



Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte
ISSN: 1579-7414
Universidade de Santiago de Compostela

Sáenz Pascual, Raquel
LAS PINTURAS MURALES DE SANTO ASENSIO DE LOS CANTOS (LA RIOJA)
Quintana: revista do Departamento de Historia da
Arte, núm. 21, 2022, Enero-Diciembre, pp. 1-17
Universidade de Santiago de Compostela

DOI: <https://doi.org/10.15304/quintana.21.7852>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65375288018>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

LAS PINTURAS MURALES DE SANTO ASENSIO DE LOS CANTOS (LA RIOJA)

MURAL PAINTINGS OF SANTO ASENSIO DE LOS CANTOS (LA RIOJA)

Raquel Sáenz Pascual^{1,a} 

¹ Universidad de Oviedo, España

 rsaenz@uniovi.es

Recibido: 21/07/2021; Aceptado: 15/11/2021

Resumen

Se conservan pocas pinturas murales medievales en La Rioja, por lo que son especialmente valiosas, a pesar de que algunas de ellas no hayan llegado hasta nosotros completas ni en buenas condiciones. Es el caso de la ermita de Santo Asensio de los Cantos (Ojacastro), con un conjunto pictórico que se fecha en el primer tercio del s. XIII y se sitúa en el interior del ábside. En la actualidad se pueden contemplar las escenas de la Epifanía, la Última Cena y cuatro figuras de religiosos en los derrames de los vanos. La conservación del conjunto es fruto de destacados esfuerzos a lo largo del tiempo, conocidos gracias a las fuentes documentales. En el artículo se recoge información sobre algunas de estas acciones de conservación y se ofrece una lectura iconográfica de las pinturas en clave eucarística, acorde con la época en que fueron realizadas.

Palabras clave: La Rioja; pintura mural medieval; Última Cena; Epifanía; Eucaristía.

Abstract

Few medieval wall paintings are preserved in La Rioja, so they are especially valuable, even though some of them have not reached us complete or in good condition. This is the case of the hermitage of Santo Asensio de los Cantos (Ojacastro), with a pictorial ensemble dating from the first third of the s. XIII and is located inside the apse. At present, we can see the scenes of the Epiphany, the Last Supper and four religious' figures in the openings. The conservation of the complex is the result of outstanding efforts over time, known thanks to documentary sources. The article collects information on some of these conservation actions and offers an iconographic reading of the paintings in Eucharistic key, according to the time in which they were made.

Keywords: La Rioja; medieval wall painting; Last Supper; Epiphany; Eucharist.

La aldea de Santo Asensio de los Cantos pertenece al municipio de Ojacastro (La Rioja), situado en la comarca del Alto Valle del Oja¹. Su antigua parroquia, hoy ermita de la Ascensión, sin culto, es un edificio románico decorado con unas pinturas murales que han llegado al presente conservadas de manera parcial ([fig. 1](#)). La aportación de este artículo tiene un doble objetivo: en primer lugar, gracias a la documentación conservada en los archivos diocesanos, ofrecer información sobre el enorme esfuerzo que se hizo, a lo largo de los siglos, para

mantener en pie el templo. En segundo lugar, profundizar en el sentido de sus pinturas planteando una interpretación del conjunto.

Fig. 1. Santo Asensio de los Cantos (La Rioja). Interior. Ábside con las pinturas. S. XIII



Foto: Kiko Saavedra.

Son escasos los ejemplos de pinturas murales medievales en La Rioja. Entre las más destacadas cabe citar las de San Esteban de Viguera o las de la iglesia de San Bartolomé de Logroño (fin s. XII), algunos restos en Santa María de la Piscina, en San Vicente de la Sonsierra (inicio s. XIII) o más avanzadas estilísticamente, la de la ermita de Nuestra Señora de los Arcos, en Tricio (s. XIII). Es por ello por lo que el conjunto de Santo Asensio de los Cantos, aunque conservado de manera parcial, tiene un especial interés para ser estudiado: nos permite contar con un ejemplo más para comprender mejor la extensión, la variedad y los temas principales representados en la pintura medieval en La Rioja (Sáenz, 2006, 191-198).

EL TEMPLO Y SU HISTORIA

La arquitectura del templo ha sido objeto de varios estudios². El edificio no se conserva completo. En la actualidad se compone de ábside, presbiterio e inicio de la nave. Solo la cabecera es medieval, mientras que su nave se fecha en el s. XVII y es la parte del templo que más ha sufrido a lo largo de los siglos. La cabecera está construida con sillería rojiza, propia de la zona, bien trabajada, mientras que en la nave se empleó mampostería y ladrillo, este especialmente en las restauraciones del s. XX. Sáenz Rodríguez menciona una reconstrucción somera de la nave en 1949 y la intervención propiciada por Merino Urrutia en 1968. Estas acciones se llevaron a cabo, sobre todo, para cerrar el templo y preservarlo; la urgencia de las mismas, junto con los limitados medios económicos con los que se contó, llevó al uso de materiales poco adecuados (Sáenz, 2008, 678 y 681)³.

La cabecera tardorrománica es de ábside semicircular en el interior y poligonal en el exterior, concretamente semioctogonal. Se considera un caso único en el románico riojano. El ábside se cubre con una bóveda de cuarto de esfera apuntada. Se ilumina gracias a dos ventanas de tipo saetera con derrame, que se encuentran en el eje central; son muy sencillas en el exterior, mientras que en el interior se decoran con sobrias columnillas con capiteles vegetales. Estas dos ventanas, poco habituales, se comparan con las de San Juan de Rabanera, en Soria, y también con los vanos de la capilla central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (Heras, 1986, 119; Sáenz, 2008, 676)⁴. El presbiterio se cubre con

bóveda de cañón apuntada, reforzada por un arco fajón también apuntado, con medias columnas adosadas con capiteles vegetales. En el lado de la Epístola se sitúa una credencia con dos vanos de perfil trilobulado. Bajo esta credencia, tanto en el muro sur como en el norte, se dispone un banco corrido (Sáenz, 2008, 676)⁵. La nave, que es posterior, es muy corta, realizada en mampostería y ladrillo: es el resultado de intervenciones posteriores a la construcción de la cabecera y restauraciones en el siglo XX.

Son muchos los testimonios que demuestran los esfuerzos por salvar este templo a lo largo de los siglos, tanto la edificación y sus pinturas murales como su categoría de parroquia, de la que nos habla su pila bautismal de inicios del s. XIII. La historiografía considera que lo que hoy es ermita de la Ascensión fue, en origen, un pequeño monasterio cedido al monasterio de Santa María la Real de Nájera en 1052, momento de su fundación, por los reyes García Sánchez III y su esposa Estefanía⁶. Otros monasterios de la donación aparecen de manera más habitual en la documentación del monasterio najerense. No obstante, Merino recogía una noticia sobre la ermita de Asensio de Oxacastro de 1341 en la que se evidenciaba la dependencia del monasterio najerense (Merino Urrutia, 1951, 83)⁷. Vuelve a mencionarse en 1503, cuando Santa María la Real de Nájera se agrega a San Benito de Valladolid⁸. En 1848, con motivo de un litigio entre los vecinos de la aldea y la parroquia de Ojacastro por mantener las misas en la ermita, un informe del párroco menciona cómo aún se tenía la idea de la dependencia de la aldea del Real Monasterio de Nájera⁹. En algún momento indeterminado, su gestión pasó a depender de la parroquia de Ojacastro, hasta la actualidad (Merino Urrutia, 1951, 84)¹⁰.

Una vez que aparece ya como ermita dependiente, la documentación recoge un mayor número de testimonios sobre ella. La mayoría de ellos nos hablan de un templo con necesidades y de escasos medios económicos¹¹. Esa escasez continuó en el siglo XIX, cuando aldeas como Santo Asensio y otras de la zona, como la de Uyarra, disponían de tan poca población que no podían mantener a un sacerdote a su servicio de manera exclusiva; esto, además, coincidió con la reducción del cabildo parroquial de Ojacastro. Ello supuso la desaparición de la Misa dominical en varias ermitas de la zona, incluida la de la Ascensión, y el desplazamiento de los vecinos hasta Ojacastro para seguir el culto. Comenzó entonces una etapa de súplicas para mantener el servicio religioso en la ermita, por espiritualidad y por tradición. El mantenimiento del culto puede ser un factor fundamental a tener en cuenta para la conservación de un templo. Así lo fue en Santo Asensio, donde la movilización de sus vecinos en el siglo XIX permitió la conservación de la ermita y, por consiguiente, de sus pinturas murales, desconocidas por aquel entonces¹².

La defensa de la fábrica del edificio en sí comenzó en 1876. La ermita había perdido el culto dominical en 1856. El 12 de agosto de 1876, D. Manuel Aydillo, párroco de Ojacastro, se dirigió por carta a la Diócesis de Burgos señalando el riesgo de ruina de la ermita y solicitando “todo lo que pertenece a ella, incluso la piedra de sus paredes”. La rápida respuesta del Arzobispado, 17 de agosto, no dejaba lugar a dudas: negaba la cesión de los materiales y sugería que los vecinos la reparasen¹³. En vista de que la existencia del templo peligraba, los vecinos comenzaron a movilizarse para evitarlo e iniciaron gestiones para convertirlo en parroquia, como se evidencia ya en la correspondencia con el arzobispo en octubre de 1887. La idea era que el culto retornase al templo. En su carta de solicitud de 12 de octubre encontramos datos interesantes, pues aportan una valoración artística del edificio al que denominan, con clara intencionalidad, “iglesia” en lugar de “ermita”, recordando su pasado de parroquia. La descripción del templo es deudora del objetivo para el que fue escrita y de la época en que se redacta, pero en ella se resalta la importancia de su ábside y presbiterio, así como la calidad de sus materiales¹⁴. El arcipreste de Ezcaray en aquel momento, D. Silvestre

Migo, se mostró disconforme con la descripción y, aunque valoraba la “remotísima antigüedad” en la parte del presbiterio, señalaba que el resto estaba en un estado deplorable en parte en ruinas, por lo que desaconsejaba la solicitud¹⁵. Los vecinos cambiaron de estrategia y pasaron a solicitar al Ministerio de Gracia y Justicia una coadjutoría para Ojacastro con la condición de residencia en su aldea; al parecer lograron una respuesta favorable (23 abril de 1888)¹⁶. Lo cierto es que ese esfuerzo por preservar la integridad del edificio, al menos de modo parcial, salvó para nuestro tiempo ese ejemplo de arquitectura románica decorado con las pinturas murales que ahora nos interesan.

Hay varias intervenciones más recientes que también fueron claves para la conservación del monumento y sus pinturas. En 1949 hubo que reconstruir la nave del siglo XVII. También se intervino en 1968, con una participación muy activa de Merino Urrutia, el descubridor de las pinturas, bajo los auspicios de la Comisión Provincial de Monumentos y con fondos de la Diputación Provincial de Logroño, además de la colaboración de los vecinos de la zona. Desgraciadamente el templo quedó expuesto parcialmente a las inclemencias climáticas. En 2006 se procedió a una nueva restauración de la ermita y de sus pinturas murales (Sáenz, 2008, 678 y 681-682)¹⁷.

LAS PINTURAS MURALES

Las pinturas murales conservadas en la ermita se encuentran situadas en el tambor del ábside: de izquierda a derecha encontramos la escena de la Última Cena, cuatro figuras de religiosos en los derrames de las dos ventanas del ábside y la escena de la Epifanía. La bóveda del ábside permanece sin pinturas, pero muy posiblemente estuviera decorada. Lo mismo cabría decir del resto del templo, aun cuando se tratase de motivos no figurativos. La documentación conservada tampoco aporta información al respecto. A todo ello hay que añadir las condiciones de conservación tan duras a las que estuvo sometido el templo, que dañaron las pinturas, al punto de que hoy en día no se pueden apreciar con nitidez sus detalles. Estas circunstancias condicionan cualquier análisis de las obras a estudiar.

Las dos escenas que flanquean el altar representan dos momentos diferentes de la Vida de Cristo: la Epifanía, en el lado de la epístola, supone un momento de la infancia; la Última Cena, en el lado del Evangelio, pertenece al ciclo de la Pasión. Desde un punto de vista formal, son dos escenas muy diferentes en su tratamiento: la Epifanía muestra las figuras cobijadas en arquerías, mientras que la Cena es más fluida, con las figuras en un espacio común, tras una larga mesa rectangular. Las figuras de los religiosos en los derrames de las ventanas tampoco están enmarcadas y aparecen sobre un fondo oscuro.

La Epifanía muestra una composición convencional, con la Virgen sosteniendo sobre su regazo al Niño en un extremo y los tres Magos dirigiéndose hacia ellos, en este caso de izquierda a derecha (fig. 2). La Virgen aparece en posición frontal. El primero de los Magos mira hacia la Virgen, mientras los otros dos hablan entre ellos. La arquitectura, que, como hemos comentado, cobija las figuras de esta escena, muestra arcos de medio punto que descansan sobre estilizadas columnas de fuste sogueado y capitel vegetal¹⁸. Tras la Virgen aparece la estrella que guio a los Magos, si bien tiene el aspecto de una roseta inserta en un círculo, motivo que, entre otras interpretaciones, se considera símbolo cristológico (Quiñones, 1995, 201-204).

La Última Cena (fig. 3), en espacio único y diáfano, no supone una novedad compositiva. Se ha optado por situar las figuras de Cristo y de los Apóstoles en una mesa rectangular, algo habitual en la pintura medieval occidental, especialmente a partir del s. XIII (Schiller, 1972, 34; Reau, 2000, 427)¹⁹. Cristo preside la escena en el centro, marcando una composición

simétrica. Es el gran protagonista, el único que está totalmente de frente al espectador, incluso parece haberse situado en un plano ligeramente más avanzado respecto a los Apóstoles. Sobre la mesa, también en situación central, frente a Cristo, se ha situado un objeto de gran tamaño con forma de cáliz. Otras copas de menor tamaño, jarras y platos se distribuyen por el resto la mesa. Es interesante señalar que en la actualidad no se aprecian indicios de la figura de Judas delante de la mesa, diferenciándolo como traidor frente al resto de los Apóstoles; tampoco aparece San Juan reclinando su cabeza sobre el pecho de Cristo: hay una especial atención al sentido trascendental y eucarístico de la Última Cena²⁰.

Fig. 2. Santo Asensio de los Cantos (La Rioja). Epifanía. Detalle. S. XIII



Foto: Kiko Saavedra

Fig. 3. Santo Asensio de los Cantos (La Rioja). Última Cena. S. XIII



Foto: Kiko Saavedra

Las figuras de los cuatro religiosos de cuerpo entero y de pie, independientes de escenas narrativas, encuentran un espacio adecuado en los derrames de los vanos del ábside (fig. 4). Puede tratarse de santos, abades u obispos²¹. En Santo Asensio, y siempre con la prevención necesaria por sus deficiencias de conservación, las figuras no parecen tener nimbo de santidad. Habitualmente se han identificado con abades benedictinos por su escapulario (Merino, 1950, 349; Sáenz, 2008, 678). No hay ningún atributo específico que permita señalar una personalidad concreta. Sólo uno de ellos lleva lo que parece un palio sobre el pecho, elemento éste que es característico de los obispos²². La identificación con abades benedictinos tiene sentido al haber dependido este templo estrechamente del monasterio de Santa María la Real de Nájera, perteneciente a la orden cluniacense. Aunque fuese por entonces parroquia de

ese pequeño núcleo de población, era el monasterio najerense el que establecía quién atendía los servicios religiosos del templo, si bien en la documentación apenas se le menciona. Estas figuras están en la parte central del ábside, sin duda un lugar privilegiado del templo. La hipótesis de identificarlos con algunos de los destacados santos abades del monasterio de Cluny es atractiva, pero no hay suficientes indicios para considerarlo de manera sólida.

Fig. 4. Santo Asensio de los Cantos (La Rioja). *Prelados*. S. XIII



Foto: Kiko Saavedra

Desde un punto de vista estilístico, estas deterioradas pinturas muestran un colorido vivo, pero de escasa variedad: rojo, negro, gris y ocre. Se puede apreciar que la línea tiene un papel fundamental en ellas, marcando tanto el contorno con trazo seguro y grueso, como los detalles de su interior. Algunos de los plegados de la indumentaria muestran esquemas reiterativos, son recursos convencionales. Así, por ejemplo, se observan pliegues en V en las piernas de las figuras sedentes, lo que es especialmente visible en la Virgen de la Epifanía, o las líneas curvas paralelas en el pecho o el gesto ondulado de los bajos de las túnicas que se aprecia en algunas figuras de la Última Cena. Son recursos que se pueden apreciar en pinturas románicas. Lo mismo cabe decir de la disposición de las figuras, como, por ejemplo, la colocación de los pies de los Magos de la Epifanía, apenas apoyada la punta de pie sobre el suelo. No obstante, en líneas generales, dada la actitud de las figuras, mostrando una relación entre ellas, un diálogo, se puede hablar de un naturalismo que sobrepasa esos detalles más convencionales y que corresponden a unas pinturas que anuncian el gótico. Aunque la escena de la Epifanía, por su tratamiento parece una composición más retardataria que la de la Última Cena, encontramos, como se ha avanzado, ejemplos parecidos fechables en los primeros años del s. XIII. Esto permite considerar que las pinturas de Santo Asensio pudieran datarse en las primeras décadas del siglo XIII. En efecto, los estudios previos sobre estas pinturas las fechan en el siglo XIII, bien del primer tercio del siglo y pertenecientes a una etapa tardorrománica o bien

considerándolas de finales del siglo y góticas con caracteres retardatarios (Heras, 1983, 37 y 45; Sureda, 1995, 394-395; Moya, 1985, 257-258)²³.

Los rasgos estilísticos mencionados pueden compararse con pinturas murales y frontales considerados tardorrománicos y datados a fines del siglo XII y principios del s. XIII. Son muchos los ejemplos que podrían citarse, pero, por señalar algunos: las pinturas murales de la capilla de Santo Tomás Becket en Santa María de Terrassa, de h. 1200, por el linealismo de los torsos (Sánchez, 2020, 66-71); las de Navasa, h. 1200; el *Frontal de Sagás*, de fines del s. XII por los plegados de las vestiduras cortas, y, muy especialmente el *Frontal con escenas de Infancia de Jesús* de la colección Várez-Fisa, hoy en el Museo del Prado, fechado en el primer tercio del s. XIII (Cook y Gudiol, 1980, 133-135; Sureda, 1995, 360-361) (fig. 5).

Fig. 5. Anónimo, Frontal con escenas de Infancia de Jesús, primer tercio del s. XIII, temple sobre tabla, 104 x 135,5 cm. (P008188)



Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

Es este *Frontal con escenas de Infancia de Jesús* de la colección Várez-Fisa una de las piezas que consideramos del mayor interés para el estudio de Santo Asensio de los Cantos por la distribución de las figuras, por algunos de sus caracteres estilísticos y porque procede también de La Rioja, concretamente de la ermita de Santa María de Peñalba, de Arnedillo. Se considera la única obra conservada de pintura sobre tabla del románico riojano (Sáenz, 2006, 197; Sáenz, 2008, 153-157; Silva, 2013, 10-11; Silva, 2014, 26-28)²⁴. El registro superior del frontal muestra la escena de la Epifanía y el inferior la Presentación en el Templo. Es la Epifanía la escena que nos interesa para el estudio de Santo Asensio, porque aparecen los tres Reyes Magos avanzando hacia la Virgen, que sostiene en su regazo al Niño y, tras ella, se halla San José, figura inexistente en Santo Asensio. Por lo demás, las figuras se encuentran cobijadas en arquerías de medio punto rebajados que se apoyan en esbeltas columnas con capiteles vegetales, como en Santo Asensio. Cada figura está en uno de los arcos, si bien en el conjunto mural las figuras no sobrepasan su espacio. Se relaciona esta estructura arquitectónica con la posible inspiración en el texto apócrifo del Pseudo Mateo (16, 2), que ambientaba la escena de la Adoración de los Magos en una mansión (Sáenz, 2008, 155; Silva, 2013, 10). Es especialmente llamativo el parecido del segundo rey, así como la disposición sedente de la Virgen. Incluso el plegado en V de los ropajes de la túnica sobre las piernas de la Virgen es comparable en ambas pinturas. La posición arrodillada del primero de los reyes del *Frontal* es

una diferencia destacada respecto al conjunto mural, que resulta mucho más tosco. En el *Frontal*, cada una de las figuras va acompañada de una inscripción que las identifica, mientras que en la pintura mural no es posible saber si aparece tal detalle por su estado de conservación. Tampoco sabemos si el fondo de cada uno de estos personajes en la pintura mural era de distintos colores, marcando un ritmo, como sucede en el *Frontal*: quizás no sea descartable; de hecho, Sureda menciona la posibilidad de que el primero de los Magos por la izquierda tuviera un fondo azul (Sureda, 1995, 395).

Son escasos los datos que existen sobre este *Frontal*, si bien Sáenz Rodríguez recoge la información de José Sopranis Salto que afirmaba que el frontal apareció en 1941 en la capilla de la epístola de la mencionada ermita. Tras su hallazgo pasó a la iglesia parroquial de la población riojana y fue vendido en 1945 (Sáenz, 2008, 154). Si es difícil poder establecer la coincidencia entre el lugar del hallazgo y el de su origen, mucho más el lugar de creación de esta obra. Lo cierto es que, aunque ambas obras son de origen riojano, son obras muy alejadas geográficamente. Por ello, lo razonable es pensar en un modelo común en la época, bastante repetido para esta escena.

En La Rioja encontramos otros ejemplos de pintura mural medieval, cuyo análisis en relación con las pinturas de Santo Asensio de los Cantos puede ser interesante para evidenciar sus diferencias y las peculiaridades de cada uno de los conjuntos. El primero de ellos es el de las pinturas románicas de la ermita de San Esteban de Viguera, en el Valle del Iregua, del siglo XII. Estilísticamente son unas pinturas con menor naturalismo que las de Santo Asensio. Por su parte, el conjunto de la ermita de Santa María de los Arcos de Tricio se fecha a finales del siglo XIII²⁵. Es de temática muy diferente, ya que en Tricio lo que hallamos es claramente un ciclo narrativo de la Pasión de Cristo y, por tanto, el sentido de la presencia de la Santa Cena es distinto al de Santo Asensio, donde no hay nada que parezca indicar un sentido narrativo y, en cambio, sí parece que sea más simbólico, en especial al estar estrechamente vinculado a la Epifanía del lado de la Epístola. Estilísticamente también presentan destacadas diferencias: frente a la composición más compacta de Santo Asensio, en Tricio se aprecia una Última Cena con figuras que mantienen conversaciones formando grupos con cierta separación entre ellos, en definitiva, unas pinturas mucho más naturalistas tanto en el gesto distendido de los apóstoles como en los plegados de los ropajes, y con mayor movimiento.

Fuera de La Rioja, Sureda comparaba las pinturas murales de Santo Asensio con las de Santa María de Monflorite (Huesca), del último cuarto del s. XIII, no por su tratamiento formal, sino por la presencia de la Cena en el ábside, así como las representaciones de obispos (Sureda, 1995, 365).

EL MENSAJE DE LAS PINTURAS

El mensaje de estas pinturas ha llegado hasta nosotros de una manera limitada: la mala conservación de las pinturas y el desconocimiento de lo que podía existir en la bóveda de la cabecera del templo hace que su lectura iconográfica sea necesariamente parcial. No obstante, podemos hablar de un programa de inesperada complejidad para un ámbito parroquial rural.

Una de las claves es la temática de las dos escenas y su localización en la cabecera, muy próximas al altar, en un lugar especialmente destacado: el tambor del ábside. Éste es una parte fundamental del templo románico ya que en el plano simbólico se vincula con el cielo. Además, dentro del templo, es donde resulta más evidente la presencia de Cristo: en él se halla el altar donde se rememora a través de la Eucaristía su sacrificio, tras su encarnación en la Virgen María (Álvarez, 2007, 26; Baschet, 2010, 216-218). En efecto, la Adoración de los Reyes Magos y la Última Cena, son escenas que, en primer lugar, subrayan la divinidad de Cristo (Schiller,

1972, I, 106)²⁶: la estrella, por ejemplo, es no sólo la que guía a los Magos en el camino, sino también la que anuncia el nacimiento de Cristo, la luz del mundo (Jn 8, 12)²⁷. Además, ambas escenas están unidas por un sentido eucarístico: Nilgen señalaba que, desde época temprana, los teólogos latinos y griegos interpretaban la encarnación de Cristo, reflejada en el anuncio a los pastores y la adoración de los Magos, con un sentido eucarístico (Nilgen, 1967, 311). De hecho, se relacionaba el nacimiento de Cristo, el pan de la vida, con la etimología que se daba popularmente a Belén, *domus panis*. En ese contexto, tanto los pastores como los Magos, según se aprecia en Santo Asensio, serían prototipos de la congregación de la iglesia, de su universalidad. Esta asociación de temas se considera que comienza en el s. IV y perdura a lo largo de la Edad Media en ámbitos variados: teológico, litúrgico, teatral y, por supuesto, artístico (Sinanoglou, 1973, 497 y 504; Rigaux, 1989, 204)²⁸.

Esa localización en el ábside y junto al altar también tiene su sentido: Nilgen indicaba que en las artes pictóricas la asociación de la Epifanía y la Eucaristía se expresaba con frecuencia por una conexión espacial estrecha de los dos temas. Además, destacaba el desarrollo de dramas litúrgicos de la Epifanía junto al altar, como símbolo del pesebre, y, por extensión la presencia de representaciones pictóricas de la Adoración de los Magos cercanas al altar o al Santísimo, que es el caso que apreciamos en el conjunto de Santo Asensio (Nilgen, 1967, 313 y 314)²⁹. Más aún, el altar es una parte esencial en el templo ya que en él se desarrolla gran parte de la Misa, donde tiene lugar la transubstanciación. Hay un simbolismo, una vinculación del altar con Cristo. El lugar donde se localiza el altar es un espacio, lógicamente, fundamental. En el caso de Santo Asensio, teniendo en cuenta sus circunstancias históricas, coincide que es la zona más elaborada del templo, la de materiales más destacados y la que cuenta con decoración: es un espacio fundamental. Por otro lado, la decoración mural contribuye a magnificar este espacio. Y, además de la Epifanía, la segunda de las escenas es la de la Santa Cena, momento especialmente vinculado a la Eucaristía, que se celebra y conmemora en el altar que está junto a ella. Desgraciadamente, aparte de lo que podría haber existido en la bóveda, tampoco se ha conservado en este templo el arte mueble que rodeaba el altar y que hubiese ayudado a comprender mejor el mensaje³⁰. Aun así, hay una evidente vinculación de estos temas con la importancia litúrgica que tiene el espacio de la cabecera, con su función de acoger el altar principal del templo. Un ejemplo de esta vinculación de la Epifanía con la liturgia, en relación con su localización en la cabecera de los templos y cercana al altar, es Santa María de Taüll: las ofrendas de los Magos se relacionan con el ofertorio de la Santa Misa (Palazzo, 2004, 225).

También hay referencias eucarísticas importantes en detalles de la Epifanía de Santo Asensio de los Cantos, por ejemplo, las ofrendas de los Reyes, tanto en lo que llevan como en el modo de llevarlas. Las ofrendas se considera que tienen un claro simbolismo: el oro por la realeza y la victoria, el incienso por la divinidad de Cristo, y la mirra por su humanidad y muerte. Se considera que son una prefiguración de las ofrendas eucarísticas en la Misa. La adoración del Niño por parte de los Magos se pone en relación con la adoración de Cristo en la Misa y, en consecuencia, los propios Reyes Magos, se comparan con los fieles. Estos vínculos se apreciaban de manera clara en los dramas litúrgicos que se representaban en el s. XI, por ejemplo, el *Officium Stellae*. Los clérigos que interpretaban el papel de los Magos depositaban sus ofrendas en el altar ante una figura de la Virgen con el Niño³¹.

El objeto que porta el primero de los Reyes, el único que es bien visible, tiene la forma de un recipiente casi esférico, que nos recuerda a una píxide. Por otra parte, y en relación con el modo en cómo lleva la ofrenda, es fundamental el hecho de que el rey sostenga el recipiente con las manos veladas, una clara muestra de respeto. Este detalle, junto a la forma de píxide que tiene el presente, nos lleva a pensar en un sentido que sobrepasa la mera narración de una

escena de infancia, y nos hace pensar en un doble sentido de ésta: un sentido eucarístico. Si los Reyes Magos, con esa manera de aproximarse a la Virgen y el Niño en procesión, pueden simbolizar a los fieles de la parroquia, el presente con su forma y el modo de sostenerlo con las manos cubiertas en señal de respeto no puede sino llevarnos a recordar el modo en que se lleva el copón al sagrario en momentos solemnes.

Esa conexión de la Epifanía podía darse también con representaciones de temas eucarísticos o iconografías vinculadas con ellos como la Misa de San Gregorio, el Varón de Dolores o, por supuesto, la Última Cena, como ocurre también con el ejemplo riojano. Así pues, se asiste a una relación entre la revelación de la naturaleza humana y divina de Cristo, una teofanía, con escenas eucarísticas y el propio altar donde se celebra la Eucaristía (Nilgen, 1967, 313)³².

También tiene relación con la Eucaristía la ubicación de las cuatro figuras de religiosos, revestidos, mitrados y bendiciendo, en los derrames de los vanos: pudieran interpretarse como cooficiantes perpetuos del culto de la parroquia.

Es obvio que algunos programas iconográficos se copiaron sin que los fieles de la parroquia pudieran entender bien su complejo contenido teológico (Álvarez, 2007, 11). Ese complejo programa iconográfico pudiera explicarse por la vinculación de esta parroquia con el monasterio de Nájera.

En definitiva, a pesar de las lagunas y pérdidas pictóricas que no nos permiten conocer el templo de Santo Asensio de los Cantos en conjunto, está sorprendentemente conservado gracias al esfuerzo y la lucha denodada a lo largo de los siglos de sus habitantes y de algunas individualidades concretas, como José Bautista Merino Urrutia, que empeñaron su voluntad y trabajo para que pudiera llegar hasta nuestros días. Podemos señalar que las pinturas del templo en su actual estado de conservación son de gran interés por varios motivos. En primer lugar, porque son escasos los conjuntos pictóricos medievales que han llegado hasta nosotros en La Rioja, lo que aumenta el interés de los conservados. Cronológica y estilísticamente estas pinturas parecen corresponderse con el primer tercio del siglo XIII, en la medida en que reflejan un momento de transición entre el románico y el gótico. Además, suponen un buen reflejo de la existencia de modelos comunes y vínculos entre las diferentes manifestaciones pictóricas de la época, en especial de la pintura mural y la pintura sobre tabla. Asimismo, y de modo especial, por la complejidad de su programa iconográfico que se centra en un tema de gran desarrollo teológico e iconográfico en aquel momento como era la Eucaristía con la selección de dos escenas muy concretas y sin carácter narrativo para flanquear el altar: la Epifanía, del ciclo de la Infancia de Cristo, y la Última Cena, del ciclo de la Pasión; la primera alude a la encarnación de Cristo, la segunda a la transubstanciación. Esto representa un programa complejo, pero con un tratamiento sencillo que lo hiciera más comprensible en el entorno social en que se encuentra y cuya realización puede explicarse por las relaciones de la entonces parroquia con el monasterio benedictino de Santa María la Real de Nájera, y, desde luego, con un momento de mayor vitalidad y demografía en la zona.

REFERENCIAS

- Allart, Dominique y Van den Bossche, Benoît. "L'Iconographie de l'évêque au Moyen Age." In *Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (Xe-XIIe siècle)*, directed by Jean-Louis Kupper y Ph. George. Liège: Perron, 2000.
- Alonso Fernández, Carmen y Jiménez Echevarría, Javier. "Revisión arqueológica de Santa María de Arcos (Tricio, La Rioja)." *Pyrenae*, 47, no. 2 (2016): 131-157.

- Álvarez Martínez, M^a Soledad. "La topografía simbólica de los repertorios figurativos." In *El mensaje simbólico del imaginario románico*, 9-44. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2007.
- Angheben, Marcello. "La Vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo." *Codex Aquilarensis*, 28 (2012): 29-74.
- Baschet, Jérôme. "Le décor peint des édifices romans : parcours narratifs et dynamique axiale de l'Eglise." In *Art Médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, edited by Paolo Piva, 181-219. Paris: Picard, 2010.
- Beltrán, Martí. "El frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves. Drames litúrgics al voltant de la figura de la Verge Maria". *Quaderns del MEV V* (2011-2012): 21-47 y 258-260.
- Cantera Montenegro, Margarita. "Santa María La Real de Nájera: fundación y primeros tiempos." *La España Medieval* 2 (1982): 253-273.
- Cantera Montenegro, Margarita. "Santa María la Real de Nájera. Siglos XI-XIV." Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1985.
- Castiñeiras González, Manuel A. "Cremona y Compostela: de la performance a la piedra". In *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, edited by Arturo Calzona, Roberto Campari, Massimo Mussini, 173-179. Milán: Electa, 2007.
- Cook, Walter W.S. y Gudiol, José. *Pintura e Imaginería románicas*. Col. *Ars Hispaniae*, Vol. VI. Madrid: Plus Ultra, 1980.
- Duran-Porta, Joan. "L'altar: el mobiliari litúrgic a la Catalunya romanica." In *El cel pintat. EL baldaquín de Tost*, edited by Manuel Castiñeiras, y Judit Verdager, 15-30. Vic: Museo Episcopal de Vic, 2008.
- Fernández Somoza, Gloria. *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña. La itinerancia de un estilo*. Murcia: Nausicaa, 2004.
- Forsyth, Ilene Haering. "Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama." *The Art Bulletin*, 50, no. 3 (1968): 215-222. <https://doi.org/10.1080/00043079.1968.10789154>
- Gaya Nuño, Juan Antonio. "El Románico en la provincia de Logroño." *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 46, (1942): 81-97 y 235-258.
- Gudiol, José. *Pintura medieval en Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1971.
- Heras y Nuñez, M^a Ángeles de las. "Arte visigodo, prerrománico y románico." In *Historia de la Rioja*, vol. II, *Edad Media*, coordinated by Justiniano García Prado, 26-49. Bilbao: Caja de Ahorros de la Rioja, 1983.
- Heras y Nuñez, M^a Ángeles de las. *Estructuras arquitectónicas riojanas. Siglos X al XIII*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1986.

- Herbosa, Vicente. *El Románico en La Rioja*. León-Móstoles: Lancia, 2001.
- Hernández Urraca, Manuel Jesús. *Santa María de Arcos. Tricio. Arte, historia, devoción*. Logroño: Gráficas Ebro, 1980.
- Hernández Urraca, Manuel Jesús. *Pintura mural románica. Santa María de Arcos. Tricio. La Rioja*. Logroño: Imprenta Pisamar, 1988.
- Kupfer, Marcia. *Romanesque wall painting in Central France. The politics of Narrative*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Madoz, Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid: [s.n.], 1850.
- Merino Urrutia, José J. B^a. "Las pinturas románicas de la ermita de la Ascensión en La Rioja." *Archivo Español de Arte*, no. 92 (1950): 347-350.
- Merino Urrutia, José J. B^a. "La ermita de la Ascensión en Ojacastro y sus pinturas románicas." *Berceo*, 6, no. 18 (1951): 81-89.
- Merino Urrutia, José J. B^a. "El Románico en el Valle de Ojacastro. Que comprende los pueblos de Ezcaray, Zorraquín, Valgañón, Ojacastro, Santurde y Santudejo." *Berceo*, 6, no. 19 (1951): 273-288.
- Merino Urrutia, José J. B^a. *El Río Oja y su comarca*. Logroño: Diputación de Logroño, 1968.
- Moya Valgañón, José Gabriel (Dir.). *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, vol. III (Morales-San Martín de Juberá). Madrid: Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1985.
- Nilgen, Ursula. "The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of the Eucharistic Motifs in Mediaeval Epiphany Scenes." *The Art Bulletin*, 49 (1967): 311-316. <https://doi.org/10.1080/00043079.1967.10788669>
- Orriols, Anna. "Episcopal Iconography in the Twelfth-Century Tavèrnoles Altar Frontal". In *Image and Altar 800-1300. Papers from an International Conference in Copenhagen 24 October-27 October 2007*, edited by Poul Grindler-Hansen, 121-145. Copenhagen: Publications from the National Museum, 2014. (*Studies in Archaeology & History* 23 (2014): 121-145).
- Palazzo, Éric. *L'Évêque et son image : l'illustration du Pontifical au Moyen Âge*. Turnhout: Brepols, 1999. <https://doi.org/10.1484/m.stmh-eb.5.112331>
- Palazzo, Éric. "Exégèse, liturgie et politique dans l'iconographie du cloître de Saint-Aubin d'Angers." In *Der mittelalterliche Kreuzgang. The Medieval Cloister. Architektur, Funktion und Programm*, edited by Klein Peter K., 220-240. Regensburg: Schnell-Steiner, 2004.
- Pazos-López, Ángel. "Vestidos de pontifical. La iconografía de las insignias litúrgicas episcopales en la Castilla bajomedieval." In *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla*

Bajomedieval, edited by M^a.Victoria Herráez, María C. Cosmen, M^a Dolores Teijeira y José A. Moráis, 355-376. Berna: Peter Lang A.G., 2018.

Quiñones, Ana M. *El simbolismo vegetal en el arte medieval. La flora esculpida en la Alta y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*. Madrid : Encuentro, 1995.

Rauwel, Alain. "Théologie de l'Eucharistie et Valorisation de l'autel á l'Âge Roman." *Hortus Artium Medievalium*, 11 (2005): 177-182. <https://doi.org/10.1484/j.ham.2.305341>

Rauwel, Alain. "L'Orientation des autels: Un problème mal posé ?." In *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, directed by Anne Baud, 21-26. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2010.

Reau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo 1, vol. 2: *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Serbal, 2000 (2^a ed.).

Rigaux, Dominique. *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens (1250-1497)*. París: Les Éditions du Cerf, 1989.

Rodríguez Velasco, María. "Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media". *Revista Digital de Iconografía Medieval* vol. VIII, no. 16 (2016): 119-142, accessed May 20, 2022, https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-12-28-_ltima%20Cena.pdf

Rollier-Hanselmann, Juliette. "Étude des peintures murales romanes dans les anciens territoires de Bourgogne: de Berzé-la-Ville à Rome et d'Auxerre à Compostelle." *In Situ* [En ligne], 22 | 2013. <https://doi.org/10.4000/insitu.10671>

Sáenz Rodríguez, Minerva. "La pintura." In *Historia del Arte en La Rioja*. Vol. II: *Alta Edad Media, Románico y Gótico*, edited by José G. Moya Valgañón, 191-198. Logroño: Fundación Caja Rioja, 2006.

Sáenz Rodríguez, Minerva. "Frontal pintado procedente de la ermita de Nuestra Señora de Peñalba (Colección Várez Fisa)." In *Enciclopedia del Románico en La Rioja*, vol. I, coordinated by Miguel Ángel García Guinea, 153-157. Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico, 2008.

Sáenz Rodríguez, Minerva. "Santasensio de los Cantos." In *Enciclopedia del Románico en La Rioja*, vol. II, coordinated by Miguel Ángel García Guinea, 675-682. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, 2008.

Sáenz Rodríguez, Minerva. "Tricio. Ermita de Santa María de los Arcos." In *Enciclopedia del Románico en La Rioja*, vol. II, coordinated by Miguel Ángel García Guinea, 761-768. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2008.

Sánchez Márquez, Carles. *Una tragedia pintada. El martirio de Tomás Becket en Santa María de Terrasa*. La Seu d'Urgell: Anem, 2020.

Saxon, Elizabeth. *The Eucharist in Romanesque France. Iconography and Theology*. Woodbridge: The Boydell Press, 2006.

- Schiller, Gertrud. *Iconography of the Christian Art*. Londres: Lund Humphries, 1972.
- Silva Maroto, Pilar. *Donación Várez Fisa*. Madrid: Museo del Prado, 2013.
- Silva Maroto, Pilar. "Anónimo. Frontal con escenas de infancia de Jesús." In *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2013*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.
- Sinanoglou, Leah. "The Christ Child as Sacrifice: A Medieval Tradition and the Corpus Christi Plays." *Speculum*, 48, no. 3 (1973): 491-509. <https://doi.org/10.2307/2854445>
- Sureda, Joan. *La pintura románica en España*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Notas

¹ Agradezco a D. José Antonio Saavedra García y al párroco las facilidades que me ofrecieron para las visitas a la ermita y su estudio. Para conocer mejor la zona, entre otras publicaciones, es de interés José J. B^a Merino Urrutia, *El Río Oja y su comarca* (Logroño: Diputación de Logroño, 1968).

² Entre los estudios sobre esta arquitectura esta cabe citar Juan Antonio Gaya Nuño, "El Románico en la provincia de Logroño", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 46, (1942): 81-97 y 235-258, quien realizó un breve comentario de la ermita; José J. B^a Merino Urrutia, "El Románico en el Valle de Ojacastró. Que comprende los pueblos de Ezcaray, Zorraquín, Valgañón, Ojacastró, Santurde y Santudejo", *Berceo*, 6, no. 19 (1951): 273-288, este artículo es de carácter general, refiriéndose brevemente a la ermita de la Ascensión, aunque es de gran interés por permitir apreciarla en su contexto; José J. B^a Merino Urrutia, "La ermita de la Ascensión en Ojacastró y sus pinturas románicas", *Berceo*, 6, no. 18 (1951): 81-89, de gran interés por ser el autor su descubridor; María de los Ángeles de las Heras y Núñez, "Arte visigodo, prerrománico y románico", in *Historia de La Rioja*, vol. II, Edad Media, coord. Justiniano García Prado (Bilbao: Caja de Ahorros de La Rioja, 1983), 37 y 45, que destacaba de la ermita las dos saeteras del ábside y mencionaba que la nave se reconstruyó en la década de los años sesenta; José G. Moya Valgañón (Dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, vol. III (Morales-San Martín de Juberá), (Madrid: Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1985), 257-258, donde se describe y se fecha la cabecera en el siglo XIII, y la nave en el siglo XVII si bien rehecha h. 1950; cita también las pinturas fechándolas en el s. XIII; María de los Ángeles de las Heras y Núñez, *Estructuras arquitectónicas riojanas. Siglos X al XIII* (Logroño: IER, 1986) 118-121; aparece también brevemente en José G. Moya Valgañón, "La plena Edad Media y el románico. Del siglo XI al siglo XIII", in *Historia del Arte en La Rioja*, vol. II, *La Alta Edad Media, el Románico y el Gótico*, ed. José G. Moya Valgañón (Logroño: Fundación Caja Rioja, 2006) 143-144; En fechas más recientes hallamos referencias a este templo en Vicente Herbosa, *El Románico en La Rioja* (León-Móstoles: Lancia, 2001), 26 y, especialmente Minerva Sáenz Rodríguez, "Santasensio de los Cantos", in *Enciclopedia del Románico en La Rioja*, vol. II, coord. Miguel Ángel García Guinea (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, 2008), 675-682.

³ La autora también señala que, gracias a los trabajos arqueológicos llevados a cabo en 2005, se constató que el templo inacabado se planteó con tres naves con sus correspondientes ábsides, algo que no prosperó.

⁴ El ábside se ha comparado con los de otras ermitas románicas como las de Treviana, la Concepción y Santa María de Junquera, y con iglesias de la zona de la Bureba.

⁵ La disposición de este banco corrido se ha comparado con ejemplos como los de las ermitas prerrománicas de San Pedro y San Andrés en Torrecilla de Cameros, la románica de Santa Catalina de Masilla de la Sierra y el monasterio gótico de San Salvador en Cañas.

⁶ En ocasiones, la documentación medieval hace que se planteen interrogantes. Parece haber un consenso en que es Santo Asensio de los Cantos cuando se habla en el documento fundacional najerense de "*Sanctum Salvatorem de Ascensio cum omnibus que pertinent ad eum*" por ir en el listado próximo a Ojacastró, si bien no hay que olvidar que también se incluye el de San Asensio población junto al Ebro. AHN, Códices, L. 105, Nájera, fol. 49 v. (copia del cartulario del s. XVIII). Sobre el monasterio de Nájera, conviene consultar Cantera Montenegro, Margarita. "*Santa María la Real de Nájera. Siglos XI-XIV*" (Tesis Doctoral microfilmada, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1985) 201 y 349. También, Margarita Cantera Montenegro, "Santa María la Real de Nájera: fundación y primeros tiempos", *La España Medieval* 2 (1982): 253-273. Una aportación posterior es la de María Concepción Fernández de la Pradilla, *El Reino de Nájera (1035-1076)* (Logroño, IER, 1991), 265 y 306, donde señala que en el documento de la

donación de 1052 la referencia a *San Salvatorem Ascensio* corresponde al actual San Asensio de los Cantos, en el Valle del Oja, y no la población de San Asensio, junto al Ebro, pues, sostiene, que la relación de propiedades del monasterio de Nájera sigue un criterio geográfico, y aparece enumerado tras Ojacastro.

⁷ La noticia data del 3 de diciembre de 1341, se nombraba al fraile Pascual como ermitaño para la iglesia de “sant O senssio”. Merino recoge esta información de Constantino Garrán y señala que la información procedía del Tumbo de Nájera que desapareció en la Guerra de la Independencia (José J. B^a Merino Urrutia., “La ermita” 83); M^a Ángeles de las Heras, *Estructuras Arquitectónicas*, 118; Cantera Montenegro “*Santa María la Real*”, 1212-1213, no. 288 (recoge documento completo). Existe una copia del s. XVIII en AHN, Sección Clero, Códice L. 106, fol. 230 r y v. Se encargaba al ermitaño que cuidara de la iglesia: “adobar la dicha iglesia do fuere mester de teja y de madera y la casa en que morades que esta de fuera de la iglesia [...] et vos el dicho pascual que seades tenido de fazer en la dicha ygleisa y casa todos los mejoramientos que pudieres facer y de ser leal y bueno a nos y a la orden siempre do vieres el aprovechamiento de nos y del dicho monasterio de nagera [...]”.

⁸ AHN, Sección Clero, Códice L. 109, fol. 159 y también 191 y ss., Claustro y reforma. De nuevo se trata de un código que es una copia realizada en el s. XVIII. En este documento se mencionan una serie de lugares en los que el Monasterio de Nájera tiene censos, derechos, veredas, vasallajes, frutos y réditos, entre ellos cita a “Santassensio de Ojacastro”.

⁹ Señalaba D. Manuel Aydillo, de la parroquia de Ojacastro: “Se conserva la idea de que la jurisdicción de la expresada aldea perteneció si no toda la mejor parte de ella al Real Monasterio de San Juan de Nagera a donde contribuían los aldeanos con sus diezmos y cuyos Monges proveíanlos de Misa, dejaron de decírsela por motivos desconocidos y los citados aldeanos acudieron al Cabildo para que este se la digese”. ADB, Papeles del Arciprestazgo de Ezcaray, Caja 1: 1840-1882, Carta de 12 enero de 1848 y respuesta adjunta de Aydillo, de 17 de enero de 1848.

¹⁰ Merino Urrutia aporta un dato interesante: En 1633 el Arcediano de Briviesca, de quien entonces dependía la Parroquia de Ojacastro, dio permiso para que se celebrase en la ermita de la Ascensión una boda. Este dato lo halló en el 2º Libro de Bautizados de la Parroquia de Ojacastro, fol. 157. Esto llevó a Merino Urrutia a considerar que, por lo menos desde 1633, la ermita dependía en lo eclesiástico de la parroquia de Ojacastro y del Abad de Santa María la Real de Nájera. (Merino Urrutia, “La ermita”, 84)

¹¹ Detalles como la repetición de la orden de dorar el interior del cáliz en las Visitas de 1772 y 1791, al igual que la necesidad de retocar en 1772 las imágenes “que hai en los dos altares colaterales por no estar decentes”, al parecer una de ella de San Bartolomé, que en 1791 se mandan enterrar, nos dan idea de las limitaciones económicas que sin duda tuvieron. En la Visita de 1819, en cambio, se señalaba que la ermita se hallaba con decencia. En ningún momento se hacía referencia a las pinturas murales. Archivo Diocesano, (Logroño), Ojacastro, *Libro de Fábrica*, 1747, Visita a la Fábrica 1772, (fol. 180 v y 181 r) y Visita a la Fábrica 1791, (fol. 261 v).

¹² Hablamos, por ejemplo, de 1842, cuando los vecinos de San Asensio y Uyarra se dirigieron al Vicario General del Arzobispado de Burgos, del que dependían, solicitando un beneficiado para la Misa y sacramento de la penitencia en días festivos y de precepto. Por aquel entonces Santo Asensio contaba, según el Ayuntamiento de Ojacastro, con cinco vecinos. Desde el Arzobispado se dio la razón a los vecinos de las aldeas y lograron su propósito. (Archivo Diocesano de Burgos (ADB), Papeles del Arciprestazgo de Ezcaray, Caja 1: 1840-1882). El problema resurgió en 1848-1849, 1854 y 1856, a partir de ese momento, con tan solo un beneficiado en la parroquia de Ojacastro, la ermita de la Ascensión queda sin culto. (ADB, Papeles del Arciprestazgo de Ezcaray, Caja 1: 1840-1882, Carta de 12 enero de 1848 y respuesta de Aydillo de 17 de enero de 1848; ADB, Papeles del Arciprestazgo de Ezcaray, Caja 1: 1840-1882, Legajo del Servicio Parroquial. Arzobispo C. Alameda y Brea, Carta de 5 de enero de 1854 y carta de 6 de febrero de 1856). Desde esa fecha, las siguientes referencias a esta ermita que aparecen en la documentación se van a centrar más bien en la pervivencia de su fábrica.

¹³ Esta correspondencia ofrece interesantes detalles sobre la ermita, como, por ejemplo, su estado y el de los bienes muebles que poseía en aquel momento. Se habla de que sólo existe “un altar de piedra sin adorno algunos”, un crucifijo de leña y tres imágenes de bulto “deterioradas y feas”, entre otros bienes. Menciona que la Cofradía de la Ascensión ya ha desaparecido y que la parroquia de la aldea, en ese momento, la componen 7 vecinos. El temor a la incautación de la ermita por parte del Estado o la Administración Económica de la Provincia está presente en ambas cartas. También se aprecia el matiz de que los vecinos de la aldea podrían no estar de acuerdo con la sugerencia de deruir la ermita. ADB, Papeles del Arciprestazgo de Ezcaray, Caja 1: 1840-1882, Legajo del Arciprestazgo de Ezcaray, 1876, Carta de D. Manuel Aydillo de 12 agosto de 1876 y Respuesta a Aydillo del Arcipreste de Ezcaray de 17 de agosto de 1876.

¹⁴ En la carta de 12 de octubre de 1887 se describía la ermita de la siguiente manera:

La simple inspección de aquella Iglesia, toda la fábrica de sillar, salvo la imafronte modernamente reconstruida, su construcción sólida y secular, su forma romano-bizantina con pilastras y modillones sencillos en el tejaro, con sus estrechas arpilleras en el ábside; su bóveda interior de medio cañón, sus arcos torales, su cascarón en el presbiterio y su antiquísima pila bautismal, demuestran al observador atento, que tiene a su vista un pequeño y precioso templo de la undécima centuria, verdadera joya del arte en humilde retiro escondida [...] Este templo fue pues, parroquia en los siglos pasados: dícelo elocuentemente su pila bautismal; [...] edificaron hermosa aunque pequeña Iglesia, dedicada a la Ascensión del Señor, de donde viene el nombre a la Aldea; [...] Andando los siglos de la edad media, esta Iglesia debió ser agregada a la de Ojacastro, quizás por la despoblación de las aldeas, o acaso por no proporcionar su miserable territorio bienes suficientes para la sustentación del Beneficiado [...] el templo se conserva intacto con sus altares, sus vestiduras sagradas y su campana.

ADB, Papeles del Arciprestazgo de Ezcaray, Caja 2: 1884-1903, Legajo Ezcaray (1887), Carta de 12 de octubre de 1887.

¹⁵ ADB, Papeles del Arciprestazgo de Ezcaray, Caja 2: 1884-1903, Legajo Ezcaray (1887), Carta de 7 de noviembre de 1887.

¹⁶ ADB, Papeles del Arciprestazgo de Ezcaray, Caja 2: 1884-1903, Legajo Ezcaray (1888), Carta al Arzobispado de 19 de marzo de 1888.

¹⁷ En la intervención de 2006 el arquitecto responsable fue Julio Sabrás, el director de la restauración de las pinturas José Antonio Saavedra y el director de los trabajos arqueológicos Pedro Álvarez Clavijo.

¹⁸ Esta disposición de la Epifanía de tipo procesional y cada figura bajo un arco se puede encontrar en más ejemplos románicos, por citar alguno, es interesante el Frontal de Espinelves (h. 1187, Museo de Vic), aunque en ese caso la Virgen con el Niño ocupa el centro del frontal; lo interesante de este frontal es que se considera un ejemplo de la vinculación entre pintura sobre tabla y pintura mural, por su relación con las pinturas de la capilla de Santo Tomás Becket en Santa Maria de Terrassa, 1180-1190 (Walter W.S. Cook y José Gudiol, *Pintura e Imagenaria románicas*, Col. *Ars Hispaniae*, VI (Madrid: Plus Ultra, 1980), 139-140, fig. 152; Martí Beltrán, "El frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves. Drames litúrgics al voltant de la figura de la Verge Maria", *Quaderns del MEV V*, (2011-2012): 29-33 y, más recientemente, Carles Sánchez Márquez, *Una tragedia pintada. El martirio de Tomás Becket en Santa Maria de Terrassa y la difusión del culto en la Península Ibérica* (La Seu d'Urgell: Anem, 2020), 66-71. Algo que se podría comparar con las pinturas murales de Santo Asensio de los Cantos y el Frontal de la Infancia de la colección Várez-Fisa que se comentará enseguida. En el frontal de Espinelves, como en Santo Asensio, la estrella de la Epifanía también tiene una destacada presencia. También se aprecia en la miniatura, por citar un ejemplo, la Adoración de los Magos en el Beato de las Huelgas de la Morgan Library (Ms. 429, fol. 12), fechado en 1220 (<https://www.themorgan.org/collection/Las-Huelgas-Apocalypse/6>).

¹⁹ Schiller considera que el origen está en el s. X, Reau, por su parte, que se encuentra en el s. XI.

²⁰ Ese cáliz, el de mayor tamaño y situado delante de Cristo, así como algunas de las formas circulares que podrían ser interpretados como panes, reafirman el sentido eucarístico de esta escena. Véase María Rodríguez Velasco, "Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media", *Revista Digital de Iconografía Medieval VIII*, nº 16 (2016): 121, accessed May 20, 2022, https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-12-28-_Itima%20Cena.pdf

²¹ Se podrían citar muchos ejemplos, por escoger uno las pinturas murales francesas de Châlivy-Milon, del segundo cuarto del s. XII, donde se encuentran las figuras de los papas San Urbano y San Sixto y de los diáconos San Lorenzo y San Vicente en los derrames del lado norte, mientras que en los del lado sur se opta por cuatro santos obispos de Bourges (Marcia Kupfer, *Romanesque wall painting in Central France. The politics of Narrative* (New Haven: Yale University Press, 1993), 76-97 y 160-169. También en lugar destacado, en el tambor del ábside principal, podemos encontrar las figuras de santos obispos en la iglesia de Notre-Dame de Gourdon (s. XII), sin mitra pero con aureola; en este caso las figuras, de medio cuerpo, se encuentran entre los vanos (Juliette Rollier-Hanselmann, "Étude des peintures murales romanes dans les anciens territoires de Bourgogne : de Berzé-la-Ville à Rome et d'Auxerre à Compostelle", *In Situ* [En ligne], 22 (2013), <https://doi.org/10.4000/insitu.10671>, 15). En otras ocasiones las figuras se sitúan sobre pilares y pilastras, espacios igualmente adecuados para este tipo de representaciones, como ocurre en Saint-Hilaire le Grand de fines del s. XI o en Saint Savin sur Gartempe, donde se piensa que los ocho obispos del transepto fueron obispos vinculados a la abadía (Gloria Fernández Somoza, *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña. La itinerancia de un estilo* (Murcia: Nausicaa, 2004), 39 y 63).

²² La iconografía del obispo se fue construyendo a lo largo de los siglos. Los atributos que le son característicos son la cruz, el anillo, el cáliz y la mitra. A ellos se añade el palio, que es una banda de tejido blanco donde se disponen pequeñas cruces negras. Sobre la evolución de la iconografía de los obispos, se puede consultar, entre otros muchos textos, Dominique Allart y Benoît Van den Bossche, "L'Iconographie de l'évêque au Moyen Age", in *Liège. Autour de*

l'an mil, la naissance d'une principauté (Xe-XIIe siècle), dir. Jean-Louis Kupper y Ph. George (Liège: Perron, 2000), 25-26 y Éric Palazzo, *L'Évêque et son image : l'illustration du Pontifical au Moyen Âge* (Turnhout: Brepols, 1999). La mitra, en este caso baja y con dos puntas, puede ser también atributo de los abades, como el báculo. Véase Ángel Pazos-López, "Vestidos de pontifical. La iconografía de las insignias litúrgicas episcopales en la Castilla bajomedieval", in *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla Bajomedieval*, ed. M.^a Victoria Herráez, M.^a C. Cosmen, M.^a D. Teijeira y J.A. Moráis (Berna: Peter Lang A.G., 2018), 366; Anna Orriols, "Episcopal Iconography in the Twelfth-Century Tavèrnoles Altar Frontal", in *Image and Altar 800-1300*, ed. Poul Grønder-Hansen (Copenhagen: PNM, 2014), 123-124 y 140, en el caso del frontal de Tavèrnoles, son muy interesantes las imágenes laterales de los obispos San Martín y San Bricio, con báculo, mitra y aureola, identificados gracias a inscripciones con sus nombres, que recuerdan por sus gestos y posturas a los prelados de estas pinturas riojanas. La presencia de los prelados en el frontal de Tavèrnoles se explicaría como alusión simbólica a la consagración de la iglesia y ofrecería un elemento de legitimación.

²³ Heras las fecha en el s. XIII, Sureda las considera románicas del primer tercio del siglo XIII y Moya de fines del s. XIII, góticas.

²⁴ Imagen y datos disponibles en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/frontal-con-escenas-de-infancia-de-jesus/9894ac85-419a-47b2-85a7-6be95ee37e16>. Anteriormente este frontal se consideraba de posible origen aragonés, como aparece recogido en José Gudiol, *Pintura medieval en Aragón* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1971) 17, fig. 39 y Sureda, *La pintura*, 360-361.

²⁵ Sobre las pinturas murales de Santa María de los Arcos, de Tricio, véase Manuel Jesús Hernández Urraca, *Santa María de Arcos. Tricio. Arte, historia, devoción*, (Logroño: Gráficas Ebro, 1980), 5-17; Manuel Jesús Hernández Urraca, *Pintura mural románica. Santa María de Arcos. Tricio. La Rioja* (Logroño: Imprenta Pisamar, 1988); Sáenz, "La pintura", 195-197 y Minerva Sáenz Rodríguez, "Tricio. Ermita de Santa María de los Arcos", in *Enciclopedia del Románico en La Rioja*, vol. II, coord. Miguel Ángel García Guinea (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2008), 761-768. También Carmen Alonso Fernández y Javier Jiménez Echevarría, "Combinando estratigrafías: una revisión arqueológica de Santa María de Arcos (Tricio, La Rioja)", *Pyrenae*, 47, no. 2 (2016): 133, donde recogen la información de que la fecha del s. XIII se dio a partir del hallazgo monetario de época de Sancho IV en la base de la preparación de las pinturas.

²⁶ Schiller señalaba que en las escenas de la Epifanía de mediados del s. XII a mediados del s. XIII, bastante hieráticas por otra parte, el énfasis se ponía en la manifestación de la divinidad de Jesús y su revelación en el mundo.

²⁷ La estrella se ha interpretado como una profecía del nacimiento de Cristo (Núm. 24, 17). Elisabeth Saxon, *The Eucharist in Romanesque France. Iconography and Theology* (Woodbridge: The Boydell Press, 2006), 165.

²⁸ Sinanoglou en su artículo recoge el Drama de la Natividad de York, que viene a identificar al Niño con el divino pan.

²⁹ Como ejemplos de esa localización preferente de la Epifanía citaba los mosaicos de San Vital de Rávena, o, las vidrieras de la catedral de Colonia, como un ejemplo posterior. En el antes mencionado Frontal de Espinelves, también encontramos esa relación de la Encarnación (con la Adoración de los Reyes Magos y los profetas que la acompañan), con la Eucaristía y el altar, incluso con detalles sutiles como el rojo o "encarnado" de los fondos, véase Manuel Castiñeiras, "Cremona y Compostela: de la performance a la piedra", in *Imagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, ed. Arturo Calzona, Roberto Campari, Massimo Mussini (Milán: Electa, 2007), 176.

³⁰ Sobre la importancia del altar véase Alain Rauwel, "Théologie de l'Eucharistie et Valorisation de l'autel à l'Âge Roman", *Hortus Artium Medievalium*, 11 (2005): 177-182 y Alain Rauwel, "L'Orientation des autels : Un problème mal posé ?", in *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, dir. Anne Baud (Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2010), 24, entre otros. Sobre la decoración del altar, su importancia en el espacio del templo, la orientación decorativa del mismo y su transmisión de valores espirituales, véase Joan Duran-Porta, "L'altar: el mobiliari litúrgic a la Catalunya romanica", in *El cel pintat. EL baldaquín de Tost*, eds. Manuel Castiñeiras, y Judit Verdaguer (Vic: Museo Episcopal de Vic, 2008), 15-30. Las tallas procedentes de la ermita están descontextualizadas.

³¹ Sobre el paralelismo de las ofrendas de los Reyes Magos y las de la Misa, así como la importancia de los dramas litúrgicos en el sentido eucarístico de la Epifanía, véase Ilene Haering Forsyth, "Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", *The Art Bulletin*, 50, no. 3 (1968): 219-220; Palazzo, "Exégèse", 225; Saxon, *The Eucharist*, 166-167; o Marcello Angheben, "La Vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo", *Codex Aquilarensis*, 28 (2012): 29-74.

³² La relación entre Teofanía y Eucaristía en la pintura románica es una constante, son muchos los ejemplos con variantes que se podrían citar. Uno interesante, aunque diferente al ejemplo riojano, es el de las pinturas francesas de Brinay (h. 1150), donde en el muro norte del templo se representa la Epifanía, en el sur otras teofanías como el Bautismo de Cristo y las Bodas de Caná, ésta, además clara prefiguración de la Eucaristía (Kupfer, *Romanesque wall painting*, 98-110).