

OCHÁNDURI

La localidad de Ochánduri, que por su topónimo refleja una repoblación de origen vasco como otras de la región (Herramélluri, Cihuri, Galbárruli, Ollauri o Atamauri), se ubica en la zona del noroeste de La Rioja, en la comarca de la Rioja Alta y en la subcomarca de Haro, separada del País Vasco y de Burgos por los montes Obarenes. El río que riega este territorio es el Tirón, afluente del Ebro procedente de Burgos, y Ochánduri se localiza en su cuenca baja, junto a la peña el Cortijo. Dista de Logroño 58 km, y se accede desde la capital por la carretera Nacional 232 hasta Tirgo, tomando a partir de allí el desvío de Cuzcurrita y Ochánduri, situado a mano izquierda por la carretera local o autonómica LR-201.

Es un pueblo que aparece con poca frecuencia en la documentación medieval, mencionándose desde el siglo XI. En 1090 se cita un monasterio de San Cristóbal de Ochánduri en Summa Ripa cuando Sancho Fernández ofrece media parte de él a San Millán de la Cogolla. En 1111 Sancha Vélez dona a San Millán todo lo que tenía en Herramélluri y Ochánduri por el alma de su marido Sancho Fortúñez y de su hijo Martín Sánchez. El 16 de abril de 1206 doña Ingles dona unos solares en Ochánduri al abad Juan del monasterio de Bujedo, siendo algunos de los testigos los clérigos Pedro de Ochánduri y García. La parroquia de Ochánduri no aparece hasta el siglo XIII, siendo una de las citadas dentro del arciprestazgo de Río de Oja en la concordia realizada en 1257 por el obispo de Calahorra Aznar sobre la asignación de las parroquias y distribución de sus rentas y frutos. En el siglo XIV, durante el reinado de Enrique II, Ochánduri pasó a formar parte del señorío de los Leiva junto con Tirgo y Leiva.

Iglesia de Santa María de la Concepción

LA IGLESIA PARROQUIAL de Santa María de la Concepción se enclava dentro del pequeño espacio del noroeste de La Rioja existente entre los montes Obarenes y el río Tirón, caracterizado por su gran cantidad de templos románicos influidos por las vecinas provincias de Álava y Burgos.

Es una construcción de finales del siglo XII o comienzos del XIII perteneciente a ese período de transición denominado románico tardío o tardorrománico, ubicada en la parte más alta del pueblo. Está edificada en piedra sillar con una estructura compuesta por ábside semicircular cubierto con bóveda de horno apuntada, presbiterio más ancho con cañón apuntado, nave de tres tramos cubierta posiblemente con madera en su origen y actualmente con bóvedas de crucería del siglo XVI y portada en el segundo tramo de dicha nave al Sur. 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 en el muro sur: la sacristía que oculta parte de ábside y presbiterio, la capilla del lado de

la epístola sobre el primer tramo de la nave y el pórtico que protege la portada románica. La actual espadaña, situada en el hastial oeste, data de 1918, y la última restauración del templo data de 1991.

Arquitectónicamente, la iglesia de Ochánduri pertenece al grupo de edificios románicos del valle del Tirón con ábside semicircular, integrado también por los templos de Villaseca, Castilseco, Tirgo, Treviana, Fonzaleche y Arcefoncea. Ahora bien, debido a pequeñas diferencias entre ellos, no hay uno exactamente igual a otro. Los más similares son los ábsides de Castilseco, Villaseca, Tirgo y Ochánduri. Todos ellos tienen cuatro columnas adosadas que los compartimentan en cinco paños y tres ventanas en el ábside, excepto Ochánduri, pues las suyas se distribuyen de distinto modo: una en el ábside y dos en los muros norte y sur del presbiterio.

Comenzando la descripción del templo por el exterior, la ventana central del ábside posee doble arquivolta de medio punto abocelada, la interna en aspillera sobre jambas rectas y arco moldurado en bocel, y la externa

sobre columnillas acodilladas con basamento de arquillos, fuste, capitel y arquivolta modurada en bocelos y nacelas con guardapolvo. La arquivolta interna se decora con una franja de semicírculos tangentes, y la guarnición con hojas puntiagudas y fondo a base de incisiones paralelas, motivo que también aparece en la vertiente interna. Las impostas son diferentes: la izquierda contiene círculos enlazados por un cordón y adornados en su centro por una especie de ojal lobulado; el motivo de la derecha son tallos dispuestos en gavillas y, entre ellos, hojas de cinco lóbulos parecidas a estrellas de mar. Las basas de las dos columnas acodilladas están muy mutiladas y en la restauración se colocaron nuevos fustes, ya que los originales no se conservaban. Los capiteles poseen dos temas historiados: en el izquierdo hay dos figuras esbozando un paso de danza en un fondo con tallos curvos en forma de volutas, y el dere-

cho representa a un hombre ahogando a dos pájaros por el cuello, con fondo igual que el anterior. Debajo de la ventana corre una moldura que atraviesa el ábside y se decora con una red de rombos.

Los bailarines del primer capitel citado, que doblan una pierna, elevan la otra, y en graciosa actitud se levantan con una mano la túnica hasta las rodillas y sujetan el tobillo con la otra, pueden relacionarse con otra figura danzante del interior que representa al rey David. De hecho, este personaje bíblico era la única justificación que encontraba la música y la danza dentro del recinto eclesial. Corroborando esta afirmación vemos que el elemento religioso (David) se ubica en el interior, mientras que el profano (danzantes) queda relegado al exterior del templo. Las figuras de los citados capiteles poseen además, en común con la de David, la técnica y la indumentaria. La talla es

Vista de la iglesia de Santa María de la Concepción en Ochánduri, desde el Sur



pobre, seca, plana y angulosa, no de influencia calceatense como la de otras esculturas de este mismo edificio, sino alavesa, que es el otro foco que influye poderosamente en Ochánduri, sobre todo en la portada. Las exóticas vestimentas son muy largas, se ajustan al cuerpo modelando el contorno de las piernas que se adivinan entre ellas y muestran pliegues tallados a base de incisiones paralelas y horizontales. Todos los rostros están borrados.

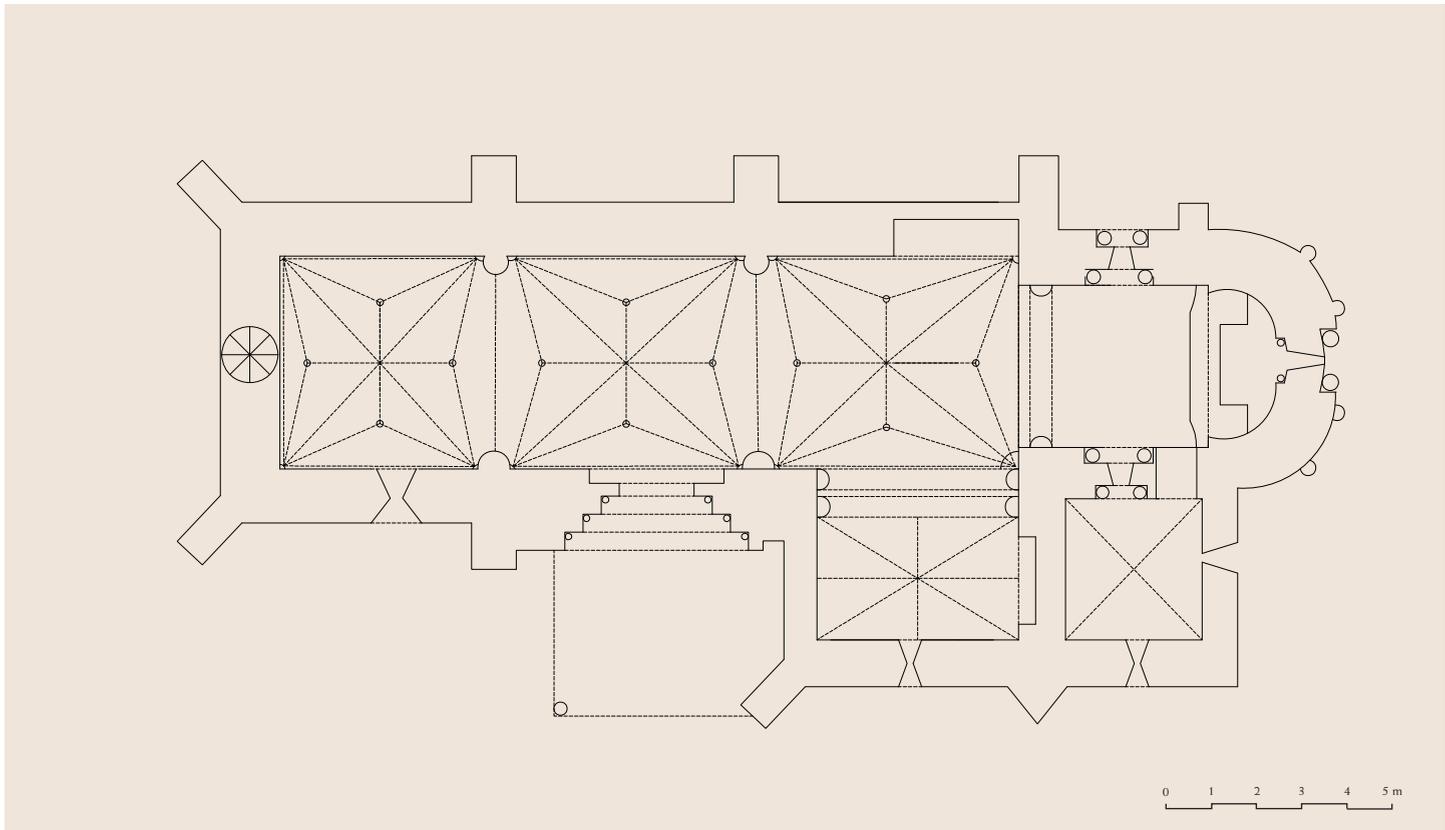
El capitel del individuo ahogando a dos pájaros por el cuello refleja el tema iconográfico del hombre entre dos animales simétricos, tan extendido por el arte antiguo y medieval. Tradicionalmente se ha interpretado según la mitología mesopotámica como Gilgamesh dominador de animales; según la tradición griega como Orfeo amansando a las fieras o Alejandro ascendiendo al cielo transportado por grifos; según la bíblica-cristiana como la creación

de los animales, Adán dándoles nombre antes de la caída o Daniel entre las fieras. No obstante, existen diferencias entre todos estos temas que no pueden ignorarse. En Ochánduri, mientras el individuo apresa a las aves por el cuello, ellas le pican o le susurran al oído, composición que a simple vista parece ser la del héroe Gilgamesh ahora cristianizado para representar el dominio del espíritu sobre las malas pasiones, o el tema denominado "hombre cautivando pájaros"; no obstante, el gesto de las aves que pican en las orejas tal vez derive de algunas ilustraciones antiguas que muestran a Hércules acariciando dos serpientes mientras éstas le lamen o limpian los oídos para concederle el don de la profecía.

Verticalmente recorren el ábside cuatro medias columnas-estribo que terminan en cuatro capiteles y lo dividen en cinco paños. Los dos del Sudeste son historia-

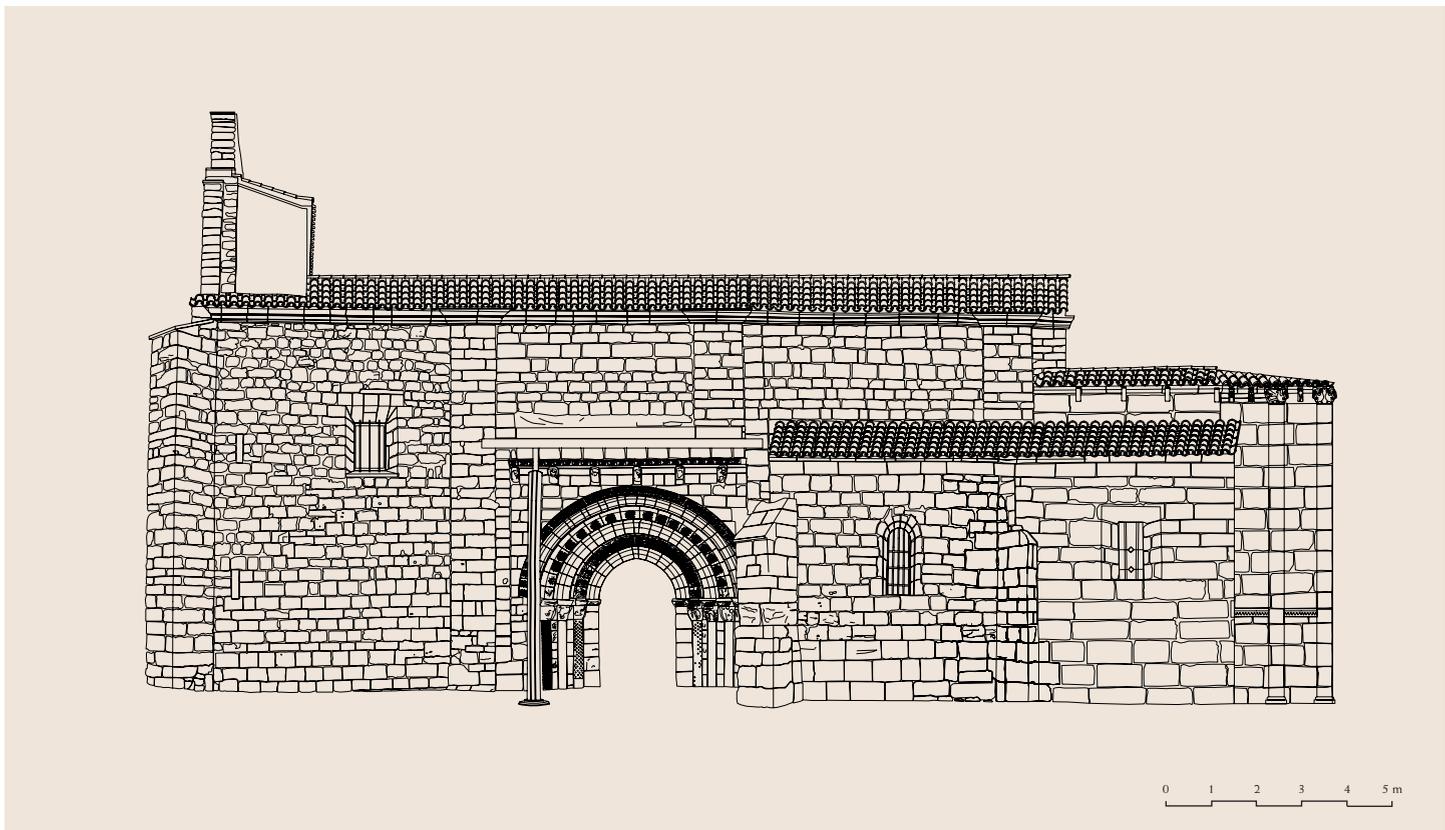
Vista desde el Suroeste

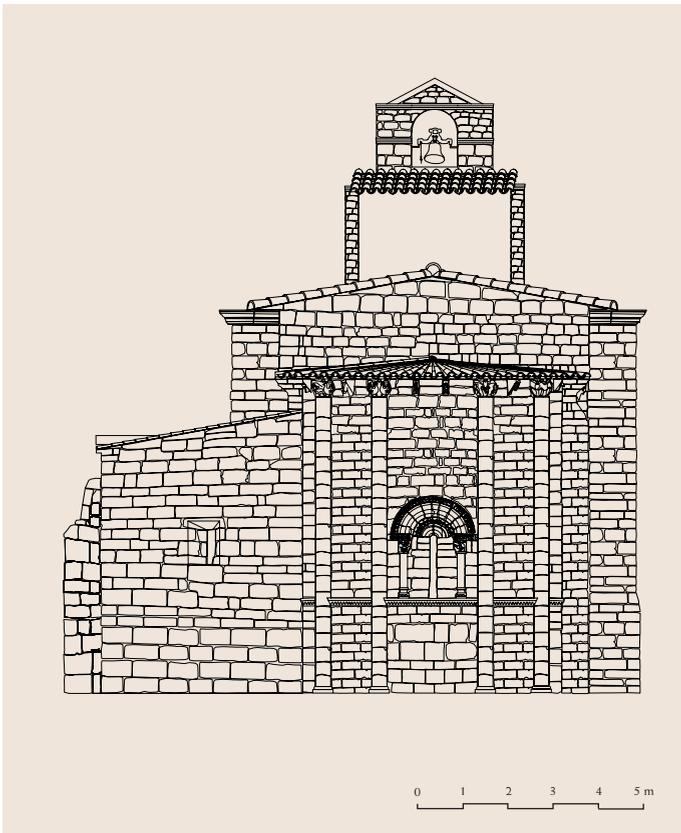




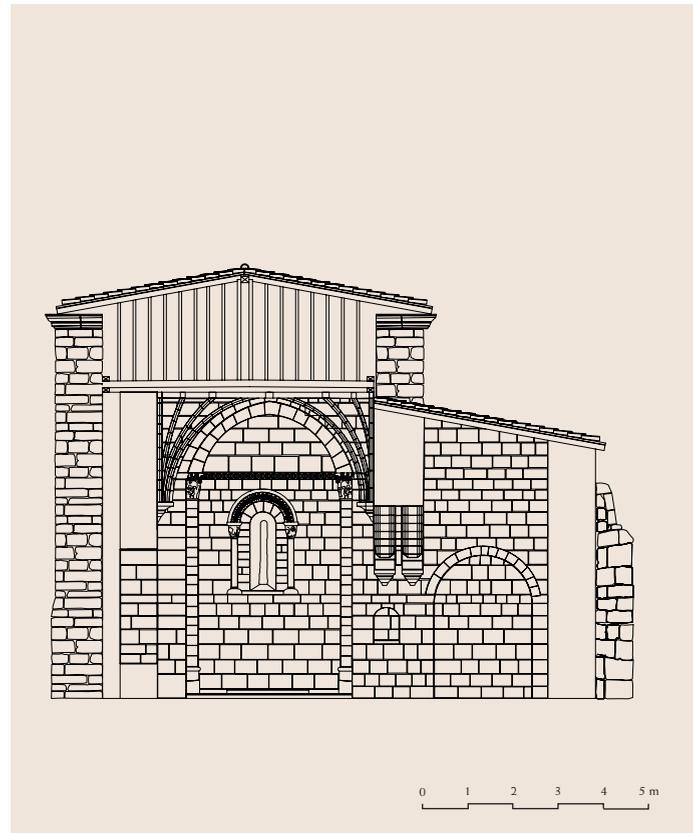
Planta

Alzado sur



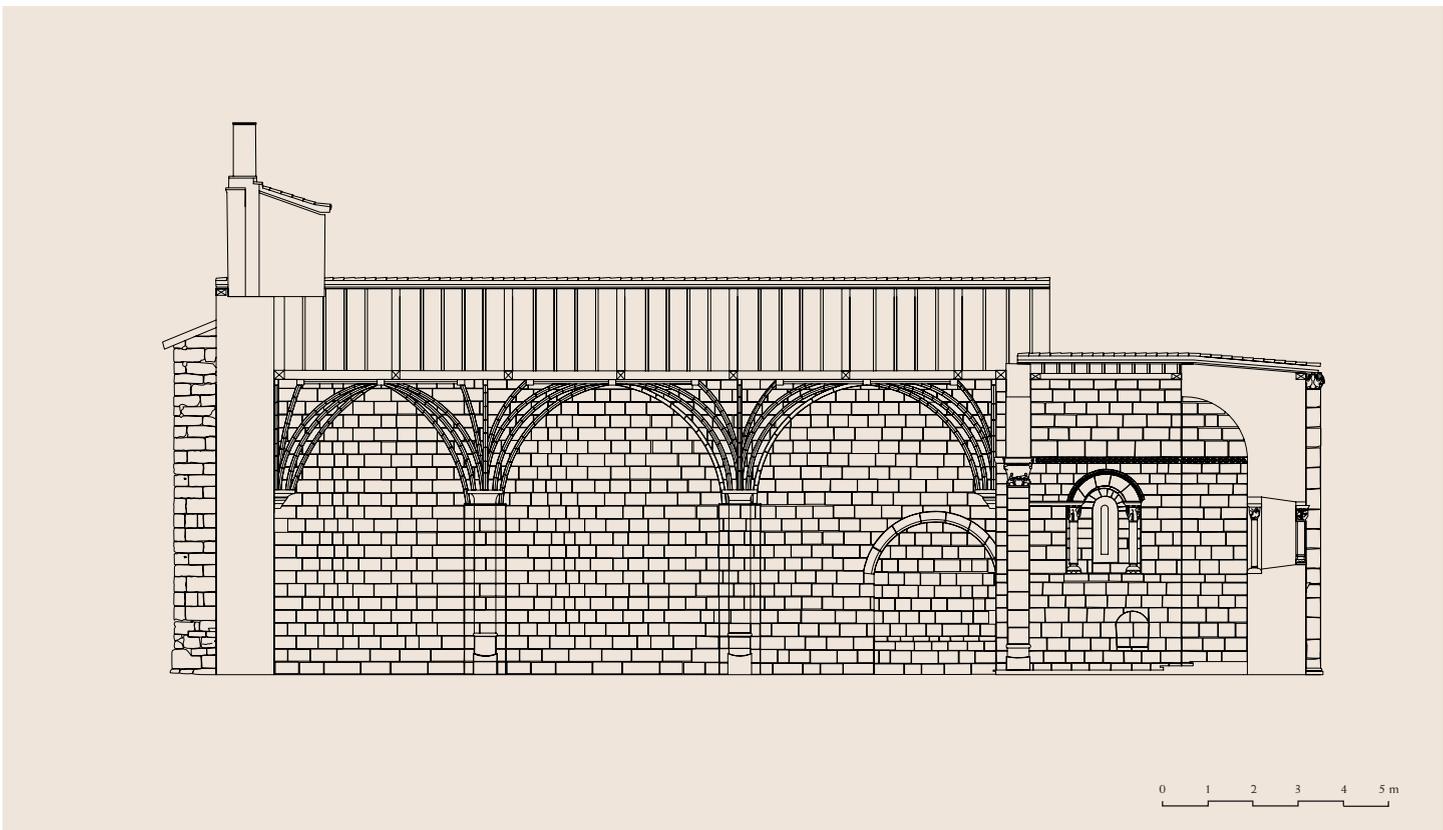


Alzado este



Sección transversal

Sección longitudinal





Ábside

dos: el primero con dos personas en actitud de lucha, en un lado, y un animal híbrido parecido a un gallo, en el otro, y el segundo con dos arpías o sirenas-pájaro. Los del Nordeste son vegetales, uno con hojas de acanto en una sola fila y piñas y otro a base de cardinas en dos filas. De todos ellos, el de los personajes luchando con la especie de gallo al lado es difícil de interpretar; el más interesante quizá sea el de las arpías o sirenas-pájaro, por los posibles simbolismos que estas representaciones zoomórficas heredaron de la Antigüedad, en concreto de la mitología griega. Por su carácter de devoradoras de hombres, en el Medievo tuvieron un significado obscuro, expresando la seducción femenina y el pecado de la lujuria. Ahora bien, en templos tan rurales lo más probable es que no conserven todos estos simbolismos y se esculpan como elementos de ornato.

Entre estos capiteles se reparten los canecillos, que poseen cabezas humanas y animales muy realistas y de

gran calidad. Estas cabezas, siguiendo los modelos de los canecillos de Santo Domingo de la Calzada, muestran también el cuello y parte inicial de los hombros. Son muy realistas y de gran calidad técnica, conseguida mediante esa talla abultada de influencia calceatense. Entre las humanas hay una barbada, con bigote y con un gorro o bonete de dos puntas o picos, lo que nos indica su pertenencia al orden eclesiástico; tal vez sea un obispo con la mitra episcopal de dos puntas. Otra sujeta con sus manos un libro abierto con una inscripción mutilada, imposible de descifrar por su fragmentario estado: "[...] ACPVPE[...]A [...] ETA [...] REV [...] ERRO". Otra de las cabezas masculinas se esculpe tras una hoja de acanto y ostenta grandes cuernos simulando al diablo, aunque en este caso carece de los rasgos horribles que suele tener esta criatura en el románico, por lo que quizá sea un cornudo. Otra es femenina y aparece cubierta con el tocado de barbuquejo tan



Canecillos del ábside: cornudo y mujer

Canecillos del ábside: obispo y personaje sujetando un libro





Capitel de la columna adosada del ábside. Arbias



Capitel de la columna adosada del ábside. Hombres luchando y cuadrúpedo

típico en la época románica, totalmente cerrado a base de tiras de tela enrolladas horizontalmente dejando visible únicamente el óvalo del rostro. Por último, un busto humano mira hacia arriba con repelencia, quizás simbolizando el pecado de la lujuria, pues a pesar del desprendimiento de la piedra, parece que dos serpientes le succionaban los senos. El castigo del pecado de la lujuria femenina se representa en esta época mediante el tema de la *femme aux serpents*, o mujer desnuda con dos serpientes que le succionan los senos, y a veces sapos que le devoran el sexo.

Los canecillos con temas zoomórficos del ábside de Ochánduri representan una cabeza de caballo o asno, una de vaca o toro y un ave rapaz apresando a un cuadrúpedo entre sus garras. Este último motivo de los animales depredando es uno de los más importantes dentro de las luchas entre animales de la escultura románica. Suelen ser escenas en que un ave rapaz, águila generalmente, apresa entre sus garras a un cuadrúpedo que puede ser conejo, liebre, cordero, ternero o carnero. En cuanto al simbolismo de estas escenas —si lo tienen—, el cuadrúpedo arrebatado por la rapaz suele ser el alma caída víctima del demonio, aunque también puede invertirse su significado encarnando al alma elevada hacia las esferas terrestres por la gracia redentora. También podría buscarse alguna interpretación relacionada con repertorios de fábulas.

El presbiterio sólo posee canecillos en su lado norte pues en el sur se rompió el alero al construir un hueco alto. Actualmente esta zona está reconstruida con canecillos lisos modernos. Los del lado septentrional son cuatro cabezas humanas masculinas, una de pelo y barba ondulados a base de tirabuzones, otra con la boca abierta y dos más sonriendo y sosteniendo un libro abierto, de menor calidad técnica que las anteriores.

En los muros norte y sur hay dos ventanas de medio punto derramadas interiormente. La vertiente externa de la ventana del muro sur actualmente no da al exterior sino a la sacristía. Posee una arquivolta abocelada, otra con semicírculos tangentes, y guarnición con cabezas de clavo. Los cimacios son diferentes: el izquierdo repite el motivo de los círculos enlazados con un ojal en su interior y el derecho contiene tallos en forma de espiral. En el capitel izquierdo se esculpe el tema del Pecado Original con las figuras de Adán y Eva a los lados del árbol y la serpiente. El del lado derecho es vegetal con hojas nervadas que se vuelven abultadas y carnosas en los extremos, y entre ellas, hileras de perlas terminadas en una bola.

En la vertiente externa de la ventana del muro norte hay una arquivolta interior y la guarnición, decoradas ambas con aspas inscritas en paralelogramos, y la arquivolta central a base de tallos que se abren en forma de palmera y con hojas muy geométricas a los lados simulando



*Ventana del
muro norte del
presbiterio.
Vertiente
externa.
Hombres
montados
sobre animales
fantásticos y
Expulsión del
Paraíso*

también palmetas. Los cimacios se componen de filete y nacela, y de las columnas sólo se conservan los dos capiteles, aunque bastante estropeados. En la restauración se colocaron fustes y basas con semicírculos. El capitel de la izquierda representa a dos hombres montados sobre animales fantásticos afrontados de colas enroscadas, muy deteriorados, y el de la derecha presenta el tema de Adán y Eva expulsados del paraíso por el ángel y trabajando.

En La Rioja las dos únicas escenas que tienen como protagonistas a Adán y Eva consumando su pecado se encuentran en Ochánduri. En la esquina angular central del capitel de la ventana que da a la sacristía 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 *pubenda* 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.

Según el *Génesis*, tras cometer su falta, Dios castigó a nuestros primeros padres con el trabajo –sin el cual no podrían obtener el alimento de la tierra– y con la muerte, perdiendo así el paraíso y la inmortalidad para la que fueron creados. En el capitel de la otra ventana 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 pliegues paralelos y horizontales, que caracterizan a la mayoría de las figuras vestidas de este templo. Eva se cubre además con un tocado de barbuquejo que le tapa enteramente la cabeza y el cuello, lo cual denota su condición femenina.

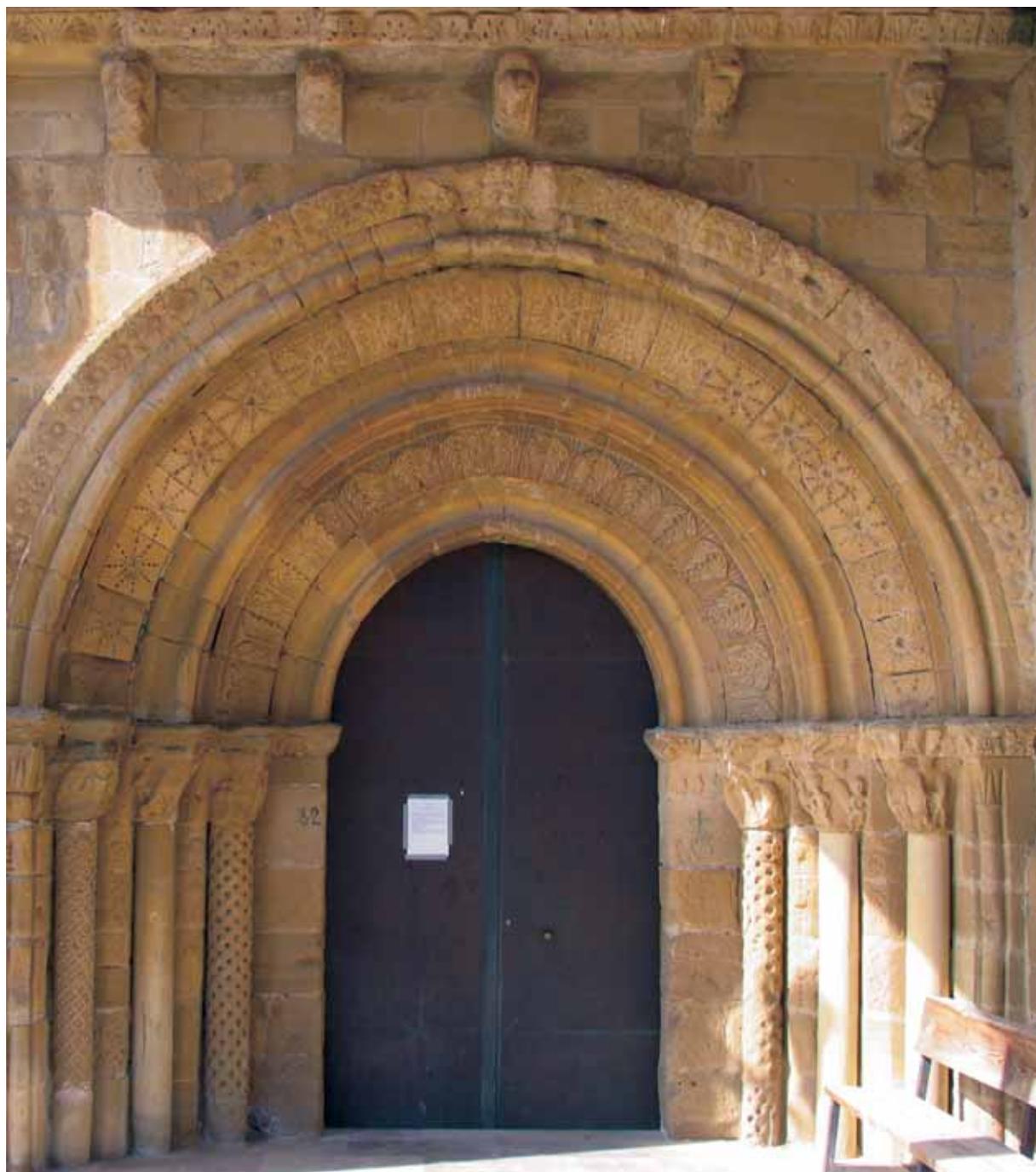
La portada, único resto original de la nave, es de medio punto con tendencia al apuntamiento. Posee cinco arquivoltas, alternándose lisas con bocel y escocia con otras decoradas a base de delicada ornamentación floral. La más interna presenta cardinas con puntos de trépano, la central flores de ocho pétalos caladas en forma de estrellas, y la guarnición rosáceas de ocho pétalos con profu-

sión de nervios y botón central. Las seis columnas acodilladas no conservan las basas y sólo subsisten cuatro fustes que constituyen una novedad en la región al decorarse con motivos reticulados a base de flores cuatrefoliadas y encestados mediante cinco cordones entrelazados. En este caso este motivo denota influencia alavesa, concretamente de la iglesia de Santa María de Estíbaliz, que dependía eclesiásticamente del obispado de Calahorra, creando a su alrededor un grupo de templos rurales que repiten en los fustes de sus portadas unos motivos característicos: entrelazos, encestados, reticulados, florecillas cuatripétalas formando una red, bandas oblicuas, círculos con estrellas y espirales. Estos motivos de los fustes de las portadas aparecen fundamentalmente en templos de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, pero también en otros de Burgos, Zaragoza, Asturias y otras regiones españolas. Y como también se dan en Borgoña, quizás sea más indicado hablar de una corriente de la segunda mitad del siglo XII procedente de allí (tal vez a través de Nájera, priorato cluniacense en esa época), que no de una particularidad vasca o de una escuela alavesa.

Aparte de las seis columnas acodilladas, hacia el exterior de la portada de Ochánduri hay dos más de menor diámetro, una en cada lado, y sin capiteles, que se sustituyen por bocelillos con incisiones oblicuas. Esta portada constituye el único caso en La Rioja románica con los fustes decorados y con las jambas abiseladas en sus ángulos y decoradas con tallos curvos en forma de espiral que encierran hojas de cuatro lóbulos.

Los seis capiteles de la portada poseen temas historiadados. En la jamba izquierda hay dos pájaros bebiendo de una copa –tema quizá referido a la copa, fuente o molino místico–, una escena borrada quizá con lucha de caballeros y otra también muy dudosa que quizá haga referencia al tema apocalíptico del ángel deteniendo a uno de los cuatro vientos. Los cimacios, casi borrados, esbozan motivos vegetales entrelazados. En la jamba derecha aparecen dos parejas de luchadores, un tema dudoso (podría ser otro tema apocalíptico, o quizás la Degollación de San Juan Bautista), y un individuo agarrando a dos pájaros del cuello a modo del Gilgamesh dominador de animales o el hombre cautivando pájaros, muy similar al capitel de la ventana del ábside. Los cimacios de este lado se conservan mejor. En ellos se dan flores de ocho pétalos muy rizados y calados, hojas onduladas, hojas de perfil rizado que surgen de un tallo y haces de tallos sujetos en gavillas.

Tras la retirada del pórtico que la protegía, se descubrió el fragmento del alero situado en la parte superior con decoración de acantos o cardinas en su cornisa, y seis canecillos muy deteriorados, ornamentados con motivos



Portada

vegetales y cabezas. La construcción del nuevo pórtico respetó este hallazgo.

Pasando al interior del templo, el ábside muestra en su centro una ventana cuya vertiente interna estaba oculta por el retablo mayor, el cual se desmontó durante la restauración, descubriéndose la escultura del vano: las dos arquivoltas de medio punto se decoran, la interna, con hojas puntiagudas y fondo a base de incisiones paralelas, y la externa, con hojas de las que penden otras en forma de veneras; en

cuanto a los cimacios de los capiteles, el izquierdo se ha perdido, y el derecho, casi destrozado, posee flores encerradas en tallos circulares.

Los capiteles exhiben dos temas historiados. El izquierdo parece relatar una batalla entre caballeros y soldados a pie de distintos bandos. A la izquierda se hallan varias figuras amontonadas: sobre el collarino un jinete a caballo y a un nivel superior, dos soldados a pie con cascos o yelmos, lanzas, escudos ovalados en forma de come-



Capiteles. Jamba derecha de la portada

ta y cotas de malla; a la derecha, otro jinete similar parcialmente destrozado enfrentado al anterior, que seguramente iría acompañado también de soldados de infantería que se han perdido, y en la esquina tallos entrelazados. En la parte inferior de éstos, un centauro sagitario les dispara, torsionando su cabeza hacia arriba. Todos los guerreros son barbados y llevan largas lorigas talladas a base de pliegues paralelos y horizontales. Los dos caballeros se afrontan en posición simétrica, montan a la brida (con largo estribo) y empuñan sendas lanzas dispuestos para la lucha; los caballos juntan sus cabezas en el centro del capitel en actitud de ataque.

El capitel derecho presenta el tema obsceno o erótico más espectacular de toda la región: un hombre y una mujer desnudos realizando el acto sexual, ambos con órganos reproductores bastante exagerados. La mujer parece forzada a esta acción pues con gesto desagradable intenta impe-

dirla agarrando al hombre del cuello y retorciéndole la cabeza hacia atrás y hacia arriba. La identificación de la figura masculina resulta compleja, pues lleva tonsura clerical en la cabeza, lo cual induce a pensar que es clérigo o monje, moralizando bastante el asunto; sin embargo, posee pezuñas de cabra, quizás intentando emular a los sátiros de la mitología griega (o faunos romanos), de carácter sensual, lujurioso y lascivo, que pasaron al arte románico como símbolos del demonio. En el lado derecho de la pieza hay dos figuras vestidas con largas túnicas talaras que han perdido sus cabezas, una de ellas levanta los brazos y la otra apoya su mano en la mejilla, como si se lamentaran por la escena que están presenciando. Sus exóticos atavíos de tipo islámico presentan las mismas características que los de todas las figuras vestidas de Ochánduri, a base de pliegues paralelos y ajustados al cuerpo modelando los contornos, realizados mediante esquemáti-

cas incisiones paralelas y horizontales, de talla seca, plana y angulosa. En este caso el sentido del capitel no puede ser jocoso sino moralizante, pues su aparición no sólo en el interior de la iglesia sino en el lugar más sagrado de la misma, nos quiere advertir de los peligros del pecado de la carne, y más aún si éstos son cometidos por el estamento eclesiástico. Según José Gabriel Moya Valgañón, quizá este asunto podría hacer referencia a algunas de las *Fábulas* de Fedro de tema erótico, que aparecen representadas en el célebre tapiz románico de Bayeux. Concretamente son las de *La mujer y el joven*, *La viuda y el soldado* y *La doncella y los pretendientes*.

La ventana del muro norte del presbiterio exhibe en su vertiente interna dos arquivoltas en arista viva y una guarnición decorada con aspas inscritas en paralelogramos. El cimacio derecho muestra roeles tangentes en dos filas, y el izquierdo, ovas y dardos. Los capiteles son vegetales idénticos, a base de roleos o espirales, palmetas, piñas y una hoja en forma de U que se resuelve en sus dos extremos en formas palmeadas. La ventana del muro sur del presbiterio está bastante estropeada en su vertiente interna. Las arquivoltas y cimacios han perdido la decoración, no así los capiteles. El de la izquierda tiene hojas estilizadas partidas por una hilera de perlas que acaban en formas carnosas y, entre ellas, una cabecita muy sumaria. El de la derecha presenta dos cuadrúpedos híbridos alados, afrontados y con cabeza común. Por la parte inferior de esta ventana continúa la imposta del ábside a base de la red de rombos, pero restaurada. Por el interior del presbiterio, encima de las ventanas, hay otra imposta con el motivo de los círculos enlazados por un haz de tallos y rasgados por un ojal lobulado en su interior.

Las impostas de los muros norte y sur del presbiterio van a parar a las del arco triunfal, que es apuntado y se apoya en medias columnas adosadas. Los cimacios de los capiteles (continuación de las impostas del presbiterio) poseen en el lado del evangelio tallos vegetales en forma de U dispuestos en gavillas que terminan en forma de palmeta; entre ellos, alargadas piñas y, en los ángulos, cabezas. El de la epístola es igual pero en vez de cabezas exhibe un motivo vegetal en forma de bola.

Los capiteles contienen interesantes temas iconográficos. El del evangelio o lado norte presenta en su frente una lucha de caballeros que se ha identificado tradicionalmente con la de Roldán y Ferragut o con la de David y Goliat. Los lances entre caballeros representados en la escultura románica pueden ser anónimos o convertirse en reflejos de combates concretos como el de Roldán y Ferragut, si uno de los combatientes es cristiano y otro musulmán. Es un episodio del ciclo carolingio incluido en la denominada

Crónica del Pseudo Turpín, que en realidad es el libro cuarto de los cinco que componen el *Codex Calixtinus* o *Liber Sancti Jacobi*, obra colectiva del siglo XII que recogía tradiciones y leyendas que circulaban por la ruta jacobea. De la *Crónica* sólo interesa el pasaje del capítulo XVII que narra el combate entre el paladín franco Roldán y el gigante sirio Ferragut en Nájera tras la tercera expedición del emperador. Es una canción de gesta de las que cantaban los juglares a los peregrinos, que refleja el típico tema de la contienda caballeresca entre el cristiano y el monstruo pagano, enemigo de la fe. Ferragut era un gigante sirio del linaje de Goliat que había llegado a Nájera para luchar contra Carlomagno. A este último le acompañaban los Doce Pares de Francia, que eran los mejores caballeros francos, entre los que se encontraba Roldán. La lucha entre ambos, planteada como un juicio de Dios, se desarrolló en tres etapas con sus treguas, venciendo finalmente Roldán al clavarle su lanza en el ombligo, que era su único punto vulnerable. Posteriormente, los romances medievales divulgaron esta leyenda y el arte románico la esculpió en muchas iglesias del camino de Santiago. Cerca del Alto de San Antón, lugar cercano a Nájera situado entre Alesón y Ventosa, hay una mesetilla presidida por una cruz a la que aún se le llama Poyo Roldán, porque desde allí el paladín franco avistó el castillo de Nájera donde se encontraba su adversario.

En el capitel de Ochánduri, ambos se atacan con largas lanzas; la de Ferragut embiste contra el escudo de Roldán y éste clava la suya en el ombligo del adversario. Los escudos se diferencian según la norma más generalizada: el cristiano lo presenta en forma oblonga, de cometa o almendra, y el musulmán circular, a modo de rodela decorada con una flor de cuatro pétalos. Su atavío se compone de yelmos que cubren la cabeza y armaduras para el cuerpo a modo de almofares o largas lorigas talladas mediante incisiones paralelas. Montan a la brida (largo estribo), no a la gineta (corto estribo). En los laterales hay otras dos interesantes escenas. En el lateral izquierdo, un hombre joven, desnudo, con anatomía ingenuamente tallada, lleva una palma y monta sobre un animal fantástico con rostro humanoide y cola enroscada con forma de espiga. En el lateral opuesto se sitúa la Crucifixión, con un Crucificado con cuatro clavos, paño de pureza y corona de rey. Bordeando el perímetro del capitel en su parte superior, una hilera de motivos ondulantes y en las esquinas, motivos vegetales esféricos.

En el capitel de la epístola o lado sur se esculpe en su mitad izquierda el tema de la tentación de nuestros primeros padres con las figuras de Adán y Eva a ambos lados del árbol y la serpiente. El Árbol de la Ciencia, con multitud de ramas, hojas y frutos redondos, se dispone en la esqui-

na angular del lado izquierdo, componiendo un esquema axial. Se sigue la iconografía habitual: la serpiente enroscada al árbol 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 *puñeros* con la izquierda. Las anatomías de ambos son sumarias y aunque están desnudos, no hay diferenciación de sexos. La mitad derecha exhibe otra vez la figura humana sobre el animal fantástico con la palma; en el ángulo destaca un personaje vestido con exótica túnica larga y ajustada, dobla una pierna y coge el tobillo de la otra como intentando esbozar un paso de danza. En las esquinas, de nuevo el motivo vegetal esférico.

La interpretación de estos capiteles es compleja. Margarita Ruiz Maldonado interpreta el conjunto afirmando que lo representado en el del evangelio no es la contienda de Roldán y Ferragut, sino la de David y Goliat, símbolo también de la victoria de Cristo sobre Satán. Para demostrarlo relaciona ambos capiteles, ya que en los dos aparece en un lateral la figura montada sobre un animal fantástico que alza su diestra con la palma de la victoria en señal de triunfo. En el de la epístola se representa, además de a Adán y Eva, a un personaje que la citada autora identifica con David danzante, y de ahí su relación con los dos caballeros enfrentados en el otro capitel. Por otro lado menciona algunos ejemplos en que junto a dos guerreros enfrentados se esculpe un tercer personaje a horcajadas de un león forzando sus fauces e identificado como David desquijarando al león (sepulcro de doña Sancha en Jaca, Santa María de Villacantid en Cantabria, relieve "La belle Pierre" en Museo Ochier en Cluny).

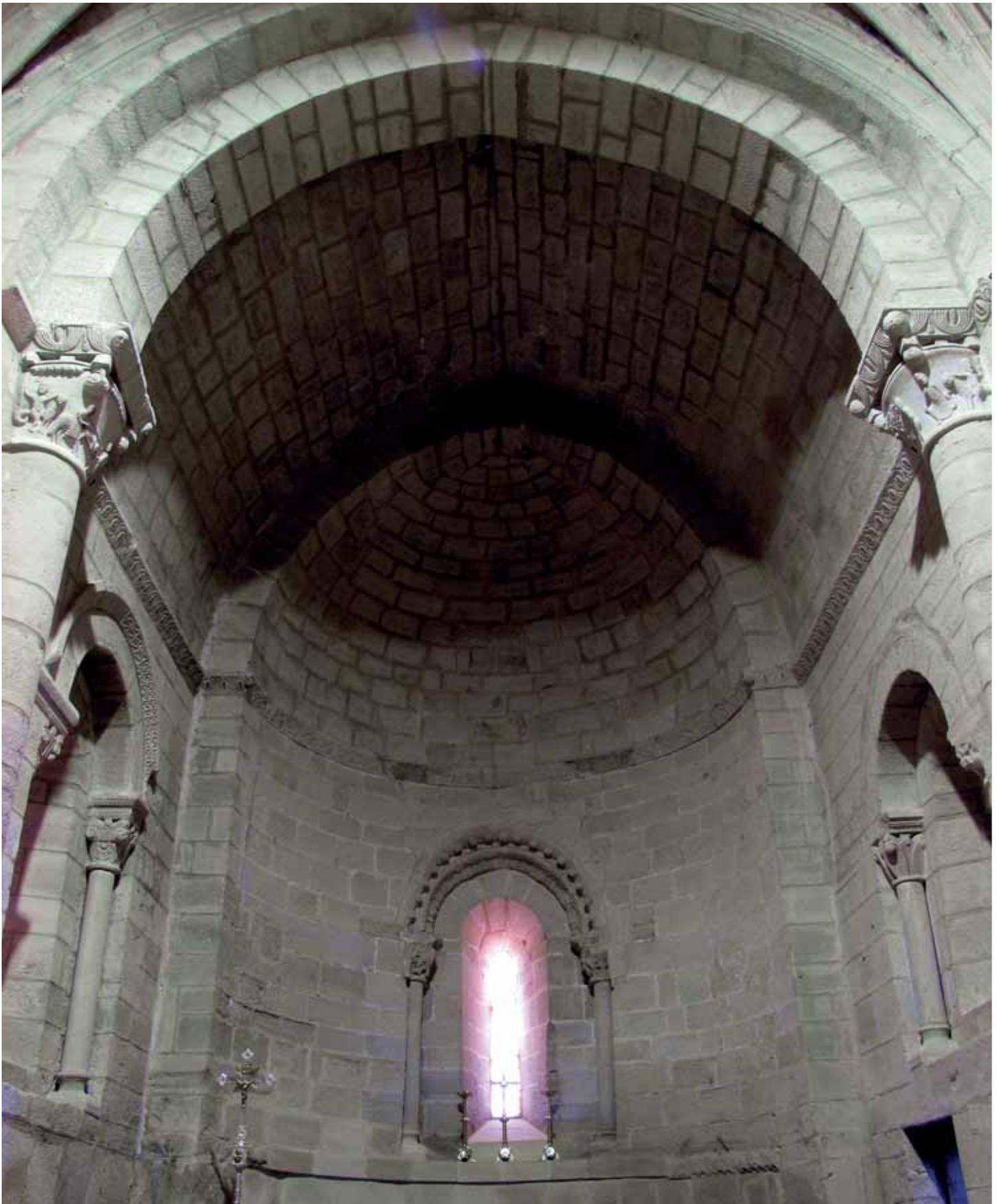
Relaciona, por tanto, los temas de lucha ecuestre con diferentes escenas de la vida de David (luchando con Goliat, desquijarando al león y danzando ante el arca), para demostrar que representan la contienda *superbia-humilitas*. David, de quien desciende el Mesías, es la figura *Christi* por excelencia, destacándose por su humildad y su fe ilimitada. Goliat, por el contrario, es la personificación de la soberbia y del demonio. De hecho la tradición cristiana siempre identificó al gigante con Satán. Los capiteles de Ochánduri simbolizarían, a su juicio, el triunfo de la humildad sobre la soberbia. En el del evangelio, la contienda caballeresca representa a David matando a Goliat porque en la Edad Media se consideró a este personaje bíblico como modelo de caballero. Su valentía al matar a Goliat (el demonio) 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. En el capitel de la epístola, junto al pecado de Adán y Eva que representa la

soberbia, se sitúa la humildad simbolizada por David danzante, todo ello rematado por el personaje alegórico del triunfo. El conjunto significaría que Jesús crucificado es el nuevo Adán que culmina la obra redentora salvando a la humanidad de la caída de nuestros primeros padres. Un programa similar al de Ochánduri se plasma en diversas escenas de los arcos torales del crucero del santuario alavés de Estíbaliz.

Si nos atenemos ahora a los aspectos formales y estilísticos, debemos encuadrar este conjunto de tan gran riqueza escultórica dentro de los edificios románicos del valle del Tirón, que es la zona más prolífica en escultura monumental románica de toda la región. Estilísticamente, las características formales del templo de Ochánduri tienen bastantes puntos en contacto con el de Tirgo, y menos con otros de la zona. Los canecillos del ábside, de talla abultada y buena técnica (cabezas animales y humanas), y el capitel de la ventana sur del exterior del ábside (Pecado Original), muestran influencia de los de Santo Domingo de la Calzada, como los de Tirgo y Castilseco en el valle del Tirón, y Valgañón en la cuenca del Oja. En las ventanas de la cabecera se repiten los motivos de las ventanas absidales de Tirgo (aspas inscritas en paralelogramos, semicírculos tangentes y cabezas de clavo), ejecutados por el mismo artífice. También son motivos comunes en ambas iglesias el de la lujuria y el de los monstruos femeninos (arpías y sirenas). Las rosetas de ocho pétalos y zigzag se dan en Ochánduri, Treviana, Tirgo e incluso en una iglesia del valle del Najerilla: Ledesma de la Cogolla.

Los capiteles del arco triunfal y otros figurados (danzantes, hombre dominando pájaros, Adán y Eva pecando y después trabajando, etc.), serían de un artífice presente también en Castilseco (cabezas del interior y de los canecillos absidales) y en los dos templos de Treviana (sirenas-ave, cabezas monstruosas, cabezas y figuras humanas), con un modo de ejecución pobre, caracterizado por el tipo de rostro con ojos almendrados, nariz y boca finas, párpados y rostros hinchados e idéntico tratamiento de los ropajes, a base de incisiones paralelas. Este artífice repite en Ochánduri y en Treviana el tema del hombre cautivando pájaros.

Todavía conserva el templo su pila bautismal románica en la capilla del lado de la epístola. Es de finales del siglo XII, contemporánea de la iglesia. Mide 98 cm de altura total x 128 cm de diámetro del brocal, y 38 cm de altura del pie x 60 cm de altura de la taza. Tiene tipología en copa, y se compone de un pie troncopiramidal sobre un podium prismático añadido con posterioridad, y una taza con gallones muy gruesos, tanto en el exterior como en el interior, rematada en un friso muy erosionado con tallos ondulantes y hojas carnosas.



Interior de la cabecera



Capitel del arco triunfal. Lucha entre Roldan y Ferragut o de David y Goliat

Pertenece a un taller que probablemente existió en la zona, del que salieron un buen número de pilas bautismales que parecen hechas en serie, sin apenas variantes entre sí. Todas ellas se extienden por los valles del Oja y del Tirón, y alguna por el Najerilla, desde sus respectivos nacimientos hasta sus desembocaduras en el Ebro, por lo que quizá el lugar de trabajo fue la ciudad de Santo Domingo de la Calzada, situada más o menos en el centro, o cualquier otra localidad cercana. Todas las piezas de este taller

son de finales del siglo XII, pues algunas de ellas están fechadas por inscripciones, concretamente las de Eterna (1185), Fresneda de la Sierra (1187) y Grañón (1199). Son, por tanto, contemporáneas a la construcción de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Son de tamaño muy similar, bastante grandes, y están labradas en piedra arenisca blanca. Tienen tipología en copa, con forma semiesférica y prolongación superior vertical; la subcopa mantiene la forma semicircular y la zona cercana a la

embocadura posee paredes verticales. La taza es gallonada, avenerada o conchiforme y se remata con un ancho friso de tema vegetal, que suele adoptar la forma de roleos o guirnalda serpenteantes que rematan en distintos tipos de hojas. Esta vegetación tiene una significación bautismal (retorno al paraíso) así como la propia taza en forma avenerada (simbología acuática de la concha marina).

Este templo destaca también por su imaginería gótica. En el muro norte de la nave se ubica una imagen de Cristo crucificado del siglo XIV, antes situada en la capilla del lado de la epístola, similar a los cristos de Foncea y Fonza-leche. En la capilla de la epístola se halla actualmente la imagen titular de Santa María la Mayor, que antes se ubicaba en el retablo mayor. Es una Virgen con Niño sedente, gótica de fines del siglo XIII, con policromía del XVI, que fue robada en 1979 y recuperada posteriormente. El retablo mayor de la iglesia, manierista de hacia 1540-60, fue trasladado a los pies tras la restauración de la misma en 1991, para dejar libre el ábside románico.

Dicha restauración se realizó a instancias del Gobierno de La Rioja según proyecto de José Julián Torres y José Miguel León Pablo. Sus objetivos fueron estructurar la cimentación, sanear las humedades, recuperar elementos ornamentales ocultos (ventana central del ábside en su vertiente interna y canecillos de la portada), reconstruir el pórtico que cobija a esta última con un lenguaje arquitect-

tónico actual, retrasar el límite del cementerio que rodea el ábside, y eliminar añadidos (ventana sobre el presbiterio, torre, coro a los pies y retablo mayor).

Texto y fotos: MSR - Planos: BDA

Bibliografía

- ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, M^a J., 1978, pp. 77, 79, 80, 82, 83; BUJANDA CIORDIA, F., 1965, p. 431; COBREROS AGUIRRE, J., 1993, pp. 372-373; GAYA NUÑO, J. A., 1942, pp. 245, 256; GOVANTES, A. C. de, 1846, p. 138; HERAS Y NÚÑEZ, M^a A. de las, 1986, pp. 100-101, 103; HERBOSA, V., 2001, pp. 18-19; LEDESMA RUBIO, M^a L., 1989, doc. 202; LÓPEZ DE SILANES VALGAÑÓN, F. J. I., 1996a, pp. 6-7; LÓPEZ DE SILANES VALGAÑÓN, F. J. I., 2000, pp. 100-103; MADDOZ, P., 1846-1850 (1985), p. 177; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1982b, pp. 31-33, 50; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1985, III, p. 122; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 2006b, II, pp. 126, 135-137; RITTWAGEN, G., 1921, pp. 95-97; RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ DE LAMA, I., 1979, III, doc. 230; RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ DE LAMA, I., 1989, IV, doc. 235; RUIZ DE GALARRETA, J. M^a y ALCOLEA, S., 1962, p. 180; RUIZ MALDONADO, M., 1978, pp. 79-80; SÁENZ DE OSTIATEGUI (coord), 1991, pp. 21-24; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 1994c, pp. 17-34; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 1995b, pp. 72-74, 77, 79; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 1999b, pp. 1.516-1.522; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2004b, p. 277; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2004d, pp. 181-182, 187-189, 193-197; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005a, pp. 325-326, 331-332, 336-338; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2006a, II, pp. 164, 166-167, 169, 176, 185-186; SERRANO, L., 1930, docs. 39, 45; UBIETO ARTETA, A., 1972b, doc. 19; UBIETO ARTETA, A., 1978a, doc. 44.