

NÁJERA

Nájera, situada a orillas del Najerilla, es la principal ciudad de la cuenca del citado río y una de las más importantes de la Rioja Alta, así como uno de los centros espirituales por excelencia del camino de Santiago a su paso por la región. Se sitúa a 27 km de Logroño, y se accede por la N-120 en dirección a Burgos, carretera que sigue un trazado más o menos paralelo a la ruta jacobea.

Nájera fue sede de la corte del reino de Navarra en la Edad Media, hecho que ha llevado a algunos historiadores a denominarlo como de Pamplona-Nájera, aunque realmente fue sólo reino de Pamplona hasta 1169. Fue Sancho Garcés III el Mayor de Navarra (1004-1035) el que convirtió a Nájera en el centro político de su monarquía por su estratégica ubicación. La *Terra Nagerensis* ofrecía al reino de Pamplona, esencialmente montañoso, un gran interés económico. Su esplendor coincidió con el reinado de su primogénito García Sánchez III (1035-1054), más conocido entre nosotros como García el de Nájera, por haber instalado su corte aquí. Durante su reinado, la frontera oriental de La Rioja quedó asegurada por la reconquista definitiva de Calahorra en 1045.

Sin embargo, Sancho Garcés IV el Noble o el de Peñalén (1054-1076) tuvo que hacer frente a los intentos castellanos de invadir La Rioja por su parte occidental. Su asesinato en el barranco de Peñalén –despoblado entre Funes y Villafranca–, por una conjura urdida por sus hermanos Ramón y Ermesinda, cambió el destino de este reino que pasará ahora a manos de Castilla y Aragón al anexionarse Sancho Ramírez de Aragón la zona este (Pamplona), unificando el reino de Pamplona y el de Aragón, y al ocupar Alfonso VI de Castilla la zona occidental (Nájera). A partir de 1076 La Rioja entra en la órbita castellana y Nájera es considerado como un territorio más dentro de la corona de Castilla, aunque organizado como condado de Nájera-Grañón-Calahorra-Arnedo.

Aunque Nájera fue probablemente la ciudad riojana con más edificios en los siglos XI y XII, dada la frecuencia con que éstos se mencionan en las fuentes escritas, actualmente apenas ha quedado nada de ellos. En los cerros que rodean la ciudad –del Castillo o de la Mota y de Malpica– hay un interesante complejo rupestre, con cuevas que posiblemente fueron habitadas en la alta Edad Media. Los dos castillos que tuvo en ellos no se conservan, y tampoco el Palacio Real o Alcázar, ocurriendo lo mismo con el puente sobre el Najerilla que construyera San Juan de Ortega, alzándose en su lugar otro reconstruido en el XIX.

En el Cerro del Castillo o de la Mota hubo una fortificación de origen musulmán durante los siglos VIII y IX, que fue un castillo-refugio para consolidar el dominio musulmán en la Rioja Alta y para controlar la frontera con los cristianos del Norte. En el 923 sería conquistado por Ordoño II y Sancho Garcés I, desempeñando una importante labor militar hasta el siglo XVI. En 1076 ya se cita en el *Fuero de Nájera*; a partir del siglo XV (1465), perteneció al primer duque de Nájera, Pedro Manrique de Lara; en el XVI alojó a Carlos V (1523 y 1542) y a Felipe II (1592), y a finales de la centuria comenzó a abandonarse.

Sobre el castillo del Cerro de Malpica siempre se ha afirmado, aunque con escasa base documental, que era de judíos al menos desde el siglo XII, pues éstos tenían su propio barrio rodeado de murallas al norte de Santa María la Real, en las laderas de Malpica. Dicha judería, cuya etapa de esplendor debió de situarse en torno al siglo XIV, tenía fuero propio y autonomía a cambio de mantener la fortificación, la cual debió de subsistir hasta comienzos del XVI, cuando en 1520 fue tomada por los comuneros.

Las noticias sobre la residencia que la monarquía navarra ocupó en la ciudad de Nájera son muy difusas. Se dice que en el siglo XI los reyes habitaban en un palacio en el barrio de San Miguel, pero no existe ninguna noticia documental ni ningún respaldo arqueológico que avale

esta suposición. Tampoco se puede afirmar a ciencia cierta si realmente a partir del siglo XII, como tradicionalmente se ha mantenido, dichos monarcas tuvieron su residencia en el palacio real o alcázar situado en las llamadas Eras del Castillo o Eras del Alcázar, al pie del Cerro de la Mota y de su castillo musulmán. Cuando después de la reconquista la ciudad pasó a manos cristianas, tanto el castillo como el palacio fueron reconstruidos, y ambos se citan en 1076 en el *Fuero de Nájera*. A partir del siglo XV este palacio real del alcázar todavía aparece en la documentación relacionado con la fortaleza del Cerro de la Mota, época en la que comenzó a ser ocupado por los duques de Nájera. El yacimiento donde se situaron ambos edificios se está excavando desde el año 2002.

En los primeros siglos de la Edad Media, Nájera poseía otro buen número de edificaciones, muchas de ellas religiosas. En el siglo X ya se mencionan la iglesia de San Vicente en el castillo, la iglesia o monasterio de Santa Águeda o Ágata, el monasterio de las Santas Nunilona y Alodia, y el de Santa Coloma. En el siglo XI aparecen las iglesias rupestres de San Román, San Pedro y San Pelayo; las iglesias de San Sebastián, San Martín y Santa María en el castillo; las de San Pablo, San Facundo, San Julián y San Miguel; el monasterio de San Quirico (o San Quirce) y Santa Julita, el de San Salvador de la Peña; un hospital u hospicio en el barrio de Sopeña fundado por Sancho el Mayor, el monasterio de Santa María la Real, la capilla de Santa Cruz dentro de este cenobio, y la alberguería de pobres o Casa de la Misericordia aneja a él, fundados por los reyes García y Estefanía. También se alude a la iglesia de Santa María la de Arriba, oratorio tallado en la roca y denominado así para diferenciarlo de Santa María la de Abajo o Santa María la Real.

En el siglo XII se citan dos iglesias de San Jame, Jaime o Santiago, una intramuros y otra extramuros, así como el hospital de San Lázaro, llamado también de los Leprosos, de los Peregrinos o del Puente, y el de la Abadía, denominado del Emperador Alfonso VII o del Real Patronato; y en el XIII, el hospital de la Cadena, probablemente situado en el alto de San Antón, entre Alesón y Ventosa. De todo ello, hoy en día sólo subsiste el monasterio de Santa María la Real, y ni siquiera el edificio original, sino el que le sustituyó a partir del siglo XV.

Iglesia de la Inmaculada

EN LA MODERNA IGLESIA parroquial de la Inmaculada de Nájera, inaugurada en 1975, se halla la pila bautismal de la parroquia de Santa Elena en Turza, aldea de Ezcaray despoblada en ese mismo año. Ahora bien, tras el abandono de esta iglesia de los siglos XV y XVI, la pila fue trasladada primero al Museo del claustro de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, junto con otras también procedentes de aldeas despobladas. Desde allí todas estas piezas se van recolocando en los últimos años en parroquias riojanas de nueva construcción.

La pieza parece medieval, quizás del siglo XIV, pero su cronología es muy difícil de establecer, al no poseer ningún elemento claro o diferenciador. Mide 110 cm de altura total x 85 cm de diámetro del brocal; 66 cm de altura del pie y 44 cm de altura de la copa. Tiene forma de gran cuenco más o menos semiesférico y está apoyada sobre un pie posterior. Esta tipología la posee la pila de Cellorigo, tras-

Pila bautismal



ladada recientemente a la iglesia de la Trinidad de Calahorra, tras haber estado también un tiempo en el Museo calceatense, y las de dos aldeas de Santa Engracia de Jubera, Cenzano y El Collado, que siguen todavía en el citado Museo, en espera de una futura ubicación.

Texto y foto: MSR

Monasterio de Santa María la Real

FUE FUNDADO EL 12 DE DICIEMBRE de 1052 por el rey de Nájera-Pamplona García Sánchez III y su esposa Estefanía de Foix, según la tradición tras el hallazgo por parte del monarca de la imagen de la Virgen en una cueva en 1044 y con el botín de la reconquista de Calahorra en 1045. El 5 de septiembre de 1054 la reina Estefanía, ya viuda, confirma la fundación, y en 1056 lo hacen Sancho el de Peñalén de Navarra, Fernando de Castilla y Ramiro de Aragón. El 29 de junio del mismo año el monasterio es consagrado solemnemente por Guillermo Guifredo, arzobispo de Narbona.

El 18 de abril de 1052, meses antes de la fundación, los reyes García y Estefanía habían dotado y concedido franquicias a una alberguería de pobres o Casa de la Misericordia aneja al monasterio, que aparece en las fuentes medievales a menudo hasta el siglo XV. Nájera concedía gran importancia al cuidado de los necesitados, ya que se encontraba dentro del camino de Santiago y debía poseer un hospital o alberguería donde encontraran cobijo los peregrinos enfermos.

En un principio, Santa María la Real se fundó como una comunidad de clérigos, un cabildo canonical o catedralicio que debía atender el culto de la catedral de Calahorra. Al quedar ésta bajo dominio musulmán, el obispado radicaba en Nájera desde el año 950, y a pesar de la reconquista de Calahorra en 1045, el obispo fijó su residencia definitivamente en Nájera, trasladándose desde Santa María de Arriba a Santa María de Abajo. La fundación era presidida por dicho prelado y regentada por clérigos que practicaban las reglas de los antiguos Padres (San Isidoro o San Agustín) y la liturgia visigótica, aunque no eran canónigos regulares.

Esto cambió cuando el rey de Castilla, Alfonso VI, conquistó La Rioja en 1076 pues entonces, pretendiendo adaptar el cristianismo hispano a los esquemas galos (reformas cluniacense y gregoriana) e intentando olvidar las viejas costumbres visigodas y mozárabes, entregó la

Bibliografía

FERNÁNDEZ SAN MILLÁN, J. M^a, 1992, p. 94; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2004b, p. 311.

abadía de Nájera a la francesa de Cluny, quizá por influencia de su segunda mujer, Constanza, que era borgoñona. Aunque el documento de donación es del 3 de septiembre de 1079, la dependencia efectiva pudo tener lugar el mismo año 1076. Alfonso VI expulsó a los clérigos y los sustituyó por monjes, pasando el monasterio de ser un cabildo canonical a una congregación monástica benedictina. Los obispos no tenían ninguna jurisdicción sobre los monjes pues éstos dependían directamente de Roma, y comenzaron los pleitos entre el obispado y el monasterio, dominado ahora por franceses. En su intento de eliminar todo vestigio anterior, Alfonso VI sustrajo la iglesia del dominio y posesión de Munio, obispo de Nájera y Calahorra, desposeyéndole de sus bienes. Como éste no podía protestar al rey, no confirmó el documento de donación a Cluny pero tuvo que abandonar el monasterio en 1079 y ejercer su ministerio episcopal en la antigua iglesia junto al castillo, donde habían residido los prelados anteriormente.

En el siglo XII se suceden sin cesar las donaciones, intercambios y privilegios reales, sobre todo entre 1125 y 1150, y la comunidad benedictina mantendrá un largo pleito con el obispado, pues la convivencia en el monasterio entre los monjes cluniacenses y los prelados seguía resultando muy difícil. Durante la segunda mitad las diferencias se darán entre el abad o prior de Nájera, Raimundo (documentado por primera vez en 1143), y el obispo de Calahorra, Rodrigo de Cascante (1146-1190), provocando el abandono definitivo del obispo de la ciudad de Nájera a partir de 1170. Los continuos pleitos acabaron por sumir al monasterio en graves penurias, y a finales del siglo XII empezó a dar muestras de pobreza, relajación moral y crisis espiritual, comenzando su decadencia en el XIII. Esta época supone un estancamiento, sobre todo a partir de un gran incendio que afectó a la ciudad y al monasterio entre 1201 y 1215. El conflicto entre el obispo y cabildo de Calahorra y el prior y monasterio de Nájera se zanjará definitivamente en este primer cuarto del siglo, en tiempos

del obispo Juan Pérez y del prior Juan. En 1222 el obispo de Burgos, Mauricio, acepta el arbitraje en el pleito, comprometiéndose ambas partes a acatar su veredicto, que se dio en 1223 a favor del obispo Juan. Con ello desapareció el dominio cluniacense en la diócesis, quedando el cenobio sometido a ella y muy reducido en extensión.

En el siglo XIV la situación era bastante grave, y, a finales de la centuria, el monasterio estaba en ruinas y medio hundido, comenzando en el XV su recuperación y reconstrucción arquitectónica. En 1486 quedó desligado de la orden de Cluny y en 1513 fue vinculado a la congregación observante de San Benito de Valladolid, que lo detentó hasta la expulsión de los monjes en 1835 y la desamortización de 1836. En esta época, la Guerra de la Independencia y las sucesivas desamortizaciones provocaron el expolio y la destrucción de gran parte del monumento, tanto de su arquitectura como de sus bienes muebles. Desde entonces quedó abandonado hasta 1895, año en que se hicieron cargo de él los Padres Franciscanos —que lo siguen rigiendo hoy—, con quienes se inició su lenta rehabilitación tras la declaración en 1889 de Monumento Nacional.

En la primera mitad del siglo XX se intervino en diferentes ámbitos, pero fue tras la creación del Patronato de Santa María la Real en 1959 cuando realmente se retomó el interés por el edificio. En los años sesenta intervino en él Fernando Chueca Goitia, y en los años ochenta, Javier Bellosillo. A partir de 1996 se ha actuado en numerosas ocasiones, y tras la elaboración en 2001 del Plan Director, dirigido por Javier Blanco Martín, se ha acometido su restauración integral, con el fin de instalar en 2005 la exposición *La Rioja Tierra Abierta. Nájera, Legado Medieval*, organizada por la Fundación Cultural Caja Rioja y el Gobierno regional.

El edificio del siglo XI, que debió de ser de estilo románico primitivo con influencia asturiana y mozárabe, ha desaparecido casi en su totalidad. Constaba de la santa cueva donde fue hallada la imagen según la tradición, del templo que surgió a continuación, del monasterio para albergar a los clérigos, y del hospital o alberguería para acoger a los peregrinos jacobeos. En los siglos XII y XIII se reconstruyó y hacia mediados del XV se reedificó por completo, por lo que hoy contemplamos no un monasterio románico, sino otro de estilo gótico tardío y renacentista. No obstante, a grandes rasgos sabemos cómo podía ser el templo primitivo por el dibujo que aparece en el Documento Fundacional de 1052, custodiado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid. La miniatura presenta un corte transversal de una iglesia de tres naves desiguales, más alta la central que las laterales, con superposición en ellas de

dos órdenes de columnas, y con cubiertas a base de arcos de medio punto y de herradura, quizá por influencia de San Millán de Suso, cuya nueva consagración por Sancho el Mayor había tenido lugar en 1033.

Del templo, que se apoyaba en el lado oeste de la roca donde se situaba la cueva, sólo queda ésta, abierta en el centro del coro bajo, dividida en cuatro tramos con nichos laterales excavados, y un lienzo del muro sur con dos vanos en la zona colindante con el muro occidental, lugar en el que la arquitectura se empotra en esas peñas del cerro de Malpica. Estos sillares románicos se corresponden con el último tramo de la nave de la epístola de la iglesia gótica. Al exterior se aprecia en la parte baja un hueco de medio punto sin decorar, y en la alta, un vano en arco de herradura que por el despiece de los sillares más bien parece ser un óculo rasgado posteriormente para convertirlo en ventana. En la vertiente interna, correspondiente al lado de la epístola, tanto el vano inferior (zona del coro bajo, cueva y Panteón Real) como el superior (zona del coro alto, de difícil acceso) son de medio punto y no tienen decoración. En este pequeño lienzo de muro subsisten también restos de escultura monumental: un fragmento de la cornisa del tejazoz situado sobre la ventana citada anteriormente, decorado a base de ajedrezado con tacos muy deteriorados dispuestos en tres filas, y cuatro canecillos tan borrados que sólo se distingue una cabeza humana en uno de ellos. Todos estos restos podrían pertenecer a la reconstrucción de la iglesia en los siglos XII o XIII.

De la misma época se conservan capiteles y fragmentos pétreos en un altar de la capilla real de la Vera Cruz o de doña Mencía López de Haro, situada en el ala oeste del claustro, que desde hace años se emplea como depósito para albergar los restos sueltos que van apareciendo. Aunque la mayor parte de ellos son del siglo XVI, existen varias piezas románicas: dos capiteles vegetales con volutas (29 cm de altura x 25 cm de anchura y 29 cm de altura x 23 cm de anchura, respectivamente); un capitel vegetal con volutas y cimacio de flores (19 cm de anchura x 23 cm de altura); y otro capitel con dos cuadrúpedos afrontados, muy deteriorado (37 cm de altura x 26 cm de anchura).

Pero el mejor capitel del monasterio de Nájera que ha llegado a nuestros días se encuentra, curiosamente, en la catedral oscense de San Pedro de Jaca. Se ubica en la cabecera, concretamente en la capilla de Santa María del Pilar, que ocupa el ábside colateral de la epístola. La primera advocación de esta capilla fue Nuestra Señora del Rosario y así se mantuvo hasta 1963, año en que la capilla del Pilar, situada en el claustro, pasó a ser sala del Museo Diocesano y su advocación fue trasladada aquí. En ella hay diversos capiteles sueltos, dos de ellos utilizados como soporte



Restos del primitivo monasterio románico

de la mesa de altar y otros dos como soporte de la Virgen del Pilar. Aunque en Jaca se dice que todos ellos proceden del viejo claustro románico de la catedral, la verdad es que el que sirve de peana a la citada imagen se lo llevó de Nájera Francisco Íñiguez Almech para compararlo con otros, y se quedó definitivamente en Jaca. En el monasterio riojano había aparecido como relleno en un muro del claustro, al reparar la capilla de los López de Haro, que estaba medio hundida por un desprendimiento de los acantilados próximos. Mide 29,5 cm de altura x 45 cm de anchura x 36,5 cm de profundidad, y sólo está tallado por tres de sus lados, pues se hizo para adosar a una pilastra. Es corintio degenerado y se decora, en la mitad inferior, con varias hojas que más que acantos parecen palmetas; en la superior, con caulículos enrollados en voluta o espiral; en los laterales, con pitones salientes en punta; y en el centro, con un muñón. Según Íñiguez, se podría fechar en el siglo

XI, como los propios capiteles de la catedral de Jaca y los de la colegiata de San Isidoro de León, con los que guarda bastantes similitudes en la manera de tallar las hojas en forma de palmeta, los caulículos, los pitones y el muñón. Siendo así, pertenecería al primitivo monasterio de Nájera, fundado en 1052.

IMAGEN MARIANA

La imagen mariana denominada Santa María la Real es la titular del monasterio, cuya fundación tuvo lugar, según la tradición, tras el hallazgo de dicha talla en una cueva por parte de Sancho Garcés III en 1044 y con el botín de la reconquista de Calahorra en 1045. Pero esta leyenda no es mencionada ni en la carta de fundación y testamento de García y Estefanía del 12 de diciembre de 1052, ni en la

Crónica Najerense, escrita en el siglo XII, documentos custodiados en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid.

Son los autores de los siglos XVII, XVIII y XIX los que hacen referencia a la invención de la imagen (Yepes, Amiax, Garibay Zamalloa, Salazar, Anguiano, de la Fuente, Moret, Garrán...), y todos ellos relatan la leyenda de modo similar, cambiando sólo algunos detalles. El rey García iba un día de caza por la margen derecha del río Najerilla montado a caballo y con un ave en la mano (azor o halcón según diferentes versiones), que al ver a otra (perdiz o paloma), se fue tras ella. Los dos pájaros cruzaron a la orilla izquierda del río y se metieron en una gruta que había entre la espesura, muy cerca del camino por donde los peregrinos iban a Santiago. El rey las siguió y en la cabecera de la cueva halló un rústico altar con una imagen de bulto de la Virgen con el Niño, una campana de bronce, una terraza o jarra con azucenas y una lámpara votiva. Curiosamente, las dos aves, antes enemigas, flanqueaban la efigie en actitud pacífica. El rey se postró en el suelo para adorarla y decidió entonces emprender la reconquista de Calahorra, seguro de que con este buen presagio vencería, y edificar allí un templo y monasterio en honor a María con el fin de darle culto y de convertirlo en panteón real para él, su familia y sus descendientes. Dispuso que el altar mayor estuviera enfrente de la Santa Cueva, y que ésta se ensanchara para servir de enterramiento. También fundó un hospital para hospedar a los que vinieran a rendirle culto y una orden de caballería militar llamada de la Terraza o Jarra de Azucenas (o Santa María de los Lirios). Como recuerdo de esta bella leyenda, en el altar mayor del presbiterio de la iglesia junto a la Virgen, se exhiben una campana, una lámpara y una jarra de azucenas.

Nos encontramos ante un caso más del mito medieval de la ocultación de imágenes por los cristianos durante la conquista árabe en lugares sagrados y su posterior hallazgo. En este caso la hierofanía o lugar sagrado pertenece al mundo lítico (montañas, cuevas, piedras) y no al vegetal (árboles) ni al acuático (fuentes, ríos, lagunas, arroyos). Como ocurre con el mito de la Virgen de Valvanera, el lugar al que hay que acceder para descubrir la imagen se define como selvático, impracticable, agreste, atestado de alimañas, etc. para dar sensación de caos y desorden sobre el que debe instaurarse un nuevo orden cristiano.

Es evidente que la leyenda tiene un carácter mítico, y que el rey García tuvo diversos motivos –y no sólo el religioso, sino más bien otros políticos– para fundar el monasterio. La motivación religiosa –devoción personal, poder dar culto a la imagen de la Virgen que el rey encontró en la cueva y agradecer su victoria en la reconquista de Cala-

horra– es legendaria. Las causas reales debieron de tener relación, por un lado, con su deseo de seguir manteniendo la diócesis en Nájera a pesar de la recuperación de Calahorra, y, por otro, con la intención de afianzar la ciudad de Nájera como centro del reino navarro frente a Castilla, que acechaba continuamente.

En principio la imagen se ubicó en la cueva, pero por la gran devoción que se le profesaba, se acabó sacando a la iglesia. Actualmente se ubica en un camarín del centro del segundo cuerpo del retablo mayor, y en la cueva se encuentra desde 1845 la Virgen del Alcázar o de la Rosa, gótica del siglo XIV, procedente de la capilla del Alcázar Real, situado en las llamadas "Eras del Alcázar", al pie del Cerro de la Mota.

Dada la existencia del monasterio en el siglo XI, a menudo la imagen se ha datado equivocadamente en esta centuria, creyendo que es realmente la que se le apareció al rey. También se ha fechado en época prerrománica aduciendo que era una de esas tallas escondidas por los cristianos tras las invasiones visigoda y musulmana. Realmente es una escultura de mediados del siglo XII, contemporánea de las de Valvanera y Nieva de Cameros, con las que tiene muchas semejanzas.

Es de madera dorada, policromada y encarnada, y se talló para ser vista sólo de frente; por detrás es plana en la parte superior (espalda) y hueca en la inferior (escabel). Su tamaño es considerable, pues mide 127 cm altura x 49 cm anchura. En cuanto a tipología iconográfica, es una Virgen en majestad, hierática, sedente, entronizada, frontal; *Dei Genitrix* o *Theotokos* (Madre de Dios); *Panagia Nikopoia*, *Kiriotissa* o *Arzonera* (sedente con el Niño en su regazo); *Mater Christi* (Madre de Dios encarnado); *Sedes Sapientiae*, *Tronum Dei* o Trono de Salomón (Trono del Niño en tanto que Sabiduría Divina); Virgen asimétrica (el Niño no está en el centro sino en la rodilla izquierda y no en posición frontal sino lateral, de perfil); y Virgen del don o de apoyo (sujeta al Niño por la parte superior del brazo).

Apoya los pies sobre una base cruciforme y se sienta en una arqueta o escabel sencillo. El rostro es severo, sereno, hierático, y por su belleza parece algo retallado. Cubre la cabeza con un velo dorado, liso, que cae por los hombros hasta la mitad de los brazos formando ondulados pliegues, y únicamente deja ver dos pequeños mechones del cabello. Se sospecha que originalmente llevó corona, por las marcas que hay en la parte superior de la cabeza. La actual, dorada, con piedras preciosas pintadas y resaltes trilobulados, se colocó en una restauración de 1948. La túnica es dorada, talar o rozagante pero sin arrastrarse y con mangas estrechas. Sólo asoma por debajo del manto, en la parte inferior de las piernas, donde se pliega geométrica-

mente al modo bizantino mediante tres dobleces en la fimbria, semejantes a los que llevan las vírgenes de Vico, Valvanera y las dos de Cañas, aunque de factura distinta en cada caso. El manto es verde oscuro, con florecillas doradas y totalmente cerrado a modo de *paenula* o planeta. Tiene orfrés dorado en el escote, decorado con una joya de cristal transparente. Como en la talla de Nieva de Cameros, este manto se recoge en la rodilla derecha y desciende en diagonal hacia la izquierda. Las amplias mangas cuelgan rematadas en punta y se adornan con orlas doradas y gemas de colores como en las coronas. En el torso la prenda es totalmente ajustada y lisa, pero se pliega sobre las rodillas, descendiendo por la izquierda hasta casi el tobillo. Como ocurre en la talla de Nieva de Cameros, está interpretada a modo de *paenula* o planeta, pero creando un atavío inexistente pues el orfrés debía decorar la túnica. Con la mano derecha sujeta un tallo con una flor de lis dorada colocada en la restauración, pues el objeto original no se conserva. Con la mano izquierda sostiene al Niño del modo indicado más arriba. Las piernas son ligeramente convergentes hacia los tobillos, con las rodillas muy separadas, como es usual en las imágenes del románico pleno. El calzado, negro y puntiagudo, fue recreado en parte en la restauración, pues sus puntas habían sido cortadas.

El Niño, que destaca por su gran tamaño y estilización, está sentado en la rodilla izquierda de su Madre, de perfil. Su rostro, seguramente retocado, es muy bello, repitiendo a escala reducida las facciones maternas, y la corona se rehizo en la restauración, idéntica a la de ella. La figura en conjunto es bastante esbelta y no de un recién nacido, como es usual en la época. La actitud de ambos es muy distante pues ni siquiera se miran; ella es sólo un trono para su Hijo, y él no es un simple niño sino Dios Todopoderoso; de ahí la ausencia de rasgos infantiles. Su indumentaria es diferente a la de María. Lleva una túnica talar con mangas anchas, de cuello redondo o "a la caja" decorado con pedrería pintada. El manto está dispuesto sobre el hombro izquierdo a manera de toga romana. Con la mano derecha bendice a la manera latina y con la izquierda, que no es original pues se rompió desde la muñeca, sostiene una esfera dorada, producto de la restauración. Los pies descalzos son enormes y aparecen de perfil y cruzados uno sobre otro en una extraña postura que poseen también los niños de Nieva y Valvanera, y otros en piedra, como el de Santa María de Aradón en Alcanadre.

Es una talla de gran calidad estilística, derivada de modelos bizantinos. Su fina ejecución, su bella elegancia y estilización revelan que su autor no debió de ser popular sino un artista bien formado en un taller. Sus proporciones son totalmente arbitrarias, no por una mala factura sino

porque eso es lo habitual en la plástica románica: los cuerpos son geométricos; la cabeza de la Virgen, demasiado voluminosa; sus hombros, muy estrechos, y el Niño, excesivamente grande, destacando por su desproporción los alargados y voluminosos pies. Los pliegues, gruesos, carnosos y curvos, están bien modelados, pero son irreales.

Como muchas imágenes de culto medievales, desde tiempos muy tempranos (según la documentación desde el siglo XIV) estuvo vestida y adornada con piezas postizas de orfebrería. La restauración tuvo lugar en 1948 en Madrid, donde se efectuaron varias reposiciones, se estofó y policromó. En 2004 José Luis Birigay volvió a intervenir en ella para la exposición: *La Rioja Tierra Abierta. Nájera, Legado Medieval*.

Virgen de Nájera después de la restauración de 1948. Fondo fotográfico del IER



TAPA DEL SEPULCRO DE DOÑA BLANCA DE NAVARRA

Cuando los reyes García Sánchez III y Estefanía de Foix fundaron el monasterio de Santa María la Real de Nájera en 1052, una de sus intenciones fue que sirviera de panteón real para ellos, su familia y sus descendientes (familias reales navarras primero y castellanas después). Dispusieron entonces que el altar mayor estuviera enfrente de la Santa Cueva, abierta en el lado occidental de la iglesia, y que dicha gruta se ensanchara para servir de enterramiento, y por eso los sepulcros se encuentran en su entrada.

El de Blanca Garcés, conocida como doña Blanca de Navarra, es el más antiguo de los conservados. Nació en Laguardia hacia 1135, en el seno de la familia real de Navarra, pues fue fruto del matrimonio del rey García Ramírez el Restaurador (1134-1150) con Margarita de la Perche. Fue hermana del rey Sancho VI el Sabio (1150-1194) y bisnieta del Cid Campeador. Se casó con Sancho III el Deseado, hijo del rey castellano Alfonso VII el Emperador (1126-1157). Con él, que había nacido entre 1131-1133 y sólo reinaría de 1157 a 1158, tuvo al futuro Alfonso VIII el de las Navas (1158-1214). La boda entre ambos se concertó en 1140 y se celebró en 1151 —ella con sólo dieciséis años—, para mitigar las tensiones entre sus padres, los reyes de Castilla y Navarra. Murió el 12 de agosto de 1156 en Toledo a los veintiún años, algunos meses después de dar a luz a Alfonso VIII —nacido el 11 de noviembre de 1155—, por complicaciones surgidas tras el parto. Paradójicamente, aunque fue hija, hermana, esposa y madre de reyes, nunca fue reina —sólo princesa—, pues su marido comenzó su reinado en Castilla un año después de su muerte. No obstante, y a pesar de que la coronación oficial tuvo lugar en 1157, ya desde su boda en 1151 Sancho era llamado rey, y quizá por ello en la inscripción del monumento funerario de Blanca se le llama reina. Él falleció el 31 de agosto de 1158 también en Toledo, por causas desconocidas, encomendando el cuidado de su hijo de tres años al caballero Fernán Ruiz de Castro, hasta que cumpliera los quince. Ella fue enterrada en el monasterio de Nájera y él en la catedral de Toledo.

El 30 de agosto de 1156 su marido menciona su tumba en una donación, puesto que la finalidad que quería conseguir con dicho monumento era perpetuar su memoria, objetivo que finalmente se ha cumplido, puesto que es la única tumba del panteón medieval que ha sobrevivido a nuestros días. Sancho El Deseado vuelve a citar el sepulcro en 1158, y su hijo Alfonso VIII, en 1165 y 1175. Aunque se concibió como sepulcro, pues se le inhumó allí, hoy se considera más como un cenotafio —aunque no lo sea en

sentido estricto—, pues ya no contiene el cuerpo y sólo conserva la cubierta. Doña Blanca es la única que tiene dos tumbas: la románica que ya no contiene el cadáver, y la del panteón real renacentista, compartida con su hermana Sancha Garcés. El hecho de que sea la única que sobrevivió a la reforma del panteón original en el siglo XVI, es un claro indicio de la estima en que se tenía a este monumento conmemorativo, y es un valioso testigo de la calidad que debían tener estas tumbas reales del siglo XII. Dada la disposición de sus escenas, orientadas en direcciones diferentes, probablemente en su ubicación original estuvo colocada de manera que el visitante pudiera rodearla.

Es una urna de piedra tallada en un solo bloque y decorada con figuración en altorrelieve. Mide entre 44-48 cm de altura x 167 cm de anchura x 70 cm de profundidad, y pesa unos 1.300 kilos. Como el monumento fue hecho para albergar los restos mortales de la princesa, la fecha de ejecución es deducible de la del fallecimiento: mediados del siglo XII. Además, al aparecer su marido esculpido en él y mencionarlo en dos documentos de 1156 y 1158, podemos afirmar con bastante seguridad que fue ejecutado por encargo suyo entre la muerte de ella, y la de él, sólo dos años más tarde.

La inscripción que posee "REGINA DONA BLANCA" sirve para identificarlo pero no nos proporciona ninguna fecha; sólo el nombre de la difunta, a la cual se califica de reina a pesar de no haberlo sido estrictamente. Es contemporánea de la tumba, y se halla en el centro del lado vertical de la cara principal de la tapa, debajo de la escena que narra su muerte y la ascensión de su alma al cielo. Según Yepes y Salazar, alrededor del zócalo del sarcófago hubo un epitafio latino posterior a la época románica, formado por diez versos que resaltaban sus virtudes, su matrimonio y su muerte tras el parto en la era 1194 (año 1156).

El sepulcro presenta tipología exenta. Aunque hoy sólo conserva la cubierta a dos vertientes de sección pentagonal, suponemos que originalmente tuvo una caja o yacija prismática rectangular, con dos lados largos y dos frontispicios cortos. Carece de imagen yacente y toda su superficie se encuentra labrada con relieves, reflejando por ello una tipología propiamente románica, como la del sepulcro de Garcilaso de la Vega. Es una concepción diferente a la de los cenotafios de San Millán de la Cogolla y Santo Domingo de la Calzada, que por poseer estatua yacente se acercan más al gótico. Sin embargo, el de doña Blanca sí que será un anticipo del gótico por su temática (presencia de escenas funerarias).

Su iconografía está bien estudiada, pues ha sido objeto de interés de varios autores. En la vertiente inclinada de la cara anterior o principal de la tapa se representa en el



*Sepulcro de doña Blanca
de Navarra. Cara anterior*



*Sepulcro de doña Blanca
de Navarra. Cara posterior*

centro a Cristo en majestad sedente, frontal, rodeado de una mandorla. Es el Cristo del Apocalipsis, el Pantocrátor mayestático, hierático, justiciero, triunfante, omnipotente, "Señor de todo y de todos", que está ya en el reino de los cielos esperando en este caso al alma que se eleva en la parte inferior para juzgarla. Lo rodea el Tetramorfos o símbolos zoomórficos de los cuatro Evangelistas, según su disposición habitual: en la parte superior, a la derecha de Jesús, el hombre alado de San Mateo; arriba, a la izquierda, el águila de San Juan; en la zona inferior, a la derecha, el león alado de San Marcos, y abajo, a la izquierda, el toro o buey alado de San Lucas.

A ambos lados flanquean la composición los Apóstoles, de los que sólo han llegado a nuestros días once, pues uno desapareció al destruirse el frontispicio de los pies. No se distribuyen simétricamente ya que a la izquierda de Cristo hay cinco y a la derecha seis, y es en este lado donde debería haber uno más y no en el otro.

En el friso o lado vertical de esta cara principal de la tapa aparece el óbito de la reina y el duelo de la corte por dicha muerte en una estructura tripartita, como en la vertiente inclinada descrita, y con una simetría compositiva, con dos árboles decorativos de separación de escenas. La de nuestra izquierda narra un episodio que se ha interpretado de dos modos distintos: pueden ser los momentos finales de doña Blanca, previos a su fallecimiento, o, como ya apuntaba Valentín Carderera, el desmayo de su hermana Sancha Garcés, esposa del vizconde de Bearne Gastón, hipótesis a la que nos sumamos. En cualquier caso, la mujer muestra su indisposición casi perdiendo el sentido ante sus damas con la mano apoyada en la mejilla. Éstas son seis: dos de ellas la sujetan, otras dos muestran actitud de recogimiento, la siguiente es una plañidera que con gesto de dolor se mesa los cabellos, y la última parece sedente. Si la escena representa a Blanca, se sigue una secuencia cronológica de izquierda a derecha (desmayo, muerte y duelo), pero si se refiere a Sancha, los tres episodios de esta cara no siguen una secuencia diacrónica, sino sincrónica (duelo de sus familiares, a la izquierda las damas y a la derecha los caballeros).

El episodio central narra la muerte de la princesa y la *elevatio animae*. Está separado de los otros dos por sendos árboles de los que cuelgan hojas en forma de roleos, en uno, y en forma de palmetas, en el otro (palmera como símbolo de la inmortalidad y la resurrección). Además de separar las escenas, pueden contener el simbolismo del Árbol de la Vida, ya que según la tradición bíblica, sus frutos concedían la inmortalidad, significación muy apropiada para el momento que se narra aquí. Ella está tendida en el lecho fúnebre, y la flanquean por la cabecera y los pies

dos ángeles que sujetan con sus manos su alma en forma de niña desnuda, para elevarla al cielo y presentarla ante Cristo, situado arriba, en la vertiente inclinada de la tapa. Es una bella alegoría de la resurrección del alma, que en este caso no utiliza el típico lienzo o *caelum* para su transporte. Debajo aparece la inscripción que la identifica.

La escena de la derecha del espectador refleja el duelo del rey por la muerte de su joven esposa, acompañado de cinco cortesanos afligidos. El monarca, completamente desolado y casi a punto de desfallecer, es fácil de identificar por su corona de tipo bizantino. De los cinco nobles, los tres primeros le sostienen por los brazos en una composición casi simétrica a la de las damas atendiendo a Sancha, y el siguiente sujeta por el brazo al último, que se tira de la barba. Aunque al igual que en la escena de las mujeres, sus ademanes dolientes se expresan, más que por medio de sus rostros, mediante la inclinación de sus cabezas y los gestos de sus manos, aquí la expresión de pena está peor conseguida que en aquella, la cual cuenta con una mayor riqueza de fórmulas figurativas, también basadas en la mímica del gesto. Sin embargo, hay un cierto paralelismo en la distribución de los grupos masculinos y femeninos.

La estructura tripartita de estas escenas es una herencia de su utilización en sarcófagos antiguos, cuyos arbutos de separación se copiarán algunos años después en la tumba de Garcilaso de la Vega. La iconografía del duelo y velatorio ante el cadáver es un anticipo del gótico, y quizá ésta sea la primera representación española. Y a pesar de la premura de su cronología, es una de las más ricas de la escultura funeraria medieval hispana, pues tiene el mérito de ocurrir en la propia casa mortuoria, en este caso el palacio real, y de estar protagonizada sólo por personajes laicos, con total ausencia de religiosos. No es usual conceder tanta importancia en la escultura a esta primera parte de la ceremonia, que tiene lugar en la casa nada más fallecer el difunto (llegada de los familiares, primeras oraciones y manifestaciones de dolor, etc.). Sin embargo, las otras dos fases (el cortejo fúnebre desfilando procesionalmente por la calle y el propio enterramiento en la iglesia), tuvieron un gran éxito en los siglos XIII y XIV.

Según Rocío Sánchez Ameijeiras, el rey Sancho se trata del mismo modo que algunos pasajes literarios de las canciones de gesta como el del desmayo de Carlomagno al ver los cadáveres de Rolando y sus otros guerreros muertos en Roncesvalles según la *Chanson de Roland*. Es probable que este poema épico francés se conociera en Nájera, pues por estas fechas un monje cluniacense seguramente francés escribía aquí la *Crónica Najerense*, proporcionando en ella el año de la muerte de Carlomagno. Otro ejemplo literario

del sufrimiento de un héroe por otro sería, como apunta Elizabeth Valdez del Álamo, el del guerrero Aquiles lamentándose por la muerte de Patroclo en la *Ilíada* de Homero. No obstante, como no siempre los textos constituyen un precedente para el arte, ambas investigadoras hacen derivar también el tema del lamento de Sancho de otros bíblicos, utilizados en algunas obras escultóricas: Sánchez Ameijeiras apunta como fuente la iconografía utilizada en el Prendimiento de Jesús en el huerto, y Valdez del Álamo, la escena del Arresto de Pedro, presente en algunos sarcófagos paleocristianos. En ambos casos los protagonistas se figuran con los brazos extendidos hacia abajo, flanqueados o sostenidos por soldados.

Las escenas de la cara posterior del arca son bíblicas, referidas al Juicio Final y a la Salvación. En todas ellas las mujeres juegan un papel esencial, puesto que se trata de sugerir el sacrificio que supone la maternidad. En la vertiente inclinada se halla en el centro otro Cristo en majestad en la Jerusalén celestial, que se corresponde con el de la otra cara, pero en este caso rodeado de una serie de mujeres, que tradicionalmente se han interpretado como las Vírgenes Prudentes y Necias de la parábola de San

Mateo (25, 1-13). La historia forma parte de una serie de relatos que simbolizan el fin del mundo; de hecho, se asocia al Juicio Final donde las vírgenes locas encarnan a los réprobos y las sensatas a los elegidos. Pero el tema no se popularizó en la época románica por su asociación al Juicio Final, que fue algo más tardía, sino por su presencia en el teatro religioso. En el siglo XII este episodio era un drama litúrgico muy emotivo, que hoy se supone escrito hacia 1050-1060, que se representaba en la catedral de San Marcial de Limoges.

En el arca sepulcral de doña Blanca, Cristo simboliza al novio que en la parábola tiene el poder de abrir o cerrar las puertas de las vírgenes. Aunque el número más usual de jóvenes en casi todas las representaciones es de cinco a cada lado, como se dice en el Evangelio, aquí se han esculpido cinco prudentes a su derecha –de las cuales falta una pues esta zona coincide con otra de las partes fragmentadas de la pieza– y siete necias a su izquierda. Hay que pensar que esta distribución corresponde a razones de simetría respecto a la escena de la otra vertiente, pues recordemos que también los Apóstoles se distribuían así: cinco a un lado y siete a otro. En cualquier caso todas ellas son muy

Detalle. Pantocrátor y Tetramorfos. Cara anterior



similares y no muestran variantes apreciables; sólo las distingue la posición de la puerta del paraíso, que para las prudentes está abierta y para las necias cerrada. Este tema iconográfico es muy frecuente en Francia, quizá por su representación teatral en Limoges, pero no en España, y tal vez sea el ejemplo de Nájera el más temprano de nuestro país. Por su sentido escatológico es muy apropiado para un sepulcro.

Ahora bien, hay autores que interpretan esta escena de otro modo. Por ejemplo, Agustín Gómez Gómez piensa que es muy extraño su número (cinco y siete en vez de cinco y cinco), el hecho de que dos de ellas hablen entre sí, y la ausencia de atributos diferenciadores (las supuestas lámparas son todas idénticas, al igual que la expresión de sus rostros). Por todas estas razones, él propone otro tema, concretamente el del Salmo 44, 14-18, que alude a las vírgenes que se dirigen al palacio de Cristo. Aunque es un pasaje muy parecido al de las Vírgenes Prudentes y Necias, según su opinión es más adecuado por sus constantes referencias a la maternidad y a la nupcialidad.

El lado vertical de esta cara posterior de la tapa presenta escenas bíblicas, separadas por un árbol. En la izquierda del espectador aparece una mutilada Epifanía (Mateo 2,

1-12), ya que el corte de la pieza por la parte de la cabecera rompió parcialmente la figura de la Virgen, que estaba sentada de frente, y de la que sólo queda su pierna izquierda. Sí se aprecia todavía a Jesús sentado en la rodilla de ese lado, sin cabeza y vuelto hacia el primer rey. Lo curioso de esta escena es que los Magos se acercan por el lado izquierdo de Madre e Hijo, siendo lo más usual que vengan por la derecha, lo que también ocurre en un capitel del ábside de San Martín de Uncastillo, obra del mismo taller. En Nájera el primero se postra ante el Niño entregándole su ofrenda con las dos rodillas en tierra (*prosquinesis prostratio*) y los otros dos avanzan por detrás con sus dones en las manos.

A la derecha se desarrollan dos escenas: las cuatro primeras figuras hacen referencia al Juicio de Salomón (Reyes I, 3, 16-28) y el resto, a la Matanza de los Inocentes (San Mateo 2, 16-18). El primer personaje sería el rey Salomón y no Herodes, como se había venido interpretando tradicionalmente. Aparece sentado, en una mano porta un cetro y posa la otra sobre la cabeza de una figura arrodillada que sería la madre verdadera pidiendo clemencia. Les sigue un sayón de cuya mano cuelgan dos chiquillos desnudos boca abajo ante la presencia de la falsa madre. A la

Detalle. Matanza de los Inocentes. Cara posterior



derecha se desarrolla la Matanza de los Inocentes, que se representa sin la presencia de Herodes. Primero aparecen dos sayones matando a cuatro niños desnudos, les sigue otra mujer y el último grupo está compuesto por otras dos madres que intentan plasmar su dolor mediante diferentes gestos.

El programa iconográfico global de este monumento ha sido interpretado por diversos autores. Según Sánchez Ameijeiras, aquí se plasma un complejo programa unitario con unos simbolismos en función de unas intenciones políticas determinadas: el Cristo Juez posee un simbolismo judicial; éste, junto con el Cristo-novio y las Vírgenes, un simbolismo escatológico; la parábola y el epitafio (*regina dona Blanca*), un simbolismo nupcial, pues insisten en el matrimonio; la *elevatio animae* —que puede confundirse con un parto—, la Epifanía, el Juicio de Salomón y la Matanza de los Inocentes, un simbolismo obstétrico o maternal. Debemos pensar que el programa iconográfico fue elaborado por una sola persona culta, quizá un monje cluniense de los que habitaban este monasterio desde los tiempos de Alfonso VI, al servicio de unas intenciones políticas concretas: el matrimonio de Sancho y Blanca necesitaba un heredero (el futuro Alfonso VIII) para asegurar la continuidad de la monarquía castellana. Y una vez obtenido, la muerte de sus padres ponía en sus manos el futuro del reino. De ahí la insistencia en escenas nupciales (Vírgenes) y maternales (Epifanía, Juicio de Salomón, Matanza), que en este caso poseían connotaciones políticas. La Adoración de los Magos podría simbolizar el reconocimiento de unos reyes ante otro niño-rey, y la Degollación de los Inocentes, los peligros que podían acechar al recién nacido.

Valdez del Álamo insiste en los elementos utilizados para integrar los diversos episodios narrados en ambas caras de la tapa. Los ángeles transportando el alma de Blanca y el Cristo situado encima indican un nexo entre la tierra y el cielo; Cristo es evocado de dos modos distintos: como Juez en esta cara, y como novio en la otra, en una escena que a su vez simboliza el Juicio Final. Por otro lado, los temas de sabiduría y locura, o prudencia y sensatez, son desarrollados además de en esta escena de las Vírgenes Prudentes y Necias, en las historias bíblicas desarrolladas abajo: el Niño de la Epifanía, que personifica la sabiduría, recibe el homenaje de los tres reyes; el rey sabio Salomón resuelve un juicio entre dos madres que quieren al mismo niño; y una terrible matanza de niños tiene lugar debido al mandato del nefasto rey Herodes. Por último, el tema del velatorio se refleja en las dos caras y es llevado de una a otra por las madres de los inocentes que lloran su muerte alejándose de esa masacre en dirección a las damas de la corte que velan el cuerpo de Blanca. Esta selección de

escenas bíblicas con mujeres como protagonistas, indica un deseo de crear una iconografía apropiada para una madre real que perdió su vida por alumbrar a un futuro rey. Lo que se quiere explicar con ellas es que Blanca fue juzgada siendo el veredicto positivo, ya que en su vida terrenal se comportó como los Reyes Magos o Salomón y no como Herodes, como las Vírgenes Prudentes y no como las Necias.

En cuanto a la autoría y filiación estilística de la obra hay que decir que en general, como la clientela de estas piezas era la más privilegiada de la sociedad medieval, encargaba su ejecución a los mejores artistas, a los grandes maestros de la escultura del momento. En nuestra región, en este importante foco de Nájera debieron de sucederse varios talleres que irían esculpiendo sepulcros románicos y góticos a lo largo del tiempo. Dentro de la época que nos ocupa, el de doña Blanca está relacionado con el taller del escultor Leodegarius. Este maestro, oriundo de Borgoña, aglutina en su modo de hacer influencias borgoñonas (Cluny, Autun), languedocianas (Toulouse, Moissac), y de la Ile-de-france (Pórtico Real de Chartres: utilización de la estatua-columna, alargamiento de las figuras). En España trabajó fundamentalmente en La Rioja, Aragón y Navarra. En La Rioja su taller labró el sepulcro de doña Blanca y algunos capiteles de la cabecera de Santo Domingo de la Calzada. En Aragón intervino en el ábside de Santa María de Uncastillo, en el de San Martín de Uncastillo y en las estatuas-columnas de este último templo y de la portada de San Esteban en Sos del Rey Católico. En Navarra firmó el libro de la estatua-columna de la Virgen en la portada de Santa María la Real de Sangüesa, y también se le ha relacionado con el taller de los capiteles del claustro de Pamplona. Según Francesca Español Bertrán, su estilo también se refleja en el sepulcro de San Ramón en Roda de Isábena.

El estilo de este maestro y de su taller se caracteriza por las caras aplastadas, pupilas horadadas a trépano para contener vidrios, azabache o piedras oscuras (aunque no las conserven), ojos y boca finas, orejas elevadas, rostros barbados, gorros de gajos, plegados lineales en forma de ondas o líneas verticales a base de multitud de pliegues finos modelados de forma suave, preciosismo en las telas, que se rematan en los dobladillos con zigzag y perlas, uso del trépano y uso de la estatua-columna con hombros anchos y parte inferior alargada.

Las relaciones de Nájera con Pamplona son lógicas, ya que ambas ciudades eran las capitales del reino de Navarra. En cuando a los contactos con Borgoña, el hecho de que el monasterio de Santa María la Real de Nájera fuera uno de los prioratos más importantes de Cluny desde

su incorporación por Alfonso VI en 1079, nos hace pensar que fue por esta vía por donde penetró la influencia borgoñona. La gran amistad que Alfonso VI tenía con el abad Hugo de Cluny y su segundo matrimonio con Constanza de Borgoña (para cuya celebración tuvo que repudiar a su primera mujer Inés de Aquitania), le influirían sin ninguna duda a la hora de entregar el monasterio de Nájera a monjes franceses benedictinos, a pesar de contar con la firme oposición del obispado y de la comunidad hispana de clérigos que lo habitaba.

El sarcófago ha tenido varios emplazamientos a lo largo de su historia: se trasladó del Panteón de Santa María la Real a la cueva, de la cueva a la iglesia, y dentro de ésta a diferentes lugares. Durante la reforma que sufrió el panteón medieval en el siglo XVI, se instaló en un arcosolio en la pared izquierda de la gruta, para lo cual se mutilaron gravemente los costados laterales o frontispicios del sarcófago, tanto en la zona de la cabecera como en la de los pies, ya que sus dimensiones eran mayores que las del nicho. En 1934 el padre guardián, Fray Domingo Arangüena, dispuso su colocación al pie del lado de la epístola de la iglesia, junto al Panteón de los Infantes, en sentido transversal al eje del templo, y fue Francisco Íñiguez Almech el que a mediados de siglo lo sacó finalmente del arcosolio. En 1993, tras el hundimiento de las bóvedas de la zona sur de la iglesia, se trasladó provisionalmente para su mayor seguridad a los pies de la nave, a la entrada del Panteón Real frente a la cueva. Este sepulcro se ha restaurado en el año 2004, aprovechando la celebración de la exposición *La Rioja Tierra Abierta. Nájera, Legado Medieval*, ya que mostraba un gran desgaste, suciedad generalizada, gotas de cera, pequeñas manchas de pintura azul y acumulación de grasa. En esta actuación se ha intentado recuperar el tono de la piedra en las zonas más castigadas.

SEPULCRO DE GARCILASO DE LA VEGA

El sepulcro de Garcilaso de la Vega se encuentra situado en el ala oeste del claustro bajo de los Caballeros, colindante con la norte, concretamente en un arcosolio del siglo XIV del fondo de la capilla real de la Veracruz o de doña Mencía López de Haro, fundada y dotada en el siglo XIII. La advocación de la Veracruz, más tardía, la recibió por albergar la cofradía de ese nombre, y por eso tuvo durante muchos años un retablo con un Crucifijo. Originalmente era tan larga como el ala oeste del claustro pero se hundió en el siglo XIX y hoy está totalmente reconstruida, ocupando sólo la sexta parte de lo que fue. En 1909 todavía se encontraba en ruinas, con todos sus sepulcros

enterrados entre los escombros, y su rehabilitación definitiva no le ha llegado hasta el 2004. Es de planta rectangular, se abre en arco apuntado con tracerías del siglo XVI y se cubre con bóveda de crucería de plentería moderna.

En esta capilla hay tres sepulcros exentos y dos empotrados en arcosolios. Los primeros son góticos del siglo XIII y pertenecen a tres hijos de don Lope Díaz de Haro Cabeza Brava, XI Señor de Vizcaya: la que fue reina de Portugal doña Mencía López de Haro († 1272), el obispo don Lope López Díaz de Haro el Chico († 1271), y el caballero don Diego López de Salcedo († hacia 1294). Los segundos son el sepulcro románico de Garcilaso de la Vega a la izquierda († 1367), y el renacentista de don García Manrique de Lara a la derecha († 1568).

Garcilaso de la Vega fue hijo y nieto de sendos caballeros del mismo nombre. Defendió al bastardo Enrique II de Trastámara en sus luchas por la corona, muriendo en la batalla de Nájera el 3 de abril de 1367, en la que salió victorioso Pedro I. Estuvo casado con María de Cisneros, de cuya unión nació Leonor de la Vega, que contrajo matrimonio con Diego Hurtado de Mendoza y Ayala. Fue ella quien dispuso la sepultura de su padre en este monasterio, y en 1398 donó cincuenta fanegas de trigo de censo perpetuo a este cenobio con obligación de que en él se dijera cada año un aniversario por su alma. De este modo, aunque Garcilaso de la Vega vivió en plena época gótica, fue enterrado en un sepulcro románico reutilizado, que en principio había sido concebido para otra persona, que, según Sandoval, fue Gaufreda López de Haro, tercera mujer de García Ramírez el Restaurador, hija del fundador de Cañas, Lope Díaz de Haro, y su primera esposa, Mencía López de Haro, y hermanastra de Diego López de Haro el Bueno. La obra debe datarse hacia finales del siglo XII o comienzos del XIII, perteneciendo, por tanto, al llamado "arte 1200" o románico avanzado. La inscripción que posee en el borde superior de la tapa, que contiene el nombre del difunto en castellano con caracteres góticos del siglo XIV, fue realizada cuando se reaprovechó el monumento en esta centuria:
+ AQUÍ YACE GARCILASO DE LA VEGA.

La urna es de piedra, está tallada en dos bloques y ornamentada con relieves en toda su superficie. Mide 126 cm de altura (altura de la tapa: 55 cm; altura de la caja: 65 cm) x 218 cm de anchura x 76 cm de profundidad. En origen fue un sepulcro exento, compuesto de una caja rectangular y una tapa piramidal o trapezoidal a dos aguas, ambas talladas. Por carecer de estatua yacente y cubrirse totalmente de relieves, su tipología es típicamente románica, al igual que la del sepulcro de doña Blanca de Navarra. Su ubicación actual y su reutilización condicionan su orientación, que no es la primitiva: al adosarse al muro de

la capilla funeraria de los López de Haro como si fuera un sepulcro en arcosolio, se colocó en sentido norte-sur, lo cual también provocó que actualmente sólo sea visible la parte anterior del monumento, y no la escultura que posee por detrás, así como la de los frontispicios, que se unieron a la pared con cemento. La parte trasera de la tapa sólo puede contemplarse trepando por el sepulcro y asomándose por detrás, y la misma dificultad existe para ver sus costados.

Un importante deterioro afecta a gran parte de la escultura, pues los relieves están muy desgastados por el paso del tiempo y por las condiciones en que ha estado la capilla. Su iconografía plasma diversos pasajes bíblicos de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús. La cara anterior de la caja sepulcral, única visible, presenta tres escenas terriblemente deterioradas de la Pasión y Muerte de Cristo, en las que a duras penas pueden distinguirse los personajes que las componen, y mucho menos su modo de ejecución o sus detalles iconográficos. En el lado izquierdo del espectador se halla el Prendimiento en el monte de los Olivos: varios personajes (hoy sólo se distinguen cuatro) avanzan en fila armados con palos o lanzas, seguidos de

Judas; éste abraza y besa a Jesús, que lleva nimbo circular y se representa con mayor altura y corpulencia (Judas se suele figurar más pequeño para indicar menos rango o jerarquía espiritual); detrás de él otro personaje le prende por el brazo. La escena finaliza con San Pedro, de cabello rizado, que agarra la cabeza de Malco y le corta la oreja.

Después de una especie de edificación con tres torres de forma cónica, se representa la Flagelación o azotes de Cristo, el cual se encuentra atado a la columna con las manos hacia adelante y la cabeza inclinada sobre el pecho, entre dos sayones que le golpean con látigos. Mientras el Señor se figura de frente, sus verdugos adoptan postura de perfil. En el lado derecho de la urna se halla la Crucifixión, en la que apenas se distingue a Cristo solo, sin los dos ladrones. Sólo se adivina la presencia de una figura a los pies de la cruz, imposible de identificar por su mal estado.

El lado posterior de la caja está adosado al muro y no se ve. En el flanco anterior de la tapa, que está mucho mejor conservado, se nos narra la Resurrección y la Visita de las santas mujeres al sepulcro. Aparecen, de izquierda a derecha, dos personajes en muy buen estado con filacterias, que pueden ser Profetas (lo más probable), Evangelis-

Sepulcro de Garcilaso de la Vega





Detalle de la tapa. Resurrección y Visita de las Santas Mujeres al sepulcro

tas, o los Apóstoles Pedro y Pablo (esta última posibilidad es poco probable ya que el Colegio Apostólico al completo se ha esculpido en el otro lado de la cubierta). Dialogan entre sí en posición de tres cuartos portando rollos que caen al suelo formando volutas. Su función parece ser la de testimoniar la certeza del pasaje de la Resurrección de Cristo, o anunciar todos los momentos del final de su vida narrados en el sepulcro.

Separa esta escena de la siguiente un árbol semejante a una palmera con apariencia de soporte o columna, pues tiene un tronco a manera de fuste helicoidal. El episodio que ocupa el resto de la superficie es el de la Resurrección y Visita de las santas mujeres al sepulcro, escenas que siempre aparecen vinculadas en la iconografía medieval. Siete soldados amontonados en dos grupos, uno de cinco y otro de dos, duermen junto al sepulcro vacío de Jesús. Todos ellos ocultan sus rostros con sus escudos, cotas de malla, armaduras y cascos o yelmos con apéndice nasal. Sus lanzas, de las que cuelgan banderas, asoman en el fondo. Sobre la tumba vacía se sienta un ángel comunicando a las santas mujeres que Jesús ha resucitado. Esta figura denota un estilo románico de transición por su gran movimiento, sus voluminosos ropajes que se enroscan en sus extremidades y el intento de escorzo, bien conseguido en éstas (piernas cruzadas y brazos en distintos planos), pero fallido por colocar las alas de forma frontal. Esto ocurre también en los ángeles que elevan el alma de doña Blan-

ca, los cuales poseen un ala tallada de perfil y la otra de frente. Como es usual en la iconografía de esta escena, el ángel levanta la mano derecha para hablar con las Marías y señala con el dedo meñique de la izquierda el sepulcro. Éste, medio abierto y con los paños de la mortaja colgando por fuera en un primer plano, sigue la tipología de los medievales, con tejadillo a doble vertiente, caja rectangular y ménsulas como soporte que lo elevan del suelo. La diferencia de planos tiene la función de conseguir sensación de profundidad.

El relato termina con una de las tres Marías visitando la tumba, un segundo árbol estilizado, las otras dos mujeres y un tercer árbol que cierra el extremo derecho de la tapa. Todas las féminas avanzan en postura de tres cuartos, cubren su cabeza con toca y visten túnica talar de anchas mangas y manto del que sólo sobresalen las manos, en las que transportan los botes de ungüentos. A pesar de su tremendo deterioro, presente sobre todo en las partes bajas de sus indumentarias y en sus rostros, es palpable el contraste entre su hieratismo, calma y quietud, y el movimiento del ángel.

Los árboles, aunque al igual que en el sepulcro de doña Blanca, al que copian, parecen ser elementos decorativos de separación de escenas, quizá contengan también algo del viejo simbolismo del Árbol de la Vida, tema que se da asimismo en el cenotafio de San Millán de la Cogolla (cuatro personajes llevan un árbol adosado a sus espal-

das), y en el sepulcro de doña Toda Pérez de Azagra (uno de sus frontispicios se decora con una cruz flordelisada con dos pájaros afrontados a ambos lados). Este asunto contiene un simbolismo muy adecuado para los contextos funerarios, ya que, según la tradición bíblica, los frutos del Árbol de la Vida concedían la inmortalidad.

En el costado posterior de la cubierta se han esculpido los Apóstoles hablando de dos en dos. Como la pareja que dialoga en el otro lado, no tienen atributos de diferenciación, ya que todos ellos portan filacterias. Para verlos hay que encaramarse por encima del monumento y asomarse por detrás, por lo que es difícil observar sus detalles. Recordemos que en el sepulcro de doña Blanca aparece asimismo el Colegio Apostólico, pero acompañando al Cristo Pantocrátor con el Tetramorfos.

En los frontispicios de la tapa del sepulcro de Garcilaso de la Vega también había escultura. El de la cabecera está deteriorado y el de los pies contiene una arpía con cabeza femenina cubierta con un velo que le baja por el pecho y doble cola de dragón. Esta figura, aunque muy bien conservada, es difícil de apreciar, pues es preciso introducirse todo lo posible por el estrecho y oscuro hueco que existe en ella y la pared del nicho. Algunos autores aseguran que en los frontispicios de la caja, que tampoco se pueden ver pues se unieron a la pared con cemento, hay decoración heráldica del siglo XIV propia de la familia de Garcilaso de la Vega: en el de la cabecera, escudos con el Ave María y las armas de la casa de los Vega, y, en el de los pies, las armas de la casa de los Mendoza, familia del marido de su hija Leonor, Diego Hurtado de Mendoza. Saturnino Nalda Bretón opina que quizá los cronistas no se expresaron bien, y los escudos estaban esculpidos en el muro del nicho y no en la propia urna funeraria. De hecho, en el fondo del arcosolio se exhibe un escudo de los Mendoza.

El programa iconográfico debe leerse en el orden en que ha sido expuesto: Prendimiento, Flagelación, Crucifixión, Resurrección-Visita al Sepulcro, Apostolado y arpía. Aunque no está completo por las partes que se perdieron al empotrarse en el nicho, la iconografía conservada es singular, pues las escenas de Pasión, Muerte, Resurrección y Visita no son frecuentes en la escultura funeraria románica sino en la monumental, y, sin embargo, este ciclo es muy apropiado para sepulcros por su especial relación con el dogma del cristianismo respecto a la muerte: la creencia en la inmortalidad de las almas, en su comunicación mutua y en su resurrección. Es un mensaje similar al del sepulcro de doña Blanca.

Su calidad de ejecución es bastante buena, pese a su deficiente estado de conservación. En cuanto a su filiación

estilística, José Gabriel Moya Valgañón sugiere la inclusión de este sepulcro dentro de la corriente de origen aragonés que afecta al románico riojano a finales del siglo XII, con hitos en Santa María de Aradón en Alcanadre, San Martín de Albelda, Alto de San Antón entre Alesón y Ventosa, San Juan de Acre en Navarrete, San Vicente de Muriello de Río Leza, sepulcros de Garcilaso de la Vega en Nájera, de San Millán de la Cogolla y de Santo Domingo de la Calzada, tímpanos de Santa María de la Antigua en Bañares y Nuestra Señora de Tres Fuentes en Valgañón, y algo de la escultura monumental calceatense (pilares exentos y pilastras de la capilla mayor).

Esta corriente, denominada de los "maestros de los ojos grandes", está relacionada con la escultura de otras iglesias aragonesas, navarras, sorianas y burgalesas, e influenciada por el estilo del taller de San Juan de la Peña (claustro), Santiago de Agüero (portada sur) y La Seo de Zaragoza (ábside), que se reflejará en otros lugares de Aragón. Luego se extenderá por Navarra (Santa María la Real de Sangüesa, catedral y La Magdalena de Tudela) y penetrará al interior de Castilla, manifestándose en las provincias de Soria, Burgos, Segovia, Zamora, y llegando en cierto modo hasta Asturias (Cámara Santa de la catedral de Oviedo) y Galicia (Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela).

El modo de trabajar de este grupo de escultores, más expresionista que clasicista, se caracteriza por los llamados "ojos de insecto", grandes, abombados, globulares, saltos, oculares, con pupilas horadadas con trépano e incisiones curvas; cejas ligeramente inclinadas hacia abajo, rajadas y elevadas; frente estrecha, pómulos salientes, llenos, redondos y carnosos sobre todo en las mujeres; narices rectas y largas; pelo hasta los hombros, con trenzas y rizos colgantes; barbas a base de estrías paralelas onduladas; tocados de tendencia cilíndrica en las mujeres, que sólo dejan ver el rostro; rostros muy expresivos, con gran importancia del gesto; estilo dibujístico, lineal, esquemático, tanto en las composiciones como en las actitudes; caligrafismo en los pliegues del ropaje obtenido mediante grandes incisiones, profundos acanalados, muescas concéntricas, dentellones en los bordes, cortes arqueados y en forma de coma; personajes de canon corto y cabeza desproporcionada, con perfiles muy rotundos y bulto en alto-relieve, muy despegado del fondo; torpe composición de las escenas; renuncia a cualquier adorno, y escasa importancia de lo escenográfico o mobiliario, pues las figuras ocupan todo el espacio disponible.

M^a Jesús Álvarez-Coca concreta esta corriente en un discípulo del maestro de San Juan de la Peña, o en alguien influenciado por él, que trabajó por la zona navarro-ara-

gonesa a fines del siglo XII. Para Margarita Ruiz Maldonado, al margen de esta posible filiación estilística aragonesa, el sepulcro de Garcilaso de la Vega refleja una prolongación del modo de hacer de los talleres del siglo XII en Nájera, que anteriormente habían ejecutado el sepulcro de doña Blanca. Las características puramente románicas, de finales del siglo XII, se centran en la indumentaria: mantos, túnicas y tocas de las Marías; yelmos, cotas de malla y escudos de los soldados. Las características de transición, del arte 1200, que revelan mayor modernidad, se dan en el ángel y el Apostolado: técnica de talla suelta y movida, profusión de telas, torsión y tensión de los cuerpos y libertad espacial respecto al marco.

Este sepulcro, al igual que todos los del monasterio, se ha restaurado en el año 2004, aprovechando la celebración de la exposición *La Rioja Tierra Abierta. Nájera, Legado Medieval*. Todos los de la capilla de doña Mencía López de Haro, pero sobre todo los dos de los arcosolios, presentaban daños debido a la humedad de la roca a la que se adosan, por lo que la intervención se ha centrado en su eliminación, limpieza de superficies, reparación de grietas y reintegración cromática al tono de la piedra.

SCRIPTORIUM MONÁSTICO

En el monasterio de Santa María la Real de Nájera hubo un *scriptorium* monástico como el de San Millán de la Cogolla y el episcopal de la catedral de Calahorra, todos ellos pertenecientes a la nueva corriente estilística que penetra en España a partir del siglo XI.

Aunque tuvo que producir muchas obras, sólo se conservan las miniaturas que contiene la *Carta de Fundación y Testamento de los reyes García y Estefanía*, del 12 de diciembre de 1052, confirmada en 1054 y 1056. Este Diploma Fundacional del monasterio se custodia en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid, y es uno de los primeros ejemplos de la miniatura románica peninsular. Es un pergamino escrito en letra visigótica y decorado con varios dibujos pintados: cuatro figuras humanas y el esquema de una iglesia. En las dos esquinas superiores se hallan la Virgen, a la izquierda, y el arcángel San Gabriel, a la derecha, en la escena de la Anunciación. En los ángulos inferiores aparecen retratados los reyes fundadores: García, a la izquierda sujetando un pergamino (el documento fundacional), y Estefanía, a la derecha señalando con el dedo el dibujo de la parte central de ese margen interior del folio, que es la representación en un corte transversal de la iglesia monástica fundada por ellos. Este alzado sugiere un templo de tres naves desiguales, más alta la cen-

tral que las laterales, con superposición en ellas de dos órdenes de columnas, y con cubiertas a base de arcos de medio punto y de herradura.

Como apunta Soledad de Silva y Verástegui, el interés de este documento radica en que, si bien el representar a los donantes con la iglesia que han sufragado sea un tema iconográfico frecuente desde los primeros siglos del arte cristiano, éste es el primer ejemplo de la Península. Estilísticamente este testimonio también es pionero, pues las cuatro imágenes poseen un gran sentido del volumen y del modelado, unas actitudes gráciles y desmenuadas, y un plegado en los paños característicos ya del románico europeo. Pertenece a la misma corriente estilística que el *Libro de Horas de Fernando I*, datado en 1055, cuyas figuras reales, Fernando I y Sancha en este caso, presentan gran similitud con las de García y Estefanía. Probablemente esta influencia penetró en España a través del sur de Francia, existiendo grandes similitudes, por ejemplo, entre la miniatura riojana y el *Beato de Saint-Sever*, copiado en Gascuña por estas mismas fechas. Ahora bien, estos influjos no debieron de ir más allá de los ambientes cortesanos de Nájera y de León, pues no se aprecian en otros *scriptoria* monásticos.

Texto: MSR - Fotos: CVB

Bibliografía

- AA.VV., 2005, pp. 13-26, 60-61, 102-107, 203, 206, 210; ABAD LEÓN, F., 1990, p. 135; ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, M^a J., 1978, p. 26, 27-39, 40; ANGUIANO, M. de, 1701 (1985), p. 571; BUJANDA CIORDIA, F., 1965, doc. 58; CANTERA MONTENEGRO, M., 1982, pp. 253-273; CANTERA MONTENEGRO, M., 1983, pp. 367-371, docs. 1 y 2; CANTERA MONTENEGRO, M., 1984, p. 176; CANTERA MONTENEGRO, M., 1986, p. 379; CANTERA MONTENEGRO, M., 1987b, I, pp. 77-295; CANTERA MONTENEGRO, M., 1988a, p. 342; CANTERA MONTENEGRO, M., 1988b, p. 456; CANTERA MONTENEGRO, M., 1991, docs. 9, 10, 22, 64, 65, 69, 76; CANTERA ORIVE, J., 1957c, pp. 477-492; CANTERA ORIVE, J., 1958, doc. 3; CASTAÑEDA ALCOVER, V., 1929, pp. 55-82; COBREROS AGUIRRE, J., 1993, pp. 365, 366; DÍAZ BODEGAS, P., 1994, pp. 89-119; DÍAZ BODEGAS, P., 1995, pp. 89-114; FERDINANDUS, 1967 (1984), pp. 27-32; FITA COLOMER, F., 1895a, pp. 155-198; FITA COLOMER, F., 1895b, pp. 227-275; FITA, F., 1895c, pp. 332-83; GALVÁN FREILE, F., 2006, pp. 287-290; GARCÍA PRADO, J., 1947, pp. 121-123, 177-179; GARCÍA PRADO, J., 1987, pp. 96, 97, 112; GARCÍA TURZA, F. J., 1985, docs. 165, 182, 216, 223, 224; GARCÍA TURZA, F. J., 1993, pp. 63-88; GARRÁN, C., 1892, pp. 1-118; GARRÁN, C., 1909; GAYA NUÑO, J. A., 1942, p. 239; GÓMEZ GÓMEZ, A., 1998, pp. 89-92; GOMEZ MORENO, M^a E., 1951, pp. 37, 39; GOVANTES, A. C. de, 1846, pp. 125-128; GUDIOL RICART, J., y COOK, W. W. S., 1950, pp. 364-365; HERBOSA, V., 2001, p. 35; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1968, pp. 200-203, 234; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., y URANCA GALDIANO, J. E., 1973, II, pp. 81, 82, 93, III, pp. 9, 10, 18, 250-252; JOVELLANOS, G. M. de, 1795, p. 272; LACARRA DUCAY, M^a C., *et alii*, 1993, pp. 32, 33, 46; LÓPEZ DE SILANES VALGAÑÓN, F. J. I., 1998i; LÓPEZ DE SILANES VALGAÑÓN, F. J. I., 1998k, pp. 6-7; LÓPEZ DE SILANES VALGAÑÓN, F. J. I.,

2000, pp. 39-46; LLORENTE, J. A., 1807, III, docs. 34, 43, 60; LLORENTE, J. A., 1808, IV, docs. 104, 131; MADDOZ, P., 1846-1850 (1985), pp. 168-170; MADRAZO, P. de, 1886, III, pp. 609-645; MORET, J., 1890, II, pp. 277, 278; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1971b, p. 15; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1982b, pp. 43, 57, 50; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1985, III, pp. 46, 50, 52, 53, 57; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 2006b, pp. 93, 94; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 2006c, II, pp. 201, 203, 204; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 2006d, II, pp. 210, 211; NALDA BRETÓN, S., 1966, pp. 17-19, 39-41, 44, 47-55; PÉREZ RODRÍGUEZ, A. M., 1993, pp. 206-211; QUIJERA PÉREZ, J. A., 1987, pp. 190-194; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., 1991, pp. 14-34, 40, 56; RINCÓN GARCÍA, W., 1991, pp. 286-293; RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ DE LAMA, I., 1976, II, docs. 12, 13, 34, 38, 53, 110, 125, 133, 156, 172, 186, 221; RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ DE LAMA, I., 1979, III, docs. 334, 269;

RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ DE LAMA, I., 1989, IV, docs. 39, 63, 96; RUIZ DE GALARRETA, J. M^a, 1942, pp. 2, 4-5, 7, 14; RUIZ DE GALARRETA, J. M^a y ALCOLEA, S., 1962, pp. 76-78; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 1997a, pp. 19-36; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 1999b, pp. 274, 1.043-1.070, 1.071-1.083, 1.486-1.494; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2004d, pp. 224-226; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005b, pp. 412-418; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005c, pp. 85-98; SALAZAR, J., 1633 (1987), pp. 51, 65, 66, 103, 143-145, 148, 173-174, 179; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 1990, pp. 206-214; SANDOVAL, P. de, 1601, p. 90; SILVA Y VERÁSTEGUI, S., 1988, pp. 337, 338; SILVA Y VERÁSTEGUI, S., 2006b, II, pp. 215-216; UBIETO ARTETA, A., 1960 (1981), doc. 38; UBIETO ARTETA, A. (ed.), 1966, pp. 92-94; VALDEZ DEL ÁLAMO, E., 1994, pp. 232-234; VALDEZ DEL ÁLAMO, E., 1996, pp. 311-333; YEPES, Fr. A., 1606 (1960), III, pp. 80-82, 92, 97-98, 103.

Museo Najerillense

EL MUSEO NAJERILLENSE SE UBICA en el casco antiguo de la ciudad, en el llamado Barrio de Adentro. Ocupa el edificio civil más importante de la zona, el palacio abacial o Palacio del Abad de Santa María la Real, construido en la segunda mitad del siglo XVIII para albergar la residencia del abad, la botica y el herbolario del monasterio. Se comunicaba con él a través de un pasadizo volado sobre la calle, pero al trasladarse la botica en 1835 a otro lugar, se instaló en el edificio la Cárcel pública del Partido Judicial y el Juzgado de Primera Instancia, eliminándose dicha comunicación.

El Museo Arqueológico Municipal fue creado por la Asociación de los Amigos de la Historia Najerillense en 1980 para conservar el patrimonio cultural de la comarca del valle del Najerilla. A pesar de inaugurarse oficialmente en 1981, tuvo que clausurarse varias veces por falta de dotación y personal técnico que lo atendiera. Tras haber abierto sus puertas de modo intermitente entre 1984 y 1998, la actividad museológica se reanudó en el año 2000 y su reapertura definitiva tuvo lugar en el 2001, proceso que conllevó la creación de la Fundación Museo Histórico-Arqueológico Najerillense en 1999.

Sus fondos son muy heterogéneos, pues contiene arqueología y etnografía comarcal procedente de excavaciones, prospecciones, hallazgos fortuitos, donaciones y compras, así como una pequeña colección de pintura riojana. En la planta baja se sitúa el fondo arqueológico, y en la primera, la sección de etnografía y arte. Sus actividades incluyen la catalogación, conservación, investigación y difusión de estos fondos.

De época románica tutela fragmentos pétreos hallados en distintos lugares de la ciudad de Nájera y de la comarca del Najerilla, fundamentalmente del alto valle o sierra de la Demanda: Canales de la Sierra y Mansilla de la Sierra.

De la ciudad de Nájera conserva los siguientes restos:

- Un capitel vegetal de arenisca sobre columna en esquina con hojas en forma de voluta o espiral, una en cada vertiente, que forman un diseño acorazonado (34 cm altura x 80 cm anchura). Fue recogido por la Asociación de Amigos de la Historia Najerillense en 1971.
- Un capitel vegetal de arenisca, tallado en tres de sus caras sobre columna acodillada, con roleos que encierran flores y terminan en gruesas piñas (33 cm de altura x 32 cm de anchura). Fue recogido por la Asociación de Amigos de la Historia Najerillense en 1971.



Capitel procedente de Nájera



Capitel procedente de Nájera



Friso procedente de Nájera

- Un capitel de arenisca hallado en el Palacio del Barón de Mahave, quizá procedente de Santa María la Real, en mal estado, tallado para columna acodillada o en esquina (60 cm altura x 56 cm anchura). Muestra dos felinos híbridos en postura rampante y dispuestos de modo simétrico debajo de una voluta, luchando con las patas entrecruzadas y los rabos encima del lomo en un gran revoltijo de miembros. En el centro parecen sujetar a una figura híbrida, quizá humana, y en el lado izquierdo, observa la escena con intención de atacar, otra figura humana que parece llevar una espada. Encima de ellos el capitel remata en una voluta o espiral.
- Un fragmento de capitel de arenisca tallado para columna acodillada, hallado en 1980 en las labores de descombro del edificio que alberga el Museo, como relleno de una de las ventanas de la biblioteca, que estaba tapiada (38 cm altura x 27 cm anchura). Representa cuatro torsos de león rampantes, dispuestos de espaldas, en círculo y en postura de atlantes. No poseen ni cabeza ni brazos pero sí troncos de gran perfección anatómica.
- Dos fragmentos de friso o moldura de arenisca decorados con arranques de arcos de medio punto o semicírculos entrecruzados y encima de ellos, una línea de zigzag (18 cm altura x 62 cm anchura). Fueron recogidos por la Asociación de Amigos de la Historia Najerillense en 1971.

Del valle del Najerilla conserva:

- Un capitel grande de arenisca rojiza encontrado en los alrededores de la antigua iglesia parroquial de

Santa María de la Concepción de Mansilla de la Sierra, sumergido en el pantano que anegó dicho templo junto con todo el pueblo (36 cm altura x 54 cm anchura). Aunque en origen fue pensado para ser cuádruple, finalmente sólo se tallaron los dos capiteles delanteros y se colocó adosado a un muro como si fuera doble, para columna pareada. Está decorado con dos dragones y dos leones afrontados dos a dos. Quizá su origen haya que buscarlo en la ermita románica de Santa Catalina de Mansilla, de finales del siglo XII o comienzos del XIII, única construcción que se salvó por su posición más elevada, o quizás en la ermita de San Pedro, también románica y desaparecida bajo las aguas. Fue recogido por la Asociación hacia 1983-84.

- Un capitel de arenisca, procedente del mismo lugar que el anterior y de un tamaño similar (36 cm altura x 57 cm anchura). Fue pensado para colocación exenta y para una sola columna, y se decora con esquemáticas hojas de acanto degeneradas cuyos caulículos rematan en volutas de las que penden hojas lobuladas. También es probable que proceda de las ermitas románicas de Santa Catalina o de San Pedro, y no de la iglesia parroquial de Mansilla de la Sierra.
- Una moldura de arenisca adornada con zigzag, también recogida por la Asociación en el pantano de Mansilla de la Sierra hacia 1983-84 (12 cm altura x 34 cm anchura). Como las piezas anteriores, debe proceder de las ermitas románicas del pueblo y no de la iglesia parroquial; de hecho, el motivo de la línea quebrada se repite en la ermita de Santa Catalina.
- Un capitel de arenisca rojiza, procedente de Canales de la Sierra, probablemente de la ermita de San



Capitel procedente de Mansilla de la Sierra



Capitel procedente de Mansilla de la Sierra

Cristóbal, románica del siglo XII (21 cm altura x 22 cm anchura). Es vegetal con tallos geométricos combinando formas rectas y curvas, y está tallado por tres de sus lados para columna acodillada. Fue recogido por la Asociación en 1973.

- La última pieza románica que se expone en este Museo es una moldura decorada con grandes cuadrifolios muy naturalistas (25 cm altura x 29 cm anchura), idénticos a los de las arquivoltas de las ventanas del hospital de San Juan de Acre en Navarrete, de finales del siglo XII, actualmente portada del cementerio de la localidad. Por su factura tan similar, es muy probable que proceda de allí.

Texto: MSR - Fotos: CVB

Bibliografía

ESCUÍN GUINEA, M^a J., 1997, p. 16; PÉREZ RODRÍGUEZ, A. M., 1981, pp. 25, 29; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 1999b, pp. 1.495-1.498; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005b, pp. 418, 422; SÁNCHEZ TRUJILLANO, M^a T., 1992, p. 206; SANZ PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, C., 1969 (1986), pp. 415-416.