

## ICONOGRAFÍA JACOBEA EN LA ESCULTURA ROMÁNICA RIOJANA

MINERVA SÁENZ RODRÍGUEZ\*

### RESUMEN

Mi contribución al homenaje que el Instituto de Estudios Riojanos brinda al sacerdote riojano Tomás Ramírez Pascual está relacionada con su pasión por el arte, y muy especial por el románico del camino de Santiago, no sólo en lo referente a Santo Domingo de la Calzada, donde ejerció su ministerio sacerdotal durante dieciocho años, sino en lo relativo a cualquier otra manifestación escultórica románica de la ruta jacobea en territorio riojano. Se intentará resolver la pregunta de si existe una iconografía relacionada con las peregrinaciones a Santiago de Compostela en el románico de La Rioja, tanto en enclaves de la ruta como Logroño, Navarrete o Santo Domingo de la Calzada, como en otros que, ubicándose fuera del camino principal como Ochánduri o San Millán de la Cogolla, conservan asimismo restos escultóricos de temática jacobea que indican la repercusión en el arte de la época del fenómeno cultural de las peregrinaciones.

*Palabras clave:* ruta jacobea, escultura, arte románico, iconografía, La Rioja.

*My contribution to the tribute offered by the Instituto de Estudios Riojanos to the Riojan priest Tomás Ramírez Pascual is related to his passion for art, especially for the Romanesque art along the Camino de Santiago. This pertains not only to Santo Domingo de la Calzada, where he served as a priest for eighteen years but also to any other Romanesque sculptural expression along the Jacobean route in La Rioja. The article aims to address the question of whether there exists an iconography associated with pilgrimages to Santiago de Compostela in the Romanesque art of La Rioja, both in locations along the route such as Logroño, Navarrete, or Santo Domingo de la Calzada, as well as in other places like Ochánduri or San Millán de la Cogolla, which, although located away from the main pilgrimage path, also preserve sculptural remnants with Jacobean themes, indicating the cultural influence of pilgrimages on the art of that era.*

*Keywords:* Jacobean route, sculpture, Romanesque art, iconograph, La Rioja.

---

\* Universidad de La Rioja. [minerva.saenz@unirioja.es](mailto:minerva.saenz@unirioja.es)

## BREVES APUNTES HISTÓRICOS SOBRE EL CAMINO DE SANTIAGO A SU PASO POR LA RIOJA

Como es bien sabido, el afán de la Iglesia, en especial de la orden de Cluny, por inculcar el culto a las reliquias, originó las peregrinaciones medievales hacia los santos lugares, siendo Santiago de Compostela uno de los más importantes junto a Roma y Jerusalén. Al considerarse que los cuerpos de los santos constituían garantías de salvación y tenían el poder de hacer milagros, los centros religiosos relevantes querían a toda costa poseer algún miembro de esos cadáveres, lo que condujo a su despedazamiento vertiginoso para satisfacer esa creciente demanda. Asimismo, multitudes cada vez más numerosas se lanzaron por esas rutas que necesariamente se poblaron de iglesias para guardar los cuerpos santos, pero también de otras infraestructuras arquitectónicas como puentes, calzadas, hospitales o albergues, que pudieran posibilitar que los peregrinos fueran a adorarlos. No puede negarse que esta circunstancia histórica, espiritual y cultural fue una de las causas del nacimiento del arte románico, junto a otras que no es momento de relatar aquí.

El camino de Santiago comienza su historia en el siglo IX, tras el supuesto hallazgo de los restos del apóstol en Galicia. El origen de su culto se basaba en una tradición sobre su venida a evangelizar España en el siglo I d. C., tras lo cual volvería a Tierra Santa, donde fue decapitado en Jerusalén en el año 44. Posteriormente sus restos embalsamados serían trasladados a España en un barco que naufragó, y en el año 813, en tiempos del monarca asturiano Alfonso II “el Casto”, se produciría el descubrimiento de una tumba de tiempos romanos por el obispo de Iria Flavia Teodomiro, que automáticamente se identificó con la del apóstol. A partir de entonces dicho enterramiento se convirtió en un lugar santo sobre el que se construirá una iglesia, que llegará a ser uno de los centros espirituales más importantes de la cristiandad: la *catedral de Santiago de Compostela*.

Aunque en principio el culto a Santiago fue local y centrado en Galicia, ya desde la época de recuperación o invención de las reliquias en el siglo IX aparecen peregrinos que circulan hacia Compostela por inaccesibles sendas norteñas de Álava y Vizcaya. Pero es a partir del año 1000 cuando se creará una vía principal para acceder a ese lugar, que va desarrollándose a un ritmo acelerado a largo del siglo XI gracias en parte a la intervención de monarcas favorecedores de la ruta como los navarros Sancho Garcés III “el Mayor” y García Sánchez III “el de Nájera”, o el castellano Alfonso VI “el Bravo”.

Sancho Garcés III (1004-1035) trazará una nueva ruta más transitable al sur por tierra llana, que incluía a La Rioja en su recorrido y excluía a las provincias vascas, aprovechando una antigua vía romana que pasaba por *Tritium* (Tricio) y *Libia* (Herramélluri). Esto proporcionará novedades artísticas para el territorio riojano, pues por este nuevo camino penetrarán las aportaciones de la *abadía francesa de Cluny*, que junto a otras órdenes religiosas impulsarán la proliferación de edificios en el nuevo estilo románico, que por primera vez será común en Europa occidental.

El primogénito García Sánchez III (1035-1054) heredó el reino de Nájera-Pamplona que comprendía La Rioja, Navarra, las Provincias Vascongadas y parte de Castilla la Vieja. Durante su reinado, la frontera oriental del territorio riojano quedó asegurada por la reconquista definitiva de Calahorra en 1045; la ruta jacobea contó con su apoyo mediante la construcción de hospitales y alberguerías para los peregrinos; y la cultura y el arte se vieron reforzados por la edificación del *monasterio de Santa María la Real en Nájera* para conmemorar la toma de Calahorra. Debido a la instalación de la corte en Nájera y a la labor colonizadora de los monasterios, La Rioja gozó en esta época de gran esplendor económico, cultural y artístico con mezcla de influencias diversas, tanto del arte prerrománico hispano precedente (visigodo, asturiano y mozárabe) como del que comenzaba a penetrar a través de los Pirineos con influencia francesa (el románico).

Alfonso VI (1072-1109) fue otro monarca europeizante que nos introduce de lleno en el siglo XII. Bajo su reinado el espacio riojano se incorporó a Castilla a partir de 1076, preocupándose bastante de esta zona mediante donaciones, concesión de fueros y construcción de iglesias. Ante todo, le interesó favorecer el camino de Santiago, que a finales del siglo XI ya había adquirido una importancia equiparable a los santuarios de Roma o Jerusalén. Por ello apoyó las obras de los eremitas Domingo de la Calzada y Juan de Ortega -construcción de caminos, puentes, hospitales, alberguerías, iglesias-; repobló el nuevo núcleo urbano que iba naciendo alrededor del lugar donde habitaba Domingo y que tomará su nombre; reforzó la alianza de la Iglesia con Roma y con Cluny, incorporando a esta orden la *abadía de Nájera* e imponiendo en ella la liturgia romana; y reconstruyó el *pueblo de Logroño*, repoblando esta ciudad con francos, pues ahora era el primer punto del reino de Castilla al que accedían los peregrinos tras atravesar las tierras de Pamplona. La capital de Castilla es en este momento Burgos, por lo que modificó la trayectoria del camino: a partir de Santo Domingo de la Calzada, en vez de discurrir por Leiva de Río Tirón, Cerezo de Río Tirón y Briviesca, se desvió más al sur atravesando Grañón, Redecilla del Camino, Belorado, los Montes de Oca y finalmente Burgos.

Su hija y sucesora la reina doña Urraca “la Temeraria” (1109-1126) había cedido el trono de Castilla a su hijo, el futuro Alfonso VII “el Emperador” (1126-1157), el cual, en 1134, tras la muerte de rey aragonés Alfonso I “el Batallador”, que había incorporado La Rioja a su reino, volvió a anexionarla a Castilla coronándose el año siguiente en León *Imperator Hispaniae*. Nos hallamos en el momento de mayor apogeo del camino de Santiago con sus canciones de gesta y sus grandes iglesias románicas. Probablemente hacia 1140-1150, cuando la ruta está plenamente fijada, fue redactada por el clérigo francés Aymeric Picaud, especie de compilador bajo la dirección de los monjes de Cluny, la famosa *Guía del Peregrino*, que constituía la quinta parte del *Códice Calixtino* o *Libro de Santiago*, obra colectiva sobre las tradiciones y leyendas que circulaban por la ruta. Este Libro V era una auténtica guía propagandística y turística, pues en él se narran las distintas etapas o jornadas que los peregrinos debían practicar hasta Santiago de Compostela,

y se describen sus monumentos<sup>1</sup>. El Capítulo II de la *Guía del Peregrino* alude a las etapas riojanas: los dos ramales franceses se unían en la localidad navarra de Puentelarreina, formándose una única vía que entraba en La Rioja. La cuarta jornada comprendía Estella, Viana, Logroño, Navarrete, Alto de San Antón y Alesón; la quinta, Nájera, Azofra, Hervías, Santo Domingo de la Calzada y Grañón, pasándose a tierra de Burgos por Redecilla del Camino.

A partir del siglo XIII apenas se producen ya transformaciones en la ruta y su importancia irá disminuyendo paulatinamente. Hasta el XVII conservará algo de su antiguo prestigio con alternancia de periodos de prosperidad y decadencia, y ya no resurgirá de nuevo hasta finales del XX<sup>2</sup>.

## EL ARTE ROMÁNICO EN EL TRAMO RIOJANO DE LA RUTA JACOBEA

Todos los hitos del camino de Santiago riojano tuvieron obras románicas, que en un buen número de ejemplos no han llegado a la actualidad. La primera población que los peregrinos atravesaban procedentes de tierras navarras era Logroño, que en esta época contó con multitud de edificios tanto civiles como religiosos, hoy desaparecidos en su mayoría. De los primeros no ha subsistido nada, pero fue una prolífica localidad en cuanto a hospitales, algunos de ellos con iglesia: *Santa María de Munilla* en el cerro de Cantabria, antes de cruzar el Ebro, *San Juan de Ebro* en la margen izquierda del río<sup>3</sup>, *San Gil*, *San Blas*, *Santiago*, *Santa María de Rocamador*, *la Misericordia*, *San Antón* y *San Lázaro*, este último hacia Burgos<sup>4</sup>.

De los edificios religiosos más importantes aún conservamos vestigios románicos en las *iglesias de San Bartolomé* (arquitectura, escultura monumental y restos de pinturas murales), *iglesia Imperial de Santa María de Palacio* (arquitectura, escultura monumental y exenta -dos vírgenes con Niño-), *iglesia parroquial de Santiago el Real* (escultura monumental -una cabeza humana- e imaginería -un Cristo crucificado-) y el que fue *monasterio de Santa María de Valcuerna*

1. Existen varias ediciones de la famosa obra. La de Vieillard, J. (1938). *Le Guide du Pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*. Macon, es el texto latino del siglo XII traducido al francés y basado en los manuscritos de Compostela y Ripoll (citado por Vázquez de parga, Lacarra y Uría, 1948, n. 1 de p. 171). La edición de Witehill, W. M. (1944-45). *Liber sancti Jacobi*. Santiago de Compostela, no recoge los cinco libros de que consta el manuscrito original conservado en la catedral de Santiago de Compostela, sino sólo cuatro pues excluye el verdadero libro cuarto o *Crónica de Turpín* (citado por Vázquez de parga, Lacarra y Uría, 1981, 1ª ed.: 1948, n. 6 de p. 174 y n. 3 de p. 176). Moralejo, Torres y Feo nos proporcionan su versión (1951), y otra edición española más reciente es la traducida por Bravo Lozano (1989).

2. Sobre la ruta jacobea en relación con La Rioja, ver las obras de referencia de Lambert, 1943, p. 274; Vázquez de parga, Lacarra y Uría, 1981, 1ª ed.: 1948, pp. 11 y ss.; o Enríquez de salamanca, 1971, p. 85.

3. Este hospital recibió los nombres de San Juan de Ebro, San Juan *ultra Uberum* o "allende Ebro", San Juan de Dios, San Juan del Puente, San Juan del Campillo o San Juan de Ortega.

4. Entre los hospitales que solían existir a la entrada o salida de las ciudades o junto a los puentes, para acoger a los peregrinos y viajeros con enfermedades infecciosas y evitar así la contaminación de la ciudad, destacan los lazaretos para la lepra y los antonianos para el llamado "fuego de San Antón", ambas modalidades presentes en Logroño.

(restos arquitectónicos y escultóricos). *La concatedral de Santa María de la Redonda* también fue románica en origen, pero de sus primeras etapas sólo han quedado vestigios arqueológicos hallados en las sucesivas restauraciones.

Otras iglesias de la época, también desaparecidas, fueron las de *San Gil*, *San Blas* o *San Salvador el Nuevo* (ambas con hospitales que ya hemos mencionado), *San Salvador El Viejo*, *San Pedro*, *Santa Isabel o de la Visitación*, *Santa Coloma en Madres*, *San Miguel de las Viñas*... Los conventos fueron también asentándose paulatinamente: aparte de los dominicos, que se establecieron en el mencionado de *Santa María de Valcuerna*, después *Valbuena*, los franciscanos lo hicieron en el de *San Francisco*, las agustinas calzadas en *San Pedro* o *Santa María de Los Lirios* y los mercedarios calzados en la iglesia de *Santa Isabel*. También abundaron las ermitas: *San Esteban de Torrijas*, *Santa María de Torrijas*, *San Miguel de la Calzada*, *San Sebastián*, *Santa María de la Cuesta*, *Santa Marina*, *Santa María de Munilla de los Huertos*, *San Lázaro* y la *del puente sobre el Ebro*, estas tres últimas con hospital<sup>5</sup>. Ningún resto románico ha quedado de todo ello.

Tras Logroño, las fuentes citan un *hospital de Villarroya*, *Villarrubia* o *Villarrubea*, de la Orden del Santo Sepulcro, dependiente de la *iglesia logroñesa de Santa María de Palacio*, ubicado probablemente cerca de Fuenmayor, donde pervive el topónimo de Villarroya. Este hospital dejaría de tener importancia al desplazarse la ruta un poco más al sur, debido al desarrollo que estaba alcanzando el burgo de Navarrete<sup>6</sup>.

En Navarrete subsiste un capitel procedente de la desaparecida *ermita de San Pedro*, así como la portada y dos ventanas de gran riqueza escultórica de la *iglesia del hospital de la orden de San Juan de Acre*, hoy reaprovechadas como acceso al cementerio de la localidad. Después los peregrinos pasarían por Ventosa, donde las fuentes citan otro *hospital* que no ha llegado a nuestros días. A escasa distancia, en el llamado Alto de San Antón, entre Ventosa y Alesón, hubo a uno y otro lado del camino, una *ermita de San Antón* con hospital y un *convento de Templarios*. De la primera se conserva un fragmento de escultura monumental con un Cristo en majestad en el Museo de La Rioja, y del segundo no queda ningún vestigio material ni noticia documental alguna, a excepción de una cita de Madoz<sup>7</sup>. Las fuentes mencionan otro *hospital* cercano en el término de Tricio, que languidecería por la importancia de la cercana Nájera, y que pudo ubicarse cerca de la *ermita de Santa María de Arcos*, donde aún pervive el topónimo de “La alberguería”.

Nájera contó con abundantes fundaciones románicas tanto por ser centro de la corte del reino de Navarra como por su importancia dentro del camino. Tuvo varios hospitales, hospederías y alberguerías que no han subsistido (*hospi-*

5. Para más información sobre el urbanismo de Logroño en la Edad Media, ver Moya Valgañón, 1994a, pp. 237-248, y Álvarez Clavijo, 2001, pp. 15-43.

6. Sobre los hospitales a lo largo de la ruta, ver Sainz Ripa, 1994, pp. 135-166; Larrauri Redondo y Losantos Blanco, 2010; o Ilzarbe López y Martija Sevilla, 2019, pp. 1-6. Un recorrido por todos los enclaves del camino nos ofrece Sánchez Trujillano, 1993.

7. Madoz, 1846-1850 (Ed. facsímil: 1985), p. 35.

*tal u hospicio de Santa María del barrio de Sopena*, al pie del cerro de Malpica, fundado por Sancho el Mayor para pobres y peregrinos; *hospedería monacal de Santa María la Real*, también llamada alberguería de Pobres o casa de la Misericordia, aneja al monasterio, fundada por los reyes García y Estefanía; *hospital del Real Patronato*, fundado por Alfonso VII, quizá ampliación de la alberguería anterior, pues se situaba junto a ella; *hospital de la Cadena*<sup>8</sup>; y *hospital de San Lázaro, de los Leprosos, de los Peregrinos o del Puente*<sup>9</sup>). También se fundaron numerosas iglesias, algunas rupestres, dada la orografía de la población (dos de *San Jame, Jaime o Santiago*, una intramuros y otra extramuros, *Santa Águeda, Santa Coloma, Santas Nunilo y Alodia, San Juan Bautista, San Quirce y Santa Julita, San Julián, San Martín del Castillo, San Miguel, San Pablo, San Pedro, San Pelayo, San Sebastián* –junto a la que los monjes de San Millán de la Cogolla tenían una hospedería<sup>10</sup>, *San Salvador de la Peña, San Román, Santa Cecilia, Santa María la de Arriba, Santa María del Castillo, Santo Tomás*...). Sin embargo, la construcción más importante de la población en los siglos del románico fue el *monasterio de Santa María la Real*, fundado por los reyes García y Estefanía que, aunque fue sustituido por otro posterior en el siglo XV, todavía conserva vestigios románicos de arquitectura (un muro a los pies de la iglesia con un vano y un fragmento de tejeroz), escultura monumental (capiteles y diversas molduras pétreas), escultura funeraria (cuatro sepulcros) e imaginería (la imagen titular).

En los siguientes hitos del camino, Azofra y Hervías, no hay restos medievales, aunque también contarán con iglesias y hospitales. En el siglo XI, entre Azofra y Hervías se situó la *iglesia de San Juan*. En el siglo XII en Azofra, –que la ruta actual deja a 1 km–, se ubicó el *hospital de San Pedro*, con iglesia y cementerio, construido por doña Isabel según las fuentes; y entre Hervías, Cirueña y Ciriñuela, en el Alto de la Degollada, el *hospital de Valleota, Vallota o Bellota*, dependiente de la Orden de Calatrava.

Pero el hito más importante para los viajeros en el tramo riojano era Santo Domingo de la Calzada, con su *catedral de El Salvador*, que sin duda constituye el mejor ejemplo de fundación relacionada con la ruta jacobea en La Rioja, tanto por su arquitectura como por su escultura monumental y funeraria. De vital importancia aquí fue *el hospital del santo* o alberguería de peregrinos, mandado edificar por el propio Domingo, que se conserva reedificado en estilo gótico de finales del siglo XV y muy remodelado en el

8. El que aparece en las fuentes como *hospital de la Cadena* ha suscitado muchas controversias en cuanto a su localización en Calahorra, Alesón o Nájera, e incluso se ha creído en la existencia de varios establecimientos llamados así, uno en cada localidad. Descartada su presencia en Calahorra, las investigaciones parecían indicar que se situó en Nájera, junto al puente de piedra, pero nuevos estudios avalaron la teoría de que pudiera encontrarse a las afueras, cerca del término de Alesón, en el Alto de San Antón, junto a la ermita del mismo nombre. Podría ser, por tanto, la leprosería de San Antón mencionada anteriormente, según Lázaro Ruiz, 1994, pp. 323-340.

9. Según unos autores, éste estaba situado a la entrada de Nájera; según otros, en las eras de San Lázaro, extramuros, junto a una ermita del mismo nombre; y según la mayoría, en el puente, a la orilla derecha del Najerilla. También se ha identificado en alguna ocasión erróneamente con el hospital de la Cadena.

10. Larrauri Redondo y Losantos Blanco, 2010, pp. 80, 202.

XX al convertirse en Parador Nacional de Turismo a partir de 1965. Otros hospitales del siglo XII, ya desaparecidos, fueron el de *San Lázaro* o Casa de los leprosos a la entrada, y el de *Fuente Cerezo* o *Fonchandrión* en Ayuela, núcleo antecesor de la población calceatense, administrado por los premostratenses del *monasterio burgalés de Bujedo de Campajares*.

El tramo riojano de la ruta culmina en Grañón, antigua población que desde el siglo IX contó con construcciones que tampoco subsisten. En la documentación medieval se cita a menudo su *castillo*, de gran importancia en las luchas entre cristianos y musulmanes (ya aparece en el año 881 en la *Crónica najerense*); sus *iglesias o monasterios de San Martín, San Miguel de Villarta, San Juan, Santa María, Santo Tomás*; sus *hospitales de Barrio Estabello o Estabillo*, fundado por García Pérez y su mujer junto al río Peros, en el camino de los peregrinos, y de *Santa Cruz de Carrasquedo*, con iglesia, fundado por el maestro Garsión, tracista y constructor de la catedral calceatense. Incluso las fuentes mencionan cerca de Grañón la existencia de un *palacio*, el de la *Villa de Abnazar*. De todo ello sólo se conserva de época románica una obra de escultura mobiliar: la pila bautismal de la *iglesia parroquial de San Juan Bautista*, templo reedificado en época gótica sobre la primitiva fundación románica.

Al abordar el románico del conjunto de la región al margen del de la ruta jacobea, llama la atención la diferente incidencia que tuvo el estilo en las dos zonas en que suele dividirse el territorio, separadas por Logroño y el río Iregua, puesto que está prácticamente ausente en la zona oriental o Rioja Baja, mientras que la gran mayoría de sus ejemplos se ubican en la parte occidental o Rioja Alta<sup>11</sup>. Dejando de lado otras causas que ahora no nos conciernen y que impidieron el desarrollo y conservación del arte románico en la Rioja Baja como la dominación musulmana, que fue mucho más duradera allí, así como el gran crecimiento económico y demográfico que experimentó esta zona posteriormente, y que provocó la destrucción de sus iglesias para construir otras mayores, una de las causas más importantes de este desequilibrio territorial fue la presencia del camino de Santiago. Como hacía su aparición en la región por Logroño, sólo afectaba a las tierras de la Rioja Alta, dejando a las del este, un tanto aisladas y sin contacto con otros focos artísticos en auge. Como hemos comentado al principio, la ruta compostelana fue una de las causas -no la única- de la implantación del estilo románico pues fue el cauce por donde se intercambiaron las diferentes influencias artísticas.

E insistimos en que no fue la única causa pues no podemos prescindir de la opinión de relevantes historiadores del arte como Bonet Correa o Bango Torviso<sup>12</sup>, que ya advirtieron que no hay que exagerar pensando en el camino de Santiago como principal influencia en el arte y en todas las manifestaciones de la creatividad de la época, oponiéndose, por ejemplo, a la opinión de Durliat<sup>13</sup>. Respecto a si existe o no un románico jacobeo o si este estilo nació y se difun-

11. Aspecto ya señalado en su día por Heras y Núñez, 1986, pp. 63, 87, 88, 276.

12. Bonet Correa, 1961, pp. 128-131; Bango Torviso, 1992a, pp. 121, 141, 142, 155; Bango Torviso, 1993, pp. 107, 108, 110, 112, 114.

13. Durliat, 1990.

dió a través de la ruta, la respuesta de aquéllos es negativa. Aunque necesitó una vía de comunicación al ser el primer estilo medieval que unió a toda la Europa cristiana y la ruta canalizó muy bien sus creaciones, ninguna de ellas fue construida en relación con dicha vía (en *Jaca, Frómista o León* tenemos algunos ejemplos de ello), excepto *Santiago de Compostela*. Muchas obras se levantaron en lugares estratégicos del poder de la época, que casualmente coincidían con hitos del camino, pues éste utilizó las vías de comunicación lógicas entre las zonas habitadas de estos reinos y entre ellos con Europa. Pero cuando sufrieron crisis políticas, éstas arrastraron también a la producción artística y el camino de Santiago no fue capaz por sí solo de revitalizar esos centros (como le ocurrió a *Jaca*), pues los promotores del románico no son los peregrinos sino los que ostentan el poder. También reniegan estos autores de ciertos conceptos surgidos por las peregrinaciones pues consideran excesivo explicar todo desde este punto de vista. No se puede hablar de ciudades, hospitales, iglesias y fachadas de peregrinación, ya que no adquirieron formas o esquemas propios, sino que respondieron siempre a tipologías existentes ya en la época, que habían sido fruto de la renovación artística general del momento. Además, no eran de uso exclusivo de peregrinos, por lo que su existencia no siempre puede vincularse a este fenómeno. Por ejemplo, el tipo de cabecera llamada de peregrinación no tendría la función de facilitar el acceso de los fieles a venerar las reliquias, sino que sería el resultado de distintas experiencias de articulación de muchos absidiolos para altares, ensayadas desde la *abadía de Cluny*.

Pero sopesando todos los factores, debemos reconocer que, aunque el románico no puede justificarse sólo en torno a la ruta compostelana, es innegable que ésta favoreció su desarrollo y tuvo mucho que ver en su difusión, por ser la vía de comunicación más importante del momento.

## **ICONOGRAFÍA JACOBEA EN LA ESCULTURA ROMÁNICA RIOJANA**

En La Rioja, la temática relacionada con los temas de las peregrinaciones se desarrolla sobre todo en los hitos del camino mencionados en el epígrafe anterior, tanto en la escultura como en la dedicación de algunos templos. Sin embargo, el influjo del fenómeno no excluye a otros lugares que, aunque quedan fuera de la ruta principal, también poseen fundaciones o con advocación jacobea o con restos escultóricos que indican la repercusión de este hecho cultural en la iconografía. Sobre ellos vamos a escribir a continuación, teniendo en cuenta que nuestro análisis debe hacerse de forma parcial, al no poder contar con todo lo que no se ha conservado.

### **El inicio: Logroño y su influencia**

La ciudad de Logroño, ubicada junto al margen derecho del río Ebro en una importante encrucijada entre Navarra, Aragón, Castilla y los territorios del norte, estuvo vinculada desde su génesis al camino de Santiago, por lo que su urbanismo se desarrolló en torno al mismo. Como hemos comentado al inicio, Sancho “el Mayor” desvió a comienzos del siglo XI el anterior tra-

zado de la ruta, que discurría más al norte, y lo hizo pasar por Logroño, tras cruzar el Ebro desde Navarra por un *punte* de piedra, cuya construcción para facilitar el paso de los peregrinos es atribuida por la tradición a San Juan de Ortega y Santo Domingo de la Calzada. La traza urbana medieval del casco antiguo tiene una disposición longitudinal, que paulatinamente se va ordenando con la creación de las primeras calles y manzanas, de trazado algo irregular como es usual en la época, pero conservando esa idea de ciudad-camino. El eje central serían las calles Rúa Vieja y Barriocepo, por donde transitarían los peregrinos; después surgiría otra vía paralela, la calle Mayor, actual Marqués de San Nicolás; y más tarde la población se expandiría hacia el sur con el nacimiento de la calle Herventia, actual Portales.

Pero en estos primeros siglos de la Edad Media no sería un núcleo urbano como tal sino la suma de pequeños asentamientos dispersos surgidos alrededor de iglesias como las de *La Redonda*, *San Bartolomé*, *Santa María de Palacio* y *Santiago*, que se van erigiendo entre los siglos XI, XII y XIII. La planta de *San Bartolomé* sigue el modelo del románico borgoñón, con triple cabecera escalonada, torre, crucero alineado y tres naves de dos tramos de desigual altura, limitándose lo románico del siglo XII a la zona que precede a los arcos triunfales. En el primer tercio del XIII se alzarían las tres naves, y hacia la segunda mitad de esa centuria y comienzos de la siguiente se realizaría la entrada, que se abre a los pies mediante una gran portada abocinada y estructurada en tres cuerpos superpuestos. Aunque su estilo es plenamente gótico, las jambas inferiores del primer cuerpo poseen ocho capiteles a cada lado con temática románica, lo que lleva a pensar que quizá sean algo anteriores, de comienzos del siglo XIII.

Estas piezas contienen temas zoomórficos y figurados muy frecuentes en la época, tanto religiosos (Expulsión de Adán y Eva del paraíso, ascenso del alma al cielo en un lienzo por dos ángeles) como profanos (animales fantásticos y luchas diversas principalmente). Por la temática que nos ocupa, nos detendremos en el cuarto capitel de la jamba derecha, que muestra a un *juglar y a una bailarina contorsionista*<sup>14</sup> (Láms. 1 y 2). El hombre y la mujer doblan inverosímilmente el tronco hacia atrás, formando con sus cuerpos un arco y juntando sus cabezas en el centro. Como si de un truco de magia se tratase, simulan atravesar su cintura con una espada y con la otra mano se agarran al collarino. El juglar contorsionista se dobla hacia nuestra derecha; lleva cinturón, pantalones bombachos y ha perdido la cabeza. La bailarina contorsionista dispone su cuerpo simétricamente; su actitud es igual a la de su compañero, variando únicamente la indumentaria, que en este caso consiste en una túnica talar ajustada. Aunque su cabeza también se ha perdido parcialmente, aún quedan algunos mechones de su larga melena suelta, peinado típico de las juglaresas –y de las mujeres solteras– que simbolizaba la seducción y la lujuria<sup>15</sup>.

14. Según Moya Valgañón, 1994b, n. 48 de p. 545, estas figuras podrían ser también un caballero y una dama caídos, como alegoría de los condenados.

15. Las mujeres solteras llevaban la cabeza descubierta frente a las casadas y viudas, que solían recogerse el cabello o tapárselo con algún tocado.



Láms. 1 y 2. Capitel de la jamba derecha de la portada de la iglesia de *San Bartolomé de Logroño*. Juglar y bailarina contorsionista. Fotos Minerva Sáenz.

En esta época, frente a la difusión de ideas sacras, supone otra alternativa la intervención del grupo social de los juglares, constituido al margen de los rígidos estamentos de la jerarquizada sociedad medieval que tenía a los monjes y caballeros como sus principales representantes. No podemos olvidarnos de estas gentes un tanto marginadas porque quedaban fuera del sistema social al llevar una vida nómada, alrededor de las ciudades y fortalezas al amparo de los nobles. Los juglares divertían a los reyes y señores en sus castillos, al pueblo en las calles y plazas e incluso a los obispos en las portadas de las iglesias; de hecho, además de ofrecer espectáculos populares, actuaban en acontecimientos religiosos como bodas, bautizos, procesiones... Durante el siglo XII, centuria épica por excelencia, se dedicaban a contar bellos relatos, gestas, episodios heroicos, grandes epopeyas nacionales (canciones de gesta), cantos amorosos (canciones de escarnio y de amigo), cantos satíricos, poemas narrativos, canciones populares... Los recitaban o cantaban incansablemente no sólo en las calles, sino a lo largo de las principales etapas de las rutas de peregrinación acompañando sin cesar a los peregrinos en sus viajes y a los militares en sus batallas. La utilización de un lenguaje popular suponía la formación de auditorios a su alrededor; por tanto, además de dar placer, desempeñaban un importante papel cultural dentro de esa sociedad.

Usualmente los juglares solían formar tropas de gente de diversa índole que comprendía además de trovadores, cantantes, rapsodas y poetas, una serie de músicos que acompañaban el recitado con sus instrumentos, así como danzantes y bailarines que junto con acróbatas, contorsionistas, saltimbanquis, malabaristas, equilibristas, bufones y titiriteros amenizaban y completaban sus actuaciones con bailes, juegos, exhibiciones acrobáticas, piruetas y volatines. Unos decían las palabras y los otros las acompañaban. La función de estos últimos consistía en amenizar el espectáculo mediante extrañas piruetas acrobáticas, juegos gimnásticos o posiciones extraordinarias obtenidas doblando inverosímilmente su cuerpo. A menudo invertían su posición normal sosteniéndose con las manos y dejando los pies en el aire, o metiendo la cabeza entre las piernas, o enredando sus cuerpos de modo que era verdaderamente difícil saber qué parte correspondía a cada

cual. Todos estos actores, histriones y funambulistas eran los de más baja categoría, despreciados por las gentes más cultas y no aptos a veces para presentarse en lugares de prestigio (cortes, castillos, palacios), en los que sí tenían cabida trovadores, juglares y músicos.

Su figuración en la escultura monumental no es sólo pintoresca y costumbrista, sino que posee un sentido moral, pues la Iglesia no veía con buenos ojos a estos personajes que distraían a los fieles y a los peregrinos. En general todos los relacionados con el mundo del espectáculo estaban condenados por ella –y a veces excomulgados–, pues encarnaban a los vicios. Ya San Agustín había criticado sus costumbres condenando los espectáculos frívolos relacionados con los juegos, el circo, el teatro, el anfiteatro: mimo, comedia, pantomima, jockey, domadores de fieras... Para él eran gentes despreciables que a menudo provocaban disputas encarnizadas.

El canto y la danza tenía un fin moralizante en contextos religiosos: los textos eclesiásticos criticaban a sus profesionales porque llevaba aparejado el pecado de la lujuria. Al igual que David simbolizaba el aspecto positivo de la música, el negativo de la danza se reflejaba en el ejemplo bíblico de Salomé, la bailarina prostituida y seductora del Nuevo Testamento cuyo baile se tomaba como ejemplo para condenar todos los demás. De ahí que esta profesión fuera más duramente criticada por la Iglesia si era ejercida por mujeres. Las cantoras, músicas, juglaresas y danzarinas se consideraban repulsivas porque no eran cristianas ejemplares: su vida pública, desvergüenza, desenvoltura y facilidad de mantener trato con gentes diversas eran conductas pecaminosas según los rigoristas. Se solían identificar con las cortesanas y mujeres de mala vida dadas a todos los vicios, de ahí su relación con el simbolismo de la lujuria y la lascivia. Y lo más negativo de su actividad profesional era la música y la danza por sus movimientos marcados, enérgicos, frenéticos, sensuales, casi diabólicos.

Como era frecuente encontrar a estos personajes profanos en las plazas de las iglesias y en los pórticos de éstas, el paso a su representación escultórica fue inevitable. Y como con su presencia el umbral sagrado quedaba en entredicho según la opinión eclesiástica, las escenas de hombres que tocan algún instrumento al son del cual bailan muchachas una danza contorsionista tienen una doble visión: por un lado, está clara su intención condenatoria, de repulsa, intentando mostrar su vertiente pecaminosa para provocar el rechazo de los fieles; por otro, mientras se condena la compañía del clérigo y la juglaresa -que debía ser frecuente pues algunos clérigos se ajugaraban-, se observa un atractivo entre los que condenan y un cuidado extremo en mostrar estas escenas en los capiteles como simple reflejo de la vida cotidiana sin ninguna otra connotación. Por eso se da tan a menudo en el románico el tema de la bailarina contorsionista<sup>16</sup>.

En La Rioja, aparte de esta pieza de *San Bartolomé de Logroño*, se han conservado muy pocas con temas de juglaría, y las que existen se encuen-

16. Sobre temas de juglaría en general, ver, entre otras, las aportaciones de Mâle, 1940, p. 313; Beigdeber, 1969, p. 31; Schapiro, 1985, pp. 56-62; Sebastián López, 1988, pp. 189, 439, 455, 456; Pérez Carrasco y Frontón Simón, 1990, pp. 215-220; y Gómez Gómez, 1991, pp. 67-73.

tran en muy mal estado. Hay contorsionistas o acróbatas en la sierra de la Demanda: el de la *iglesia de San Cristóbal en Canales de la Sierra* se ubica en un canecillo del muro sur de la galería porticada, y es el típico individuo que mete la cabeza entre las piernas. Los de la *iglesia de Santa María en Villavelayo*, situados en dos canecillos del muro oeste y del norte de la nave, son acróbatas que torsionan el cuerpo doblando piernas y brazos en posturas inverosímiles, pero en posición derecha, no invertida. En un modillón del muro sur de la nave de la *ermita de Santa María de la Piscina en San Vicente de la Sonsierra* se esculpe una figura humana que ya no conserva el rostro, con los brazos apoyados en la cintura y las piernas separadas, probablemente algún juglar dispuesto a recitar, bailar o realizar alguna acrobacia.

Volviendo a Logroño, la *parroquia de Santa María de Palacio*, ubicada en la propia ruta, ha conservado variada escultura monumental románica, pero también la ha perdido en gran cantidad, por lo que desconocemos si su iconografía reflejó algún aspecto relacionado con las peregrinaciones.

Más vinculación con el camino a su paso por la ciudad tiene la *iglesia parroquial de Santiago el Real*, como demuestra su advocación. Muy próxima al río Ebro, gozó siempre de una ubicación privilegiada en la zona alta, lindando su muro norte con la antigua muralla y la zona sudeste con la plaza de Santiago, otro símbolo jacobeo de Logroño. La tradición remonta su origen hasta las primeras centurias cristianas, afirmándose que la fundó Arcadio, un discípulo del apóstol Santiago, que tras su predicación quedó en la ciudad como obispo. Ateniéndonos al primer documento conocido, su existencia se cita en una escritura de 1181<sup>17</sup>, de lo que se deduce que fue una iglesia románica, posteriormente reedificada. En este caso fue un incendio ocurrido hacia 1500 el que forzó el levantamiento de un nuevo edificio, que tuvo lugar a partir de 1513 en estilo Reyes Católicos, con una nave de tres tramos, crucero y cabecera ochavada de cinco paños.

De la etapa románica sólo se conservan dos muestras escultóricas: una *cabeza masculina* en piedra de finales del siglo XII, empotrada en la caja de escaleras de la torre, posiblemente resto de un canecillo de alero, y una talla de *Cristo crucificado* en madera de comienzos del XIII, ubicada tras su restauración en el año 2000 en una capilla de los pies. Relacionadas también con la primera fundación hay tres obras en madera de época gótica: dos imágenes del siglo XIV (la *Virgen de la Esperanza*, de comienzos de siglo, patrona de Logroño, y *Santiago peregrino*, de finales de la centuria, titular del templo medieval), así como los vestigios del *retablo* original donde se alojó esta última talla. Fue un retablo tabernáculo con dos paneles de madera a ambos lados con relieves policromados que relataban historias de la vida de Santiago el Mayor, de los que sólo quedan las siluetas. Tras años custodiado en dependencias parroquiales, fue recuperado y restaurado en 2020 y hoy se expone en la capilla del tercer tramo de la nave del lado de la epístola<sup>18</sup>.

---

17. Sainz Ripa, 1995, p. 261, n. 29 de p. 277.

18. Morillo Rodríguez y Gutiérrez Baños, 2021. Redacción editorial, 2020a y 2020b, p. 17.

Otra talla en madera de *Santiago peregrino*, gótica del siglo XIV pero algo anterior a la de Logroño, se ubica en un retablo barroco del XVII dedicado al apóstol en la *iglesia parroquial de San Nicolás de Bari en Jubera*. Procede de la *ermita de Santiago en Jubera*, románica tardía del XIII y arruinada posteriormente, que en la Edad Media debió ser un relevante santuario jacobeo para la zona, pues la documentación recoge numerosos testimonios de devotos que acudían allí a venerar al apóstol, no como lugar de paso sino como meta en sí misma, ya que no estaba en la ruta principal a Compostela<sup>19</sup>. Las tallas de Jubera y Logroño son ejemplos muy relevantes de la iconografía jacobea de nuestra región por su temprana cronología; de hecho, son las primeras representaciones de Santiago en La Rioja, y en ellas se muestra ya no sólo como apóstol sino como *homo Viator*, es decir, como un simple peregrino realizando su propio camino hacia Compostela. Aunque todavía están cercanas a la primitiva tipología apostólica, –y por eso la de Jubera lleva el libro de los Evangelios y la de Logroño bendice–, tienen ya emblemas de peregrinación: la de Logroño, bordón y una concha en el tocado, y la de Jubera, pese a ser más temprana, bordón y veneras en el sombrero y en los ropajes<sup>20</sup> (Láms. 3 y 4).



Láms. 3 y 4. Imágenes de Santiago peregrino, góticas del siglo XIV, procedentes de los templos advocados al apóstol en *Logroño* y *Jubera*. Fotos José Ignacio Díaz y Minerva Sáenz respectivamente.

19. Ruiz Ortiz de Elguea, 1971, pp. 101-110. La gran tradición jacobea de esta pequeña población queda corroborada, además de por la advocación de su ermita, por leyendas relacionadas con la batalla de Clavijo. Según una de ellas, el origen de la orden de Santiago estuvo aquí, pues una vez finalizada la lucha, el apóstol cristianizó la región predicando desde Jubera, y según otra tradición, Santiago saltaría hacia la morada celestial a lomos de su corcel precisamente desde esta población. Extraído de: <[https://www.wikiwand.com/es/Jubera\\_\(La\\_Rioja\)](https://www.wikiwand.com/es/Jubera_(La_Rioja))> [Consulta 14-julio-2021].

20. Foncea López, 1999, pp. 18,19, 48, 49, 50, 61, 62.

## Navarrete y Ochánduri

En Navarrete subsisten los únicos vestigios románicos que de un hospital para peregrinos han llegado a nuestros días en La Rioja: el de la *Orden de San Juan de Acre*, cuya portada y dos ventanas de la iglesia se reaprovecharon como entrada al cementerio municipal. Su fundación tuvo lugar hacia 1185 por la viuda de Fortún de Bastán, María Ramírez de Medrano, que lo entregó a la Orden de San Juan de Jerusalén, siendo su hijo, el obispo de Osma Martín de Bastán, quien construyó la iglesia y amplió las obras entre 1189 y 1201 según aparece en el documento más antiguo conservado, de 1200, por el que la abadesa de Cañas Toda García vende al obispo de Osma Martín una tierra en Fuenmayor para el hospital edificado por su madre en Navarrete<sup>21</sup>. La fundación de San Juan de Acre fue un caso único en la región de hospital, iglesia y encomienda; debió ser una comunidad dúplice con *frejres* y *frejras* pertenecientes a la Orden, que recibiría un dominio territorial de manos de la fundadora<sup>22</sup>.

Estaba situado junto a la parte izquierda del camino real francés, a unos 700 m. de la población. El conjunto se componía de la iglesia para enterramiento de la fundadora y su esposo, el hospital y alberguería para enfermos y peregrinos, la casa conventual para la comunidad y otros edificios menores de carácter económico como cilla, hórreo o granero y molino. En 1887 el arquitecto Luis Barrón Sáenz presentó un proyecto para construir un nuevo cementerio en Navarrete, lo que supuso la demolición de las paredes que quedaban del conjunto de San Juan de Acre para reaprovecharlas en él, y la desarticulación de la portada principal de la iglesia, –con decoración externa–, y de dos ventanas de las cuatro que tuvo la cabecera del templo, –con ornato en ambas vertientes–, para que, montadas de nuevo y ensambladas con muros intermedios, sirvieran de cierre al nuevo camposanto por el norte.

La restauración de esta portada tuvo lugar en 2000 por la Consejería de Cultura del Gobierno de La Rioja, pero una década antes, en 1990 había sido excavada la planta de la iglesia en su emplazamiento original, debido a una propuesta del Proyecto Petra-Rioja, y entonces se descubrió que era de cruz griega con cabecera semioctogonal o semiochavada de cuatro paños con otras tantas ventanas, y que la portada principal se hallaba en el muro norte del crucero, en vez de en el sur, –como solía ser lo habitual–, por transcurrir delante el camino de Santiago. De este modo, los peregrinos entraban primero al templo por la puerta septentrional, y después al hospital<sup>23</sup>.

21. Rodríguez y Rodríguez de Lama, 1979, doc. núm. 399, p. 176.

22. Larrauri Redondo y Losantos Blanco, 2013, pp. 29-43, 55.

23. Se sabe cómo era el alzado por dos dibujos realizados hacia 1850-1865 en lápiz y aguada de color sobre papel por Valentín Carderera y Solano, que se custodian en el Fondo Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (Sección Dibujos, N° inventario 9171 y 9825). La ermita de Nuestra Señora de la Orden, como se llamaba entonces, estaba abandonada y la cubierta, parcialmente destruida.

Dibujo del exterior: <<http://catalogomuseo.flg.es/comunidad/museoflg/recurso/iglesia-de-san-juan-de-acre-navarrete-la-rioja/bb06adfb-0b60-4737-9078-556ddcc23b87>>. [Consulta 18-abril-2021].

El interés de lo conservado atañe a la escultura monumental, ya que quizá fue uno de los pocos conjuntos del románico riojano en el que se vislumbra un cierto programa iconográfico, a pesar de la imposibilidad de reconstruir la totalidad de su mensaje al no haberse conservado todas las ventanas y al estar totalmente desubicados los restos existentes. En general, su iconografía refleja la ideología del cristianismo y del feudalismo de la época. En la portada se trató de plasmar la redención, la salvación del alma tras la muerte mediante la entrada al cielo, con la advertencia de que antes hay que superar la lucha entre el bien y el mal. Y por eso muchos de los capiteles de las ventanas reflejan dicho combate a través de diversas alegorías y símbolos, a veces materializados en la lucha contra el Islam, programa que concuerda perfectamente con los ideales guerreros y caballerescos de la Orden militar del Hospital de San Juan de Acre. La Guerra Santa para el cristianismo era una guerra justa pues quedaba legitimada al tener como fin restablecer la paz para castigar los pecados y garantizar la salvación. Guerreros cristianos, cruzados, *milites Christi*, caballeros-soldados..., diversos relatos sobre estos personajes circularon por el camino de Santiago y se reflejaron en la iconografía, aunque ésta no distinga entre el “milite” o soldado y el “cruzado”, que simbólicamente hacen referencia el primero a la victoria física y el segundo a la espiritual<sup>24</sup>.

En esta línea, el capitel que remata el hastial de la puerta central del cementerio representa la típica *lucha de caballeros* (Lám. 5). Junto a los dos combatientes del frente, aparecen en los laterales otros dos jinetes, que pueden ser peones o los mismos personajes antes del combate. Todos ellos llevan largas lanzas, cascos y escudos oblongos en forma de cometa, sin muchos detalles porque el estilo es tosco, de relieve poco acusado e impreciso, y por el deteriorado estado del capitel, que se exhibe a la intemperie.



Lám. 5. Capitel del remate de la portada central del cementerio de *Navarrete*, procedente de la iglesia del hospital de *San Juan de Acre*. Lucha de caballeros. Foto Minerva Sáenz.



Lám. 6. Capitel de la *calle del Certigo de Navarrete*, procedente de la ermita del *Corcueto de San Pedro*, desaparecida. Lucha de caballeros. Foto Minerva Sáenz.

Dibujo del interior: <<http://catalogomuseo.flg.es/comunidad/museoflg/recurso/ermita-de-san-juan-de-acre-navarrete-la-rioja/475d65f1-8987-4c6b-9333-d72532f2d0b7>>. (Consulta 18-abril-2021).

24. Núñez Rodríguez, 1995, pp. 73-77.

En Navarrete existe otro capitel de mayor calidad con este mismo tema, que perteneció a la desaparecida *ermita de San Pedro*, de la segunda mitad del siglo XII, en el ya inexistente pueblo –o corcueto, según denominación local– de San Pedro, situado en el camino real francés, junto a la actual carretera a Burgos. La pieza fue desenterrada en 1952 y colocada en 1977 en un muro de la calle del Cierzo, próxima a la plaza y al Ayuntamiento, por decisión de las autoridades locales y tras un estudio del lugar realizado por el arquitecto logroñés Julio Sabrás. Representa sobre un sogueado en el collarino y un fondo estriado, –que le dan cierto aire prerrománico asturiano–, una lucha de caballeros con yelmos, escudos alargados con un sol en el centro, y largas lanzas que se juntan en sus pechos. Los detalles se aprecian mejor en el de la derecha, que posee una montura adornada con filigranas imitando flecos. Ambos caballos presentan la crin a base de incisiones paralelas, la cola acanalada, brida y estribos. Hay otros dos guerreros con las mismas armas en los laterales, todos ellos con lanzas y cascos, que al igual que el capitel del cementerio, podrían ser peones o los mismos personajes antes de la batalla (Lám. 6).

En general esta iconografía puede interpretarse como un simple motivo de lucha de caballeros anónimos, o concretarse en combates concretos reflejados en la literatura (cantares de gesta, *Libro de Santiago*, *Biblia*...). En cualquier caso, los temas bélicos, al igual que otros, pueden aparecer en la escultura románica o bien con un carácter costumbrista, como reflejo de un pasatiempo festivo, muy usual en la época, o con un carácter simbólico, encarnando el eterno enfrentamiento del bien y del mal. En el primer caso, los torneos o justas eran tanto un modo de preparación militar como un espectáculo muy apreciado por toda la sociedad medieval; unas veces el contrincante derrotado debía entregar al vencedor su caballo, sus armas o incluso dinero, lo que significaba su ruina; otras veces estos combates eran verdaderos duelos a muerte, lo que aumentaba el dramatismo del espectáculo y conllevaba una mayor audiencia. Algunos caballeros incluso se dedicaban a buscar torneos para obtener fama o incrementar sus fortunas. Pero en el segundo caso, cuando estas luchas a caballo se elevan al plano moral, suelen contraponer elementos antitéticos: cristianismo frente a paganismo (cristiano versus infiel musulmán), Cristo frente a Satán, la luz frente a las tinieblas, la verdad frente al error, la virtud frente al vicio o la humildad frente a la soberbia.

Para intentar aproximarnos a la correcta interpretación de los capiteles de Navarrete hay que hacer referencia a una de esas tradiciones literarias de las que hablábamos, concretamente a la del cristiano Roldán y el gigante musulmán Ferragut, que se engloba dentro de una leyenda ocurrida en Nájera perteneciente al ciclo carolingio, a su vez incluido en la denominada *Crónica del Pseudo Turpín* o Libro IV del *Codex Calixtinus* o *Liber Sancti Jacobi*. Al igual que el Libro V o *Guía del Peregrino*, la *Crónica del Pseudo Turpín* se escribió a mediados del siglo XII y es un relato falsamente atribuido a Turpín, arzobispo de Reims y paladín de Carlomagno, que exalta las campañas guerreras del emperador. Concretamente narra las que tuvieron lugar en tierras españolas: Carlomagno inicia sus conquistas por mandato de Santiago, que en una visión celestial le manifiesta su papel evangelizador, aunque para ello sea necesario

el uso de la espada, y de ahí que libere muchas ciudades del peligro sarraceno, entre ellas Pamplona, despejando la ruta a Compostela.

De la *Crónica del Pseudo Turpín* sólo nos interesa el pasaje del capítulo XVII que narra el combate entre el paladín franco Roldán, caballero de Carlomagno, y el gigante sirio musulmán Ferragut, de la cual salió victorioso el primero<sup>25</sup>. La lucha entre ambos se desarrolla en tres etapas con sus treguas. El primer día luchan a caballo, el segundo a pie y el tercero, durante una tregua, mantienen una conversación teológica. En ella discuten sobre la naturaleza de Dios y la Trinidad, pues Roldán intenta iniciar a Ferragut en los misterios de la fe, y antes de emprender la lucha establecen que el vencedor demostrará ser el poseedor de la verdadera religión. Durante el combate definitivo Ferragut cae al suelo y Roldán lo mata clavándole su puñal en el ombligo, que era su único punto vulnerable según le había revelado en un desliz durante la conversación. Posteriormente, los romances medievales divulgaron esta leyenda y el arte románico la representó<sup>26</sup>. Cerca del Alto de San Antón, entre Alesón y Ventosa, hay una mesetilla presidida por una cruz a la que aún se le llama “Poyo Roldán” porque desde allí el paladín franco avistó el castillo de Nájera donde se encontraba su adversario.

Los combatientes de los dos capiteles de Navarrete podrían ser Roldán y Ferragut por la proximidad con Nájera, lugar del legendario suceso, y por la ubicación original del hospital junto al camino real francés. Sin embargo, sus escudos no se diferencian; el del cristiano debería ser el llamado normando, oblongo, en forma de cometa, almendra o lágrima, y el del musulmán circular, en forma de rodela. En ambas piezas los escudos son alargados, y tampoco da la sensación de que uno le clave a otro la lanza en su talón de Aquiles, el ombligo. De todo ello se deduce que tal vez aquí se intentó representar una simple escena de lucha ecuestre y no este combate concreto. Y si realmente se representara, como en la *Crónica del pseudo Turpín* la fase final se desarrolla a pie, quizá en los capiteles se refleje una versión local de la leyenda, según opinión de Lacarra y de Miguel, pues la muerte del gigante se produce con una lanza y no con un puñal como en la obra literaria<sup>27</sup>.

Después de esta contienda ocurrida en Nájera, la *Crónica del Pseudo Turpín* narra la retirada de Carlomagno a través de los Pirineos. Es en este momento cuando el personaje histórico de Rolando sufre un descalabro pereciendo con toda la retaguardia imperial en Roncesvalles en el año 778, como narra el poema épico de *La Chanson de Roland*. En cuanto a Ferragut,

25. Roldán fue un conde bretón, el más esforzado de los Doce Pares de las huestes de Carlomagno. En el cantar de gesta de la *Chanson de Roland*, escrito entre los siglos XI y XII, se narra su expedición a España a finales de la década del 770, destacándose la emboscada de los vascos en Roncesvalles, donde murió junto a casi todos sus caballeros de más confianza. Ferragut no es un personaje histórico.

26. Aluden a este tema iconográfico, entre otros, Lacarra de Miguel, 1934, pp. 321-338; Lojendio, 1978, pp. 342, 343; Íñiguez Almech y Uranga Galdiano, 1973, p. 150; Ruiz Maldonado, 1976, pp. 68, 69; Ruiz Maldonado, 1984, pp. 401-406; Álvarez-Coca González, 1978, pp. 11, 12; Gil del Río, 1984, 197 pp.; y Sebastián López, 1988, pp. 462-466.

27. Lacarra de Miguel, 1934, pp. 321-338.

tal vez personificó a algún personaje real, algún forzado famoso, pues el nombre se localiza en el siglo XII en documentos de Nájera y de otros lugares de La Rioja con anterioridad al *Pseudo Turpín*. Las fuentes escritas nos revelan que en esta época existían en otras poblaciones riojanas personajes reales llamados Ferragut debido a la existencia de colonias de francos. Lo que nos interesaría saber es si los artistas que plasmaron este tema se inspiraron en la *Crónica del Pseudo Turpín* o en alguna leyenda local.

De hecho, es preciso tener mucha precaución al respecto, pues el duelo ecuestre de Roldán y Ferragut se ha asimilado a menudo a ejemplos escultóricos y pictóricos, pero no todos los combates entre cristianos y musulmanes hacen referencia a dicho asunto. Sólo si los lances entre caballeros cumplen una serie de requisitos se convierten en reflejos de combates concretos como éste o incluso como el del rey David contra el gigante Goliat, con el que son evidentes las semejanzas. En realidad, la única muestra verdaderamente identificada del primer tema es un capitel de *Estella* fechado hacia 1170, ubicado en la fachada del *palacio de los Reyes de Navarra*, que posee una inscripción en el filete superior con los nombres de los contendientes y del autor, Martín de Logroño (Lám. 7)<sup>28</sup>.



Lám. 7. Capitel del *palacio de los reyes de Navarra* en Estella (Navarra). Combate entre Roldán y Ferragut. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

Los temas referentes a David y Goliat únicamente se pueden identificar como tales con seguridad cuando aparecen junto a otras escenas relativas a la vida del rey bíblico, como ocurre en la *parroquia de Santa María de la Concepción en Ochánduri*. Este templo riojaltano, datado entre los siglos XII y XIII, es uno de los mejores de toda la Rioja románica en cuanto a escultura monumental porque, como el de Navarrete, posee un cierto programa iconográfico, y eso no es nada común en este territorio. El capitel del arco triunfal en el lado del evangelio contiene una lucha de caballeros de inter-

28. Lacarra de Miguel, 1934, pp. 321-338. Ruiz Maldonado, 1984, pp. 401-406.

pretación más compleja, pues para descifrar su asunto no se pueden ignorar las escenas que lo acompañan. El combate, ubicado en el frente de la pieza, se ha identificado a menudo con el de Roldán y Ferragut, en cuyo caso representaría el momento final en el que ambos se atacan con largas lanzas; la de Ferragut embiste contra el escudo de Roldán y éste clava la suya en el ombligo del adversario. Los escudos se diferencian según la norma más generalizada: el cristiano lo presenta en forma oblonga, de cometa, almendra o lágrima, y el musulmán circular, a modo de rodela decorada en este caso con una flor de cuatro pétalos. Sus atavíos se componen de yelmos que cubren la cabeza y armaduras para el cuerpo a modo de almofares o largas lorigas talladas mediante incisiones paralelas. Montan “a la brida”, no “a la gineta”, sobre animales de talla bastante simple, a los cuales sujetan por sus bridas (Lám. 8).



Lám. 8. Capitel del arco triunfal del lado del evangelio en la iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ochánduri. ¿Roldán y Ferragut o David y Goliat? Foto Minerva Sáenz.



Lám. 9. Capitel del arco triunfal del lado de la epístola en la iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ochánduri. ¿David danzante? Foto Minerva Sáenz.

Ruiz Maldonado interpreta la pieza afirmando que lo representado es la contienda de David y Goliat<sup>29</sup> tras relacionar los temas de lucha ecuestre de algunos lugares con diferentes escenas de la vida de David (luchando con Goliat, desquijarando al león y danzando ante el arca), y demostrar que representan la contienda *superbia-humilitas*. David, de quien desciende el Mesías, es la *figura Christi* por excelencia, destacándose por su humildad y su fe ilimitada. Goliat, por el contrario, es la personificación de la soberbia

29. Ruiz Maldonado, 1978, pp. 75-77, 81.

y del demonio. En el otro capitel del arco triunfal de Ochánduri, el del lado de la epístola, aparece la escena del pecado original de Adán y Eva, que encarnarían la soberbia, junto a un personaje en un lateral que dobla una pierna y coge el tobillo de la otra como intentando esbozar acrobáticamente un paso de danza, que la autora identifica con *David danzante*, en este caso simbolizando la humildad (Lám. 9).

Es curioso que, en la vertiente externa de la ventana central del ábside, el capitel izquierdo contenga *dos personajes que también parecen esbozar un paso de danza*, y quizá por ello se relacionen con el David del interior (Lám. 10). Estos supuestos bailarines doblan una pierna, elevan la otra y en graciosa actitud se levantan con una mano la túnica hasta las rodillas y sujetan el tobillo con la otra. Poseen además en común con el otro capitel la indumentaria. Todos ellos, cuyos rostros están borrados, llevan exóticas vestimentas, quizá de influencia musulmana, muy largas, ajustadas al cuerpo modelando el contorno de las piernas que se adivinan entre ellas y con pliegues tallados a base de incisiones paralelas y horizontales. Dado el carácter peyorativo que solía tener la música y danza profanas en el mundo medieval, el rey David como músico y danzante era la única justificación de estas manifestaciones dentro del recinto eclesial. Quizá por eso en Ochánduri el elemento bíblico (David) se ubica en el interior mientras que el profano (los otros dos danzantes) queda relegado al exterior.



Lám. 10. Capitel izquierdo de la vertiente externa de la ventana central del ábside de Ochánduri. Personajes danzando. Foto Minerva Sáenz.

No queremos finalizar el tema de la lucha ecuestre sin hacer alusión a otro ejemplo, en este caso perteneciente a las artes decorativas. Entre los libros miniados creados en el *scriptorium del monasterio de San Millán de la Cogolla*, hay un *Psalterio* y *Libro de Cánticos* de finales del siglo XI, custo-

diado en la Real Academia de la Historia de Madrid, que contiene una bella miniatura en el fol. 38 con esta recurrente temática ilustrando la inicial A del Salmo LXXVII<sup>30</sup> (Lám. 11). En este caso los dos caballeros llevan el mismo escudo oblongo, de lo que se deduce que son cristianos, demostrando una vez más la vigencia que la iconografía de los torneos tuvo en todo el arte románico, –no sólo en el del camino– ya que esta miniatura se ejecutó un siglo antes que los capiteles de Navarrete y Ochánduri, cuando todavía no se había escrito el *Libro de Santiago*.



Lám. 11. *Psalterio y Libro de Cánticos de San Millán de la Cogolla*. Real Academia de la Historia de Madrid (Inicial A, Salmo LXXVII, fol. 38, cod. 64 bis). Miniatura con lucha ecuestre. Foto en SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de, *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*. Logroño, IER, 1999, p. 51.

Volviendo a Navarrete, al igual que los temas bélicos entre caballeros pueden aparecer en el románico con un carácter tanto costumbrista como simbólico, pasamos a analizar otros dos capiteles relacionados también con los temas jacobeos, en los que de nuevo se refleja esa dicotomía. Si nos situamos en la entrada al cementerio, las piezas que analizaremos a continuación se ubican en la ventana de la izquierda pero en su vertiente interna, que desde ese lado sería la derecha (Lám. 11). De los dos capiteles historiados de la jamba derecha, el más interno exhibe el típico tema románico de los animales depredando. En este caso es *un águila que ha atrapado con sus garras a un cordero* y se lo lleva volando: la rapaz se esculpe recubierta de plumaje con las alas explayadas y el cordero se identifica como tal por

30. *Psalterio y Liber Cantorum* (Inicial A, Salmo LXXVII, fol. 38, cod. 64 bis, Real Academia de la Historia de Madrid. Silva y Verástegui, 1999, pp. 50-52.

sus vellones de lana ensortijados. En la cara lateral del capitel aparece otro cuadrúpedo, quizás un *perro* observando lo ocurrido, lo que puede tener una doble interpretación. Por un lado, es frecuente en el románico la escena en que un ave rapaz –águila generalmente– apresa entre sus garras a un cuadrúpedo –conejo, liebre, cordero, ternero o carnero–. Autores como Mâle o Guerra recuerdan la filiación de este asunto con la Antigüedad, concretamente con Mesopotamia y Grecia, moralizándose en el románico (Job 9, 26: “Se han deslizado como lancha de papiro, como águila que se lanza sobre la presa”). Según Sebastián encarna a determinados vicios: el orgullo, la devastación, la gula –si el animal atacado es un conejo-, o la violencia –si es un cordero, como en este caso–<sup>31</sup>. Pero la actitud del perro da a este capitel y al siguiente, otro sentido.



Lám. 12. Capiteles de la jamba derecha de la vertiente interna de la ventana derecha del *cementerio de Navarrete*, vista desde el interior. Un águila apresando a un cordero, un perro y dos personajes comiendo y bebiendo. Foto Minerva Sáenz.

Siempre se ha dicho que el otro de la jamba derecha de este vano, que es una de las piezas más curiosas de todo el románico riojano, se aleja de la tónica general épico-narrativa del conjunto para presentarnos un curioso tema costumbrista, anecdótico, descriptivo, un hecho habitual que ha perdido su significación simbólica. Son *dos hombrecillos* con el típico atuendo de peregrino –bordón, sombrero y esportilla–, que parecen haberse detenido en este lugar a reposar y reponer fuerzas, como recompensa al esfuerzo realizado, recordándonos su función de hospedería. Ambos están sentados; uno come la vianda que lleva en la mano izquierda y sujeta el bordón con la derecha, y el otro, además de ingerir su comida, alza una copa para beber. Ahora bien, relacionando esta escena con la anterior, como hacen Morín y Cobreros<sup>32</sup>, no serían peregrinos con esportilla y bordón sino pastores

31. Mâle, 1940, p. 358. Guerra, 1986, p. 251. Sebastián López, 1978, pp. 191, 194.

32. Morín y Cobreros, 1990 (1ª ed: 1976), p. 123.

con zurrón y cayado, que por entretenerse en placeres materiales –comer y beber– no han advertido que un águila se lleva a uno de los corderos de su rebaño, lo cual sí ha sido observado por el perro guardián. De un tema anecdótico hemos pasado a otro simbólico; lo que parecía un descanso de peregrinos se ha transformado en una advertencia evangélica encarnada por la negligencia de estos pastores.

Para intentar detectar si estos dos personajes son una cosa o la otra es preciso realizar algunas puntualizaciones sobre el modo de vestir del pueblo llano en el Medioevo. El peregrino poseía una indumentaria y una serie de atributos que le servían como salvoconducto para ser recibido en albergues y hospitales. Su traje no tenía unas características propias, sino que era el propio de cualquier viajero: calzado fuerte y cómodo; abrigo corto para no estorbar el juego de las piernas, acompañado de un manto o capa también corta (esclavina o pelerina) reforzada de piel o cuero para resguardarse del frío y del agua; y sombrero de fieltro de ala ancha, redondo y de alas flexibles para defenderse de la lluvia y del sol. Sus atributos eran zurrón, morral, alforja o saquillo de piel estrecho (esportilla, escarcela, pera), a veces tan pequeño que parecía un monedero o un simple hatillo, y en la mano el típico bordón (bastón, cayado o báculo) para ayudarse en el camino o defenderse de los animales, con una calabaza colgada de su parte superior para llevar agua o vino. Pero estos atavíos, además de los peregrinos, los solían llevar todas las gentes que habitaban los caminos, tanto los que estaban al margen de la sociedad (pobres, mendigos, ladrones, fugitivos), como cualquier persona que tuviera que emprender un viaje temporal o permanente, por motivos profesionales o de cualquier otra índole (artesanos, mercaderes, colonos, penitentes, juglares, músicos, soldados, eclesiásticos, predicadores, nobles, artistas...)<sup>33</sup>.

El emblema más importante, original y específico del peregrino, y el que le diferenciaba de cualquier otro viajero, era la venera o concha de vieira que iba cosida al zurrón, a la capa o al sombrero. Su uso se remonta a la Antigüedad pagana y poseía virtudes mágicas. En el siglo XII se podía comprar en el atrio de la catedral de Santiago de Compostela y una vez terminada la peregrinación se guardaba como recuerdo, se portaba en las procesiones junto con los otros atributos, se donaba como exvoto a alguna iglesia o se era enterrado con ella<sup>34</sup>. Sin embargo, en la iconografía románica hispana sólo exhiben este atributo los peregrinos representados en la iglesia burgalesa de San Lorenzo en Vallejo de Mena. A veces el hábito también se enriquecía con la cruz de Jerusalén adornando la esportilla y con unas

33. En sentido figurado, también se consideraban viajeros a personajes bíblicos que habían emprendido alguna marcha en algún momento de su vida, como Adán, Abraham, Jacob, los hijos de Israel, Tobías, Cristo, los apóstoles y los Reyes Magos, pues una de las características del hombre del siglo XII es la de ser un *homo viator*. De ahí que, en algunas representaciones iconográficas, estos personajes aparezcan vestidos de peregrinos. Gómez Gómez, 1997b, pp. 402-404.

34. Vázquez de Parga, Lacarra y Uría, 1981 (1ª ed. 1948), pp. 124-131.

plumas como recuerdo del milagro del gallo y la gallina, acaecido según algunas leyendas en Santo Domingo de la Calzada.

Este atuendo del peregrino, del viajero y del marginado social también era propio de los campesinos y los pastores, y desde finales de la Edad Media encubría frecuentemente a vagabundos y holgazanes profesionales. Sin embargo, mientras que la iconografía del pobre sufrirá variaciones con el tiempo, la del peregrino apenas se modificará hasta nuestros días<sup>35</sup>. Estas consideraciones han sido las que nos llevan a mantener la doble lectura en el capitel de Navarrete, pues si la iconografía de los peregrinos en la Edad Media era similar a la de los campesinos y pastores, cualquiera de las dos interpretaciones podría ser válida. Por un lado, parece obvio que son peregrinos que se han detenido en este hospital a reponer las fuerzas perdidas en el viaje, pero por otro, la ausencia de venera en su indumentaria y la presencia de un perro pastor y de un cordero reforzaría la tesis de que son pastores que están almorzando tras el trabajo.

### **Alesón, Nájera, Azofra y Hervías**

Estos cuatro enclaves del camino apenas han conservado vestigios de época románica, y ninguno de ellos contiene iconografía jacobea. Después de Navarrete, el peregrino llegaba a Ventosa, al Alto de San Antón y a Alesón, lugares donde hubo un *hospital* (en *Ventosa*), una *ermita de San Antón* con *hospital* (en el alto del mismo nombre, en la linde entre las jurisdicciones de *Ventosa* y *Alesón*) y otra de los *Templarios* (al otro lado del camino).

Sólo subsiste un vestigio escultórico de la *ermita de San Antón*, cuyo hospital atendía a los enfermos aquejados del “fuego de San Antón”, además de a peregrinos<sup>36</sup>. Dicha ermita es citada a mediados del siglo XVI en el *Libro de visita del Licenciado Martín Gil*<sup>37</sup>, en el XIX Madoz dice que ya estaba en ruinas<sup>38</sup>, y Moya Valgañón aún encontró algún escombros de ella hacia 1989. Por esos años, al arar unos campos en la zona, se encontró un fragmento pétreo mutilado de un Cristo en majestad, que fue donado al Museo de La Rioja en febrero de 1986 por Fernando López Pecina, quien lo guardaba en una casa cercana. Actualmente se encuentra en la sala del Museo dedicada al arte románico y gótico. Por su forma y tamaño quizá perteneció al tímpano de la portada del establecimiento antoniano, pudiéndose fechar en un siglo XII avanzado<sup>39</sup>. La falta de documentación y de otros restos materiales hace imposible determinar si en esta fundación hubo alguna manifestación artística con temática jacobea.

---

35. Gómez Gómez, 1997b, p. 422.

36. Como dijimos más arriba, las investigaciones avalan que éste sería el hospital antoniano denominado en las fuentes hospital de la Cadena, situado junto a la ermita de San Antón. Lázaro Ruiz, 1994, pp. 323-340.

37. Díaz Bodegas, 1998, p. 192.

38. Madoz, 1846-1850, ed. Facsímil 1985, p. 35.

39. Sáenz Rodríguez, 1999, pp. 272-275.

Lamentamos decir lo mismo respecto a uno de los enclaves más importantes del camino en La Rioja, Nájera, que probablemente fuera la población del entorno con más iglesias, monasterios, hospitales y alberguerías en los siglos XI y XII, y paradójicamente, apenas ha quedado nada de ellos. Sólo subsiste el *monasterio de Santa María la Real*, fundado el 12 de diciembre de 1052 por el rey de Nájera-Pamplona García Sánchez III y su esposa Estefanía de Foix, según la tradición tras el hallazgo por parte del monarca de la imagen de la Virgen en una cueva en 1044 y con el botín de la reconquista de Calahorra en 1045. De la edificación original sólo subsisten escasos restos pues se reconstruyó a partir del siglo XV, de ahí que tampoco conozcamos si hubo iconografía jacobea entre sus muros, ya que las obras románicas que atesora el monasterio (restos pétreos escultóricos, la imagen mariana titular y cuatro sepulcros) obedecen a otras motivaciones ajenas al tema que nos ocupa.

Los dos enclaves siguientes, Azofra y Hervías, tampoco han conservado restos románicos, aunque poseyeran tanto hospitales como iglesias para atender las necesidades materiales y espirituales de los peregrinos que las atravesaban, como la *iglesia de San Juan* y el *hospital e iglesia de San Pedro* en Azofra, y el *hospital de Valleota en Hervías*, ya mencionados.

### **Santo Domingo de la Calzada**

La ciudad de Santo Domingo de la Calzada es el enclave jacobeo por excelencia de la región. Su origen se debe al eremita Domingo García, nacido en Vitoria de Rioja (Burgos) en 1019 y muerto en la puebla que tomará su nombre en 1109 a la edad de noventa años, según los *Anales Compostelanos*<sup>40</sup>. Alfonso VI le habría concedido un terreno en el que crea un poblado, un albergue para peregrinos y una iglesia que será consagrada en 1106 por el obispo de Nájera Pedro Nazar, dedicada a *Santa María*, a la que poco después se añadirán las advocaciones de *El Salvador*, *Santa Cruz* y *San Miguel*. Fuera de la iglesia y de los muros del burgo calceatense, junto al camino de Santiago, Domingo construye su propio sepulcro en 1102, muriendo siete años después, como el rey. Al poco tiempo ya es aclamado como santo y su iglesia se transforma en centro de veneración para rendir culto al lugar donde descansan sus reliquias<sup>41</sup>.

De los edificios de época medieval de la ciudad sólo quedan los fundados por el santo (iglesia, hospital y puente), pero no las construcciones primigenias. La primera *iglesia de Santa María*, *El Salvador*, *Santa Cruz* y

40. Flórez, 1767, *Anales Compostelanos* en pp. 322, 323.

41. Los datos sobre el lugar, fecha y muerte del santo han sido repetidos por sus hagiógrafos, pero carecen de veracidad histórica. Realmente no tenemos noticias documentales de su vida, pues el primer documento aparece en 1120, once años después de su muerte. Sus biógrafos, por tanto, no se han basado en documentos coetáneos sino en leyendas, fábulas y tradiciones populares, lo que ha contribuido a la mitificación y exageración de su figura. Se han adentrado en este tema, entre otros, Ubieto Arteta, 1972, pp. 25-27, 30; Calvo Espiga, 1991, pp. 217, 219; o Díez Morrás, 2021, pp. 31, 32.

*San Miguel* fue sustituida por otra en la segunda mitad del siglo XII, que acabó alcanzando la categoría de catedral en el XIII con la advocación del *Salvador*. Las obras de este templo comenzaron con una primera etapa tardorrománica entre 1158 y 1180 en la que se levantó la cabecera por el obispo Rodrigo de Cascante como promotor y el maestro Garsión como autor de la traza, y una segunda etapa de transición al gótico entre 1180 y 1235 en la que se terminó dicha cabecera y se comenzó el cuerpo de naves, bajo la dirección hacia 1230 del maestro Ferrandus de Ópera o de la Obra. El conjunto se remató dentro de la primera mitad del siglo XIII con la portada gótica del hastial oeste.

La planta es de cruz latina y según el proyecto original tenía cabecera con girola o deambulatorio con siete tramos, tres absidiolos o capillas radiales no tangentes alrededor, tribuna, transepto y tres naves. Aunque es evidente que en este templo se mezclan varios estilos, estudiosos de su arquitectura como Moya Valgañón o Bango Torviso<sup>42</sup>, ya hicieron hincapié en que en origen fue uno de los proyectos más ambiciosos del tardorrománico hispano en cuanto a prototipo templario, pues no se había realizado ningún otro con girola y tribuna desde la *catedral de Santiago de Compostela*. Pero si tradicionalmente se ha afirmado que sigue fielmente el modelo de las llamadas “iglesias de peregrinación” a escala reducida, eso no es exactamente así, ya que esta tipología no puede considerarse un fenómeno propio de la ruta, como apuntábamos al inicio.

La escultura monumental, datada a finales del siglo XII y comienzos del XIII, es la mejor de todo el románico riojano, tanto por su iconografía como por su calidad técnica. La que subsiste se sitúa en la cabecera: capilla central, fragmento del paño norte de la girola, pilastras adosadas a todo el muro interno de cierre de la misma, pilares exentos de ésta, capilla mayor, algunas ventanas y fragmentos de la cornisa de tejeroz y de los canecillos. Aunque se han perdido bastantes elementos, como los dos absidiolos norte y sur, de lo que queda se deduce que su programa iconográfico era enormemente variado, con mezcla de temas geométricos, vegetales, zoomórficos, humanos (tanto profanos como religiosos) e híbridos, algunos con un sentido narrativo, otros simbólico, y una buena parte con una finalidad ornamental, tan importante como las anteriores (Lám. 13).

Quienes hemos intentado desentrañar el programa iconográfico de este monumento<sup>43</sup> reiteradamente nos preguntamos cómo interpretar toda esta amalgama de piezas, ya que el mensaje de la escultura monumental parece algo deslavazado y es de muy complicada lectura. Si en un principio hubo algún orden, quizá se trastocó con las nuevas exigencias de capiteles para los arcos diagonales de las bóvedas ojivales de la girola, por las sucesivas

42. Moya Valgañón, 1992; Bango Torviso, 2000a; Bango Torviso, 2000b, pp. 11-150.

43. Entre los estudiosos de la escultura monumental del edificio, destacamos a Íñiguez Almech, 1968, pp. 207-227; Álvarez-Coca González, 1978, pp. 41-66; Sáenz Rodríguez, 1994-95, pp. 339-356; Yarza Luaces, 2000, pp. 151-205. Boto Varela, 2000, pp. 355-387; Poza Yagüe, 2000, pp. 333-354; Poza Yagüe, 2001, pp. 301-313; Sáenz Rodríguez, 2006, pp. 157-189; Sáenz Rodríguez, 2008, pp. 77-109; Lozano López, 2010, pp. 151-186.

reformas de la cabecera o por los diversos hundimientos. Sea como fuere, unos capiteles se añadieron, otros fueron picados y otros desaparecieron, al igual que la portada del antiguo transepto sur, lo que dificulta la tarea. Si los peregrinos accedían al templo por esta entrada, tenían dos posibilidades en su deambular por la girola: o contemplaban la escultura desde el extremo meridional, contiguo a la puerta, o desde el lado norte, después de haber cruzado la capilla mayor. A tenor del orden de los capiteles historiados, los promotores debieron concebir el programa pensando en la segunda posibilidad, pues el capitel de la *Maiestas Domini* o Cristo Salvador, –titular del templo–, se sitúa en la embocadura de la girola al lado del transepto norte, y desde allí los capiteles historiados continúan hacia el sur con una serie de la Vida de la Virgen y de Cristo, terminando con la Asunción en la otra embocadura.



Lám. 13. Vista general de la cabecera de la *catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

Sin embargo, no parece que la escultura se concibiera como algo unitario, pues lo que se conserva induce a pensar en mensajes parciales concentrados en ciertos puntos. Y esa falta de unidad todavía es más patente en la capilla mayor, descubierta en 1994 al desmontar el retablo mayor renacentista, ya que allí la ornamentación se reparte entre los cuatro frentes de pilas-tras sin significación aparente. Las placas pétreas adosadas a dichas pilastras, a juzgar por sus juntas, parecen removidas, reaprovechadas y recortadas para encastrarse allí a posteriori de modo muy forzado y fragmentario, provocando que los extremos de algunos capiteles de los pilares exentos que hay al lado queden ocultos. Buscando una explicación, se ha apuntado que estos “descuidos” podrían deberse, bien a que los artífices que colocaron las piezas no fueron los que las labraron en el taller, o bien a que algunos programas se iban desarrollando e incluso modificando conforme avanzaban las obras. Pero resulta extraño que en un edificio tan importante se produjeran esos remiendos, lo que corrobora nuestra hipótesis, formulada hace tiempo junto con Moya Valgañón y Esteban Lorente, de que la escultura

de la capilla mayor, –así como los altorrelieves de la cripta y del trasaltar–, no proceden de allí originalmente sino de la antigua portada románica que había en el brazo sur del transepto primitivo, denominada “del santo y de los profetas” y también “de los apóstoles”, realizada dentro de la segunda etapa constructiva entre 1180 y 1235, en la que se terminó la cabecera y la nave del transepto. Todas esas esculturas pudieron ser en origen restos de arquivoltas, del tímpano, de un parteluz y de varios relieves sobre placas rectangulares, con un programa iconográfico relacionado con la Segunda Parousía o Segunda Venida de Cristo, que incluiría a personajes del Antiguo y Nuevo Testamento rodeando a la Santísima Trinidad<sup>44</sup>.

Pero dejando a un lado el programa iconográfico general, el objetivo de este trabajo nos obliga a indagar en la presencia de lo jacobeo en esta catedral, porque es extraño que un edificio tan unido al camino, no albergue en su escultura románica ese tipo de temática, a pesar de las pérdidas reseñadas. En las próximas páginas intentaremos demostrar que, si a simple vista parece que no han subsistido muchos temas directamente vinculados con las peregrinaciones, tras una mirada más profunda, el espíritu jacobeo subyace de una manera bastante clara.

### *Cenotafio del santo jacobeo por excelencia de La Rioja*

Cuando se construyó el templo de finales del siglo XII, la tumba de Domingo, que era el máspreciado objeto de devoción de los peregrinos, quedó englobada en su interior, en el brazo sur del transepto, manteniéndose la orientación E-W paralela al camino de Santiago. Para recordar y resaltar dicho enterramiento, hacia 1220-30, tras la terminación de la iglesia y su elevación a categoría de catedral, se esculpió encima de la cripta donde descansan sus restos, un cenotafio tardorrománico, y a partir de 1362 se creó en ese espacio, para seguir resaltando allí la presencia del cuerpo santo, una especie de *martyrium* con más elementos incorporados al sepulcro en otros estilos (gótico, renacentista y barroco).

En la Edad Media, si los cuerpos de los santos en vida no valían nada, tras la muerte adquirirían un valor excepcional al convertirse en reliquia. Si antes eran una prisión para el alma, al ser abandonados por ésta perdían su carácter negativo y se tornaban en algo digno de adoración y poseedor de numerosas virtudes; por eso a estos cuerpos santos se les atribuyen milagros *post mortem*, cualidades curativas, ayudas en los partos, liberaciones de cautivos y otros prodigios. Esta devoción a los santos después de la muerte constituye uno de los fenómenos más importantes de la sensibilidad medieval, y fue el origen de muchos centros de peregrinación en el lugar de sus tumbas y de la prosperidad económica de sus respectivos monasterios, iglesias o catedrales. Los cenotafios dedicados a la memoria de los que vivieron tiempo atrás, tienen la función de estimular la veneración de las reliquias, y se realizaron para glori-

---

44. Sáenz Rodríguez, 2006, pp. 171, 172; Sáenz Rodríguez, 2008, pp. 88, 89.

ficar a los citados santos y atraer más devotos. Buenos ejemplos de ello son, además del que nos ocupa, los de *San Millán de la Cogolla en el monasterio de Suso (La Rioja)*, *Santo Domingo de Silos (Burgos)*, *santos Vicente, Sabina y Cristeta en Ávila*, *el obispo Pedro de Osma en la catedral de Burgo de Osma (Soria)*, y *el obispo San Ramón en la catedral de Roda de Isábena (Huesca)*<sup>45</sup>.

Todos ellos llevaron una vida ejemplar y su fama de santidad comenzó poco después de su muerte. Sus tumbas suelen contener escenas *ante mortem* y *post mortem*, porque precisamente es tanto la vida ejemplar de un santo como su fallecimiento, especialmente si ha sido cruento, lo que le ha facilitado su canonización. Excepto Santo Domingo de la Calzada, suelen poseer vidas literarias, realizadas poco después de fallecer: *Vida de San Millán*, escrita por el obispo de Zaragoza San Braulio en el siglo VII, *Vida de San Ramón*, escrita por el canónigo Elías en 1138, ofrecida al obispo Gaufrido, o *Vida de Santo Domingo de Silos*, escrita por Gonzalo de Berceo en el siglo XIII. En ellas se nos describen con detalle los pormenores de sus penitencias, sus virtudes y su muerte en santidad, así como los milagros que realizan después de ella, habitualmente de carácter taumatúrgico, producidos al tocar las reliquias en su sepulcro (curar enfermos, endemoniados, sordos, ciegos, mudos, resucitar muertos, etc.)<sup>46</sup>.

*El cenotafio de Santo Domingo de la Calzada* es de piedra caliza policromada, cuya pintura original apareció en todo su esplendor en la restauración realizada en 2008 por el Taller Diocesano, asentado en la localidad. Se decora con figuración en altorrelieve derivada del *cenotafio de San Millán de la Cogolla* del monasterio de Suso, y como éste, es totalmente exento, aunque el de la Cogolla está muy cerca de la roca y el de la Calzada se puede rodear en su totalidad, a pesar de que las obras que lo han enmascarado obligan a que su contemplación sea bastante difícil (Lám. 14).

Está compuesto de una pseudotapa con una cama con estatua yacente y seis figuritas rodeándola, como el de San Millán, pero con una composición mucho más simple. El yacente es un anciano con manos cruzadas sobre el pecho sin atributos, que viste cogulla monacal con capucha y pellote con dos flanqueras a los costados (Lám. 15). Su cuerpo inerte está medio tapado por un sudario, sábana o mortaja, que le están colocando (o quitando) los seis personajes que lo rodean, dos en la cabecera, dos en el centro y dos en los pies. Tradicionalmente se han considerado liberados, discípulos orantes, plorantes, devotos, sirvientes, almas atormentadas..., pero en realidad son ángeles, pues aunque no llevan alas, conservan el huequecito donde se insertarían (Lám. 16). Por sus actitudes se diría que están velando, amortajando o preparando el cuerpo para la celebración de la liturgia funeraria, o como opina Sánchez Ameijeiras, en vez de velar o vestir el cadáver, lo están “desvelando”, le están quitando el sudario para mostrar la reliquia al espectador, como en algunos se-

45. Yarza Luaces, 1987, pp. 263, 264, 278, 279, 282, 284, 285, n. 43 de p. 291; Yarza Luaces, 1992, pp. 95, 86, 99, 100, 117; Ruiz Maldonado, 1994, pp. 69, 70; Silva y Verástegui, 1988, p. 341; Bango Torviso, 1992, pp. 93-132.

46. Español Bertrán, 1998, p. 180.

pulcros franceses. Eso le lleva a plantear la hipótesis de que dicho monumento pudo integrar un baldaquino sobre el yacente, elevado sobre apoyos como el sepulcro abulense de los *santos Vicente, Sabina y Cristeta*, el zamorano de *La Magdalena* o el oscense de *San Ramón en Roda de Isábena*<sup>47</sup>.



Lám. 14. *Cenotafio de Santo Domingo de la Calzada*, antes de su restauración, en el transepto sur de la catedral. Foto Catedral de Santo Domingo de la Calzada.



Láms. 15 y 16. Rostro del santo y ángeles del *cenotafio de Santo Domingo*, después de su restauración. Fotos Taller Diocesano de Restauración de Santo Domingo de la Calzada.

Sobre su ubicación original existen importantes discrepancias, pues basándose en nuevas interpretaciones de la documentación conservada, Espa-

---

47. Sánchez Ameijeiras, 1999, pp. 21, 30-32.

ñol Bertrán propone que tras la construcción del segundo templo, las reliquias se trasladarían desde la primera iglesia de Santa María, a la cabecera de éste para dignificarlas y para permitir la circulación de los fieles o peregrinos a su alrededor, como en *Santiago de Compostela*, *San Sernin de Toulouse*, *Santa Fe de Conques* o *Saint-Savin-sur Gartempe*, y es allí donde se situó el monumento románico originalmente, siendo trasladado al crucero después<sup>48</sup>. No obstante, en cualquiera de los dos emplazamientos podía practicarse el rito de dar vueltas alrededor de la tumba, tan usual entre los devotos de cualquier santo medieval, que en Santo Domingo se documenta al menos desde el siglo XIV.

El sepulcro es de buena calidad y aunque la estatua yacente se inspira en la de San Millán, estilísticamente se relaciona con el relieve en el que Santo Domingo recibe a un cautivo liberado, también de comienzos del siglo XIII, hoy en la cripta.

### *Santo Domingo como redentor de cautivos y bienhechor de pobres y peregrinos*

En el siglo XX el cuerpo del santo todavía se encontraba en su lugar original, en una cámara de piedra debajo del cenotafio. Entre 1938 y 1957 se recrea una cripta de gusto historicista con la intervención de arquitectos como Íñiguez Almech, Mérida Poch y Lorente Junquera, y se realiza un sepulcro moderno para albergar las reliquias. En 2019 este espacio volvió a renovarse con motivo del milenario del nacimiento del santo, decorándose toda la superficie de sus muros con mosaicos de recuerdo bizantino realizados por el artista esloveno Marko Iván Rupnik.

En esta cripta hay una serie de altorrelieves adosados a los muros, tres de ellos de finales del siglo XII o principios del XIII, pertenecientes a la segunda etapa constructiva: en el muro norte, una figura de *San Pedro Apóstol* con túnica, llave y báculo; en el muro sur, *San Juan Evangelista* con túnica y libro; y en el este, *Santo Domingo con un cautivo*, que quizá sea una de las primeras representaciones del santo (Lám. 17). Su rostro, bien ejecutado, ostenta barba rizada a base de tirabuzones y pelo corto y redondeado, como es habitual en los religiosos. Lleva una túnica monacal con capucha, de pliegues más angulosos que los de San Pedro y San Juan. En la mano izquierda sostiene el báculo o bastón con el extremo curvo, atributo de los pastores de la Iglesia, obispos y abades, que remata inferiormente en aguijón y en la parte superior en forma de dos espirales contrapuestas. Algunos autores han visto en este instrumento la vara o pértiga de agrimensor para medir los terrenos, típica de los arquitectos y urbanistas medievales<sup>49</sup>. Con la mano derecha pretende alzar al prisionero huido que se arrodilla a sus pies con unos grilletos en la mano y sobre el hombro, signo de cautiverio.

48. Español Bertrán, 2000, pp. 254-255, 272, 273.

49. Muntión Hernández, 1991, p. 24.

Nuestra hipótesis es que quizá pudo ser el parteluz de la primitiva portada meridional, demolida en el siglo XVIII para construir la actual barroca. Entonces se trasladaría al trasaltar, incrustándose en el muro de la arquería central de la girola junto con los de San Pedro y San Juan, y ya en el siglo XX se instalarían los tres en los muros de la cripta. Para Español Bertrán, sin embargo, debió formar parte del entorno del sepulcro del santo, de un modo similar a como aparece en el *monasterio de Santo Domingo de Silos*, e incluso lo atribuye al mismo autor<sup>50</sup>. Frontón Simón apunta que, aunque este relieve de la misma época e iconografía se sitúa en un altar del claustro bajo del monasterio silense, frente al primitivo sepulcro del santo, no es originario de aquí, sino de la desaparecida portada exterior del pórtico norte de la primitiva iglesia del monasterio<sup>51</sup>.



Lám. 17. Altorrelieve de Santo Domingo con un cautivo, hoy en la cripta de la *catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

En ambos relieves los santos respectivos aparecen con hábitos monacales, capuchón, báculo o bastón curvado y un peregrino extraviado o cautivo liberado a sus pies, escena que alude a varios milagros en que ambos liberaron a cautivos cristianos que, estando en poder de los infieles, les pidieron auxilio y al instante se vieron libres de las cadenas. Estos hechos proceden de fuentes literarias, y en el caso de Santo Domingo de la Calzada, fueron narrados por los hagiógrafos de los siglos XVII al XX (Fray Luis de la Vega, José González de Tejada y Matheo de Anguiano), quienes tomaron como

50. Español Bertrán, 2000, *Op. cit.*

51. Frontón Simón, 1996, pp. 78, 79.

fuentes, obras muy anteriores en las que la imaginación popular magnificó y mitificó su figura inventando prodigios de todo tipo. Los referidos a la liberación de cautivos, tanto en Silos como en La Calzada ocurren casi siempre *post mortem*, y generalmente son musulmanes los que les privan de libertad, aunque existe algún caso esporádico en que el cautiverio es producido por parte de otros cristianos. Al final, en todos ellos el liberado da las gracias a su libertador de algún modo, siendo lo más frecuente la visita a su sepulcro y la ofrenda de sus cadenas, cepos, esposas o grilletes.

Es la cautividad como modelo hagiográfico lo que se representa, tenga lugar en Burgos o en las tierras de La Rioja y aledañas, aunque las capturas se produjeran fuera de este último territorio. Como afirma Pérez Embid, La Rioja no fue en ni en Alta Edad Media ni en la Plena, escenario de apresamientos, por lo que se trataba de competir con Silos a este respecto, y por eso se asimila también a Santo Domingo de la Calzada con su faceta de liberador de cautivos<sup>52</sup>. Hay que tener en cuenta que la vida del santo calceatense está llena de acciones de caridad para con el prójimo (por eso en muchas representaciones aparece dándole pan), y como en principio los receptores de sus acciones caritativas son los peregrinos y los pobres, en este altorrelieve de Santo Domingo liberando a un cautivo, éste a veces ha sido asimilado con un peregrino, y por eso lo mencionamos aquí. Representaciones similares de este tema pueden verse también en sellos de peregrino de los siglos XIII, XIV y XV.

### *Canecillos, soffito y capiteles del exterior de la girola con temas relacionados con las peregrinaciones*

En el exterior de la girola hay temas profanos, relacionados con la vida cotidiana, y algunos de ellos sirven a nuestro propósito pues hacen alusión al día a día de los peregrinos. En ciertos casos se han identificado con repertorios moralizantes de fábulas, *exempla* o apólogos extraídos de fuentes tanto orientales como occidentales, pues es posible que el mensaje fuera ejemplario, advirtiendo de lo presuntuoso y malévolos que puede ser el género humano. Realizando la selección de las piezas que en esta zona de la catedral se relacionan con la ruta jacobea, vemos que, junto a temas profanos, también debemos considerar otros con escenas religiosas porque sus protagonistas se identifican con peregrinos.

Comenzando por los canecillos, el último del tejero de la girola en el tramo del evangelio representa *un individuo abriendo una gran boca de cuadrados dientes para comer una hogaza o torta de pan*. Lleva amplia vestimenta, se resguarda la cabeza con una capucha y agarra un zurrón, palo o báculo que cuelga de su hombro (Lám. 18). Podría ser un monje, un peregrino, una alegoría de la gula..., y según Moya Valgañón<sup>53</sup>, quizá refleje un *exempla* de la *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso: el del rústico pere-

52. Pérez Embid, 2020, pp. 104-114.

53. Moya Valgañón, 1992, p. 38.

grino comiéndose el último pan o el peligro que existe en tratar de engañar (“Ejemplo de los dos burgueses y el aldeano”), cuyo contenido resumimos:

Dos burgueses y un aldeano iban a la Meca a orar y decidieron compartir la comida. Cuando sólo les quedaba harina para cocer un pan, aquéllos pensaron en quitar al rústico su parte, proponiendo una siesta durante la cocción tras la cual se comería todo el pan aquel que tuviese el sueño más prodigioso. El aldeano, adivinando que querían engañarle, sacó del fuego el pan a medio cocer mientras ellos dormían y se lo comió. Después fingió dormir y oyó cómo los dos burgueses contaban que habían soñado que dos ángeles les transportaban al cielo y al infierno respectivamente. Cuando lo despertaron, él les dijo que habiendo visto cómo se los llevaban los ángeles, se había comido el pan pensando que no volverían. Así, los que quisieron engañarlo, fueron engañados por él<sup>54</sup>.



Lám. 18. Último canecillo del tejazoz de la girola en el tramo del evangelio de la *catedral calceatense*. Personaje comiendo una hogaza de pan. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

En un canecillo del absidiolo que conserva la girola en su zona central, un hombrecillo con ojos tallados a trépano y vestiduras drapeadas sujeta un cuenco en sus manos. Moya Valgañón lo relaciona con el que le sigue, que representa a otro individuo acucillado, como haciendo sus necesidades, mirando al anterior, e identifica a ambos con dos personajes de *La vida de Esopo*, concretamente *Esopo sosteniendo la vacina* y *Xantus defecando*, alegorías de la necesidad (Láms. 19 y 20). En la traducción del *Códice de Grottaferrata* (Códice G) de los siglos X u XI, el episodio se narra así:

“Janto, después de bañarse y de pedir a Esopo que le llevara la comida, se puso a comer. Pero, por adelantar la bebida, el culo de Janto experi-

54. Alfonso, 1980, p. 75.

mentó un retortijón de la natural necesidad que le obligó a retirarse. Salió también Esopo y se quedó a su lado con un paño y un sextario de agua. Entonces, Janto le preguntó:

- ¿Me puedes decir por qué motivo, mientras cagamos, miramos a menudo nuestra propia mierda?

Esopo le respondió:

- Porque antiguamente hubo un hijo de un rey que por molicie y placer se pasaba mucho tiempo cagando, tanto tiempo, hasta que un día no se dio cuenta y cagó su propio seso. Desde aquel día los hombres, cuando cagan, se agachan por miedo a que también ellos caguen sus sesos. Pero tú no tengas ningún agobio por esto, pues no vas a cagar los sesos porque no los tienes”<sup>55</sup>.



Láms. 19 y 20. Canecillos del tejeroz del absidiolo central de la *girola calceatense*. ¿Esopo y Xantus? Fotos Minerva Sáenz.

Otro de los modillones del tejeroz, en este caso de la propia *girola* en su tramo central, exhibe un *músico tocando con un arco un instrumento de cuerda* con mástil hacia abajo y clavijero pentagonal, probablemente una vihuela de arco o una viola en ocho<sup>56</sup>. Es curioso el detalle del arco rematado en una cabecita de

55. *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrío*. 1978, pp. 239, 240.

56. Este instrumento es muy común en las representaciones escultóricas del siglo XII, aunque ya se había dado anteriormente en algunas miniaturas mozárabes del siglo X de los manuscritos del comentario del Apocalipsis de Beato, y en libros litúrgicos de los siglos XI y XII. La vihuela tenía seis cuerdas y su forma era parecida a una guitarra. Las había de mano y de arco: las primeras se tocaban pulsando cada cuerda con un solo dedo, no rasgueando todas

animal fantástico, quizás dragón. Su rostro está borrado y la vestimenta, como era usual en las clases humildes, termina en una falda corta hasta la rodilla (Lám. 21).



Lám. 21. Canecillo del tejazoz de la *girola calceatense* en su tramo central. Músico tocando una vihuela de arco. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

En el tardorrománico riojano del siglo XIII se adivinan sólo dos escenas más de juglares-músicos, casi desaparecidas. La *ermita de Nuestra Señora de Sorejana en Cuzcurruta de Río Tirón* posee sendos músicos en dos ménsulas del muro oriental de la cabecera. El de la izquierda parece tocar una flauta y el de la derecha un tambor, aunque cada día que pasa están más irreconocibles. En pésimo estado se encuentran los restos de la *ermita de San Vicente de Murillo de Río Leza*, de cuyas ruinas sólo queda una portada, antaño protegida por un pórtico con bóveda de cañón y dos impostas con cuatro canecillos, de los que hoy sólo subsisten dos que parecen representar a toscas figurillas: la de la izquierda, de perfil, apoya la mano en la cintura y se arrodilla como si fuera un danzante o contorsionista, y la de la derecha está de frente y parece llevar un instrumento musical.

juntas, y fueron el antecedente de la guitarra; las segundas, como su nombre indica, se tañían con arco y fueron precursoras del violín. La viola deriva de la vihuela de arco, pero con sólo cuatro cuerdas; también fue antecesora del violín, aunque es algo mayor que él. La fídula oval es otro instrumento de cuatro cuerdas con mástil, caja armónica y tocado con arco, que tenía las tapas superior e inferior de forma aproximadamente ovalada; es el antecesor directo de las liras de brazo renacentistas. Otros instrumentos medievales similares que suelen hallarse a menudo en el arte románico son el rabel, más pequeño, parecido al laúd o a la mandolina, de sólo tres cuerdas y también tocado con arco, que desapareció en el siglo XVII, y la giga, cordófono también pequeño con tres cuerdas, dorso abombado, caja de resonancia periforme con dos oídos sobre la tapa y clavijero pentagonal con tres clavijas. Calahorra, Lacasta y Zaldívar, 1993, pp. 16, 48. López Calo, 1993, p. 315. Fernández-Ladreda Aguadé, 1985, pp. 10-15.

En la Edad Media la música podía considerarse desde dos perspectivas, una positiva y otra negativa. Por un lado, era una de las disciplinas de las siete artes liberales y del *Quadrivium*, relacionada con el orden de las esferas. Dentro de su consideración positiva también se incluía la música religiosa o litúrgica, pues la Iglesia organizaba la liturgia cantada dentro del templo por el clero y los dramas litúrgicos de Navidad, Pascua, Pentecostés, etc. Como contrapartida, el carácter negativo se le otorgaba a la música profana al aire libre, desarrollada en lugares públicos como calles, plazas o mercados, ejecutada por juglares-músicos y acompañada de baile. Se le achacaba que no era para Dios sino para el pueblo o las cortes terrenales con ambiente de ferias y placeres profanos. Además, la música callejera era improvisada (diabólica, para la diversión pecaminosa), lo que contrastaba enormemente con la codificación de la música litúrgica (celestial, creada para alabar a Dios)<sup>57</sup>.

En un principio, la Iglesia sí acogió a los juglares con su poesía popular, ya que los mismos clérigos habían colaborado de algún modo en la narración de las viejas historias de sus abadías, y también el clero danzaba a menudo en las iglesias junto con el pueblo. Así lo demuestran los manuscritos litúrgicos de los siglos XI y XII del sur de Francia donde hay imágenes de figuras danzantes y musicantes que acompañaban a la poesía litúrgica en los troparios y otros libros similares. Pero lo cierto es que las autoridades eclesiásticas nunca miraron con buenos ojos la introducción de la música profana y la danza en los templos por su gran carga de sensualidad. Se condenaba la presencia de estos músicos y bailarines porque insinuaban regocijo o amor, y se identificaban con el entretenimiento corporal, las diversiones cortesanas, la vanidad del mundo, el goce de los pecados, sobre todo los de la lujuria y avaricia; en definitiva, todo lo que estas formas de expresión sugerían se consideraba muy negativo<sup>58</sup>. Por ello es más frecuente que la música profana aparezca en el exterior de los templos, como ocurre en Santo Domingo de la Calzada, Cuzcurrita de Río Tirón y Murillo de Río Leza.

Las únicas justificaciones de la música dentro del recinto sagrado eran los llamados juglares “a lo divino”: el rey David músico y danzante, los Veinticuatro ancianos del Apocalipsis tañendo sus instrumentos, y los ángeles, que eran los músicos del cielo. Simbolizaban el aspecto positivo de la música, y precisamente, de todos ellos tenemos excelentes muestras en el

57. Algunos autores como Hammerstein, R., *Diabolus in musica*. Bern and Munchen, 1974 (citado por Aragonés Estella, 1993, pp. 259, 270), diferencian incluso los instrumentos tocados por personajes celestiales de carácter positivo, de los que aporrean los de carácter negativo. De este modo, los propios de los ángeles, el rey David y los ancianos del Apocalipsis serían el órgano, el arpa, el monocorde, las campanillas, el rabel, la lira, etc. y los pecaminosos de los juglares, los de viento (flauta, cuerno, bocina, trompa) y percusión (tímpano, tambor, pandereta). Pero esta norma no puede generalizarse pues sin ir más lejos, en la catedral calceatense aparece un representante de cada tipo de música tañendo el mismo instrumento (David o un anciano en el interior y el juglar músico en el exterior).

58. Aragonés Estella, 1993, pp. 249-259; Gómez Gómez, 1999, pp. 240, 245, 246; Vinour, 2001, pp. 143-147.

interior de la cabecera calceatense. Como la música podía ser absolutamente positiva en los ambientes relacionados con Dios o negativa por su lado hedonista y sensual, mientras la Iglesia la condenaba, el pueblo la aplaudía. No obstante, a menudo podemos confundir las dos visiones, pues como la iconografía que más influyó en la juglaresca fue la de David y sus músicos, no es fácil en ciertas ocasiones distinguir si un individuo que toca la vihuela, por ejemplo, es un juglar, el famoso rey bíblico<sup>59</sup>, o incluso uno de los ancianos del Apocalipsis.

Y eso es lo que podría ocurrirnos a la hora de identificar al *personaje coronado* que aparece tañendo un instrumento musical en la vertiente interna de la capilla mayor calceatense, concretamente en la pilastra adosada al cuarto pilar exento en el evangelio (Lám. 22). En este caso el instrumento es similar al del canecillo pero se tañe al revés, con el mástil hacia arriba, el clavijero no es pentagonal sino circular y la forma de la caja no es en ocho sino con laterales rectos redondeados en los extremos. Aunque su forma es de laúd, el tamaño es demasiado grande, más propio de una fídula, viola o vihuela. Su rostro y corona son de una perfección asombrosa, y junto con otras esculturas de esta misma catedral se ha relacionado con el círculo del maestro Mateo de Compostela<sup>60</sup>. Su curiosa indumentaria nos recuerda a la de los juglares; es ajustada al cuerpo con pliegues horizontales en el torso, cintura y mangas, y lleva orfrés en el escote decorado con reticulado romboidal; se presenta corta por delante, dejando ver las piernas hasta las rodillas, y larga por detrás cayendo en profusos pliegues que forman ondas. Su postura sedente cruzando las piernas como si esbozara un paso de danza, es característica de algunas esculturas de la escuela hispano-languedociana, aunque está presente también en otros muchos lugares. Su curioso calzado puntiagudo, distinto en cada pie, -pues en uno es cerrado y en el otro abierto a modo de sandalia-, también la vincula con el Languedoc, ya que algunas esculturas de esa zona, que curiosamente, también exhiben las piernas cruzadas, muestran los dos pies de modo diferente, como las dos mujeres que llevan un carnero y un león en el regazo procedentes de la portada principal de *San Saturnino de Toulouse* (hoy en el Museo de los Agustinos de la ciudad), que alternan un pie descalzo con otro calzado.

Desde su descubrimiento en 1994 este rey músico automáticamente se identificó con David, cuya iconografía procede del periodo en que estuvo al servicio del rey Saúl (I Samuel 16, 14-23), y de su faceta como autor de los Salmos, que eran acompañados con instrumentos. No es raro encontrarlo en la escultura tocando indistintamente el arpa, la cítara, la lira o el psalterio, e incluso otros instrumentos de cuerda usados por los juglares como la viola, el violín, la vihuela o el rabel; por ejemplo, en *Santiago de Compostela* toca este último instrumento y en *Jaca* el arpa. La inspiración

59. Schapiro, 1985, pp. 56, 59, 61, 62, 102; Aragonés Estella, 1993, pp. 249-259; Vinourd, 2001, pp. 143-147. Gómez Gómez, 1999, pp. 240, 245, 246.

60. La filiación estilística de esta escultura es un tema complejo, ajeno a los objetivos planteados aquí.

del modelo de David tocando el arpa como rey salmista debió residir en el Orfeo tocando la lira de la mitología clásica, que anteriormente había originado el del Buen Pastor<sup>61</sup>.



Lám. 22. Relieve del arranque de la segunda pilastra de la capilla mayor de la *catedral de Santo Domingo* (de norte a sur), adosada al cuarto pilar exento del evangelio. Rey músico. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.



Lám. 23. Pilastra de la *capilla mayor calceatense* adosada al tercer pilar exento de la epístola. *Trinidad Paternitas* y Ancianos del Apocalipsis. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

Pero el hecho de que el personaje de Santo Domingo toque una vihuela y no un arpa, también nos hace pensar que pudiera ser uno de los Veinticuatro ancianos del Apocalipsis (caps. 4 y 5), cuya iconografía los muestra asimismo tañendo instrumentos musicales. Los de cuerda como vihuelas o rabeles aparecen a menudo en las portadas románicas, bien en

61. Sebastián López, 1988, p. 327.

las arquivoltas (*Santiago de Compostela, Santo Domingo de Soria, Moradillo de Sedano, Cerezo de Río Tirón, Abedo de Butrón, San Pedro de Aulnay*) o bien en el dintel de la parte inferior del tímpano (*San Pedro de Moissac*). También esto nos hace sospechar que lo descubierto en la capilla mayor de Santo Domingo son restos de la antigua portada, que pudo contener a los ancianos músicos en una arquivolta; además, la escultura del rey músico calceatense está mirando hacia abajo –por tanto, se situaría en un lugar elevado–, y parece tener cierta curvatura en el dorso. Pero todo se sigue planteando como una hipótesis.

Los que sí son los ancianos con toda seguridad, son los representados no muy lejos, en los cimacios de los dos capiteles del tercer pilar exento de la epístola, referidos a las Vírgenes prudentes y necias. Se identifican con los del Apocalipsis por llevar las copas de oro y las cítaras que se mencionan en el texto bíblico, aunque en vez de copas sujetan pomos o botellas globulares de alto cuello y los instrumentos musicales son más parecidos al rabel, laúd, mandolina o giga por su pequeño tamaño, que a la cítara<sup>62</sup>, instrumentos que en el capitel de las vírgenes necias están invertidos y en el de las prudentes, unos boca arriba y otros boca abajo (Láms. 23, 38 y 39).

En la iconografía medieval los Veinticuatro ancianos del Apocalipsis son compañeros inseparables del Juicio Final que también se aplica a las diez vírgenes simbólicas; pero cabe la posibilidad de que estos cimacios pudieran haber sido incrustados aquí posteriormente (uno de los ancianos de un extremo está destrozado), por lo que en ese caso no tendrían relación con los capiteles que tienen debajo. Tras el descubrimiento de la capilla mayor se pudo comprobar que estas dos piezas con las vírgenes y los ancianos se encuentran justo al lado de un relieve de la Santísima Trinidad *paternitas*, el cual también pudo ser recolocado en este lugar a propósito, para representar una escena de la Jerusalén celestial con las vírgenes y los ancianos adorando a las tres personas divinas, tal y como se describe en el texto bíblico (Lám. 23).

---

62. Realmente es difícil identificar correctamente los instrumentos musicales medievales representados en el arte, ya que ni los mismos autores mantienen unanimidad al respecto; para algunos, términos distintos designan a un solo instrumento; para otros, a instrumentos diferentes; también es muy usual dar definiciones dispares para un mismo tipo. Gran culpa de todo esto la tienen las fuentes escritas manejadas, ya que en ellas se emplean vocablos diferentes según la zona de que se trate, y a menudo citan a ejemplares distintos con un mismo nombre, lo cual crea gran confusión en los estudiosos. Fernández-Ladreda Aguadé, 1985, p. 7.



Láms. 24-27. Relieves del sofito del tejado de la capilla axial de la *girola calceatense*. Figuras humanas vestidas en diferentes posturas. Fotos Elena Aranda y Roberto Chaverri.

Volviendo a los temas de juglaría del exterior, en el sofito del tejado de la capilla axial de la *girola calceatense* se esculpen altorrelieves con *cinco figuras*

*masculinas* bastante deterioradas, cuatro de ellas con túnicas que se curvan en ondulados pliegues y en diferentes actitudes: una está de pie extendiendo una especie de capa, otra levanta los brazos como haciendo malabarismos, otra camina o danza con las piernas entrecruzadas, otra habla y señala algo con el dedo en posición sedente, e incluso hay una más barbada, caminando con las cuatro extremidades por el suelo y desnuda, mostrando una sumaria anatomía. En alguna ocasión se han interpretado como *escenas juglarescas* con personajes recitando, bailando o haciendo malabarismos, pero también militares, pues algunas de estas figuras parecen vestir túnica corta y clámide militar abrochada sobre el hombro como los soldados (Láms. 24-28).



Lám. 28. Figura humana desnuda y agachada, ubicada en el sofito del tejado de la capilla axial de la *girola calceatense*. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

En el exterior de la girola hay otros dos temas relacionados con las peregrinaciones, pero de temática religiosa y ubicados en capiteles. Uno de los que sustenta una columna-contrafuerte del tejeroz de la capilla axial, concretamente el de la primera columna de sur a norte, representa a un *hombre comiendo en una mesa, flanqueado por otros dos*. Todos se encuentran bajo una construcción en sillería con un arco rebajado, lo que indica que la escena se desarrolla en un espacio interior. El personaje central está a punto de comer pues sujeta con sus manos una copa y alguna vianda –quizá un pan–. Los otros dos son barbados y están sentados; uno sujeta con una mano su manto y coloca la otra en la mejilla con el gesto pensativo típico del románico para expresar una actitud meditabunda; el otro recoge su vestimenta con ambas manos extendiendo la derecha con la palma hacia arriba en actitud pedigüeña hacia el personaje central. (Lám. 29). En principio este capitel se identificó con la leyenda del peregrino ahorcado y las aves resucitadas, localizada en Santo Domingo de la Calzada según una de sus versiones:

Cuenta la leyenda que un joven peregrino que se dirigía con sus padres a Compostela fue condenado a la horca porque una joven desdeñada por

él, le había acusado del robo de una taza de oro que ella misma había metido en su zurrón. A la vuelta de Santiago, los apenados padres fueron a rezar ante el cuerpo de su hijo todavía en la horca, descubriendo que estaba vivo pues él mismo les relató cómo Santo Domingo de la Calzada le había mantenido así sosteniéndole en la cuerda. Cuando fueron a informar del suceso a la justicia, el corregidor se hallaba a punto de comer y para demostrar su incredulidad, afirmó que el joven estaba tan muerto como las dos aves de corral que tenía ante sí para trincar. En ese instante el gallo y la gallina recobraron sus plumas y el gallo cantó, finalizando la leyenda con el castigo de la culpable<sup>63</sup>.



Lám. 29. Capitel de una de las columnas-contrafuerte del tejazoz de la capilla central de la *girola calceatense*. Cena con los peregrinos de Emaús. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

Para Álvarez-Coca en el capitel se representaría el corregidor, gobernador o alcalde en el frente, y los dos personajes que lo flanquean serían sus servidores o criados, en el momento en el que se disponen a comer<sup>64</sup>. Pero la falta de signos identificativos del milagro como, por ejemplo, las aves, hizo sospechar que aquí se representa otra escena, surgiendo posteriormente otras interpretaciones: *la caridad de Santo Domingo*, *la Última Cena o la Cena con los peregrinos de Emaús*. La identidad de las tres figuras dependería de la escena elegida: dos pobres pidiendo al santo (Caridad de Santo Domingo), Cristo con dos discípulos (Última Cena), o Cristo con dos caminantes o peregrinos (Cena de Emaús), siendo esta última opción la más convincente.

El milagro del gallo y la gallina no puede ser un tema más típico del camino de Santiago, pero en la región no hay representaciones artísticas tan tempranas como se ha querido ver. Sí que existen desde el siglo XIII objetos como sellos de peregrino y medallas en los que se representan el gallo y la

63. Resumen extraído de Gil del Río, 1983, pp. 275, 276.

64. Álvarez-Coca González, 1978, p. 61.

gallina<sup>65</sup>. En los testimonios literarios, el origen de este milagro, sin embargo, no es calceatense, pues hay versiones de ámbito europeo donde el autor es el apóstol Santiago (*Liber Sancti Jacobi*, Libro II, cap. V). De hecho, no se empieza a localizar en Santo Domingo hasta 1400 aproximadamente, por lo que es inviable que se represente en un capitel del siglo XII. Ya desde los siglos XIV y XV el milagro del ahorcado se completaba con la presencia de aves resucitadas; en el XVI las dos aves aparecían en el milagro de un cristiano preso por un moro que fue liberado por Santo Domingo cuando un gallo asado recuperó su vida y su plumaje (Pedro de la Vega, 1541), y no es hasta los siglos XVII (Luis de la Vega, 1606) y XVIII (González de Tejada, 1702) cuando el milagro no sólo se sitúa en Santo Domingo, sino que se hace responsable de él al propio santo, no a Santiago<sup>66</sup>.

Rechazando, por tanto, que el capitel represente el milagro, lo más convincente es relacionarlo con la *Cena de Emaús*, tema relatado por San Lucas (24, 13-35):

El mismo día de la Resurrección, Jesús se acercó a dos peregrinos que se dirigían a Emaús sin que estos lo reconocieran, y se unió a su conversación sobre el milagroso suceso que había tenido lugar en Jerusalén, presenciado por las Santas Mujeres. Uno de ellos se llamaba Cleofás, sin especificarse en el texto nombre alguno para el otro. Cuando llegaron a dicha aldea, le invitaron a cenar con ellos y sólo se dieron cuenta de quién era cuando bendijo el pan en la mesa, lo partió, se lo dio y desapareció. Rápidamente volvieron a Jerusalén y contaron a los once apóstoles cómo habían reconocido a Jesucristo resucitado en la fracción del pan.

En la pieza calceatense el personaje central sería Cristo a punto de partir el pan, y los laterales, los dos caminantes hacia Emaús que le habían invitado a compartir la mesa con ellos. Está claro que se habría elegido este tema por su ubicación en un importante lugar de peregrinación.

En el capitel izquierdo de la tercera ventana (de sur a norte) del absidiolo central se representa la escena de *San Martín partiendo la capa con el pobre* (Lám. 30). La vida de San Martín de Tours, narrada por Sulpicio Severo en *Vita Sancti Martini* (año 390), está llena de elementos legendarios y no se sabe a ciencia cierta hasta dónde llega la realidad y hasta dónde la leyenda:

Durante muchos años Martín llevó vida de soldado en Italia y más tarde en la Galia. Un día de invierno del año 337, estando su guarnición en Amiens, vio en una de las puertas de la ciudad a un pobre mal vestido, casi desnudo, que en medio del riguroso frío solicitaba en vano la piedad de los transeúntes y no recibía limosna de nadie. Sin vacilar, tomó su espada y partió en dos su capa de caballero dándole la mitad. En la noche siguiente se le apareció Cristo en sueños vestido con la otra parte del manto diciendo a dos ángeles que le rodeaban que esa prenda de abrigo se la había dado el catecúmeno Martín. Abandonando el ejército hacia el

---

65. Moralejo Álvarez, 1993, p. 294.

66. Bango Torviso, 2020, pp. 198-236.

356 se convirtió al cristianismo, se hizo bautizar, marchó como apóstol a la Galia y predicó contra el arrianismo en su tierra natal Panonia. Debido a su vida ejemplar, en el 370 fue elegido por la “vox populi” obispo de Tours, de ahí su sobrenombre, y en el 397 se trasladó a Candes donde murió sin sufrir martirio, siendo llevado su cuerpo a Tours.

En el capitel se alude al momento de la partición de la capa. San Martín monta su caballo mediante un gran escorzo pues mientras el animal se encuentra en dirección opuesta al Cristo-mendigo, el santo torsiona su cuerpo volviéndose hacia él. El corpulento caballo es lo mejor conservado de todo el conjunto, con crin y cola talladas minuciosamente. Sin embargo, la cara y brazo derecho del santo, en el que portaría la espada, están destrozados. Lleva una larga túnica con escote redondo adornado con perlas y con la mano izquierda sujeta la capa, ayudado por el pobre. Éste se ha transformado en un peregrino barbado, con el sombrero, el bordón y la esportilla, al igual, por ejemplo, que el de *San Martín de Unx* en Navarra, lo que puede deberse tanto al enclave del templo dentro del camino de Santiago, como a la identificación de la indumentaria de viajeros, pobres y peregrinos<sup>67</sup>. Los caminantes que llegaban a Santo Domingo por el este, verían esta imagen tan familiar para ellos, y con ella recibían un mensaje de exhortación a la caridad, virtud que debían practicar entre la multitud de pobres y peregrinos indigentes que sin duda se iban a encontrar a lo largo de la ruta<sup>68</sup>.



Lám. 30. Capitel de la jamba izquierda de la tercera ventana (de sur a norte) del absidiolo central de la *girola calceatense*. San Martín partiendo la capa con el pobre. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

67. Gómez Gómez, 1997b, pp. 80, 81.

68. Yarza Luaces, 2000, p. 165.

*Capiteles y altorrelieves del interior de la girola, y pilastras de la capilla mayor con temas religiosos presentes en los sermones del Códice Calixtino*

A la hora de seleccionar las piezas que en el interior de la catedral calceatense pudieran servir al propósito de este trabajo, son interesantes las aportaciones de García Iglesias, que relaciona la temática escultórica del edificio con las peregrinaciones, defendiendo que muchos de los temas de la escultura monumental del interior de la girola y capilla mayor se esculpieron precisamente porque están recogidos en los sermones del *Códice Calixtino*, y su iconografía, por tanto, tiene su razón de ser en la peregrinación a Compostela<sup>69</sup>. En el Libro V o *Guía del Peregrino* se alude dos veces al lugar de Santo Domingo de la Calzada como paso en el camino, y estas menciones son anteriores a la construcción de la catedral. En ella después hubo una copia de los sermones del *Códice*, incluidos en su Libro I o *Libro de las liturgias*, que pudo servir de fuente a la escultura. Por otro lado, la cabecera calceatense y el *Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela* son dos obras contemporáneas con gran relación estilística y mensajes bastante próximos.



Lám. 31. Escena central del capitel del segundo pilar exento en el lado de la epístola del interior de la *girola calceatense*. El muladar de Job. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

Las advocaciones de las capillas radiales de la girola fueron elegidas para servir al mensaje general. La del sur, desaparecida, estaba advocada precisamente a Santiago y enfrente, en el tramo de la girola más cercano se encuentra el capitel del segundo pilar exento en el lado de la epístola, que representa una escena de la *Vida de Job*, personaje bíblico presente en el sermón del 30 de diciembre (*Liber*, 1140: 233)<sup>70</sup> (Lám. 31). En la pieza aparecen de derecha a izquierda Dios padre, el demonio, dos ángeles

69. García Iglesias, 2020, pp. 115-153.

70. García Iglesias, 2020, pp. 123-126.

que intentan levantar a Job en el muladar (el segundo con gorro cónico de alas, túnica corta, calzas y bastón como si fuera un viajero, peregrino, campesino, pastor, o incluso un pobre), su mujer y, por último, estos dos últimos personajes (el ángel con sombrero y la esposa) en otro momento de la acción, dando la espalda a los anteriores. La segunda dama apenas se aprecia porque está medio encastrada en esa esquina del capitel, dando la impresión de que éste no fue realizado para ser colocado aquí, como otras piezas del templo<sup>71</sup>.



Láms. 32. Detalle del capitel anterior. Ángel vestido de peregrino. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

De todos los personajes que aparecen, ahora nos interesa el ángel que se representa primero a los pies de Job y después dirigiéndose a su esposa (Lám. 32). Aunque en el relato bíblico no aparecen criaturas aladas (sí cuatro “mensajeros” que al principio anuncian a Job sus desgracias), en las manifestaciones artísticas del tema sí que se representan, acompañando a Dios cuando comunica a Job que sus males han terminado o anunciando el fin de estos y llevando unguentos para curar sus heridas. Pero si atendemos sólo a *La Biblia*, no se entiende la iconografía de esta criatura angélica con esa curiosa indumentaria como si fuera un viajero, peregrino, campesino, pastor o indigente, al igual que en una imposta de la *iglesia oscense de Santiago en Agüero*. Aunque se han buscado diversas interpretaciones para esta figura (demonio pidiendo limosna disfrazado de pobre<sup>72</sup> o arcángel Rafael<sup>73</sup>), lo que nos interesa reseñar aquí es la insistencia en

71. Esta escena ha sido estudiada por varios autores como Moya Valgañón, Yarza Luaces, Bango Torviso, Lozano López, Rodríguez Navarro o la que suscribe. Estudié este capitel en Sáenz Rodríguez, 1994-95, pp. 339-356, y posteriormente recogí las aportaciones del resto de autores en Sáenz Rodríguez, 2020, n. 1 de p. 36.

72. Lozano López, 2010, pp. 167-169.

73. Gila Puertas, Alberich y Pallarés (2020). Yo soy..., uno de los siete. *Salud y románico*. 15-enero-2013. Extraído de: <[http://saludyromanico.blogspot.com.es/2013/01/yo-soy-uno-de-los-siete\\_15.html](http://saludyromanico.blogspot.com.es/2013/01/yo-soy-uno-de-los-siete_15.html)> [Consulta: 31-3-2020].

representar en la catedral calceatense a personajes con el atuendo propio de viajeros y peregrinos.

La capilla del centro de la girola, advocada a San Pedro, contiene unos altorrelieves en los parteluces de las tres ventanas (central, del evangelio y de la epístola), que representan respectivamente a *Abraham, Isaac y Jacob*, patriarcas del Antiguo Testamento que también aparecen en los sermones compostelanos (Abraham y Jacob en *Liber*, 1140: 198 y 197, e Isaac en *Liber*, 1140: 158)<sup>74</sup> (Láms. 33-35).



Láms. 33-35. Altorrelieves de los parteluces de las ventanas del interior de la capilla central de la *girola calceatense*. Isaac (izquierda), Abraham (centro) y Jacob (derecha). Fotos Elena Aranda y Roberto Chaverri.

Son figuras sedentes, vestidas con túnicas largas de abundantes pliegues que marcan una de las rodillas formando círculos concéntricos y se adornan con múltiples orlas de perlas en el cuello. Sus rostros son barbados, con cabellos distribuidos en dos bandas a raya en medio, bocas pequeñas y cerradas y ojos horadados a trépano que ya no conservan los vidrios que debieron llevar incrustados en las pupilas. Sujetan con ambas manos los extremos de filacterias en las que se inscriben sus nombres, aunque sólo se puede leer con claridad el de la imagen de la ventana del evangelio que representa a Isaac. De las inscripciones restantes, únicamente se distingue la letra “A” en la central y la sílaba “Co” en la de la epístola, pero está claro que designan a Abraham y Jacob. Aunque en realidad fueron doce, los reconocidos como grandes Patriarcas del Antiguo Testamento son precisamente estos tres. Abraham fue padre de Isaac y éste a su vez de Jacob, y sus vidas se relatan en el Génesis (11 y ss.) dentro del periodo *Ante Legem* o anterior a la ley de Moisés. Según Íñiguez Almech, en las otras dos capillas desaparecidas habría otros tres Patriarcas, que harían un total de nueve<sup>75</sup>.

74. García Iglesias, 2020, pp. 126, 127.

75. Íñiguez Almech, 1968, p. 214.



Láms. 36 y 37. Relieves situados en el arranque de la pilastra de la capilla mayor de la *catedral de Santo Domingo*, adosada al tercer pilar exento de la epístola. Personajes de identificación no resuelta. Fotos Elena Aranda y Roberto Chaverri.

Según García Iglesias también podría ser Abraham la figura en relieve del arranque de la pilastra más meridional de la capilla mayor, adosada al tercer pilar exento de la epístola, que desde su descubrimiento ha sido objeto de controversia por las diferentes identidades que se le han ido otorgando (Jessé, Sansón, San Juan Bautista) (Lám. 36). Para él es Abraham por ser el iniciador de la genealogía de Cristo, y junto al de la capilla de San Pedro, su presencia se vincularía con esos sermones del *Libro de Santiago*. En este contexto podría adquirir cierto sentido que este autor piense que *Isaac* es el personaje que, surgiendo de hojas de acanto, le sigue en la pilastra un poco más arriba (Lám. 37), la cual culmina con la Trinidad *paternitas* (Lám. 23). A ambos lados de ésta, en el tercer pilar exento de la girola, se sitúan los dos capiteles con las *Virgenes necias* a su izquierda y *las prudentes* a su derecha, temas que también aparecen en otro sermón del Códice, el del 24 de julio (*Liber*, 1140: 14) (Láms. 38 y 39).



Láms. 38 y 39. Capiteles del tercer pilar exento de la epístola de la *girola calceatense*. Vírgenes Prudentes y Necias. Fotos Elena Aranda y Roberto Chaverri.

En la zona superior de esta pilastra hay una figura que parece femenina, con largo cabello suelto, túnica talar, sentada de tres cuartos con un gran recipiente cerrado en sus manos, difícil de identificar, y que para García Iglesias es *María Magdalena* con su frasco de perfumes (Lám. 40). Aparte de aparecer en un sermón (*Liber*, 1140: 568) el culto a esta mujer está presente en la *catedral compostelana*, donde había un altar dedicado a ella en la cámara baja tras el sepulcro apostólico, y en la famosa *iglesia francesa de La Magdalena de Vézelay*, uno de los centros más importantes de las rutas de la peregrinación a Compostela en Francia. En este contexto de Paraíso y salvación, sería un ejemplo a seguir por su arrepentimiento y porque anuncia a los apóstoles la resurrección de Cristo. Aunque en Santo Domingo queda en una posición muy elevada, los peregrinos la podrían ver bien cuando subían a la tribuna<sup>76</sup>, siempre y cuando fuera ésa su ubicación original.

76. García Iglesias, 2020, pp. 147, 148. Esta interpretación sigue siendo una hipótesis.

La capilla radial del norte de la girola, desaparecida, se dedicó a San Bartolomé, quien también tiene su sermón (*Liber*, 1140: 33). Enfrente, en el tercer pilar exento del evangelio, se sitúan dos capiteles con escenas que tuvieron lugar en Galilea, en el mar de Tiberíades o lago de Genesaret, y que se han interpretado de diferentes modos, pues son varios los pasajes bíblicos que tuvieron lugar en ese escenario. En ambos capiteles se figura una barca con proa y popa, el mar mediante líneas onduladas, una red en forma de reticulado cargada de peces, tres individuos dentro de la barca y otro fuera, –que al menos en uno de los casos es Jesús porque lleva nimbo crucífero–, y algún personaje más en la orilla.



Lám. 40. Relieve de la parte superior de la pilastra adosada al tercer pilar exento de la epístola en la *capilla mayor calceatense*. Personaje de difícil identificación. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

Este Cristo con nimbo crucífero en señal de que ya ha resucitado, aparece en uno de los dos capiteles detrás de una barca con tres discípulos, dos sujetando la red llena de peces y otro lanzándose al agua (Lám. 41). Podría ser la *Tercera o postrera aparición de Cristo resucitado a sus seguidores en el mar de Tiberíades* en Galilea, también denominada *Segunda pesca milagrosa* (Juan 21, 1-14). Juan relata en su evangelio que aquella noche habían ido a pescar varios discípulos de Jesús sin conseguir nada y por la mañana, él les dijo desde la playa que echaran la red a la derecha de la barca, llenándose al instante de peces que no podían ser arrastrados. Cuando Pedro reconoció al Señor por indicación de Juan, se arrojó al mar para encontrarse con su maestro y los demás fueron a tierra en la barca cargando con la repleta red. Pero en la esquina derecha, hacia la capilla mayor y detrás de Cristo existe una figura imberbe y otra barbada, descubiertas en su totalidad al desmontar el retablo mayor para su restauración en 1994, detalle que aporta confusión y obliga a buscar otra interpretación.

Lo mismo ocurre con el capitel de la otra cara (Lám. 42), que presenta una escena que a simple vista podría referirse a *Cristo andando sobre las aguas* (Mar-

cos 6, 45-52; Mateo 14, 24-33; Juan 6, 16-21), ya que en la zona central hay tres discípulos en una barca, uno imberbe extendiendo la red en el mar con la ayuda de otro barbado, y un tercero también con barba, remando, y a la izquierda un personaje camina sobre el agua y se dirige a otra figura ya desaparecida –pues sólo conserva un fragmento de su vestimenta–, situada hacia la capilla mayor.



Lám. 41. Capitel del tercer pilar exento del evangelio en la *girola calceatense*. Última aparición a los discípulos (Segunda pesca milagrosa) o Vocación de los Apóstoles (Conversión de los hermanos Santiago y Juan). Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.



Lám. 42. El otro capitel del tercer pilar exento del evangelio en la *girola calceatense*. Cristo andando sobre las aguas o Vocación de los Apóstoles (Conversión de los hermanos Simón Pedro y Andrés). Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

Como es tan difícil interpretar estos temas pues pueden referirse a distintas escenas, se apuntan otras opciones, como por ejemplo, que las dos piezas también pudieran hacer referencia a un mismo asunto en dos momentos: el *Llamamiento de los primeros discípulos*, también denominado *Vocación o Conversión de los apóstoles* (Mateo 4, 18-22; Marcos 1, 16-20), que se plasmaría en el

primer capitel mediante la *conversión de los hijos de Zebedeo, Santiago y Juan*<sup>77</sup>, y en el segundo, mediante la *conversión de los hermanos Simón Pedro y Andrés*.

No podemos explicar aquí el porqué de unas u otras atribuciones temáticas, pues el hacer referencia a ambos capiteles tiene únicamente la finalidad de señalar que en el *Codex* hay sermones relativos a estos pasajes porque en ellos está presente el apóstol Santiago. El del día de su festividad, 25 de julio (*Liber*, 1140: 53), tendría relación con el segundo capitel, el de la elección o conversión de los apóstoles Pedro y Andrés; y el sermón de la segunda festividad del apóstol, el 30 de diciembre (*Liber*, 1140: 238, 239) sería el relativo a la vocación y traslación de los restos de Santiago, relacionado con el primer capitel, relativo a la elección de los hijos de Zebedeo, Santiago y Juan<sup>78</sup>.

Muy cerca, en la segunda pilastra adosada en el anillo externo de la girola en esta zona del evangelio hay un capitel cuyo tema es aún más difícil de descubrir que los anteriores por su mala conservación (Lám. 43). En él hay una figura sentada, otra de pie, otra blandiendo una espada y una más que va a ser decapitada. Se ha interpretado como la *Degollación de los Inocentes* o la *Bajada de Jesús a los Infiernos* según Íñiguez Almech, la *Degollación de San Juan Bautista* según Yarza Luaces, o la muerte de algunos prelados como *San Dionisio*, *San Narciso* o *Santo Tomás de Canterbury* según Moya Valgañón. García Iglesias piensa en el *Martirio de Santiago*, llevado a cabo por Herodes, tema también presente en los sermones (*Liber*, 1140: 51)<sup>79</sup>.



Lám. 43. Capitel de la segunda pilastra adosada al anillo externo de la *girola calceatense* en el evangelio. Tema de difícil identificación. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

77. Según esta interpretación, Juan sería el individuo barbilampiño de la playa, que ya ha saltado de la barca, mientras que el que se dispone a saltar es su hermano Santiago (y no Pedro según la otra hipótesis).

78. En el *Códice Calixtino* aparecen dos festividades de Santiago debido a que en el rito hispánico la fiesta era el 30 de diciembre, y cuando fue sustituido a finales del siglo XI por el romano, éste instauró como fiesta del santo el 25 de julio. Finalmente, este día de verano quedó como celebración de la Pasión de Santiago, y el de invierno como la celebración de la Vocación y Traslación de su cuerpo a Compostela.

79. Íñiguez Almech, 1968, p. 220; Yarza Luaces, 2000, pp. 172, 173; Moya Valgañón, 1992, pp. 31, 32, n. 1 de p. 32; García Iglesias, 2020, p. 142.

Al lado, en la primera pilastra, situada en la embocadura de la girola por este lado del evangelio, se ubican tres capiteles con el tema de la *Segunda venida de Cristo o Parousía*, narrado en los Evangelios de Mateo (24, 1-44), Marcos (13, 14-37) y Lucas (21, 25-38). En la esquina del primer capitel se sitúa Cristo resucitado, sentado en un trono, rodeado por la mandorla y con nimbo crucífero en vez de corona real, y acompañado del *Tetramorfos* en su versión teriomórfica (Lám. 44). Pero esta *Maiestas Domini* nos presenta a Cristo a su vez como redentor y juez porque no bendice ni lleva los Evangelios, sino que muestra las llagas de su pasión, siendo uno de los primeros ejemplos de esta iconografía en España. Le siguen, invadiendo ya el segundo capitel, *tres ángeles* arrodillados con símbolos de la Pasión (corona, cáliz o jarra y lanza); y tres figuras en pie con nimbo y libro, que podrían ser *apóstoles* (Lám. 45). En el tercer capitel les siguen otros dos *apóstoles* más con nimbo y libro, y otros tres individuos, tradicionalmente interpretados como profetas o elegidos, que portan en sus manos objetos que parecen hachones, bastones o clavos (Lám. 46). Para García Iglesias estos elegidos serían *peregrinos* caminando con su bordón, que obtienen la recompensa de ir al cielo por el esfuerzo realizado en su camino. En los sermones compostelanos se dice que los que se dirigen a Santiago serán elegidos en el Paraíso (*Liber*, 1140: 101, 102); por tanto, representan el ideal del camino como modo de vida hacia la salvación<sup>80</sup>.

Enfrente, en el primer pilar exento en la embocadura del evangelio hay un capitel con hojas de acanto muy naturalistas entre las que asoman una figura masculina y otra femenina, probable alusión de nuevo al *Paraíso*, en este caso *con dos bienaventurados* (Lám. 47). Fue frecuente representar el cielo en la Edad Media mediante un frondoso jardín que entre sus árboles y hojas cobija cabezas y figuras humanas como símbolo de los bienaventurados (las llamadas almas-flores), representación que tiene su origen en la influencia islámica<sup>81</sup>. La de la esquina, que parece femenina, tiene pelo liso en mechones separados, aspecto sonriente, larga túnica, y parece señalar algo con el dedo índice, lo que llevó a Moya Valgañón a pensar en que podría aludir a la Anunciación<sup>82</sup>. La del frente, masculina y con cabello rizado a base de gruesos bucles, exhibe un extraño gesto enseñando los dientes. García Iglesias identifica a estas dos figuritas con Adán y Eva y las relaciona con la alusión al Paraíso que hay en dos sermones, uno de ellos el del 24 de julio, Vigilia de Santiago (*Liber*, 1140: 15, 17, 18) y con la presencia de Adán en otros dos (*Liber*, 1140: 17, 198)<sup>83</sup>.

---

80. García Iglesias, 2020, p. 146.

81. Pérez Higuera, 1988, pp. 37-52.

82. Moya Valgañón, 1992, p. 35.

83. García Iglesias, 2020, p. 143.



Láms. 44-46. Capiteles de la primera pilastra adosada a la embocadura de la *girola calceatense* en el lado del evangelio. Segunda Parousía o venida de Cristo: *Maiestas Domini*, ángeles, apóstoles y elegidos. Fotos Elena Aranda y Roberto Chaverri.



Lám. 47. Capitel del primer pilar exento en la embocadura de la *girola calceatense* en el evangelio. ¿Paraíso con dos bienaventurados? Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

### Fin de ruta: Grañón

Grañón constituye la última etapa riojana del camino de Santiago, tras la cual, la ruta penetra en tierras de Burgos. Ya desde el siglo IX esta población tuvo castillos, iglesias, monasterios, hospitales y alberguerías, de las que no ha quedado nada de época románica excepto una pila bautismal en la *iglesia parroquial de San Juan Bautista*, templo de los siglos XIV-XVI mencionado en las fuentes desde el XII.

Por su tipología y motivos decorativos pertenece a un grupo de ejemplares casi idénticos repartidos por los valles del Oja y del Tirón desde sus respectivos nacimientos hasta sus desembocaduras en el Ebro, así como por algunos pequeños pueblos de la provincia de Burgos en su límite con la de La Rioja, al oeste del valle de Ojacastro y cerca del río Tirón<sup>84</sup>. Todas las piezas de este taller son de finales del siglo XII, y están fechadas por inscripciones que aparecen en la de *Eterna* (1185), *Fresneda de la Sierra* (1187) y *Grañón* (1199), siendo contemporáneas, por tanto, a la construcción de la *catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Tienen gran tamaño, muy similar en todas ellas, están labradas en piedra arenisca blanca y su tipología es en copa o cáliz, con forma semiesférica y prolongación superior vertical. La taza es gallonada, avenerada o conchiforme (forma jacobea por excelencia, aunque

84. Al valle del Tirón pertenecen las de Leiva de Río Tirón, Cuzcurrita de Río Tirón, Ochánduri y Arcefoncea. Al valle del Oja o Glera, las de Grañón, Corporales, Morales, Gallinero de Rioja, Quintanar de Rioja y Baños de Rioja; a la zona alta de esta cuenca, denominada valle de Ojacastro, las de Santurde de Rioja, Santasensio de los Cantos, Ojacastro, Ezcaray, Valgañón y Anguta. Sólo una se ubica en la cuenca del Najerilla, la del barrio de Santurde de San Millán de la Cogolla. De Burgos son las de Barbadillo de Herreros, Pradilla de Belorado, Eterna, Avellanosa Rioja, Santa Olalla del Valle y Fresneda de la Sierra o de Río Tirón.

aquí tenga otro significado) y se remata con un ancho friso de tema vegetal. El simbolismo de su ornamentación es bautismal: vegetación del friso (retorno al paraíso), taza en forma de concha marina (simbología acuática), e inscripción de las de *Eterna*, *Fresneda*, *Grañón*, *Barbadillo de Herreros* y *Santurde de Rioja* (dogma del Bautismo como perdón de los pecados)<sup>85</sup>.

### Una desviación en el camino: San Millán de la Cogolla

Aunque la iconografía jacobea medieval que ha subsistido se da principalmente en enclaves del propio camino, también existió fuera de la ruta principal, como hemos podido comprobar al incluir, por ejemplo, a la *parroquia de Ochánduri* como poseedora de un capitel románico de temática jacobea, a la *ermita de Jubera* donde se ubicaba un santuario de importante devoción a Santiago con una imagen titular gótica del apóstol, y a otras iglesias y ermitas donde aparecen canecillos románicos con temas relacionados con las peregrinaciones, -la mayoría en bastante mal estado de conservación-, como los contorsionistas de *Canales de la Sierra* y *Villavelayo*, el juglar de *Santa María de la Piscina* o los músicos de *Cuzcurrita de Río Tirón* y *Murillo de Río Leza*.

Como es bien sabido, además del camino francés existían rutas alternativas. En el territorio riojano, *San Millán de la Cogolla* era, si cabe, el más importante santuario que bien merecía una desviación por hallarse en ese enclave el monasterio fundado por el eremita que le dio nombre, y, sobre todo, sus reliquias. Tras llegar a Nájera, los peregrinos tenían la posibilidad de acercarse hasta allí y admirar los dos edificios de los que se compone dicho monasterio, *el de Suso o de arriba* y el de *Yuso o de abajo*, pudiendo después reincorporarse a la vía principal en Azofra.

De *San Millán de la Cogolla de Suso*, de origen altomedieval, quedan, aparte de su arquitectura mozárabe y románica, obras escultóricas románicas de escultura monumental (capilla del santo), escultura funeraria (cenotafio), e imaginería (Cristo crucificado), así como piezas de artes decorativas (eboraria y miniatura) salidas de talleres mozárabes y románicos ubicados en el propio monasterio de San Millán y en el de Nájera, entre las que destacamos las arquetas relicario de marfil de San Millán de la Cogolla y San Felices de Bilibio y los códices miniados del *scriptorium* monacal. Por diversos avatares históricos, no todas estas obras se pueden contemplar *in situ*, ya que algunas fueron trasladadas al monasterio de *San Millán de la Cogolla de Yuso* (las dos arquetas), y a diversos museos, bibliotecas y archivos (algunas placas de los marfiles están repartidas por diferentes museos del mundo; el Cristo crucificado de Suso y algunos fragmentos pétreos del primitivo monasterio de Yuso se exhiben hoy en el Museo de La Rioja; y los códices están custodiados en prestigiosas instituciones de Madrid como la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del monasterio del Escorial y la Real Academia de la Historia).

85. Sáenz Rodríguez, 2004, pp. 260-265.

Al igual que en la catedral calceatense, en el santuario emilianense el espíritu jacobeo subyace sobre todo en el emplazamiento donde murió y fue enterrado el santo fundador, convirtiéndose su cuerpo en una reliquia y ese lugar en un *locus sanctus*. De hecho, la iglesia del monasterio de *San Millán de Suso* se edificó a partir de la cueva en la que vivió y murió en época visigoda (siglo VII), y donde estuvieron sus reliquias hasta que fueron trasladadas primero en 1030 por Sancho “el Mayor” a una urna cineraria de plata y a otra de oro y pedrería (primera traslación), y después en 1053 por su hijo García “el de Nájera” al *monasterio de Yuso* (segunda traslación)<sup>86</sup>. La fundación de éste se remonta justo a este momento cuando, por deseo del rey, se procedió al traslado de los restos desde el edificio de Suso al recién construido monasterio de *Santa María la Real de Nájera*. La noticia de que al bajarlos a la llanura no podían moverlos y el monarca decidió edificar en San Millán de la Cogolla un nuevo monasterio, se recoge en la *Crónica Najerense*, escrita entre 1152 y 1157 por un fraile cluniacense de Nájera, pero no está confirmada por las fuentes. El desplazamiento del rey García y su esposa Estefanía a San Millán y la traslación de los restos del antiguo al nuevo monasterio se localiza según la *Crónica* el 29 de mayo de 1053; entonces las reliquias se depositarían provisionalmente en la enfermería que entonces existía en el llano, y en 1067, acabada la nueva iglesia catorce años después, se colocarían en un altar de la Virgen ya dentro del arca de oro, pedrería y marfil, datada entre 1067 y 1080. En 1090 acompañarían a estas reliquias las de San Felices de Bilibio, preceptor de San Millán, depositadas en otra arca de marfil ejecutada entre 1090 y 1100.

La iconografía de estas dos arquetas no está relacionada con las peregrinaciones sino con la vida y milagros de San Millán en el primer caso y de Jesucristo en el segundo, pero el hecho de que se realizaran para contener reliquias tan importantes para la espiritualidad del territorio, provocando incluso la desviación de muchos peregrinos de su camino, las conecta de una manera muy intensa con la ruta jacobea. En el siglo XI, cuando se ejecutan las arcas, el *monasterio de Yuso* se encuentra en su etapa de esplendor y se muestra orgulloso de plasmar en la de San Millán una serie de datos acerca del santo, para deleite de los fieles que vayan a venerar las reliquias, que ahora se encuentran precisamente allí. Mediante la obra de marfil, el cenobio quiere asociarse también al *locus sanctus* ya que ahora es él el que posee su cuerpo<sup>87</sup>.

Y una vez depositadas las reliquias en el monasterio de Abajo, al de Arriba no le quedará otra alternativa para perpetuar la memoria del santo y para recordar a los fieles que debían seguir desviándose también hasta allí porque el lugar original de la primitiva tumba era ése, que erigir un siglo después, a finales del XII, una capilla y un *cenotafío* en la cueva donde vivió

---

86. No se pretende tratar aquí el tema de la traslación de las reliquias, pero queremos dejar constancia de las recientes investigaciones de Ilzarbe López sobre ello y sobre la figura del santo. Ver Ilzarbe López, 2018, pp. 63-118.

87. Harris, 1991, pp. 69-85.

y murió. Por tanto, los milagros narrados tanto en la arqueta de marfil como en el sepulcro de piedra, tienen en sus correspondientes épocas (siglos XI y XII respectivamente), un carácter propagandístico, pues fueron realizados para los peregrinos jacobeos que acudían a los dos santuarios.

El monumento funerario se ubica en el costado del evangelio de la iglesia y se orienta en sentido transversal norte-sur. Es de alabastro oscuro, y por su tipología y estilo debe datarse en fecha posterior al inicio de la cabecera de la *catedral de Santo Domingo de la Calzada* en 1158, pero anterior a la ejecución del *cenotafio del santo calceatense*, que es de comienzos del XIII. Es exento y se compone de dos partes: la pseudotapa con estatua yacente rodeada de seis escenas menores, y un soporte con seis ménsulas a modo de atlantes que simulan aguantar el peso<sup>88</sup> (Lám. 48). El yacente tiene rostro de anciano venerable con nimbo circular, propio de los santos, vestiduras sacerdotales (alba, casulla, estola y manípulo), y un báculo rematado en cruz griega florenzada que sujeta con sus manos y apoya sobre su pecho.

La iconografía de las escenas que lo rodean está relacionada con el propio santo, pero sólo haremos alusión a la que muestra a dos peregrinos ciegos con un perro lazarillo, ubicada a los pies del yacente en su lado izquierdo. Es uno de sus milagros *post mortem*, ocurrido ante la propia tumba: el de *los dos ciegos que recobraron la vista*, descrito en el siglo VII por San Braulio († 651) en su *Vita S. Emiliani*, que Gonzalo de Berceo relatará en el siglo XIII en verso (hacia 1236) en su *Vida de San Millán*<sup>89</sup> (Láms. 49 y 50). El episodio cuenta cómo dos invidentes fueron ante el santo después de su tránsito y recobraron la vista:



Lám. 48. *Cenotafio de San Millán de la Cogolla* en el monasterio de Suso. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

88. Ver Sáenz Rodríguez, 1997, pp. 51-84.

89. San Braulio, 1943, pp. 35, 36. Gonzalo de Berceo, 1984, pp. 144-145, estrofas 323-330.



Láms. 49 y 50. Milagro de los dos ciegos en el cenotafío de San Millán de la Cogolla.  
Fotos Elena Aranda y Roberto Chaverri.

Dos ciegos que vivían en la miseria, salieron un día de su casa con sus lazarillos –guiones– y con ayuda de sus bordones caminaron hasta el sepulcro, donde pidieron a San Millán que intercediese por ellos y les sacara de las tinieblas. Su voz fue oída y después de tener un día la memoria trastornada por la visión de la luz, recobraron el juicio, dieron gracias a Dios y a San Millán y se fueron a sus casas olvidando el perro lazarillo.

Por ciertos detalles, como los bordones y el perro, es evidente que cuando Berceo escribió en el siglo XIII, ya conocía los relieves del cenotafío. Ahora bien, como apunta Silva y Verástegui, si la influencia se hubiera producido a la inversa, y el escultor se hubiera inspirado en el poeta, habría que retrasar

algunos años la fecha de ejecución del monumento<sup>90</sup>. Los dos invidentes se muestran implorando la vista al santo arrodillados y se visten con atavíos de peregrino (bordón y zurrón sujeto con cinturón, y sombrero sólo el de la izquierda), demostrando la costumbre de desviarse de la ruta a estos pequeños santuarios debido a los poderes taumatúrgicos que se atribuían a los santos allí venerados<sup>91</sup>. El ciego situado detrás, como todavía no ha recuperado la vista, tiene los ojos entreabiertos y medio tapados con una especie de venda y el bastón en la mano; el otro, ya curado, guarda todavía la cachava pero la apoya en el brazo, ya no lleva venda, junta las manos en actitud de rezo y de agradecimiento por el milagro, y todavía va acompañado del perro lazarillo al que sujeta con una cuerda atada al collar. También cabría la posibilidad de que aquí se haya representado a un solo ciego antes y después de la curación, como sucede en el otro milagro del cenotafio, el de la niña resucitada, pero en los dos textos literarios, tanto San Braulio como Berceo especifican claramente que son dos ciegos.

Un siglo antes, en el arca de marfil se narra este milagro en la parte superior de una placa situada en una de las vertientes de la tapa, que lleva la inscripción: *De duobus cecis illuminatis* (Cómo dos ciegos fueron iluminados). Aquí se representan los dos invidentes avanzando hacia las reliquias, que se sitúan en una arqueta sobre un altar cubierto con un lienzo; el primero la toca con la mano derecha, abriendo los ojos, y el segundo, aún ciego, se agarra a éste<sup>92</sup>. Observamos que al igual que en el cenotafio, el primer ciego ya ha recobrado la vista y el segundo no, recurriéndose en cada caso a una fórmula distinta: en la arqueta mostrando los ojos abiertos y cerrados, y en el cenotafio, descubiertos y abriéndose poco a poco con la venda medio retirada. Algunos autores señalan como anacronismo histórico que en la placa de marfil se represente una arqueta, como si no se hubiera tenido en cuenta que en época visigoda el cuerpo estaba sepultado en el suelo de la cueva<sup>93</sup>. Pero quizás el artífice del marfil quiso reflejar lo que vio cuando realizó su obra, que era la arqueta de oro y pedrería de la primera traslación de 1030, o incluso la que en esos momentos (entre 1067 y 1080) él estaba realizando.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras publicadas

Acal Maravert, P. (2022). Discurso hagiográfico y memoria monástica: la creación de una 'familia espiritual' para San Millán de la Cogolla (ss. XI-

90. Silva y Verástegui, 1997, pp. 772, 773.

91. Gómez Gómez, 1997b, pp. 415-416; Gómez Gómez, 1997a, p. 83.

92. Ballesteros Gaibrois, 1932, pp. 106, 107; Camps Cazorla, 1933, pp. 12, 13; Peña Lereña, 1978, pp. 30, 77, 78; Bango Torviso, 2007, pp. 136, 137.

93. Bango Torviso, 2007, pp. 136, 137. Álvarez da Silva, 2017, pp. 136, 137, 150, 152, 157. Acal Maravert, 2022, p. 175.

- XII)". *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, (100), Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 169-198.
- Alfonso, P. (1980). *Disciplina Clericalis*. Introducción y notas de M<sup>a</sup> Jesús Lacarra, traducción de Esperanza Ducay, "Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses", Zaragoza, España: Guara Editorial.
- Álvarez Clavijo, M<sup>a</sup> T. (2001). Aproximación a la evolución urbanística de la ciudad de Logroño (La Rioja): de la Edad Media al siglo XVIII. *Berceo*, (141), Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 15-43.
- Álvarez-Coca González, M<sup>a</sup> J. (1978). *La escultura románica en piedra en La Rioja Alta*. "Biblioteca de Temas Riojanos", Logroño, España: Gonzalo de Berceo, Instituto de Estudios Riojanos.
- Álvarez da Silva, N. (2017). Narración hagiográfica y culto a las reliquias: el arca de San Millán de la Cogolla. En P. L. Huerta Huerta. (Coord.), *Narraciones visuales en el arte románico: figuras, mensajes y soportes* (pp. 131-163). Aguilar de Campoo, España: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico.
- Aragonés Estella, M<sup>a</sup> E. (1993). Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro. *Príncipe de Viana*, (199), Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 247-280.
- Ballesteros Gaibrois, M. (1932). Los marfiles de San Millán de la Cogolla de Suso. *Anales de la Universidad de Madrid. I*, pp. 92-107.
- Bango Torviso, I. G. (1992a). El camino jacobeo y los espacios sagrados durante la Alta Edad Media en España. En *XVIII Semana de Estudios Medievales de Estella. Viajeros, peregrinos, mercaderes en el Occidente Medieval* (pp. 121-155). Estella, 22 a 26 de julio de 1991, Pamplona, España: Gobierno de Navarra.
- Bango Torviso, I. G. (1992b). El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, vol. IV*, Madrid: Universidad Autónoma, pp. 93-132.
- Bango Torviso, I. G. (1993). *El Camino de Santiago*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Bango Torviso, I. G. (2000a). *La cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Bango Torviso, I. G. (2000b). La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época. En *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano* (pp. 11-150). Simposio celebrado en Santo Domingo de la Calzada del 29 al 31 de enero de 1998, Santo Domingo de la Calzada, España: Cabildo de la catedral.
- Bango Torviso, I. G. (2007). *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias*. Salamanca, España: Fundación San Millán de la Cogolla.
- Bango Torviso, I. G. (2020). La iconografía del santo. Reflexiones sobre algunos aspectos del imaginario de Domingo de la Calzada. En E. Azofra Agustín, A. Calvo Espiga, J. I. Merino Morga. (Coords), *La Catedral cal-*

- ceatense desde el Renacimiento hasta el presente. Dominicus. Ingeniero en el Camino* (pp. 155-249.). IV Simposio sobre la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 10 y 11 de octubre de 2019. Santo Domingo de la Calzada, España: Cabildo Catedral.
- Beigdeber, O. (1969). *Lexique des Symboles*. “Introductions à la nuit des temps. 5”, Yonne, Francia: Zodiaque.
- Bonet Correa, A. (1961). Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y el arte románico. *Goya*, (43, 44 y 45, Dedicados al arte románico), Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, pp. 128-135.
- Boto Varela, G. (2000). Leer o contemplar. Los monstruos y su público en los templos tardorrománicos castellanos. En *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano* (pp. 355-387). Simposio celebrado en Santo Domingo de la Calzada del 29 al 31 de enero de 1998, Santo Domingo de la Calzada, España: Cabildo de la catedral.
- Bravo Lozano, M. (1989). *Guía del Peregrino Medieval (“Codex Calixtinus”)*. Sahagún, España: Centro de Estudios Camino de Santiago.
- Calahorra, P., Lacasta, J., Zaldívar, A. (1993). *Iconografía musical del románico aragonés*. Zaragoza, España: Institución Fernando el Católico.
- Calvo Espiga, A. (1991). Santo Domingo de la Calzada, pionero de la laicidad en Europa. *Scriptorium Victoriense, vol. XXXVIII*, (1/2), Vitoria: Eset, pp. 189-219.
- Camps Cazorla, E. (1933). *Los marfiles de San Millán de la Cogolla*. Madrid, España: Museo Arqueológico Nacional.
- Díaz Bodegas, P. (1998). *Libro de visita del Licenciado Martín Gil*. Introducción, transcripción y notas de Pablo Díaz Bodegas. Logroño, España: Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño.
- Díez Morrás, F. J. (2021). Acerca de la fecha de nacimiento de Santo Domingo de la Calzada. Hagiografía, iconografía y tradición. *Berceo*, (180), Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2021, pp. 31-52.
- Durliat, M. (1990). *La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques a Compostelle*. Mont-de-Marsan, Francia: Comité d'Études sur l'histoire et l'art de la Gascogne.
- Enríquez de Salamanca, C. (1971). Peregrinaciones a Santiago. *Revista Geográfica Española*, (51), 129 pp.
- Español Bertrán, F. (1998). Le sépulcre de Sant Ramon de Roda. Utilisation liturgique du Corps Saint. *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà, vol. XXIX*, pp. 177-187.
- Español Bertrán, F. (2000). Santo Domingo de la Calzada: el cuerpo santo y los escenarios de su culto. En *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano* (pp. 207-282). Simposio celebrado en Santo Domingo de la Calzada del 29 al 31 de enero de 1998, Santo Domingo de la Calzada, España: Cabildo de la catedral.

- (1978). *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrío*. Traducción y notas de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal, Madrid, España: Gredos.
- Fernández-Ladreda Aguadé, C. (1985). *Iconografía musical de la Catedral de Pamplona*. Col. Música en la Catedral de Pamplona, 4, Pamplona, España: Capilla de Música Catedral M. de Pamplona.
- Flórez, E. (1767). *España Sagrada. Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España*. T. XXIII, Madrid, España: Imprenta de la viuda e hijo de Marín.
- Fonca López, R. (1999). *Santiago. Iconografía jacobea en La Rioja*. Col. Trabajos del Museo de La Rioja, 16, Logroño, España: Museo de La Rioja.
- Frontón Simón, I. M<sup>a</sup> (1996). El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior. *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, (LXIV), Zaragoza, España: Museo e Instituto Camón Aznar, pp. 65-98.
- García Iglesias, J. M. (2020). La cabecera de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada con la construcción del Pórtico de la Gloria como telón de fondo. En E. Azofra Agustín, A. Calvo Espiga, J. L. Merino Morga. (Coords). *La Catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente. Dominicus. Ingeniero en el Camino* (pp. 115-153.). IV Simposio sobre la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 10 y 11 de octubre de 2019. Santo Domingo de la Calzada, España: Cabildo Catedral.
- Gil del Río, A. (1983). El Camino de Santiago por La Rioja. En *Historia de La Rioja. La Edad Media*. T. 2 (pp. 270-279). Logroño, España: Caja de Ahorros de La Rioja.
- Gil del Río, A. (1984). *Roldán y el gigante Ferragut. Fantasía e historia medieval*. Madrid, España: Algar.
- Gómez Gómez, A. (1991). 'Musicorum et cantorum magna est distantia'. Los juglares en el arte románico. *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas de los II Coloquios de Iconografía, T. IV* (7), Madrid: Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", pp. 67-73.
- Gómez Gómez, A. (1997a). *El Protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*. Bilbao, España: Centro de Estudios de Historia de Arte Medieval.
- Gómez Gómez, A. (1997b). Viajeros en el arte románico: una iconografía de pobres y peregrinos. En *Actas del V Curso de Cultura Medieval. Viajes y viajeros en la España medieval*. (pp. 399-422). Aguilar de Campoo, España: Fundación Santa María La Real, Centro de Estudios del Románico, Madrid: Polifemo.
- Gómez Gómez, A. (1999). Consideraciones sobre la iconografía de los juglares en el arte románico. En *VII Curso de Cultura Medieval. Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval* (pp. 235-253). Aguilar de Campoo, 18-21 de septiembre de 1995. Aguilar de Campoo, España: Fundación Santa María La Real, Centro de Estudios del Románico, Madrid: Polifemo.

- Gonzalo de Berceo (1984). *La Vida de San Millán de la Cogolla*. Estudio y edición crítica por Brian Dutton, London, Britain: Tamesis Book Limited, 2ª ed. corregida y aumentada. 1ª ed.: 1967.
- Guerra, M. (1986). *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*. Madrid, España: Fundación Universitaria Española.
- Harris, J. A. (1991). Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional, T. IX*, (1 y 2), Madrid: Museo Arqueológico Nacional, pp. 69-85.
- Heras y Núñez, Mª A. (1986). *Estructuras arquitectónicas riojanas. Siglos X al XIII*. Biblioteca de Temas Riojanos, Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- Ilzarbe López, I. (2018). Leyenda, historia y memoria en el monasterio de San Millán de la Cogolla (siglo XIII): la traslatio Sancti Emiliani. *Studia monástica*, (60), Abadía de Montserrat, pp. 63-118.
- Íñiguez Almech, F. (1968). Sobre tallas románicas del siglo XII. *Príncipe de Viana*, (112-113), Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 181-235.
- Íñiguez Almech, F., Uranga Galdiano, J. E. (1973). *Arte medieval navarro. Vol. III. Arte Románico*. Pamplona, España: Aranzadi.
- Lacarra de Miguel, J. Mª (1934). El combate de Roldán y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII. *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, vol. II*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 321-338.
- Lambert, E. (1943). La peregrinación a Compostela y la arquitectura románica. *Archivo Español de Arte*, (59), Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, pp. 273-309.
- Larrauri Redondo, S., Losantos Blanco, S. (2010). *Los hospitales del camino francés en La Rioja*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- Larrauri Redondo, S., Losantos Blanco, S. (2013). *San Juan de Acre de Navarra: el legado de una dama en el Camino de Santiago*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- Lázaro Ruiz, M. (1994). La lepra en el camino francés a su paso por La Rioja. En *IV Semana de Estudios Medievales* (pp. 323-340). Nájera, del 2 al 6 de agosto de 1993. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- Lojendio, L. Mª de (1978). *Navarra*. Col. La España Románica, vol 7, Madrid, España: Encuentro.
- López Calo, J. (Coord.) (1993). *Los Instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. Vol. I, La Coruña, España: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- Lozano López, E. (2010). Maestros innovadores para un escenario singular: la girola de Santo Domingo de la Calzada. En *Maestros del románico en el Camino de Santiago* (pp. 151-186). Aguilar de Campoo, España: Fundación Santa María la Real.

- Mâle, E. (1940). *L'art religieux du XII siècle en France*. Vol. I, París, France: Librairie Armand Colin, Quatrième édition.
- Madoz, P. (1846-1850). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Rioja*. Madrid, España: Imprenta Pascual Madoz. (Ed. Facsímil, Logroño, España: Colegio oficial de aparejadores de La Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Comunidad Autónoma de La Rioja, 1985).
- Moralejo Álvarez, S. (1993). *Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*. Santiago de Compostela, España: Xunta de Galicia.
- Moralejo, A., Torres, C., Feo, J. (1951). *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela, España: C. Bermejo.
- Morín, J. P., Cobreros, J. (1990). *El camino iniciático de Santiago*. Barcelona, España: Ediciones 29, 4ª ed. 1ª ed: 1976.
- Moya Valgañón, J. G. (1992). *Etapas de construcción de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- Moya Valgañón, J. G. (1994a). El desarrollo urbano de Logroño. En J. A. Sesma Muñoz. (Coord.). *Historia de la ciudad de Logroño. Tomo II. Edad Media* (pp. 237-248). Logroño, España: Ibercaja y Ayuntamiento de Logroño.
- Moya Valgañón, J. G. (1994b). Manifestaciones artísticas en Logroño. En J. A. Sesma Muñoz. (Coord.). *Historia de la ciudad de Logroño. Tomo II. Edad Media* (pp. 513-545). Logroño, España: Ibercaja y Ayuntamiento de Logroño.
- Muntión Hernández, C. (1991). *Guía de Santo Domingo de la Calzada*. Logroño, España: Gobierno de la Rioja.
- Núñez Rodríguez, M. (1995). La guerra es mala, pero conviene, dado que es ineludible (Iconografía del cruzado y el milite). *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, (LXII), Zaragoza: Museo e Instituto Camón Aznar, pp. 71-113.
- Pérez Carrasco, F. J., Frontón Simón, I. Mª (1990). El juglar románico. Sus manifestaciones en la literatura y el arte. En *Lecturas de Historia del Arte, Ephiale* (pp. 215-221). Vitoria-Gasteiz, España: Instituto de Estudios Iconográficos Ephiale.
- Pérez Embid, J. (2020). El culto a Santo Domingo de la Calzada en la Edad Media. En E. Azofra Agustín, A. Calvo Espiga, J. I. Merino Morga. (Coords), *La Catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente. Dominicus. Ingeniero en el Camino* (pp. 97-114). IV Simposio sobre la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 10 y 11 de octubre de 2019, Santo Domingo de la Calzada, España: Cabildo Catedral.
- Pérez Higuera, T. (1988). El jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval. *Archivo Español de Arte*, (241), Madrid, España: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, pp. 37-52.

- Peña Lerena, J. (1978). *Los Marfiles de San Millán de la Cogolla*. Logroño, España: Ochoa.
- Poza Yagüe, M. (2000). Un itinerario para un taller: El papel de la girola calceatense en la evolución de la escultura hispana del último tercio del siglo XII. En *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano* (pp. 333-354). Simposio celebrado en Santo Domingo de la Calzada del 29 al 31 de enero de 1998, Santo Domingo de la Calzada, España: Cabildo de la catedral.
- Poza Yagüe, M. (2001). Santo Domingo de la Calzada-Silos-Compostela. Las representaciones del Árbol de Jesé en el Tardorrománico hispano: particularidades iconográficas. *Archivo Español de Arte*, (295), Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, pp. 301-313.
- Redacción Editorial (2020a). El retablo del siglo XIV de la iglesia de Santiago luce sus dos paneles restaurados. *La Rioja*. Logroño, 23-julio-2020.
- Redacción Editorial (2020b). Así pasen otros siete siglos. La iglesia de Santiago recupera dos paneles de su retablo del siglo XIV. *El Día de La Rioja*, Logroño, 24-julio-2020, p. 17.
- Rodríguez y Rodríguez de Lama, I. (1979). *Colección Diplomática Medieval de La Rioja. Tomo III: Documentos (1168-1225)*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- Ruiz Maldonado, M. (1976). La lucha ecuestre en el arte románico de Aragón, Castilla, León y Navarra. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, (3), Madrid: Universidad Autónoma, pp. 61-90.
- Ruiz Maldonado, M. (1978). La contraposición 'Superbia-Humilitas'. El sepulcro de doña Sancha y otras obras". *Goya*, (146), Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, pp. 75-81.
- Ruiz Maldonado, M. (1984). Algunas reflexiones sobre el Roldán y Ferragut de Estella (Navarra). *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. L, Valladolid: Universidad, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 401-406.
- Ruiz Maldonado, M. (1994). Escultura funeraria en Burgos, Celada y su círculo. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, (56), Zaragoza: Museo e Instituto Camón Aznar, pp. 45-126.
- Ruiz Ortiz de Elguea, H. (1971). La devoción a Santiago de Jubera en la Edad Media. *Berceo*, (81), Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 101-110.
- Sáenz Rodríguez, M. (1994-95). Dos nuevos ejemplos escultóricos del tema de Job en el románico español: Santo Domingo de la Calzada y Agüero. *Artigrama*, (11), Zaragoza: Departamento de Historia del Arte de la Universidad, pp. 339-356.
- Sáenz Rodríguez, M. (1997). El cenotafio de San Millán de la Cogolla en el Monasterio de Suso. *Berceo*, (133), Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 51-84.
- Sáenz Rodríguez, M. (1999). Cristo en majestad. Relieve procedente del tímpano de la hospedería del alto de San Antón, Alesón (La Rioja). En *Xaco-*

- beo'99. *Galicia* (pp. 272-275). Exposición *Santiago, la Esperanza*. Palacio de Gelmírez, Santiago de Compostela, 27 de mayo-31 de diciembre 1999. Santiago de Compostela, España: Xunta de Galicia.
- Sáenz Rodríguez, M. (2004). Las pilas bautismales del arte románico en La Rioja. En *VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional. Arte Medieval en La Rioja: Prerrománico y Románico* (pp. 211-320). Logroño, 29 y 30 de noviembre de 2002. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- Sáenz Rodríguez, M. (2006). La escultura monumental románica: Iconografía. Grupos. Tendencias. En *Historia del Arte en La Rioja. Alta Edad Media, Románico y Gótico*. Vol. II (pp. 157-189). Logroño, España: Fundación Caja Rioja.
- Sáenz Rodríguez, M. (2008). La simbología del arte románico riojano a través de su escultura monumental. En *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. Vol. I (pp. 77-109). Aguilar de Campoo, España: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico.
- Sáenz Rodríguez, M. (2020). La mujer en el románico a través de la escultura de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Parte 2. *Románico. Revista de arte de Amigos del Románico (AdR)*, (31), Madrid: Amigos del Románico, pp. 34-41.
- Sainz Ripa, E. (1994). La atención a los hombres del camino en La Rioja. En *IV Semana de Estudios Medievales* (pp. 135-166). Nájera, del 2 al 6 de agosto de 1993. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- Sainz Ripa, E. (1995). Iglesia e iglesias en los siglos X-XIII. En J. A. Sesma Muñoz. (Coord.). *Historia de la ciudad de Logroño. Tomo II. Edad Media* (pp. 257-277). Logroño, España: Ibercaja y Ayuntamiento de Logroño.
- San Braulio (1943). *Vita S. Emiliani*. Edición crítica de Luis Vázquez de Parga, Madrid, España: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita.
- Sánchez Ameijeiras, R. (1999). Imagery and Interactivity: Ritual Transaction at the Saint's Tomb. En *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishment on Tombs and Shrines of Saints* (pp. 21-38). Brepols, Belgium: Edited by Stephen Lamia and Elizabeth Valdez del Álamo, "International Medieval Research 8: art history subseries 1".
- Sánchez Trujillano, M<sup>a</sup> T. (1993). *Peregrinos en La Rioja*. Col. Trabajos del Museo de La Rioja, 10, Logroño, España: Museo de La Rioja.
- Schapiro, M. (1985). *Estudios sobre el románico*. Madrid, España: Alianza Editorial. (Versión española de María Luisa Balseiro. Versión original: *Romanesque Art*. Publicado por acuerdo con George Braziller, Inc. New York, 1977).
- Sebastián López, S. (1978). *Mensaje del arte medieval*. Córdoba, España: Escudero.
- Sebastián López, S. (1988). *Iconografía Medieval*. Bilbao, España: Etor.
- Silva y Verástegui, S. (1988). La escultura funeraria en el románico español. En *Hispania Christiana. Estudios en honor del Prof. Dr. José Orlandis*

- Rovira en su septuagésimo aniversario* (pp. 323-350). Pamplona, España: Eunsa.
- Silva y Verástegui, S. (1997). Religiosidad popular y la escultura funeraria: los sepulcros de los santos en el románico español. En *Religiosidad popular en España, II* (pp. 755-778). Actas del Simposium (II), San Lorenzo del Escorial, España 1/4-IX-1997.
- Silva y Verástegui, S. (1999). *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- Ubieto Arteta, A. (1972). Apuntes para la biografía de Santo Domingo de la Calzada. *Berceo*, (82), Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 25-36.
- Vázquez de Parga, L., Lacarra, J. M<sup>a</sup>, Uría, J. (1981). *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. T. I. Asturias, España: Diputación Provincial. 1<sup>a</sup> ed.: 1948.
- Vinourd, J. C. (2001). Música profana y música sagrada en el arte monumental románico. *XIX Ruta cicloturística del románico internacional*, núm. XIX, Pontevedra, España: Fundación Cultural Rutas del Románico, pp. 143-147.
- Yarza Luaces, J. (1987). *Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos*. En *Formas artísticas de lo imaginario* (pp. 260-292). Barcelona, España: Anthropos.
- Yarza Luaces, J. (1992). El Santo después de la muerte en la Baja Edad Media Hispana. En *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (II)* (pp. 95-117). Ciclo de conferencias celebrado del 15 al 19 de abril de 1991. Santiago de Compostela, España: Universidad.
- Yarza Luaces, J. (2000). La escultura monumental de la Catedral Calceatense. En *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano* (pp. 151-205). Simposio celebrado en Santo Domingo de la Calzada del 29 al 31 de enero de 1998, Santo Domingo de la Calzada, España: Cabilo de la catedral.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Gila Puertas, M., Alberich, L., Pallarés, E. (2013). Yo soy..., uno de los siete. *Salud y románico*. 15-enero-2013. Extraído de: <[http://saludyromanico.blogspot.com.es/2013/01/yo-soy-uno-de-los-siete\\_15.html](http://saludyromanico.blogspot.com.es/2013/01/yo-soy-uno-de-los-siete_15.html)>.
- Fondo Carderera, Fundación Lázaro Galdiano de Madrid. Sección Dibujos, Núm. inventario 9171 y 9825. Extraído de: <<http://catalogomuseo.flg.es/comunidad/museoflg/recurso/iglesia-de-san-juan-de-acre-navarrete-la-rioja/bb06adfb-0b60-4737-9078-556ddcc23b87>> y <<http://catalogomuseo.flg.es/comunidad/museoflg/recurso/ermita-de-san-juan-de-acre-navarrete-la-rioja/475d65f1-8987-4c6b-9333-d72532f2d0b7>>.

- Ilzarbe López, I., Martija Sevilla, M. (2019). La organización de funciones en la atención a enfermos, pobres y peregrinos en el camino jacobeo riojano: una aproximación histórico-teórica. *Temperamentum. Revista Internacional de Historia y pensamiento enfermero*, núm. 15, Granada: Fundación Índex, pp. 1-6. Revista digital. Extraído de: <<https://ciberindex.com/index.php/t/article/view/e12665/e12665>>.
- Morillo Rodríguez, F. M., Gutiérrez Baños, F. (2021). *Retablo de la iglesia de Santiago el Real de Logroño (Retablos-tabernáculo de la Baja Edad Media en la Corona de Castilla. Ficha 16/38)*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Extraído de: <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/46048>>.