

# **ERMITA DE SAN ESTEBAN DE VIGUERA: CONEXION DE SUS FRESCOS CON LAS DIVERSAS CORRIENTES DE LA MINIATURA ESPAÑOLA**

**M.<sup>a</sup> de los Angeles de las Heras**

La ermita de San Esteban de Viguera se compone de ábside, presbiterio y nave (fig. 1).

Es un edificio construido en mampostería y totalmente abovedado. El ábside se cubre con bóveda de horno, el presbiterio y la nave con bóveda de cañón. Las bóvedas se hallan desnudas en su vertiente externa (lám. 1); sin duda, no se creyó necesario protegerlas con un tejado, dado el emplazamiento de la ermita bajo un gigantesco conglomerado.

Entre el presbiterio y el ábside no existe elemento diferenciador; en cambio, entre el presbiterio y la nave hay tres vanos, una puerta central flanqueada por dos ventanas simétricas (fig. 2). Las ventanas están reducidas, casi, a la condición de hornacinas, pues sólo por una tercera parte del vano se puede contemplar la cabecera. Los tres vanos tienen arco de medio punto, sobre impostas rectangulares el de la puerta. Este dispositivo de tres aberturas corresponde a un esquema de origen visigodo<sup>1</sup>.

1. Don Francisco Iñiguez Almech lo relaciona con la ermita de Santas Centola y Helena de Siero (Burgos), del año 782: "Algunos problemas de las viejas iglesias españolas", 1953, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Delegación de Roma, págs. 63-4. Jacques Fontaine lo hace con la iglesia visigoda de São Gião de Nazaré (Extremadura-Portugal): "L'art préroman hispanique", Vol. I, Yonne, 1973, págs. 406-7, Vol. II. "L'art mozárabe", Yonne, 1977, págs. 253.

M<sup>a</sup> DE LOS ANGELES DE LAS HERAS

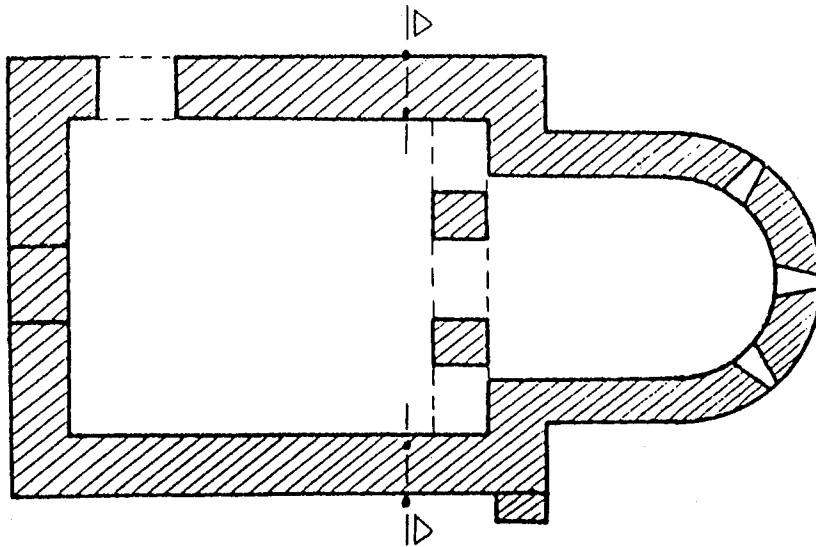


Fig. 1.- Planta de la ermita de San Esteban de Viguera.

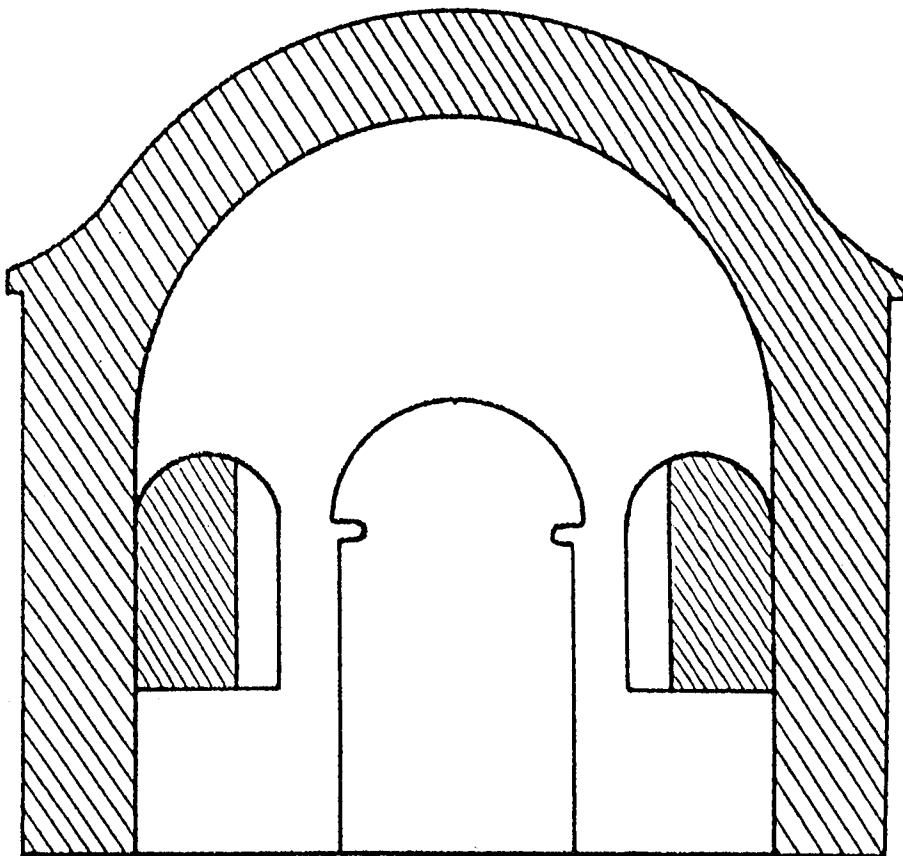


Fig. 2.- Sección transversal de la ermita de San Esteban.

## ERMITA DE SAN ESTEBAN DE VIGUERA

F. Iñiguez Almech sitúa la construcción de la nave en el siglo VIII, y cree que el actual testero, románico, sustituyó a otro anterior de menor anchura, cuya planta había sido, bien cuadrada, bien de herradura<sup>2</sup>.

Es probable que, tras la conquista de Viguera en el año 921 por Sancho Garcés I de Pamplona y la ulterior creación del reino de Viguera<sup>3</sup>, se restaurara el monasterio visigótico de San Esteban. En un diploma del año 992, mediante el cual el monarca de Pamplona, Sancho II Garcés realiza una donación al monasterio de San Millán, figura como confirmante “Belasio abba Sancti Stephani”<sup>4</sup>. ¿Era aquel monasterio de “Sancti Stephani” nuestra ermita de San Esteban? Así nos lo hace suponer la circunstancia de que, junto al abad Blas, confirmen el documento diversos personajes riojanos, algunos íntimamente unidos a Viguera, como “Sancio filius Ranimiri regis” y “Garsea frater eius”, ambos hijos de Ramiro, “rey de Viguera”.

La actual estructura de la ermita corresponde, sin embargo, al siglo XII.

Todas las paredes de San Esteban fueron recubiertas con frescos. Esos frescos revelan como su autor conocía las diversas corrientes de la miniatura española contemporánea, y nos permiten comprobar la íntima conexión que había entre la obra de los muralistas románicos del siglo XII y la de los miniaturistas.

Don Rafael Gil, descubridor de la ermita en los inicios de la década de los años cincuenta<sup>5</sup>, interpretó las pinturas que cubrían el testero del siguiente modo: en la parte alta del ábside, Cristo almendrado; debajo, una faja de apóstoles; y en el zócalo, tal vez una composición de animales. El abandono y la consiguiente ruina del edificio, en primer lugar, y la obra de restauración, después, han contribuido a borrar gran parte de estas pinturas. Sin embargo, partiendo de los fragmentos que hoy se conservan, creemos poder ofrecer una nueva interpretación. Entendemos que en los muros del testero de la ermita se desarrolla una visión apocalíptica, la cual crea un ambiente sobrecogedor, provocado por el misterio que acompaña al fin de los tiempos.

2. Tal aserto lo hacía Iñiguez en 1953 (Ibid. pág. 63), pero en 1971 (“Arte Medieval Navarro”, Vol. I. Arte Prerrománico, Pamplona, pág. 45), descartaba la planta de herradura.
3. Ubieto Arteta, Antonio: “Monarcas navarros olvidados, los reyes de Viguera”, Madrid, 1950, Rv. Hispania X, págs. 3-24.
4. Serrano, Luciano: “Cartulario de San Millán de la Cogolla”, Madrid, 1930, docum. núm. 66, págs. 75-6.  
Ubieto Arteta, Antonio: “Cartulario de San Millán de la Cogolla (759-1076)”, Valencia, 1976, docum. núm. 108, págs. 117-8.
5. Gil, Rafael: “Notas sobre la ermita de San Esteban de Viguera”, Logroño, 1952, Rv. Berceo núm. 24, págs. 451-5.

— “Ví un trono colocado en medio del cielo, y sobre el trono uno sentado”. Apoc. 4,2.

— “El arco iris que rodeaba el trono parecía semejante a una esmeralda”. Apoc. 4,3.

— “Alrededor del trono vi otros veinticuatro tronos, y sobre los tronos estaban sentados veinticuatro ancianos, vestidos de vestiduras blancas y con coronas de oro sobre sus cabezas”. Apoc. 4,4.

— “En rededor de él cuatro vivientes”. Apoc. 4,6.

— “El primer viviente era semejante a un león, el segundo viviente era semejante a un toro, el tercero tenía semblante como de hombre, y el cuarto era semejante a un águila voladora”. Apoc. 4,7.

Es frecuente en las miniaturas de los Beatos ver a los veinticuatro ancianos del Apocalipsis distribuidos en dos filas superpuestas, y en cada una de ellas dos grupos, bien diferenciados, de seis, como se puede apreciar en el Beato de Gerona, objeto de nuestra particular atención por entender que los frescos de Viguera ofrecen cierta concordancia con el mismo.

En la porción del muro del Evangelio comprendida entre el arco de triunfo y la saetera norte aun se distinguen, con claridad, cinco de los seis personajes que suponemos hubo, así como las extremidades inferiores de los que ocupaban el registro superior (lám. 2). Con ellos tendrían correspondencia otros tantos en el lado de la Epístola, aunque han desaparecido.

Existe similitud entre los ancianos representados en esta ermita y los del Beato de Gerona, iluminado por Emeterio, discípulo de Magius, en el año 975, similitud debida, en gran parte, a la disposición de los paños de sus ropas. En San Esteban de Viguera, como en el Beato de Gerona, los pliegues se ajustan al cuerpo y esquematizan<sup>6</sup>, abriéndose en abanico, rasgo propio de las pinturas románicas, según Henri Focillon<sup>7</sup>. En Viguera se ha superado esa típica forma de cruzar los brazos, ya usada por Magius, que imprime a los personajes de Gerona un cierto aire de danza, pero, también es cierto que Emeterio o su colaboradora la pintora Enda abandonaron tan forzada actitud en alguna de las miniaturas con que iluminaron el Beato catalán. No obstante, tanto en la miniatura de Emeterio como en los frescos riojanos los ancianos dialogan entre sí, más animadamente los de Viguera, rompiendo la rigidez de los demás Beatos. En San Esteban tampoco hay cielo, ni suelo, y la visión se instala en el corazón de una franja horizontal de color rojo.

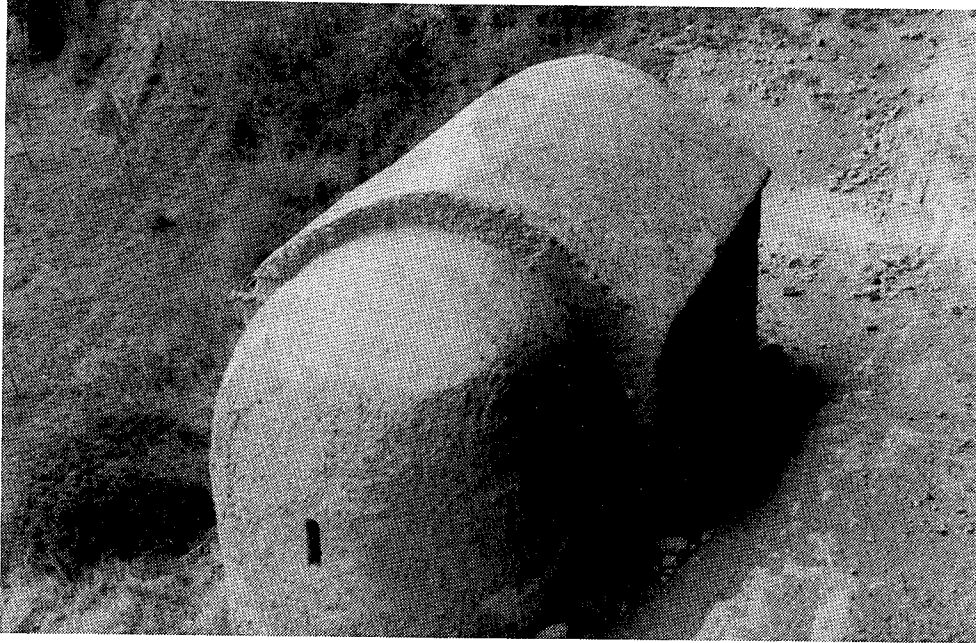
Mientras que en el Beato de Gerona los ancianos tienen cráneo dolicocefalo, expresión seria y cabello planchado, cuando no carecen de él, los de

6. Camón Aznar, José: “El arte de la miniatura española en el siglo X”, Madrid, 1964, Rv. Goya, núm. 58, pág. 285.

Se Ahuyentan los arrollamientos y el fragor curvilíneo, característicos de otros Beatos.

7. Focillon, Henri: “Art d’Occident”, París, 1971, T. I, pág. 325.

ERMITA DE SAN ESTEBAN DE VIGUERA



Lám. 1.- Ermita de San Esteban de Viguera.



Lám. 2.- Ancianos del Apocalipsis. San Esteban de Viguera.

Viguera son más bien braquicéfalos, de rostro afable, y tienen un abundante cabello negro, peinado con raya en medio en algún caso. Todos estos rasgos concuerdan mejor con las miniaturas del “Codex Aemilianensis”, realizadas en el año 994 por el “scriba Belasco”, quien había tomado como modelo el “Codex Albeldensis” o “Vigilano” del año 976. El códice Emilianense tiene una alegría juvenil, de la que carece el original. Aun copiando con respeto las mismas escenas, Belasco abandona la solemnidad apocalíptica del arte mozárabe; y da a las fisonomías, a las manos y a los gestos el aire vulgar de lo cotidiano<sup>8</sup>. Algo parecido le sucede al pintor de Viguera, proclamando el nuevo mundo románico. Incluso, el primero de los ancianos de Viguera lleva su túnica adornada con un motivo que se repite mucho en el códice Emilianense: pequeños topos o lunares. Sospechamos que el pintor de San Esteban tuvo que conocer la obra de Belasco o de algún otro iluminador vinculado al binomio monástico Albelda-San Millán. Acaso tuvo a su alcance un Beato realizado en el vecino “scriptorio” albeldense, en el cual pudo inspirarse.

El quinto personaje, comenzando a contar por el arco triunfal, se diferencia de los demás por carecer de barba. ¿Quiere esto decir que representa a una mujer?, ¿acaso a la Virgen? De ser así, caería por tierra nuestra teoría de los veinticuatro ancianos apocalípticos. Claro que también existe otra solución, la de ser un varón rasurado. En las miniaturas mozárabes es difícil hallar un personaje sin afeitar<sup>9</sup>. Sólo en los Beatos tardíos, de Burgo de Osma y de San Millán, fechables en el siglo XI encontramos algunas barbas, aunque muy distintas de las del fresco de Viguera. Los finos y lacios bigotes de los santos varones riojanos, así como sus recortadas y morenas barbas, tienen más de islámicas que de cristianas. En las miniaturas islámicas<sup>10</sup> junto a personajes barbados se ven otros que, como el de Viguera, al ir rasurados muestran un mentón de perfil característico.

En el paramento comprendido entre la saetera axial y la del norte se aprecia la mitad inferior de dos personajes revestidos con túnica corta, bien diferenciados de los anteriores, que llevan hábitos largos. Suponemos que pertenecen a dos de los cuatro vivientes que dan escolta al que está sentado en el trono. En el Beato de Gerona es normal que estos seres vistieran túnicas cortas, e incluso que sus piernas y pies estén dispuestos como en nuestro personaje de la izquierda<sup>11</sup>. Diferentes son, sin embargo, las piernas cruzadas de su compa-

8. Fontaine, Jacques: “L’art mozarabe”, Vol. II de “L’art préroman hispanique”, Yonne, 1977, pág. 353.

9. Hemos revisado entre otras obras, “Les jours de l’Apocalypse”, núm. 16 de la colección “Les points cardinaux”, Yonne, 1967, Edi. Zodiaque, enteramente ilustrada con reproducciones de los Beatos.

10. Aunque las prescripciones de Mahoma prohibían las reproducciones humanas, hasta los más ortodoxos sunnitas no las respetaron (Lévèque, Jean-Jacques y Ménant, Nicole: “Pintura islámica e india”, Madrid, 1969, pág. 30).

11. Ver fol. 131.

## ERMITA DE SAN ESTEBAN DE VIGUERA

ño, cuya disposición recuerda vagamente el cruzamiento de piernas típico del claustro de Silos, al que Bertaux atribuía un origen languedociano<sup>12</sup>. No obstante, dicho cruzamiento ya lo hallamos en alguna de las miniaturas del Beato de Gerona<sup>13</sup>. Es un motivo que sufrió amplia difusión, pues también lo encontramos en el Arca Santa de Oviedo, realizada en el año 1075 en plata repujada. El escultor de Silos usó con pericia ese cruzamiento de piernas, haciendo gala de una soltura propia del que ha superado el estadio de la experimentación. La miniatura del Beato de Gerona, a la que aludíamos más arriba, posee también esa gracia saltarina, que no tiene el fresco de Viguera, caracterizado por un mayor reposo. Quizás esto se deba a que en los dos primeros casos las piernas, muy estiradas, se cruzan a la altura de los muslos, semejándose a una X alargada, mientras que en San Esteban se cruzan las pantorrillas. A simple vista, estas parecen pertenecer a una persona sentada, pero fijando la atención en las mismas se aprecia que no.

En el intradós del vano que en el lado del Evangelio flanquea la puerta de entrada al ábside, y a la altura de la clave, se distingue la representación del Cordero Místico.

— “Ví en medio del trono y de los cuatro vivientes, y en medio de los ancianos, un Cordero, que estaba en pie”. Apoc. 5,6.

El canon 17 del IV Concilio de Toledo establecía la lectura del Apocalipsis en el periodo comprendido entre Pascua y Pentecostés. Las visiones del vidente de Patmos tuvieron profundas resonancias para aquellos que les había tocado vivir en la Alta Edad Media, época de inseguridad y angustia, quienes encontraban en la lectura del Apocalipsis la esperanza en el triunfo final del Cordero.

El Cordero Místico de Viguera sigue la iconografía de las miniaturas mozárabes. Sostiene en su pata delantera derecha, doblada, una cruz patada y enmangada. Este tema ya había sido llevado fuera del mundo de la miniatura. Lo encontramos a fines del siglo IX o comienzos del siglo X en la etapa de la arqueta de Alfonso III y Jimena, repujada en plata dorada, y en el primer cuarto del siglo XII, incorporado al fresco, en la ermita de Maderuelo.

Bajo las patas del Cordero, en la jamba derecha del mismo vano, hay un ángel con un incensario en la diestra.

— “Llegó otro ángel y púsose en pie junto al altar con un incensario de oro”. Apoc. 8,3.

— “Tomó el ángel el incensario y lo llenó del fuego del altar y lo arrojó sobre la tierra”. Apoc. 8,5.

12. Bertaux, Emile: “La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIX siècle”, T. II de “Histoire de l’art” de André Michel, París, 1906.

13. Ver fol. 167 v.

Este ángel va vestido con túnica larga y manto, como el que hay en la misma escena del Beato de Gerona<sup>14</sup>, sólo que la túnica del riojano está adornada. El motivo ornamental es una rosácea tetrapétala, en cuyo interior se encuentra alojada una cruz griega. En los tejidos bizantinos del siglo VI es ya frecuente el empleo de la cruz inscrita, bien en círculos, bien en cuadrados, etc., como puede apreciarse en los mosaicos de Rávena. En los documentos de la España cristiana, sobre todo en los contratos matrimoniales, se citan en el ajuar de las damas los “greciscos”, es decir, los paños bizantinos, entre otras telas orientales, lo que permite suponer que abundarían en Al-Andalus, de donde eran llevados a los reinos del norte por corredores judíos y mozárabes<sup>15</sup>. El detalle decorativo que exorna el atuendo del ángel de Viguera, el mismo que aparece en el traje corto del personaje de piernas cruzadas y en la luenga túnica de varias de las personas alineadas en el lado norte de la nave, nos recuerda al que aparece en un tejido hispanomorisco encontrado en Burgo de Osma, hoy en el Cooper Union Museum. Es un motivo empleado en los frisos de algunas miniaturas del Beato de Burgo de Osma<sup>16</sup> y, con ligeras variantes, de las que iluminan las Cantigas de Alfonso el Sabio.

En la mitad septentrional de la bóveda de la nave se alinean diez personajes, que, dispuestos de frente al eje de la ermita, parecen conversar entre sí. Tienen los pies situados a la altura del arranque de la bóveda y abiertos en abanico. Esa postura de talones opuestos, frecuente en las miniaturas de los Beatos, impone la frontalidad a la mitad inferior del cuerpo, circunstancia por la que la mitad superior, al adoptar una actitud propicia al diálogo, se encuentra forzada. Todos ellos usan brial blanco, estampado a base de tetrapétalas y medias lunas, y capa amarilla de reborde zigzagueado, como si de un manto del periodo arcaico griego se tratara. Creemos que el creciente lunar con los cuernos hacia arriba es un símbolo funerario romano<sup>17</sup>.

Cada uno de los personajes porta en una mano un aríbalos, vaso griego tripudo en forma de pera usado para guardar perfumes, mientras que en la otra lleva una giga, instrumento musical muy usado a comienzos del siglo

14. Ver fol. 148.

15. Lévi-Provençal, E. y Torres Balbás, L.: “España musulmana (711-1031)-Instituciones y Arte”, T.V de la “Historia de España” dirigida por R. Menéndez Pidal, Madrid, 1973, págs. 183, 783-4.

Lévi-Provençal, E.: “La civilización árabe en España”, Buenos Aires, 1953, págs. 109-10.

16. Ver fol. 154 v.

17. Era un motivo muy repetido en la iconografía funeraria romana, siendo interpretado como “protección sobrenatural” (Nock, A.D.: “Sarcophagi and symboliam”, A.J.A.L., 1942, pág. 142) o “esperanza en el más allá” (Leglay, M.: “Saturne Africaine Histoire”, París, 1966, pág. 173), aunque, según la exégesis alegórica dada por San Isidoro en su “Tratado de la naturaleza”, simbolizaba la Iglesia.



## ERMITA DE SAN ESTEBAN DE VIGUERA

XII<sup>18</sup>. Por ello no hay duda de que la escena que componen estos varones, de recortada y morena barba, reproduce una de las visiones apocalípticas:

— “...los veinticuatro ancianos cayeron delante del Cordero, teniendo cada uno su cítara y copas de oro llenas de perfumes, que son las oraciones de los santos. Cantaron un cántico nuevo, que decía: Digno eres de tomar el libro y abrir sus sellos, porque fuiste degollado y con tu sangre has comprado para Dios hombres de toda tribu, lengua, pueblo y nación, y los hiciste para nuestro Dios reino y sacerdotes, y reinan sobre la tierra”. Apoc. 5,8-10.

Las estiradas siluetas de los ancianos se recortan sobre un fondo de color rojo sembrado de estrellas blancas de ocho puntas, fondo que se prolonga por las paredes laterales de las naves en las que, a menor escala y en un registro situado bajo los calzados pies de los ancianos<sup>19</sup>, continúa la visión anterior:

— “Vi y oí la voz de muchos ángeles en rededor del trono, y de los vivientes, y de los ancianos, y era su número de miríadas de miríadas y de millares de millares, que decían a grandes voces: Digno es el Cordero, que ha sido degollado, de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, la fortaleza, el honor, la gloria y la bendición y todas las criaturas que existen en el cielo, y sobre la tierra, y debajo de la tierra, y en el mar, y todo cuanto hay en ellos oí que decían: Al que está sentado en el trono y al Cordero, la bendición, el honor, la gloria y el imperio por los siglos de los siglos”. Apoc. 5,11-13.

Son varios los ángeles que hay en esa franja inferior, pero además de esas criaturas aladas distinguimos otras terrestres, como el caballero, que por su atuendo, casco cónico y cota de malla, nos recuerda a los jinetes del Códice Calixtino del Archivo de la Catedral de Santiago (siglo XII).

En la parte superior del muro que cierra la ermita por el Oeste, es decir, en el luneto formado por la intersección de la bóveda de la nave con dicho muro, se aprecia una amplia composición pictórica sobre fondo amarillo. El eje de simetría de la misma lo constituye el Pantocrator entronizado en el interior de la almendra mística. Cristo, estático y majestuoso, está dispuesto de frente y con los brazos levantados, como en el tímpano del arco central del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. Va envuelto en un traje de color salmón con lunares blancos<sup>20</sup>.

La mandorla se halla sostenida por cuatro ángeles, descalzos y de pie, distribuidos simétricamente, dos a cada lado. Los superiores tienen vestiduras blancas, mientras que los de abajo las llevan de color salmón. Las rígidas curvas de las telas son idénticas a las de las ropas de los diversos personajes del testero, circunstancia que nos permite atribuir todos los frescos a una misma

18. Dichos objetos son idénticos a los que muestran los ancianos esculpidos en uno de los cimacios de la girola de Santo Domingo de la Calzada entre los años 1158 y 1180. El propio Rey David fue representado en la portada de las Platerías de la catedral de Santiago de Compostela, fechada en el año 1103, tocando la giga.

19. En la visión de la cabecera los ancianos tienen los pies desnudos.

20. Motivo empleado con reiteración en el Codex Aemilianensis.

mano y, por tanto, a una misma época. Los contornos de sus figuras son un tanto estereotipados, con una línea de cadera muy marcada que recuerda lejanamente a la de algunos ángeles del Beato de Burgo de Osma<sup>21</sup>.

El grupo constituido por el Pantocrator y los cuatro ángeles está escoltado por dos personajes: una dama, quizás una reina, en el lado del Evangelio, y un rey en el de la Epístola. La dama permanece de pie, ligeramente inclinada hacia el centro de la escena; el pintor le debió de dar esa inclinación para aprovechar el extremo del luneto más que para imprimirle un aire reverente<sup>22</sup>. Es una señora de porte muy distinguido, vestida con una túnica amarillenta y un manto asalmonado; ambas prendas se pliegan del mismo modo que las demás telas de la ermita. Su calzado es igual al del Todopoderoso, al que llevan los ancianos alineados en la bóveda de la nave y al del rey, su compañero. Sobre la cabeza porta un alto tocado, que identificamos con una corona real, aunque no es difícil que se trate de un tocado de la época. Mientras que en la mano izquierda tiene un aríbalos o vasija destinada a guardar perfumes, con la derecha sujeta a una giga, especie de cítara con tres cuerdas; son los mismos objetos que llevan los ancianos apocalípticos alineados en la bóveda de la nave. El personaje alojado en el extremo opuesto del luneto es un monarca. Se trata de un rey sentado majestuosamente, que sostiene en sus manos la espada y el cetro, es decir, los atributos regios. Este rey ofrece una estampa similar a las de los soberanos de Castilla y León representados en las miniaturas del Tumbo A. de la Catedral de Santiago, obra de la primera mitad del siglo XII. Al igual que la mayoría de ellos se escorza violentamente hacia la derecha, lo cual nos permite deducir que la postura del monarca de Viguera, y, por consiguiente, su aparente desatención para con el Hijo del Hombre, no se debe a la intención del pintor, sino más bien a su falta de técnica para representarlo de otro modo. Por todo ello sospechamos que el pintor de Viguera conocía muy bien la obra de los iluminadores de su época.

Bajo el luneto amarillo hay una franja roja que sirve de fondo a una escena, en gran parte perdida, cuyo centro era el arco de una puerta abierta a eje con el Pantocrator. En la actualidad sólo se conserva de dicha escena un fragmento situado junto a la jamba meridional de la puerta, que está cegada. Del mismo sobresale un orante, de pie, con las manos extendidas hacia el cielo en actitud de súplica<sup>23</sup>. A su izquierda se distingue la parte superior de un árbol, probablemente el árbol de la vida, y a su derecha se ven varios personajes que caminan hacia él. Los dos primeros llevan sendos cálices; el más próximo debe

21. Ver fol. 115.

22. Tal aserto lo hacemos porque su compañero, que permanece sentado, lejos de fijar la atención en Cristo, casi le vuelve la espalda.

23. El gesto oracional de elevar los brazos era el único conocido por la Iglesia latina hasta el siglo VIII. Guerra, Manuel: "Simbología románica", Madrid, 1978, pág. 221.

## ERMITA DE SAN ESTEBAN DE VIGUERA

de ser un obispo, ya que se toca con mitra. No se trata de una composición original, porque en el Homiliario de Gerona hay una ilustración muy parecida. Los personajes de esta franja son más pequeños que los del luneto situado encima, tal como sucede en las franjas de los muros laterales de la nave, por las que se prolonga.

Los miniaturistas mozárabes habían sido los creadores del recurso de yuxtaponer bandas monócromas como fondo de sus visiones, y al combinar colores próximos, como el rojo y el amarillo, habían pretendido provocar una vibración que preparase el espíritu de los espectadores para el tránsito del mundo real al escatológico. Las franjas paralelas del fondo de las pinturas murales de San Esteban derivan, sin duda, de las pinturas de los manuscritos mozárabes.

