

SANTIAGO

Trabajos del Museo de La Rioja n.º 16

SANTIAGO

ICONOGRAFIA JACOBEA EN LA RIOJA

Rosana Foncea López

LOGROÑO, 1999

MUSEO DE LA RIOJA

© Copyright: Museo de La Rioja
Depósito Legal: LR - 187 - 1999
ISBN: N.º 84-8125-127-5
Gráficas San Millán, S.A.L.
Impreso en España

Este trabajo forma parte de un estudio más amplio, que realicé en el año 1996 con una Ayuda a la Investigación concedida por el Instituto de Estudios Riojanos. Quiero expresar mi agradecimiento a esta Institución, así como a D.^a Begoña Arrúe Ugarte, Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de La Rioja, quien desde el primer momento me prestó el apoyo y el aliento necesarios para realizarlo. Doy las gracias también, a D.^a M.^a Teresa Sánchez Trujillano, Directora del Museo de La Rioja quien, hace ya tiempo, tuvo la feliz idea de organizar una exposición sobre la iconografía de Santiago en este año jacobeo de 1999.

INDICE

Introducción	11
1. Santiago Apóstol	17
1.1. Iconografía vinculada a la vida de Cristo	17
1.2. Iconografía vinculada a la vida de la Virgen	33
1.3. Iconografía de las Apariciones de la Virgen a Santiago ..	36
1.4. Iconografía de la Pasión de Santiago	43
2. Iconografía de Santiago peregrino	49
3. Iconografía de Santiago Matamoros	75
4. Bibliografía	95

INTRODUCCION

Las fuentes de la Edad Media son esenciales en la fijación de la iconografía de Santiago y en la pervivencia de un culto apasionado, que ya desde el siglo VIII, en el himno *O Dei Verbum*, nombró al Apóstol *protector y patrono nacional*, y le asignó la evangelización de la Península. El *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana elaborado hacia el año 786, mostraba en una peculiar cartografía el destino de Santiago en *Gallaecia*. La misma idea confirma el ejemplar del Beato conservado en la catedral de Burgo de Osma y fechado en 1086, en el que aparece representada la cabeza de Santiago dentro del templo compostelano¹.

El hallazgo de la tumba cerca de San Fiz de Solovio, hacia el año 830 tomó consistencia con las Crónicas que aludían a este sepulcro en los siglos IX y X, *Crónica de Sampiro* y *Crónica Albeldense* respectivamente². El proceso que se iniciaba con este descubrimiento y que se afianzó durante siglos con consecuencias asombrosas en los aspectos espirituales y materiales, fue resulta-

1. CID, C.: "Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del Beato". *Compostellanum*, vol. X, 4 (1965); pp. 587-638.

2. La *Crónica Albeldense* fue escrita por el monje Vigila (974-976), en el monasterio de San Martín de Albelda, donde un importante taller de monjes copistas transcribía y conservaba obras de la antigüedad. Suele citarse el desaparecido monasterio en relación con las peregrinaciones a Santiago, por haber sido lugar de paso del primer peregrino de nombre conocido, el príncipe de Aquitania, Godescalco.

do de la necesidad de cohesión y pervivencia de la cristiandad frente al dominio árabe.

En 1078 se comenzó a levantar, alrededor del santuario que había edificado Alfonso III y que Almanzor había destruido parcialmente, la basílica románica a la que llegarían los peregrinos para venerar las reliquias del Apóstol³. El *scriptorium* compostelano consolidó este proceso de culto jacobeo y del templo como centro de peregrinación, especialmente con la redacción en el siglo XII del *Liber Sancti Jacobi* también llamado *Códice Calixtino*⁴. Con esta obra compuesta de cinco libros se dotaba a la iglesia compostelana de una liturgia de la que carecía y se difundía, sobre todo en el libro II y III, la vida y los milagros de Santiago así como la traslación de su cuerpo a Galicia. La iconografía, como se verá, debe muchas de las representaciones a los pormenores relatados en estos libros. El libro V que describe la ciudad de Santiago y la catedral, lo compone una guía de viaje para los peregrinos que llegaban de Francia y que nos permite conocer el itinerario desde Roncesvalles. Si bien se han elaborado algunas hipótesis sobre la autoría del *Liber Sancti*, parece muy probable que el compilador, tal vez un clérigo francés ayudado por otros colaboradores, realizara esta magna obra por encargo y bajo la protección de Gelmírez hacia 1150⁵.

En La Rioja confluyeron acontecimientos reales y legendarios que permitieron vincular de manera especial esta región con el culto a Santiago. Por un lado, la importancia de hallarse en la ruta jacobea

3. Sobre la construcción de la catedral de Santiago, véase la revisión sobre la obra de K. J. CONANT: *The early architecture of the cathedral of Santiago de Compostela*, realizada por el profesor S. MORALEJO ÁLVAREZ: *Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant*. Santiago, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1986; pp. 191-192 para la presente nota.

4. El *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus* se tradujo al castellano en 1951 por los profesores A. MORALEJO LASO, C. TORRES RODRÍGUEZ y J. FEO. Su labor fue consecuencia de la transcripción latina que hizo el hispanista W. Muir Whitehill en 1944. En este trabajo se ha utilizado la edición de 1992 que respeta íntegramente la traducción y notas originales. *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*: Traducción y notas de A. MORALEJO LASO, C. TORRES y J. FEO. Pontevedra, Xunta de Galicia, 1992.

5. DÍAZ Y DÍAZ, M.: "El Liber Sancti Jacobi" en *Santiago y la Europa del Peregrinaje*. Barcelona, Lunwerg, 1993; pp. 39-55.

ha propiciado una importante iconografía que asimiló, tempranamente y con gran riqueza de detalles, los atributos propios de los peregrinos en las imágenes del Apóstol. El culto y su expansión a través del arte se extralimitan fuera del trazado del Camino Francés produciendo también importantes manifestaciones artísticas en La Rioja Baja, y focos de peregrinación en zonas como la de Jubera donde procedente del santuario medieval que existió en la zona dedicado al Apóstol, se ha conservado la talla mas antigua en La Rioja de *Santiago peregrino* datada en el siglo XIV⁶. Según la tradición Santiago había vivido y predicado en Jubera donde se produjo desde la Edad Media un interesante fenómeno de peregrinación y culto⁷.

Junto a las primeras imágenes de *Jacobus peregrinus* que incorpora los rasgos propios de los peregrinos que se dirigían al templo compostelano, surge del escenario riojano de Clavijo, la iconografía guerrera de Santiago *miles Christi*, a cuyos enemigos, defensores del Islam, vence en las representaciones que de este tipo se realizan en La Rioja a partir de la segunda mitad del siglo XVI, originando así la representación netamente hispana de *Santiago matamoros*, que tendrá eco al otro lado del Atlántico en una iconografía similar dirigida contra los indios.

6. *INVENTARIO Artístico de Logroño y su provincia*, dirigido por J. G. MOYA VALGAÑÓN. Madrid, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1976; t. II, p. 239.

7. Fray Anastasio de Lobera recoge en un libro publicado en 1596, *Historia de las grandezas de la ciudad e iglesia de León*, la tradición de que Santiago había vivido en el lugar de Jubera. Unos años más tarde, en 1616, se publica en Madrid el libro de Mauro Castella y Ferrer *Historia del Apóstol de Jesucristo Santiago de Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas*, en el que se insertaron diecinueve estampas del grabador Diego de Astor entre las que interesa destacar especialmente, una en que se representa la *Venida de la Virgen del Pilar*, rodeada por las escenas de la partida del Apóstol, de su martirio y de las ciudades españolas en que hipotéticamente predicó. Entre estas ciudades, aparece reflejada Jubera. Esto hace pensar que la fama del santuario y de la tradición que situaba la predicación de Santiago en este valle, habían rebasado los límites de la comarca riojana, con la colaboración de textos tardíos que circularon a lo largo de los siglos XVI y XVII y que afirmaban basarse en otros medievales. Otros aspectos sobre el culto en Jubera han sido tratados por H. RUIZ ORTIZ DE ELGUEA: "La devoción a Santiago de Jubera en la Edad Media". *Berceo*, nº 81 (1971); pp 101-110.

Otra influencia, más próxima geográficamente, está reflejada en las representaciones de San Millán, también a caballo, vestido de monje y luchando con una espada flamígera en alto contra las huestes musulmanas. El contenido simbólico de la representación de San Millán como *matamoros*, tiene al igual que en Santiago un desarrollo que si bien es de menor trascendencia, mantiene ciertas similitudes. Como se verá al tratar la iconografía de Santiago, el texto del *Privilegio de los Votos o Diploma de Ramiro* fue decisivo para implantar la representación de Santiago a caballo, vencedor de los ejércitos árabes. En el caso de San Millán, también se ideó bajo su patronazgo y a mediados del siglo XII, el *Privilegio* que favorecía al Monasterio y que le dotaba del mismo carácter guerrero y de la calidad de santo *patrono*⁸. En el siglo XIII, Berceo introdujo en *La Vida de San Millán* el episodio que reforzaría esta visión y que repercutió en la posterior iconografía en la que aparecen Santiago y San Millán luchando juntos en la batalla de Simancas, tal como los representó José Bejés en una pintura del Monasterio de Yuso.

Otra peculiaridad iconográfica es la que afecta a la representación de un milagro, el *milagro del ahorcado vivo*, atribuido en los textos medievales a Santiago y que La Rioja, asigna a Santo Domingo de La Calzada, tal como narran los relieves del sepulcro del santo en la catedral calceatense⁹. No se conoce la razón exacta de esa atribución pero bien podemos suponer que La Rioja rindió una consideración especial a un santo que siendo natural de esta región, estaba además vinculado a la construcción del Camino y a

8. UBIETO ARTETA, A.: *Los Votos de San Millán*. Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, 1965; pp. 311-324. Véase también la edición del mismo autor del *Cartulario de San Millán de la Cogolla (759-1076)* Valencia, 1976; pp. 33-40.

9. En el siglo XIV el milagro del ahorcado vivo ya se asociaba a Santo Domingo, tal como demuestra un sello del siglo XIV, de los que servían como documento para la identificación de los peregrinos, y que se encontró en el Sena entre otros sellos insignia en el siglo pasado. En él figura la siguiente inscripción: "SIGILLUM SANTI DOMINICI CALCIATENSIS". El santo aparece con aureola, casulla y bastón herrado con el gallo y la gallina sobre cada uno de los brazos extendidos. Arrodillado junto al santo, aparece el peregrino salvado, cogiendo la cuerda de la horca. Véase L. VÁZQUEZ PARGA: "Algunos aspectos de la influencia de la peregrinación compostelana en la iconografía artística". *Compostellanum*, vol. X, 4 (1965); pp. 449- 463.

los peregrinos por quienes había de velar. La representación de este milagro en el arte español es poco frecuente y sin embargo, alcanzó gran difusión en otros países europeos, especialmente en Francia, donde las escenas del milagro han sido recogidas en las vidrieras de las iglesias, pero siempre atribuido a *Saint Jacques*¹⁰.

El análisis de la iconografía jacobea hace necesario distinguir entre las fuentes que van a afectar a las representaciones y que determinan por una parte, la que podemos llamar *biografía histórica* de Santiago y por otra, la *historia legendaria*. De la primera, procedente de los Evangelios y de los Hechos de los Apóstoles, surge el Apóstol Santiago o *Iacobus Maior* que pronto se verá caracterizado por los títulos de peregrino y *bellator* que dependen de fuentes apócrifas y que procuraron a Santiago Zebedeo, pescador de Galilea, una acusada transformación iconográfica.

10. MÂLE, E.: *L'art religieux de la fin du Moyen Âge*. Paris, 1925; pp.174- 181.



Jubera. Detalle del grabado de Diego de Astor, S. XVII.

1. SANTIAGO APOSTOL

1.1. Iconografía vinculada a la vida de Cristo

En fechas tempranas no hallamos representaciones de Santiago. En el siglo X, la iconografía “riojana” de los códices, a diferencia de otras escuelas como la leonesa o castellana, elude la figuración apostólica, a excepción de San Pablo que figura en la Biblia Albeldense¹¹. En el siglo XII, el atributo característico de Santiago era como para el resto de los apóstoles, un libro. Así es como figura, anónimo entre sus compañeros, en los marfiles de la arqueta de San Felices en el Monasterio de San Millán de la Cogolla, donde junto a Jesús, se representan ocho de los apóstoles que siguiendo la tradición oriental sostienen el libro con un paño que cubre la mano. Esta falta de identificación se produce también en *La Última cena*, representada en la misma arca. En el sepulcro de Doña Blanca, en Santa María La Real de Nájera se muestra a Cristo con nimbo crucífero y rodeado de los apóstoles, pero Santiago tampoco es identificable entre estas figuras. Durante el siglo XIII, los apóstoles se representaron en las portadas de las iglesias y se colocó en sus manos el instrumento de su suplicio, aunque aun no se estaba de acuerdo con el género de muerte que debía atribuirse a cada uno. En la iglesia de San Bartolomé de Logroño a principios del siglo XIV, un apostolado

11. SILVA Y VERASTEGUI, S. de: *Iconografía del siglo X del reino de Pamplona-Nájera*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1984; p.196.



Fig. 1. Santiago. S. XIV. Logroño, Iglesia de Santiago El Real. (Foto: A. Aragón).

de pequeño tamaño y de rasgos arcaizantes, ya muestra elementos distintivos entre los apóstoles que aluden a su martirio, o en el caso de Santiago, a la evangelización a través del báculo.

Fue en el siglo XIV y en el campo de la escultura en madera, donde se produjo en La Rioja, según las obras conservadas, el cambio que hizo del Apóstol un *homo viator*, un peregrino que hacía el camino hasta su propio santuario en Compostela. Esta tipología que exige un estudio independiente del que nos ocuparemos mas adelante, aparece en ocasiones *fusionada* con la primitiva versión apostólica.

Las tallas de las iglesias de San Nicolás de **Jubera** y de Santiago El Real de **Logroño**, con haber configurado ya lo esencial de la emblemática de la *peregrinatio*, son aun figuras cercanas a la tipología apostólica. Es sobre todo, la talla de Logroño datada en la segunda mitad del siglo XIV, la que presenta tal mixtura entre *apóstol* y *peregrino*, que ambas categorías se funden en la misma obra. En esta imagen, el sustrato apostólico está bien visible. Es Santiago peregrino, pero además, otorga la bendición en una especie de acercamiento a la figura de Cristo (Fig.1).

En el *Liber Sancti Jacobi*, se describe la figura de *Iacobus Maior* cuando se narra cómo era la cubierta del *ciborium* del altar mayor de la basílica compostelana : “...en la primera cara, es decir, delante, está sentado en medio Santiago, que sostiene un libro en la mano izquierda y con la mano derecha da la bendición”. La representación logroñesa participa de ese carácter primero que tuvo la iconografía del Apóstol en actitud de bendecir a los fieles y que es única en el arte riojano.

La ya aludida *biografía histórica* del Apóstol, estaría contenida en los Hechos de los Apóstoles. Pero los datos que nos ofrecen son escuetos. La narración bíblica sobre Santiago le presenta como uno de los preferidos de Jesús junto con Pedro y con Juan. Los tres están presentes en el momento de la *Resurrección de la hija de Jairo* (Marc. 5,37), en la *Oración en el huerto de Getsemaní* (Mat. 26,37) y en el acto de la *Transfiguración en el Monte Tabor* (Mat.17,1). En la iconografía española en general, Santiago no posee símbolos específicos en las escenas de la *Ascensión* y de la



Fig. 2. Aparición de Jesús a Santiago. Tablas de Ribalmaguillo. S. XVI. Logroño, Museo de La Rioja. (Foto: Museo de La Rioja)



Fig. 3. Evangelización del mundo. Tablas de Ribalmaguillo. S. XVI. Logroño, Museo de La Rioja. (Foto: Museo de La Rioja)

*Oración en el huerto*¹². El arte riojano parece apoyar esta norma mostrando una falta de caracterización del Apóstol en las dos escenas señaladas.

La imagen de Santiago en su tipología apostólica tiende a ser representada bajo la caracterización de peregrino aunque sea referida a la mínima expresión, y así lo hallamos en dos escenas que lo vinculan a la vida de Cristo y que dependen de su biografía evangélica. Ambas escenas se han representado en la segunda mitad del siglo XVI. La primera, de excepcional factura, es *La Última Cena* del retablo mayor realizado por Arnao de Bruselas en Santa María de Palacio en **Logroño** en la que Jesús está rodeado de sus discípulos que aparecen conmovidos por la confesión que acaba de hacerles sobre la traición de uno de ellos. En esta escena, Santiago ha sido caracterizado con el sombrero que asoma sobre el hombro, expresión mínima y suficiente para plasmar la concha flanqueada por los bordoncillos cruzados.

La otra representación es una pintura procedente de la Iglesia de Santiago en **Ribalmagullo**. El artista, de escasa formación técnica, elaboró el tema de *La Aparición de Jesús a Santiago*, en la que los hijos de Zebedeo aparecen en el Lago Tiberiades sobre una naveta cuyo mástil lleva el estandarte rojo, y en la que Santiago adquiere la fisonomía de un peregrino que lleva gorra adornada con bordoncillos y concha, además del bastón. En la orilla les espera Jesús que sostiene la bola del mundo que están destinados a evangelizar (Fig. 2). Esta obra del siglo XVI, técnicamente imperfecta, es sin embargo una muestra iconográfica bastante excepcional en cuanto a la escasa interpretación del tema.

La *evangelización del mundo* por parte de Santiago se advierte en algunas obras del arte riojano, aunque tampoco es un tema frecuente. Los apóstoles habían sido enviados por Jesús con la advertencia de que nada llevarsen para el camino, sino "*el báculo sólo; ni alforja, ni pan, ni dinero en el cinto*" (Mc. 6, 8). En una pintura que procede del mismo retablo de Ribalmagullo y que como la anterior se encuentra en el **Museo de La Rioja**, Santiago está rodeado de

12. SEBASTIAN, S.: *El mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid, Encuentro, 1994; p. 321.



Fig. 4. Escena de Evangelización.
S. XVII. Jubera, Iglesia de San
Nicolás. (Foto: A. Aragón).



Fig. 5. Santiago Apóstol. Diego
Camporredondo, 1736.
Calahorra, Iglesia de Santiago.
(Foto: A. Aragón).

sus discípulos y lleva una calabaza colgada de la cintura, la gorra y el bordón (Fig.3). Junto al carácter apóstolico que contiene esta escena quedan fijados de manera inseparable los atributos de peregrino que la Edad Media había consolidado. En estas figuras de escasa corporeidad predomina un trazo muy delineado mediante el que se configuran rostros de idénticas facciones.

El resto de las representaciones que hacen alusión a la *predicación* de Santiago, son de desigual factura y las hallamos en la retabística barroca. En el retablo de la Iglesia de San Nicolás de **Jubera**, hay una representación en que se muestra al Apóstol predicando sobre un púlpito ante los fieles. El fondo se resuelve con unas líneas arquitectónicas cuyo trazo es una referencia al lugar donde se encuentra Santiago, pero que no alcanzan el menor rigor compositivo. El retablo al que pertenece procede de la ermita dedicada a Santiago y fue relizado por Sebastián del Ribero a partir de 1652 en colaboración con un escultor de un taller najerino. La policromía es de 1659 y se debe a Pedro Lázaro Ruiz¹³ (Fig.4).

De mayor envergadura iconográfica son las escenas de evangelización en los relieves de las iglesias dedicadas a Santiago, en Logroño y Calahorra. En el retablo realizado en 1736 por Diego Camporredondo en **Calahorra**, el Apóstol parece caminar seguido de una corte de moros. Su austera indumentaria se cubre de dos emblemas: la cruz de la Orden de Santiago y la venera. Es ésta una representación con características nacionales propias y única en la iconografía riojana. Al carácter de apóstol se añaden dos acepciones: la de peregrino, a través de la venera y la de caballero de la Orden militar que había surgido en la Edad Media para auxilio de los monarcas en la Reconquista¹⁴ (Fig. 5). Esta escena forma parte de un retablo en cuyas representaciones, Santiago además de cristianizar a los musulmanes, es también el elegido para darles muerte. Las escenas son muy posteriores en su realización a los hechos *históricos* que refieren, de modo que en pleno siglo XVIII mantienen viva la

13. RAMIREZ MARTINEZ, J. M.: *La escultura en La Rioja durante el siglo XVII*. Logroño, I.E.R., 1984; p. 14.

14. MARTIN, J. L.: *Orígenes de la Orden Militar de Santiago (1170-1195)*. Barcelona, 1974; pp.11-29.



Fig. 6. Predicación de Santiago ante Fileto. Francisco de Ureta, 1653.
Logroño, Iglesia de Santiago El Real. (Foto: A. Aragón).

mística de la cristiandad que en la Edad Media había fomentado guerras y conversiones.

Si en ese relieve y en el retablo de Calahorra en general, el Apóstol adquiere un significado ligado a la historia de la Reconquista, en los relieves del banco del retablo mayor de Santiago El Real de **Logroño** realizados en 1653 por Francisco de Ureta, las escenas de la evangelización proceden de fuentes no evangélicas, que lo vinculan exclusivamente a su papel apostólico.

La representación en que Santiago predica ante Fileto, el enviado del mago Hermógenes, depende de la *Passio Magna*, texto elaborado hacia la segunda mitad del siglo V, o algo posterior, que introduce a Santiago, aprovechando su capacidad dialéctica, en las pugnas que en la época se estaban originando contra los magos¹⁵. Este relieve que forma parte del banco del retablo tiene como el resto de los relieves un carácter narrativo. La escena se desarrolla en un sólo plano en el que Santiago se halla predicando en Judea, caracterizado con el sombrero a la espalda y el libro abierto (Fig. 6).

El *Liber Sancti* se hará eco de las versiones que sobre esta narración habían circulado muchos siglos atrás¹⁶:

Sucedió pues que un tal Hermógenes mago, le mandó a un discípulo suyo llamado Fileto. El cual llegándose con algunos fariseos a Santiago, intentaba demostrar que Jesucristo el Nazareno de quien se decía Apóstol no era el verdadero hijo de Dios. Santiago que actuaba confiado en el Espíritu Santo destruía todas sus aseveraciones demostrando que sí era el verdadero hijo de Dios según las Sagradas Escrituras.

En *La Leyenda Dorada* se constata la misma versión¹⁷. En el otro

15. DIAZ Y DIAZ, M. C.: "Santiago el Mayor a través de los textos" en el Catálogo de la exposición *Santiago camino de Europa*. Santiago, 1993; pp.9-10.

16. *Liber Sancti Jacobi...*, Op. cit., p. 123.

17. VORAGINE, S. de la: *La Leyenda Dorada*. Madrid, Alianza, 1982, t.I, p.397. Esta obra fue escrita hacia el año 1264, por el dominico Santiago de la Voragine, quien retomó las historias de los santos a partir de los *Leccionarios*.



Fig. 7. Bautismo de Josías. Francisco de Ureta, 1653. Logroño, Iglesia de Santiago El Real. (Foto: A. Aragón).

relieve, también en Logroño y formando una serie narrativa con el anterior, Santiago lleva a buen fin la práctica evangelizadora y convierte a Josías, el escriba que le había puesto la soga al cuello, dándole el bautismo; también esta escena está narrada en los textos anteriormente citados. En cuanto a la caracterización de Santiago, hay que señalar que el sombrero que parece un elemento anecdótico, es también identificador.

En el relieve de la *predicación*, lo lleva colgado en la espalda como un rasgo muy naturalista. En la representación del *bautismo de Josías*, Santiago sujeta con una mano el sombrero, mientras con la otra, derrama el agua del bautismo con una concha. De este modo queda patente su calidad de apóstol pero también el modo en que se perpetúa esa mixtura iconográfica con el aporte de elementos simbólicos procedentes del tipo *peregrino* (Fig.7).

Hay que señalar que en La Rioja, son más abundantes las representaciones procedentes de fuentes apócrifas que relatan hechos referidos a Santiago, que la iconografía de raíz netamente evangélica que como ya se ha dicho, además de ser inferior en número, no suele caracterizar al Apóstol de manera especial.

En nuestras iglesias, es habitual hallar **series de apostolados** tanto en los bancos como en las entrecalles de los retablos. La Edad Media había ido fijando los atributos que iban a caracterizar a los apóstoles, representados con mayor o menor fortuna por los artistas. En el caso de Santiago, resultaría muy difícil definirlo como *apóstol* si no fuera porque en estas series no es una figura aislada, sino que forma parte inseparable del cuerpo apostólico y de un contexto material determinado. En algunos casos, la caracterización en imágenes de Santiago Apóstol con la emblemática de la peregrinación es tan completa, que si estas obras se extrajeran de su contexto, la lectura iconográfica sería exclusivamente la del *peregrino*. No hay más que observar la talla del Maestro Anse en el banco del retablo mayor de **Albelda**. A juzgar por la postura de la mano derecha, debió llevar un bordón que falta. En la otra mano sostiene el libro de los Evangelios abierto y para completar esta imagen destaca el morral que cuelga de la cintura como atributo del peregrino. Esta talla tratada con pelo rizado y barba partida, al uso en las imágenes del XVI, tiene el estilo inconfundible de Anse



Fig. 8. Santiago. Maestro Anse, primer tercio del S. XVI. Albelda, Iglesia de San Martín.



Fig. 9. Santiago Apóstol. Navalsaz, S. XVI. Calahorra, Museo Diocesano.

con la marcada inestabilidad que le confiere la posición de las piernas¹⁸ (Fig.8).

De las tres tallas que Anse realizó de Santiago en La Rioja, la más antigua es la que está en la Capilla de Nuestra Señora de la Paz en **La Redonda** que pertenece al primer tercio del siglo XVI y cuyo tratamiento difiere en algunos rasgos de las tallas realizadas para las iglesias de Albelda y de **La Villa de Ocón**. En la imagen de Santiago peregrino en Logroño, los pliegues de las vestiduras son quebrados y producen un efecto de pesadez y acartonamiento, pese a que se revela el estilo que acompaña a todas las obras de este maestro¹⁹.

La tendencia a destacar los atributos de peregrino en series de Apostolados se observa en innumerables retablos como en el de la iglesia de **San Andrés de Cameros**, realizado en la primera mitad del siglo XVI por Simeón de Cambray. Los emblemas de la peregrinación se hacen tan ostensibles, que en estas imágenes de Santiago se *humaniza* el carácter sagrado que como apóstol le corresponde, prevaleciendo su calidad de *caminante*.

Son menos las imágenes que se limitan a mostrarle según la estricta caracterización de su primera labor evangélica, como en una talla de la segunda mitad del S. XVI que procede de **Navalsaz**, y que se halla en el Museo Diocesano de Calahorra. Esta imagen representa a Santiago como apóstol, vestido con ropas de amplios pliegues que se ciñen en la cintura. La capa se recoge con cierto naturalismo, dejándose caer sobre el libro de los Evangelios que sostiene en la mano izquierda. El báculo que muestra aquí como atributo apostólico es de fuste muy elaborado; también hay un tratamiento minucioso en el rostro que se enmarca en cabello ondulado y barba. El resultado es el de una imagen de serenidad clasicista y porte armonioso al que contribuye la sobriedad de la policromía (Fig.9).

La pintura en el siglo XVI es escasa en La Rioja frente a la cantidad y calidad de la escultura, tal vez debido a una falta de demanda

18. RUIZ-NAVARRO PEREZ, J.: "El Maestre Anse", *Berceo*, 87 (1974); pp. 199-208.

19. *Ibidem*. p. 206.



Fig. 10. Escena de Apostolado, h. 1540. Bobadilla, Iglesia de San Juan Bautista.



Fig. 11. Santiago y San Judas, Montalbo de Cameros, h. 1500. Calahorra, Museo Diocesano.

que propició que los pintores se dedicaran casi exclusivamente a la policromía de las imágenes²⁰.

En pintura puede ilustrar este tema, el Apostolado del banco del retablo de la iglesia de **Bobadilla**. En esta pintura anónima realizada hacia 1540, Santiago forma parte de una serie en la que se han distribuido las figuras en parejas. Los atributos de peregrino: sombrero, venera y bordón de doble pomo se mezclan con el primitivo carácter apostólico que sin embargo predomina en esta imagen en la que subsisten elementos tradicionales como el uso de nimbos dorados. Hay que destacar la concepción manierista de toda la obra aplicada al color desvaído de los ropajes y a los gestos contenidos. Santiago y San Juan parecen establecer un vínculo de comunicación mediante el cáliz portador del veneno que Aristodemo hizo beber a S. Juan y que éste muestra al Apóstol (Fig.10).

En una tabla procedente de la iglesia de Montalbo de Cameros y que actualmente está en el **Museo Diocesano de Calahorra**, Santiago identificado con el sombrero y un grueso bordón se representa con su carácter apostólico mediante la unión que establece con San Judas quien como la mayoría de los apóstoles se identifica mediante el instrumento de su martirio. En ambas imágenes se aprecian idénticos rasgos: rostros de acentuado realismo de facciones anchas, barbas en punta y párpados abultados; destaca también un canon de cabeza pequeña en ligera disonancia con el volumen monumental de los cuerpos representados de media figura sobre un fondo dorado. La tabla debió formar parte del banco del retablo al que pertenecía, dado el tamaño del soporte. La elaboración de este tipo de *parejas de Apóstoles*, se enmarca dentro de las producciones riojanas realizadas hacia el año 1500 de influencia septentrional²¹ (Fig. 11).

Entre las expresiones artísticas, es en la iconografía de bordados de prendas eclesiales donde Santiago mantiene claramente su carácter de apóstol, que a pesar de cierta mixtura de elementos,

20. MOYA VALGAÑÓN, J. G.: "Aspectos del arte riojano en tiempo de Navarrete". *V Jornadas de arte riojano*. Logroño, I.E.R., 1995; p. 32.

21. GALILEA ANTON, A. M.: *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja*. Logroño, I.E.R., 1985; p.42.

como el bordón o en algunos casos, el sombrero, son sin embargo, los nimbos, las vestiduras sagradas o los propios espacios bordados a modo de hornacinas, los que le envuelven en su primitivo carácter apostólico.



Fig. 12. Tablas de S. Millán. S. XIV. Detalle de la Asunción de la Virgen. Logroño, Museo de La Rioja.

1. 2. Iconografía vinculada a la vida de la Virgen

En aquellas representaciones que procedentes de los Evangelios Apócrifos vinculan a Santiago con la vida de la Virgen, hay una caracterización definida del mismo, que contrasta con el carácter generalmente incógnito de los otros apóstoles.

De finales del siglo XIV y de estilo *italogótico*, es una tabla pintada al temple que junto con otra, formaban las puertas que ocupaban el frente del testero de la iglesia del Monasterio de Suso y que actualmente se hallan en el **Museo de La Rioja**²². Entre las escenas narradas, se encuentra la *Asunción de la Virgen* que es llevada al cielo por ángeles, momento al que asisten los apóstoles (Fig.12). Esta escena había sido representada en España por primera vez en la escultura monumental románica y se desarrolló ampliamente en el gótico que lo hace objeto de programas iconográficos tanto en portadas como en pintura²³. Posiblemente, el artista que pintó estas tablas conocía ya este tipo de representaciones que dependen de lecturas apócrifas: “... *De pronto se vieron circundados por una luz celestial y cayeron postrados en tierra mientras el santo cadáver era llevado al cielo en manos de ángeles*”²⁴.

En esta escena la mayoría de los apóstoles no tienen identidad. Sabemos quien es el incrédulo Tomás porque la Virgen le entrega el cinturón: “...*y en el mismo momento le fue arrojado desde lo alto, al bienaventurado Tomás el cinturón con que los Apóstoles habían ceñido el cuerpo santísimo de María*”²⁵. San Pedro y San Juan se distinguen por una leve caracterización física y Santiago por un sombrero sobre el que lleva el nimbo como el resto de los apóstoles. Es por tanto una identificación alusiva a su calidad de peregrino, cuyo modelo se había fijado en la iconografía cristiana en el siglo XIV.

22. Ibidem., p. 19.

23. SILVA Y VERASTEGUI, S. de: *Iconografía gótica en Álava*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1987; p. 159.

24. *Los Evangelios Apócrifos*: Edición de A. DE SANTOS OTERO. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985; p.655.

25. Ibidem, p. 656.



Fig. 13. Dormición de la Virgen. Hernando de Salcedo, 1539. Valgañón, Iglesia parroquial.



Fig. 14. Traslación de la Virgen. S. XVII. Anguiano, Iglesia de San Andrés.

El tema de la *Dormición de la Virgen* se sigue representando en La Rioja en el siglo XVI, de acuerdo a los modelos de *koimesis* oriental en que los apóstoles rodean a María en su lecho mortuario. Los primeros modelos sobre esta representación se hallan en un capitel de la girola del templo de Santo Domingo de la Calzada y en la cabecera, pero en estos dos ejemplos, que por otra parte son los primeros en la iconografía medieval española, se han omitido las figuras de los apóstoles²⁶. De 1539, es un relieve en madera de la iglesia de **Valgañón** realizado por Hernando de Salcedo que presenta a los apóstoles rodeando el cuerpo de la Virgen tendido sobre el lecho²⁷. Santiago aparece entre sus compañeros representado sólo de media figura, en la que se hace perceptible la concha sobre la gorra, la capa de viaje cerrada por delante y el bordón (Fig.13).

Los otros apóstoles no poseen el acopio de emblemas identificadores que reiteran su aparición en las imágenes jacobeanas.

Otra representación que se refiere a los últimos momentos de la vida de la Virgen es la *Traslación* del cuerpo²⁸. De este hecho que narran los Apócrifos, tenemos constancia en un relieve de un retablo del siglo XVII perteneciente a la iglesia de San Andrés de **Anguiano** (Fig.14).

Obrado este milagro, llevaron los Apóstoles el féretro y depositaron su santo y venerado cuerpo en Getsemaní, en un sepulcro sin estrenar. Y he aquí que se desprendía de aquel santo sepulcro de Nuestra Señora, la Madre de Dios, un exquisito perfume. Y por tres días consecutivos se oyeron voces de ángeles invisibles que alababan a su hijo, Cristo nuestro Dios. Mas cuando concluyó el tercer día, dejaron de oírse las voces, por lo que todos cayeron en la cuenta de que su venerable e inmaculado cuerpo había sido trasladado al paraíso.

26. SILVA Y VERASTEGUI, S. de: *Iconografía gótica...*, Op. cit., p.149.

27. ARRUE UGARTE, B. y otros: Catálogo de la exposición *La Virgen en el arte de La Rioja de los siglos XII-XVIII*. Logroño, Caja Rioja, 1988; fig. 68.

28. *Los Evangelios...*, Op. cit., pp. 604-605.

La escena está dispuesta en torno al féretro de la Virgen que contiene una inscripción en latín²⁹. El movimiento, a través de la línea oblicua de la tapa del féretro y la irregularidad del mismo, domina la escena junto a la disposición de los apóstoles más abigarrada en la zona izquierda de la composición. Santiago en el extremo lateral derecho, parece el más corpóreo o material de todos ellos, debido a esa insistencia en representarlo con sus atributos personales.

1. 3. Iconografía de las Apariciones de la Virgen a Santiago

Entre las representaciones que vinculan a la Virgen con Santiago, figuran las de apariciones o *Venidas* ante el Apóstol en la ciudad de Zaragoza. Una serie de textos apócrifos contenidos en los llamados “plomos” del Sacro Monte de Granada fueron desenterrados en 1597 y recogen la tradición sobre la venida de Santiago a España. Los supuestos autores de los libros plúmbeos serían los discípulos de Santiago³⁰. En uno de estos libros titulado *Libro de las acciones de Jacobo Apóstol y de sus milagros*, se expresa la orden dada por María a Santiago para que fuera a España con sus discípulos: Cecilio, Thesiphon, Torcuato, Segundo, Hiscio y Eufrasio. Estos entrarían por Oriente a *ILipula* (que es Granada) y de allí, tras pasar por diversas ciudades entre las que se encontraría Toledo y Alcántara, llegarían a Zaragoza que los textos llaman *Iberia*, situada “en la ribera de un río grande”³¹.

29. HOC EST ENIM C(O)RPUS / MEUM / HIC EST ENIM CALIX SAN / GUINIS MEI
NOVI & AETER / NI(T) ES(T) AME(N) TI M(I)STERIUM / FID(E)I QUI PRO VOBIS
& PRO / MULTIS EF FUNDETUR YN / REMISSIONEM PECCA / TORUM “

30. PITA ANDRADE, J. M.: “La iconografía de Santiago en el Sacro Monte”.
Compostellanum, vol. X, 4 (1965); p. 533.

31. CARO BAROJA, J.: *Las falsificaciones de la historia*. Barcelona, 1995; pp.123-124.

Las *Apariciones de la Virgen a Santiago* se vinculan en la iconografía a dos ciudades españolas: Granada y Zaragoza. A cada una de ellas, se ha destinado un tipo de mensaje disntinto. En la *Venida de la Virgen* a orillas del río Ebro, María expresa al Apóstol la necesidad de levantar un templo al Salvador y en honor a ella misma en ese lugar³². La tradición recogía el hecho de que la Virgen apareció sobre una columna o *Pilar* que era traído por los ángeles que la acompañaban. En este tipo de representación, la Virgen se muestra como *cauce del poder divino*, y sería por tanto *mediadora* entre Dios y los hombres y *transmisora* de la gracia divina. Completa esta simbología el sentido de apoyo que tiene el pilar y de *piedra* sobre la que será edificada la iglesia de acuerdo con las palabras evangélicas. A partir de este mensaje que según la tradición, la Virgen habría dado en el año 40 de la era cristiana, se edificaría un santuario paleocristiano en el mismo lugar de la aparición en Zaragoza. Tras sucesivas transformaciones, a partir del siglo XVII se levantó el actual templo del *Pilar*³³.

En La Rioja, las manifestaciones iconográficas que se producen sobre este tema, son de los siglos XVII y XVIII. A las figuras esenciales que aparecen en estas representaciones, Virgen y Apóstol, se suman otros elementos que sufren variaciones en su disposición, cuando no se han omitido; éstos son: la columna, el coro de ángeles, el grupo de discípulos, y el propio niño en brazos de María. En la segunda mitad del siglo XVII, la tendencia es mostrar a la Virgen sobre la columna y con el niño en los brazos, en composiciones que tienden al orden de todos los elementos y a la simetría.

En **Clavijo**, en la predela del retablo de su iglesia, la escena comparte el espacio con otra del martirio de Santiago, divididas ambas por una especie de cesura nada convincente. En esta pintura Santiago aparece arrodillado ante la Virgen en una expresión de marcada devoción que se repite tanto en obras del siglo XVII como

32. Sobre el origen de esta tradición y su desarrollo en Zaragoza, véase GUTIERREZ LASANTA, F.: *Historia de la Virgen del Pilar. El templo de Nuestra Señora del Pilar*. Zaragoza, 1973.

33. SEBASTIAN, S.: *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*. Zaragoza, Guara, 1980; pp.112-113.



Fig. 15. Venida de la Virgen. S. XVII.
Clavijo, Iglesia de La Asunción.



Fig. 16. Venida de la Virgen. S. XVII.
Jubera, Iglesia de San Nicolás.
(Foto: A. Aragón).

en el XVIII. El elemento que sirve de soporte a la materialización de María, está reforzado por la doble idea de columna y pilar, ya que están los dos elementos unidos, uno sobre otro, aunque con un planteamiento muy esquemático; es ésta, la única composición que he hallado en que se ha omitido el coro de ángeles que se han sustituido por la atmósfera nocturna que envuelve a María (Fig. 15). La obra de regular calidad se atribuye como la policromía del retablo al pintor Gregorio Delgado³⁴.

En **Jubera**, este tema de gran sencillez expresiva, se representa en un relieve de brillante policromía que forma parte del retablo dedicado al Apóstol. En esta escena en que la Virgen aparece firmemente asentada sobre la columna, los ángeles se reducen a la mínima expresión: cinco bustos de rasgos infantiles, dos de ellos, tocando instrumentos musicales, se sitúan a la derecha de la Virgen envueltos en volutas (Fig.16). Hay que destacar el colorido y suntuosidad del fondo de la escena tratado con dorados y cuyo motivo ornamental se extiende también al pilar.

De la misma época que el relieve anterior es la *Venida de la Virgen* en el retablo de la iglesia de Santiago El Real de **Logroño**, realizado por Diego Jiménez, excepto los relieves del banco, entre 1649 y 1656³⁵. Es una composición basada en la disposición simétrica de las figuras; ángeles y apóstoles se distribuyen a cada lado de la Virgen que se representa sobre la columna (Fig.17).

Es en La Rioja Baja donde se hallan mayor número de representaciones de la *Venida de la Virgen*, tal vez por la proximidad geográfica con Aragón y su influencia, que se manifiesta en el terreno artístico en las primeras décadas del siglo XVIII.

En la iglesia parroquial de **Galilea**, una obra del siglo XVII sobre este tema, muestra a la Virgen sobre la columna que sostienen dos ángeles. Este parece ser el paso intermedio hacia las representaciones dieciochescas en que la Virgen se *despega* de su soporte y apa-

34. La realización del trabajo de policromía del retablo y de la predela se comenzó en 1678. En RAMIREZ MARTINEZ, J. M.: *Retablos Mayores de La Rioja*. Agoncillo, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993; p. 275.

35. RAMIREZ MARTINEZ, J. M.: *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*. Logroño, I.E.R.,1981; p. 39.



Fig. 17. Venida de la Virgen. Diego Jiménez, 1649-1655. Logroño, Iglesia de Santiago El Real. (Foto: A. Aragón).



Fig. 18. Venida de la Virgen. S. XVIII. Aldeanueva de Ebro, Iglesia de San Bartolomé. (Foto: A. Aragón).

rece sin niño, en el centro de los rompimientos celestiales. En este lienzo, las figuras aumentan en número. Santiago está caracterizado como apóstol entre sus discípulos que se hallan en un plano terrenal cuyas referencias se dan a través de un somero paisaje. La Virgen está representada en el cielo, con el niño y rodeada de ángeles.

En las pinturas del siglo XVIII, encontramos ya, los rasgos señalados. La misma escena se representa en pequeño tamaño sobre una vitela en la iglesia de San Bartolomé de **Aldeanueva de Ebro** (Fig. 18), o en un gran fresco que cubre una cúpula del templo de San Miguel en Alfaro. La Virgen ya no aparece sobre la columna, sino que son los ángeles los que portan este elemento y se desenvuelven con libertad en torno a la figura de María, tanto en gloria de ángeles niños, como de ángeles de anatomías adultas tratados en diversos escorzos. El niño ha desaparecido de los brazos de la Virgen que ha perdido el carácter estático y grave de las obras del XVII.

El mismo tipo de composición se expresa en un gran lienzo que se halla en la sacristía de la iglesia de la Asunción en **Navarrete**, copia de la obra que Antonio González Velázquez realizó en 1752 para la Capilla del Pilar en Zaragoza y que debió influir en las obras riojanas de idéntica iconografía³⁶. La caracterización de Santiago en estas representaciones es generalmente, la de apóstol de rostro barbado que lleva largas vestiduras, manto y báculo.

36. ANSON NAVARRO, A.: "La pintura rococó en España". *Cuadernos de Arte Español*, 96 (1993); lam. 3, p. III.



Fig. 19. Martirio de Santiago. S. XVII. Jubera, Iglesia de San Nicolás.
(Foto: A. Aragón).



Fig. 20. Martirio de Santiago.
Diego Jiménez, 1649-1655.
Logroño, Iglesia de Santiago
El Real. (Foto: A. Aragón).

1. 4. Iconografía de la Pasión de Santiago

Las primeras referencias sobre la muerte de Santiago, las ofrecen los Hechos de los Apóstoles: “*Por este mismo tiempo, el rey Herodes se puso a perseguir a algunos de la iglesia. Primeramente hizo degollar a Santiago, hermano de Juan*” (Hechos.12.1,2). Su muerte debió ocurrir cerca del año 42. Sabemos por las Escrituras, el tipo de martirio a que se le sometió, pero los detalles los ofrecen los textos de la *Passio Módica* y la *Magna Passio* con algunas variantes³⁷. En la *Passio Magna* se dan los detalles del martirio de Santiago, quien quedó arrodillado después de muerto con la cabeza entre las manos, hasta la llegada de sus discípulos que después embarcarían con la cabeza y el cuerpo llevados por un ángel hasta Galicia. Sobre el tema de la *pasión de Santiago*, hallamos escasas representaciones pero interesantes desde el punto de vista iconográfico. El retablo de la iglesia de Santiago El Real de **Logroño** narra a través de relieves, los últimos momentos de la vida de Santiago, tal como el *Liber Sancti Jacobi* lo relata retomando la versión de la *Passio Magna*. Los otros dos lugares de La Rioja donde se hace mención artística de este martirio son Clavijo y Jubera. En la predela del retablo mayor en la iglesia de **Clavijo**, hay una pintura de escasa relevancia técnica, en la que se muestra a Santiago con la cabeza entre las manos; detrás de él, aparece el verdugo con los brazos levantados y delante, en el suelo aparece la espada con la que se le ha dado muerte (Fig.15). En **Jubera**, un relieve del retablo dedicado a Santiago vuelve a mostrarlo con la cabeza entre las manos, mientras que el verdugo sostiene la espada con el brazo levantado (Fig. 19). La escena tiene carácter narrativo y es de gran ingenuidad expresiva, de ahí que carezca del sentido dramático que por las mismas fechas, adquiriría el relieve de Diego Jiménez en el **retablo logroñés**. En éste se ha tenido en cuenta una cierta definición del personaje a través de su más característico emblema, el sombrero

37. Acerca de la procedencia de los textos y sus diferencias, véase el estudio de M. DIAZ Y DIAZ: “Estudios sobre la antigua literatura relacionada con Santiago El Mayor”. *Compostellanum*, XI, 4 (1966); pp.457-502.



Fig. 21. Hermógenes es conducido por los demonios. Francisco de Ureta, 1653. Logroño, Iglesia de Santiago El Real. (Foto: A. Aragón).



Fig. 22. Santiago ante Herodes. Francisco de Ureta, 1653. Logroño, Iglesia de Santiago El Real. (Foto: A. Aragón).

con una gran venera que está en el suelo, delante de la figura. Por otra parte, en este relieve, se representa la cabeza de perfil, mientras el verdugo mantiene el brazo alzado con la espada (Fig. 20). El *Liber Sancti Jacobi* narra este episodio de la vida de Santiago³⁸:

Acabada su oración, se despojó Santiago de la vestimenta y la dio a sus perseguidores y puesto de rodillas en tierra, tendidas al cielo las manos, alargó el cuello al verdugo diciendo: "Reciba la tierra mi cuerpo de tierra con la esperanza de resucitar". Y dicho esto, desenvainó la espada el verdugo, la levantó en alto, le hirió dos veces en el cuello y le cortó la sacratísima cabeza y al instante brotó su preciosa sangre. Mas la cabeza no cayó a Tierra, sino que el santo Apóstol, lleno de la virtud de Dios, la recogió en sus brazos elevados al cielo y así permaneció de rodillas y sosteniéndola entre ellas hasta que llegó la noche y recogieron el cuerpo sus discípulos.

Emile Mâle sugirió la idea de que los santos con la cabeza entre las manos, además de reflejar la clase de martirio que habían sufrido, se mostraban oferentes, entregando su cabeza a Dios y por tanto, este gesto tendría un carácter simbólico³⁹. En La Rioja, además de Santiago, existe un ejemplo interesante con esta clase de representación en la catedral de Santo Domingo; se trata de San Vitores pintado por Andrés de Melgar con la cabeza entre las manos⁴⁰. La cabeza como parte más noble del cuerpo, tenía ya una tradición que arranca del pensamiento griego y que por su forma esférica se relacionaba con el universo⁴¹. Por otra parte, en la mentalidad primitiva de la iglesia, el concepto de *mártir* se vinculaba a un referente cuyo modelo era Cristo en la Pasión. A Santiago, en cuanto discípulo y apóstol de su maestro, le esperaba también un género de muerte que sugería la lucha redentora contra el mal.

Directamente relacionados con las escenas de martirio de Santiago, están los relieves del banco del **retablo logroñés**. Sobre

38. *Liber Sancti...*, Op. cit., pp. 131-132.

39. MÂLE, E.: *El gótico...*, Op. cit., p. 290.

40. MOYA VALGAÑON, J. G.: "Aspectos del arte...", Op. cit., p. 32.

41. REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía*. Madrid, Cátedra, 1990; p. 73.

la iconografía que hace alusión a la *evangelización de Fileto y bautismo de Josías*, nos hemos referido oportunamente al tratar el tema de la predicación de Santiago. Junto a estos relieves, se muestran otras escenas: una de ellas, representa el momento en que los demonios llevan a Hermógenes ante Santiago (Fig. 21) y en otra, Santiago es conducido por el escriba Josías ante Herodes (Fig. 22). Esta iconografía que pertenece al siglo XVII es única en La Rioja. Según el *Liber Sancti Jacobi*, estos hechos son inmediatamente anteriores a la pasión de Santiago: Hermógenes, el mago, había enviado a Fileto ante el Apóstol para que le convenciera de que el contenido de su predicación era falso. Pero Fileto se convierte y Hermógenes recurre a los demonios para que vayan contra Santiago. Estos nada podían hacer porque un ángel los había atado con cadenas de fuego.

A partir de este momento, Santiago libera a los demonios con una condición⁴²:

En el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, que os suelte el ángel de Dios, pero a condición de que volváis a Hermógenes y me lo traigáis atado sin hacerle daño". Marcharon ellos, le ataron las manos a la espalda con cuerdas y así lo trajeron.

Esa es la escena que en Logroño representa con fidelidad el texto jacobeo: Santiago espera al mago Hermógenes que es conducido por dos demonios.

En cuanto a la iconografía que presenta a Santiago atado con una cuerda y llevado ante Herodes, el *Liber Sancti Jacobi* expresa lo siguiente:⁴³:

Abiatar, pontífice de aquel año, viendo que había creído en el Señor tanta gente, se llenó de envidia y repartiendo dinero provocó un terrible motín y mandó castigar al Apóstol del Señor, de manera que uno de los escribas de

42. *Liber Sancti...*, Op. cit., p.124

43. *Ibidem*, p.129.

los fariseos, (se refiere a Josías) le echó al cuello una soga y le llevó al pretorio del rey Herodes. Y el rey Herodes le mandó degollar.

También la *leyenda dorada* narra estos hechos, aunque omite el detalle de la cabeza que quedaba en los brazos del Apóstol. En este relieve, tallado por Francisco de Ureta como el resto de los que fueron realizados en el banco, Santiago lleva el sombrero en la mano, elemento que en una escena como ésta en que va a ser degollado, resultaría insólito sino fuera por el poder de identificación que adquiere este atributo en la iconografía jacobea.



Fig. 23. Santiago peregrino. S. XIV. Jubera, Iglesia de San Nicolás.
(Foto: A. Aragón).

2. ICONOGRAFIA DE SANTIAGO PEREGRINO

Los orígenes de esta iconografía que presenta a Santiago vestido como los peregrinos que acudían a su santuario en Compostela, hay que buscarlos en el propio fenómeno de la peregrinación⁴⁴. Emile Mâle valoró la importancia de las corporaciones gremiales en la implantación de nuevos tipos iconográficos. Las cofradías jacobeanas y la costumbre de que un peregrino hiciera el papel de santo Apóstol en las procesiones, influirían según esta hipótesis en las representaciones de Santiago como peregrino⁴⁵. Sin embargo, en España existen obras artísticas de este modelo iconográfico, que pertenecen a un período anterior a la difusión de las cofradías.

Las peregrinaciones alentadas a partir del descubrimiento de la tumba del Apóstol en el siglo IX, comenzaron a fluir hacia Compostela y a tomar auge en los siglos XII y XIII, cuando se había configurado el camino que conducía a Galicia. La Rioja, ruta importante de la peregrinación contó en el siglo XI con un repoblador y organizador del Camino en la figura de Santo Domingo de La Calzada. Este Camino se fue sembrando de obras artísticas, de hospederías y hospitales y por él pasaron gentes de toda lengua y condición. El Códice Calixtino se refiere a *armenios, griegos, pullenses, anglos, galos, dacios, frigios, naciones, lenguas, tribus*, que iban en peregrinación hacia Compostela. Por tanto, debemos imaginar que *el peregrino* sería un personaje habitual en las tierras de La Rioja.

La simbiosis entre la indumentaria de los caminantes jacobeanos y el propio Santiago, simbolizado como uno de ellos daría como resultado un tipo de iconografía que traspasa las rutas habituales del Camino y que trasciende en Europa y a partir del siglo XVI en

44. VAZQUEZ DE PARGA, L., LACARRA, J. M., URÍA, J.: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Madrid, C.S.I.C., 1948; t. II, p.565.

45. MÂLE, E.: *L'art religieux...*, Op. cit., p. 313.

América. Cuando nos preguntamos por la asimilación de los atributos de Santiago como peregrino, debemos considerar que junto al fenómeno de las peregrinaciones, la literatura favoreció esta identificación. Así, encontramos que entre los textos medievales que circulan en el siglo XI, hay uno atribuido a Fulberto de Chartres, previo a una misa en honor a Santiago y que nombra al Apóstol, *peregrino conocidísimo /merecedor de toda honra*⁴⁶. Este título concedido a Santiago al tiempo que se le atribuía también el de *caballero*, llegaría a tener gran repercusión en la iconografía artística. Por otra parte, el Apóstol adoptaría a través de las imágenes y para la mentalidad colectiva, el papel de un ser sagrado capaz de peregrinar junto a sus devotos y de concederles auxilio en caso de peligro como describen los milagros. En La Rioja, las primeras imágenes de *Santiago peregrino*, como ya se dijo, son del siglo XIV, y están en la iglesia de Santiago El Real en **Logroño** (Fig. 1), y en la de San Nicolás en **Jubera**. La talla de Jubera es anterior y también en ella, a la condición de *Apóstol* que lleva el libro evangélico y el palio de los primeros tiempos, se añaden un sencillo bonete decorado con conchas y un largo bordón. Han bastado estos dos elementos para alterar el significado de esta obra que aparece en una importante ruta de peregrinación riojana como era Jubera, familiarizada desde la Edad Media con el paso de los peregrinos y con su indumentaria (Fig. 23).

Para situar con más acierto cronológico esta cuestión dentro de un contexto artístico general, hay que señalar que la primera imagen de *Santiago peregrino* en España, pertenece a la escultura monumental y se halla en la portada de Santa Marta de Tera en la provincia de **Zamora**. Esta imagen, que está situada fuera de las grandes afluencias peregrinatorias, es la de un caminante que hace un gesto de despedida y que se caracteriza por los atributos del bordón y la escarcela con venera⁴⁷. A este modelo del siglo XII, le siguió la creación de otro en el mismo siglo, en la Cámara Santa de **Oviedo**⁴⁸.

46. DIAZ Y DIAZ, M.: "*Santiago el Mayor...*", Op. cit., p. 14.

47. MORALEJO, S.: "Santiago y los caminos de su imaginaria" en *Santiago y la Europa...*, Op. cit., p. 86.

48. ALVAREZ MARTINEZ, M. S.: "El camino francés y el desarrollo de la iconografía jacobea en la Edad Media asturiana" en *Actas del congreso los caminos y el arte*. Universidad de Santiago de Compostela, 1993; t. III, p. 47.

Un análisis de los tipos iconográficos riojanos, nos lleva a analizar los atributos por los que se define a Santiago *peregrino*. Es en el siglo XIV cuando se configura plenamente su imagen con los siguientes atributos: bordón, venera, escarcela, sombrero, calabaza, pequeñas insignias como los bordoncillos, libro, y ropa de viaje en la que destacaba el manto o la capa y las botas. Pero estos elementos emblemáticos de la peregrinación compostelana, no siempre aparecen reunidos y frecuentemente se combinan de formas diversas.

Empecemos por analizar el **bordón**, apoyo fundamental de cualquier caminante y que adquiere un significado especial desde los primeros textos medievales relacionados con la historia de Santiago. El bordón sería un elemento protector contra el mal, tal como viene expresado en el *Liber Sancti Jacobi*: “El báculo es la defensa del hombre contra los lobos y los perros..., por el perro y el lobo se designa al diablo tentador del género humano”⁴⁹.

En el momento en que el mago Hermógenes se convierte y teme que los demonios le maten, se dirige a Santiago pidiéndole ayuda:

*“He visto la ira de los demonios y si no me das algo que lleve conmigo me cogerán y me matarán entre tormentos”. Entonces le dijo Santiago: “Toma mi bordón de viaje y vete tranquilo con él adonde quieras”. Y habiendo recibido el báculo del Apóstol se fue a casa y lo puso sobre su cuello y sobre el de sus discípulos”*⁵⁰.

Santiago era por tanto, portador de este utilísimo instrumento que sería el primero en caracterizar su imagen. Hay que señalar que el báculo de las peregrinaciones, no parece guardar relación con el bordón que remata en *Tau* y con el que vemos aparecer a Santiago en el Pórtico de la Gloria⁵¹. Las peregrinaciones que evocaría este báculo serían las de su misión evangelizadora, según el mandamiento de Jesús que “les mandó que nada se llevaran para el camino,

49. *Liber Sancti ...*, Op. cit., p. 205.

50. *Ibidem.*, p.125.

51. MORALEJO, S.: “Santiago...”, *Op. cit.*, pp. 83-84.



Fig. 24. Santiago peregrino, h. 1500.
Ortigosa, Iglesia de San Martín.



Fig. 25. Santiago peregrino.
Damián Forment, 1537. Santo
Domingo de La Calzada.,
Retablo Mayor de la Catedral.
(Foto: A. Aragón).

sino el báculo sólo: ni alforja, ni pan, ni dinero en el cinto” (Mc.6. 8). Este tipo de bordón tendría por tanto, un carácter episcopal ajeno al contenido del *peregrino*. En La Rioja, no se encuentra representado el báculo de Santiago con remate en *Tau*.

Es general la aparición de bordón en las representaciones como apoyo del *homo viator*, y en ocasiones, la unión con otras atribuciones confiere a la imagen un cierto carácter apostólico. La representación de Santiago en su iglesia logroñesa participa de ese doble carácter de *peregrino* y *Apóstol* que ya he mencionado. Es precisamente en el siglo XIV cuando se fija el tipo de iconografía con emblemas de la peregrinación, de la que en parte ya es representativa esta talla gótica. Santiago cubre la cabeza con sombrero de peregrino con ala cubierta de veneras y bordoncillos. En la mano izquierda sostiene un bordón de sección circular y pomo redondo, mientras que con la mano derecha, adopta la actitud de bendecir, privilegio que ostentaría el propio Cristo. El manto cae formando pliegues oblicuos y recogándose en el antebrazo. La talla es de rostro barbado, de modelado suave y de expresión hierática; el cabello que le cae hasta los hombros es ligeramente ondulado (Fig.1).

El bordón aparece en casi todas las representaciones de esta tipología. Se dan excepciones como la talla hispanoflamenca de **Ortigosa** realizada hacia 1500⁵², en la que a pesar de no llevar bordón, su carácter de *Jacobus peregrinus* se manifiesta en la indumentaria de caminante y en la venera que adorna la gorra, aunque es una imagen que participa también del doble carácter que venimos atribuyendo a algunas de estas imágenes y que parece establecerse con más frecuencia en los siglos anteriores al Barroco, cuando parece imponerse el tipo de *peregrino*, sin que este aspecto pueda aplicarse como un rasgo normativo. (Fig. 24). En la talla de Ortigosa, la representación del libro de los Evangelios abierto entre ambas manos y los pies descalzos, son los elementos que dotan a esta imagen de Santiago de su primigenio carácter evangelizador. Hay que destacar la influencia flamenca que se advierte en la capa, cerrada por delante y con el cuello vuelto sobre la espalda y los

52. *INVENTARIO...*, Op. cit., t.III, p. 142.

hombros, y en la que los pliegues adquieren cierto naturalismo en el modo en que se recogen en el antebrazo⁵³.

El movimiento se insinúa en una ligera flexión de la pierna izquierda, en los brazos adelantados o en el leve giro de la cabeza, pese a lo cual, es una figura de aspecto estático, a la que la policromía dota de un resultado armonioso y sobrio.

Los bordones tienden a ser muy largos, rebasando los hombros y alcanzando la altura de la cabeza. El nombre de bordón era el mismo que se daba al mulo porque los caminantes sustituían con él a las cabalgaduras que utilizaban los jinetes⁵⁴. En todas las representaciones se trata de bordones de fuste circular que en general rematan en un pomo redondo o que llevan doble pomo, siendo mayor el que lo remata. Hay que decir que un gran número de imágenes han perdido este elemento, o que aparecen exclusivamente con su empuñadura; suele portarse en la mano derecha, pero no existen reglas en su colocación.

Durante el siglo XVI, se observa una tendencia a sujetar el bordón con ambas manos, propiciando un cierto empuje a las figuras y dotando a los volúmenes de mayor profundidad. Esta característica se puede asociar a la influencia de Damián Forment a partir de su obra de Santiago en el retablo de la catedral de Santo Domingo de La Calzada y se continúa en la órbita de colaboradores como Arnao de Bruselas⁵⁵. La imagen de la iglesia de **Grañón**, la ya citada de Santo Domingo o el relieve del coro de la **catedral logroñesa** atribuido a Arnao de Bruselas destacan la importancia del bordón asido con fuerza por ambas manos.

En la talla de **Santo Domingo** la calidad formal se une al naturalismo de la representación. El Apóstol es un peregrino de aspecto cansado que está descalzo y lleva el sombrero a la espalda. Desde un punto de vista formal, hay que destacar la policromía del sayo

53. BERNIS, C: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962; pp. 23-25.

54. VÁZQUEZ PARGA, L. y otros : *Las peregrinaciones...*, Op. cit., t.I, p. 126.

55. MORTE, C.: " Arnao de Bruselas en el taller del escultor Damián Forment". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXV (1989); pp. 65- 68.

que imita los jirones que servían de adorno en prendas de la época, y que se adhiere al cuerpo mostrando una anatomía de cierta corpulencia⁵⁶. Sin embargo, es la torsión del tronco y de la cabeza, la que parece aligerar este volumen de cadencias manieristas. Hay que destacar, el dorado y la estofa de Andrés de Melgar, quien se encargó de la policromía de todo el retablo y quien procuró en esta imagen, una superficie brillante y bien pulimentada que tiende a ennoblecir la talla (Fig. 25). El retablo del que forma parte, fue contratado en Noviembre de 1537 por Damián Forment y es de significativa importancia porque influirá en el arte posterior de La Rioja⁵⁷.

El bordón servía en ocasiones de soporte de otros atributos como podían ser la calabaza, un rosario, una concha o incluso la escarcela. Una interesante muestra de gran realismo sobre Santiago peregrino en **Torrecilla de Cameros**, muestra una calabaza suspendida del bordón, rasgo relativamente frecuente en la iconografía. Esta pequeña talla manifiesta el carácter hispanoflamenco que se observa en otras imágenes riojanas de principios del siglo XVI. Hay que destacar como aspecto más relevante, el realismo con el que se ha concebido esta imagen de rasgos populares. El carácter individual se subraya a través de un rostro de facciones anchas y algo tosco. Los ropajes están formados por un sayo de mangas largas y pliegues rectos hasta media pierna y por la capa, adornada de conchas, y cuya policromía en su interior imita la piel del armiño. Otros atributos que completan esta figura de caminante, son la gorra de media vuelta al estilo de la época, las sandalias, el libro y la esportilla cuadrada. Es ésta una talla que desde el punto de vista iconográfico reúne con gran naturalismo los atributos de un peregrino, pero cuya calidad formal es inferior debido a una cierta rigidez y acusado frontalismo (Fig. 26).

El carácter emblemático del bordón sugirió su uso en pequeñas réplicas que servían de adorno. Son los **bordoncillos** que aparecen cosidos en parejas sobre las alas levantadas de los sombreros, bien

56. BERNIS, C: *Indumentaria...*, Op. cit., p. 91.

57. MOYA VALGAÑÓN J. G.: *Documentos para la historia del arte del archivo catedral de Santo Domingo de la Calzada. 1443-1563*. Logroño, I.E.R, 1986; docs. 61, 70, pp. 81-88-89.



Fig. 26. Santiago peregrino. S. XVI.
Torrecilla de Cameros,
Iglesia de San Martín.

rectos o cruzados a cada lado de las conchas. En Santiago se venían labrados en hueso como mercancía de escaso valor. En la iconografía aparecen, generalmente, desde el siglo XV⁵⁸.

En La Rioja, antes de esta fecha, ya está representado este pequeño símbolo de los peregrinos, asimilado en las representaciones del Apóstol. En la talla de la iglesia de Santiago en **Logroño**, el sombrero se adorna con bordoncillos cruzados que alternan su posición entre las conchas.

Desde esta fecha temprana, de la segunda mitad del siglo XIV, hasta los siglos XVII y XVIII, los bordoncillos aparecen con harta frecuencia en la iconografía riojana, siempre adornando los sombreros del peregrino y en ocasiones, completando la emblemática guerrera de Santiago a caballo.

El **sombrero**, propio de los caminantes, es quizá el atributo más característico de Santiago *peregrino*. Generalmente, se trata de sombreros de ala ancha levantada, pero varían ligeramente sus formas de acuerdo a la moda de las épocas o al gusto de los artistas. En La Rioja es rara la representación en que no aparece. Con este atributo está representado en las dos primeras imágenes conservadas de *Santiago peregrino*, la de **Logroño** y la de Jubera; en ambas este atributo está adornado de veneras. En la talla de **Jubera**, el sombrero es un sencillo bonete, que en algunas obras del XVI, como la de **Grañón** o la de Maese Anse en **La Villa de Ocón**, se transforma en una especie de gorra con media vuelta por delante, como era de uso en la época.

El sombrero en la iconografía jacobea riojana, puede mostrarse al menos de cuatro modos: colocado sobre la cabeza, echado sobre la espalda, en la mano y en el suelo ante la imagen de Santiago. En alguna representación se produce una elipsis de este elemento que se insinúa a través del cordón con que iría atado, como en un relieve del coro de la catedral de Calahorra o en la obra que Anse realizó en Albelda (Fig. 8). A partir del siglo XVI, es fácil encontrar el sombrero a la espalda en un rasgo de naturalismo que caracteriza a algunas tallas como la importante obra de Forment en **Santo Domingo de**

58. VAZQUEZ PARGA, L. y otros : *Las peregrinaciones...*, Op. cit., t.I, p. 136.



Fig. 27. Santiago. Pedro de Arbulo,
1571. Retablo Mayor del Monasterio
de La Estrella. Logroño,
Museo de La Rioja.
(Foto: Museo de La Rioja).

La Calzada, la obra de Pedro de Arbulo, procedente del Monasterio de La Estrella en San Asensio o un excelente relieve de Santiago en la Iglesia de **Ezcaray**, atribuido a Juan de Beaugrant⁵⁹.

La obra de Santiago que actualmente se halla en el **Museo de La Rioja**, fue realizada por Pedro de Arbulo para el retablo del **Monasterio de La Estrella** en 1571 y pertenece al estilo romanista que dota a la imagen del aspecto monumental de los modelos italianos⁶⁰ (Fig. 27). De ahí, la expresión de fuerza contenida, tanto en el rostro que es barbado y anguloso, como en el cuerpo cuya tensión se ve acrecentada por el brazo que pasa por delante de la figura en actitud de sostener el bordón, y que contribuye a dotar de mayor profundidad al volumen. El sombrero a la espalda y el bordón, que ha desaparecido, son los dos elementos que añaden al Apóstol su condición de peregrino. La figura aparece en actitud de caminar; va descalzo y viste túnica y manto en los que hay que destacar junto a una brillante policromía, la disposición de los pliegues en movidas curvas que dotan de movimiento a la imagen. Su vigoroso volumen y el tipo de rostro expresivo, se divulgan en otros modelos que Arbulo extendió a otras zonas de La Rioja y fuera de ella, desde el prestigioso taller de Briones.

En la época barroca y especialmente en el siglo XVIII, algunas imágenes de Santiago llevan el sombrero en la mano. Por otra parte, tanto en la iconografía de *peregrino* como en la del *bellator*, los sombreros se agrandan a veces exageradamente, siendo el atributo más ostensible en imágenes como las de los retablos mayores de **Navarrete**, **Alesanco** (Fig. 28) y **Gallinero de Cameros** (esta última, ecuestre) cuyos sombreros son los más destacables de toda la región en cuanto a su tamaño. El naturalismo se plasma en las tallas dieciochescas de los Camporredondo en las que padre e hijo hacen dos versiones diferentes del tipo de *peregrino* que sin embargo guardan afinidades entre sí. Tanto la imagen que Diego Camporredondo realiza en **Lardero**, como la que su padre, Juan Félix hace para El Villar de Arnedo, llevan los sombreros en la mano

59. *INVENTARIO...*, t.II, p. 119.

60. BARRIO LOZA, J. A.: *La escultura romanista en La Rioja*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 41-43.



Fig. 28. Santiago peregrino. S. XVIII.
Alesanco, Iglesia de La Asunción.



Fig. 29. Santiago peregrino. Juan Félix
Camporredondo, 1711. El Villar de
Arnedo, Iglesia de La Anunciación.

dando mayor veracidad a su carácter de caminantes. La talla del **Villar de Arnedo** realizada en 1711 por Juan Félix Camporredondo es de gran calidad artística e iconográfica (Fig. 29). Presenta a Santiago peregrino sujetando con la mano izquierda un destacado sombrero adornado con conchas, mientras que en la mano derecha, llevaría el bordón que ha desaparecido; la actitud del caminante se ha plasmado en la pierna que se adelanta ligeramente. El rostro barbado se enmarca en un cabello largo y ondulado de mechones acusados, la boca aparece entreabierta, los ojos son almendrados y la nariz recta; son estos elementos, los que contribuyen a la caracterización de intensidad y dulzura que denota ese rostro de suave modelado.

Especial atención, merece el plegado de la túnica que se ciñe en la cintura y que cae en pliegues verticales, ligeramente aristados, que se ahuecan alzándose en la zona inferior. La capa que asoma bajo la esclavina, dota de mayor corporeidad a esta imagen que posee además una bella policromía, realizada por José de la Fuente y Santa María. Esta obra está ligada por su estilo, a la que Juan Félix Camporredondo realizó en 1718 en **Arnedo**, por encargo de una cofradía local y que representa a Santiago peregrino, actualmente en la iglesia de Sta. Eulalia⁶¹.

El sombrero como atributo más emblemático de Santiago *peregrino* está presente en escenas de la Pasión, bien en la mano, o en el suelo ante la imagen de Santiago decapitado, tal como se representa en los relieves de la iglesia dedicada al Apóstol en Logroño. Generalmente, aparece adornado con las veneras que los romeros llevaban cosidas sobre el ala levantada; también podían ser adornados con los bordoncillos, a los que ya nos hemos referido, u otro tipo de amuletos.

La venera está asociada a imágenes que asimilan este elemento que los romeros portaban como insignias distintivas en los sombreros o cosidas en la ropa. Ya aludimos a la primera representación en Santa Marta de Tera en Zamora donde la venera aparece sobre la escarcela de Santiago. En La Rioja, este emblema jacobeo por

61. SEGURA JIMENEZ, A.: *Diego Camporredondo y el arte rococó en Calahorra y comarca*. Logroño, I.E.R, 1994; pp. 68-71.

excelencia, también se representa en las primeras imágenes medievales. Tanto la talla de **Jubera**, como la logroñesa de la iglesia de Santiago llevan veneras en sus tocados. En la de Jubera, además, se adornan con ellas sus ropajes mediante el uso de dorados.

El significado del uso de estas conchas no parece aun claro. Vázquez de Parga afirma que es muy posible que su origen sea de carácter supersticioso y que se remonte a los tiempos anteriores al cristianismo. La concha sugiere el principio de fecundidad propio del agua de donde surge. Los romanos que la denominaron *veneria*, de donde procede el término *venera*, la utilizaron como amuleto con fines profilácticos, para evitar el mal de ojo⁶².

La explicación que da el *Liber Sancti Jacobi* del significado de las veneras o conchas, es la cita más antigua de la concha como emblema de la peregrinación; en su descripción las despoja de cualquier connotación pagana.

Pues hay unos mariscos en el mar próximo a Galicia a los que el vulgo llama vieiras que tienen dos corazas, una por cada lado, entre las cuales como entre dos tejuelas, se oculta un molusco parecido a una ostra. Tales conchas están labradas como los dedos de una mano y las llaman los provenzales nidulas y los franceses crusillas, y al regresar los peregrinos del santuario de Santiago las prenden en las capas para gloria del Apóstol y en recuerdo de él y en señal de tan largo viaje, las traen a su morada con gran regocijo. La especie de corazas con que el marisco se defiende significan los preceptos de la caridad: amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a mi mismo... Las conchas, acomodadas a manera de dedos, significan las obras buenas⁶³.

En el libro V del *Liber Sancti Jacobi* se deja constancia de la venta de conchas en la puerta del Paraíso de la Catedral compostelana, comercio que controló la iglesia a lo largo del siglo XIII⁶⁴. Las representaciones riojanas abundan en la utilización de este emblema

62. VAZQUEZ DE PARGA, L. y otros: *Las peregrinaciones...*, Op. cit., t. I, p.129.

63. *Liber Sancti...*, Op. cit., p. 206.

64. VAZQUEZ PARGA, L. y otros: *Las peregrinaciones...*, Op. cit., t.I, pp. 133-134.

que generalmente aparece en el centro del sombrero. En ocasiones, se trata de una sola concha o también de varias que adornan el ala levantada, combinadas con bordoncillos. Las esclavinas que a modo de capas cortas cubren los hombros, se adornan también con estas insignias en los siglos XVII y XVIII; ejemplos hay muchos y algunos, como el modelo ya señalado de El Villar de Arnedo, no escatiman su uso en el sombrero y la esclavina.

Otra característica de las imágenes de *Jacobus peregrinus* es su bolsa de viaje, o **escarcela** que generalmente va colgada del hombro y de la que el Códice Calixtino expresa lo siguiente:

Por el morral, que los italianos llaman escarcela, los provenzales espuerta, los galos isquirpa, se designa la esplendidez en las limosnas y la mortificación de la carne. El morral es un saquito estrecho, hecho de la piel de una bestia muerta, siempre abierto por la boca no atado con ligaduras. El hecho de que el morral sea un saquito estrecho significa que el peregrino, confiado en el Señor, debe llevar consigo una pequeña y módica despensa. El que sea de cuero de una bestia muerta significa que el peregrino debe mortificar su carne con los vicios y concupiscencias, con hambre y sed, con muchos ayunos, con frío y desnudez, con penalidades y trabajos. El hecho de que no tenga ataduras, sino que esté abierto por la boca siempre, significa que el mismo (el peregrino) debe antes repartir sus propiedades con los pobres y por ello debe estar preparado para recibir y para dar⁶⁵.

Las escarcelas que conocemos a través de las representaciones no suelen ser muy grandes y probablemente servían para guardar el dinero necesario en el viaje. En La Rioja, al menos la mitad de las imágenes del *tipo peregrino* llevan escarcela. Las formas son variadas. Abundan las de formas ligeramente redondeadas; otro modelo que sigue a éstas en frecuencia, es el que representa escarcelas de corte cuadrado, pequeñas y aplastadas. Todas ellas llevan tapa y van sujetas por una correa que a veces cruza por delante de las figuras.

65. *Liber Sancti...*, Op. cit., p. 205.



Fig. 30. Santiago peregrino. S. XV. Ezcaray, Iglesia de Sta. María La Mayor.



Fig. 31. Santiago peregrino. Arnao de Bruselas, 1555. Coro de la catedral de Santa María de La Redonda en Logroño.

En imágenes como la del Maestre Anse en **Albelda**, la *escarcela* o *pera*, se sujeta en la cintura (Fig. 9). A través de las obras podemos adivinar el material con que estaban hechas; generalmente eran de piel, siendo muy estimadas las de ciervo aunque también eran de uso corriente las de piel de cerdo y de oveja⁶⁶.

Las escarcelas en las representaciones riojanas son pequeñas. Las formas trapezoidales no abundan; sólo hay dos obras con este tipo de escarcela y curiosamente ambas se hallan en la iglesia de Santa María de **Ezcaray** y son de fechas cercanas. Esto confirma bastante las noticias que aportaba Joaquín de Osma: "*En el siglo XV propende (la escarcela) a forma de trapecio, siendo más ancha en la parte baja que a lo alto*"⁶⁷. Esa es la descripción que corresponde a los dos ejemplos riojanos, uno perteneciente al final del siglo XV y otro del primer tercio del XVI. La pequeña talla de finales del siglo XV lleva el bordón del caminante y la escarcela de forma trapezoidal; con la mano derecha sujeta el manto rojo que cubre parte de la vestidura. Como otras tallas hispanoflamencas su rostro es de rasgos individualizados y se cubre con gorra al uso de la época con una gran venera en el centro (Fig. 30).

La otra imagen forma parte del retablo mayor de la iglesia de Santa María y es de gran calidad iconográfica y artística. Pertenece a los primeros años del siglo XVI y representa a un modelo de peregrino con un marcado carácter naturalista⁶⁸. La imagen de Santiago aparece ricamente ataviada con capa atada por delante y sayo hasta media pierna, borceguíes de cuero y zapatos picados, además de la peculiar escarcela. La representación es rica en detalles lo que hace evocar las calidades de las pinturas coetáneas.

66. VAZQUEZ PARGA, L. y otros: *Las peregrinaciones...*, Op. cit., t.I, 126.

67. OSMA Y SCULL, G. de: *Catálogo de azabaches compostelanos, precedido de apuntes sobre los amuletos contra el ajojo, las imágenes del Apóstol romero y la cofradía de los azabacheros de Santiago*. Madrid, 1916; p. 59.

68. En este retablo cuya autoría se adjudica hacia 1510 a Hernando de Salcedo, han intervenido diferentes manos. En la imagen de Santiago se perciben caracteres hispanoflamencos que en este retablo aparecen mezclados con otros renacentistas. Véase RÍO DE LA HOZ, I. del: "Hernando de Salcedo y los retablos de Valgañón y Ezcaray". *Segundo Coloquio sobre la historia de La Rioja*. Logroño, C. U.R., 1985; pp.125-141.

En otras zonas, se divulga el modelo que porta la escarcela decorada con conchas. La difusión de este detalle iconográfico en el bolso de viaje no se produce en La Rioja, donde las conchas aparecen en sombreros, esclavinas o mantos.

En la iconografía riojana sobre Santiago *peregrino*, el **libro de los Evangelios** forma parte de sus elementos atributivos. Si en una mano lleva el bordón, en la otra sostiene el libro de las Escrituras casi invariablemente. En el banco del retablo mayor de la iglesia de San Esteban en **Murillo**, la imagen de Santiago peregrino lleva el libro en un estuche bellamente policromado. En la imagen de **Jubera**, también parece tratarse de un estuche o caja donde se guardaría el libro sagrado (Fig. 23). Lo normal es que el libro se represente cerrado aunque en alguna imagen como la de **Ortigosa**, catalogada como *peregrino*, se destaque la importancia del libro que Santiago sostiene abierto entre las manos y se contribuya así, a la creación de un tipo de representación mixta en la que, como ya se dijo, también se manifiesta el carácter apostólico de la imagen.

Otros símbolos, como **la calabaza** que servía para guardar las raciones suplementarias de vino que daban en los hospitales, se representa colgada del bordón o de la cintura. Las calabazas tienden a ser secundarias entre los atributos jacobeos representados en La Rioja, por ser éstas menos frecuentes. La perfecta imagen de un peregrino debe completar su indumentaria con este objeto que tan útil debió resultar en los viajes. En **Torrecilla**, la imagen de Santiago peregrino, muestra dos calabazas que cuelgan de la muñeca y del bordón (Fig. 26). Dado el número de bordones desaparecidos en las imágenes, no sería raro que los modelos riojanos de *peregrino*, prodigaran en sus bastones las útiles calabazas. Menos frecuente de encontrar es un elemento como el **rosario** que era bastante utilizado por los peregrinos que ya lo llevaban en el siglo XIV como una insignia de la peregrinación. Hay dos obras en las que se ha destacado este objeto de oración. En una talla romanista del retablo mayor de la iglesia de **Matute**, *Santiago peregrino* muestra un gran rosario que remata en cruz.

En el relieve del coro de la catedral de **Santa María de La Redonda**, que ya citamos por el modo de empuñar el bordón con

ambas manos, también se representa el rosario que tan escaso es en las representaciones riojanas. En este panel, Santiago peregrino se ha representado en actitud de caminar; mientras las piernas avanzan en una dirección, su cabeza se vuelve hacia atrás en un gesto, tal vez complicado, pero no carente de gracia. Por otra parte, hay que destacar las calidades que se han conseguido en los pliegues de la túnica que se pega al cuerpo, como si de sutiles gasas se tratara. El plegado es delicado, de superficies anchas y onduladas y concavidades que proporcionan contrastes lumínicos.

La cabeza de perfil, muestra una talla suave de cabellos rizados y barba en punta. En cuanto al cuerpo, es esbelto y enjuto pero al mismo tiempo, Arnao consigue dotarlo de gran vigor, sobre todo a través del tratamiento de los músculos en brazos y piernas. Este relieve junto con otros del mismo coro se ha atribuido a Arnao que los realizó hacia 1555 con un estilo típicamente manierista⁶⁹ (Fig.31).

Las vestiduras constan generalmente de capa o manto que cubren sayos largos o cortos. En la iconografía riojana de gran parte del siglo XVI, las ropas se acortan hasta la rodilla, lo que de nuevo parece reproducir con cierta fidelidad las formas del vestir del momento⁷⁰. Es frecuente hallar representaciones en que Santiago peregrino va descalzo, característica de la representación de los apóstoles de los primeros tiempos, a pesar de ser el calzado un elemento básico del peregrino.

En las manifestaciones artísticas riojanas se deja constancia también, de las formas que adoptaba el calzado del caminante, según su posición social, o la moda de cada época. Además de la imagen citada del retablo mayor de la iglesia de **Ezcaray**, dotada con borceguíes y zapatos picados sobrepuestos, hay más ejemplos catalogados y todos obedecen a la necesidad de plasmar ese elemento fundamental del caminante. Una talla del siglo XVII atribuida a Juan Bazcardo en Santa María La Real de **Nájera** representa a Santiago con un bordón (que ha desaparecido) y sandalias como únicos atributos del peregrino; de ahí que se trate de una

69. RUIZ-NAVARRO PEREZ, J: *Arnao de Bruselas. Imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*. Logroño, I.E.R., 1981; pp. 37-39, 49.

70. BERNIS, C.: *Indumentaria...*, Op. cit., p. 103.



Fig. 32. Santiago peregrino. S. XVII. Juan Bazcardo. Nájera, Iglesia del Monasterio de Santa María La Real.



Fig. 33. Santiago peregrino. S. XVII. Nájera, Iglesia del Monasterio de Santa María La Real.

imagen en la que se produce esa mixtura iconográfica a la que nos hemos referido al comentar otras imágenes (Fig. 32). Esta talla tiene grandes similitudes con la imagen de Santiago que realizó Bazcardo en el retablo mayor de **Fuenmayor**⁷¹. En ambas figuras se observan rasgos idénticos: rostros que miran hacia el cielo con anhelo contenido, el mismo tratamiento del cabello largo y rizado con el característico mechón alzado sobre la frente, el modo de recoger el manto con la mano izquierda mientras que con la otra mano, sostienen el báculo y la sensación de superficies metalizadas en el tratamiento de los pliegues.

También en Santa María La Real de **Nájera** una talla de Santiago peregrino, que por el estilo y los ropajes se puede datar en el siglo XVII, presenta una imagen ricamente ataviada con sayo corto, botas de cuero y amplio manto con esclavina. Falta el bordón que llevaría en la mano derecha, mientras en la mano izquierda, sostiene con naturalidad, el libro de los Evangelios. Una correa cruza diagonalmente el torso de la figura lo que además de contribuir a crear un efecto dinámico de la composición, es un elemento de elipsis interpretativa en la que se ha omitido la habitual escarcela, sin prescindir de su contenido emblemático. En conjunto, se trata de una obra resuelta con gran realismo y soltura. En ella, hay que destacar, el carácter suntuoso de los ropajes y la sobriedad y brillantez del estofado. Los pliegues contrastan en unas zonas por su verticalidad y medida frente a la tendencia a desbordarse en amplias superficies en el manto. Algunos rasgos de esta imagen recuerdan a la estética artística de Juan Bazcardo. A este respecto, hay que señalar, el tratamiento del rostro de párpados abultados y las profundas miradas hacia el cielo; el tratamiento del cabello tiene las mismas peculiaridades, tallado en amplios mechones que se ondulan, llegando hasta los hombros y que sobresalen encima de la frente (Fig. 33).

Los modelos hallados sobre la iconografía de *peregrino* corresponden principalmente a esculturas en madera, a las que siguen los relieves tallados en coros y bancos y en algunas calles de retablos. La **escultura monumental** ofrece escasos modelos de *Santiago peregrino* en La Rioja. En **Calahorra** esta iconografía está en la

71. RAMIREZ MARTINEZ, J. M.: *Retablos...*, Op.cit., p. 299.



Fig. 34. Santiago peregrino. S. XVIII. Calahorra, Fachada de la catedral.



Fig. 35. Cabeza de Santiago. S. XVI. Calahorra, pila bautismal en la catedral.

fachada sur de la iglesia de Santiago, para la que Juan de Amezqueta realizó hacia 1700, otro bulto en piedra de Santiago Apóstol⁷².

En la fachada principal de la catedral hay una escultura que representa a Santiago como un peregrino de aspecto sosegado y expresión contenida. Esta imagen de alabastro procede de una de las hornacinas de la girola de la catedral; concretamente, la que se halla frente a la capilla del Pilar que posee la cruz de Santiago y una concha flanqueada por dos ángeles. En el año 1951 fue trasladada a una de las hornacinas de la fachada⁷³. Sobre esta escultura, así como las otras que junto a ella, forman una serie en la girola y en el coro de la catedral de Calahorra, no existe documentación alguna. Un estudio comparativo con tallas en nogal realizadas por Juan Félix Camporredondo, ha hecho pensar que procedieran de su taller. En 1709 y en 1728, Juan Félix y quizá también, su hijo Diego, trabajaron en el enlosado de alabastro del presbiterio de la catedral⁷⁴. Esta circunstancia redundaría en la posible autoría de Juan Félix Camporredondo (Fig. 34).

Dentro de la catedral, en el retablo plateresco de la capilla de S. Pedro hay que destacar una escultura en alabastro del siglo XVI de gran fuerza expresiva en la que destaca la corpulencia y vigor físico de Santiago caminante, caracterizado con todos los emblemas del peregrino. El sayo atado en la cintura, cae hasta media pierna, formando pliegues muy sueltos que terminan en diferente altura. Para completar el conjunto del perfecto peregrino, lleva sandalias, sombrero a la espalda, una amplia capa que llega hasta los pies y escarcela. Se desconoce el autor de esta obra que tiene afinidad con modelos italianos.

También en la catedral de Calahorra, un relieve representa la cabeza de Santiago en una pila bautismal de grandes proporciones y forma lobulada, datada en el siglo XVI. En él se han mostrado los atributos del peregrino inscritos sobre el bonete, los bordoncillos y

72. MATEOS GIL, A. J.: *La iglesia de Santiago El Real de Calahorra*. Logroño, 1991; p. 14.

73. Información que fue amablemente facilitada por D. Angel Ortega López, Canónigo Archivero de la Catedral de Calahorra.

74. SEGURA JIMENEZ, A.: *Diego Camporredondo...*, Op. cit., pp. 68-69-73.



Fig. 36. Santiago peregrino.
Atribuido a Andrés de Melgar,
h. 1530. Cañas, Monasterio
del Salvador.
(Foto: J. A. Aguado).

la venera. Hay que destacar la calidad de este relieve por el vigor con que se han tratado las facciones de un rostro individualizado, que se caracteriza por los pómulos acusados, cejas anchas perfiladas, globo ocular muy marcado, barba partida y cabellos de formas llameantes; resultando de todo ello, un relieve de fuerte expresividad (Fig. 35).

En **Haro**, en la fachada de Sto. Tomás realizada por Felipe Vigarny, Santiago se representa con el porte de un auténtico peregrino que lleva gorra, venera y bordón; con los mismos atributos se muestra en una imagen hispanoflamenca del s. XVI en un crucero en **Enciso**⁷⁵. Esta obra que a pesar de su pequeño tamaño, ha sido tratada monumentalmente y con una caracterización muy elaborada, se diferencia de otras totalmente estereotipadas que de Santiago Apóstol se hallan en cruceros riojanos como el de **Arenzana de Abajo** o el de **Cenicero**.

En pintura, hay una representación que refleja *estrictamente* el tipo iconográfico de *peregrino*. Se halla en el retablo realizado hacia 1530 para la iglesia del Monasterio de **Cañas**. Esta tabla y el resto de las que componen el retablo se atribuyen a Andrés de Melgar debido a las similitudes con la obra del trascoro de la catedral de Santo Domingo⁷⁶. En esta pintura, se alude al Camino, donde Santiago se encontraría descalzo, caracterizado por algunos de los emblemas de la peregrinación (Fig. 36). El camino es en el arte jacobeo riojano un elemento elíptico. La falta de pintura o de relieves que signifiquen el tema, impide profundizar en este aspecto que cobra su importancia por ser el Camino de Santiago, un camino de honda connotación espiritual, para cuyo desarrollo se exigía un viaje real.

75. MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Enciso Monumental*. Logroño, Gonzalo de Berceo, 1975; pp. 83-89.

76. RAMIREZ MARTINEZ, J. M.: *Retablos...*, Op. cit., pp. 169-170

3. ICONOGRAFÍA DE SANTIAGO MATAMOROS

Ya nos hemos referido a los textos que hasta el siglo XI evidencian la importancia que el culto al Apóstol había ido tomando en la península. El himno *O Dei Verbum* surgido en el siglo VIII, había asignado a Santiago la evangelización de *Hispania* y su patronazgo y pedía la protección contra los musulmanes. Pero la idea de un *miles Christi*, dispuesto a defender la península de ataques enemigos, estaba aun lejos de producirse⁷⁷. Es en el siglo XII, cuando la *Historia Silense* presenta por primera vez a Santiago a caballo, dispuesto a liberar la ciudad de Coimbra, pero sin tomar parte en la batalla⁷⁸.

La *Historia Silense* narra como el monarca Fernando I decide pedir la intercesión de Santiago en el templo compostelano para que le conceda la victoria sobre Coimbra. Un día antes de la victoria, Santiago se aparece en el templo a un peregrino anónimo que se extrañaba de que los fieles se dirigieran al Apóstol con el apelativo de *caballero*. En una deslumbrante aparición sobre un caballo blanco, durante la noche, Santiago muestra al peregrino las llaves con que entregará la ciudad de Coimbra al rey Fernando en la hora tercia⁷⁹.

Con este texto posterior en medio siglo a los acontecimientos reales de la toma de Coimbra, que sucedieron en 1064, comienza a producirse la gestación de la iconografía de Santiago como *miles Christi*.

77. PEREZ DE URBEL, J.: "Orígenes del culto de Santiago en España" *Hispania Sacra*, 5 (1952); p. 22.

78. La *Historia Silense* fue escrita en torno al 1115 en el monasterio de San Juan y San Pelayo de León y atribuida erróneamente su autoría a un monje de Silos. Puede verse la edición de F. SANTOS COCO: *Historia Silense*. Madrid, 1921. Sobre la autoría y fecha de esta obra, véase C. SANCHEZ ALBORNOZ: *Estudios polémicos*. Madrid, Espasa Calpe, 1979; pp. 210-225.

79. *Historia Silense...*, Op. cit., pp. 74-77.



Fig. 37. Santiago entrega las llaves al obispo Esteban. Diego Jiménez, 1649-1655. Logroño, Iglesia de Santiago El Real. (Foto: A. Aragón).

El primer eco que nos ha llegado de la *Historia Silense es el Liber Sancti Jacobi*, donde sobre el mismo relato, se alteran algunos elementos. En el *Códice Calixtino* o *Liber Sancti Jacobi*, el peregrino anónimo del relato del Silense al que se había aparecido Santiago, se convierte en un obispo llamado Esteban.

Interesa especialmente destacar este texto porque en la iconografía riojana, está resumido este pasaje en el altorrelieve, perteneciente al retablo de la iglesia de Santiago en Logroño, realizado por Diego Jiménez.

Veamos cómo se desarrollan en el texto medieval los detalles de esa aparición, tras presentar al obispo griego Esteban y narrar como éste, increpa a unos aldeanos por haber llamado a Santiago caballero y no pescador.

Pero en la noche del mismo día en que el santo varón había recordado esto de Santiago, se le apareció él mismo vestido de blanquísimas ropas y no sin ceñir armas que sobrepujaban en brillo a los rayos del sol como un perfecto caballero, y además con dos llaves en la mano. Y habiéndole llamado tres veces le habló así: “Esteban, siervo de Dios, que mandaste que no me llamasen caballero sino pescador; por eso te me aparezco en esta forma para que no dudes más de que milito al servicio de Dios y soy su campeón y en la lucha contra los sarracenos precedo a los cristianos y salgo vencedor por ellos... Y para que creas ésto más firmemente con estas llaves que tengo en la mano abriré mañana a las nueve las puertas de la ciudad de Coimbra que lleva siete años asediada por Fernando, rey de los cristianos, e introduciendo a éstos en ella, se la devolveré a su poder”⁸⁰.

En el relieve logroñés se representa el momento de esta aparición. Santiago se presenta sobre el caballo ante el obispo Esteban que está arrodillado y le muestra las llaves con las que abrirá las puertas de la ciudad de Coimbra. Al fondo, el rey Fernando I está junto a la puerta de la ciudad. Es por tanto, la versión del *Códice*

80. *Liber Sancti...*, Op. cit., p. 375

Calixtino y no la del Silense, la que aquí vemos reflejada y es por otra parte, la única representación sobre el tema en toda La Rioja (Fig. 37).

Las versiones muy similares que en el siglo XII narran estas dos fuentes, son el paso previo que antecede a la identificación de Santiago como guerrero que va a participar directamente en las batallas. Tal identificación se produce en el llamado *Privilegio de los Votos* o *Diploma de Ramiro* en el que se llega al momento culminante de la transformación de Santiago como adalid de los grupos cristianos, imagen que trascenderá en la iconografía artística⁸¹. En él se narra a través de Ramiro, cómo algunos monarcas para no verse hostigados por los sarracenos, pactan la entrega de cien doncellas, cincuenta de la nobleza y cincuenta del pueblo. Ramiro cuenta como en la noche se le aparece en un sueño Santiago y le promete ayuda en la Batalla de Clavijo, que se habría librado en el año 844⁸².

El *Privilegio de los Votos* debió redactarse hacia 1150 por Pedro Marcio, Canónigo de la Catedral de Santiago⁸³. En él se afirma que se confirmaron los votos y que la escritura fue hecha en Calahorra: “*Fue hecha esta escritura de votos, donación y ofrenda en la ciudad de Calahorra, en el señalado día 8 de las Calendas de Junio. Era 872=25 de Mayo del año 834*”.

El rey Ramiro habría recibido del Apóstol, *hispanorum protector*, la consigna victoriosa a través de un sueño en el que Santiago afirmaba que estaría presente en la batalla: “*y para que no haya lugar a duda, tanto vosotros como los sarracenos, me veréis continuamente, sobre un caballo blanco en una blanca aparición, llevando un estandarte blanco*”⁸⁴. Cuando comienza la lucha, el Apóstol aparece como había prometido y consigue la victoria.

81. LOPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago, 1899; t.II, p.132-137, reproduce el texto en latín del documento basándose en una copia de mediados del XII que se conserva en el archivo de Santiago.

82. Sobre la batalla de Clavijo, véase C. SANCHEZ ALBORNOZ: “La auténtica batalla de Clavijo”. *Cuadernos de Historia de España*, IX (1948); pp.117-139

83. SANCHEZ ALBORNOZ, C : “El culto de Santiago no deriva del mito dioscórico” *Cuadernos de Historia de España*, XXVIII (1958); pp. 5-42.

84. Texto en latín en A. LOPEZ FERREIRO: *Historia...*, Op. cit., p. 134.

En agradecimiento al triunfo en esa batalla y tras haber pasado trescientos años entre los hechos y la redacción de la que ya, se imponía como una leyenda, se establece que cada año se ha de dar un donativo al Apóstol. Según consta en el mismo documento, la intercesión del Apóstol contra los sarracenos había de procurar a la Iglesia compostelana “algún don que durase por siempre”. El voto consistía en entregar cada año una medida de la mejor mies, y lo mismo del vino de cada yugada de tierra a los canónigos y ministros de la Iglesia. También, debía entregarse del botín tomado a los musulmanes, la parte que correspondiera a un soldado de a caballo⁸⁵. El pago del voto se hacía extensible a toda España.

De este modo Clavijo se convirtió en el escenario de donde surge la iconografía de Santiago *miles Christi* y en el lugar de culto al que los peregrinos podían desviarse visitando el monasterio de San Prudencio o una primitiva ermita bajo la advocación del Apóstol en Monte Laturce. A esta ermita sucedió otra, varias veces reconstruida, situada entre la anterior y Clavijo⁸⁶. La iconografía que se conserva es de época barroca y de directa alusión a la batalla.

Son tres versiones las que a lo largo del siglo XII gestan la idea del Santiago Caballero, y concretamente *bellator*. Así vemos, que según las fuentes medievales, Santiago se aparece en tres ocasiones: a un peregrino anónimo (*Historia Silense*), a un obispo (*Códice Calixtino*) y finalmente a un rey (*Privilegio de los Votos*), de modo que se ha producido una especie de metamorfosis gradual en la importancia de los personajes y también en Santiago que es al final del proceso, un guerrero activo en la batalla.

De la aparición de Santiago al Rey Ramiro hay constancia iconográfica en La Rioja a través de un relieve del retablo mayor en la iglesia de Santiago en **Calahorra**⁸⁷. No hay que olvidar que según el texto del *Privilegio*, la escritura de la ofrenda se habría hecho en esta ciudad. En la escena, el Rey Ramiro aparece durmiendo en un paisaje arbolado y vestido con los atributos de monarca. En la zona

85. Ibidem. p. 135.

86. CANTERA ORIVE, J.: *La batalla de Clavijo*. Vitoria, 1944; pp. 270-271.

87. SEGURA JIMÉNEZ, A.: *Diego...*, Op. cit., p. 150.



Fig. 38. Sueño del rey Ramiro. Diego Camporredondo, 1736. Calahorra, Iglesia de Santiago. (Foto: A. Aragón).

superior, Santiago aparece entre nubes tratadas como volutas que reflejan el carácter onírico de la representación. Si en el relieve de la iglesia de Logroño, la aparición de Santiago al obispo de Esteban, implicaba su ayuda para obtener la victoria, en esta escena, el Apóstol aseguraría su intervención directa en la batalla (Fig. 38).

El primer ejemplo iconográfico en España que se hace eco de la narración del *Privilegio de los Votos* es el llamado *tímpano de la batalla de Clavijo* de la catedral compostelana donde Santiago monta a caballo llevando una espada en la mano derecha y estandarte en la izquierda. Está flanqueado por tres figuras en cada lado en actitud orante, pero es una representación en la que no hay vencidos. Es necesario esperar a 1326 cuando aparece en el *Tumbo B* de la Catedral de Santiago, la más antigua representación de Santiago *bellator* en la que los enemigos aparecen muertos en el suelo⁸⁸.

En la implantación iconográfica del Apóstol guerrero influyó también la tradición hagiográfica oriental que sugirió el concepto del santo guerrero y triunfante, y según la cual en el año 1098 los cruzados fueron ayudados en la batalla en Antioquia por los santos Jorge y Demetrio que irían montados en caballos y con armas⁸⁹. Por otra parte, hay que señalar la orden militar de Santiago como una influencia más en la difusión de un modelo que se va establecer en un amplio dominio espacio-temporal y que había surgido en 1170 en Cáceres, en un contexto de peligro producido por las guerras entre los reinos cristianos y por la amenaza almohade. La mayoría de las representaciones de Santiago ecuestre que vamos a encontrar en La Rioja poseen la característica de mostrarlo en plena acción bélica contra uno, o más enemigos árabes; de ahí que adopte la designación de *Santiago matamoros*, término generalmente acuñado y aceptado en nuestra iconografía. La imagen de Santiago como guerrero a caballo es una creación típicamente hispana, que vería alte-

88. En esta primera representación, Santiago entra en combate contra una revuelta comunal que estaría dirigida contra el arzobispo Don Berenguel. Véase el estudio del profesor S. MORALEJO en "La miniatura en los tumbos A y B" en *Los Tumbos de Compostela*. Madrid, 1985; pp. 45-62.

89. MORALEJO, S.: "Santiago y los caminos...", *Op. cit.*, p. 88.



Fig. 39. Santiago ecuestre. S. XVI.
Fuenmayor.



Fig. 40. Santiago ecuestre. S. XVI.
Navarrete.

rada su denominación de acuerdo a los intereses de cada momento. En los escasos ejemplos en que la representación no aporta uno o más vencidos, me limitaré a darle la denominación de *Santiago ecuestre o caballero*.

En La Rioja, las primeras representaciones son posteriores al siglo XV y muestran el tipo iconográfico de Santiago caballero en piedra. La más antigua se halla en la clave de una puerta en **Fuenmayor**, en una vía cercana al camino pero fuera de su ruta⁹⁰. Es una imagen de cierta ingenuidad formal enmarcada en una concha en la que se representa a un jinete de aspecto casi infantil que portaría la espada en la mano derecha, mientras que con la otra mano sujetaría las bridas del caballo a galope (Fig. 39).

Otro relieve del siglo XVI, que como el de Fuenmayor carece de la representación de los vencidos, está en **Navarrete** y se localiza en una fachada de la calle de Santiago que forma parte de la ruta del Camino. Santiago sobre el caballo a galope, alza la espada en la mano derecha y la cruz con bandera en la mano izquierda. El relieve está enmarcado en una hornacina que remata en una gran concha en la zona superior (Fig. 40). La iconografía de esta representación está más cerca de las imágenes medievales que de las que se harán posteriormente. En ella se observan los emblemas que ilustraban las primeras imágenes, como la del *Tumbo B* de la catedral compostelana: espada y cruz abanderada, o espada y estandarte destinado a representar símbolos jacobeos. Por otra parte, el manto flotando sobre la espalda, el caballo a galope y la figura de Santiago despojada del sombrero con que le veremos en la iconografía de los siglos siguientes, tienden a aproximar estas representaciones con las medievales, cuyos principales vehículos de difusión fueron los sellos y banderas, que perpetuaron la imagen de Santiago a caballo, de modo que acabaría primando un concepto simbólico por encima de referencias a acontecimientos concretos⁹¹.

90. Ha sido datada en el siglo XVI según el inventario de J. G. MOYA VALGAÑÓN, t. II, p. 136. Según J. CANTERA ORIVE: *La batalla...*, *Op. cit.*, p. 21, el relieve así como la puerta a la que pertenece situada en la calle Mayor de Fuenmayor serían de fecha anterior al s. XVI.

91. MORALEJO, S.: "Santiago y los caminos...", *Op. cit.*, p. 89.



Fig.41. Santiago Matamoros. S. XVII. Clavijo, Basílica de Santiago.

Los relieves de Navarrete y Fuenmayor son la única muestra de un tipo de representación de relieve en fachadas con imagen de Santiago caballero.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, la iconografía riojana completa las imágenes ecuestres del Apóstol con uno o más enemigos. Este cambio conduce hacia la configuración del nuevo tipo que *conocemos como Santiago matamoros* y cuyas representaciones durante este siglo son muy escasas. En la catedral **de Santo Domingo de La Calzada** y en la iglesia de la población cercana de **Ojacastro**, hay dos relieves que forman parte de retablos y que fueron realizados en la segunda mitad del siglo XVI. Las dos imágenes presentan al Apóstol en pleno combate sobre el caballo a galope y con enemigos en el suelo. En la iglesia de **Alesón**, un relieve de 1540 presenta la misma iconografía. En estos relieves está presente la huella heráldica de la iconografía anterior que configura relieves como los citados de elaboración minuciosa y de prudencial tamaño. Se sigue destacando el manto flotante a las espaldas del vencedor, aun cuando este detalle que para algunos historiadores evoca la clámide en la iconografía Imperial de Constantino, no se abandonará en las representaciones riojanas del Barroco, tal vez porque supone un buen recurso para dotar a las imágenes de empuje y movimiento.

El resto de las representaciones de este tipo iconográfico tiene su cauce expresivo en La Rioja, entre los siglos XVII y XVIII. Esta expansión cronológica parece afectar a la iconografía española en general⁹². La iconografía de Santiago en estos siglos se divide, en líneas generales, entre el pacífico peregrino que hace una ruta simbólica a través del Camino y el guerrero que el mundo artístico barroco retoma con fuerza para exponerlo en las iglesias. En La Rioja, excepto las obras ya comentadas, las restantes de esta tipología son obras que convienen al *Phatos* de la época, no exentas de cierta teatralidad y recreadoras de un mito victorioso.

En 1610, la obra de Mauro Castella Ferrer de clara defensa de Santiago como *Patrón y Capitán General de las Españas*, divulgó entre sus veintiséis capítulos, los grabados de Diego de Astor que

92. POMBO RODRIGUEZ, A.: "La iconografía de Santiago matamoros". Peregrino, 12 (1990); p. 23.

muestran a Santiago victorioso con armadura, espada, y estandarte. Los grabados son un importante vehículo de difusión de una iconografía que iba añadiendo símbolos a la imagen del Apóstol.

Del mismo modo que en la iconografía de *Jacobus Maior* se incorporaban los emblemas de la peregrinación, en los siglos XVII y XVIII, la indumentaria de Santiago guerrero se completa de nuevo con esos elementos.

En La Rioja también hallamos la difusión de este modelo en que se combina la indumentaria de soldado con atributos de peregrino, sin embargo no considero que predomine este tipo de iconografía mixta. Sobre las representaciones estudiadas, en algunos casos se añade a la imagen de guerrero, un sombrero con venera. Éste es el caso de imágenes de Santiago *matamoros* como la de la ermita de **Clavijo** de finales del siglo XVII (Fig. 41), o la que realizó Diego Camporredondo en la iglesia de Santiago en **Calahorra**. Pero la mayor parte de las representaciones están definidas mediante la indumentaria del soldado, influida por la tradición del prestigio de la Orden de Santiago de la que recoge la cruz en representaciones como en un lienzo en la iglesia parroquial de Bañares, o la espada con mango en flor de lis y cruz.

La representación de **Bañares** muestra a un cruzado aplastando al ejército de otomanos; su atuendo recuerda la calidad que tiene el personaje como caballero noble y soldado. En esta pintura del siglo XVII, de prudencial tamaño, se ha incidido en la caracterización de tipos de modo que los rasgos y los tocados de los vencidos se individualizan. Hay un cierto gusto por el detalle y por el predominio de la línea que define contornos muy marcados. Hay que señalar también, un cierto valor teatral en ésta y en otras obras de glorificación del *Patrón de España*, cuyo tratamiento a través de la indumentaria de noble caballero, recuerda en el lienzo de Bañares los retratos ecuestres imperiales que se representan en pintura desde el siglo anterior.

En algunas imágenes, debido a una cierta ingenuidad formal, el tema se aleja del naturalismo y adquiere rasgos decorativos, como ocurre en el relieve de *Santiago matamoros* en el retablo de la iglesia de **Jubera**. Santiago está a caballo y con la espada levantada

vuelve la cabeza hacia atrás para atacar a un enemigo que está en pie. A pesar de algunos elementos superpuestos en planos y del hacinamiento de distintos volúmenes, no se consigue el efecto de profundidad. La policromía de minuciosa decoración floral y uso de dorados, resta dramatismo a una acción que carece de movimiento (Fig. 42). Como en todos los relieves del retablo de Jubera, la narración anecdótica de los hechos destaca por encima de cualquier consideración de tipo formal.

En algunas obras, una armadura cubre la figura como ocurre en una imagen que está en la ermita dedicada a Santiago en **Arnedillo**, y que data del siglo XVII⁹³. Es una obra de escaso interés artístico, pero que ofrece cierta atención por el hecho de haber sido representado con una armadura dorada completa, inusual indumentaria de Santiago guerrero en la geografía artística riojana. Esta imagen de estilo popular, que es de una gran rigidez y hermetismo, no lleva representados a los enemigos, pero por la postura del caballo con las patas delanteras en el aire y un orificio que tiene en la parte inferior, se puede deducir que debajo del animal, hubieran estado los vencidos.

Hay que tener en cuenta el carácter procesional que pudieron tener y tienen algunas de estas representaciones, concebidas para ser llevadas en andas en fechas de culto especial al Apóstol. De este tipo es además de la de Clavijo, la imagen que se guarda en la ermita de **Viniegra de Abajo**. En general, los grupos procesionales son de menor tamaño que las imágenes, que de este modelo se hallan en los retablos. Una talla entendida dentro del gusto del más acendrado barroco se encuentra en **Gallinero de Cameros**, pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII, se encargó a un taller de Sevilla y forma parte de las obras artísticas que se hacían traer en momentos de bonanza económica⁹⁴.

Santiago *matamoros* está representado con hábito y espada en una talla de vigorosa ejecución en la que destacan dos rasgos: la ausencia de los enemigos entre las patas de la caballería y el espectacular sombrero con la cruz de la Orden de Santiago que lo adorna.

93. *INVENTARIO...*, t. I, p. 121.

94. RAMIREZ MARTINEZ, J. M.: *Retablos...*, *Op. cit.*, p. 356.



Fig. 42. Santiago Matamoros. S. XVII. Jubera, Iglesia de San Nicolás. (Foto: A. Aragón).

En el **Museo Diocesano de Calahorra**, hay una escultura procedente de **Larriba**, cuyo modelo de la figura de Santiago guarda estrecha relación con las imágenes difundidas por los grabados de la primera mitad del siglo XVII con que se ilustraron numerosas ediciones de crónicas dedicadas a describir la conquista de América. Es una talla de acabado minucioso excepto en el volumen del vencido que no posee rasgos definidos. El resultado del tratamiento elaborado de los detalles tanto en el caballo como en la figura de Santiago, dota a esta imagen de un carácter anecdótico en el que caben destacar los ropajes y el sombrero al uso de la época (Fig. 43).

En la talla procedente de la iglesia de **El Villar de Arnedo**, como en la anterior, el vencido es un modelo informe sin características que puedan hacernos precisar su religión o su etnia. Si nos preguntamos contra quién arremeten estas imágenes de Santiago en pleno siglo XVII, representadas con las ropas de los conquistadores, tal vez sería preciso descartar la denominación de *matamoros* en imágenes como las de Larriba, El Villar o Arnedillo, y revisar el contenido de esta iconografía que perpetúa incansable la lucha de un Santiago *bellator* contra los enemigos que la historia le iba creando. La empresa americana fue vista como una prolongación de la Reconquista en la que se siguió invocando el nombre de Santiago, plasmado en una iconografía ampliamente divulgada⁹⁵.

En la imagen de El Villar, Santiago ha sido representado con los atributos de un soldado. Hay que destacar que a pesar de la rigidez que envara la figura, el conjunto refleja con gran realismo el carácter guerrero de esta imagen en su indumentaria compuesta por coraza, brazales, manoplas, botas, casco, y espada. No hay en este modelo, ningún tipo de mixtura que recuerde la identidad del *peregrino*, como ocurre con otros ejemplos. Frente al tratamiento de un tipo muy individualizado en las facciones del rostro, y el detallismo en la guarnición de la caballería, el vencido es un volumen informe. Este tipo iconográfico evoca las imágenes de los conquistadores difundidas a través de los grabados de la primera mitad del siglo XVII (Fig. 44).

95. SEBASTIAN, S.: "La iconografía de Santiago en el arte hispanoamericano". Catálogo de la exposición *Santiago y América*. Santiago, Xunta de Galicia, 1993; p. 283.



Fig. 43. Santiago Matamoros. Larriba,
S. XVII. Calahorra, Museo Diocesano.



Fig. 44. Santiago Matamoros. S. XVII.
El Villar de Arnedo,
Iglesia de La Anunciación

La iconografía riojana ofrece en ocasiones la doble faceta de Santiago como *monje y soldado*, donde el carácter de *miles Dei* que es portador de valores sagrados queda bien patente. La caballería se había introducido en la institución eclesial en la Edad Media a través de San Bernardo que fue el gran propagador de la Cruzada. La concepción de la guerra como *Opus Dei*, ofreció a la caballería un modo de participar en los beneficios de la salvación sin renunciar a la vocación militar⁹⁶.

La dualidad de funciones entre el soldado y el monje se detalla a través de la iconografía de las batallas y especialmente en la pintura. Ya nos hemos referido a la conversión de San Millán en *matamoros* y a su representación, ataviado de monje benedictino que sigue el principio de la *guerra justa* en la pintura que representa la batalla de Simancas⁹⁷. Santiago también es representado en ocasiones con hábito eclesial como en el óleo del siglo XVII perteneciente a la ermita de **Clavijo** donde el Apóstol aparece sobre un caballo blanco de artificiosa anatomía, con el hábito y el estandarte con la cruz de la Orden de Santiago; además de los símbolos de la peregrinación destacados en el sombrero y la concha. En esta escena de la batalla de Clavijo hay que destacar la expresión de movimiento conseguida mediante la agitación de las caballerías y el hacinamiento de los volúmenes. Esta obra se inscribe en el género de la pintura de batallas y sin ser de importante factura, cumple el requisito de glorificar la gesta apostólica.

Dentro del mismo estilo de grandes cuadros destinados a representar la victoria de Santiago, estaría el realizado por Domingo Dentice en 1686 para la iglesia de Santiago de **Calahorra**. Como en el cuadro de Clavijo, se ha tratado de reflejar el movimiento de la batalla a través de los complicados escorzos de las figuras, entre las que se representa la imagen de Santiago a caballo. El tema fue muy divulgado en el siglo XVII tanto en tallas como en pintura y aunque

96. NUÑEZ RODRIGUEZ, M.: "Iconografía del cruzado y el milite". *Boletín del Instituto Camón Aznar*, LXII, 1995; pp. 71-82. Sobre el tema véase también A. VAUCHEZ: *La espiritualidad en el Occidente medieval*. Madrid, Cátedra, 1985; pp. 61-63.

97. GUTIERREZ PASTOR, I.: *Catálogo de la pintura del Monasterio de San Millán*. Logroño, I.E.R., 1984; p.69.



Fig. 45. Santiago Matamoros. S. XVII. Logroño, Iglesia de Santiago El Real.

en este género la proporción es menor y suele recurrirse a lienzos de grandes dimensiones, la batalla de Clavijo se representó también en un formato reducido como en un óleo de s. XVII perteneciente a la abadía de **Cañas**, o en el banco del retablo mayor de la iglesia de **Clavijo**.

La escultura monumental cuenta con un ejemplo de Santiago matamoros tratado con artificiosidad extrema como es el grupo escultórico en yeso de la portada de la iglesia de Santiago en **Logroño**. El grupo formado por el Apóstol a caballo y las cabezas de los vencidos, se ha concebido para ser contemplado desde abajo, dotado de un carácter monumental. Santiago, vestido como un capitán, lleva la espada, el estandarte, y el sombrero que está adornado con plumas al gusto de la época. Es la única muestra de escultura monumental riojana con iconografía de *Santiago matamoros*, y en ella se manifiesta la fuerza expresiva que divulgan las formas en este momento. La hornacina es de 1737 y la obra del siglo XVII, se considera de un escultor de origen flamenco⁹⁸ (Fig. 45).

Como conclusión puede afirmarse que la iconografía de Santiago *matamoros* tiene su gran desarrollo en los siglos XVII y XVIII mientras que el tipo *peregrino* es representado desde el siglo XIV en La Rioja con apogeo en todas las épocas y con tallas de gran calidad artística en los siglos XVI y XVII. En ambas tipologías es curioso observar la captación del presente histórico en la vestimenta que sigue con bastante fidelidad las modas al uso. Otra característica que no sólo se produce en La Rioja, sino que afecta a todas las representaciones en general, es la asimilación de los emblemas de la peregrinación en la iconografía estrictamente apostólica desde época temprana, creándose un modelo mixto cuya adscripción a uno u otro tipo no se puede precisar.

El balance global de las representaciones riojanas da como resultado una variada muestra iconográfica, enriquecida con temas que aluden a la vida y leyenda de Santiago, y que proceden de fuentes medievales, especialmente del *Liber Sancti Jacobi*. Las influencias regionales en las representaciones se observan en el tema de la *Venida de La Virgen*, tratado con frecuencia en La Rioja Baja, donde

98. *INVENTARIO...*, t. II, p. 317.

en los siglos XVII y XVIII, hay además, un gran desarrollo de la iconografía dedicada a Santiago. Estas representaciones poseen la huella de las obras que se creaban en Aragón sobre este tema, en el que se aprecia una evolución formal desde el siglo XVII al XVIII. En relación con el tema mariano, Santiago está especialmente vinculado a la Virgen en algunas escenas, cuya fuente principal han sido *Los Evangelios Apócrifos*.

El Camino, de gran relevancia desde el punto de vista histórico y artístico, posee ejemplos de calidad con predominio de la tipología del *peregrino*. Otros cultos como el de San Millán o el de Santo Domingo, a los que ya nos hemos referido, interfieren en la misma ruta en una iconografía que parecía competir exclusivamente a Santiago. En las zonas que se han considerado como de culto especial, Jubera y Clavijo, la iconografía parece tomar dos orientaciones distintas de acuerdo a la tradición a la que se vinculan esos dos lugares; de ese modo, *Santiago peregrino* y *Santiago matamoros* quedan bien definidos en una estrecha franja geográfica, y vinculadas las imágenes a sus respectivas tradiciones.

Como característica general, que no sólo se plantea ante el tema concreto de las representaciones de Santiago, éstas son más abundantes en talla que en pintura, si bien la iconografía jacobea en el arte riojano abarca todas las manifestaciones artísticas.

BIBLIOGRAFIA

FUENTES

ANGUIANO, Mateo de: *Compendio historial de la provincia de La Rioja: de sus santos y milagrosos santuarios*. Logroño, edic. de Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1985.

Cartulario de San Millán (759-1076), edición de A. UBIETO ARTETA. Valencia, 1976.

GONZALO DE BERCEO: *La vida de San Millán en Obras Completas de Gonzalo de Berceo*. Madrid, Espasa Calpe, 1992.

HEREDIA TEJADA, Manuel: *Memorial del Antiquísimo Santuario del Glorioso Apóstol Santiago Patrón de España*, Madrid, 1692.

Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus: Traducción y notas de A. MORALES ALVAREZ, C. TORRES y J. FEO. Pontevedra, Xunta de Galicia, 1992.

Historia Silense: Ed. de F. SANTOS COCO, Madrid, 1921.

VORAGINE, S. de la: *La Leyenda dorada*. Madrid, Alianza, 1982.

CASTELLA FERRER, M.: *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas*, Madrid, 1616.

Los Evangelios Apócrifos: Ed. de A. DE SANTOS OTERO. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.

Obras Completas de Beato de Liebana: Edición de GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. y otros. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA

- ALVAREZ MARTINEZ, M. S.: “El camino francés y el desarrollo de la iconografía jacobea en Edad Media Asturiana” en *Actas del Congreso los Caminos y el Arte. Santiago*, Universidad de Santiago de Compostela, 1993; t.III, pp. 45-59.
- ANSON NAVARRO, A.: “La pintura rococó en España”. *Cuadernos de Arte Español*, 96 (1993).
- ARRUE UGARTE, B. y otros: Catálogo de la exposición *La Virgen en el arte de La Rioja en los siglos XII-XVIII*. Logroño, Caja Rioja, 1988.
- BARRIO LOZA, J. A.: *La escultura romanista en La Rioja*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.
- BERNIS, B.: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962.
- CANTERA ORIVE, J.: *La batalla de Clavijo*. Vitoria, s. i., 1944.
- CARO BAROJA, J.: *Las falsificaciones de la historia*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1995.
- CID, C.: “Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los Códices del Beato” *Compostellanum*, vol. V, n.º 4 (1965); pp.587-638
- DIAZ Y DIAZ, M.C.: “El Liber Sancti Iacobi” en *Santiago y la Europa del peregrinaje*. Barcelona, Lunwerg, 1993; pp. 39-55.
- “Santiago el Mayor a través de los textos”. Catálogo de la exposición *Santiago Camino de Europa*. Santiago, Xunta de Galicia, 1993; pp. 3-15.
 - “Estudios sobre la antigua literatura relacionada con Santiago el Mayor”. *Compostellanum*, XI, 4 (1966); pp. 457-502.
- GALILEA ANTON, A. M.: *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja*. Logroño, I.E.R., 1985.
- GUTIERREZ LASANTA, F.: *Historia de la Virgen del Pilar. El templo de Ntra. Sra. Del Pilar*. Zaragoza, s. i., 1973.
- GUTIERREZ PASTOR, I.: *Catálogo de la pintura del Monasterio de San Millán*. Logroño, I.E.R., 1984.
- LOPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago De Compostela*. Santiago, 1899.

- MÂLE, E.: *El gótico, la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, Encuentro, 1986.
- *L'art religieux de la fin du Moyen Âge*. París, 1925.
- MARTIN, J. L.: *Orígenes de la Orden Militar de Santiago (1170-1195)*. Barcelona, 1974.
- MATEOS GIL, A.J.: *La iglesia de Santiago El Real de Calahorra*. Logroño, I.E.R., 1991.
- MORALEJO ALVAREZ, S.: *Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant*. Santiago, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1986.
- MORALEJO ALVAREZ, S., DIAZ Y DIAZ, M.C., LOPEZ ALSINA, F.: *Los tumbos de Compostela*. Madrid, 1985.
- MORTE, C.: “Arnao de Bruselas en el taller del escultor Damián Forment”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. XXXV (1989); pp. 65-68.
- MOYA VALGAÑÓN, J. G. y otros: *INVENTARIO Artístico de Logroño y su provincia*, dirigido por J. G. MOYA VALGAÑÓN, Madrid, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1975, 1985.
- *Documento para la Historia del Arte del Archivo Catedral de Santo Domingo de La Calzada.(1443-1563)*. Logroño, I.E.R., 1986
- *Enciso monumental*. Logroño, Gonzalo de Berceo, 1975.
- “Aspectos del arte riojano en tiempos de Navarrete el mudo” *V Jornadas de arte riojano*. Logroño, I.E.R.,1995; pp. 25-50.
- NUÑEZ RODRIGUEZ, M.: “La guerra es mala pero conviene dado que es ineludible. (Iconografía del cruzado y el Milite)”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXII, (1995); pp. 71-113.
- OSMA Y SCULL, G. de: *Catálogo de azabaches compostelanos, precedido de apuntes sobre los amuletos contra el ajo, las imágenes del Apóstol romero y la cofradía de los azabacheros de Santiago*. Madrid, 1916.
- PEREZ DE URBEL, J.: “Orígenes del culto de Santiago en España” *Hispania Sacra*, 5 (1952); pp.17-32.
- PITA ANDRADE, J.M.: “La iconografía de Santiago en el Sacro Monte”. *Compostellanum*, n.º 10 (1965); pp.523-560.
- POMBO RODRIGUEZ, A.: “La iconografía de Santiago Matamoros”, *Peregrino*, 12. (1990); pp.20-26.

- RAMIREZ MARTINEZ, J. M.: *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Alava, Navarra y La Rioja*. Logroño, IER, 1981.
- *Retablos Mayores de la Rioja*. Agoncillo, Obispado de Calahorra y la Calzada, 1993.
 - *La escultura en La Rioja durante el siglo XVII*. Logroño, I.E.R., 1984.
- REVILLA, F.: *Diccionario de Iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990.
- RIO DE LA HOZ, I. del: “Hernando de Salcedo y los retablos de Valgañón y Ezcaray”. *Segundo Coloquio sobre la historia de La Rioja*. Logroño, C. U.R., 1985; pp. 125-141
- RUIZ ORTIZ DE ELGUEA, H.: “La devoción a Santiago de Jubera en la Edad Media”. *Berceo*, n.º 81 (1971); pp 101-110.
- RUIZ NAVARRO PEREZ, J.: *Arnao de Bruselas. Imaginero renacentista y su obra en el Valle Medio del Ebro*. Logroño, I.E.R., 1987.
- “El Maestro Anse”. *Berceo*, 87 (1974); pp.199-208.
- SANCHEZ ALBORNOZ, C.: *Estudios polémicos*. Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- “El culto de Santiago no deriva del mito Dioscórido”. *Cuadernos de historia de España*, XXVIII (1958);pp. 5-42.
 - “La auténtica batalla de Clavijo”. *Cuadernos de Historia de España*, IX (1948); pp.117-139.
- SANCHEZ TRUJILLANO, M.^a T.: *Peregrinos en La Rioja*. Logroño, Museo de La Rioja, 1993.
- SEBASTIAN, S.: *El mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid, Encuentro, 1994.
- *Iconografía e Iconología en el arte de Aragón*. Zaragoza, Guara, 1980.
 - “La iconografía de Santiago en el arte hispanoamericano” en Catálogo de la exposición *Santiago y América*. Santiago, Xunta de Galicia, 1993; pp. 276-287.
- SEGURA JIMENEZ, A.: *Diego Camporredondo y el arte rococó en Calahorra y comarca*. Logroño, I.E.R., 1994.
- SILVA Y VERASTEGUI, S. de: *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1984.
- *Iconografía gótica en Alava*. Vitoria, Diputación Foral de Alava, 1987.

VAUCHEZ, A.: *La espiritualidad en el Occidente medieval*. Madrid, Cátedra, 1985.

VAZQUEZ DE PARGA, L., LACARRA, J. M.^a, URÍA RIU, J.: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Madrid, C.S.I.C., 1948; 3 vols.

VAZQUEZ DE PARGA, L.: "Algunos aspectos de la influencia de la peregrinación compostelana en la iconografía artística". *Compostellanum*, n.º X, (1965); pp. 449-463.

TRABAJOS DEL MUSEO DE LA RIOJA

Títulos de la Serie

1. Alfarería sin torno en el Museo de La Rioja.
2. El carnaval en La Rioja.
3. Cántaros.
4. Belenes.
5. Alfarería popular en La Rioja.
6. Cerámica histórica en La Rioja. Del Neolítico a la Romanización.
7. Alacena. La vida doméstica a través de la colección etnológica del Museo de La Rioja.
8. Afanes. La agricultura y la ganadería a través de la colección etnológica del Museo de La Rioja.
9. Herramientas. Los oficios artesanales a través de la colección etnológica del Museo de La Rioja.
10. Peregrinos en La Rioja.
11. Trigo, harina y pan.
12. Rebaños. La ganadería tradicional a través de la colección etnológica del Museo de La Rioja.
13. Oficios de la madera.
14. Llares. La cocina popular en la colección etnológica del Museo de La Rioja.
15. El arte hispano-filipino en La Rioja. Los marfiles.