

# IMAGINERÍA MEDIEVAL DE LOS MONASTERIOS DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

**Minerva Sáenz Rodríguez**

Instituto de Estudios Riojanos

En esta comunicación se pretende dar a conocer la imaginería de los siglos XII, XIII y XIV, que se conserva dispersa por diferentes lugares, procedente de los dos monasterios de San Millán de la Cogolla. Aunque es escasa, aún existe al menos un ejemplar de los tres tipos de imágenes más representados en la Edad Media: un Cristo crucificado (el del monasterio de Suso, románico del siglo XII, hoy expuesto en el Museo de La Rioja -Logroño-); una Virgen con el Niño (gótica del siglo XIII, de procedencia desconocida, hoy expuesta en el Museo del monasterio de Yuso); y un santo (un San Juan Evangelista procedente de Suso, gótico del siglo XIV, custodiado en el Museo de La Rioja)<sup>1</sup>. Del siglo XV hay dos imágenes más, que no se estudiarán aquí: un San Millán de la Cogolla en piedra caliza, que se encuentra en la capilla del santo en Suso, enfrente del cenotafio románico, y una cabeza de San Millán o San Benito, actualmente guardada en el Museo de La Rioja.

Desgraciadamente también se puede dar noticia de otras esculturas de las que se desconoce su paradero: la llamada “Virgen de la Chapa de oro” o “Nuestra Señora de las Batallas”, pieza de orfebrería probablemente románica, regalada al monasterio de Yuso por Doña Estefanía de Foix, esposa del rey Don García el de Nájera, que se encontraba en el altar mayor de la iglesia hasta su robo por los franceses en 1809; otra Virgen mencionada en un documento del siglo XIII (1241), ubicada entonces “*en la claustra en sommo*

---

1. Agradezco a M<sup>a</sup> Jesús Escuin Guinea, su ayuda en la localización de las obras actualmente depositadas en el Museo de La Rioja.

*del panno do cuelgan los escudos*"; dos imágenes, una de "la Gloriosa" y otra de San Millán, citadas en otro documento de la misma centuria (1289), situadas "entrel coro e el altar"; y por último, una Virgen gótica del siglo XIV, que se hallaba en el retablo mayor del monasterio de Suso hasta 1964, fecha en que se extravió.

## 1. CRISTOS CRUCIFICADOS: CRUCIFIJO DEL MONASTERIO DE SUSO

Se ubicaba originalmente en el interior del **monasterio de Suso**, pero desde el 28 de julio de 1983 reside en el Museo de La Rioja (Láms. 1, 2). Es románico de fecha bastante avanzada, cercana a 1200. (La mayoría de los crucificados y vírgenes hispánicos no son anteriores a las postrimerías del siglo XII).

A pesar de la abundancia documental de los monasterios de San Millán de la Cogolla, en las fuentes todavía no he encontrado citas referentes a esta imagen. Existe un documento de finales del siglo XIII que menciona a un crucifijo, pero en él no se especifica si era pintado o esculpido. El 12 de octubre de 1289, el abad Don Mateo dona a la sacristanía las rentas de Santa Gadea y Cihuri para que ardan dos lámparas eternamente en un altar del monasterio: "*... ordenamos e estableçemos fasta la fin del mundo que ardan sienpre dos lanpadas de noche ante el Crucifixio e ante la ymagen de la Gloriosa e ante la ymagen de Sant Millan, que estan entrel coro e el altar.*" (...) "*...cautener estas dos lanpadas sobredichas con la casa de Sancta Gadea e con los dos morauedis sobredichos de Çuhiuri e con los otros bienes que a la sacristania, que ardan sienpre de noche ante el Crucifixio que esta antel coro e las ymagenes sobredichas.*"<sup>2</sup>.

Vemos que en las referencias a la Virgen y a San Millán sí se especifica claramente que son imágenes, mientras que nada se dice del crucifijo. En cuanto a su ubicación, las tres obras se situaban entre el coro y el altar, pero tampoco se sabe si del monasterio de Suso o del de Yuso, pues la documentación emilianense nunca lo especifica. (En realidad, eran dos edificios pero un único monasterio).

---

2. GARCÍA TURZA, C., GARCÍA TURZA, F. J., *Una nueva visión de la lengua de Berceo a la luz de la documentación emilianense del siglo XIII*. Logroño, Servicio de Publicaciones, Universidad de La Rioja, 1996, p. 127.

Tampoco se conoce ninguna leyenda o tradición popular, que quizás nos hubiera aportado algún dato más<sup>3</sup>. En cuanto al estado de la cuestión, no existe ningún estudio sobre él, y sólo se menciona breve y esporádicamente en obras de carácter general<sup>4</sup>.

Es de madera, originalmente policromada, pero debido a su gran deterioro, sólo conserva restos muy fragmentarios de la pintura original en la barba, tórax, piernas y paño de pureza. El resto fue rehecho y repintado entre 1982-83. Aunque es una imagen en bulto redondo, está concebida para verse sólo por delante. Es de tamaño natural, pues mide 1'72 m. de altura x 0'29 m. de anchura.

En cuanto a tipología iconográfica, a pesar de sus múltiples mutilaciones puede adivinarse que era un Cristo románico triunfante, desnudo, de cuatro clavos, con brazos perpendiculares al tronco (desaparecidos) y piernas paralelas y separadas. Actualmente no conserva la cruz. La cabeza se ladea hacia la derecha ligeramente; como se ha perdido toda su parte superior, no podemos saber cómo sería la expresión del rostro -seguramente serena, inexpresiva, hierática-, ni si tuvo los ojos abiertos o cerrados (Cristo vivo o muerto); la boca aparece cerrada y sin rictus de dolor. La barba es bipartita, terminada en dos gruesos bucles simétricos, y el cabello ya casi no existe pero por sus restos deducimos que poseía el típico peinado románico partido a raya en medio con largos mechones ondulados recogidos por detrás de las orejas. No lleva corona.

Tampoco quedan vestigios de los brazos, pero debemos suponer que serían horizontales y perpendiculares al tronco, con las manos abiertas. Las piernas, a las que les faltan los pies, son separadas y paralelas, sin montarse una encima de la otra y sin flexionarse; en ellas se resaltan múltiples heridas con pinceladas de pintura roja, probablemente posterior. Carece de *subpedaneum*. La figura en conjunto es recta, vertical, estirada, sin insinuar curva-

---

3. Aunque las leyendas son más abundantes en las tallas marianas, algunos Cristos riojanos también las poseen, pero son ya góticos: Cristo de Bañares en Valgañón, Cristo de la Pelota en Calahorra, etc.

4. Aparece citado en GUDIOL RICART, J., COOK, W. W. S., *Pintura e imagerie románicas*. Vol. VI de "Ars Hispaniae", Madrid, Plus-Ultra, 1950, pp. 364, 397. MOYA VALGAÑÓN, J. G., *El arte en La Rioja (I) La Edad Media*. "Colección de Temas Riojanos. 8", Logroño, Ochoa, 1982, p. 60. MOYA VALGAÑÓN, J. G. (Director), y otros, *Inventario artístico de Logroño y su provincia. La Rioja. Tomo IV: San Millán de la Cogolla - Zorraquín*. Inédito. Ficha del inventario general del Museo de La Rioja.

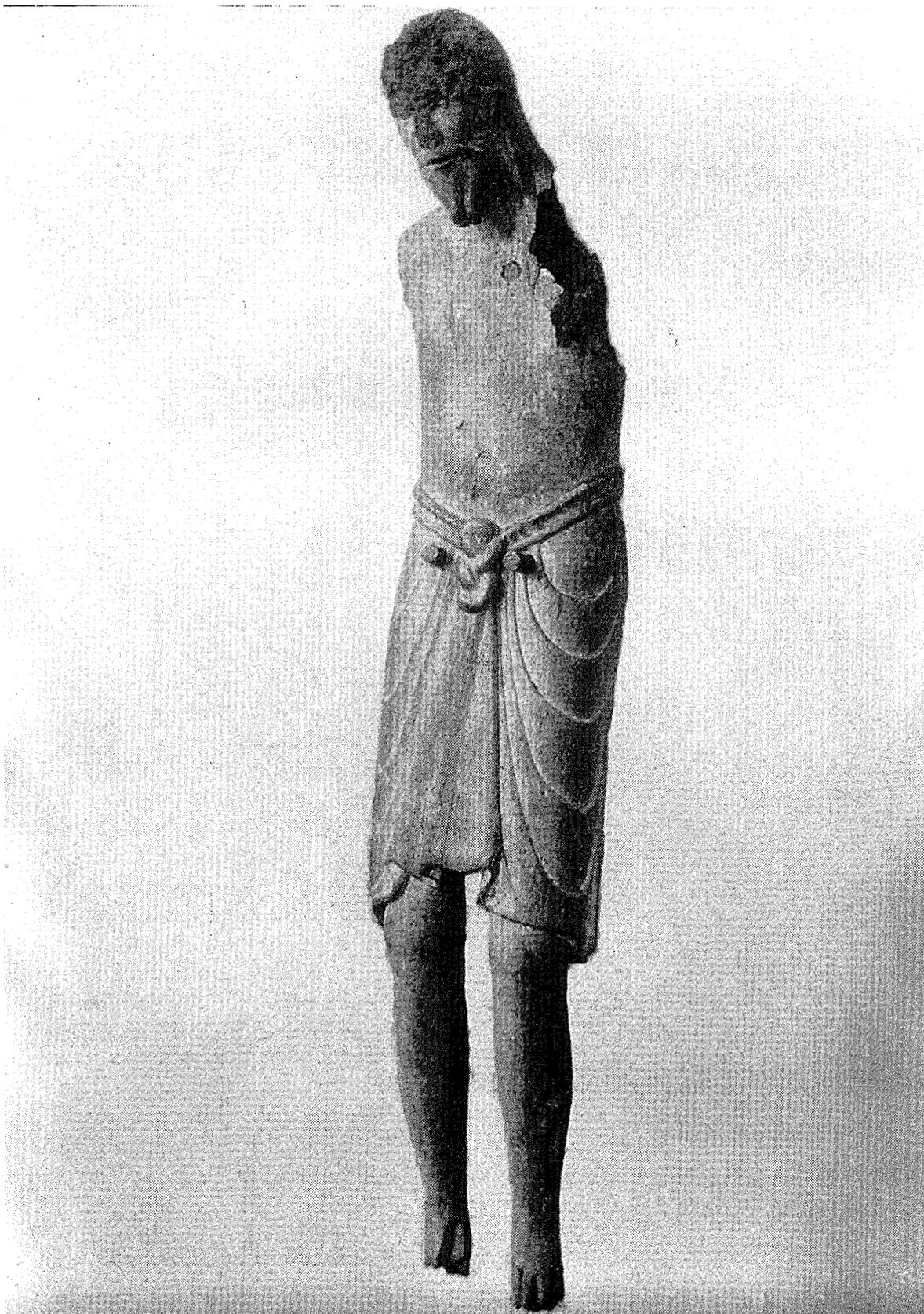
tura hacia un lado, excepto la ligera desviación a la derecha de la cabeza y de la parte superior del tórax. Éste es esquemático, convencional, abstracto y antinaturalista, pues no se marca ninguna parte de la anatomía (arco del cuello, costillaje, pectorales, abdomen) ni hay signos de tortura. Consecuentemente, el perfil de la figura es totalmente plano, sin movimiento. El paño de pureza o *perizoneum*, que supongo que originalmente no sería marrón, sino policromado en algún otro color, llega desde la cintura hasta las rodillas, dejándolas al descubierto; en la parte superior la tela se vuelve y se anuda al centro con un cordón que da lugar a un nudo entrelazado o sogueado (el nudo en el centro revela una tipología plenamente románica); el borde inferior se dispone horizontalmente y describe unas bellas ondulaciones originadas por el plegado de los paños.

Su estilo revela una buena factura, pues no parece obra popular. Todas sus características son las propias de los Cristos típicamente románicos: hieratismo y rigidez de concepción bizantina, canon alargado, pies separados, cabeza ligeramente inclinada, barba bipartita y paño de pureza anudado al centro. Los pliegues, combinando las líneas rectas y verticales en el centro con las curvas en los muslos, son de excelente calidad, si bien excesivamente lineales. Gudiol y Cook los comparaban con los de las figuras de los marfiles del arca de San Felices del monasterio de Yuso<sup>5</sup>. Es lógico que en los dos cenobios de San Millán de la Cogolla trabajaran buenos artistas, ya que dada su importancia en el Medievo, desde el siglo X poseyeron talleres de prácticamente todas las artes: eboraria (arquetas-relicario de San Millán y San Felices), orfebrería (diversos objetos de oro y plata), tejidos (telas del ara o altar portátil y del arca relicario de San Millán), miniatura (escritorio mozárabe en el siglo X y románico en los siglos XII y XIII), escultura pétreo (decoración monumental de Suso y cenotafio de San Millán) e imaginería (imágenes estudiadas aquí).

Hasta los años ochenta el Cristo de Suso se encontraba mutilado y en muy mal estado, afectado por los xilófagos y la humedad. Prácticamente estaba reducido al tronco pues le faltaba parte del rostro, del tórax, del paño de pureza y de las extremidades (Lám. 1). En su restauración, realizada entre 1982-83 por José Ramón Gómez Martínez cuando se bajó del monasterio y antes de ser

---

5. GUDIOL RICART, J., COOK, W. W. S., *Ibidem*.



Lám. 1. Crucifijo del monasterio de Suso (San Millán de la Cogolla), antes de su restauración. Archivo fotográfico Mas.

expuesto en el Museo, se recompuso todo lo posible (cabeza, pecho y paño de pureza), excepto brazos y pies, y las zonas restauradas se repintaron en un tono marrón oscuro, diferenciándolas de las originales (Lám. 2). De este modo, aunque su estado de conservación ha mejorado bastante pues se ha frenado el progresivo deterioro de la talla, el resultado final es poco “auténtico” debido a la enorme reintegración volumétrica efectuada.



Lám. 2. Crucifijo del monasterio de Suso, después de su restauración, actualmente en el Museo de La Rioja (Logroño)

En La Rioja es difícil trazar una evolución del tema del crucificado románico, debido a las escasísimas y fragmentarias muestras que han llegado a nuestros días; en realidad, además del de Suso sólo se conserva otro en la **iglesia parroquial de Santiago el Real de Logroño**, de cronología algo posterior. Sin embargo, en nuestra región es notable el incremento de piezas en la imaginería cristológica gótica (cerca de treinta), lo cual es una pauta general en toda España, aplicable también a las tallas marianas.

El Cristo crucificado de la iglesia parroquial de Santiago el Real de Logroño se encuentra en el ático del retablo mayor, barroco del siglo XVII, entre un San Juan y una Virgen de Calvario posteriores, coetáneos de dicho retablo (Lám. 3)<sup>6</sup>. Aunque está muy rehecho, su base o soporte lúneo corresponde a una talla románica tardía del primer cuarto del siglo XIII, con algunos arcaísmos y ciertas características protogóticas.

Al igual que ocurre con el Cristo de Suso, no se conoce ninguna leyenda o tradición sobre éste, ni ningún documento que proporcione algún dato interesante, no ya sobre cuándo se realizó, sino sobre su posible advocación, su lugar de origen, sus repolicromaciones o restauraciones posteriores, etc. Sólo se sabe que en 1656 Diego Jiménez el Joven lo colocó en el ático del retablo mayor que él estaba realizando, y se supone que fue repintado cuando se doró y estofó dicho retablo en 1740<sup>7</sup>.

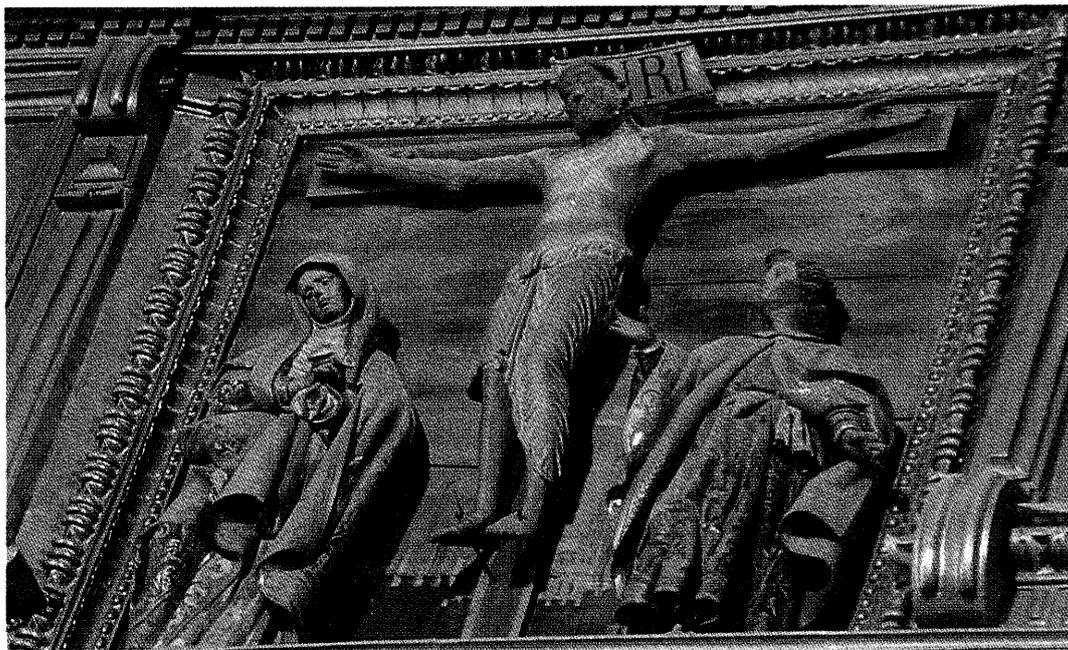
En cuanto al estado de la cuestión, puede considerarse prácticamente inédito pues no existe ningún estudio sobre él en particular, mencionándose sólo de pasada en obras de carácter divulgativo<sup>8</sup>.

---

6. Desconocemos su ubicación original pero es significativo que debajo del presbiterio haya una cripta-capilla subterránea llamada del Santo Cristo. Aunque es gótica tardía del siglo XVI, constituye uno de los indicios de que el templo fue más antiguo, probablemente románico, contemporáneo de la escultura. En dicha cripta actualmente se guarda un crucifijo del siglo XVI y parece ser que el lugar que hoy ocupa el románico iba destinado a otro Cristo del XVII, contemporáneo del retablo, situado actualmente en la capilla norte de los pies.

7. Debajo del retablo hay vestigios de otro anterior al que perteneció la imagen gótica titular de Santiago Peregrino; este hecho nos hace pensar que quizás el Cristo fuera concebido para éste y no para la cripta. No obstante, ambas suposiciones son simples hipótesis, y de momento no se puede comprobar si el Cristo fue concebido para la cripta, para el retablo, o para cualquier otro lugar del templo. CANTERA ORIVE, J., "El retablo mayor de Santiago El Real de Logroño". *Berceo*, núm. 56, Logroño, IER, 1960, pp. 332, 341. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La iglesia de Santiago el Real de Logroño*. "Temas de Arte Riojano. 2", Vitoria, Autor-Editor, 1988, pp. 16-28.

8. Lo citan CANTERA ORIVE, J., Op. cit., p. 341. MOYA VALGAÑÓN, J. G., *El camino de Santiago en La Rioja (o El camino de Santiago a su paso por la provincia de Logroño)*. Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1971, p. 6. MOYA VALGAÑÓN, J. G. (Director), y otros, *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo II: Cenicero - Montalbo en Cameros*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 318. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., Op. cit., p. 26. ESCUELA TALLER PUENTE DE PIEDRA, *Guía de las Parroquias antiguas de Logroño*. Logroño, Ayuntamiento, 1992, p. 70. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Guía histórico-artística: Logroño*. Logroño, Ochoa, 1994, p. 78. MOYA VALGAÑÓN, J. G., "Manifestaciones



Lám. 3. Crucifijo de la iglesia parroquial de Santiago el Real de Logroño.

Es de madera dorada y policromada, pero su pintura no es la original sino la procedente del repinte del siglo XVIII. Aparte de las carnaciones, que afectan a toda su anatomía, el paño de pureza es dorado (no se suele pintar así en el románico), y los cabellos, barbas y bigotes, castaños. Las huellas de sufrimiento (clavos, regueros rojos de sangre que parten de las heridas e invaden los antebrazos y la frente), son claramente posteriores, propias del barroco. Está realizado en bulto redondo, pero tallado para ser visto sólo de frente, y es algo mayor que el de Suso, pues mide 2 m. de altura x 2'42 m. de anchura, siendo la longitud de los brazos mayor que la de las piernas.

En cuanto a tipología iconográfica, responde al tipo de Cristo románico de cuatro clavos, con brazos perpendiculares y piernas paralelas y separadas, pero posee algunos rasgos más avanzados. La cabeza se ladea hacia la derecha mucho más que en el de Suso. El rostro sigue teniendo expresión serena con ojos cerrados, barba corta terminada en bucles, bigote, y cabello recogido por detrás de las orejas cayendo en mechones ondulados por los hombros. Es un Cristo muerto y sin corona. Los brazos son horizontales y perpendiculares al tronco, aunque se torsionan ligeramente en los codos; las manos están com-

---

artísticas en Logroño”, en SESMA MUÑOZ, J. A. (Coord. del Área de Historia Medieval), y otros, *Historia de la ciudad de Logroño. Tomo II. Edad Media*. Logroño, Ibercaja y Ayuntamiento de Logroño, 1995, p. 531.

pletamente extendidas y los dedos desplegados rígidamente. Las piernas, separadas y paralelas, sin montarse, se flexionan un poco hacia adelante a altura de las rodillas; los pies miran al frente, perpendiculares a las piernas, sin ningún tipo de divergencia o rotación. Por este ligero movimiento de las extremidades inferiores, el perfil ya no es totalmente plano, sino algo proyectado hacia el exterior en la zona de piernas y pies. Carece de *subpedaneum*.

La figura es recta, sin curvarse hacia ningún lado, pero la anatomía no es excesivamente esquemática, sino más realista, con formas suaves, redondeadas, sin contorsión muscular: en el tórax se marcan un poco las costillas y los pectorales, y el abdomen se presenta algo abultado. Da la sensación de que haya sido retallada posteriormente con un sentido más naturalista del que corresponde a principios del siglo XIII. El *perizoneum* es bastante largo pues se dispone diagonalmente dejando al descubierto la rodilla derecha y cubriendo por completo la pierna izquierda hasta el tobillo; se vuelve en la parte superior a modo de cinturón y se anuda al centro; los pliegues son poco profundos, caligráficos, lineales; en la tela que cae del nudo en el centro y en la que sobra por arriba caen rectos, verticales y paralelos; en la zona que marca el contorno de los muslos y pantorrillas son curvilíneos, y en la parte central, entre las dos piernas, en zig-zag.

Su estilo revela una factura románica tardía pues el hieratismo y rigidez que caracterizan a estos cristos ya no es tan acusado: los brazos perpendiculares al tronco insinúan una ligera flexión en los codos, así como las piernas en las rodillas; la anatomía en general adquiere un carácter menos convencional; el paño de pureza se dispone diagonalmente cubriendo una pierna y dejando la otra al descubierto; la cabeza se inclina hacia la derecha, etc. En cambio, son todavía características románicas, más arcaicas, la tipología de cuatro clavos, la figura recta, sin curvarse, las manos totalmente extendidas, los pies mirando al frente, el paño de pureza demasiado largo con vuelta superior y nudo central, y el tipo de rostro y de peinado.

Es una figura muy retocada, pues da la sensación de estar repintada y retallada; los regueros de sangre, los clavos, la cruz y el letrero INRI son posteriores. Desconozco cuándo se le colocaron todos estos elementos, y si se ha restaurado alguna vez, cosa que dudo. No obstante, como se sabe que se trasladó al retablo en 1656, y éste se terminó definitivamente en 1664 y se doró y estofó en 1740, podemos suponer que los últimos repintes que posee son

del siglo XVIII, realizados a la vez que la policromía y dorado del citado retablo. En este caso es difícil hablar de estado de conservación pues al ser una pieza tan rehecha, no da la sensación de ser románica, y quizá sólo se deba considerar como tal su soporte lúneo. Actualmente se encuentra en proceso de restauración en el taller Diocesano de Santo Domingo de la Calzada.

Como he apuntado anteriormente, en La Rioja no se conservan más Cristos románicos. De un gótico muy primitivo de finales del siglo XIII son el de la **iglesia parroquial de la Asunción en Gallinero de Cameros**, procedente del cementerio y quizá antes de la ermita de Nuestra Señora de la Cuesta, el cual todavía conserva la corona de rey pero es ya de tres clavos (Lám. 4); el de la **catedral de Santa María en Calahorra**, llamado popularmente *Cristo de la Pelota*, que aún mantiene la arcaica tipología de cuatro clavos (tiene uno de los brazos desclavado porque es de Descendimiento), pero lleva ya corona de espinas; y el de la **iglesia parroquial de Nuestra Señora de Tres Fuentes en Valgañón**, denominado *Santo Cristo de Bañares*, que es igualmente de Descendimiento y de cuatro clavos, pero con corona de espinas. El resto de los crucifijos medievales riojanos (unos treinta aproximadamente) son ya de los siglos XIV y XV, y no conservan ninguna de las características de los románicos.



Lám. 4.  
Crucifijo del cementerio  
de Gallinero de Cameros.  
Hoy en la iglesia de la  
Asunción.

## 2. VÍRGENES CON EL NIÑO

### 2.1. Desaparecidas

#### 2.1.1. *Nuestra Señora de las Batallas o Virgen de la Chapa de Oro.*

##### *Altar mayor del Monasterio de Yuso*

El monasterio de Yuso poseía una imagen mariana denominada “Nuestra Señora de las Batallas” o “Virgen de la chapa de oro”, que según la tradición, había sido llevada en todas sus empresas militares por el fundador, el rey Don García el de Nájera, y fue regalada al cenobio por su viuda Doña Estefanía de Foix<sup>9</sup>. Tal como indica su nombre, era una pieza de orfebrería, seguramente románica, realizada en oro puro y pedrería. Se ubicaba en la iglesia, cuyo altar mayor estaba dedicado a la Virgen, concretamente en el remate de un templete que había debajo del retablo mayor, dentro de un grueso arco para cuya construcción se rompió el muro de la torre. En dicho templete se superponían el sagrario, el manifestador y una capillita donde estuvo la imagen hasta su robo por los franceses en 1809 durante la Guerra de la Independencia. (Estas piezas eran especialmente codiciadas en los saqueos por la riqueza de sus materiales). El 10 de octubre de ese año la comunidad abandonó el monasterio por el decreto de José I Bonaparte, regresando el 21 de diciembre de 1813<sup>10</sup>.

---

9. Una de las tipologías de imagen mariana, concretamente la denominada *Panagia Nikoipoia, Kiriotissa o Arzonera*, que presentaba a María sentada con el Niño en su regazo, era considerada como 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 transportaba una de marfil, muy pequeña, en el arzón de su caballo, denominada precisamente “Virgen de las Batallas”; la de Jerusalén en Artajona (Navarra), ejecutada en bronce, también debió desempeñar tal función, como lo demuestra su pequeño tamaño y la forma de su basamento, como hecho para sujetarlo a algún soporte (una silla de montar, por ejemplo). RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien. Tome second. Iconographie de la Bible. II. Nouveau testament*. París, Presse Universitaires de France, 1977, (1ª edición: 1957), p. 72. *Salve. 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*. Exposición catedral de Pamplona, 22 de noviembre de 1994 al 26 de febrero de 1995, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994, p. 56 (Texto de Clara FERNÁNDEZ - LADREDA AGUADÉ).

10. ABAD LEÓN, F., *Guía para visitar los santuarios marianos de La Rioja*. Vol. 4 de la serie “María en los pueblos de España”, Madrid, Encuentro, 1990, p. 186. RINCÓN GARCÍA, W., *Monasterios de España. III*. Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 288, 297.

A comienzos del siglo XVII, Yepes nos da la siguiente descripción de la imagen: “*En el altar mayor hay una imagen de Nuestra Señora, con quien los de la tierra tienen mucha devoción. Es de una vara en alto y de bulto, cubierta de chapas de oro, con muchas piedras preciosas y de mucha mayor estima por tener en sí encerrado un pedazo de la cruz en que padeció Cristo Nuestro Señor, y reliquias de la misma Madre de Dios, de su leche, velo y vestidos*”<sup>11</sup>.

En su obra sobre San Millán de la Cogolla, Mecolaeta incluye la “*Historia de la traslación y milagros de San Millán*”, escrita en latín en el siglo XII por un monje del monasterio llamado Fernando, que a su vez contiene un capítulo titulado: “*De las velas de las andas de Nuestra Señora de las Batallas*”, donde relata las procesiones en que se sacaba la imagen. Todos los días primeros de Pascua del Espíritu Santo se llevaban al monasterio de Suso las arquetas con las reliquias de San Millán de la Cogolla y San Felices de Bilibio. Durante el tercer día, mientras la mitad de los monjes subía a por ellas, el abad y los restantes miembros de la comunidad salían a su encuentro en un llano, transportando a Nuestra Señora de las Batallas procesionalmente (de la cual dice que era más valiosa por los milagros que realizaba que por su material). Al llegar cerca de las andas de la Virgen, los que llevaban las urnas hacían tres genuflexiones con ellas; en la primera se apagaban las velas de las citadas andas, volviéndose a encender en la tercera. Se alude incluso a una prohibición de esta procesión por parte del abad Don Fray Benito de Salazar, debido a los pleitos que se suscitaban por el transporte de las andas y las arquetas<sup>12</sup>.

### 2.1.2. *Virgen mencionada en un documento de 1241*

En alguno de los dos monasterios debió existir otra imagen de la Virgen, citada en 1241, cuando el prior de San Millán de la Cogolla Rodrigo Íñiguez, que después será abad de Silos, dotó una lámpara que ardiese siempre delante de ella, con el parral comprado a Guillermo de Barrio Nuevo y a su mujer Dominga: “... *et el sacristan que y fuere que tenga siempre una lampada que*

11. YEPES, Fr. A. de, *Crónica general de la Orden de San Benito I*. T. CXXIII, “BAE”, Madrid, Atlas, 1959, (ed. original: Hirache, 1606), p. 81.

12. MECOLAETA, D., *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogolla, natural del reino de Castilla, primer Abad de la Orden de San Benito en España*. Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1724, pp. 141, 142.

*arda siempre de noch ante la ymagen de Sancta Maria que esta en la claustra en sommo del panno do cuelgan los escudos...*<sup>13</sup>. Esta efigie sería muy venerada por los peregrinos que llegaban hasta allí. Aunque Rodríguez de Lama apunta que se situaba en el claustro de Yuso, realmente es difícil saberlo con seguridad, pues la documentación emilianense nunca distingue entre Suso y Yuso.

En el Museo de este último monasterio actualmente se exhibe una imagen sedente de una Virgen con Niño, que por sus caracteres estilísticos podría considerarse como gótica primitiva de hacia la mitad del siglo XIII, coincidiendo por tanto, con la fecha del documento (Láms. 7-10). Aunque ésta estuviera en Yuso, no es de extrañar la presencia de dos imágenes marianas allí, pues su primitiva iglesia se dedicó a la Virgen, al igual que la de Santa María la Real de Nájera. Además, el templo de San Millán de la Cogolla pudo ser una copia del de Nájera en cuanto a su diseño arquitectónico, en un estilo románico primitivo, pues ese era el deseo del rey García.

### 2.1.3. *Virgen del retablo mayor del monasterio de Suso*

En el retablo mayor del monasterio de Suso había una Virgen gótica del siglo XIV, de la que Garrán publicó una ilustración<sup>14</sup>, que se extravió hacia el año 1964<sup>15</sup>. Su último paradero conocido fue el Instituto Central de Restauración, de Madrid, a donde se había llevado para restaurar. Era de madera policromada, y antes de su pérdida todavía conservaba la policromía original, aunque bastante deteriorada. Como sólo poseemos dos fotografías en blanco y negro, procedentes del Archivo Mas de Barcelona, no podemos dar más detalles sobre el color de sus pigmentos y carnaciones (Láms. 5, 6).

De los dos tipos iconográficos marianos que se dan en la época gótica (Virgen sedente con el Niño en la rodilla izquierda y Virgen de pie con su

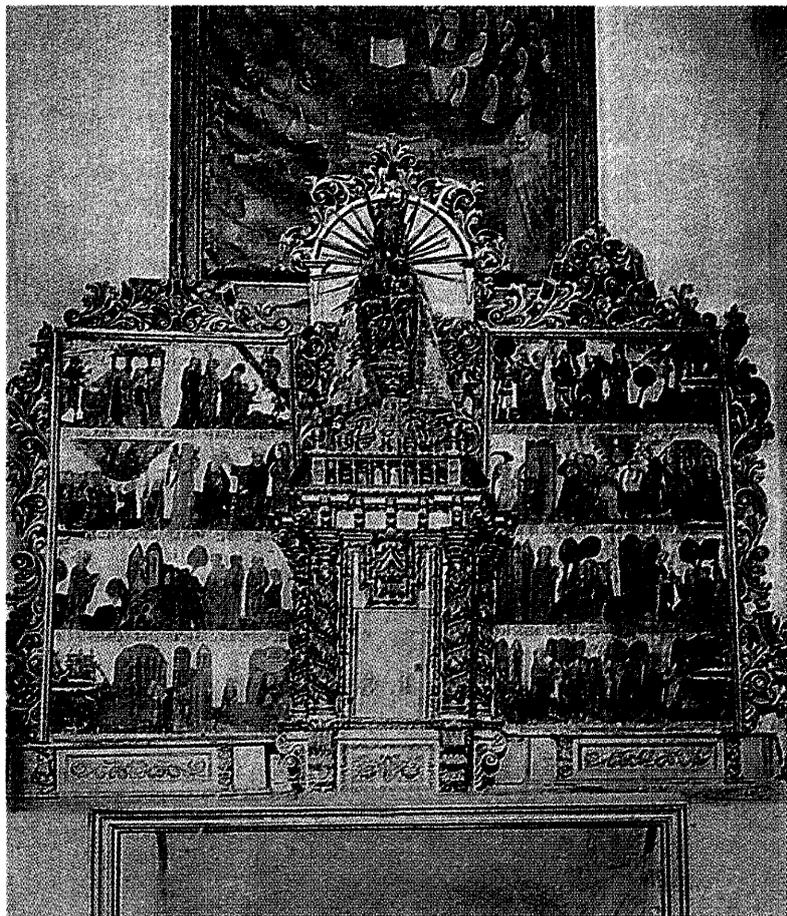
13. RODRÍGUEZ y RODRÍGUEZ DE LAMA, I., *Colección Diplomática Medieval de La Rioja. Tomo IV: Documentos del siglo XIII*. "Biblioteca de Temas Riojanos", Logroño, Gobierno de La Rioja, IER, 1989, doc. núm. 140, p. 140. MENÉNDEZ PIDAL, R., *Documentos lingüísticos*. Madrid, 1919, reimpresión: 1966, p. 93. (Citado por DUTTON, B., *La Vida de San Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo*. Estudio y edición crítica por Brian Dutton, London, Tamesis Book Limited, 1984, 2ª ed. corregida y aumentada, 1ª ed.: 1967, pp. 180-182).

14. GARRÁN, C., *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*. Logroño, Diputación Provincial, 1929, pp. 28, 29.

15. MOYA VALGAÑÓN, J. G. (Director), y otros, *Inventario artístico de Logroño y su provincia. La Rioja. Tomo IV: San Millán de la Cogolla - Zorraquín*. Inédito.



Lám. 5. Virgen del retablo mayor del Monasterio de Suso, actualmente en paradero desconocido. Archivo fotográfico Mas.



Lám. 6.  
Virgen del Retablo Mayor  
del Monasterio de Suso,  
actualmente en paradero  
desconocido. Archivo  
fotográfico Mas.

Hijo en el brazo izquierdo), ésta pertenece al primero, siguiendo una línea de continuidad con respecto a las vírgenes en majestad románicas, entronizadas y frontales. Es una tipología que arranca de las catacumbas paleocristianas, se interrumpe en la época bárbara y se reanuda en los manuscritos miniados de los siglos X y XI, hasta llegar al arte románico y gótico.

Según los tipos heredados de Roma y Bizancio, es *Dei Genitrix* (término latino) o *Theotokos* (término griego) por ser Reina y Madre de Dios, y *Sedes Sapientiae*, *Tronum Dei* o Trono de Salomón por ejercer como Trono de la Sabiduría Divina. Esta conjunción de “*mater*” y “*sedes*”, produce una extraña mezcla entre la humanización propia de una madre con la impassibilidad y frialdad de un trono. También es *Panagia Nikopoia*, *Kiriotissa* o *Arzonera* por mostrarse sedente, frontal, hierática y con Jesús sentado en su regazo (las que están de pie con el Niño en el brazo izquierdo se denominan *Panagia Hodigitria* o *Conductora*)<sup>16</sup>.

16. La Panagia (Santísima Virgen) *Nikopoia*, *Kiriotissa* o *Arzonera* deriva de un icono venerado en la iglesia de San Marcos de Venecia. De esta tipología proceden las vírgenes

En cuanto a la postura del Niño, 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. Es un tipo característico de la etapa final del románico del siglo XIII, continuando su evolución en el XIV y XV<sup>17</sup>.

La Virgen apoya los pies sobre una peana y se sienta sobre una arqueta o escabel, mueble propio del gótico, que responde a un tipo muy repetido en la época, con forma de paralelepípedo sin brazos ni respaldo, reforzado con varias molduras horizontales sobresalientes. Lleva una corona bastante voluminosa, rematada en resaltes lobulados (ahora las coronas se agrandan y recargan de adornos).

El rostro tiene una expresión más humanizada, con rasgos más dulces y amables que en las imágenes románicas; es más redondo, con ojos más rasgados, y exhibe la típica sonrisa de las tallas del siglo XIV (esta ligera mueca surge a finales del siglo XII y se acentúa en los siguientes). La indumentaria sigue el modelo clásico a base de túnica, manto y velo, pero la sencillez y rigidez que se daba en el románico se sustituye ahora por una mayor complicación y riqueza en los ropajes; y los pliegues tensos, rectilíneos e irreales se sustituyen paulatinamente por otros más naturales. El velo posee ondulaciones laterales, y deja asomar el cabello. La túnica es talar o rozagante, se adorna en el escote con una rosa, se ajusta para insinuar el busto y es excesivamente larga, arrastrándose y ocultando parte del calzado. El manto es terciado, pues pasa por los hombros y los brazos dejando libres las manos, y después cubre ambas piernas describiendo pliegues en diagonal. También es bastante largo pues la túnica apenas asoma por debajo. Por sujetarse mediante un cordón o fiador que atraviesa el pecho dibujando un pico, ángulo agudo o triángulo, es una capa con cuerda, prenda típica del siglo

---

románicas y góticas sedentes. La Panagia *Hodigitria* o *Conductora* deriva de otro icono atribuido a San Lucas y venerado en la iglesia de Hodegon en Constantinopla, punto de reunión de los Hodeges o guías de viajeros. De ella proceden las vírgenes góticas en pie. RÉAU, L., *Iconographie de l'art chretien. Tome second. Iconographie de la Bible. II. Nouveau testament*. París, Presse Universitaires de France, 1977, 1ª edición: 1957, p. 72.

17. TRENS RIBAS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus-Ultra, 1946, p. 399. NAVAL, F., *Elementos de arqueología*. Santo Domingo de la Calzada, Imprenta de José Sáenz Moneo, 1903, pp. 346-349.

XIV<sup>18</sup>. También son detalles propios del gótico la mayor visión del cabello, el velo con ondulaciones, la túnica muy larga, la insinuación del busto y el manto terciado.

Con la mano derecha, María sujeta la esfera terráquea (o quizás una manzana), y con la izquierda sostiene al Niño por la parte inferior, por lo que es una Virgen de apoyo o sustentante, según diferentes terminologías<sup>19</sup>. Las piernas son casi paralelas (la separación de rodillas y convergencia de los tobillos propia del románico va desapareciendo). Los pies se cubren con el calzado puntiagudo que siempre llevan las imágenes sagradas.

El Niño se asienta sobre su progenitora, que a pesar de la progresiva humanización aún sigue siendo más “*sedes*” que “*mater*”, pues todavía no se da esa comunicación entre ambos que ya empieza a aparecer en este periodo. Aquí ambos están concentrados en sí mismos, sin mirarse. Él se halla sobre la rodilla izquierda de ella en posición frontal. La cabeza reproduce sus mismos rasgos en miniatura con un aspecto algo más infantil, y sin corona (en el gótico ésta se va eliminando poco a poco, para disminuir el carácter regio y aumentar el infantil).

Su indumentaria consiste en túnica talar y manto dispuesto a modo de capa. Su actitud es semejante a la de los Cristos en majestad adultos. Con la mano derecha bendice al modo latino, alzando tres dedos y encogiendo los otros dos, y con la izquierda sujeta la bola del mundo (en el gótico ésta sustituye a menudo al libro sagrado). Va descalzo y sus piernas se cruzan una sobre la otra<sup>20</sup>. Esta postura, aunque es más típica del gótico que del romá-

---

18. Se han buscado sus orígenes en trajes germanos de los últimos años del siglo XII. Los más antiguos ejemplos españoles son de comienzos del XIII, abundando muchísimo en el XIV. BERNÍS MADRAZO, C., “La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación”. *AEA*, núm. 170, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1970, pp. 200-201, 207-209.

19. Según RAMOS DE CASTRO, G., *El arte románico en la provincia de Zamora*. Zamora, Diputación Provincial, 1977, p. 381, la Virgen de apoyo es la que con una mano apoyada en la rodilla sostiene una flor o una fruta y con la otra sujeta al Niño (en este tipo no especifica por dónde lo debe agarrar). Para FERNÁNDEZ - LADREDA AGUADÉ, C., *Imaginería medieval mariana en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, p. 107, la que sujeta a Jesús por la parte inferior o a media altura de la espalda sería una Virgen sustentante.

20. Si en el siglo XIII Jesús se sienta o se pone de pie en la rodilla izquierda de María (los ejemplares de este último tipo son muy escasos), en los siglos XIV y XV cruzará las

nico<sup>21</sup>, la poseen también los Niños de tres vírgenes riojanas de finales del siglo XII: Santa María de Castejón en Nieva de Cameros, Santa María la Real de Nájera y Santa María de Valvanera. Puede ser un modo elegante de sentarse de procedencia bizantina, que simboliza el poder, además aplicado en la Edad Media a los gobernantes en el acto de juzgar; en este caso, sería un símbolo de Jesús como futuro juez del Juicio Final. Como es bastante inusual en el románico, podemos afirmar que los tres ejemplares citados pudieron ser verdaderos prototipos imitados posteriormente. López de Silanes Valgañón señala como posible precedente una Virgen con Niño de unas pinturas murales egipcias (las del ábside de una de las capillas del convento de San Apolo, hoy en el Museo Copto de El Cairo, realizadas entre 400-640), donde el Niño se sienta sobre la pierna izquierda de la Madre, mirando hacia su derecha, con las piernas cruzadas de igual modo<sup>22</sup>.

La calidad de ejecución de la Virgen de Suso es bastante notable, pero su estado de conservación dejaba bastante que desear antes de desaparecer en los años sesenta: la pintura estaba desprendida en numerosas zonas, sobre todo en la mitad inferior de la talla, y faltaba material lúneo en la peana. Desconocemos si finalmente se restauró o no. Cuando se exhibía en el retablo, estaba engalanada con un manto de tela bordada (Lám. 6).

---

piernas, colocará el pie derecho sobre la rodilla de ese lado de su Madre o se trasladará a su brazo izquierdo.

21. Es fácil encontrarla en tallas góticas sobre todo de Álava y Navarra. En Álava la muestran los Niños de las imágenes de Cestafe, del Campo en Lanciego, del Rosario en Subijana de Morillas, de Urbina de Basabe, de Mélida, de la O en Otaza (cruza los pies y apoya uno en la rodilla derecha de su madre), de Pangua (cruza los pies y apoya uno en cada rodilla), del Olmo en Quintanilla de Valdegobía (cruza los pies y los apoya en la rodilla izquierda), de Cabriana en Salcedo (cruza las piernas y vuelve la cabeza hacia arriba para mirar a su Madre, que le acaricia la barbilla), de Ula en Salvatierra (se sienta en la rodilla izquierda y cruza los pies en el centro), etc. En Navarra cruzan las piernas los Niños de Santa María de Sangüesa, Nuestra Señora de Urzainqui, la Virgen de la Caridad en Tulebras, la de Idoate, y una del Museo Marés, quizá procedente de esta región (Núm. 398 del Catálogo elaborado por J. YARZA LUACES y F. ESPAÑOL BERTRÁN, *Fons del Museu Frederic Marès / 1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991). También presenta esta postura el Niño de la Virgen del santuario de Santa Coloma en Andorra, y el de la Virgen del monasterio de Carracedo en Castilla-León.

22. LÓPEZ DE SILANES VALGAÑÓN, F. J. I., "Nuestra Señora de Castejón y Santa María la Real. Matronas bizantinas". *La Rioja*. Suplemento dominical semanal, Logroño, 6-septiembre-1998, pp. VIII-IX.

## 2.2. Conservadas

### 2.2.1. *Virgen del Museo del monasterio de Yuso*

En el Museo del monasterio de Yuso, instalado en dos salas de pequeñas dimensiones del claustro alto, actualmente se exhibe una imagen sedente de una Virgen con Niño, gótica primitiva de hacia la mitad o finales del siglo XIII (Láms. 7-10)<sup>23</sup>. Según el Padre Olarte se encontró hace unos años en la Sacristía Vieja, sin conocerse ni su origen ni su advocación. Como hemos apuntado más arriba, en alguno de los cenobios emilianenses debió existir una imagen de la Virgen, citada documentalmente en 1241, que quizás sea ésta, pues por sus caracteres estilísticos coincide con esa fecha de mediados del siglo XIII.

Es de madera de nogal dorada y policromada, con gran pérdida de policromía. El soporte lúneo también está muy deteriorado, pues sufre ataque de xilófagos. Los rostros, manos y pies están encarnados. Aunque pertenece al género de la escultura exenta pues está realizada en bulto redondo, se esculpió sólo por su parte frontal, estando vaciada por el dorso en forma de gamella muy pronunciada. Mide 0'69 m. de altura x 0'20 m. de anchura x 0'16 m. de profundidad.

En cuanto a tipología iconográfica, sigue los prototipos románicos: es una Virgen en majestad, hierática, sedente, entronizada, frontal; *Dei Genitrix o Theotokos* (Madre de Dios); *Panagia Nikopoia, Kiriotissa o Arzonera* (sedente con el Niño en su regazo); *Mater Christi* (Madre de Dios encarnado); *Sedes Sapientiae, Tronum Dei* o Trono de Salomón (Trono del Niño en tanto que Sabiduría Divina). Es una Virgen de apoyo o sustentante, por sostener al Niño por la parte inferior, a altura de sus piernas. En cuanto a la postura de éste, es un tipo intermedio entre el simétrico y el asimétrico, pues se sienta en la rodilla izquierda de su Madre completamente de frente, rompiendo la simetría pero no la ley de frontalidad.

María está sentada en una arqueta muy sencilla, con forma de paralelepípedo. Aunque sigue el tipo iconográfico románico, como acabamos de ver, sus caracteres estilísticos son ya góticos. Su rostro no es tan adusto como en

---

23. Esta imagen está prácticamente inédita, pues sólo se cita en una guía del monasterio que la considera como románica de los siglos XII-XIII, e incluye una fotografía de la misma: *Monasterio de San Millán de Yuso*. 54 fotografías. San Millán de la Cogolla, Escudo de Oro, 2ª ed., 1983, p. 14, foto en p. 31.

Lám. 7. Virgen con el Niño,  
de procedencia desconocida.  
Hoy en el museo del  
Monasterio de Yuso  
(San Millán de la Cogolla).



Lám. 8. Detalle de la Virgen  
del Monasterio de Yuso.



Lám. 9. Vista lateral de la Virgen con el Niño del museo del Monasterio de Yuso.



Lám. 10. Vista posterior de la Virgen con el Niño del Museo del Monasterio de Yuso.

las imágenes románicas, sino que posee una sonrisa bastante abierta, y sus ojos no son tan redondos como en aquéllas sino más rasgados o achinados. Junto con las cejas están contorneados en negro, y los pómulos, ligeramente coloreados. Lleva un velo con algunas pequeñas ondulaciones laterales (característica gótica), que oculta casi todo el cabello (arcaísmo), y una corona actualmente desmochada en su parte superior. La túnica es talar, con cuello redondo o “a la caja”, todavía sin ablusar, y bastante larga, pues se arrastra por el suelo. El manto es terciado, pues deja libre la mano y brazo derecho y cubre las piernas, describiendo unos pliegues en zig-zag. La mano derecha está mutilada, por lo que ignoramos qué atributo llevó; con la mano izquierda agarra al Niño por la parte superior de las piernas (Virgen sustentante o de apoyo). El calzado, que descansa en una plataforma semicircular, es puntiagudo, y apenas asoma entre la larga túnica.

Como la cabeza del Niño se ha perdido, no podemos saber si reproducía los mismos rasgos que la de su Madre en miniatura, como es lo usual. Al igual que ella, lleva túnica talar y manto terciado. La mano derecha está rota -suponemos que con ella bendeciría-, y con la izquierda sujeta la esfera terráquea. Los pies se exhiben desnudos.

El detalle principal que nos revela que la talla es gótica y no románica, es la postura de las piernas del Niño, pues está sentado frontal en la pierna izquierda de su Madre (tipología de pervivencia románica) pero en una posición muy alta, como en el aire, como si lo que apoyara en los muslos de su progenitora fueran los pies. En este caso sus piernas están todavía en posición vertical, pero se ladean un poco<sup>24</sup>.

En conjunto es una talla algo tosca y popular. En este caso su tipología todavía románica (Virgen simétrica de transición a asimétrica, con el Niño sentado de frente en la rodilla izquierda de su Madre), su aspecto geométrico, su inmovilismo y algunos otros detalles (escasos mechones de cabello en María, túnica totalmente lisa, sin ablusar), no indican cronología temprana, sino imitación retardataria de prototipos anteriores. Sin embargo, sus pliegues en V o zig-zag, la forma de algunas prendas (túnica arrastrándose,

---

24. La postura de las piernas del Niño va evolucionando desde finales del románico. A partir del siglo XIII, aunque en muchas tallas se siguen disponiendo verticales y paralelas como en el periodo anterior, en otras comienzan a inclinarse ligeramente en diagonal hacia la rodilla derecha, inclinación que se irá acentuando progresivamente

manto terciado, velo con algunas ondas laterales), la expresión del rostro (sonrisa más abierta, ojos rasgados de mirada más natural), y la postura sedente del Niño nos indican que es del siglo XIII.

Su estado de conservación es malo pues toda la figura posee manchas de cera, la parte superior de la corona de la Virgen está cortada, falta la cabeza del Niño y las manos derechas de ambos, y hay una gran pérdida de policromía y un importante ataque de xilófagos. No se ha restaurado y lo necesita.

### 3. SANTOS

#### 3.1. Desaparecidos

##### 3.1.1. *San Millán de la Cogolla mencionado en un documento de 1289*

En un documento de finales del siglo XIII al que ya hemos aludido, se menciona un crucifijo y dos imágenes, una de la Virgen y otra de San Millán. El 12 de octubre de 1289, el abad Don Mateo dona a la sacristanía las rentas de Santa Gadea y Cihuri para que ardan dos lámparas eternamente en un altar del monasterio: “... ordenamos e estableçemos fasta la fin del mundo que ardan sienpre dos lanpadas de noche ante el Crucifixio e ante la ymagen de la Gloriosa e ante la ymagen de Sant Millan, que estan entrel coro e el altar. ” (...) “...cautener estas dos lanpadas sobredichas con la casa de Sancta Gadea e con los dos morauedis sobredichos de Çuhiuri e con los otros bienes que a la sacristania, que ardan sienpre de noche ante el Crucifixio que esta antel coro e las ymagenes sobredichas.”<sup>25</sup>.

Como ya he apuntado más arriba, la ubicación de estas obras es difícil de determinar, pues aunque el documento especifica que las tres se situaban entre el coro y el altar, no sabemos de cuál de los dos monasterios. Respecto a la imagen de “la Gloriosa”, ya hemos hecho referencia anteriormente a la existencia de al menos dos vírgenes; en cuanto a la de San Millán, aunque actualmente no se conserva ninguna de finales del siglo XIII, sí existe una del XV, en piedra caliza, actualmente en la capilla del santo en Suso, que bien pudo ser una nueva versión de otra anterior. En esta cita no se especifica

---

25. GARCÍA TURZA, C., GARCÍA TURZA, F. J., *Una nueva visión de la lengua de Berceo a la luz de la documentación emilianense del siglo XIII*. Logroño, Servicio de Publicaciones, Universidad de La Rioja, 1996, p. 127.

cómo era el crucifijo (pudo ser pintado), pero si fue de bulto, debemos pensar que aquí se está hablando del románico de finales del siglo XII, con el que he comenzado la exposición de este trabajo.

### 3.2. Conservados

#### 3.2.1. *San Juan Evangelista del Monasterio de Suso*

El monasterio de Suso poseía en su interior otras obras, entre ellas una escultura de San Juan Evangelista<sup>26</sup> que pasó al desván del Museo de La Rioja<sup>27</sup>, y en la actualidad se encuentra en proceso de restauración por Arnaldo Lodosa (Láms. 11-17)<sup>28</sup>.

Es gótica de comienzos del siglo XIV<sup>29</sup>, y está ejecutada en madera dorada y policromada, con la policromía original muy perdida a base de azules, rojos y amarillos. Aunque es una imagen de bulto redondo, fue concebida para ser vista sólo por su parte frontal, ya que posee todo el dorso ahuecado en forma de gamella. Es de gran tamaño: 1'47 m. de altura x 0'41 m. de anchura x 0'26 m. de profundidad.

En cuanto a tipología iconográfica, es un modelo interesante por presentar al santo apoyado sobre su principal atributo simbólico, el águila, que con sus alas extendidas le sirve de peana<sup>30</sup>. De este modo se aleja de los prototipos más usuales, que suelen mostrar a San Juan con una mano en la mejilla o en la barbilla para expresar su dolor por la muerte de Jesús, actitud típica sobre todo de los que forman parte de Calvarios, acompañando a la Virgen y a Cristo crucificado<sup>31</sup>. En el Museo instalado en la sala capitular del monas-

26. MOYA VALGAÑÓN, J. G. (Director), y otros, *Inventario artístico de Logroño y su provincia. La Rioja. Tomo IV: San Millán de la Cogolla - Zorraquín*. Inédito.

27. En la ficha del Museo de La Rioja, elaborada el 3-agosto-1983, figura esta pieza con el número de inventario 2.097.

28. Agradezco al citado restaurador la cesión de las fotografías anteriores a la restauración que ilustran este epígrafe (Láms. 11-15).

29. en el *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, se data en el siglo XIV, y en la ficha del Museo de La Rioja, en el XIII.

30. El águila es uno de los cuatro animales del Tetramorfos, que se interpretan como los símbolos de los cuatro Evangelistas: el hombre alado corresponde a San Mateo, el león a San Marcos, el buey, toro o becerro a San Lucas y el águila a San Juan. El conjunto iconográfico de Cristo rodeado por los cuatro misteriosos animales procede de las descripciones de Ezequiel (Ez. 1, 5-28), Isaías (Is. 6, 1-3) y Juan (Apoc. 4, 2-8).

31. Por citar algunos ejemplos, son así las esculturas góticas de San Juan Evangelista del Museo Arqueológico Nacional, procedentes de Oviedo, León y Zamora: San Juan

terio cisterciense de Santa María de San Salvador en Cañas, existe otro San Juan Evangelista con esta misma iconografía (de pie sobre un águila), contemporáneo del de San Millán de la Cogolla (Lám. 18)<sup>32</sup>. En La Rioja existen otras esculturas de San Juan, góticas del siglo XIV, en Santurde de Rioja, Brieva de Cameros, Viniegra de Abajo y Manjarrés (Museo Diocesano de Calahorra), estas tres últimas de Calvario, pero ninguna de ellas refleja la iconografía de los ejemplares de San Millán de la Cogolla y Cañas.

El San Juan Evangelista de Suso es joven e imberbe, según es típico de su iconografía en Occidente<sup>33</sup>. En su bella cabeza exhibe una melena ondulante de voluminosos rizos, y unas facciones que se repiten frecuentemente en la imaginería riojana gótica del siglo XIV, con ojos rasgados o achinados bien perfilados por la policromía, y una ligera sonrisa, en vez de la expresión triste y dramática que suelen exhibir los de Calvario. Los ojos, las cejas y los labios se remarcan con líneas gruesas negras y rojas que subrayan el carácter decorativo y plano del color.

---

Evangelista de mediados del siglo XIII, procedente de un calvario del ex-convento de religiosas de Santa Clara de Oviedo; San Juan de mediados del siglo XIII procedente de la ermita de Valderrey, extramuros de Zamora; otro San Juan de mediados del siglo XIII procedente de la misma ermita, pero de Calvario; otro también de Calvario, de la segunda mitad del siglo XIII, procedente del convento de las Claras de Toro (Zamora); otro San Juan de Calvario, de hacia 1330-1340, procedente del monasterio de Santa María de Gradefes (León); y otro San Juan de Calvario, de hacia 1340, procedente de Zamora. FRANCO MATA, A., *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, 2ª ed., pp. 21-31, figs. 2, 4, 6, 10, 14, 17 y 19.

32. GARCÍA FERNÁNDEZ, Fr. F., AGUADO GRIJALBA, J. M., MOYA VALGAÑÓN, J. G., LEONET ZABALA, Sor M<sup>a</sup> C., y Taller Diocesano de Restauración de Santo Domingo de la Calzada, *Guía del Monasterio de Cañas*. Logroño, fundación Caja Rioja, 1996, p. 76. (Capítulo elaborado por J. G. Moya Valgañón). En esta guía el San Juan Evangelista de Cañas se data en el siglo XII, pero creo que debe ser una errata.

33. Iconográficamente siempre se le representa joven e imberbe por haber sido el de menor edad, el Apóstol virginal. Suele vestir túnica talar y manto, y a veces casulla sacerdotal. Su principal atributo en el arte románico es el libro, pero a partir del siglo XII adopta otros como el águila posada en el libro del Evangelio junto con objetos de escribir, símbolo de la más alta inspiración, la copa envenenada de la que sale una serpiente alada, la caldera de aceite hirviendo, la palma del paraíso -no la del martirio- que le dio la Virgen en su lecho de muerte, y el dragón de siete cabezas que describe en el Apocalipsis. NAVAL, F., *Elementos de arqueología*. Santo Domingo de la Calzada, Imprenta de José Sáenz Moneo, 1903, p. 356. FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los Santos*. Barcelona, Omega, 1950, pp. 155, 156. RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des Saints. II. G-O*. París, Presses Universitaires de France, 1958, pp. 711, 712.

Lám. 11. San Juan Evangelista,  
procedente del Monasterio de Suso,  
antes de su restauración.  
Museo de La Rioja (Logroño).  
Foto: Arnaldo Lodosa



Lám. 12. Detalle del rostro del  
San Juan Evangelista del  
Monasterio de Suso, antes  
de su restauración.  
Foto: Arnaldo Lodosa

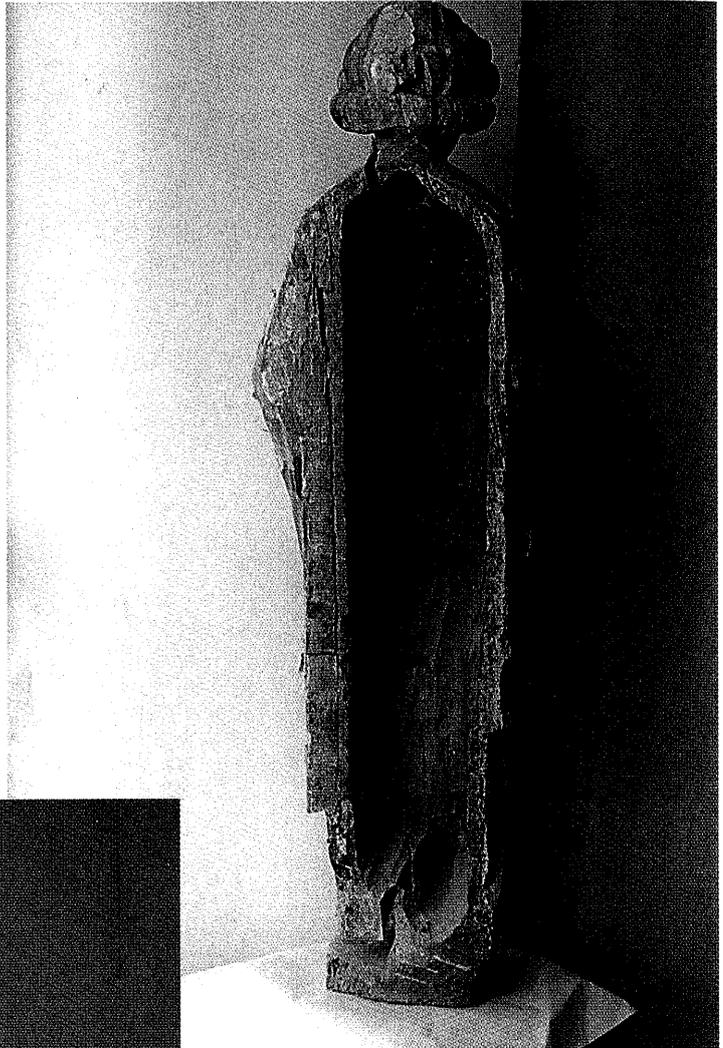


Lám. 13. Vista lateral del San Juan Evangelista del Monasterio de Suso.  
Foto: Arnaldo Lodosa



Lám. 14. Vista lateral del San Juan Evangelista del Monasterio de Suso.  
Foto: Arnaldo Lodosa

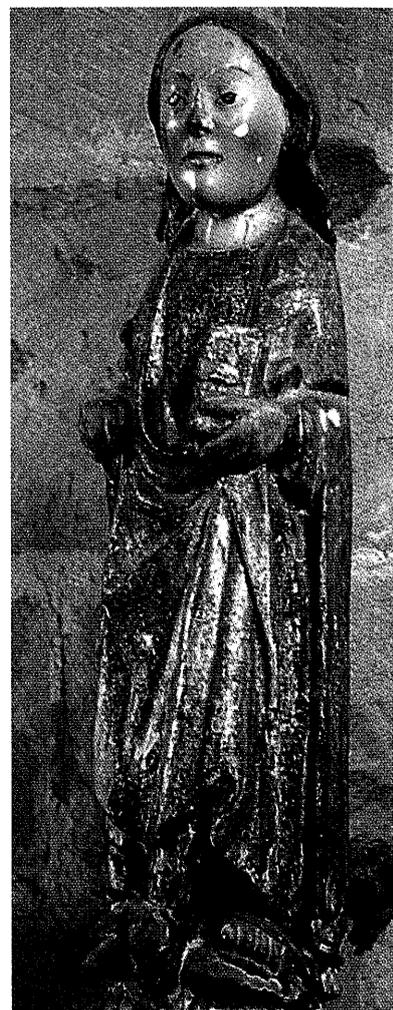
Lám. 15. Vista posterior del  
San Juan Evangelista del  
Monasterio de Suso.  
Foto: Arnaldo Lodosa



Lám. 16. San Juan Evangelista  
del Monasterio de Suso, durante  
su restauración (año 2000).



Lám. 17.  
Detalle del rostro  
del San Juan Evangelista.  
del Monasterio de Suso,  
durante su restauración  
(año 2000)



Lám. 18.  
San Juan Evangelista del  
Monasterio de Santa María  
de San Salvador (Cañas).

Su indumentaria consiste en una túnica talar o rozagante azul, de pliegues rectos y estirados, que deja los pies desnudos al descubierto. El escote de la túnica es redondo y se adorna con una orla dorada asimétrica. Encima lleva un manto rojo y dorado de pliegues zigzagueantes, no sujeto con fiador, que cubre el brazo derecho y se recoge en el izquierdo.

En cada mano llevaba un atributo: con la izquierda sostiene el libro, como símbolo del Nuevo Testamento o de su Evangelio (también podría llevar una filacteria, pero es menos usual), y con la derecha sujetaba otro objeto (hoy perdido), en vez de apoyarla en la mejilla o barbilla, como suele ser frecuente en su iconografía. Sus pies descalzos se apoyan en las alas expaladas del águila, que es su principal atributo como Evangelista.

Dada su calidad, no parece una pieza popular, de escuela escultórica local, sino de taller. Refleja el estilo cortesano de comienzos del siglo XIV (finura en la talla, estilización, delicada expresividad en el rostro), que también se da en la imaginería gótica de finales del siglo XIII conservada en el monasterio de Cañas, contemporánea de la abadesa Doña Urraca López de Haro († 1262): una Virgen denominada Nuestra Señora de Cañas -también conocida como Santa María de Cañas, Nuestra Señora del Rosario o Virgen grande-; una Santa Generación -Santa Ana con la Virgen y el Niño-; y un San Nicolás de Bari<sup>34</sup>.

El San Juan Evangelista de Suso ha llegado a nuestros días en mal estado de conservación: posee un importante ataque de xilófagos; la policromía original está muy perdida, con grandes desprendimientos de pintura (conserva restos de las encarnaciones y de tonalidades azules y doradas en la túnica, rojas y amarillas en el manto, y doradas en el cabello); el aparejo con

---

34. En Cañas hay otras imágenes góticas del siglo XIV: una Virgen llamada del Carmen por devoción (comienzos de siglo), un San Juan Evangelista con la misma iconografía que el de Suso (primera mitad), un crucifijo (primera mitad), y un santo obispo (finales de siglo). MOYA VALGAÑÓN, J. G., "Santa María de Cañas y su museo". *Berceo*, núm. 85, Logroño, IER, 1973, pp. 178, 179. Ídem., "Un nuevo museo monasterial: el de Cañas (Logroño)". *Bellas Artes*, núm. 59, Madrid, 1978, pp. 52, 54. Ídem., *El monasterio de Cañas y su museo*. Logroño, Diputación de Logroño, 1979, 38 pp. MOYA VALGAÑÓN, J. G. (Director), y otros, *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo I: Ábalos - Cellorigo*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 284. AA.VV., *El gótico en La Rioja. Colección de 150 fotografías*. Logroño, Gobierno de La Rioja, 1985, p. 27, lám. 92, p. 28, láms. 95 y 96. AA.VV., *La Virgen en el arte de La Rioja de los siglos XII-XVIII*. Logroño, Caja de Ahorros de la Rioja, 1988, núms. 17 y 79. AA.VV., *Guía del Monasterio de Cañas*. Logroño, Fundación Caja Rioja, 1996, pp. 44, 76.

el lienzo encolado y las capas de yeso, queda a la vista en algunas zonas; el propio soporte lúneo en otras; la escultura está muy cuarteada, con abundantes grietas; y falta el atributo de la mano derecha, así como trozos de la peana y del águila (Láms. 11-15). Habrá que esperar a que Arnaldo Lodosa termine su restauración para ver los resultados finales de la misma, aunque ya podemos apuntar que tras la limpieza de la cara ha salido su policromía original, la cual nos ofrece otro aspecto de dicho rostro, más bello que el anterior (Lám. 17). Es una pena que la policromía gótica sólo aparezca de modo muy fragmentario en el resto de la imagen, la cual se ha entelado y estucado de nuevo (Lám. 16).

En algunos documentos emilianenses se hace referencia a un altar de Santa María, donde estaban las reliquias de San Millán, y a otro de San Juan, donde estaban las de San Felices. En el del 29 de junio de 1269, el abad Don Íñigo provee el altar de San Juan con una nueva lámpara: “... *porque uiemos hy entendimos que el altar de sennor Sant Johan do esta el cuerpo de sennor San Felizes e do estan en esse misme altar otras reliquias muchas e muy preciosas e de muchos sanctos, porque non eran tan bien alunbradas nin tan honestamente como deuien, ponemos hy estableçemos primera ment a honor de Dios e de la Gloriosa e de sennor Sant Johan e de Sant Millan e de Sant Felizes e de todas las otras reliquias gloriosas que hy son, e por remission de nuestros pecados, una lanpada en el altar de Sant Johan, que arda de dia e de noche pora siempre jamas fastal dia de la fin con las otras dos lanpadas que hy arden*”<sup>35</sup>.

En otro de 1274, el mismo abad Don Íñigo dota una capellanía para celebrar misa en el altar de Santa María: “*E esta missa que sea cantada cada manana el domingo y el lunes y el miercores y el viernes, que sea cantada en el altar mayor de Sancta Maria do esta el cuerpo de sennor Sant Millan; el martes y el jueves y el sabbado, que sea cantada en el altar de Sant Johan do esta el cuerpo de Sant [Felices].*”<sup>36</sup>

Planteo la duda de si estos altares tuvieron o no imágenes, ya que la de San Juan que acabo de presentar, aunque es gótica de comienzos del siglo XIV, quizá pudo sustituir a otra anterior, situada hipotéticamente en este altar de San Juan.

35. GARCÍA TURZA, C., GARCÍA TURZA, F. J., Op. cit., p. 108.

36. *Ibidem.*, pp. 111, 112.