

APORTACIONES Y REVISIONES DE LA COLECCIÓN DE PINTURA DEL MONASTERIO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA*

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

INTRODUCCIÓN

Cuando al cabo de quince años de haber publicado el *Catálogo de las Pinturas del Monasterio de San Millán de la Cogolla* se me propone presentar la colección en el marco de las VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional de La Rioja me encuentro un poco obligado por lo que entonces llegué a conocer y por lo poco que desde entonces han cambiado las cosas. No obstante la aportación de nuevos documentos, la aparición de nuevos cuadros y el avance de mis conocimientos sobre la pintura de los siglos XVII y XVIII, me permiten realizar pequeños retoques y ligeras aportaciones nuevas, que bien pueden tener cabida en el marco de estas Jornadas, ya que de ningún modo justifican la reedición de aquel libro¹.

En las páginas que siguen, estas aportaciones van a quedar reflejadas en tres apartados:

- 1º. El primero, incluye **las aportaciones nuevas** al catálogo de obras: obras a las que en su momento no tuve acceso y que, por tanto, ni se

*. Este texto es reelaboración de la ponencia que, bajo el título *Los conjuntos pictóricos de San Millán de la Cogolla*, fue presentada en las IV Jornadas de Arte y Patrimonio Regional sobre Los Monasterios de San Millán de la Cogolla, celebradas en dicho monasterio los días 6, 7 y 8 de noviembre de 1998.

1. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. *Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*. Logroño, 1984.

estudiaron, ni se catalogaron. Son en total diez lienzos situados en el refectorio antiguo y en el distribuidor que lo une a la vieja cocina monacal, así como en el actual refectorio de la comunidad agustiniana.

- 2º. En el segundo, prestaremos atención a algunas pinturas que ahora, a la luz de **conocimientos y documentos nuevos**, permiten clasificaciones más precisas o rechazar atribuciones tradicionales demasiado entusiastas que fueron hechas en el catálogo o en las publicaciones subsiguientes.
- 3º. En tercer lugar, se analizará brevemente el **orden y razón de la decoración de la iglesia monasterial**, que fue uno de los lugares principales de concentración de pinturas, tanto de pintores locales (Pedro Ruíz de Salazar), como madrileños (Bartolomé Román, fray Juan Rizi).

Por lo que respecta a la bibliografía de carácter histórico-artístico sobre San Millán surgida desde 1984, la específica sobre pintura casi puede reducirse a mis propios artículos sobre pintores que trabajaron en el monasterio, como Juan de Espinosa² o Bartolomé Román³, mientras que fray Juan Rizi y su obra fueron objetos de una revisión general⁴. Desde un punto de vista histórico-documental, I. Cadiñanos Bardeci publicó noticias de gran interés en lo relativo a las obras y decoración de la iglesia⁵. Por otro lado, también han sido realizados algunos estudios desde el punto de vista de la iconología y la emblemática, con interpretaciones discutibles de algunas obras de fray Juan Rizi que no afectan a la catalogación⁶.

Un aspecto del conjunto pictórico de San Millán en el que conviene detenerse si quiera un párrafo es el de los cambios de ubicación sufridos por

2. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. "Juan de Espinosa y otros pintores homónimos del siglo XVII", en *Primer Congreso General de Historia de Navarra. 6. Comunicaciones*, en *Príncipe de Viana*, Anejo 11, 1988, pp. 209 - 228.

3. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. "Una pintura inédita de Bartolomé Román y dos series benedictinas de San Millán de la Cogolla y de San Lesmes de Burgos atribuidas", en *Berceo*, 1983, nº 105, pp. 7-29

4. Diego ANGULO IÑIGUEZ - Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la Pintura española. Escuela Madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, 1983, pp. 268-312 y láminas 253-308.

5. Inocencio CADIÑANOS BARDECI. "Noticias para la historia del arte del monasterio de San Millán de la Cogolla", en *Recollectio*, vol. XIV, Roma 1991, pp. 307 - 322.

6. Jesús M^a GONZÁLEZ DE ZÁRATE. "La visión emblemática de San Millán de la Cogolla en la pintura de Juan de Ricci", en *Berceo*, 1985, pp. 108- 129.

muchos lienzos desde el año 1984. Las razones fundamentales han sido la instalación del Museo en el ala nororiental del claustro alto, con la consiguiente remodelación de la decoración de otras muchas dependencias y tránsitos que han quedado fuera del itinerario de las visitas. Los movimientos no han afectado a la sacristía, que mantiene intacta su decoración, pero sí a la iglesia, en la que se vienen haciendo obras de restauración que han obligado a desmontar algunos retablos, como los del Cristo, San Pedro y San Pablo, y el de San Millán del sotocoro.

I. NUEVAS APORTACIONES AL CATÁLOGO.

El refectorio antiguo del monasterio se encuentra decorado con un conjunto de lienzos dedicados a discípulos de San Millán de la Cogolla y a obispos protectores del cenobio, conjunto que completa claramente a los de su mismo carácter ya conocidos y a la serie de cuatro condes y reyes pintada por fray Juan Rizi entre 1653 y 1656. A ellos hay que unir en la misma estancia otro lienzo de la *Cena de Jesús en casa de Leví*, que preside el salón colocado a contraluz de los dos ventanales del lado Este.

La *Cena en casa de Leví* es una de las obras que ha debido permanecer fija desde el siglo XVII. Se trata de un lienzo de grandes proporciones⁷, con dibujo descuidado y colorido vivo, quizá inspirado en estampas flamencas. Su cronología puede fijarse a mediados de dicho siglo, en torno a 1650, no siendo posible establecer su autoría, ni por vía estilística, ni por vía documental. La escena se distribuye en torno a la mesa principal, en la que el fariseo, situado frente a Jesús y en compañía de otros dos invitados sentados, se dirige al Señor advirtiéndole sobre Magdalena que, arrodillada en el ángulo inferior izquierdo, unge sus pies con perfumes. Al fondo, en otra mesa una criada sirve el vino en una copa. La composición general, con su perspectiva y su distribución de figuras, resulta desmañada; a la vez, ni la iluminación, ni el color contribuyen a destacar la figura principal. Los alardes naturalistas de la mesa o el cuchillo proyectado sobre el vacío son estimables, pero el dibujo resulta duro, falto de vida, y el color muy apagado, debido en parte a los fondos de betún.

7. Óleo sobre lienzo, mide 157 x 205 cms. Agradezco a Begoña Arrúe Ugarte los materiales gráficos y los datos técnicos referentes a las pinturas que ahora se catalogan por vez primera.

En el *Inventario de Desamortización de 1869* se cita textualmente: “otro (cuadro) de la Cena de Emaús (sic), en el Refectorio grande”⁸, que debe ser el lienzo que nos ocupa, a pesar de su temática confundida, pues no parece que el lienzo haya cambiado de emplazamiento a lo largo de los siglos.

A continuación de este asiento se indica la existencia de otra *Cena de Emaús*: “otro id. (de la Cena de Emaús) en el (refectorio) pequeño”⁹. Muy probablemente habrá que identificar este lienzo con el que hoy preside el refectorio de la comunidad de PP. Agustinos, que es una obra clarísima del pintor Juan García de Riaño (Rueda de Pisuegra, Palencia, c. 1571 - Santo Domingo de la Calzada, c. 1630), artista de formación burgalesa, pero afincado en la ciudad calceatense desde comienzos del siglo XVII, desde donde trabajó intensamente durante casi treinta años para iglesias de las diócesis de Burgos y de Calahorra, dejando algunos discípulos que prosiguieron su estilo de reminiscencias manieristas rutinariamente, hasta la llegada de Pedro Ruíz de Salazar¹⁰.

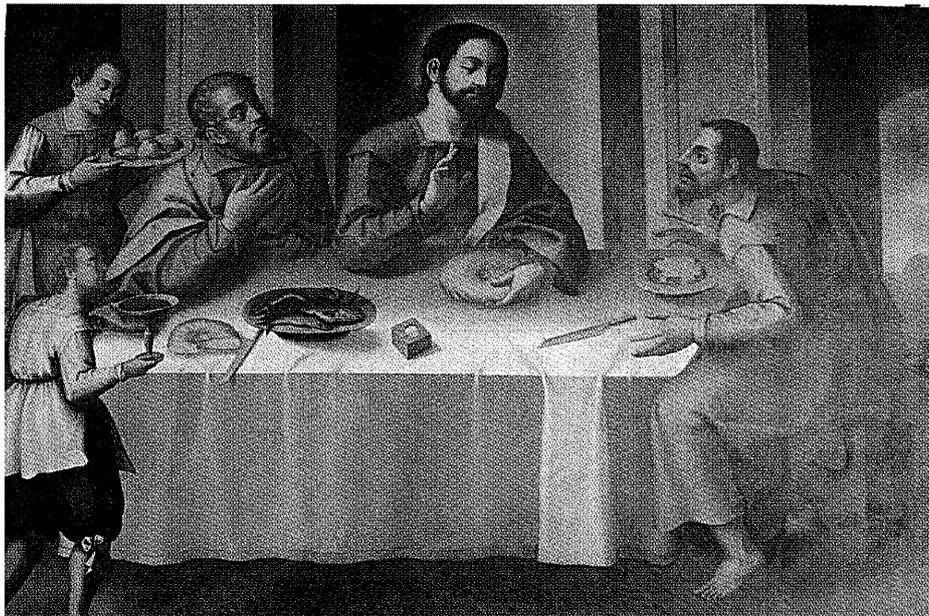
Esta *Cena de Emaús*¹¹ es una pintura muy característica de su estilo, con figuras monumentales, dibujo metálico, volúmenes geometrizados, planos de color lisos de tonalidades claras y frías tornasoladas, pincelada tersa y estirada. Las fisonomías de los personajes muestran narices rectas y barbas afiladas muy características. La composición es sencilla. En el interior de una estancia de grandes pilastras y abierta hacia el horizonte a través de un ventanal en el ángulo derecho de la escena, se dispone una mesa vestida con manteles blancos, recién desdoblados y sugeridores de volúmenes y calidades táctiles. En torno a ella se disponen Cristo y los discípulos servidos por dos pajes. Cristo bendice el pan ante la mirada sorprendida de un discípulo y la unción devota del otro. La perspectiva del tablero se inclina para dar cabida a los platos de pescado, a los cuchillos y al salero, mientras los pajes sirven el vino y llevan un frutero con manzanas.

8. GUTIÉRREZ PASTOR, *Catálogo*, p. 141.

9. *Ibidem*, p. 141.

10. Una biografía más extensa, con la actuación y obra conservada en La Rioja, puede leerse en mi tesis doctoral *Aproximación a la pintura de los siglos XVII y XVIII en La Rioja. Catálogo de pinturas del Partido Judicial de Santo Domingo de la Calzada*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Curso 1986-1987 (Inédita y en curso de publicación), tomo II, pp. 464 - 488.

11. Óleo sobre lienzo, mide 181 x 247 cms.



Juan García de Riano. Cena en Emaus, San Millán de Yuso. Refectorio.

También en el refectorio mayor se encuentran cuatro pinturas de obispos protectores del monasterio de San Millán de la Cogolla durante su etapa medieval, identificables por sus letreros, cargos y cronologías; son:

- *García, obispo de Alava* (“García, Ovispo de Alaba, año 1049”),
- *Gomesaro, obispo de Burgos* (“Gomesano, ovispo de Burgos, año 1023”),
- *Sancho, obispo de Calahorra* (“Sancho, ovispo de Calahorra, año 1045”)

y

- *Munio, obispo de Alava* (“Muneo, ovispo de Alava, año 1063”).

A ellos hay que unir otros cuatro lienzos que están en el distribuidor entre el Refectorio mayor y la cocina, representando igualmente obispos y discípulos de San Millán de la Cogolla; son:

- *Gomesaro* (“Gomesan, sexto ovispo de Pamplona, año 1049”)
- *San Geroncio* (“San Geroncio, Discípulo de nro. P. San Millán”)
- *San Citonato* (“S. Citonato abad”), y
- *San Sofronio* (“S. Sophronio Presbitero”).

Todos los lienzos¹² están citados en el *Inventario de Desamortización de 1869*¹³ y responden a un mismo prototipo: son figuras de tamaño natural, en pie, vestidas con los hábitos negros de la orden de San Benito, por considerarse tradicionalmente que San Millán fue uno de los introductores del

12. Óleos sobre lienzo, miden aproximadamente 200 x 120 cms.

13. GUTIÉRREZ PASTOR, *Catálogo*, p. 140

monacato benedictino en España y convenir en todo caso a un monasterio que finalmente adoptaría su Regla. Están iluminadas de modo violento y contrastado, unas sobre fondos neutros, sin más indicación de profundidad espacial que la línea de separación entre el suelo y la pared, y otras con distintos complementos: mesa revestida por tapete rojo como soporte de la mitra, el báculo y el libro; o mitra y báculo tendidos en el suelo. Algunos personajes sujetan en la mano el báculo, mientras otros llevan libros cerrados o abiertos.

Las ocho pinturas responden a un mismo prototipo y parecen haber formado una especie de serie o ciclo de santos relacionados con San Millán de la Cogolla, bien sea el santo, bien sea el monasterio. Su modelo más inmediato se halla en otra serie de venerables y padres de la orden benedictina pintada por Bartolomé Román entre 1642 y 1646 para el monasterio de S. Martín de Madrid, hoy depositada por el Museo de Prado en diversos museos e instituciones¹⁴.

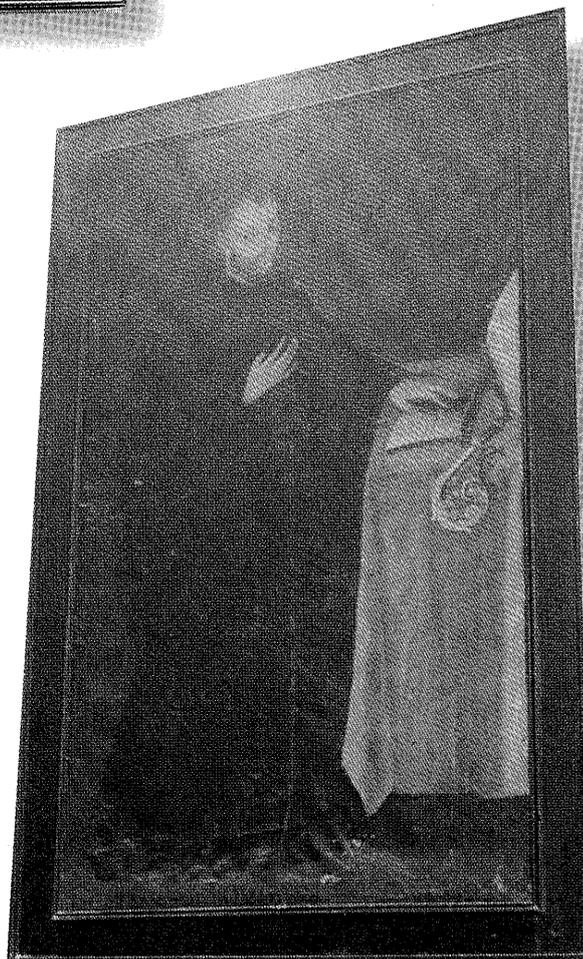


Anónimo, s. XVII.
Gomesano.
San Millán de Yuso

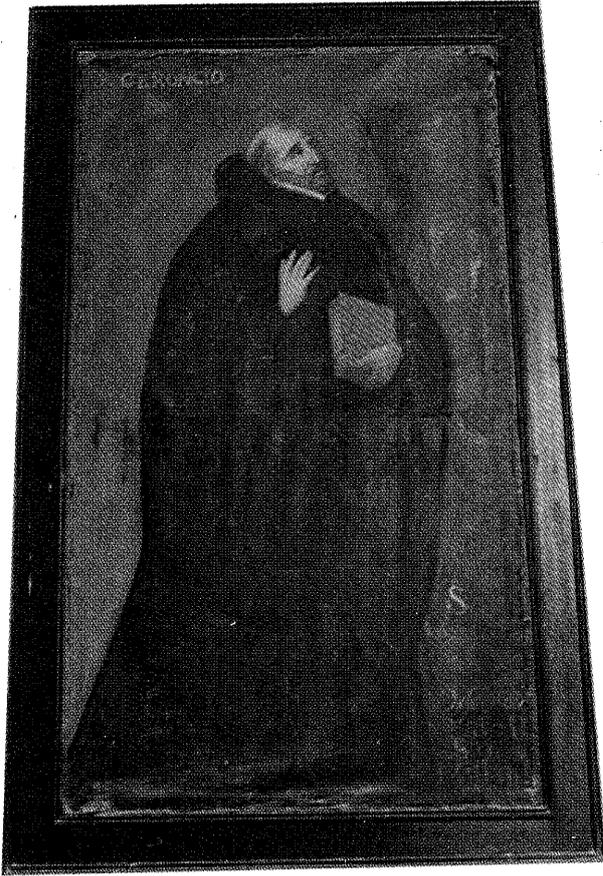
14. Una visión de conjunto sobre Bartolomé Román puede verse en ANGULO IÑIGUEZ - PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 313-328 y láms. 309-337. Sobre la problemática cronológica de la serie, veáse mi artículo "Una pintura inédita de Bartolomé Román...", p. 10.



Anónimo, s. XVII.
Munio obispo.
San Millán de Yuso



Anónimo, s. XVII.
San Gomesano.
San Millán de Yuso



Anónimo, s. XVII.
San Geroncio.
San Millán de Yuso



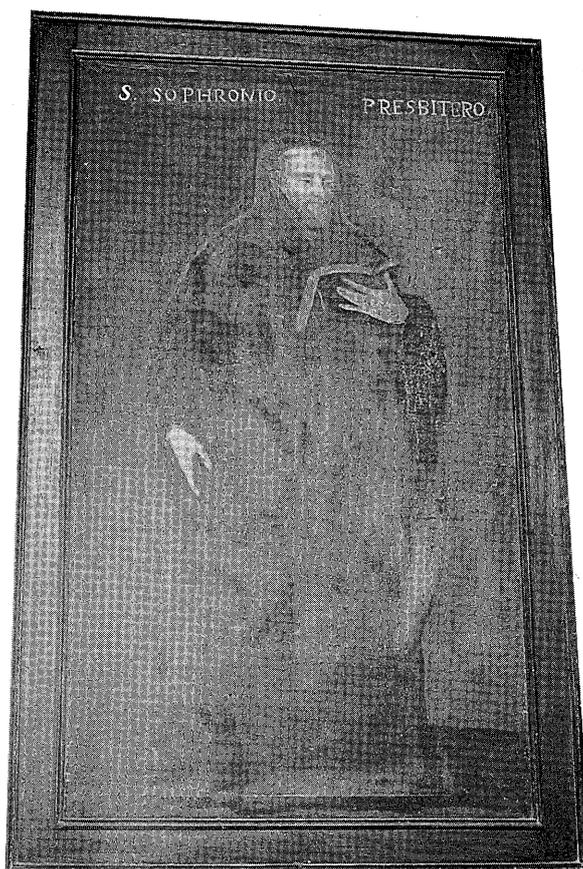
Anónimo, s. XVII.
García
San Millán de Yuso



Anónimo, s. XVII.
Sancho obispo.
San Millán de Yuso



Anónimo, s. XVII.
San Citonato.
San Millán de Yuso



Anónimo, s. XVII.
San Sofronio
San Millán de Yuso

Unidos estos lienzos a los ya publicados se puede precisar que se trata de una serie desigual, tanto en calidad, como en concepto pictórico. Los que ya conocíamos (*San Benito abad* y *San Millán, patrón de España*)¹⁵ representan a los santos sobre un fondo abierto de paisaje y, salvado su estado de conservación y sus torpes restauraciones, son de calidad muy superior a los restantes, todos los cuales presentan a las figuras en interiores de celdas, con leves sugerencias de espacio en profundidad y algunos objetos de amueblamiento. Su trazo es muy abreviado y quizá endurecido por restauraciones posteriores; el dibujo adolece de fallos en los pocos detalles anatómicos que presentan: manos pequeñas de dedos finos, cabezas de rostro tonsurado con nariz afilada y barbas blanquecinas y deshilachadas. Algunas de estas cabezas quieren recordar a obras firmadas del pintor navarro Juan de Espinosa, quien precedió a fray Juan Rizi en la decoración del claustro alto del monas-

15. GUTIÉRREZ PASTOR, *Catálogo*, nº 197, como anónimo, aunque señalando hacia Bartolomé Román, atribución que se hizo firme poco después (“Una pintura inédita de Bartolomé Román...”, p. 13.

terio emilianense. Esto es evidente si se compara la *Visión de San Benito* (1642) de las Benedictinas de Alzuza, Navarra (antes en Lumbier), con los lienzos de *García, obispo de Alava y de Gomesaro, obispo de Burgos*. Sin embargo, su estilo es de calidad inferior al de Espinosa. Por ello toda la serie debe ser considerada como anónima, incluidos ahora de nuevo el *San Millán, Patrón de España*, el *San Benito* y la *Santa Escolástica*¹⁶, publicados como obras de Román¹⁷.

II. CONOCIMIENTOS Y DOCUMENTOS NUEVOS

Este capítulo es breve y afecta a muy pocas obras del *Catálogo* de San Millán. El modesto estilo de la mayor parte de las obras conservadas en el monasterio o su estrecha dependencia de estampas ajenas aconseja la clasificación de la mayoría de ellas como obras anónimas o bajo el nombre del inventor de las composiciones. No obstante alguna precisión puede hacerse a los siguientes números del *Catálogo*:

134. Anónimo. Virgen con el Niño y un ángel¹⁸.

En la actualidad ha sido trasladada de su lugar inicial en la Antepreciosa. Todo lo escrito sigue siendo válido, salvo la adscripción a la “escuela madrileña”. Por el contrario, creo que puede atribuirse sin dificultad al pintor Diego o fray Diego de Leiva (Haro, c. 1580 - Burgos, 1637), pintor de origen riojano, pero establecido en Burgos, que en los últimos años de su vida ingresó en la cartuja de Miraflores; según la tradición dejó muchas obras en esta cartuja, aunque poquísimas de las que se conservan se le pueden adjudicar hoy¹⁹. El estilo de la pintura del monasterio de San Millán es dibujado,

16. *Ibidem*, números 173 (San Benito), 177 (Santa Escolástica) y 199 (San Millán), todos como obras anónimas, que es la que debe prevalecer en tanto que su estado de conservación no permita apreciar otras calidades.

17. GUTIÉRREZ PASTOR, “Una pintura inédita de Bartolomé Román...”, pp. 13-14, láms. 8, 9 y 10.

18. GUTIÉRREZ PASTOR, *Catálogo*, p. 116, n° 134 y p. 283.

19. Sobre Diego de Leiva veáse Narciso HERGUETA MARTÍN: “El célebre pintor Fr. Diego de Leiva”, en *Boletín de la Institución Fernán González*, II, 1928, pp. 369-374, y 1929, pp. 405-411. José M^a LOPE TOLEDO: “Documentos para la biografía de fray Diego de Leiva, pintor cartujo”, en *Berceo*, 1951, n° 20, pp. 393-438. Jesús URREA FERNÁNDEZ: “Dos obras del pintor burgalés Diego de Leiva”, en *Boletín de la Institución Fernán González*, XLII, 1973, pp. 1014-1016. También la breve reseña de José. R.

con grandes plegados algo planos y geometrizados, como los ejecutados por Gregorio Fernández en su escultura o por el pintor madrileño Antonio Arias, que hacen de Leiva una especie de difusor del estilo contramanierista de Luca Cambiaso. En esta misma estela se halla el colorido, dominado por los azules oscuros y los rosas pálidos, algo opacos, frecuentes en otras obras suyas, como el *San Juan Evangelista en Patmos* (Burgos, monasterio de las Huelgas Reales). Con posterioridad su estilo avanza hacia un naturalismo incipiente, tal como demuestra en el gran lienzo de *Jesús designando a San Pedro como sucesor* (Treviana, La Rioja, parroquia).

La presencia de esta pintura en San Millán de la Cogolla podría justificarse por las relaciones entre este monasterio y el de San Juan Bautista de Burgos. Por otro lado, viene a enriquecer la nómina de los pintores presentes en la colección del monasterio.

Los documentos publicados por Cadiñanos Bardeci, procedentes de la sección de Clero del Archivo Histórico Nacional²⁰, han puesto de manifiesto noticias sobre obras que se contrataron, pero que no parece que se conserven. A la vez proporcionan luz sobre las relaciones del monasterio con otros focos artísticos castellanos, especialmente con Valladolid, donde se encontraba de la casa principal de la Congregación de San Benito de España.

Aunque los documentos afectan a obras y artes de todo tipo, por lo que respecta a la pintura, en el contrato del 15 de noviembre de 1594 Juan de Medina, pintor vecino “de Busto” (quizá El Busto, Navarra, pero de la antigua diócesis de Calahorra), se concertaba con el monasterio para hacer el dorado y pintura de su retablo mayor que debía llevar seis lienzos: tres de 11 pies de alto x 7 pies de ancho (equivalentes a unos 3,08 x 1,96 metros aproximadamente) y otros tres de 8,5 pies de alto x 5,5 pies de ancho (equivalentes a unos 2,38 x 1,58 metros aproximadamente), sin más indicaciones, ni de colocación en el retablo, ni de iconografía. El retablo contenía “atajos y dibisiones de los cuerpos sanctos”, es decir, que incluía las dos urnas de las reli-

BUENDIA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR en *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo el Joven (1637-1666)*, Burgos, 1986, pp. 14-16. Más recientemente ha aportado datos y obras al conocimiento de Leiva René Jesús PAYO HERNÁNDEZ: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Burgos, 1997.

20. CADIÑANOS BARDECI, art. cit., pp. 311-312.

quias de San Felices y de San Millán, y en una de las “cajas” había una Nuestra Señora.

La hechura de este retablo de lienzos en 1594 por Juan de Medina anticipa unos años la presencia de este tipo de retablos en La Rioja y traslada su lugar de aplicación desde el convento de San Francisco de Santo Domingo de la Calzada hasta el monasterio emilianense, con la coincidencia de que en los retablos mayor de la iglesia y en los de las cajoneras de la sacristía de San Francisco también trabajó Juan de Medina. En este conjunto, el estilo de este pintor es el más difícil de definir y casi se manifiesta por descarte frente a los de Pedro Ruíz de Camargo y de Juan García de Riaño, mejor conocidos.

Al no citarse los temas del retablo resulta casi imposible proceder a una identificación de las pinturas entre las que se conservan en San Millán de la Cogolla. Los lienzos de esa cronología conservados en San Millán son pocos y con formato para un gran retablo sólo quedan la *Aparición de la Virgen a San Bernardo*²¹, que podría ser uno de los lienzos pequeños y otro de *San Millán visitando a San Felices de Bilibio*, situado en la escalera principal de monasterio²², obra que en su momento ya relacioné estilísticamente con la pintura de los maestros que trabajaron en Santo Domingo de la Calzada, citando a todos menos a Juan de Medina. Considerando que el retablo llevaba las arcas de las reliquias, quizá éste sea uno de los lienzos del retablo antiguo, realizado a partir del contrato de 1594 con Juan de Medina, bien por él mismo, bien por los pintores de su taller con quienes habitualmente aparece asociado. Estilísticamente reúne condiciones para ello y encaja en lo más conocido de García de Riaño, a quien podría serle atribuido de no mediar el contrato de 1594 y de no saber del carácter colectivo de la obra de San Francisco en Santo Domingo de la Calzada, lo que tanto dificulta su clasificación.

El retablo mayor de 1594 demuestra que se había iniciado la decoración de la iglesia abacial. Unos tres años después, el 3 de enero de 1598 se con-

21. Óleo sobre lienzo, mide 2,32 x 1,60 metros. Cfr. GUTIÉRREZ PASTOR, *Catálogo*, p. 126, nº 195, lám. en pág. 332. Considerando la equivalencia de los 8,5 pies de alto por 5,5 pies de ancho a unos 2,38 x 1,58 cms. bien podría tratarse de uno de los lienzos del antiguo retablo de 1594.

22. Óleo sobre lienzo, nunca medido por su inaccesible colocación en la Escalera Real. Merecería la pena poder medirlo y comprobar la correspondencia con la escala en pies del contrato de 1594. Cfr. GUTIÉRREZ PASTOR, *Catálogo*, p. 131, nº 195, lám. en pág. 322.

trataba al pintor vallisoletano Francisco Martínez para realizar diversas obras en el monasterio: en los retablos de San Pedro y San Pablo, San Miguel, Santa Ana; en algunos marcos de lienzos; en las hornacinas de cuatro vírgenes del altar de Nuestra Señora; para encarnar las veintiséis medallas de la iglesia “con el monte Calvario”, obras que en su conjunto debía acabar en el mes de marzo, percibiendo por todas 1.722 reales²³. En el documento se cita a Martínez como “residente al presente en el monasterio de Nuestra Señora de la Estrella”. Lo más interesante de estas obras es el dorado en el retablo de San Pedro y San Pablo, y la pintura del “friso de la peana” al óleo con las figuras que convienen, y el “lienço principal” del retablo con un “Christo con la cruz a questas, como cuando se encontró a San Pedro y, preguntado por San Pedro dónde yba, respondió a Roma a ser otra vez crucificado, y assi mesmo para esta ystoria se ha de pintar otra figura de Sant Pedro que parezca que está hablando con Christo...”, es decir una escena del tema iconográfico del *Quo vadis*.

El documento resulta confuso, porque además de este lienzo principal que había que pintar, parece que existía otro “lienço principal” que “está pobre (y) le a de enriqueçer, adornar y hermostear en lo que es el suelo con algunas yeruas”. En este lienzo, en el que parece que estaba representado San Pablo, tenía que retocar una mano de su figura “escorçada y fuera de arte”, para perfeccionarla.

Francisco Martínez también contrató dorar y pintar los retablos de San Miguel y Santa Ana según la forma del retablo de San Pedro y San Pablo “con las figuras, ymágenes y demás cosas que se pidieren en los bancos...”; y el dorado de los marcos de tres lienzos de San Gregorio, Santa Escolástica y el Crucifijo “de la forma que están guarneçidos los lienços que están en el altar mayor”. Al hablar de los frontispicios y bancos y de “dos pies de altos” parece que sean también lienzos de retablos que ya existían y que ahora se quieren unificar con los del retablo mayor. Además al San Gregorio y a la Santa Escolástica había que añadirles tela para alargarlos.

Nada de todo esto existe o, al menos, no resulta fácil de identificar. El Crucifijo que configuraba el cuerpo central de un retablo neoclásico en la nave de la epístola es una copia de Peter P. Rubens²⁴, posterior por tanto al propio Francisco Martínez.

23. CADIÑANOS BARDECI, art. cit., pp. 313-315.

24. GUTIÉRREZ PASTOR, *Catálogo*, p. 97, n° 82 y lám. en pág 250.

Mayores dudas presenta el *San Miguel* que existe como titular de su retablo²⁵ y que es una copia de la composición de Martín de Vos, a través de la estampa de Samuel van Hoogstraten fechada en 1575 y anterior por tanto al encargo de Martínez en San Millán. Las dudas derivan del hecho de hallarse en un retablo neoclásico muy sencillo y de presentar la pintura una factura plana, con un dibujo seco, que en su momento me pareció obra de la segunda mitad del siglo XVIII, pero que quizá hubiera que reconsiderar a favor de Francisco Martínez y de una cronología en torno a 1598. Por lo que respecta al retablo de San Pedro y San Pablo las dudas son igualmente grandes. Lo seguro es que no conozco en San Millán un lienzo del *Quo vadis* que pueda haber sido el titular de tal retablo. En segundo lugar, el segundo “lienzo principal” que se cita en el contrato con la figura de San Pablo de mano escorzada e imperfecta, podría identificarse con la copia del *San Pedro y San Pablo* de Navarrete el Mudo, pintada para la basílica de San Lorenzo del Escorial. A esta copia se la dotó en el siglo XVIII de un retablo rococó, mandado construir por el abad fray Dionisio Lozano entre 1733 y 1737. La posibilidad de que Francisco Martínez copiara a Navarrete el Mudo es viable, más habiendo estado en La Estrella, el monasterio jerónimo al que Navarrete se retiraba a descansar y a pintar, y en el cual mandó ser enterrado. Pero de nuevo el aspecto de la pintura parece distinto del estilo conocido de Martínez, adscrito en Valladolid a un cierto manierismo reformado, y distinto del estilo del *San Miguel Arcángel*²⁶.

A pesar del interés de este documento que desvela la presencia de Francisco Martínez en La Estrella y en San Millán de la Cogolla, nada de lo que en él hay reflejado parece haberse conservado. Sin embargo, viene a reforzar la presencia de los pintores vallisoletanos, en concreto de la familia Martínez, en La Rioja. Su hermano Luis Martínez de Espinosa estaba en San Millán de

25. *Ibidem*, pp. 77-78, n° 47.

26. En otro orden de cosas, sí me parece viable tomar en consideración la posible paternidad de Francisco Martínez en los lienzos de *San Lorenzo y San Esteban*, y de *San Fabián y San Sebastián* (Logroño, Seminario Conciliar), procedentes del monasterio de La Estrella, tradicionalmente atribuidos a Navarrete el Mudo desde tiempos de Jovellanos, pero obras distintas de calidad y probablemente posteriores al Mudo (Cfr. *Catálogo de la exposición Navarrete el Mudo, pintor de Felipe II*. Logroño, 1995, pp. 250-253, con textos redactados por José Gabriel Moya Valgañón, quien los considera prudentemente como obras anónimas castellanicas). De cualquier manera sería necesaria su contextualización en el conjunto de la obra de Martínez para obtener una respuesta más satisfactoria.

la Cogolla el 7 de junio de 1598, cuando teóricamente Francisco ya debía haber concluído con su contrato, que expiraba en marzo. En esa fecha daba poder a su madre y curadora para repartir los bienes de Gregorio Martínez, su padre, que había fallecido²⁷.

En el *Libro de gasto que se hace en las obras de este Real Monasterio de San Millán de la Cogolla* hay algunos apuntes sobre pinturas y pintores que vale la pena repasar. En 1677 se citan pagos al dorador Simón de Iñigo por dorar la reja principal entre el 10 de noviembre de 1675 y el 31 de marzo de 1676, en la que también trabajó el dorador Matías de Azpeitia, junto con Diego de Zárate y Gregorio Pascual quienes lo hicieron en la reja pequeña²⁸. Eran nombres todos desconocidos hasta ahora en San Millán de la Cogolla.

Más interesante es la presencia de José Rizi Rey, pintor que “estubo en casa 20 días (...). Pagué por dos retratos del Señor Obispo de Barcelona (Fray Benito Salazar) y retocar otros cuadros ciento y ochenta y seis reales” (29). La conexión en la misma nota de la estancia, los retratos y los retoques de cuadros, constatada por un asiento de pago de 1689, permite abrigar la esperanza de que esos dos retratos que se citan en el *Inventario de Desamortización 1869*, y no se conservan, fueran de José Rizi. Se conserva otro retrato de Fray Benito Salazar en la capilla de los Salazares de Santa María de la Redonda de Logroño, aunque no hay constancia de que pueda proceder del monasterio emilianense). Este pintor era originario de Nápoles, se afincó en la Rioja a fines del siglo XVII, sin que tenga nada que ver con los Rizi madrileños, uno de los cuales fue el fraile benedictino. En La Rioja se estableció en San Vicente de la Sonsierra, pintando temas religiosos, floreros y quizás retratos, si hacemos caso a la nota documental de San Millán de la Cogolla y a otras que implican a la familia Manso de Zúñiga, condes de Hervías, como clientes del pintor. Su estilo está identificado gracias a las pinturas de los cuatro evangelistas de las pechinas de la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro.

De José de Salazar, que pinta la capilla de Fray Benito de Salazar, hoy dedicada a San Agustín, y en su sacristía, dedicada a Nuestra Señora de

27. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: “Un documento sobre el pintor Gregorio Martínez y su familia”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1981, XLVIII, pp. 452-454.

28. CADIÑANOS BARDECI, art. cit., p. 317.

Monserrat, además del relicario del altar mayor, sabemos ahora que por “dorar y pintar la estancieta del altar mayor se le pagaron 3.000 reales en 1693”³⁰.

A lo largo del siglo XVIII comparecieron en San Millán de la Cogolla otros doradores que trabajaron en diversos encargos. Así, en 1696, a Ventura se le pagaron 3.000 reales por dorar el retablo de Santa Gertrudis en la sacristía, obra que había hecho Francisco de la Cueva³¹. Algo después doraría junto con Bernardo de la Piedra los cajones de la propia sacristía, su retablo principal y varias menudencias, entre las cuales estaba la encarnadura de un Cristo, por 15.266 reales³². Matías de Ollora o Martínez de Ollora doró en 1712 dos rejas por las que le pagaron 86 doblones³³, y en 1714 la imagen de Santa Gertrudis que estuvo colocada en el retablo del Monasterio de Suso, cobrando por ello otros 1.080 reales³⁴.

En este mismo siglo hay constancia de la compra de un retrato del rey en 1703 “que está en la media naranja (sic) que costó en Madrid 14 doblones”³⁵, retrato que habrá que identificar con la imagen de Felipe V y quizás con el que se reseña en el *Inventario de Desamortización de 1869*, que ya no existe. Poco después, en 1719, se adquiriría una lámina de un *Santo Cristo* “para el altar de la sacristía”, junto con otras dos láminas. La del Santo Cristo debe ser la copia de Van Dyck que procede del remate del retablo de la sacristía y que hoy se halla en el museo del monasterio³⁶.

III. ORDEN Y DECORACIÓN DE LA IGLESIA

Del proceso constructivo de la iglesia monasterial y de sus avatares arquitectónicos, especialmente de su ruina y de los refuerzos del muro norte y de toda la cabecera³⁷, se puede deducir un cierto orden y una cierta ubicación de los retablos que en su momento compusieron la decoración. Tras concluir las

29. *Ibidem*, p. 319.

30. CADÍÑANOS BARDECI, art. cit., p. 318.

31. *Ibidem*, p. 319.

32. *Ibidem*, p. 319.

33. *Ibidem*, p. 319.

34. *Ibidem*, p. 320.

35. *Ibidem*, p. 319.

36. GUTIÉRREZ PASTOR, *Catálogo*, p. 74, n° 44 y lám. en pág. 216.

37. Begoña ARRUE UGARTE - Enrique MARTÍNEZ GLERA: “Valoración del patrimonio arquitectónico de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja)”, en *Berceo*, (Logroño 1997), núm. 133, pp. 111-140, especialmente las pp. 118-122.

obras de arquitectura, lo más antiguo de la iglesia comenzó siéndolo, según los documentos, el retablo mayor de 1594 contratado por Juan de Medina y que contaba con nueve pinturas de temática e iconografía imprecisa. Lo más probable es que estas pinturas reflejaran un doble ciclo iconográfico de carácter mariano y de carácter emilianense, ya que a la Virgen estaba dedicada la iglesia y ya que las reliquias de San Millán y de San Felices estaban alojadas en compartimentos del retablo. Pero es pura conjetura, que el retablo de fray Juan Rizi de 1653 parece confirmar pues tiene la misma iconografía. Y si se acepta que el lienzo de San Bernardo y la Virgen proceda de este mismo retablo de 1594, el ciclo se enriquece con otro complementario de doctores marianos, los mismos quizá que luego decoraron los ángulos de la bóveda de la sacristía en el siglo XVIII, ejecutados por José Bejés.

En la nave del lado sur se habían ido disponiendo retablos con diversas advocaciones, realizados a lo largo del último tercio del siglo XVI, como el de San Miguel, el de San Pedro y San Pablo, el de Santa Ana y el de Nuestra Señora. Cuatro retablos en total que podrían haber ocupado las tres capillas que siguen al transepto en dirección oeste, y la capilla que hay entre dicho transepto y el presbiterio.

El último tramo de las naves, bajo el coro alto, y el penúltimo, eran la parroquia. El coro bajo se cerraba y presentaba al exterior, hacia esa parroquia, dos retablos dedicados a *San Millán en la batalla de Hacinas* y a *Santiago en la batalla de Clavijo*, una parte fundamental de las leyendas del monasterio a través de cuyas iconografías se fundamentaba el copatronazgo de España por San Millán. De estos retablos sólo nos ha llegado el de San Millán, con coraza sobre el hábito benedictino, cuyo lienzo titular denota el estilo claro del pintor madrileño Bartolomé Román³⁸, mientras las pinturas del banco, y quizá el dorado, son obra de Pedro Ruíz de Salazar, quien en 1644 daba fianzas en el monasterio para una obra que se desconoce³⁹. Ambos retablos serían retirados en el siglo XVIII, al construir Pedro Boussou el espectacular cierre rococó y los retablos con esculturas madrileñas del estilo de Juan Pascual de Mena. Colocados en el sotocoro, allí los citó Jovellanos y allí han permanecido, aunque el de Santiago pereció en un incendio⁴⁰.

38. GUTIÉRREZ PASTOR, "Una pintura inédita de Bartolomé Román...", pp. 11-12.

39. *Ibidem*, p. 11 y nota 26.

40. *Ibidem*, p. 11.

Quizá corresponda a este momento la hechura de los *lienzos de la Vida de San Millán* que estuvieron colocados, según se aprecia por las huellas, en los hastiales del transepto, dos en el norte y tres en el sur. Por estar en la iglesia no fueron objeto de inventario durante la Desamortización, al igual que el resto del mobiliario y ajuar estrictamente litúrgico. Hoy, los tres lienzos conservados de la serie están colgados en los muros de la Escalera Real y representan pasajes de la vida del santo tomados de la *Vida* de San Braulio. Este ciclo vendría a reforzar el del retablo mayor, dedicándole especial atención al santo fundador. Las colosales figuras pintadas por Ruíz de Salazar probablemente sean algo anteriores a los ciclos de Juan de Espinosa y de fray Juan Rizi, hechos para decorar el claustro entre 1650 y 1656.

Al morir Juan de Espinosa en 1653, mientras trabajaba en la realización de los lienzos del claustro mayor de San Millán de la Cogolla⁴¹, fray Juan Rizi llegó para concluir dicha serie y para completar la decoración de la iglesia, procediéndose entonces a la renovación del retablo mayor entre 1653 y 1656. El retablo mayor, especialmente los lienzos enmarcados en los laterales, iniciaban un programa iconográfico de santos y santas benedictinas: *Santa Escolástica*, *Santa Gertrudis*, *Santa Aurea* y *San Ildefonso*, doctor mariano, pero también abad benedictino en Toledo. La renovación en menos de sesenta años del retablo mayor indica la excelente economía del monasterio, además de la coyuntura de contar con fray Juan Rizi. En su estructura el retablo de San Millán de la Cogolla es único en La Rioja, adoptando el esquema de gran lienzo central que poco a poco se iba implantando en Madrid frente al viejo sistema de pisos y calles.

Los seis lienzos distribuidos en los tres retablos que decoran las capillas de la nave del lado norte estaban igualmente dedicados a Santo Domingo de Silos, a San Benito y San Miguel Florentino y a San Benito como precursor de las órdenes religiosas, con sus respectivos áticos de la Liberación de un preso por Santo Domingo, la Virgen del Rosario intercesora de las ánimas y San Benito recibiendo a San Plácido y a San Mauro⁴². Rizi los pintó en el transcurso de su estancia en San Millán de la Cogolla (1653-1656) y completan el último nivel iconográfico de grandezas y santidad de la orden de San Benito: la primacía en la reglamentación de la vida monacal y el papel

41. GUTIÉRREZ PASTOR, "Juan de Espinosa...", pp. 216-220.

42. GUTIÉRREZ PASTOR, *Catálogo*, pp. 89-91, núms. 63-68 y láms. en págs. 233-238.

de los santos de la Orden el los orígenes del reino de Castilla, lo que unido a los lienzos del retablo mayor y a los del trascoro, muestra alguna coherencia programática desarrollada en el transcurso de una década, mientras que los retablos de la nave del lado sur parecen recoger temas más accidentales de la vida religiosa del monasterio⁴³.

43. Sobre su valoración “emblemática”, veáse el artículo de Jesús GONZÁLEZ DE ZARATE: “La visión emblemática...”