

VIGUERA

Esta localidad se encuentra en la subcomarca del Camero Nuevo a 22 km de Logroño, desde donde se llega a través de la N-111. En la documentación más antigua aparece Viguera con el nombre de "Vecharia" y "Vicaria", que según Govantes aludiría a que vivió en este lugar el vicario o teniente gobernador del país. Pero también puede ser nombre de origen romano, ya que por esta localidad pasaba la importante calzada que desde Varea seguía hasta Numancia. Viguera fue una de las fortificaciones que tuvieron los Banu Quasi para defender los valles riojanos del avance cristiano.

A partir del año 923, cuando Sancho Garcés I de Navarra sitia y conquista Viguera, fortificando su castillo, esta localidad prestó su nombre a un reino subordinado al de Pamplona y documentado durante algunos decenios alrededor del año 1000. Los encargados de ejercer el poder real de Viguera serían miembros de la misma familia real navarra. De ahí, que en las miniaturas de los monarcas y monjes contenidos en el *Codice Albeldense* o *Vigilano* (976), aparezca junto a los reyes de Pamplona, y como rey de Viguera, Ramiro, el hermanastro de Sancho Garcés II Abarca (970-994).

El pequeño reino se extendía por los valles del Leza y del Iregua. Los reyes de Viguera fueron tres, Ramiro (970-991), y sus hijos Sancho y García Ramírez, que murieron antes del año 1030.

Durante los reinados de García IV y de Sancho el de Peñalén, el castillo de Viguera fue una de las plazas fuertes más importantes en la línea defensiva frente a Castilla. Viguera como



Viguera. Enclave en el que se ubica la ermita de San Esteban

puerta de los valles del Najerilla, Iregua, Leza y Cidacos, vigilaba las fronteras castellanas. García IV el de Nájera puso como tenente de la plaza a Fortún Ochoiz, según consta en la carta de arras de doña Estefanía, en la que su esposo, García IV, le entregaba Viguera y otros lugares. Los hijos de Fortún recibieron en tenencia, junto al castillo de Viguera, los de Jubera, Autol, Arnedo, Ocón y Quel. Estos Fortuniones titulares del señorío patrimonial fueron: Aznar, Sancho, Lope, Jimeno e Iñigo.

Los Fortuniones continuaron gobernando la plaza de Viguera hasta que Alfonso I el Batallador consolidó sus posiciones en La Rioja a partir de 1116, sustituyendo a todos los tenentes de las villas y castillos por gentes de su corte. Al morir Alfonso I el Batallador en 1134, Alfonso VII de Castilla logró, mediante la ayuda de Lope Díaz de Haro, apoderarse de Nájera y de las tierras tantas veces disputadas por Castilla y Navarra. De ahí que, cuando en agosto de 1176 los reyes Sancho el Sabio de Navarra y Alfonso VIII de Castilla acordaron resolver sus diferencias territoriales al arbitraje de Enrique II de Inglaterra, entre las peticiones navarras expuestas a la corte inglesa el 9 de marzo de 1177, figuraba la restitución de Viguera entre otros lugares. La reclamación no prosperó, ya que en el fallo emitido por el monarca inglés sólo se mandaba restituir, a cada una de las partes, las conquistas realizadas en tiempo de Alfonso VIII, quedando Viguera en poder castellano.

En el año 1369, el rey castellano Enrique II entregó Viguera a Juan Ramírez de Arellano con el nombre de Alta Albelda por los servicios prestados contra Pedro I el Cruel. Desde entonces pasó a depender de los señores de Cameros y sus descendientes, los Condes de Aguilar e Inestrillas.

Ermita de San Esteban

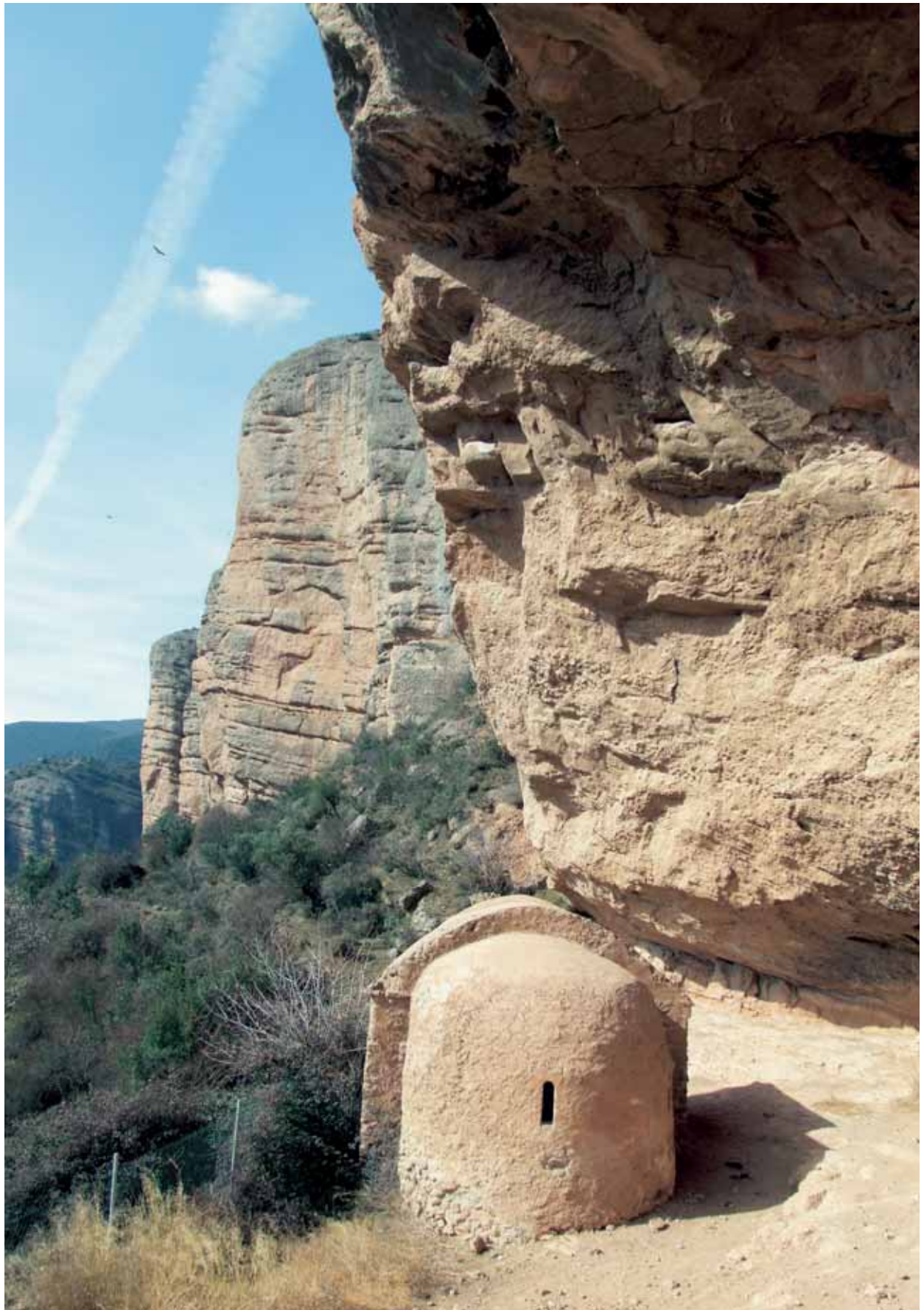
ESTA ERMITA SE ENCUENTRA en la orilla izquierda del río Iregua, frente al puente medieval, en una oquedad bajo los farallones que dominan el valle en esta zona. Su emplazamiento privilegiado, por encontrarse bajo la roca que le permitió permanecer resguardada, no impidió que se viera afectada precisamente por desprendimientos de la peña que produjeron graves desperfectos en la arquitectura y en las pinturas murales del interior del edificio. Sin embargo, su agreste ubicación y alejamiento de núcleos habitados, junto con su gran potencia constructiva, la han preservado de las reformas y añadidos que se advierten en otras iglesias.

Fue en los años 50 cuando se llevó a cabo una restauración de la ermita, que tenía desplomada gran parte de la bóveda de la cabecera y de la nave, afectando también el derrumbe a los tramos este y nordeste del muro absidal, y a parte del muro sur de la nave. En el interior, los tramos antiguos se distinguen claramente de los restaurados por la presencia o ausencia de las pinturas murales.

Es un pequeño edificio (8,48 m x 4,68 m), construido con mampostería unida con argamasa, y un grueso enlucido exterior con fuerte contenido de cal, que encubre los toscos materiales, generalmente cantos rodados de arenis-

ca, ofrecidos por la propia roca del lugar. Se compone de cabecera semicircular cubierta con bóveda de horno y una nave con bóveda de cañón. Estas bóvedas presentan la peculiaridad de no estar cubiertas al exterior, debido a su emplazamiento bajo el abrigo rocoso. Este aspecto, según observó Luis Alberto Monreal, acentúa la simplicidad exterior del edificio, con sus dos únicos volúmenes de formas convexas, ligeramente jerarquizados, y carentes de elementos de articulación. La nave tiene planta ligeramente trapezoidal, aunque visualmente no se percibe.

Se accede a la iglesia desde una puerta pequeña en arco de medio punto, que se abre al final del muro norte, aunque éste no es el ingreso original, que se ubicaba en el flanco meridional. En cuanto a los vanos, se abren tres en la cabecera, abocinados y angostos, a modo de escuetas aspilleras que permiten entrar una tenue luz, mientras que la nave carece de vanos y queda en la penumbra. Los vanos abiertos en la cabecera fueron rehechos, aunque siguieran el modelo original. No son equidistantes y presentan tamaño y formas diferentes, aun cuando coinciden en el coronamiento de medio punto. Las fotografías antiguas, anteriores a la restauración, parecen mostrar un pequeño vano de iluminación en el muro oeste, pero si era original,



Exterior

debió de estar en la parte baja del muro ya que las pinturas no se interrumpían en esta zona.

El edificio, que está correctamente orientado, con el ábside más estrecho que la nave, presenta una especie de contrafuerte con un espesor de unos 60 cm en el muro sur, en la intersección entre nave y cabecera, que coincide con el muro interior que, como veremos, separa ambos espacios. Este elemento que no tiene su correspondencia en el muro opuesto, tiene como fin contrarrestar el empuje del muro arqueado interior en el flanco meridional, donde comienza el descenso de terreno.

En la zona norte de la cabecera, que pertenece a la construcción original, se utilizaron piedras más voluminosas que sobresalen del muro para reforzar la línea de impostas, de modo que ni siquiera el espesor del revoque puede ocultarlas. A esta línea de piedras sobresalientes del muro pertenece una laja horizontal, que descarga el pequeño vano arqueado del costado norte de la cabecera, hecho en argamasa y derramado hacia el interior.

En el interior de la iglesia destaca la penumbra que la envuelve, algo matizada por los estrechos vanos de la cabecera, permitiéndose de ese modo el simbolismo de la progresión hacia la luz. En opinión de Luis Alberto Monreal, puede existir también una intencionalidad simbólica en el afloramiento rocoso que sobresale del pavimento en la zona trasera, con el que quizá se tratara de incorporar un elemento significativo, en este caso la roca, vinculado a algún episodio de la tradición.

El primer tramo de la cabecera es rectilíneo cubierto con la bóveda de cañón, y el remate absidal cubierto con bóveda de horno. Pero en el interior, el elemento arquitectónico más interesante es el muro que separa la nave del espacio de cabecera. Es un muro transversal al eje dominante de la construcción, con un grosor que oscila entre los 54 cm y 60 cm. Este muro o iconostasis, que separa la nave del ábside a modo de arco de triunfo, consta de tres vanos, uno central que constituye una puerta para acceder de un espacio a otro, y dos pequeñas ventanas a media altura, que en parte están cegadas por los muros del ábside. El vano central es un arco que tiende al medio punto, y que apea sobre impostas sencillas y desiguales que se encuentran a distinta altura, tal vez debido a los desplomes que han afectado a este arco. La imposta izquierda es una laja de piedra que presenta una breve inscripción, lo mismo que la jamba enlucida del mismo lado. No se ha podido leer con precisión la inscripción de la imposta que parece terminar en acusativo, quizá conste *Baselicam* o *Ecclesiam*. En la jamba parece leerse los nombres de San Julián, San Román y San Isidoro, aunque no se ha determinado el nombre que va en primer lugar, que pudiera ser femenino (¿Santa María?) o

bien contener una abreviatura. Las dos ventanas arqueadas que flanquean el arco central, aunque son de medio punto, son muy desiguales, incluso arrancan a diferente altura del suelo. El vano izquierdo es más estrecho y alto que el de la derecha, que arranca a mayor altura del suelo.

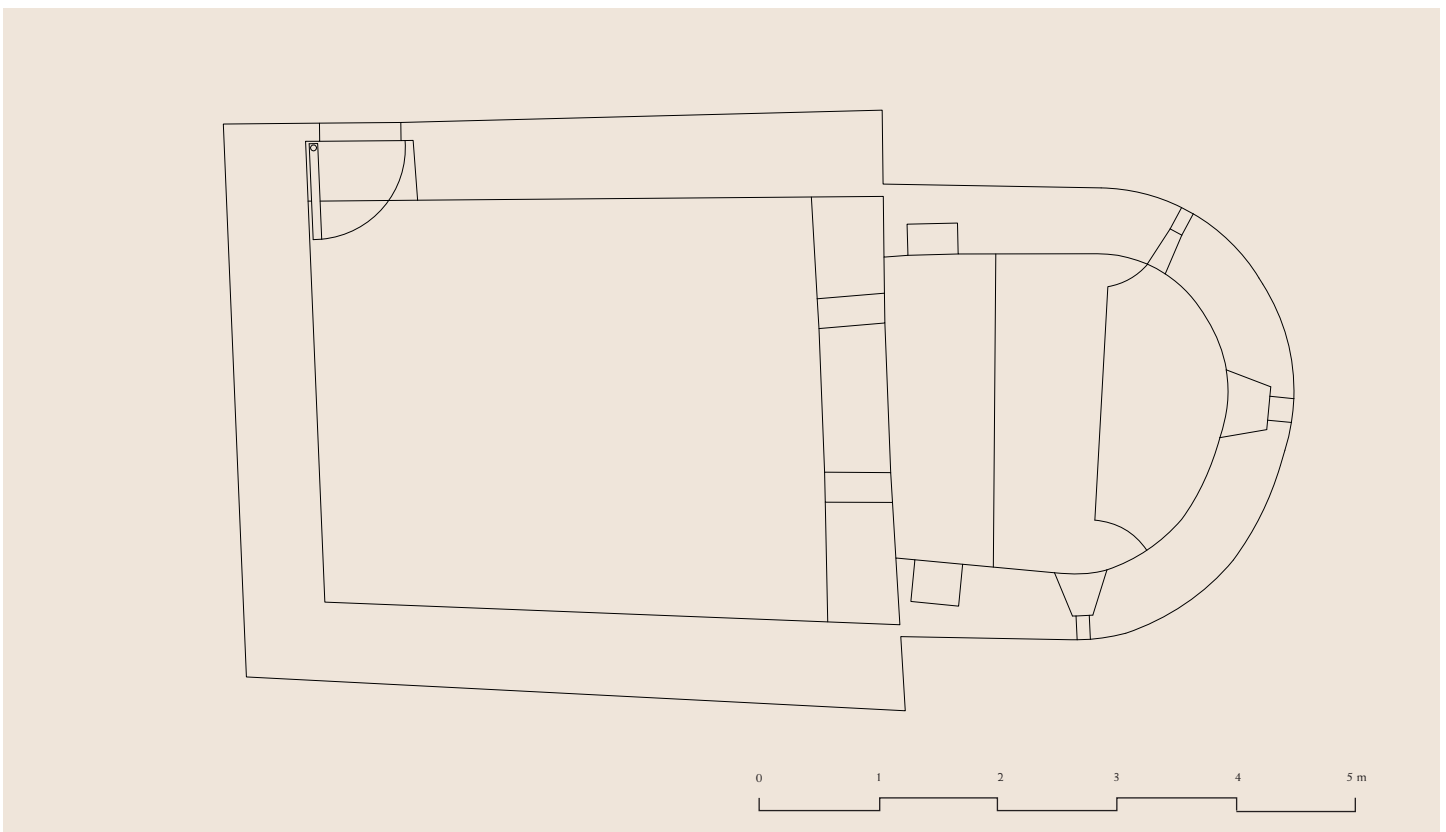
La mayoría de los autores coinciden en la función separadora entre la estancia de los fieles y el primitivo ámbito del altar, en consonancia con la separación entre fieles y clero postulada por la antigua liturgia hispana, que se mantuvo en vigor hasta el siglo XI. Una disposición semejante a este tipo de iglesia, con una pared litúrgica y paso central con huecos laterales, se encuentra en São Gião de Nazaré (Portugal). Francisco Íñiguez Almech relaciona la disposición del muro de San Esteban con la iglesia de las Santas Centola y Elena de Siero (Burgos). Por otra parte, pudo existir un tercer espacio asignado a eventuales clérigos del *corus*, pero se carece de datos sobre su posible orientación eremítica y el número de monjes que pudo haber, necesario para establecer ese espacio. M^a Ángeles de las Heras, basándose en un documento del año 992, abría un interrogante a la posibilidad de que existiera un monasterio advocado a San Esteban, en este lugar y en época visigoda, y que desaparecido con la ocupación árabe se habría restablecido a partir del año 923 con la victoria de Sancho Garcés I de Pamplona. El documento es un diploma en que Sancho II Garcés realizaba una donación al monasterio de San Millán, confirmado por *Belasio abba Sancti Stephani*. Junto al abad confirmaban el Diploma otros personajes vinculados a esta zona, como los hijos de Ramiro, rey de Viguera. Tanto esta autora como Rafael Gil, quien fue el primero en dar noticia sobre la ermita y sus pinturas, coincidieron en aportar la misma cronología, fechando la construcción en el siglo XII.

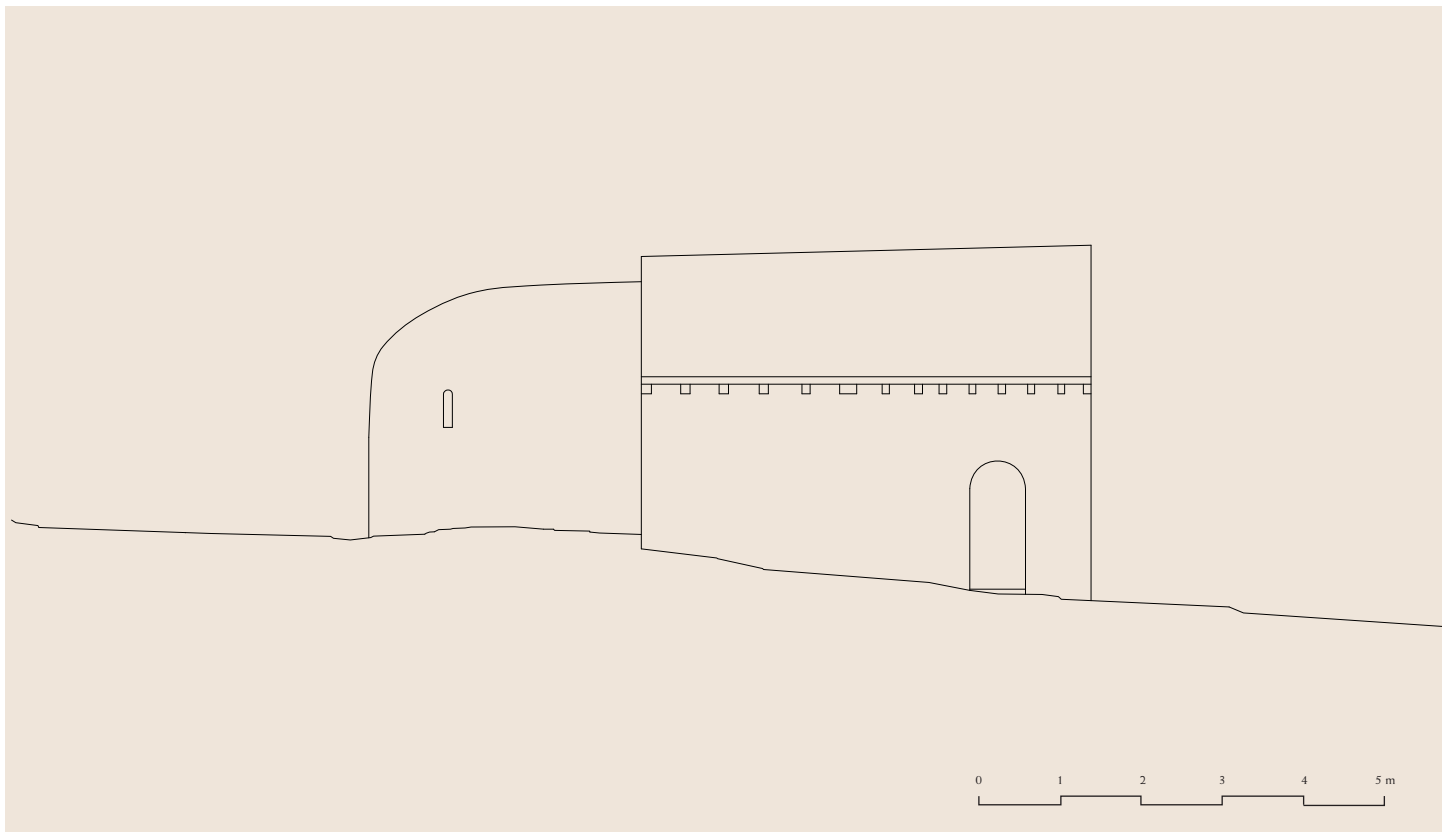
Esta datación cambia en opinión de Francisco Íñiguez Almech, quien por paralelismo con la iglesia de las Santas Centola y Elena de Siero (Burgos), que está fechada en el año 782, situó la construcción de San Esteban bastante antes de las reformas románicas, en los alrededores del siglo VIII. El actual ábside sería, en consideración de este autor, un añadido que sustituyó a otro de menor anchura, cuya planta pudo ser cuadrada o de herradura. Por su parte, Luis Alberto Monreal ha destacado que el muro que separa la nave respecto al santuario no parece trabar con el resto de muros, sólo un exiguo contrafuerte en el muro sur resulta de la prolongación del muro separador o iconostasis, que considera del siglo IX según sus características formales. En opinión de este autor habría existido una iglesia anterior que pudo quedar enmascarada o que prácticamente desapareció con la refacción románica que afectó a la cabecera y quizá, también a la nave, y que culminó con el programa



Alzado noreste

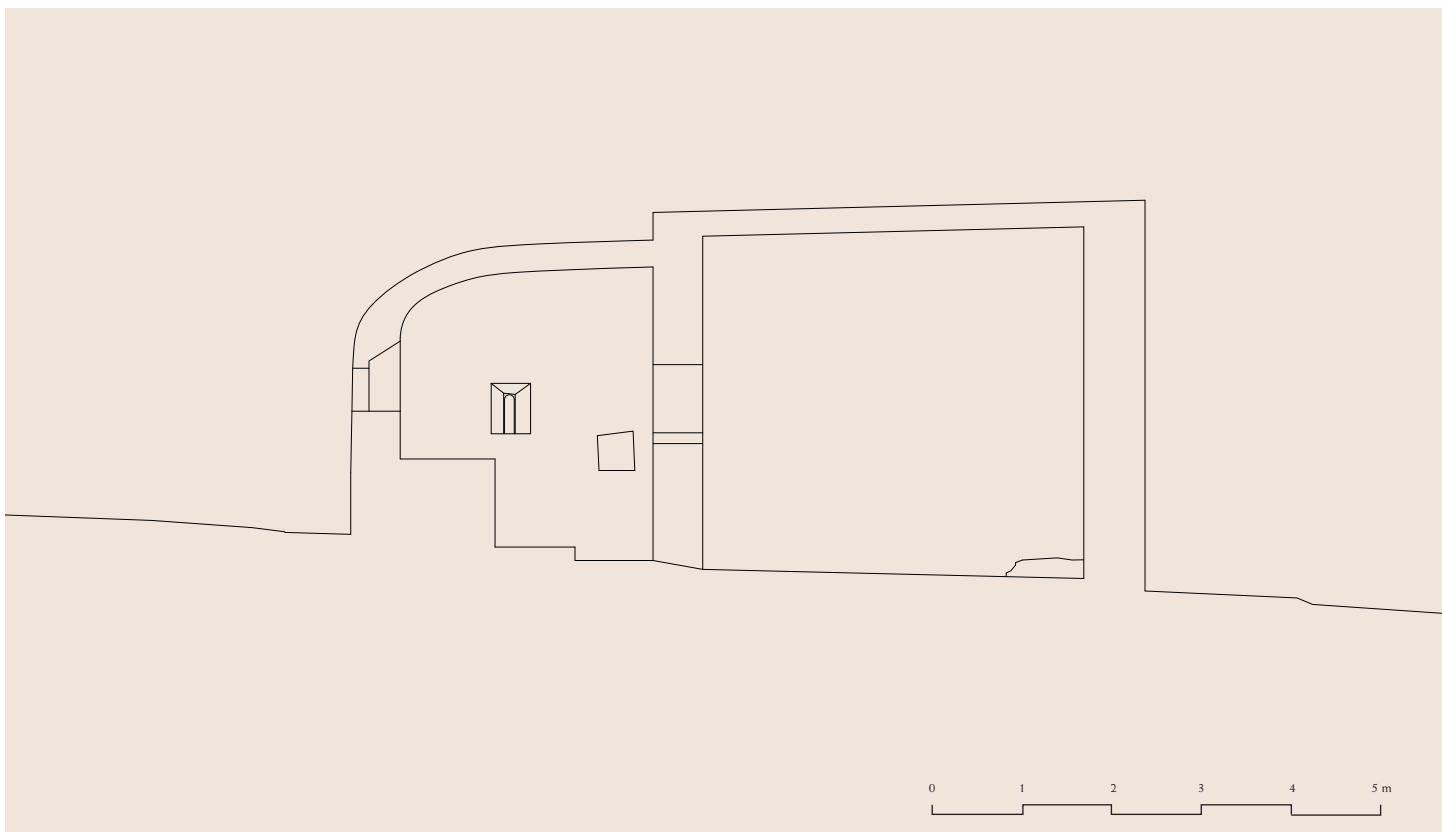
Planta

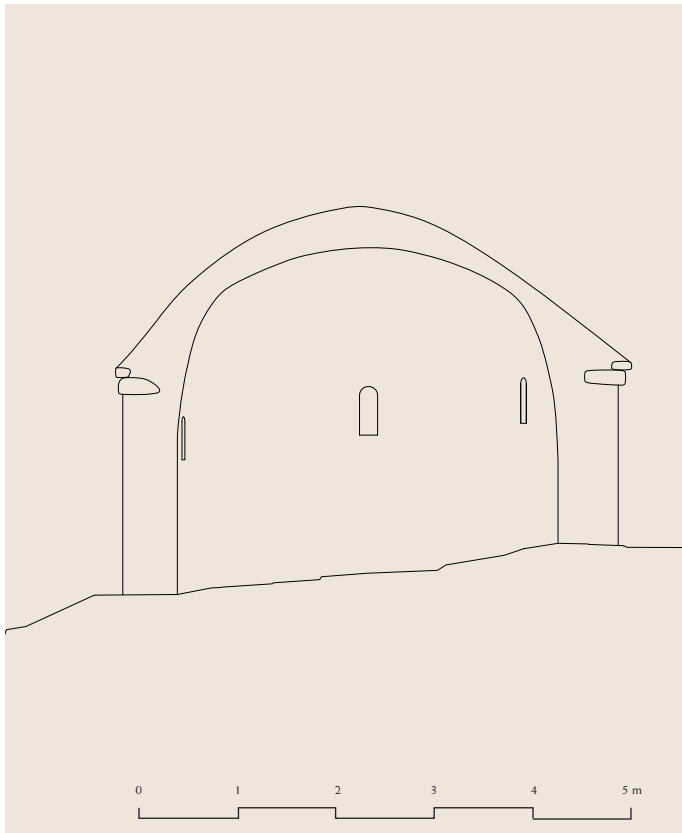




Alzado norte

Sección longitudinal





Alzado este

de pinturas murales. Según el informe previo a la restauración de las pinturas de la iglesia, ésta habría sufrido varias intervenciones en su historia, como remodelaciones en los siglos XII y XIII, y restauraciones posteriores.

La construcción de esta iglesia responde a una corriente popular identificable con la de San Esteban de Collegio, donada por García el de Nájera a San Julián de Sojuela, donde a una nave que se supone prerrománica se añadió un ábside de mampostería, probablemente en el siglo XII. Otra iglesia, San Mamés de Montenegro, reproduce más tardíamente su distribución, incluido el doble altar a ambos lados del arco triunfal, que tuvo larga pervivencia en Soria, pero que no se continuó en La Rioja.

En cuanto a las pinturas murales de San Esteban presentan, como veremos, un completo contenido iconográfico, pese a que una parte del mismo se perdió con el desplome de la bóveda del ábside, de buena parte de la bóveda de la nave y del muro sur. Debido a esa desaparición, la lectura de las imágenes queda en ocasiones reservada al campo de la hipótesis. La restauración de las pinturas se llevó a cabo en el año 1998 por el Taller Diocesano de Restauración de Santo Domingo de la Calzada. A partir de ese momento, un estudio realizado por Raquel Sáenz



Maiestas Mariae

Pascual contribuyó a la interpretación y descripción estilística de las mismas.

En la bóveda del ábside no se ha conservado la representación, que posiblemente pudo ser una *Maiestas Domini*, mientras que en los muros laterales aparecen cinco figuras sentadas, representadas con naturalismo. Llevan nimbos y libros en las manos, y aparecen dialogando entre sí, pues además de mirarse, elevan las manos mostrando las palmas en señal de conversación. Estas figuras están bien definidas y debieron de formar parte de un grupo de seis Apóstoles, vinculados a los otros seis, no conservados, en el muro opuesto. Sobre los Apóstoles hay fragmentos de otras figuras que llevan túnicas largas y están descalzas. En un registro algo inferior al del Apostolado, se encuentran dos figuras con vestiduras cortas, de las que sólo se aprecia la parte inferior, una con los pies separados y otra que cruza las piernas. Sobre estas dos figuras, Raquel Sáenz Pascual planteó la posibilidad de que se tratara de una crucifixión, en la que la figura de la derecha fuera Cristo en la Cruz, con paño que le llega hasta debajo de la rodilla. La otra figura sería Longinos en el momento de clavarle la lanza en el costado. En contra de esta interpretación está principalmente la dificultad de que aparezca repetido el mismo

tema en el propio conjunto, ya que, como veremos, existe un calvario representado.

M^a Ángeles de las Heras estudió en 1984 las pinturas murales de Viguera, relacionando la iconografía general de esta iglesia con la visión apocalíptica, y estilísticamente con las representaciones del *Beato de Gerona*. Su interpretación de las figuras del muro del ábside, que hemos considerado parte de un Apostolado, representarían en su opinión a los Ancianos del Apocalipsis.

En el muro de separación entre ábside y nave, y en el intradós del arco del lado del evangelio, se encuentra la imagen del *Agnus Dei*, que sostiene en su pata delantera derecha, doblada, una cruz patada y enmangada, iconografía que sigue el modelo de las representaciones de las miniaturas mozárabes. En la jamba derecha de este arco hay un ángel con un incensario, o ángel turiferario. Se representa descalzo, con vestidura talar de gran número de pliegues y un gran nimbo. Sus alas ocupan la mayor parte del espacio del intradós. Los ángeles adoradores se repiten en los intradoses de los tres arcos del muro.

En opinión de Raquel Sáenz Pascual, la presencia del *Agnus Dei* en uno de los arcos es poco destacada, ya que en otros conjuntos se aprecia de forma importante en los lugares de honor que suele ocupar. En la iglesia de San Esteban ese lugar se ha reservado al tema del Calvario. Por otra parte, en la mayoría de los casos el Cordero Místico suele aparecer en un clípeo, del que aquí no hay ninguna señal.

Sobre los arcos y en la parte de la nave apareció, tras la restauración, una escena de Calvario parcialmente conservada. En el centro estaría Cristo crucificado, del que sólo queda un trozo de la cruz, y un brazo. El trazado de la cruz, que se aprecia con claridad en su parte superior, parece influido por modelos altomedievales, a juzgar por la anchura de los brazos. A la derecha se encuentra una imagen femenina con túnica y manto que cruza las manos en el pecho, y mira hacia la cruz. Esta figura ocupa el lugar que es habitual en la Virgen, sin embargo aquí no parece coronada, sino cubierta con la toca o manto, ya que la corona que le corresponde aparece tras su Dormición o muerte. Junto a ella, aparece un rey entronizado, con una espada en la mano izquierda como símbolo de poder, y con la otra mano extendida hacia una figura de vestidura corta, concebida en menor tamaño, que se acerca ligeramente inclinada, alargando sus manos hacia el rey. Es posible que esta figura del rey, como ha sugerido Raquel Sáenz Pascual, represente a Pilatos como gobernante, dando la orden de la crucifixión, y que el otro personaje, creado bajo el concepto de la perspectiva jerárquica, sea un siervo.

En la nave se conservan restos en el muro norte, distribuidos en cuatro registros. En los dos superiores se

representa una serie de figuras coronadas, en pie, vestidas con túnicas largas, que llevan en las manos un instrumento musical y un recipiente, aunque la representación de estos objetos la concretó M^a Ángeles de las Heras y Núñez, para quien los personajes portan un aríbalos –vaso griego en forma de pera para guardar perfumes– y una giga –instrumento musical muy usado a comienzos del siglo XII–. Asimismo, esta autora describió minuciosamente las vestiduras de estas figuras, en cuyas ropas estampadas se muestra el creciente lunar con los cuernos hacia arriba, y las flores de cuatro pétalos. Las capas amarillas son de reborde zigzagueado, como si de un manto del período arcaico griego se tratara.

Estas figuras se han interpretado, de forma unánime, como los Ancianos del Apocalipsis. Se conservan una decena, aunque debieron de estar los veinticuatro correspondientes. Estos Ancianos difieren en algunos aspectos de otras representaciones más habituales. En la iglesia de San Esteban no aparecen sentados en tronos, como menciona el texto bíblico y como es frecuente su iconografía, sino que aparecen de pie. Por otra parte, unos son barbados y otros no, cuando lo habitual es que lo sean. Otra rareza de estas imágenes es que en los conjuntos de otras zonas los Ancianos aparecen mirando de frente, o bien dirigiéndose hacia la *Maiestas Domini*, o la *Maiestas Mariae* a quien rinden homenaje. En San Esteban, en cambio, aparecen conversando en grupos de dos o de tres en tres.

Bajo la representación de los Ancianos hallamos otro registro muy deteriorado en el que se aprecian ángeles y un personaje a caballo. Su tamaño parece sensiblemente menor al de los Ancianos. El registro inferior se ha perdido.

En el muro de los pies de la iglesia se encuentra el repertorio más completo. La decoración se distribuye en tres registros, de los que el inferior no se ha conservado. En la parte superior, y ajustándose al espacio arquitectónico, aparece una escena de triunfo con una mandorla en el centro, sustentada por cuatro ángeles. En el interior aparece una figura sentada sobre un trono. Este grupo está flanqueado por dos figuras. La de la derecha es una figura femenina de pie, y coronada. Representa una reina que sostiene en las manos un recipiente y un instrumento de cuerda, y que dirige su mirada hacia la mandorla. En el lado izquierdo aparece una figura sedente, que se interpreta como un monarca coronado, con espada y cetro. Sobre el hombro izquierdo de este rey aparece una extraña figura de tono rojizo. Toda la escena se desarrolla sobre un fondo ocre amarillento.

Para Raquel Sáenz Pascual, una muestra de la riqueza iconográfica de Viguera se refleja en la peculiaridad de la figura femenina del interior de la mandorla, una *Maiestas*



Muro lateral del ábside



Pinturas del muro oeste

Mariae en posición orante y sin Niño, algo que no es habitual aunque existan ejemplos significativos hispanos y europeos. Hay que destacar que no todos los autores contemplaron la representación interior de la mandorla como una figura femenina, ya que tanto Rafael Gil, descubridor de las pinturas, como M^a Ángeles de las Heras, interpretaron un Pantocrator entronizado en el interior de la almendra mística, un Cristo majestuoso, con los brazos levantados. Pero las observaciones de estos autores se hicieron antes de la restauración que ha permitido ver con mayor claridad esta pintura. Sin duda se trata de una figura femenina asentada en un trono adecuado a su género, con túnica cerrada, propia de las mujeres en época románica.

En una franja inferior de fondo rojizo aparecen, aunque peor conservados, una serie de personajes formando varias escenas. En la pared central, bajo la mandorla, aparecen unas ramas, quizá un árbol, hacia donde se encaminan con la cabeza de perfil y el cuerpo de frente dos figuras. La figura más alejada que se encamina hacia ese punto, imberbe, va ataviada con vestiduras cortas plisadas y onduladas en la falda, portando en su mano derecha, delicadamente, lo que podría ser una flor, mientras que con la izquierda sujeta de las riendas dos caballos.

A la izquierda de la anterior composición se encuentra otra con figuras en pie, tras una mesa bien provista de enseres y manjares. El personaje más cercano al árbol es especialmente interesante. De tamaño mayor que el resto de figuras, su cuerpo está de frente al espectador, y abre sus brazos como si fuera un orante. Su cabeza tiene dos caras, una mira hacia la escena de la mesa y otra hacia el árbol. Uno de los personajes que se encuentran junto a la mesa, lleva un tocado triangular, una especie de mitra de obispo o abad, que tiene su vestidura más larga por detrás, y que parece que está en actitud de bendecir. El resto de las figuras representadas se vuelve hacia esta figura, y el más cercano le alcanza un cáliz. La figura bifronte da lugar a la hipótesis de que se trate de Jano como representación del mes de enero, como la dualidad entre la entrada y salida del año. La investigadora Raquel Sáenz Pascual lanzó la hipótesis de que esta iconografía respondiera a un calendario medieval, prescindiendo de que en la escena del banquete una figura está mitrada, y que tal escena podía ser el banquete invernal en representación del mes de diciembre. También febrero tendría una correspondencia con la escena en la que hay ramas de árboles, que quizá muestre la poda de los mismos.

Debido a que no se ha conservado íntegro el programa iconográfico, algunos aspectos que tratamos de definir son posibles conjeturas. Es evidente la alusión a determinados elementos relacionados con el texto apocalíptico.

La temática inspirada en el *Apocalipsis* era habitual en la pintura románica hispana del siglo XII.

Hay que advertir que estas pinturas no están realizadas al fresco, sino que fueron de ejecución más simple, en la que se emplearon pigmentos naturales propios de la zona, con alguna sustancia orgánica como aglutinante, tal vez cola de origen animal. En su composición se emplearon además del blanco y el negro, los colores ocre y rojo, sobre la superficie de mortero de cal.

El estilo románico de las pinturas murales de San Esteban tiene un acentuado carácter lineal, con contornos fuertes y bien dibujados, a base de líneas interiores que marcan los rasgos de los rostros y los pliegues de las vestimentas. No hay en este conjunto una búsqueda del volumen, a través de la gradación en diferentes tonalidades de las líneas paralelas, como se manifiesta en otras representaciones románicas. En general son formas sencillas, con predominio de líneas rectas y largas, con alguna concesión a la línea curva en las figuras de los Ancianos del Apocalipsis en la parte del manto que cae sobre la túnica a la altura de la cintura, y, en algunos casos, una tímida línea ondulante en el borde de los mantos.

En general, el estilo que presenta el conjunto de Viguera corresponde al de pinturas muy lineales, dentro del románico formado por obras avanzadas de fines del siglo XII, e incluso de comienzos del siglo XIII, en las que prevalece una tipología popular, con predominio de la expresividad de las figuras, y cierta pobreza cromática. Las pinturas de San Esteban podrían situarse hacia 1200, formando parte de un grupo que es secundario con respecto a las obras principales del románico hispano. Hay que recordar que los templos románicos se cubrían completamente con pinturas, aunque en La Rioja como en otros lugares, han desaparecido casi por completo. De ahí la importancia de la conservación de este conjunto, que es uno de los pocos ejemplos que quedan en la región.

Texto: RFL - Fotos: RFL / PLHH - Planos: JMGM

Bibliografía

- GIL, R., 1952, pp. 451-455; GOVANTES, A. C. de, 1846, pp. 208-209; HERAS Y NÚÑEZ, M^a A. de las, 1984a, pp. 69, 73,76; HERAS Y NÚÑEZ, M^a A. de las, 1986, pp. 65-74; IÑIGUEZ ALMECH, F., 1953, pp. 63-64; MARTÍN LOSA, F., 1983, III, pp. 260-267; MONREAL JIMENO, L. A., 1991, pp. 17-30; MONREAL JIMENO, L. A., 1999, pp. 21, 23, 24, 33, 36; MOYA VALGAÑÓN, J. G., inédito, IV, pp. 217-218; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 2006a, II, p. 153; NOACK HALEY, S. y ARBEITER, A., 2006, pp. 41-44; RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ DE LAMA, I., 1976 (1992), II, doc. 3; SAAVEDRA GARCÍA, J. A., 1999, p. 158; SÁENZ PASCUAL, R., 1999, pp. 118-119, 126-141, 143, 146-147; UBIETO ARTETA, A., 1976, doc. 108.