

BERCEO	126	17-34	Logroño	1994
--------	-----	-------	---------	------

LA ICONOGRAFÍA DE ADÁN Y EVA EN LA ESCULTURA MONUMENTAL DEL ARTE ROMÁNICO EN LA RIOJA *

Minerva Sáenz Rodríguez**

RESUMEN

El objetivo que se pretende es dar información sobre las muestras de escultura monumental románica que en La Rioja presentan a Adán y Eva en los distintos episodios que protagonizaron según la narración bíblica. Hoy por hoy sólo contienen esta iconografía tres capiteles de la iglesia parroquial de Ochánduri, uno de ellos todavía inédito. Los otros ejemplos existentes en la región o son muy dudosos -Robres del Castillo-, o pertenecen al arte gótico -Logroño-.

Se ha seguido un método de trabajo partiendo de lo general, con una introducción global al tema según los datos aportados por el Génesis, y aplicando después esas premisas a lo particular, mediante un análisis e interpretación de los capiteles concretos.

La conclusión obtenida nos conduce a afirmar que, a pesar de la tosquedad de estilo, en Ochánduri se representa un programa iconográfico que relaciona la Caída -Adán y Eva cometiéndolo Pecado Original y pagando después por ello mediante su trabajo fuera del paraíso- y la Redención -Cristo crucificado para salvar a la humanidad-. Es otro de los ejemplos clarificadores de que en la Edad Media los hechos del Antiguo Testamento son alegorías de los acontecimientos del Nuevo.

Palabras clave: Religión, Biblia, Antiguo Testamento, Adán y Eva, pecado, iconografía, Edad Media, escultura románica, La Rioja.

The objective is to give information about examples of Romanic sculpture in La Rioja which show Adam and Eve in various scenes from the Bible. At the present time the only examples of these icons are in the three capitals of the parish church of Ochánduri and the existence of one of these remains unpublished. Other examples in existence in the region are either very doubtful -Robres del Castillo-, or are of Gothic design -Logroño-.

The working method followed has been from the general, with an introduction of the theme according to the facts given in the book of Genesis, to the particular, by means of an analysis and interpretation of the capitals themselves.

* Recibido el 26 de abril de 1993. Aprobado el 8 de febrero de 1994.

** Licenciada en Historia del Arte. Becaria de Formación de Personal Investigador del Instituto de Estudios Riojanos.

The conclusion reached, in spite of the crudeness of style, is that in Ochánduri the icons represent a relation-ship between the Fall -Adam and Eve committing the Original Sin and their Expulsion from paradise- and the Redemption -Christ crucified to save mankind-. It is another clear example that in the Middle Ages the deeds of the Old Testament were allegorical of the events of the New.

Key words: Religion, Bible, Old Testament, Adam and Eve, sin, iconography, Middle Age, romanica sculpture, La Rioja.

0. INTRODUCCIÓN

En la mayoría de las representaciones iconográficas del arte románico subyace con fuerza *lo religioso*. De ahí que se haya hablado tan asiduamente de que durante los siglos XI, XII y XIII, los templos se convierten en "Biblias de piedra", insistiendo en preocupaciones pedagógicas y didácticas. Naturalmente, esta afirmación sólo es válida para las grandes construcciones y no obstante, podría discutirse pues es verdaderamente difícil encontrar programas iconográficos completos cuya función sea instruir a los "iletrados" fieles. Lógicamente, esto no ocurre en los ámbitos rurales, donde los artesanos locales gozaban de cierto aislamiento y libertad respecto a los programas oficiales impuestos por los obispos y abades, y reflejaban en sus modestas iglesias una mayor proporción de temas profanos o puramente decorativos con fines estéticos, no docentes¹.

Teniendo en cuenta esta doble intencionalidad de la escultura románica (iconográfica y ornamental) vamos a centrarnos en el primer aspecto, considerando sólo la que posee un significado en relación con el dualismo bien-mal típicamente medieval. El incremento de lo religioso se debe a la concepción profundamente idealista del mundo en el medievo, donde todo está vivificado por el espíritu y por la esperanza de vida en el más allá. Esto conlleva un gran alegorismo pues la convicción generalizada concibe la historia y la naturaleza como un inmenso símbolo. Existe una conjunción entre lo real y lo irreal, una ascesión del poder espiritual frente al temporal, una dualidad entre lo intangible y lo corpóreo, una nueva importancia del contenido frente a la forma.

El complejo mundo religioso del románico va a acudir para su expresión artística a *la Biblia* y a la Hagiografía. Los temas bíblicos se extraen del Antiguo y Nuevo testamento, con especial hincapié dentro de este último en los Evangelios y en el Apocalipsis. De ahí que las iglesias se pueblen de ilustraciones sobre los personajes y acontecimientos anteriores a la vida del Mesías y sobre la vida terrenal de Jesús y sus discípulos. Este tipo de iconografía religiosa adquirió tanta importancia en el románico -además de por servir como "enciclopedia" del conocimiento de la época-, por la necesidad de ilustrar los manuscritos de las Escrituras, que a partir del siglo XI proliferan muchísimo. Las miniaturas que acompañan a esos textos serán, por tanto, los directores iconográficos y siempre precederán a las representaciones escultóricas.

La heterogeneidad de la Biblia ha originado que en las distintas etapas de la vida de la Iglesia, los cristianos hayan mostrado especial interés por unos episodios o por otros, eligiendo los que mejor respondían a las aspiraciones de cada momento. De este modo, *el Antiguo Testamento* tuvo más éxito en la Alta Edad Media (etapa del arte llamado

1. GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Forma, Madrid, 1988, 2ª ed., pp. 173, 183-185.

" prerrománico ") que en la Plena Edad Media (etapa del románico) porque concordaba más que el Nuevo con la situación de la sociedad y la evolución de las mentalidades. De ahí que en el periodo que nos ocupa, sea más frecuente la inspiración en este último. No obstante, a finales del siglo X y en el XI los temas veterotestamentarios jugaron un importante papel al ser vistos como una prefiguración de la última fase de la historia de la salvación inaugurada por la encarnación de Jesús. El pueblo de Dios, en relación con la parousía o retorno glorioso de Cristo al final de los tiempos, se encuentra en la misma situación que el antiguo Israel respecto a su primera llegada o encarnación². El Antiguo Testamento puede considerarse entonces como la prehistoria de la Iglesia o la era precristiana. Era el preludio de esta religión porque Cristo había dicho que venía a cumplir la ley y las profecías y no a abolirlas. Por eso las historias de la iconografía judeo-cristiana son alegóricas y se recurre frecuentemente a un lenguaje simbólico. Los hechos del Antiguo Testamento, por más reales que sean, constituyen alegorías de los acontecimientos del Nuevo. Los personajes elegidos se muestran en los actos más significativos de su vida, que son precisamente los que representan los misterios de Cristo y de su Iglesia³. Los pasajes más aludidos son los de Adán y Eva, Caín y Abel, Noé y el arca, Abraham, el sacrificio de Isaac, Moisés, Josué, Sansón desquijarando al león, David, Elías, Tobías, Job, Susana y los viejos, Daniel entre los leones, Jonás y la ballena, etc.

En La Rioja las escenas veterotestamentarias son bastante escasas. Aparecen ADÁN Y EVA en tres capiteles de la iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ochánduri (Gén. 2 y 3); LOS PATRIARCAS ABRAHAM, ISAAC Y JACOB en tres altorrelieves de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (Gén. 11 y ss.); LOT AVISADO POR UN ÁNGEL DE LA DESTRUCCIÓN DE SODOMA en un capitel de Santo Domingo de la Calzada (Gén. 19); SANSÓN DESQUIJARANDO AL LEÓN en dos canecillos calceatenses (Jueces 14, 5-7); DAVID DANZANDO en un capitel de la citada iglesia de Ochánduri (II Samuel 6, 12-23); DAVID TOCANDO LA CÍTARA en una pilastra de la catedral de Santo Domingo de la Calzada recientemente descubierta (I Samuel 16, 18-23); DANIEL ENTRE LOS LEONES en dos capiteles de la ermita de Nuestra Señora de la Junquera en Treviana (Dan. 6, 17-25) y un dudoso JONÁS Y LA BALLENA en un capitel de la iglesia parroquial de Santa María de Villavelayo (Jon. 2, 1-11).

De todas ellas vamos a profundizar en las referentes a *nuestros Primeros Padres*, situadas en Ochánduri, una en un capitel del arco triunfal en el lado de la Epístola (lám. 1) y las dos restantes en otros de la vertiente exterior de las ventanas del presbiterio (láms. 5 y 6). Hasta el momento los dos que muestran la escena del *Pecado-Original* se habían identificado correctamente⁴, pero no así el de la ventana septentrional del presbiterio, que

2. VAUCHEZ, A., *La espiritualidad del occidente medieval (Siglos VIII-XII)*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 14, 40, 125-127.

3. NAVAL, F., *Elementos de arqueología*, Imprenta José Sáenz Monco, Santo Domingo de la Calzada, 1903, pp. 326-327; SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía medieval*, Etor, Bilbao, 1988, pp. 104, 313.

4. El tema ya aparece catalogado desde RITTWAGEN, G., *Estudios sobre La Rioja*, Publicaciones de la Real Sociedad Geográfica, Madrid, 1921, pp. 95-96, y posteriormente lo mencionan: GAYA NUÑO, J.A., "El románico en la provincia de Logroño", *B.S.E.E.*, Madrid, 1942, pp. 245-246; RUIZ GALARRETA, J.M. y ALCOLEA, S., *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*, n° 28, Aries, Barcelona, 1962, p. 180; RUIZ MALDONADO, M., "La contraposición 'Superbia-Humilitas'. El sepulcro de doña Sancha y otras obras", *Goya*, n° 146, Madrid, 1978, pp. 79-80, es la primera que hace un estudio serio; ÁLVAREZ COCA-GONZÁLEZ, M. J., *La escultura románica en piedra en La Rioja Alta*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1978, p. 83; MOYA VALGAÑÓN, J.G. et al., *Inventario artístico de Logroño y su provincia. La Rioja. Tomo III: Morales-San Martín de Juberá*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 122; HERAS Y NÚÑEZ, M.Á., *Estructuras arquitectónicas riojanas. Siglos X al XIII*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1986, nota 240 de p. 101.

ha sido ignorado y presenta a *Adán y Eva trabajando, tras su expulsión del paraíso*. Mi objetivo es, por tanto, ofrecer una primera visión de este capitel, que lógicamente contribuye a ampliar y mejorar la interpretación iconográfica global del conjunto⁵.

1. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA DE LA CONCEPCIÓN EN OCHÁNDURI: NOTAS DOCUMENTALES Y BREVE DESCRIPCIÓN ARQUITECTÓNICA

Este templo no aparece en la *documentación* pero sí que se citan otros cercanos a él⁶. La villa de Ochánduri se nombra en 1101 cuando Doña Sancha Vélez dona a San Millán todo lo que tenía Herramélluri y Ochánduri por el alma de su marido Sancho Fortúnez y de su hijo Martín Sánchez⁷. Según Madoz, la parroquial de Santa María de la Concepción debió ser el santuario de algún desaparecido monasterio, quizá de los Templarios⁸.

Por los restos que se conservan, podemos afirmar que se construyó hacia FINALES DEL SIGLO XII o COMIENZOS DEL XIII. Es un edificio en piedra sillar con la estructura *arquitectónica* típica del románico en La Rioja alavesa: ÁBSIDE semicircular cubierto con bóveda de horno apuntada, PRESBITERIO más ancho con cañón apuntado y NAVE de tres tramos con bóvedas de crucería, estas últimas del siglo XVI. En esta centuria, además de rehacerse la nave, desapareció la ESPADAÑA sobre el arco triunfal, se reforzó el edificio con contrafuertes y se construyeron otras dependencias: la sacristía en el muro sur ocultando parte del ábside y presbiterio, la capilla del lado de la Epístola y el pórtico que protege la PORTADA románica, abierta en el segundo tramo meridional de la nave. La actual espadaña, situada en el hastial oeste y la torre, en la esquina suroeste, son posteriores. Por tanto, sólo pertenecen a la época primitiva la cabecera, parte del alzado de la nave, -el arranque de los muros- y la portada. En 1991 el templo fue restaurado por el Gobierno de La Rioja según proyecto de José Julián Torres y José Miguel León Pablo⁹.

5. Tengo que agradecer a este respecto las orientaciones proporcionadas por el Dr. D. Francisco Esteban Lorrente (Universidad de Zaragoza).

6. Existen dos construcciones documentadas en Legarda, que era una población ya desaparecida situada en el término de la villa de Ochánduri (luego se refundiría con ella) donde antes se hallaba la ermita de Santa María de Legarda. En el 947 se cita la iglesia de San Martín de Legarda con motivo de la donación de las primicias de Legarda y Villamezquina a dicha iglesia por el rey García Sánchez (SERRANO, L., *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1930, doc. 39, p. 48).

En 1168 se alude a la de San Miguel de "Illa Gardia" o Legarda (no confundir con la localidad alavesa de Laguardia) cuando el rey de Navarra Don Sancho VI El Sabio la dona a Santo Domingo de la Calzada (BUJANDA, F., "Archivo Catedral de Calahorra", *Berceo*, nº 77, Logroño, 1965, sig. 82, p. 431; UBIETO ARTETA, A., *Cartularios (I, II y III) de Santo Domingo de la Calzada*, Anubar, Zaragoza, 1978, doc. 44, p. 44; RODRÍGUEZ R. DE LAMA, I., *Colección Diplomática Medieval de La Rioja. T. III: Documentos (1168-1225)*, Instituto de Estudios Riojanos / C.S.I.C., Logroño, 1979, doc. 230, pp. 7-8).

En 1090 se menciona el monasterio de San Cristóbal de Ochánduri en Summa Ripa cuando Sancho Fernández ofrece media parte de él a San Millán de la Cogolla (LEDESMA RUBIO, M.L., *Cartulario de San Millán de la Cogolla (1076-1200)*, Anubar / Instituto de Estudios Riojanos, 1989, doc. 202, p. 139).

7. SERRANO, L., *Op. cit.*, doc. 45, p. 321.

8. MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Rioja, Imprenta Pascual Madoz, Madoz, 1846-1850, pp. 21-24.

9. Sus objetivos fueron estructurar la cimentación, sanear las humedades, recuperar elementos ornamentales ocultos (ventana central del ábside en su vertiente interna y canchillos de la portada), reconstruir el pórtico que cobija a esta última con un lenguaje arquitectónico actual, retrasar el límite del cementerio que rodea el ábside y eliminar añadidos (ventana sobre el presbiterio y torre). *Restauraciones del patrimonio artístico en La Rioja*, Gobierno de La Rioja, Logroño, 1991, pp. 21-24.

Su *escultura monumental*, de la que sólo estudiaremos los tres capiteles referentes a Adán y Eva, es rica y variada, abundando los temas de lucha entre el bien y el mal. Se concreta en el **ÁBSIDE** (ambas vertientes de la ventana central, moldura que lo recorre en su parte inferior, cuatro medias columnas-estribo y canecillos); **PRESBITERIO** (ventanas norte y sur decoradas exterior e interiormente, dos impostas que van por encima y por debajo de dichos vanos y canecillos en el muro septentrional); **ARCO TRIUNFAL** (columnas con capiteles y cimacios) y **PORTADA** (arquivoltas, fustes, capiteles, cimacios, jambas y tejazoz con canes).

2. LA TEMÁTICA ESCULTÓRICA DE ADÁN Y EVA

2.1. El pecado original

Este pecado, que conllevó la caída del hombre, fue cometido por nuestros Primeros Padres en el paraíso terrenal, lugar destinado al linaje humano antes de dicha tragedia.

Según el *Génesis* (2, 7-25 y 3, 1-24), Adán fue el primer hombre de la tierra, el padre común del género humano, creado por Dios el sexto día como término de la obra de la creación. Tras el descanso del séptimo día le proporcionó una compañera, Eva, y a ambos les otorgó como residencia el jardín del Edén, plantado con árboles deleitosos y regado por cuatro ríos. En el centro, Dios había ubicado el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, advirtiéndoles bajo pena de muerte que no comieran de su fruto. No obstante, el demonio metamorfoseado en serpiente indujo a Eva a probarlo haciéndole creer que se le abrirían los ojos, conocería el bien y el mal y sería semejante a Dios. Seducida, Eva probó el fruto prohibido y dio parte a Adán, que también sucumbió a la tentación desobedeciendo la orden del creador. Éste, temiendo que pudieran comer del fruto del Árbol de la Vida que igualmente crecía en el jardín del Edén, les expulsó de allí condenándolos a la pérdida de la inmortalidad.

La abundante representación de este episodio en el románico se debe a que *Adán* es una de las prefiguraciones de Cristo; si uno perdió al hombre por su falta, el otro lo salvó con su muerte. En el momento de la creación, Dios lo había adornado con los dones de la naturaleza, de la gracia santificante y de la integridad; tenía los instintos con perfecta sumisión a la razón y en él se hallaba el concepto primigenio de la humanidad. Todas estas cualidades se desvanecieron tras su pecado, que se transmitió hereditariamente porque en él se hallaba contenido el linaje humano en su totalidad. Cristo va a ser el nuevo Adán que tome sobre sí el peso de los pecados del hombre, muriendo en la cruz para redimirlo.

Eva, en cambio, es el sujeto utilizado para descargar todas las culpas de la estirpe humana. Como aceptó los halagos del maligno y consiguió que también lo hiciera su compañero, se le hace la principal responsable del pecado que supuso la pérdida del estado de gracia. Los monjes misóginos la vieron como única culpable, considerando inocente a Adán porque su falta se produjo por debilidad. La Virgen será la nueva Eva que borre la mancha de la primera mujer.

La Redención por medio de Cristo fue necesaria. De ahí que las dos imágenes que sintetizan el cristianismo son Adán y Eva junto al Árbol del Conocimiento y Cristo clavado sobre el Árbol de la Cruz. A veces la serpiente aparece al pie del madero para indicar que su poder maligno causante de la caída del hombre, fue derrotado por la fuerza de Cristo.

La serpiente en general representa al tentador astuto que induce al hombre al pecado pero no es símbolo de la culpa personal sino del principio del mal inherente a todo lo te-

reno. Es el enemigo de Dios y de la salvación de los hombres porque tienta a la mujer, la hace caer y ser castigada. Es el símbolo del demonio en las escenas del Génesis y en la iconografía mariana. Para los israelitas y helenos, de religión celeste, es objeto de repulsa pues está despojada de los valores positivos y beneficiosos de que goza en la religiosidad telúrico-mistérica. En cambio, en el Antiguo Testamento se considera normal que Adán y Eva no se sobresalten al verla o incluso que la mujer dialogue con ella (se la dota de la palabra). La razón se halla en el mundo religioso-cultural del Yahvismo israelita, donde se enfrentan las dos posturas religiosas típicas de la Antigüedad: la telúrica de las tribus cananeas y la celeste de Israel. El autor del Génesis induce a la fidelidad a Yahvé y no a otras divinidades extrañas. De ahí que la serpiente, encarnación de la suprema divinidad de la tierra, aparezca en las religiones del cielo como tentadora y causante del primer pecado, y se cargue de valencias negativas convirtiéndose en Satán, el principal enemigo de Dios¹⁰.

La Iconografía románica del Pecado Original se plantea de modo realista sin apenas variantes desde sus orígenes en las catacumbas paleocristianas del siglo III y su posterior aparición en los Beatos mozárabes del siglo XI¹¹. Consiste en presentar a Adán y Eva dispuestos simétricamente a derecha e izquierda del Árbol de la Ciencia con la serpiente enroscada en su tronco. Esta composición axial con el árbol como eje central, quizá se haya tomado de Persia donde data desde muy antiguo el tema de los dos adorantes afrontados a cada lado del Hom, árbol sagrado de Irán. Las composiciones simétricas se prestaban muy bien a la estética de los artistas románicos. Partiendo de este esquema general prácticamente inmutable, las variantes de detalle son numerosas. Aunque lo habitual es que nuestros Primeros Padres aparezcan a los dos lados del árbol genesiaco, también existen casos en que ambos se sitúan juntos a un lado, pero son menos frecuentes.

En el Génesis no se especifica la clase de dicho árbol ni la del fruto. En el arte románico suelen aparecer a modo de frondas, entrelazados y laberintos, casi con más frutos que hojas. Éstos se esculpen redondos y carnosos, semejantes a manzanas, aunque en ocasiones, por su forma arracimada y su estilización podrían ser racimos de vid, piñas, granadas, naranjas o higos. Se ha discutido si el Árbol de la Ciencia fue un manzano, un naranjo, un limonero, una higuera o una cepa de vid. Normalmente se le llama manzano porque se sigue la tradición latina pero en la versión griega es una higuera y en la judeo-rabínica una viña. Parece ser que en cada lugar se utilizó la vegetación propia del país correspondiente. La identificación del fruto prohibido con la manzana tal vez se haya operado en el mundo grecorromano pues no es seguro que los israelitas hayan conocido este manjar. Se podría relacionar con algunos mitos griegos como el de las manzanas de oro de las Hespérides o el árbol donde se hallaba el vellocino de oro. Lo cierto es que la manzana, como evocación del fruto prohibido, se ha erigido en símbolo de los deseos humanos, el pecado, la tenta-

10. Nos proporcionan información sobre el tema GUERRA, M., *Simbología románica*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986, pp. 243-247; FERGUSON, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé Ediciones, Buenos Aires, 1956, pp. 13, 63; PÉREZ RIOJA, J.A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1988, 3ª ed. (1ª ed. 1962), p. 43; CIRLOT, J.E., *Diccionario de Símbolos*, Labor, Barcelona 1988, 7ª ed., p. 407; YARZA LUACES, J., *Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos, Barcelona, 1987, 1ª ed., p. 235; RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien. Tome II. Iconographie de la Bible. I. Ancien Testament*, Presses Universitaires de France, Paris, 1979 (1ª ed. 1956), pp. 83, 85; SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje del arte medieval*, Escudero, Córdoba, 1978, pp. 119-120, *Iconografía medieval* (Op. cit.), p. 316.

11. Algunas miniaturas de esta centuria como los Códices Vigilano y Emilianense nos ofrecen versiones del asunto aportando características fuertemente influenciadas por la tradición carolingia, que luego pasarán al románico. SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, I.E.R., 1984, pp. 167, 490, 491.

ción y la discordia¹².

En los mitos helenos, *la serpiente*, que siempre se asocia al dominio vegetal, se halla enroscada al tronco del árbol y lo defiende. El manzano del jardín de las Hespérides estaba guardado por la serpiente-dragón a la que mató Heracles y el vellocino de oro era custodiado por la que aniquiló Jasón y los argonautas. Del mismo modo en el tronco del árbol de la tentación se enrolla el demonio en su aspecto zoomórfico. En las representaciones románicas, su cuerpo, que implica el símbolo helicoidal o espiral, es bastante grueso y su cabeza no siempre es de reptil sino femenina; a veces incluso toma la forma de busto de mujer terminado en cola serpentina. Generalmente dirige su mirada hacia el lado de Eva, indicando que fue ella la causante del mal, detalle que ya aparece en los Beatos mozárabes.

Los otros dos protagonistas de la escena suelen adoptar diversas actitudes, repitiendo muy a menudo la de colocar una mano en la garganta, debajo de la barbilla y la otra tapando la desnudez de sus genitales. Eva puede también señalar a Adán, al árbol, o tomar la fruta en la mano y ofrecérsela a su compañero tal como se narra en el Génesis:

«Vio, pues, la mujer que el árbol era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar por él sabiduría, y tomó de su fruto y comió, y dio también de él a su marido, que también con ella comió» (Gén. 3, 6).

Adán suele señalar a Eva o comer del fruto aunque su gesto más frecuente es llevar la mano al cuello como señal de atragantamiento o al mentón como signo de pesar por el acto cometido.

Vamos a ocuparnos de los gestos citados en primer lugar, que son los más frecuentes. *El cubrir los pudenda* es señal de que el pecado ha sido consumado; el abandono de la gracia se muestra en la vergüenza ante la desnudez, por la cual intentan cubrir sus partes con la mano o con hojas diversas, que en la narración del Génesis son de higuera:

«Abriéronse los ojos de ambos, y viendo que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos ceñidores» (Gén. 3, 7).

El pudor ante la desnudez es una tradición cultural bíblica. En principio Adán y Eva no lo sentían porque se encontraban en estado de gracia, revestidos de un manto de justicia y sabiduría:

«Estaban ambos desnudos, el hombre y su mujer, sin avergonzarse de ello» (Gén. 2, 25).

Es lo que en la Edad Media se llama "nuditas naturalis" o estado natural del hombre. Mientras mantuvieron la pureza original no necesitaban vestirse pero tras ser tentados por el diablo se les abrieron los ojos y tuvieron que hacerlo. La iconografía medieval tiene siempre preferencia por las figuras vestidas, a las que considera superiores; sólo utilizó imágenes carentes de ropa en escenas como ésta del Pecado Original, donde es irremediable.

El otro gesto adoptado casi siempre por Adán, no se formula en la narración bíblica. Consiste en *sujetar su garganta con la mano* como si se le hubiera atragantado la fruta pro-

12. GUERRA, M., *Ibidem*. RÉAU, L., *Ibidem*. Tal como apunta FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*, León, Colegio Universitario; 1982, p. 84, el árbol sagrado asociado a la divinidad es característico de muchos pueblos: la encina de los celtas, el cedro del Líbano, la palmera de Mesopotamia, la higuera de los germanos, el tilo de los indios, el cedro y el abeto de los egipcios (Osiris, Atis), la encina, el laurel y el olivo de los griegos (Zeus, Apolo y Atenea). Aunque en el centro del paraíso, además del Árbol de la Ciencia, se hallaba el árbol de la Vida, Dios apenas lo menciona. Tal vez estaba oculto y no era accesible hasta que Adán se apropiara de la sabiduría o la inmortalidad pero no era fácil llegar hasta él como refleja asimismo el mito de Gilgamesh. En el *Poema de Gilgamesh* (siglo XVIII a.C.) se narra cómo la hierba de la vida eterna que este héroe sumerio buscaba, estaba oculta en el fondo de un lago y tras conseguirla, perdió la inmortalidad por culpa de una serpiente que se la comió. GRAVES, R., *Los mitos griegos*. 2, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 109, 177, 178, 245; CIRLOT, J.E., *Op. cit.*, pp. 79, 81; PÉREZ RIOJA, J.A., *Op. cit.*, p. 287. Es asombrosa la gran semejanza existente entre ambos episodios.

hibida. Es un dato que simboliza el daño causado por su pecado, el atragantamiento moral de funestas consecuencias para la salud espiritual o salvación. Ambos suelen tener a menudo expresión asustada porque al probar el fruto se han dado cuenta de la magnitud de su acto. Ocasionalmente Adán se muestra imberbe antes del pecado y con abundante cabellera y poblada barba después. En general, la gran cabellera simboliza las fuerzas superiores y la barba es signo de orgullo pero el vello abundante también puede aludir al crecimiento de lo inferior. No es raro que se interfieran los dos significados¹³.

En La Rioja las dos únicas escenas románicas que tienen como protagonistas a Adán y Eva consumando su pecado se encuentran, como ya hemos apuntado, en Santa María de la Concepción en Ochánduri. Citaremos en primer lugar la del capitel ubicado en la jamba izquierda de la ventana sur del presbiterio cuya vertiente exterior queda hoy incluida en la sacristía (lám. 5). En la esquina angular central se sitúa el árbol de profuso ramaje y redondos frutos semejantes a manzanas en cuyo tronco se enrosca la serpiente. A ambos lados de este eje de simetría se colocan las figuras de Adán y Eva en diferentes actitudes. Él, distinguible por su rostro barbado, el cual denota que ya ha pecado, pone su mano derecha en la garganta y cubre los pudenda de su cuerpo desnudo con la izquierda, sujetando la hoja de higuera. La mirada de la serpiente se dirige a una Eva de largos cabellos que, tentada por ella, extiende su mano para tomar el fruto; como todavía no ha comido, no siente vergüenza por su desnudez y no cubre sus genitales. El canon de las figuras es corto y la talla, abultada y carnosa.

Mayor complejidad iconográfica reviste el capitel del arco triunfal del lado de la Epístola, de gran tamaño y tipología cúbica (láms. 1, 2). El tema que nos interesa ocupa su mitad izquierda, con composición idéntica al anterior. El Árbol de la Ciencia, todavía más frondoso, con multitud de ramas, hojas y frutos redondos, se dispone en la esquina angular de ese lado, componiendo igualmente un esquema axial. En este caso también se dirige a Eva ofreciéndole la manzana; en el otro lado Adán tras la caída, lleva su mano derecha a la garganta por el atragantamiento del bocado y cubre los pudenda con la izquierda. Las anatomías de ambos son sumarias y aunque están desnudos, no hay diferenciación de sexos. En la otra mitad del capitel se representa la figura de David danzante y un personaje montado sobre un animal fantástico con la palma de la victoria. Según M. Ruiz Maldonado este conjunto simboliza el triunfo (figura alegórica con la palma) de la humildad (David) sobre la soberbia (Adán y Eva). Relaciona su significado con el capitel frontero que presenta una lucha ecuestre (Roldán y Ferragut o David y Goliat), la Crucifixión y de nuevo la alegoría del triunfo (láms. 3 y 4). La interpretación global aludiría a Cristo crucificado como nuevo Adán que culmina la obra redentora gracias a la cual la humanidad se salvó de la caída de nuestros Primeros Padres¹⁴. Como ya señalábamos anteriormente, las dos

13. YARZA LUACES, J., *Op. cit.*, pp. 202, 203, 236, 237; SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *El Fisiólogo. Atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*, Ed. Tuero, Madrid, 1986, pp. 86, 87, *Iconografía Medieval* (Op. cit.), pp. 178, 316; GUERRA, M., *Op. cit.*, pp. 63, 64, 245, 246; CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, p. 111.

14. RUIZ MALDONADO, M., *Op. cit.*, pp. 75-81, piensa que en estos capiteles del arco triunfal de Ochánduri se esculpe la figura de David para contraponer su humildad a la soberbia de Adán y Eva. Por eso en el capitel de la Epístola, junto al pecado de ambos se sitúa un personaje que dobla una pierna y coge el tobillo de la otra como intentando esbozar acrobáticamente un paso de danza. La citada autora lo identifica con David danzante y lo relaciona con los dos caballeros del capitel del Evangelio que no encarnarían la lucha de Roldán y Ferragut, como se ha venido diciendo, sino la de David y Goliat. Según su criterio los combates caballerescos representan la contienda «superbia-humilitas»: David, de quien desciende el Mesías, es la «figura Christi» por excelencia, destacándose por su humildad y su fe ilimitada; Goliat, por el contrario, es la personificación de la soberbia y el demonio. (De hecho la tradición cristiana siempre identificó al gigante con Satán). La valentía del primero al matar al segundo sólo fue superada por la victoria de Cristo en la cruz. Por eso se esculpe también a Cristo crucificado y una alegoría del triunfo mediante el personaje con la palma sobre el animal fantástico.

imágenes que sintetizan el cristianismo son precisamente las que aparecen en el arco triunfal de Ochánduri: Adán y Eva junto al Árbol del Conocimiento y Cristo clavado en el Árbol de la Cruz.

Estilísticamente, estos capiteles son distintos al de la ventana de la sacristía, labrados seguramente por otro escultor que trabajó en las cercanas iglesias románicas de Castilseco y Treviana, caracterizado por una técnica más esquemática y menos carnosa.

No quisiera terminar la iconografía del Pecado Original sin aludir a otro ejemplo del románico riojano, que por su estado de conservación suscita variedad de opiniones. Se sitúa en el capitel de la jamba izquierda de la portada meridional de la *iglesia parroquial de San Miguel en Robres del Castillo*, datada a FINALES DEL SIGLO XII (lám. 7)¹⁵. A duras penas se distinguen en él dos figuras rechonchas de talla plana, ruda y tosca, que parecen llevar objetos en sus manos. J.A. Gaya Nuño lo interpretó como el Pecado Original suponiendo que una de las figuras es femenina y lleva un fruto en la mano. Para B. Arrúe Ugarte dicha imagen está vestida por lo que no puede aludir a esa escena sino a otra de adoración, compuesta por dos personajes oferentes que portan diversos dones¹⁶.

Si comparamos los ejemplos riojanos del tema con otros del resto de la España románica, tan abundantes, comprobaremos que casi todos poseen el típico gesto de Adán y a veces Eva tapándose los pudenda y del primero llevando su mano a la garganta. Así pueden verse en NAVARRA (Santa María la Real de Sangüesa); ALAVA (Añes, Estfbaliz); BURGOS (Rebolledo de la Torre, San Quirce, San Pedro de Santa Gadea del Cid, San Pedro de Tejada, Fuente Urbel, Siones, Vallejo de Mena, La Cerca, Butrera); SORIA (Tiermes, Izana, Virgen de la Peña); ZAMORA (San Cebrián, Toro); SALAMANCA (Ciudad Rodrigo); VALLADOLID (San Miguel de Iscar); PALENCIA (Frómista, Mudá, Cabria, Pozancos, Barrio de Santa María); HUESCA (San Juan de la Peña, Loarre); BARCELONA (Santa María de l'Estany, Santa María del Pino, San Cugat del Vallés); LÉRIDA (Santa María de Covet); GERONA (Porqueras, catedral de Gerona); SANTANDER

15. En 1144 Alfonso VII había donado a Jimeno Íñiguez la villa de Robres con sus pertenencias (GARCÍA TURZA, F.J., *Documentación medieval del Monasterio de San Prudencio de Monte Laturce, (Siglos X-XV)*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1992, doc. n.º 23, p. 42).

En 1156 Don Rodrigo de Cascante, obispo de Calahorra, a su regreso del concilio de Letrán, dona los diezmos de Robres y de otros pueblos al cabildo de la catedral de Calahorra (RODRÍGUEZ R. DE LAMA, I., *Colección Diplomática Medieval de La Rioja. Tomo II: Documentos (923-1168)*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1976, 1ª ed., doc. n.º 191, pp. 267, 268).

En 1198 Don Guillermo de Mendoza, descendiente de los Fortuniones, era el señor de la villa pues da allí un documento en febrero confirmándolo en marzo del mismo año en el mismo lugar (GARCÍA TURZA, F.J., *Op. cit.*, doc. n.º 56, p. 64).

En 1200 el obispo de Calahorra don Juan de Préjano hace donación a su iglesia de Calahorra de la tercera parte de los diezmos de Robres (RODRÍGUEZ R. DE LAMA, I., *Colección... T. III (Op. cit.)*, doc. n.º 395, pp. 171, 172).

La iglesia parroquial de San Miguel no está documentada, pero los restos románicos que aún conserva denotan su pertenencia a dos etapas diferentes: *la portada* en sillería, situada en el penúltimo tramo de la nave al sur y cubierta por un pórtico posterior, puede datarse a *finés del siglo XII*; *la nave* en sillarejo, muy enfocada, de tres tramos, cubierta con cañón apuntado y arcos fajones que apean en pilastras, es tardía, de los siglos XIII o XIV; *la cabecera* pertenece al XVI. Las únicas muestras ornamentadas románicas se localizan en la portada.

16. GAYA NUÑO, J.A., *Op. cit.*, p. 253. ARRÚE UGARTE, B., *La iglesia de San Miguel en Robres del Castillo*, Inédito mecanografiado, 1975-76, sin pp. Según la opinión de ésta última, suponiendo que la posición original de los dos capiteles de la portada sea inversa a la actual, podrían interpretarse como una Natividad y Adoración. En el capitel izquierdo se han esculpido dos personajes caminando en la misma dirección con dones muy borrosos. En el derecho, que exhibe una figura con algo entre sus brazos, se ha representado a la Virgen cobijando al Niño con otra figura a su lado que podría ser un adorador o tal vez San José en la escena del Nacimiento. Es muy difícil dar una interpretación correcta de ambas piezas por su gran deterioro.

(Santillana de Mar, Cervatos, Bareyo, Rioseco); ASTURIAS (San Juan de Amandi); GALICIA (catedral de Orense), etc.

2.2. Consecuencias del pecado original: Adán y Eva condenados a trabajar y expulsados del paraíso

Según el Génesis (3, 16-20), tras cometer el Pecado Original *Dios condenó a nuestros Primeros Padres a trabajar* para obtener el alimento de la tierra y a morir después, perdiendo así la inmortalidad para la que fueron creados:

«Con el sudor de tu rostro comerás el pan
Hasta que vuelvas a la tierra,
Pues de ella has sido tomado;
Ya que polvo eres, y al polvo volverás» (Gén. 3, 19).

Su falta provocó la entrada del pecado en el mundo. Fue nefasta para toda la humanidad porque a partir de ella sus descendientes ya no serán los jardineros de Dios en el Edén, sino que deberán enfrentarse a una tierra hostil para conseguir el alimento:

«Por ti será maldita la tierra;
con trabajo comerás de ella todo el tiempo de tu vida» (Gén. 3, 17).

El hombre había sido creado para vivir ocioso si así lo deseaba. Después de la caída aparece el hambre como otro de los castigos de Dios y el trabajo se convierte en algo necesario. Bajo la amenaza de la necesidad y el hambre, la especie humana tiene desde entonces la obligación de trabajar pero no como una servidumbre sino como un medio de redención, como un nuevo camino para volver a lo eterno¹⁷.

Y tras imponer todas estas penas, *Dios expulsó a Adán y Eva del paraíso* colocando delante del Árbol de la Vida a un querubín con espada de fuego para protegerlo (Gén. 22-24):

«Díjose Yavé Dios: 'He ahí al hombre hecho como uno de nosotros, conocedor del bien y del mal; que no vaya ahora a tender su mano al árbol de la vida, y comiendo de él, viva para siempre'. Y le arrojó Yavé Dios del jardín del Edén, a labrar la tierra de que había sido tomado. Expulsó al hombre y puso delante del jardín del Edén un querubín, que blandía flameante espada para guardar el camino del árbol de la vida» (Gén. 3, 22-24).

Estos dos temas (Condena a trabajar y Expulsión del paraíso) aparecen reunidos en el capitel de *Ochánduri* situado en la jamba derecha de la ventana norte del presbiterio en su vertiente externa (lám. 6). Esta pieza ha sido repetidamente olvidada quizá por la mala visión que ofrecía en una zona de terreno muy accidentado, problema que ha quedado solventado tras la restauración de la iglesia y de la zona circundante. En él se esculpen dos momentos diferentes en el tiempo pero sucesivos: a la derecha, el ángel expulsándolos del paraíso con la espada en la mano y en el resto de la superficie, nuestros Primeros Padres fuera del Edén, él trabajando la tierra y ella hilando. Para la mentalidad medieval, el cultivar la tierra en el hombre y el criar hijos e hilar en la mujer, eran las dos faenas que resumían el cumplimiento de la sentencia dictada por Dios. Como ya han pecado, no se hallan desnudos sino ataviados con exóticas túnicas talares, muy ceñidas al cuerpo mediante plie-

17. Según FRONTÓN SIMÓN, I.M. y PÉREZ CARRASCO, F.J., "Historia, trabajo y redención en la portada románica de Beleña de Sorbe", *Goya*, nº 229-230, Madrid, 1992, p. 30, en esta línea se sitúan los mensarios que en algunos edificios románicos (Beleña de Sorbe, Otranto, Perusa, Milán...) complementan a la historia de Adán y Eva. Estos calendarios que contienen los trabajos de los doce meses, ilustran las faenas ordenadas por el creador al primer hombre. Las diversas ocupaciones para cada mes del año son una necesidad y redimen al hombre del Pecado Original mediante el trabajo.

gues paralelos y horizontales, que caracterizan a la mayoría de las figuras vestidas de este templo: las llevan el ángel de la expulsión, el David danzante y los dos caballeros en lucha, además de otras situadas en las ventanas y en la portada, que no veremos. Eva se cubre también con un tocado de barbuquejo que le tapa enteramente la cabeza y el cuello, lo cual denota su condición femenina¹⁸.

Aquí subyace otro tema interesante, ya mencionado parcialmente: cuando Adán y Eva comieron del fruto prohibido, adquirieron conciencia inmediata de su desnudez y en un primer momento taparon sus partes con hojas vegetales. Ahora es el propio creador el que cubre sus cuerpos con túnicas de piel que Él mismo confecciona:

«Hízoles Yavé Dios al hombre y a su mujer túnicas de pieles, y los vistió» (Gén. 3, 21).

La iconografía de *Dios vistiendo a Adán y Eva* no aparece en el románico riojano y raramente lo hace en el resto de la península. No obstante, debido a su singularidad creo oportuno citar su presencia en un capitel de la portada de la iglesia de Beleña de Sorbe (GUADALAJARA)¹⁹.

En general los temas que aluden a las consecuencias de la caída son menos abundantes en la geografía románica española que el del Pecado Original en sí mismo. Podemos citar algunos ejemplos a modo indicativo en Santa María la Real de Sangüesa (NAVARRA) donde aparece *La Expulsión del Paraíso*; Santo Domingo (SORIA) o Languilla (SEGOVIA), que muestran también la Expulsión con *Dios recriminando a Adán y Eva por su acción*; portada de Platerías de Santiago de Compostela (LA CORUÑA), con el tema de *Dios creando a Adán... Los primeros trabajos de Adán y Eva* se dan en un capitel gótico del claustro de la catedral de Pamplona.

En otros lugares existe todo un programa iconográfico relacionado con el ciclo de nuestros Primeros Padres, al igual que ocurre en Ochánduri. Es el caso del santuario de Estíbaliz (ÁLAVA), cercano al templo riojano con aspectos estilísticos y ornamentales comunes²⁰. En los arcos torales del crucero se desarrollan las siguientes escenas: en el lado izquierdo, Pecado Original, Reconversión de Dios después de la culpa con la promesa de la redención y Expulsión del paraíso; en el lado derecho, esclavitud de la humanidad pecadora con el castigo de los pecados de la lujuria y la avaricia y redención de la culpa original por Cristo hecho hombre en María corredentora. En este caso la salvación del hombre caído se plasma mediante la Anunciación de Gabriel a María, en la que se produce la encarnación del Verbo. Jesús, todavía en el vientre de su Madre, sería el nuevo Adán, y María, la nueva Eva²¹.

Como colofón al tema es preciso aludir a otro capitel riojano con la escena de la Expulsión del Paraíso, situado en la portada de la iglesia de San Bartolomé de Logroño (lám.

18. Es un tocado totalmente cerrado a base de tiras de tela enrolladas horizontalmente que sólo dejan visible el óvalo del rostro cubriendo cabeza, cuello, hombros y a veces el pecho. Es el más característico de la moda románica, de origen antiguo y bizantino. BERNÍS MADRAZO, C., *Indumentaria medieval española*, C.S.I.C., Madrid, 1956, p. 18.

19. FRONTÓN SIMÓN, I.M. y PÉREZ CARRASCO, F.J., *Op. cit.*, junto a ésta, existe otra escena similar en el arca de plata del Museo de San Isidoro de León.

20. La talla de la portada de Ochánduri es seca, plana, angulosa, a bisel, a base de incisiones, influida por el románico alavés; los motivos decorativos también son típicos de iglesias alavesas cercanas (Estíbaliz, Armentia, Laguardia, Argandoña, Lopidana, Arzubiaga, Respaldiza, Délica, Urrunaga, Hueto Arriba, Quilchano...). GAYA NUÑO, J.A., *Op. cit.*, p. 246.

21. PORTILLA, M.J., *Una ruta europea. Por Álava, a Compostela. Del paso de San Adrián, al Ebro*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1991, p. 121.

8)²². En principio no debería incluirse aquí por presentar una cronología avanzada propia del gótico y no del románico (FINALES DEL SIGLO XIII o COMIENZOS DEL XIV). Si es raro encontrar capiteles góticos historiados, en este caso se justifican por su ubicación en una zona que conserva un cierto sabor románico: las jambas inferiores, donde tal vez se reaprovecharon materiales de comienzos del siglo XIII con arcaísmo en su temática. Siguiendo el relato bíblico, se ha esculpido aquí el árbol genesíaco en la izquierda, el ángel con la espada de fuego en el centro y Adán y Eva junto a las puertas del paraíso en la derecha. Aunque están todavía desnudos, sendas hojas vegetales cubren sus genitales; Eva, con una mano apoyada en la mejilla en señal de tristeza y dolor por el acto cometido, entreabre las puertas del Edén dispuesta a abandonarlo para siempre.

3. CONCLUSIONES

El tema de Adán y Eva se refleja en el arte románico riojano en tres momentos distintos: el Pecado Original, la Expulsión del paraíso y los Trabajos posteriores fuera del Edén. Estas escenas presentan un orden decreciente en cuanto a la frecuencia de apariciones respecto al románico en general: mientras que la caída se da muy a menudo, sus consecuencias son menos prolíficas y de una mayor rareza.

Si los ejemplos de Robres del Castillo y Logroño aparecen un tanto aislados, los tres capiteles de Ochánduri se insertan dentro de un programa iconográfico que relaciona el Antiguo Testamento (Adán y Eva - caída) con el Nuevo (Cristo crucificado - nuevo Adán - redención). Algo parecido existe en el santuario de Estíbaliz, donde la caída se plasma en el Pecado Original, la Reconvención de Dios y la Expulsión, mientras que la redención queda simbolizada por la Anunciación con María como nueva Eva y el Verbo encarnado en Cristo como nuevo Adán.

4. BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, M^a Jesús, *La escultura románica en piedra en La Rioja Alta*, Logroño, Ed. Gonzalo de Berceo, I.E.R., 1978, 135 pp.

22. Ya lo destacaba RUIZ DE GALARRETA, J.M^a., "La portada de San Bartolomé de Logroño", *Berceo*, n^o 22, Logroño, 1952, p. 127.

Logroño ya existía en el siglo X, como lo demuestra la donación hecha por los reyes navarros al monasterio de San Millán de esta villa y la de Asa en el año 926. En el siglo XI, con el fuero otorgado a la ciudad por Alfonso VI de Castilla (1095), adquirió gran desarrollo, favorecido también por las peregrinaciones a Santiago. MARTÍN LOSA, F. (dir.) et al., *Enciclopedia de La Rioja*, T. 3, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Logroño, 1983, pp. 176, 177; ANDRÉS VALERO, S., "Documentación medieval del archivo municipal de Logroño (I)", *Cuadernos de Investigación Geografía e Historia*, T. V, fasc. 1, Colegio Universitario de La Rioja, Logroño, 1979, pp. 105, 106.

Por estas fechas o quizá algunos años más tarde se comenzaría a construir la iglesia de San Bartolomé, que es uno de los edificios más antiguos conservados en la ciudad. Las fuentes sólo lo mencionan en un documento de 1230 en el que se da el testamento de Sebastián, clérigo de Santa María de la Redonda, con diversas mandas piadosas a las iglesias de Logroño entre las que se cita a San Bartolomé. SAINZ RIPA, E., *Colección Diplomática de las Colegiatas de Albelda y Logroño (Tomo I: 924-1399)*, Instituto de Estudios Riojanos / C.S.I.C., Logroño, 1981, doc. n^o 26, p. 49.

El edificio consta de tres naves de dos tramos, *crucero* alineado, triple *cabecera* (ábside central semicircular y capillas laterales rectangulares) y *torre* cuadrada alzada sobre el ábside, limitándose lo románico a estas dos últimas zonas hasta los *arcos triunfales*. Sus materiales y estructura arquitectónica denotan que quizá se comenzó en el siglo XI (algunas zonas bajas de la torre), se continuó en el XII (cabecera) y se concluyó en los siglos XIII y XIV (naves y portada). La escultura monumental románica se concentra en las ventanas de la cabecera y en los arcos triunfales. La del resto de la iglesia (cruceros, naves y portada) corresponde al gótico.

- ANDRÉS VALERO, Sebastián, "Documentación medieval del archivo municipal de Logroño (I)", *Cuadernos de Investigación Geografía e Historia*, T. V, fasc. 1, Logroño, C.U.R., 1979, pp. 105-133.
- ARRÚE UGARTE, Begoña, *La Iglesia de San Miguel de Robres del Castillo*, Inédito mecanografiado, 1975-76.
- BERNÍS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria medieval española*, Col. "Artes y artistas", Madrid, C.S.I.C., 1956, 87 pp.
- BUJANDA, Fernando, "Archivo catedral de Calahorra", *Berceo*, núm. 77, Logroño, 1965, pp. 417-478.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1988, 7ª edición, 473 pp.
- FERGUSON, George, *Signos y Símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956, 282 pp.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*, León, Colegio Universitario, 1982, 410 pp.
- FRONTÓN SIMÓN, I. M., PÉREZ CARRASCO, F. J., "Historia, trabajo y redención en la portada románica de Beleña de Sorbe", *Goya*, núms. 229-230, Madrid, 1992, pp. 29-38.
- GARCÍA TURZA, Francisco Javier, *Documentación medieval del Monasterio de San Prudencio de Monte Laturce (siglos X-XV)*, "Biblioteca de temas riojanos", Logroño, Ed. I.E.R., Gobierno de La Rioja, 1992, 254 pp.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, "El románico en la provincia de Logroño", *B.S.E.E.*, Madrid, 1942, pp. 81-97, 235-258.
- GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza Forma, 1988, 2ª edición (1ª edición: 1985), 342 pp.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, 2, "El libro de Bolsillo", Madrid, Alianza Editorial, 1985, 511 pp.
- GUERRA, Manuel, *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*, Madrid, fundación Universitaria Española, 1986, 411 pp.
- HERAS Y HÚÑEZ, Mª de los Ángeles de las, *Estructuras arquitectónicas riojanas. Siglos X al XIII*, "Biblioteca de temas riojanos", Logroño, I.E.R., Gobierno de La Rioja, C.S.I.C., 1986, 354 pp.
- LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario de San Millán de la Cogolla (1076-1200)*, "Textos medievales", Zaragoza, Ed. I.E.R. y Anubar, 1989, 405 pp.
- MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Rioja*, Madrid, Imprenta Pascual Madoz, 1846-1850, 178 pp.
- MARTÍN LOSA, Francisco (Director) y otros, *Enciclopedia de La Rioja*, T. 3, Logroño, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1983, 374 pp.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (Director) y otros, *Inventario artístico de Logroño y su provincia. La Rioja. Tomo III: Morales-San Martín de Jubera*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, 272 pp.
- NAVAL, Francisco, *Elementos de arqueología*, Santo Domingo de la Calzada, Imprenta de José Sáenz Moneo, 1903, 560 pp.
- PÉREZ RIOJA, José Antonio, *Diccionario de Símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expansión figurada*, Madrid, Ed. Tecnos, 1988, 3ª edición (1ª edición: 1962), 434 pp.
- PORTILLA, Micaela Josefa, *Una ruta europea. Por Álava, a Compostela. Del paso de San Adrián, al Ebro*, Álava, Diputación Foral, 1991, 343 pp.
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien. Tome II. Iconographie de la Bible. I. Ancien testament*, París, Presses Universitaires de France, 1979 (1ª edición: 1956), 470 pp.

- Restauraciones del patrimonio artístico en La Rioja*, Logroño, Gobierno de La Rioja, 1991, 123 pp.
- RITTWAGEN, Guillermo, *Estudios sobre La Rioja*, Madrid, Publicaciones de la Real Sociedad Geográfica, 1921, 121 pp.
- RODRÍGUEZ R. DE LAMA, Ildefonso, *Colección Diplomática Medieval de La Rioja. Tomo II: Documentos (923-1168)*, "Biblioteca de temas riojanos", Logroño, Excma. Diputación Provincial, I.E.R., C.S.I.C., 1976, 314 pp., *Tomo III: Documentos (1168-1225)*, 1979, 412 pp.
- RUIZ DE GALARRETA, José María, "La portada de San Bartolomé de Logroño", *Berceo*, núm. 22, Logroño, 1952, pp. 125-132.
- RUIZ DE GALARRETA, José María, ALCOLEA, Santiago, *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*, núm. 28, Barcelona, Ed. Aries, 1962, 208 pp.
- RUIZ MALDONADO, Margarita, "La contraposición 'Superbia-Humilitas', El sepulcro de doña Sancha y otras obras", *Goya*, núm. 146, Madrid, 1978, pp. 75-81.
- Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas oficiales por Eloíno NACAR FUSTER y Alberto COLUNGA CUETO, O.P. "B.A.C.", Madrid, 1977, trigésima sexta edición (1ª edición: 1969), 1642 pp.
- SAINZ RIPA, Eliseo, *Colección Diplomática de las Colegiatas de Albelda y Logroño. (Tomo I: 924-1399)*, "Biblioteca de temas riojanos", Logroño, Excma. Diputación Provincial, I.E.R., C.S.I.C., 1981, 435 pp.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, Ed. Escudero, 1978, 204 pp.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *El Fisiólogo. Atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid, Ed. Tuero, 1986, 130 y 57 pp.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Iconografía Medieval*, Bilbao, Ed. Etor, 1988, 512 pp.
- SERRANO, Luciano, *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930, 352 pp.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *Iconografía del Siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, I.E.R., 1984, 511 pp.
- UBIETO ARIETA, Agustín, "Documentos reales del Archivo Catedralicio de Calahorra (Siglos XI y XII)", *Berceo*, núm. 83, Logroño, 1972, pp. 195-262.
- UBIETO ARIETA, Agustín, *Cartularios (I, II y III) de Santo Domingo de la Calzada*, "Textos Medievales, 56", Zaragoza, Ed. Anubar, 1978, 170 pp.
- VAUCHEZ, André, *La espiritualidad del occidente medieval (Siglos VIII-XII)*, Madrid, Ed. Cátedra, 1985, 146 pp.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1987, 1ª edición, 292 pp.

5. SIGLAS REFERENTES A NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

B.A.C.: Biblioteca de Autores Cristianos

B.S.E.E.: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones

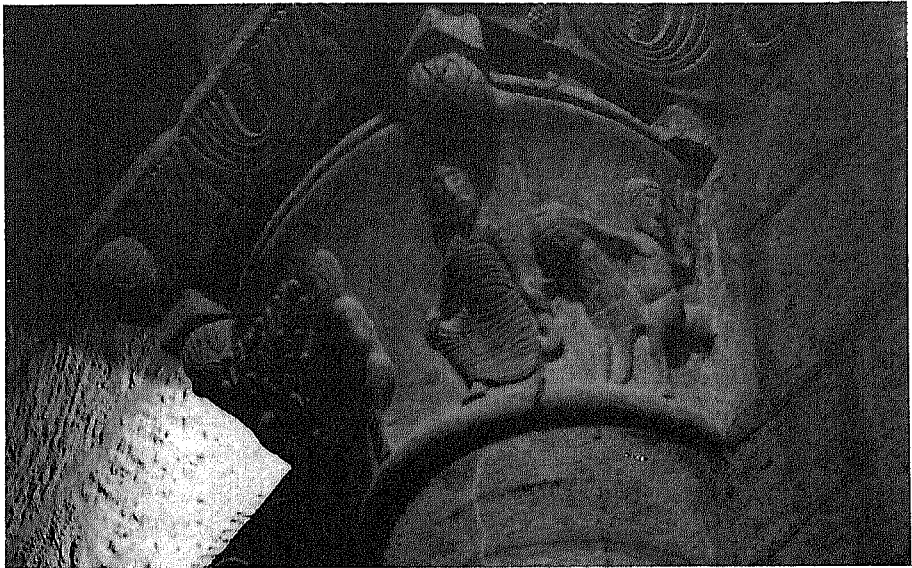
C.S.I.C.: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

C.U.R.: Colegio Universitario de La Rioja

I.E.R.: Instituto de Estudios Riojanos



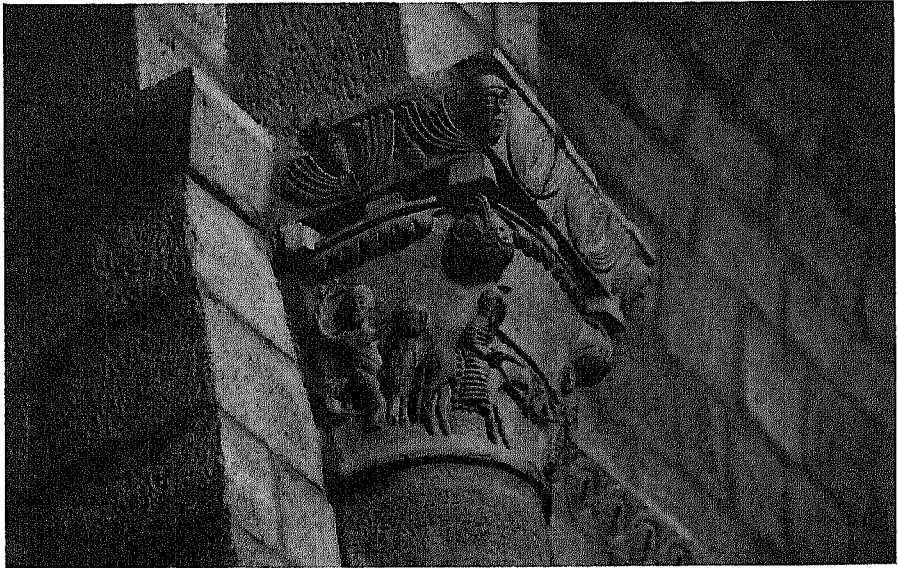
*Lámina. 1: Iglesia parroquiál de Santa María de la Concepción en Ochánduri.
Capitel del arco triunfal en el lado de la Epístola.
Pecado Original.*



*Lámina 2: Iglesia parroquiál de Santa María de la Concepción en Ochánduri.
Capitel del arco triunfal en el lado de la Epístola.
David danzante y alegoría del triunfo.*



*Lámina 3: Iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ochánduri.
Capitel del arco triunfal en el lado del Evangelio.
Lucha de caballeros y Cristo crucificado.*



*Lámina 4: Iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ochánduri.
Capitel del arco triunfal en el lado del Evangelio.
Lucha de Caballeros y alegoría del triunfo.*



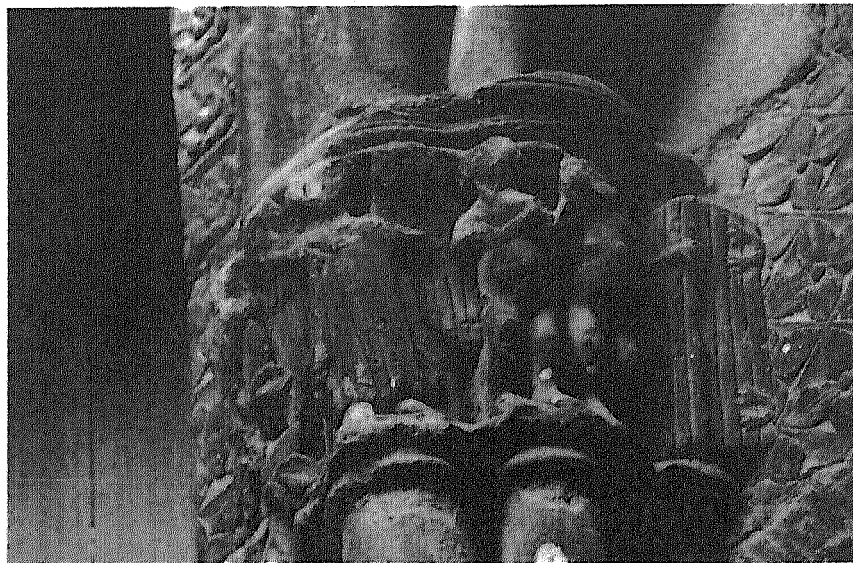
*Lámina 5: Iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ochánduri.
Capitel de la ventana sur del presbiterio. Vertiente externa, hoy sacristía.
Pecado Original.*



*Lámina 6: Iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ochánduri.
Capitel de la ventana norte del presbiterio. Vertiente externa.
Adán y Eva expulsados del Paraíso y trabajando.*



*Lámina 7: Iglesia parroquial de San Miguel en Robres del Castillo.
Jamba izquierda de la portada meridional.*



*Lámina 8: Iglesia de San Bartolomé en Logroño.
Capitel de la jamba derecha de la portada.
Expulsión del Paraíso.*