edad Media, gran cantidad de poblaciones se procuran su Virgen, a la que designan con una advocación local y atribuyen una imaginaria leyenda. En todas ellas su nombre es el de Santa María o Nuestra Señora y su apellido, el lugar de veneración. No obstante, la ESCULTURA EXENTA sigue siendo un género menos famoso e importante que la escultura monumental en piedra. Además, si esta última comienza a proporcionar ejemplos abundantes a partir del siglo XI, la gran mayoría de las imágenes marianas deben retrasar su datación hasta la segunda mitad del XII.

Normalmente nos tropezamos con una serie de DIFICULTADES para establecer la CRONOLOGÍA de estas piezas:

- LAS LEYENDAS y piadosas tradiciones locales intentan explicar su presencia o su aparición mediante milagros legendarios, dándoles una antigüedad excesiva. No hay que dejarse llevar por estos testimonios porque no aportan una cronología real, impiden una contemplación artística de la obra y conducen a datarla erróneamente en tiempos prerrománicos en los cuales no existía la imagen de culto esculpida. Fue el comienzo de la desacralización del arte a finales del siglo XIX el que permitió el acercamiento artístico y racional, pues la secularización hizo posible estudiar estas esculturas de modo objetivo, en su lugar y épocas reales.
- LA FALTA DE DOCUMENTACIÓN es absoluta, siendo inútil presumir de la mayor antigüedad de unas u otras. La ausencia total de datos históricos no permite grandes precisiones por lo que hay que recurrir al estudio del estilo.
- EL ANÁLISIS ESTILÍSTICO también es peligroso a veces a causa de los arcaísmos pues los mismos tipos se mantienen durante siglos. Así, las imágenes de carácter popular siguen reproduciendo los arquetipos románicos (sobre todo las Vírgenes sedentes hieráticas) en fechas más avanzadas.
- Por otro lado, es preciso despojar a las imágenes de todos sus AÑADIDOS posteriores ya que durante el barroco se generalizó la moda de cubrirlas con una serie

- de POSTIZOS que no sólo ocultaron su aspecto original al disfrazarlas con ojos de cristal, mantos cónicos de tela, forros de plata, rostrillos y ostentosas coronas, sino que a veces se mutilaron, amputando piernas y brazos si resultaban incómodos para la colocación de los mantos, aserrando coronas para superponer otras metálicas o sustituyendo las cabezas por otras más acordes con los gustos de la época.
- LAS RESTAURACIONES sucesivas por las que pasaron todas las de gran devoción deformaron tanto su apariencia primitiva, que en algunas es imposible opinar acerca de la postura de Jesús (a menudo fue cambiado del centro a una rodilla, o de una rodilla a otra) o de la expresión del rostro de María, detalles importantes para determinar una fecha. Las imágenes mal reformadas pueden ofrecer hoy un aspecto totalmente diferente al que tuvieron originalmente. De ahí que las restauraciones actuales intenten subsanar estos daños eliminando las adiciones anacrónicas o reponiendo los elementos perdidos (pies, manos, coronas, atributos, etc.) pero intentando asemejarlos a los primitivos.
  - LA POLICROMÍA, que se renovaba tan a menudo (cada cien años, más o menos), también la ha modificado completamente. Aunque los repintes garantizan su conservación, pues han hecho que las imágenes lleguen intactas, por otro lado han introducido detalles que despistan, cambiando la indumentaria y el plegado a base de superponer pinceladas. Actualmente se intenta o bien eliminar estas repolicromaciones sacando a la luz la pintura primitiva, o bien conseguir una policromía con un aspecto más antiguo.
  - También contribuye a extremar más todavía la dificultad para estudiar estas tallas, su relativa ESCASEZ, teniendo en cuenta la gran cantidad que originalmente debió haber. A partir del siglo XVI se produce una gran renovación de las imágenes: o porque estaban deterioradas o porque cambiaron las modas, muchas fueron destruidas o enterradas y otras desaparecieron durante las revoluciones de los últimos siglos. Su fácil transporte ha facilitado los desplazamientos y sobre todo, las ventas, por lo que sólo una minoría se conservan donde la piedad popular las colocó en la Edad Media<sup>1</sup>.

---

1. Algunas se recluyeron en capillas secundarias o ermitas con el repetido título de Virgen de la Antigua -ya que era suplantada por otra nueva-, quedando ambas ofrecidas al culto. Las que decidieron retirarse por su mal estado de conservación, fueron enterradas en terreno sagrado por mandato episcopal.

Los problemas planteados por la imaginería exenta mariana son tratados en multitud de obras. Citaremos a modo de ejemplo las de NAVAL, F.: *Elementos de arqueología*. Santo Domingo de la Calzada, Imprenta de José Sáenz Moneo, 1903; pp. 346-349. TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1946; pp. 399, 613-620, 627-630, 636-639. IÑIGUEZ ALMECH, F.; URANGA GALDIANO, J. E.: *Arte medieval navarro. Vol. III. Arte Románico*. Pamplona, Ed. Aranzadi, 1973; pp. 247-251. HERNÁNDEZ ÁLVARO, A. R.: *La imaginería medieval en la provincia de Soria*. Soria, Centro de Estudios Sorianos, C.S.I.C., 1984; pp. 15-17, 21-39. FERNÁNDEZ-LADRERA, C.: *Imaginería medieval mariana en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988; pp. 15-38. AA.VV.: *La Virgen en el Arte de La Rioja. De los siglos XII-XVIII*. Logroño, Caja de Ahorros de la Rioja, 1988; sin pp. SÁINZ RIPA, E.: *Santa María en La Rioja. Hitos marianos en su geografía y en su historia*. Logroño, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988; pp. 50-65, etc.

## II. LA VIRGEN DE VICO

### II.1. Ubicación

Procede del monasterio de Nuestra Señora de Vico<sup>2</sup> donde se veneró hasta mediados del siglo XIX, fecha en que fue trasladada a la iglesia de San Cosme y San Damián por el abandono de dicho convento. Actualmente se encuentra en la capilla de su nombre (segunda del tramo del Evangelio), en el centro de un retablo rococó del siglo XVIII, del que es la titular<sup>3</sup> (Láms. 1 y 2).

---

2. Está situado a unos 3 km. de Arnedo por la zona oeste, sobre una meseta junto a la margen derecha del río Cidacos. Aunque la construcción actual responde a una fundación del siglo XV, su origen habría que buscarlo en anacoretas visigodos que vivían en las cuevas de la zona. La propia leyenda de la Virgen de Vico nos indica que el monasterio debió existir desde la Edad Media. De hecho, F. ABAD LEÓN: "La primera cita documental escrita sobre Vico". *Programa de fiestas. Arnedo, 1987*. Arnedo, Gráficas Isasa, 1987; sin pp., afirma que la primera mención se halla en un documento de hacia 1222. Es un memorial de agravios e irregularidades que se cometen en el obispado de Calahorra y que debe llevar el obispo Don Rodrigo de Basín para tratarlos con el rey de Castilla Fernando III el Santo; entre ellos, uno se refiere a Vico y a su alberguería, aunque no conocemos el asunto concreto del pleito: "*De las heredades reales, de los monasterios, de los hospitales, de las alberguerías, en primer lugar de Corna de San Simeón, de Santa María de Vico, de San Mamés de Ortigosa...*" (Archivo Catedral de Calahorra. Signat. 163). La segunda cita, del siglo XIV, aparece en el "Liber juratorum" de la catedral de Calahorra, especie de tabla de los romeajes o romerajes del cabildo, o días libres que se concedían al clérigo para peregrinar, durante los cuales se le dispensaba de sus obligaciones corales. Según este texto, se concedían "*tres días para ir a Santa María de Vico*" (SÁINZ RIPA, E.: Op. cit.; p. 50).

Estas dos citas serían un eslabón entre la etapa medieval y la del convento franciscano del siglo XV. Dicha fundación tuvo lugar en 1456 por Fray Lope de Salinas y Salazar, ayudado por sus parientes los condes de Haro y señores de Arnedo, Don Pedro Fernández de Velasco y Doña Beatriz Manrique, ya que Vico entraba dentro de su jurisdicción. De esta construcción (terminada en el siglo XVIII), sólo quedan las ruinas de la iglesia, pues el resto del monasterio se reedificó en nuestro siglo.

3. Hasta finales del siglo XVII la Virgen de Vico se hallaba en un altar de la iglesia del monasterio, situado en el lado de la Epístola. En 1693 se termina la capilla mayor y se coloca en el centro del retablo principal. Tras el segundo incendio que sufrió el convento el 30 de marzo de 1766, la comunidad encomendó la custodia de la imagen al pueblo de Arnedo, permaneciendo en la iglesia de San Cosme y San Damián durante los cuarenta y dos días que duraron las obras de reparación. A mediados del siglo XIX, después de la desamortización, el monasterio fue comprado por Don Salustiano de Olózaga y la imagen fue trasladada definitivamente a la citada parroquia de Arnedo. (MORALES DE SETIÉN, J.: *Vico. Mil años de historia*. Logroño, Imprenta Ochoa, 1954.).

## II.2. Estado de la cuestión

Los autores de los siglos XVIII, XIX y comienzos del XX (los Padres M. ANGUIANO, D. HERNÁEZ DE LA TORRE, F. ORTIGOSA, L. CARRILLO, M. MORALES<sup>4</sup>), llevados por su religiosidad, mezclan en sus descripciones la tradición con la realidad, ocupándose más de la leyenda que de la propia imagen, a la cual le atribuyen una anti-güedad excesiva.

Hay que esperar hasta mediados del siglo XX para encontrar a alguien que la estudie científicamente. Son J. A. SOPRANIS y F. FERNÁNDEZ DE BOBADILLA quienes lo hacen, publicando sus resultados dentro de la obra de J. MORALES DE SETIÉN<sup>5</sup>. FERNÁNDEZ DE BOBADILLA estudiará críticamente la leyenda en una obra posterior<sup>6</sup>.

F. ABAD LEÓN, en sus diversos estudios sobre Vico<sup>7</sup>, aporta los dos documentos más antiguos del monasterio, de los siglos XIII y XIV, lo que demuestra que existía ya en la Edad Media, antes de la fundación del siglo XV.

El resto de los autores que mencionan la imagen en sus publicaciones, lo hacen de forma esporádica, recopilando los datos aportados por sus predecesores.

## II.3. Leyenda de la aparición de la Virgen de Vico al moro Kan

### II.3.1. Fuentes

Sólo se ha conservado por la tradición antigua, ya que el primer incendio que padeció el santuario en 1635 destruyó su archivo, desapareciendo así todos los datos posibles

4. ANGUIANO, Fr. M. de: *Compendio historial de la provincia de La Rioja, de sus santos y milagrosos santuarios*. Madrid, Juan García Infanzón, 1701 (1ª ed.); Antonio González de Reyes, 1704, 2ª ed.; p. 592. HERNÁEZ DE LA TORRE, P. Fr. D.: *Primera parte de la chronica de la provincia de Burgos...* T. 1, Libro III, Cap. I, Madrid, Gerónimo Roxo, 1722; pp. 218-220. ORTIGOSA, P. Fr. F.: *Sermón que en la función de iglesia, que la M. N. y L. Ciudad de Arnedo dedicó a Nuestra Señora de Vico*. Pamplona, Antonio Castilla, 1766; sin pp. CARRILLO, P. Fr. L.: *Historia y novena de la Virgen de Vico*. Pamplona, Joachin de Domingo, 1794; pp. 19-36 y *Compendio histórico de Nuestra Señora de Vico*. Calahorra, Mateo Sanz y Gómez, 1861 (reedición de la obra anterior); pp. 15-21. MORALES, P. Fr. M.: *Monografía del Santuario-Convento de N. P. S. Francisco de la ciudad de Arnedo*. Logroño, Santos Ochoa y Compañía, 1917; pp. 15-23.

5. SOPRANIS, J. A.; FERNÁNDEZ DE BOBADILLA, F.: "La imagen de Nuestra Señora de Vico" en MORALES DE SETIÉN, J.: *Vico. Mil años de historia*. Logroño, Imprenta Ochoa, 1954; pp. 26-28.

6. FERNÁNDEZ DE BOBADILLA, F.: *Apuntes para la historia de Arnedo*. Arnedo, Gráficas Isasa, 1976; pp. 173-196.

7. ABAD LEÓN, F.: *A la sombra de las tres torres*. Arnedo, Gráficas Isasa, 1971; pp. 201-203; "Vico resurge con más fuerza que nunca". *Programa de fiestas. Arnedo 1976*. Arnedo, Gráficas Isasa, 1976; sin pp. ; "Los monasterios riojanos" en GARCÍA PRADO, J. (Director): *Historia de La Rioja. La Edad Media*. T. 2, Logroño, Ed. Caja de Ahorros de La Rioja, 1983; pp. 222-235.; "La primera cita documental escrita sobre Vico". *Programa de fiestas. Arnedo 1987*. Arnedo, Gráficas Isasa, 1987; sin pp. ; *Guía para visitar los santuarios marianos de La Rioja*. Vol. 4 de la serie "María en los pueblos de España", Madrid, Ed. Encuentro, 1990; pp. 61-75.

no sólo sobre la leyenda sino sobre la fundación del monasterio. La tradición primitiva se ha transmitido a través de los autores del siglo XVIII (ANGUIANO, HERNÁEZ DE LA TORRE, ORTIGOSA, CARRILLO<sup>8</sup>), de los cuales la toman los historiadores posteriores.

### III.3.2. Narración

Según los Padres HERNÁEZ DE LA TORRE y CARRILLO, cuando Arnedo gozaba ya de libertad cristiana, permanecían todavía en un lugar llamado Vico, algunos moros dedicados al cultivo de las tierras que aún conservaban. En esta zona había una imagen oculta, que un día se apareció al moro más poderoso, llamado el Can de Vico, cuando subía la cuesta desde el Cidacos al altozano del barrio o vico donde hoy se halla el monasterio. La encontró envuelta en un resplandor celestial, sobre un romero, hiniesta o retama silvestre, sentada en un trono, vestida de luces como el sol y llevando a su hijo Jesús en la mano izquierda. Tras el milagro, se convirtió al cristianismo, se bautizó y se consagró a ella construyendo una ermita en el lugar de la aparición, en cuyo centro colocó la imagen. Él mismo fue el primer ermitaño hasta su muerte, tras la cual hubo siempre allí uno o dos para seguir manteniendo el culto<sup>9</sup>.

### III.3.3. Estudio crítico

En España había culto antes de la invasión árabe. Según las elucubraciones tradicionales de los eruditos, cuando esto ocurrió en el siglo VIII, LOS CRISTIANOS ESCONDIERON SUS OBJETOS DE DEVOCIÓN (reliquias de santos, libros sagrados y especialmente imágenes de María), para librarlos de la profanación de los musulmanes, y se refugiaron en las montañas. Tras la reconquista, esas imágenes fueron encontradas saliendo a la superficie por la acción de los elementos naturales (lluvias, movimientos de

---

8. Según mis averiguaciones, la primera mención escrita de la leyenda debe ser la del arcipreste de Viana Don Juan AMIAX en: *Ramillete de Nuestra Señora de Codés*. Pamplona, Carlos Labayen, 1608; p. 38. Los Padres ANGUIANO y ORTIGOSA también aluden a ella muy brevemente. HERNÁEZ DE LA TORRE la refiere de modo más extenso, siendo copiado a menudo. CARRILLO es el que aporta la versión más completa y más utilizada, tomando datos del autor anterior.

9. HERNÁEZ DE LA TORRE, P. Fr. Domingo: *Primera parte de la chronica de la provincia de Burgos*. T. 1, libro III, cap. I, 1722; pp. 218-220. CARRILLO, P. Fr. Lorenzo: *Historia y novena de la Virgen de Vico*. 1ª ed: 1794; pp. 19-28 y *Compendio histórico de Nuestra Señora de Vico*. Reedición de la obra anterior; 1861; pp. 15-18.

Sobre el lugar exacto donde se apareció la imagen, el P. CARRILLO señala las dos opiniones existentes, adhiriéndose a la segunda: el milagro pudo ocurrir al final de la cuesta, en lo alto de la loma, donde hoy se halla el monasterio fundado en el siglo XV (concretamente en la capilla mayor de la iglesia), o en la mitad de la pendiente, donde se conserva un pequeño oratorio construido en el siglo XX por la familia Olózaga, quizá sobre los restos de otro primitivo. Según el Padre Vicente ORTIZ MULLERAS (citado por HERNÁNDEZ, P. M.: "Vico, imperecedera historia". *Programa de fiestas. Arnedo 1973*. Arnedo, Gráficas Isasa, 1973; sin pp.), la primitiva ermita de la aparición no se encontraba aquí sino al otro lado de la yasa situada en la cara norte, en la denominada "Viña de la Plana", donde se halló un capitel mientras se labraba la finca.

tierras u otras causas), surgiendo entonces una serie de leyendas elaboradas por el pueblo que aseguraban su revelación de modo sobrenatural. Cuando esto ocurrió, los cristianos que ocultaron las imágenes ya habían muerto y sus descendientes desconocían el lugar donde las depositaron por lo que se perdió la memoria de dónde estaban. Ninguna de las que aparecieron se conserva, pues si alguna vez existieron, posiblemente estaban muy deterioradas y fueron sustituidas por otras de estilo románico y gótico.

En La Rioja, la dominación árabe fue breve, desde el siglo VIII al XI aproximadamente, y con intervalos, pues tan pronto se ganaba una zona como se perdía. De este modo, Arnedo y su comarca cambiaron de dueño repetidas veces por lo que los cristianos tuvieron que huir a menudo escondiendo sus imágenes y refugiándose en cordilleras. Como Arnedo se reconquistó a principios del siglo X (918 o 923) y Calahorra un siglo más tarde (1045), sólo después de esta última fecha gozaría la zona de una cierta tranquilidad. LA ÉPOCA DEL SURGIMIENTO DE LA LEYENDA podría situarse entonces, a FINALES DEL SIGLO X O COMIENZOS DEL XI. Como la fecha de su liberación era reciente, todavía quedarían entre los cristianos algunos moros a los que no se les había desposeído de sus tierras, pero que serían relegados a vivir fuera de la ciudad, en ese barrio apartado o Vico. (Por su etimología, debía ser reminiscencia de un vicus romano, término equivalente a aldea rural, arrabal, vecindad, pago, término, quinta, hacienda, heredad, granja, o lugar cercano a otra localidad mayor)<sup>10</sup>.

Tenemos, por tanto, una invención de la imagen en circunstancias fabulosas, fruto de la imaginación popular (leyenda de la aparición en la época de la Reconquista) y un intento de explicación racional o desmitificación del suceso por parte de los cronistas eclesiásticos e historiadores (ocultación de imágenes en tiempos anteriores, durante la conquista árabe o incluso visigoda).

Pero si analizamos estas interpretaciones más críticamente todavía, es obvio que en ellas se da a entender que las imágenes escondidas se habían realizado antes del siglo VIII, y en ningún caso se han encontrado obras anteriores al siglo XII. Por otra parte, no hay constancia material de la existencia de escultura en el periodo visigodo, por lo que hay que admitir la carencia de base científica de estas suposiciones. Ya aludimos anteriormente al resurgimiento de la escultura de bulto redondo en el románico tras el paréntesis de la época bárbara, lo cual quiere decir que no pudieron existir imágenes tridimensionales de la Virgen antes de la Reconquista.

Según J. A. QUIJERA PÉREZ, la leyenda de la Virgen de Vico hay que incluirla dentro del tema mítico de las apariciones de imágenes en lugares considerados como sagrados,

---

10. FERNÁNDEZ DE BOBADILLA, F.: *Apuntes...*, Op. cit.; pp. 176-181. GARCÍA DEL MORAL Y VICARIO, L.: "El 'Vico' de Arnedo". *Programa de fiestas. Arnedo 1980*. Arnedo, Gráficas Isasa, 1980; sin pp. En la Edad Media, los vicus que quedaron como herencia de la organización romana, se encontraban cerca de los monasterios y en ellos vivían propietarios rurales que cultivaban los campos en las llanuras cercanas a manantiales, fuentes o arroyos. Según J. Caro Baroja (citado por MORALES DE SETIÉN, J.: "¿En qué fecha pudo aparecer la imagen de la Virgen de Vico?". *Programa de fiestas. Arnedo, 1986*, Arnedo, Gráficas Isasa, 1986; sin pp.) el término "Vico" en vez de "Barrio" aparece en las escrituras medievales de La Rioja exclusivamente.

concretamente en **ÁRBOLES** o **ELEMENTOS VEGETALES**<sup>11</sup>. Otras **HIEROFANÍAS** o **LUGARES SAGRADOS** son el mundo lítico (montañas, cuevas, piedras) o acuático (fuentes, ríos, lagunas, arroyos) aunque el carácter hierofante del mundo vegetal es uno de los temas míticos rituales más importante: árbol de la vida, árbol regenerador, árbol como habitáculo o receptáculo de la divinidad, árbol de la cruz, etc. Todos ellos son lugares en los que reside una fuerza mística capaz de realizar milagros. Serían antiquísimos centros culturales y religiosos antes ocupados por religiones predecesoras, que fueron absorbidos por la aparición del cristianismo. La presencia de imágenes en ellos es la forma de sacralizarlos de nuevo y recuperarlos para la nueva religión. Ésta encauza el antiguo culto, haciendo responsable del poder milagroso que emana de esos santuarios a Dios, mediante la Virgen como intermediaria, e implantando allí una ermita. La función de la invención de la imagen es, por tanto, civilizar el viejo santuario, transformar el desorden anterior en un nuevo orden cristiano. Este proceso comienza con la entrada del cristianismo en la Alta Edad Media y aumenta a partir del siglo XII, con la intensificación del papel de la Virgen. Sin embargo, lo que provoca estas creencias es anterior, arcaico, innato a la psiquis religiosa humana.

#### II.4. Cronología

Es evidente que la imagen de Vico conservada en la actualidad no es ni la que escondió el cristiano ni la que encontró el moro pues es **ROMÁNICA DE FINALES DEL SIGLO XII**<sup>12</sup>. En este sentido caben dos posibilidades: que la de la aparición nunca existiera (lo más probable), o que desapareció retirándose del culto por estar estropeada o porque las modas impondrían otros estilos, y se talló la actual. Los diversos estudiosos han exagerado la antigüedad de la pieza:

- El Padre Matheo de **ANGUIANO** (1701-1704) afirma que es una de esas imágenes enviadas por San Pedro de Roma y ocultadas a la llegada de los bárbaros.
- El Padre Matías **MORALES** (1917) le da una cronología visigótica.

---

11. QUIJERA PÉREZ, J. A.: "El tema mítico de las apariciones de imágenes en La Rioja". *Revista de Folklore*. Libro Séptimo. 2, Valladolid, Caja de Ahorros Popular, 1987; pp. 190-194. Hay muchas imágenes en La Rioja descubiertas sobre árboles: las Vírgenes de la Estrella en Briones, de Villarrica en Ventrosa, del Tajo en Camprovín y Santa María Magdalena en Anguiano se manifestaron sobre una encina; las del Roble en Sorzano y la de Valvanera sobre un roble; la de Castejón en Nieva de Cameros y la de Munilla en Monte Cantabria sobre un espino; la de Yerga en Autol sobre un haya; la de los Parrales en Baños de Río Tobía sobre unos parrales, la de la Hermedaña en Sorzano o Moncalvillo sobre un acebo, la de Canalejas en Zarzosa sobre un fresno, etc. Respecto a la de Vico en Arnedo, aunque en las distintas versiones de la leyenda se especifica que fue encontrada sobre un romero o retama silvestre, Quijera parece ignorarlo al afirmar que no se conoce la especie vegetal concreta, y al identificar la voz "Vico" con el término latino "ficus" (higo-higuera), árbol relacionado con los moros.

12. Si en otras manifestaciones artísticas (arquitectura o escultura monumental), el arte románico español comienza en el siglo XI, en la imaginería hay que retrasarlo hasta la segunda mitad del XII en la mayoría de los casos. Nuestra imagen no es ajena a ello, teniendo en cuenta además que se da en un entorno local y rural, donde las nuevas corrientes artísticas suelen surgir con un cierto retraso.

- José Antonio SOPRANIS y Fenando FERNÁNDEZ DE BOBADILLA (1954) son los primeros en denunciar esa antigüedad exagerada, aunque todavía le atribuyen una época demasiado temprana: finales del siglo XI- comienzos del XII.
- En el *Inventario artístico de Logroño y su provincia* (1975), se data a finales del siglo XII, cronología que ya había sido sugerida en 1966 por los Sres. Navarro, dueños de un taller de restauración de Zaragoza, a propósito de una reparación de la talla que no se llevó a cabo.
- Felipe ABAD LEÓN, en sus diversas obras sobre el monasterio de Vico (la última de 1990), sigue siendo partidario de adelantar su fecha de ejecución al siglo XI, argumentando que su calidad se debe al artista y no indica modernidad<sup>13</sup>.

## II.5. Material y policromía

Se realizó en MADERA DORADA Y POLICROMADA aunque lo conservado en la actualidad no es la pintura original sino la suma de muchas manos acumuladas a lo largo de los siglos. Casi toda la imagen está sobredorada con un baño de oro, poseyendo además pequeños detalles policromados que se reducen al manto, el interior de las mangas y el borde de la túnica; este estofado o pintura de telas es a punta de pincel mediante la aplicación de un color liso, en este caso azul. Del dorado habría que exceptuar asimismo el ENCARNADO aplicado en caras, manos y pies (la mano derecha de la Virgen y los dos pies del Niño fueron añadidos en la restauración de 1980). La manzana que lleva María en esa mano, pintada al óleo en color verde, también es posterior.

## II.6. Tipología

Es una Virgen en MAJESTAD, hierática, sedente, entronizada y frontal, tipología que arranca de las catacumbas, se interrumpe en la época bárbara y se reanuda en los manuscritos miniados de los siglos X y XI, hasta llegar al arte románico. Vemos cómo esta iconografía no nace en la Edad Media sino que ya estaba fijada desde la Antigüedad; en realidad, todas las modalidades existían desde el arte bizantino y los artistas medievales sólo se limitan a reutilizar algunas.

Según los tipos heredados de Roma y Bizancio, es DEI GENITRIX (término latino) o THEOTOCOS (término griego) por ser Reina y Madre de Dios; es PANAGIA

---

13. ANGUIANO, M.: Op. cit.; pp. 542, 543. MORALES, M.: Op. cit.; pp. 15-23. SOPRANIS, J. A.; FERNÁNDEZ DE BOBADILLA, F.: Op. cit.; pp. 27, 28. MOYA VALGAÑÓN, J. G. (y otros): *Inventario artístico de Logroño y su provincia. T. I: Álbalos-Cellorigo*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975; p. 130. Carta del taller de NAVARRO al párroco de Arnedo D. Orestes González en febrero de 1966. ABAD LEÓN, F.: *A la sombra...*, Op. cit.; p. 251 y *Guía para visitar...*, Op. cit., p. 74.



NIKOPOIA, KIRIOTISSA o ARZONERA<sup>14</sup> por mostrarse sedente, frontal, hierática y con Jesús sentado en sus rodillas; es SEDES SAPIENTIAE por ejercer como Trono de la Sabiduría Divina. Todo esto justifica que en el románico lleve siempre al Niño. (Las imágenes dedicadas sólo a ella serán propias del gótico).

En cuanto a la postura de éste, es un tipo intermedio entre la Virgen SIMÉTRICA, con el Niño centralizado y frontal, y la Virgen ASIMÉTRICA, que lo muestra lateralizado en una rodilla y de perfil. Aquí, Jesús se sienta en la rodilla izquierda de su Madre completamente de frente, rompiendo la simetría pero no la ley de frontalidad. El desplazamiento del Niño hacia un lado sin perder su posición frontal se da en los ejemplares más tardíos del primer tipo. De ellos es característico el trono o sillón y la corona (por la condición de reina de María), la indumentaria sencilla con escasos pliegues rígidos y tenso, las pequeñas dimensiones y la deshumanización<sup>15</sup>.

## II.7. Descripción

Es de CANON PEQUEÑO (mide 57'5 cm.) y sólo está tallada por la parte delantera, siendo el dorso liso y plano, como en casi todas las románicas. No es una imagen-relicario pues no tiene cavidad posterior para contener reliquias. Se asienta sobre una PEANA sobredorada, decorada con motivos geométricos que imitan labores de orfebrería y pedrería.

LA VIRGEN, por su condición de reina, está sentada sobre un TRONO muy sencillo y liso. Los Padres Hernáez de la Torre y Carrillo<sup>16</sup>, en su línea habitual de mezclar el arte con la religiosidad, decían que su semblante majestuoso se transfiguraba en varios colores y en varios aspectos (severo, triste y cubierto, o apacible, alegre y claro). Contemplándolo objetivamente, el ROSTRO es de facciones serenas, con ojos bien dibujados y boca que esboza una ligera sonrisa. Lleva un VELO que le cubre la cabeza y se adapta a ella encuadrando la cara pero sin enmarcar el cuello a modo de toca, y sin ondularse (las ondulaciones en zig-zag y la separación entre velo y cabeza serán propias del gótico). También cubre el CABELLO, del que sólo se aprecia el arranque de unas pequeñas ondas (en el románico el peinado no tiene ninguna importancia). Como es reina,

---

14. La Panagia (Santísima Virgen) Nikopoia, Kiriottissa o Arzonera deriva de un icono venerado en la iglesia de San Marcos de Venecia. Es la Virgen que da la Victoria o "Socia belli", protectora y auxiliadora de los guerreros, y de ahí que imágenes de este tipo fueran llevadas a los combates (Fernando III el Santo lo hacía con regularidad). RÉAU, L.: *Iconographie de l'art chrétien. Tome second. Iconographie de la Bible. II. Nouveau testament.* París, Presses Universitaires de France, 1977 (1ª edición: 1957); p. 72.

15. Del segundo tipo es más propio el escabel o arqueta y la ausencia de corona (en él María no es reina sino madre), las mayores dimensiones, la indumentaria más rica con pliegues más naturales, y la mayor humanización. Sobre la prioridad cronológica de una u otra tipología difieren los autores. Para TRENS, M.: Op. cit.; p. 399, ambas conviven en el siglo XII y no hay que creer que la segunda sea una evolución de la primera. Para NAVAL, F.: Op. cit.; p. 346-349, la primera es anterior pues se da en el siglo XII mientras que la segunda es más propia del XIII al XV.

16. HERNÁEZ DE LA TORRE, D.: Op. cit.; p. 220. CARRILLO, L.: Op. cit.; p. 32 (edición de 1794) y p. 20 (edición de 1861).

sobre el velo lleva una CORONA que no es la original. Ésta se desmochó en el siglo XVIII para colocar otra barroca, que no estaba de acuerdo ni con el estilo ni con el tamaño de la imagen. En la restauración se rehizo una a modo de diadema con tres florones o resaltes lobulados en la parte superior.

La INDUMENTARIA es sencilla, siguiendo el modelo clásico. Lleva una TÚNICA talar dorada con cuello redondo o "a la caja". Se adorna con bandas que imitan labores de orfebrería o pedrería en la cenefa del escote y en la franja central que baja desde éste a los pies. El borde inferior o fimbria remata en unas estilizadas ondas con policromía azul que desvelan el color interior de la túnica; por eso también es de este color el revés de las mangas, tan anchas que llegan casi hasta los pies. El MANTO, colocado sobre la túnica, es continuación del velo y también está pintado en azul. En este caso la policromía ayuda a diferenciar ambas prendas. Es liso, cubre solamente los hombros y no se sujeta al cuello con broche. Los pies se cubren con un CALZADO PUNTIAGUDO (la Virgen debe ir siempre calzada, como signo de pudor y recato) que sigue la moda contemporánea pero que a lo largo de los siglos permanecerá inalterado y adquirirá un carácter sagrado, como todos sus atavíos en general. Los pies descansan sobre una superficie curva a modo de bola o cojín esférico.

LA ACTITUD DE LAS MANOS sigue las pautas comunes. Con la izquierda sostiene al Niño lateralmente, de un modo muy rígido, sin apenas articular los dedos. (Si las falanges de éstos están muy marcadas indican que son producto de restauraciones). La derecha ha sufrido varias modificaciones. Según los Padres Hernández de la Torre y Carrillo, originalmente la elevaba enseñando al Niño un pequeño globo. En el siglo XVIII fue arrancada y sustituida por otra desproporcionada, en actitud de sostener un ramo, para que hiciera juego con los postizos ropajes. En la restauración de 1980 se rehizo otra mano, no tan grande, sin apoyar sobre la rodilla y sosteniendo una esfera o manzana<sup>17</sup>. Al agarrar a su Hijo, la Sedes Sapientiae se humaniza un poco. Así, en este caso, María deja de ser tratada como mero sitial del Niño (con los brazos en ángulo recto, paralelos, y las manos enmarcando a Jesús pero sin tocarlo, exactamente igual que los brazos de un trono, como ocurre en la imagen románica de Cañas), e insinúa, aunque muy levemente, su carácter de

---

17. El objeto que sujeta la Virgen en este tipo de imágenes se ha identificado a menudo con una manzana (fruto del pecado) para asimilarla a la nueva Eva, que tras el pecado original, ofrece al hombre el fruto de salvación. Sin embargo, teniendo en cuenta que esta identificación no se da en el románico sino en el gótico, y que los atributos de estas esculturas marianas son los más afectados por las restauraciones, es preciso sospechar que las frutas (manzanas, higos, granadas, piñas, etc.) en manos de las Vírgenes románicas, son adiciones posteriores. Para TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1946; p. 404, el objeto original es la bola del mundo, símbolo de la soberanía de Cristo, quien por tener las dos manos ocupadas en bendecir y sostener el libro, cede el emblema a la Madre. Además, los atributos de Madre e Hijo en el románico suelen ser de carácter inanimado (esfera para ella y libro para él), mientras que los naturales, de carácter vegetal o animal (flores en María y aves en el Niño) se reservan para el gótico.

persona y de madre al protegerlo con su mano izquierda. Por ello es una VIRGEN DE APOYO según unos autores, o SUSTENTANTE, según otros<sup>18</sup>.

EL NIÑO se asienta sobre su Madre, que a pesar de todo sigue siendo más trono que madre. Es totalmente frontal pero rompe el eje vertical de la imagen al situarse en su rodilla izquierda. Su CABEZA no parece infantil sino de adulto, ya que es Niño-hombre, Dios Todopoderoso. Mantiene una actitud idéntica a la del Cristo en majestad. Lleva la cabeza descubierta con PEINADO liso y una CORONA de rey pequeña y sencilla, a modo de diadema.

Su INDUMENTARIA es similar a la de la Virgen, con algunas variantes. LLEVA TÚNICA talar rematada en orlas decoradas con bolas que imitan piedras preciosas en el escote y el ruedo inferior. El MANTO se dispone a manera de toga romana<sup>19</sup>, como es típico en los Niños de la imaginería románica, y se adorna en el borde con otra cenefa decorada, que se aprecia en la cintura y en el hombro. Va DESCALZO, pues no debe guardar recato como María.

En cuanto a la POSTURA DE MANOS, al igual que el Cristo en majestad adulto, con la derecha bendice alzando tres dedos según la manera latina<sup>20</sup>, y con la izquierda sostiene por la parte superior y apoyándolo en la rodilla, el libro de los Evangelios o de la Vida que en esta ocasión está cerrado y ornado con bolas.

## II.8. Estilo

LOS ROSTROS son hieráticos, adustos, inexpresivos, intemporales, antinaturalistas, mayestáticos, solemnes, sin el menor contacto entre Madre e Hijo. Ella aparece como

18 Según RAMOS DE CASTRO, G.: *El arte románico en la provincia de Zamora*. Zamora, Diputación Provincial, 1977; p. 381, cuando María lleva en el centro al Niño amparándolo con las dos manos extendidas es una VIRGEN AMPARO O MANIFESTACIÓN DEL HIJO; si con una mano apoyada en la rodilla sostiene una flor o una fruta y con la otra sujeta al Niño es una VIRGEN DE APOYO; si levanta la mano derecha -que sigue sosteniendo una flor o una fruta- y apoya la izquierda sobre el hombro del Niño es una VIRGEN DEL DON y si sujeta con su mano izquierda el manto y lo levanta como protegiendo a su Hijo es una VIRGEN DEL MANTO. C. FERNÁNDEZ-LADRERA: op. cit.; p. 107, mantiene la primera y la última tipología pero difiere levemente en la terminología aplicada a las otras dos: la que sujeta a Jesús por la parte inferior o a media altura sería una VIRGEN SUSTENTANTE y la que apoya su mano sobre el hombro o parte superior del brazo del Niño sería una VIRGEN DE APOYO.

19. Este tipo de manto consistía en echar un extremo encima del hombro izquierdo dejando el otro desnudo. El extremo libre se pasaba bajo el brazo derecho y por delante se ponía de nuevo sobre el hombro izquierdo. FATÁS, G.; BORRÁS, G. M.: *Diccionario de términos de arte y arqueología*. Zaragoza, Guara editorial, 1980, 4ª ed.; pp. 206, 207. También se asemeja a vestiduras griegas, pero más que a clámide, se parece al himatión o pallium porque aunque ambos son mantos oblongos que se ponen sobre el hombro izquierdo, en este caso no se unen los extremos sobre el diestro con un broche (clámide) sino que se deja este hombro libre pasando el manto por delante y cubriendo el costado derecho (himatión o pallium).

20. La mano levantada con la palma hacia afuera es la señal de la bendición divina, que puede darse bajo dos formas con diferente simbolismo: la manera latina consiste en levantar los tres primeros dedos (pulgar, índice y corazón o medio) y plegar los otros dos (anular y meñique) y simboliza la Trinidad; para bendecir a la manera griega se unen los dedos pulgar y anular y se extienden los demás. NAVAL, F.: Op. cit.; p. 335.

una emperatriz sedente en su trono, con porte de reina distante, rasgos austeros, aspecto grave, rígido, frío, dogmatizante y majestuoso. Sus ojos son grandes para expresar esa mirada grave, profunda, alejada, trascendente e interiorizada. El Niño es más un hombre y no mantiene ningún contacto con su Madre, pues ella es sólo un expositor suyo. Ambos están concentrados en sí mismos; ni la Madre mira al Hijo, ni el Hijo a la Madre.

LAS PROPORCIONES no son reales. Es una imagen bastante geométrica, de configuración corporal plana, con cabeza demasiado grande, hombros estrechos, pequeños y rígidos aunque bien modelados y piernas exageradamente largas en relación al tronco.

LA TALLA tiene muy poco relieve, destacando las piernas como únicos elementos que sobresalen. Los pliegues son poco acusados, tensos, rígidos, rectos, geométricos, caligráficos, apenas insinuados, sin volumen, de configuración lineal. Recuerdan esa corriente bizantinista de mediados del siglo XII.

Sólo tiene algunos detalles que la humanizan algo: el ademán de sostener al Niño y la SONRISA EN EL ROSTRO, que es típica de finales del siglo XII. Cuando en el último periodo del románico la Theotokos comienza a humanizarse, esbozará esa ligera mueca que se acentuará en el siglo XIII y en el gótico pleno.

## II.9. Añadidos, postizos, retoques, pospuestos (en el siglo XVIII)

En el siglo XVIII la efigie fue cubierta con MANTO, CORONA Y ROSTRILLO, quedando oculta de la vista de los fieles. La MANO DERECHA de la Virgen fue arrancada y sustituida por otra más grande para que, sobresaliendo por el manto de tela, sostuviera un ramo de flores e hiciera juego con los postizos ropajes. Su CORONA también se desmochó, así como la parte alta de la cabeza, para colocar otra grande y dorada que imponía la moda barroca. Con todas estas transformaciones y mutilaciones, la imagen se estropeó.

Aunque los mantos se cambiaban, interiormente estuvo siempre cubierta de una TÚNICA pues existía la creencia de que quien osara verla desnuda quedaría ciego. Corroborándolo, los Padres ORTIGOSA y CARRILLO apuntan que estaba vestida de una tunicela de grana que nadie jamás se atrevió a descubrir debido a ese temor<sup>21</sup>.

## II.10. Recuperación de la imagen primitiva y restauración (en el siglo XX)

Como desde el siglo XVIII nadie había visto la imagen original, desapareció la memoria de cómo era. El 30 de agosto de 1947, el M. I. Sr. D. Julián Cantera la descubrió momentáneamente a requerimiento del Arcediano de la S.I.C. de Vitoria, rompiendo con esa superstición.

En 1953 o 1954, José Antonio Sopranis y Fernando Fernández de Bobadilla la despojaron de todos sus añadidos barrocos. Le arrancaron las tablas que le habían clavado para que los mantos quedaran huecos, la fotografiaron e hicieron un estudio de la misma. Como la gente desconocía la verdadera efigie, se mostraron partidarios de quitarle

---

21. ORTIGOSA, F.: Op. cit.; sin pp. CARRILLO, L. : Op. cit.; p. 35 (edición de 1794) y p. 21 (edición de 1861).

definitivamente los antiestéticos mantos que la convertían en un ejemplar en serie, para que fuera contemplada tal y como fue concebida en la Edad Media<sup>22</sup>.

Pero habría que contar para ello con la oposición popular pues cuando D. Orestes González, párroco de Arnedo entre 1962 y 1966, fue introduciendo la costumbre de ofrecer al culto la imagen despojada de los postizos, tuvo grandes problemas con los fieles. En 1966 intentó restaurarla en el taller zaragozano de los Señores Navarro, pero finalmente no se decidió a dar este paso<sup>23</sup>.

La necesidad de una restauración es retomada en 1979 por el entonces párroco D. Emeterio Martínez, que tras pedir consejo a diferentes personalidades, recurre al escultor Vicente Ochoa, quien la repara entre julio y septiembre de 1980<sup>24</sup>. Su labor consistió en ejecutar una base de madera de roble encerada para sujección en altar o andas; arreglar la peana que estaba comida por las termitas en su parte posterior; fijar dicho plinto a la imagen con espigas, pues anteriormente se sujetaba con unos grandes clavos forjados que producían mal efecto; tallar y colocar la mano derecha con manzana y la corona de la Virgen en madera de nogal; modelar dos palmetas para la corona del Niño y unos pies nuevos; arreglar fragmentos de los adornos de los ropajes y tapar agujeros. No se tocó la policromía, aunque no era la original sino el resultado de varias adiciones posteriores. Sólo se policromaron al óleo y se doraron con oro fino las partes restauradas, dándoles un patinado o barniz final<sup>25</sup>.

## II.11. Autor, taller

Como ocurre en todas las Vírgenes de devoción románicas, no conocemos el nombre del artista que la talló pero seguramente debió ser algún imaginero local con un radio de acción limitado. Como no se conserva ningún resto de los primitivos templos arnedanos (las fábricas originales de las iglesias de Santa Eulalia, San Cosme y San Damián y Santo Tomás debieron ser románicas), no podemos compararla con la escultura monumental. De todos modos, los talleres de escultura en bulto redondo y de escultura en relieve no

---

22. SOPRANIS, J. A.; FERNÁNDEZ DE BOBADILLA, F.: "La imagen de Nuestra Señora de Vico" en MORALES DE SETIÉN, José: *Vico. Mil años de historia*. Logroño, Imprenta Ochoa, 1954; p. 26. FERNÁNDEZ DE BOBADILLA, F.: *Apuntes...*, Op. cit.; p. 181.

23. Carta del taller de NAVARRO al párroco de Arnedo D. Orestes González en febrero de 1966. En ella se data la imagen en la segunda mitad del siglo XII y se detalla en qué consistiría la restauración: arreglar grietas y desperfectos, sustituir la mano falsa de la Virgen por otra dentro del estilo, poner los pies al Niño y reconstruir las coronas de ambos.

24. MARTÍNEZ, E.: "A sacar agua, Arnedo la necesita". *Programa de fiestas. Arnedo 1979*. Arnedo, Gráficas Isasa, 1979; sin pp. Tras conseguir la conformidad del Sr. Delegado Diocesano de Arte D. Victoriano Labiano y el Sr. Obispo D. Francisco Álvarez Martínez, pidió consejo a la artista de Arnedo M<sup>a</sup> Pepa Calvo, que había trabajado en restauración, y al entonces Director Provincial de Cultura D. José Gabriel Moya Valgañón, quien pensó en el citado escultor para acometer tal reparación. A petición de F. Fernández de Bobadilla, Miguel Mur había realizado un estudio fotográfico de la imagen en 1975, antes de iniciar el proyecto, donde se pueden apreciar los deterioros causados por los clavos y los postizos (Láms. 3, 4 y 5).

25. Informe del escultor VICENTE OCHOA tras la restauración. Logroño, Septiembre, 1980; 2 pp.

solían coincidir. La mayor parte de las tallas marianas de madera fueron realizadas por imagineros populares alejados de los tallistas en piedra. Salvo raras excepciones, estos últimos no influyeron en aquéllos. (En el gótico sí habrá relaciones entre ambas técnicas).

Es preciso, entonces, tomar como puntos de referencia a otras Vírgenes exentas de la zona. En la localidad de Vinuesa (Soria), existe una imagen denominada Nuestra Señora del Pino, con un asombroso parecido estilístico con la de Vico. Como ella, es de finales del siglo XII, de canon pequeño, lleva al Niño sentado de frente sobre la rodilla izquierda, tiene una corona con resaltes en la parte superior, acusa una gran rigidez, planitud y geometrismo, y su aspecto general es muy similar. Quizá ambas pertenecieron al mismo taller o fueron ejecutadas por el mismo escultor.

## II.12. Comparaciones con otras imágenes riojanas

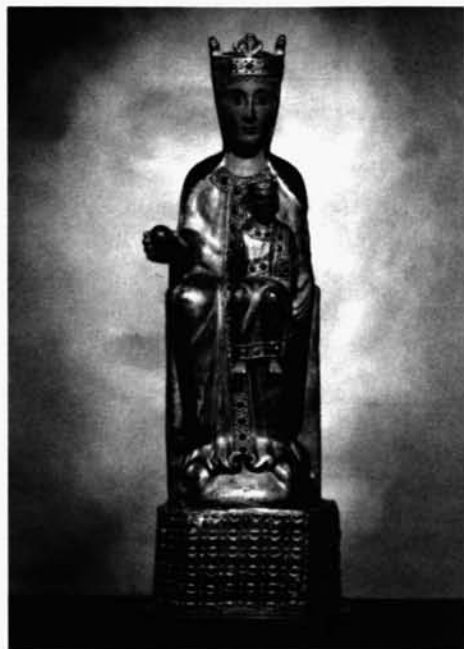
La Virgen de Vico es muy similar a las otras imágenes románicas de La Rioja en cuanto a su tipología, aunque cada una tiene ligeras variantes.

Si consideramos la POSTURA DEL NIÑO, las de Posadas, Hayuela o de las Nieves en Cañas (desaparecido) y Santa María de la Antigua en Logroño, lo presentan centralizado y frontal; la de Santa María de Palacio o Virgen del claustro en Logroño, la de Vico en Arnedo y la de Yerga en Autol lo llevan también frontal pero sentado en la rodilla izquierda; la del Monte en Cervera inicia la transición hacia la postura ladeada pues Jesús se sienta en la rodilla izquierda pero de tres cuartos; en la de Santa María la Real o Virgen de la Terraza en Nájera y en la de Castejón en Nieva de Cameros se halla en la pierna izquierda y totalmente de perfil; finalmente, la de Valvanera es un tipo iconográfico singular por exhibir su figura en el centro pero con los pies orientados hacia la izquierda y la cabeza hacia la derecha.

En cuanto a la ACTITUD DE LAS MANOS DE AMBOS, todos los Niños son similares: con la mano derecha bendicen alzando los dedos pulgar, índice y corazón y encogiendo los otros dos, y con la izquierda sujetan el libro abierto (Palacio en Logroño, Valvanera) o cerrado (Posadas, Antigua en Logroño, Arnedo, Cervera, Nieva de Cameros) excepto el de Nájera y el de Yerga que llevan una esfera. La Virgen sujeta con la mano derecha un objeto (esfera o manzana en Nieva de Cameros, Arnedo, Yerga y Cervera; flor en Nájera y Antigua de Logroño; desaparecido en Posadas y Palacio de Logroño), excepto las de Cañas y Valvanera, que sujetan al Niño. Con la izquierda todas lo sostienen (Palacio, Vico, Yerga, Cervera, Nájera, Nieva de Cameros) o hacen ademán de ello (Cañas, Posadas, Antigua de Logroño) excepto la de Valvanera que lleva una manzana. No hay que olvidar que la mayoría de estos atributos no son los originales sino producto de restauraciones<sup>26</sup>.

---

26. Falta un estudio comparativo más profundo de las imágenes románicas marianas de La Rioja, que estoy llevando a cabo en mi Tesis Doctoral, en fase de realización.



**Lám. 1: Virgen de Vico después de la restauración de 1980. Foto Jalón (Arnedo).**



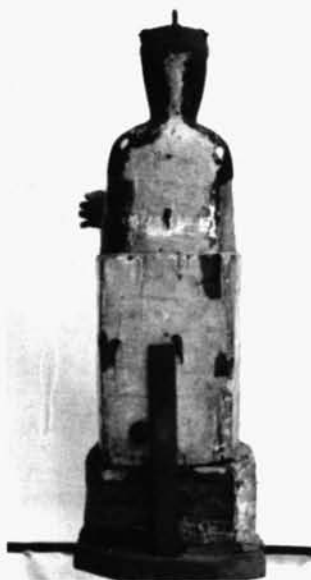
**Lám. 2: Detalle de la Virgen de Vico después de la restauración.**



Lám. 3 (Lateral izquierdo)



Lám. 4 (Lateral derecho)



Lám. 5 (Vista posterior)

Virgen de Vico antes de la restauración de 1980.  
Reportaje fotográfico de Mur por encargo de D. Fernando Fernández de Bobadilla en 1975.