

**- XVI. RELACIONES CON DIFERENTES OBRAS HISPANAS.
CONSIDERACIONES CRONOLÓGICAS**

“El arte románico se niega a ser fiel a nada, a ningún precedente, por ilustres que puedan ser las premisas heredadas. Hasta cuando es evidente que dos o más monumentos han salido de las manos de un escultor o de un equipo de escultores, la diversidad triunfa dentro de la unidad”.

Juan Antonio Gaya Nuño

En los capítulos precedentes se han tratado algunos detalles iconográficos de iglesias hispanas vinculadas con Santo Domingo y se ha visto que existen importantes lazos desde la perspectiva de la temática, ahora es preciso abordar el estilo en el marco de un análisis que permita aclarar y afianzar las hipótesis planteadas hasta el momento.

El establecimiento de las posibles dependencias respecto a otras obras, contemporáneas o anteriores, que pudieran haber determinado los rasgos fundamentales de los escultores sorianos es otro de los grandes problemas que se plantean en este estudio. Uno de los obstáculos principales es la falta de monografías completas (integradas en las perspectivas de investigación recientes) acerca de varios de los centros escultóricos que se hallan en posible conexión directa o indirecta con Santo Domingo. Así, destaca la Seo de Zaragoza que, a pesar de la publicación de Ruiz Maldonado, aún carece de la difusión fotográfica de todas las esculturas románicas del ábside¹. Del mismo modo, otras obras hace años que no presentan un estudio exhaustivo en el conjunto de todas las esculturas como ocurre con Moradillo de Sedano, San Pedro de Soria, el Burgo de Osma, San Juan de Duero, Ahedo de Butrón, Butrera, San Juan de Ortega, etc². Además, muchas publicaciones no se acompañan más que de unas pocas fotografías que

¹ RUIZ MALDONADO, Margarita, *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1997.

² Acerca de Moradillo recientemente ha aparecido un artículo de BOTO VARELA, Gerardo, “Victoria del León, humillación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 67-78. Sobre el Burgo de Osma: PALOMERO ARAGÓN, Félix, “Aproximación a la escultura monumental románica del claustro de la catedral de Burgo de Osma y sus relaciones con el claustro silense”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 535-551; y

a menudo ofrecen una visión fragmentaria. Estos aspectos hacen que no se pueda profundizar siempre todo lo necesario, y hay que añadir que muchas veces cuando es posible visitar el monumento *in situ*, el estado de conservación resulta ser tan deficiente que dificulta los análisis detallados. Pero los inconvenientes no acaban aquí, y la aceptación de ciertas dataciones provoca que todo se deba condicionar a unas fechas problemáticas. Debido a que, por desgracia, no he podido estudiar con detenimiento todos los aspectos de aquellas obras de las cuales hago mención, me resulta necesario tomar como válidas algunas afirmaciones de los principales investigadores que se han acercado a cada tema. Así, tras el repaso a las diversas opiniones lo que está claro es que las fechas propuestas oscilan bastante, en ocasiones demasiado, y el marco cronológico es muy amplio. Principalmente las divergencias se fundamentan en que no existe documentación ni evidencias rotundas en cuanto a las diferencias estilísticas. Las controversias más profundas se basan en el establecimiento de las prioridades ya que, entre otras cosas, buena parte de los escultores más importantes de la segunda mitad del siglo XII se caracterizan por sintetizar las fuentes locales y las importaciones foráneas. Como consecuencia, el resultado es tan uniforme que bastantes obras a primera vista parecen salidas del mismo taller (aunque las comparaciones prueban que los rasgos en apariencia similares son diferentes en detalle). De este modo, los lazos artísticos entre las zonas a tratar son tan intrincados que no se pueden determinar a partir de un único modelo³. El ambiente está caracterizado por una serie de presupuestos comunes que hacen que estas obras participen de importantes coincidencias formales, aunque cada taller adopta sus propias respuestas. Existen similitudes cercanas entre el tipo de rostros, las proporciones, el canon de las figuras, las posiciones, las actitudes, los plegados, las maneras de interpretar las telas, las composiciones, las formas bulbosas que rellenan los espacios, etc. Ciertas características generales propias de la plástica tardorrománica han sido consideradas como un referente único para explicar relaciones que no siempre son tan obvias como se ha querido mostrar. En este sentido, y aunque resulta bastante complicado, es necesario realizar un esfuerzo por determinar los rasgos que deben ser

PALOMERO ARAGÓN, Félix, *La catedral románica del Burgo de Osma (siglos XII y XIII). Reconstrucción hipotética del templo y del recinto canónico*, en “Revista de Soria”, 16 (1997), pp. 9-16.

³ Las diferencias entre las obras permiten pensar en artistas individuales que no siempre proceden de un centro común.

tomados como propios de cada taller ya que más allá de las coincidencias de época, en estas señas de identidad están las claves de las filiaciones⁴.

Como ya he tratado de demostrar a lo largo de este estudio, el arte se desarrolla bajo la influencia de focos de irradiación a nivel de modelos iconográficos, y lo mismo sucede con los aspectos compositivos o las formas de ejecución. En realidad, algunos artistas reproducen esquemas más o menos conocidos de repertorios que adaptan con mayor o menor destreza en cada una de las zonas de trabajo a las que acuden, de manera que el análisis de los parentescos revela coincidencias, afinidades o influjos en diferentes intensidades. En esta línea, es importante recordar que suelen ser varias las manos que trabajan en cada taller por lo que resulta muy difícil establecer las expresiones más personales de cada escultor. Parece que los maestros que habían concluido las tareas en una obra determinada se dispersaban y se juntaban con otros para trabajar en nuevos encargos, de ahí la “mezcla de estilos” dentro de un ambiente en el que destacan unos presupuestos formales generalizados. A pesar de los inconvenientes, he querido ir más allá de la primera impresión y he intentado buscar las huellas de cada maestro, tarea que por desgracia no siempre he podido llevar a cabo⁵. Quisiera insistir en que no pienso que Santo Domingo de Soria sea una de las primeras obras de estos artistas, pues ya se aprecia un carácter formado y uniforme en el que no hay lugar para titubeos estilísticos. Aunque desconozco en qué puesto de su propia evolución están no quiero ser tan escéptica como para no encontrar su rastro (de modo más o menos claro) en otras obras, pero tampoco creo posible trazar una trayectoria nítida que conduzca de una zona a otra sin parar⁶. Los paralelos se extienden en un territorio amplio en el que destaca la envergadura de la producción escultórica y alcanza Galicia, Burgos, Segovia, la Rioja, Navarra, Aragón y Soria⁷.

⁴ En el caso de Santo Domingo remito a los capítulos XIV y XV. Tal y como se puede ver, el análisis es complejo y no es posible llevar a cabo un estudio con la misma profundidad en todos los demás ejemplos (por ello en algunas ocasiones las menciones a los rasgos propios de los artistas son muy generales).

⁵ Soy consciente de que cada escultor tiene su propia evolución, pero también creo que ciertas características adquiridas no cambian al realizar diferentes obras.

⁶ Aunque por obvio no es menos importante, es necesario recordar que pesar de la itinerancia de los maestros (que viajan con relativa frecuencia) hay que contar con que la existencia humana es limitada y muchos pudieron ser los factores que provocasen la ausencia de los artistas principales en cualquier momento. Además, a la hora de atribuir muchas obras es interesante tener en cuenta que la ejecución de éstas requiere una dedicación temporal concreta y que las condiciones climáticas (las estaciones y las horas de sol) determinan el tiempo de trabajo. En este sentido, no es factible adjudicar demasiados monumentos de cierta relevancia a un mismo escultor.

⁷ Las conexiones entre los diversos centros artísticos se ven favorecidas por las buenas vías de comunicación que cruzan el espacio soriano: de oeste a este se comunica a Burgos con Aragón, Osma

Por todo lo expuesto, creo que se deben intentar ofrecer teorías basadas en la cautela, sin afirmaciones rotundas. El territorio es pantanoso y la aceptación de ciertas explicaciones implica el derrumbe de otras.

Desde hace años, la conexión del arte hispano de la segunda mitad del siglo XII (en cuanto a los aspectos estilísticos y técnicos) ha venido determinada por la relación con los grandes centros de la época, sobre todo con el segundo taller de Santo Domingo de Silos y con el taller del Maestro Mateo de Santiago de Compostela. Según explica Valdez del Álamo: “toda la complejidad de la escultura española de la segunda mitad del siglo XII se manifiesta en las relaciones artísticas entre Santo Domingo de Silos y Santiago de Compostela [...] se reconocen elementos análogos en los dos conjuntos, hasta tal punto que uno pudiera haber sido fuente principal del otro”⁸. El gran problema es el de la prioridad de uno sobre el otro, tema que determina la cronología de las obras que se adscriban a cada cantería. Las divergencias de los estudiosos permiten constatar de nuevo las dificultades que existen al intentar explicar el desarrollo de la plástica tardorrománica. Entre los autores que conceden prioridad al Pórtico de la Gloria sobre el segundo taller de Silos destacan Weise, Buschbeck, Lacoste, Ward, Yarza y otros; mientras que entre los que defienden el punto de vista contrario se encuentran Gudíol, Gaya Nuño, Gaillard, Valdez del Álamo, etc. Esta última investigadora concreta que “los autores del segundo taller de Silos participaron en el desarrollo artístico internacional de su época al igual que lo hicieron, más tarde, los escultores del Pórtico. Por eso se hace tan difícil definir los canales de transmisión entre ambos monumentos”⁹. Aunque retomaré el asunto seguidamente, adelanto que considero prioritarias las tareas del claustro burgalés y por ello me sumo a los que así lo han expresado.

Con frecuencia se ha magnificado la importancia de ambas escuelas en la difusión de ciertos rasgos de estilo. Sin duda, son vitales para comprender esta época, pero es el momento de definir hasta qué punto y de qué manera una y otra se relacionan con Soria. Además, en el estudio de Santo Domingo, al margen de estas principales canterías es

enlaza con Zaragoza por la zona del sur gracias a una calzada romana, y el río Duero actúa como aglutinador de poblaciones y facilitador de intercambios (con un papel similar al del Ebro por el valle).

⁸ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela”, en *Actas del Simposio Internacional O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, 1991 (1988), p. 199.

⁹ *Ibidem*, p. 207. En este artículo se menciona un breve, pero interesante estado de la cuestión. Se trata de una simplificación del detallado apartado que presentaba años antes en su tesis doctoral: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986.

obligado establecer conexiones con otros focos más o menos secundarios. Me parece evidente que los talleres más importantes difundieron algunos conceptos escultóricos que se adaptaron en esta ciudad de la meseta, pero a mi entender las coincidencias en el lenguaje plástico no están derivadas de una dependencia directa respecto a Silos o Compostela. Los parentescos parecen estar determinados por las complicadas redes de relaciones entre el centro soriano y otras obras, que a su vez participan de manera más cercana de los presupuestos de un foco u otro. Así, la utilización del vocabulario formal silense o compostelano no está tan clara en Santo Domingo como en ocasiones se ha destacado. Es evidente que ambos centros fueron fundamentales en el desarrollo artístico del siglo XII, pero las diferencias hacen pensar que la corriente soriana no deriva exclusivamente de ellos.

Después de todas estas consideraciones de carácter general voy a centrarme en el intento de seguir el rastro de los miembros del taller de Santo Domingo de Soria. Para ello me detendré en algunos de los testimonios que quedan en la actualidad, sin dejar de tener en cuenta que muchas obras han desaparecido y bastantes iglesias aparecen mutiladas o mermadas, de manera que se han perdido multitud de claves que servirían para resolver este complejo puzzle¹⁰. Conocer qué pudieron ser ciertas obras en el XII es difícil pues la documentación es fragmentaria y de identificación problemática. En cada apartado estableceré las comparaciones con los ejemplos más cercanos al estilo de Santo Domingo, analizaré el contexto y precisaré los posibles contactos¹¹. De este modo, cronológicamente me moveré en la etapa de los años que transcurren entre 1140 y 1200 (sobre todo de 1150 a 1190), una época aún hoy poco esclarecida en la que se manejan demasiadas hipótesis no coincidentes y muy pocas fechas seguras.

Desde luego, no pretendo ofrecer un panorama completo del tardorrománico hispano ya que me ciño a la difusión de unos estilemas más o menos similares, con lo que quedan fuera del estudio (a pesar de responder a un ambiente creativo compartido) otras tendencias artísticas como las de Palencia, Ávila, Salamanca y Oviedo.

¹⁰ No se conservan en su integridad los restos de los monasterios románicos de Oña, Cardena y Arlanza, e incluso ha desaparecido buena parte de los edificios de Silos. No existen ábsides románicos ni en la propia iglesia de Santo Domingo de Soria, ni en Moradillo, ni en Cerezo de Riotirón. Nada queda de los edificios del siglo XII de Berlanga de Duero y San Nicolás de Tudela. Y tampoco perviven las fachadas de la Seo de Zaragoza, Butrera, San Pedro de Soria, Osma y Santo Domingo de la Calzada entre otras.

¹¹ Para que los datos no aparezcan por duplicado remito sobre todo a los capítulos II, III, VII, VIII, IX, X, XII y XIII.

- XVI. 1. Vinculaciones con obras castellanas: Burgos, Soria y Segovia

En primer lugar, es importante destacar que el ámbito de influencia con el que he encontrado más paralelismos de estilo corresponde a Burgos, Segovia y a la propia zona de Soria. Concretamente, las obras se distribuyen en un territorio amplio que abarca desde la ciudad soriana hacia el sudoeste de la provincia, alcanza el nordeste de Segovia y se extiende hacia el norte en dirección Silos, hasta llegar a la parte más septentrional de la provincia burgalesa. Esta corriente artística tiene como centros importantes al monasterio de Silos, la catedral de Osma, así como las iglesias de la propia ciudad de Soria, otras parroquias dispersas por el norte y sur de Burgos, y templos localizados en el este de Segovia. La principal dificultad es intentar aislar el aire familiar del estilo y encontrar los elementos que definen a los maestros de cada obra, tarea que más adelante permitirá confirmar las conexiones entre los monumentos.

En segundo lugar, hay que resaltar que algunas de las relaciones en las que voy a profundizar ya han sido tratadas por diferentes estudiosos con resultados diversos (por supuesto, voy a hacer referencia a algunos puntos con los que estoy de acuerdo, a la vez que voy a rebatir algunas ideas que considero poco probables). En la medida en que las opiniones acerca del estilo que se han vertido hasta el momento resultan parcialmente insatisfactorias, pretendo analizar de nuevo las formas para intentar resolver cualquier vínculo. De hecho, existen ciertas similitudes y puntos de contacto que no se han estudiado con detenimiento hasta la fecha.

Finalmente, me gustaría apuntar que resulta difícil establecer cuáles son los canales de emisión, recepción y transmisión de los modelos en Castilla. Este factor depende de la cronología aproximada otorgada a cada obra y una no será el reflejo de la otra en la medida en que no se establezcan las prioridades. En cualquier caso, es evidente que no todo se debe subordinar a una idea lineal de anterioridad-posterioridad ya que en ocasiones las relaciones entre los centros difusores y los receptores eran dinámicas, y puntualmente existían conexiones mutuas.

El taller de Santo Domingo de Soria fue uno de los más importantes de la ciudad y, sin duda, el principal condicionante de algunos rasgos estilísticos de la escultura de la zona. Sin embargo, lo que ya no está tan claro es de dónde dependía su formación (como se verá, ciertos aspectos remiten a zonas más o menos lejanas). Así pues, pudo tener un papel clave en la creación y difusión de estilemas o únicamente contribuyó a

transformarlos al servir de puente entre unos y otros lugares. Determinar el puesto que ocupó esta cantería es una de las principales intenciones de este estudio.

1- *Relaciones con Silos*

Tal y como he señalado en diversas ocasiones, el **segundo taller silense** fue el principal centro creador de Castilla en el siglo XII y se convirtió en foco de irradiación artística decisivo. Su renovación de formas, la gran calidad de los relieves, el buen acabado de las composiciones y el éxito de sus novedades iconográficas lo situaron desde muy pronto en un punto de atención primordial y en un referente a imitar. La escultura de esta abadía burgalesa es la primera en ser analizada en este estudio por su trascendencia y para poder definir tanto el alcance como la localización de la difusión de sus rasgos.

La corriente de Silos se expandió alrededor del monasterio en todas las direcciones: hacia el norte por Burgos, el noroeste por Palencia, el nordeste por la Rioja, el sudeste por Soria, y llegó a alcanzar Navarra, Aragón y hasta Galicia. Muchos centros más o menos dispersos por el tercio norte peninsular acogieron esta manera de trabajar como modelo y la repitieron con resultados mediocres, o la asumieron con éxito. No es este el lugar de afrontar los ecos silenses en obras que no se relacionan directamente con Soria, pero destaco el interés constante que reviste el tema¹².

F. 794

En esta breve aproximación al claustro burgalés es necesario reiterar determinadas cuestiones que todavía no cuentan con consenso entre los investigadores. El primer asunto a considerar es el de las dataciones; el segundo, el de las fuentes de inspiración formal; y el tercero, el de la iglesia desaparecida. Hago referencia a estos temas porque resultan cruciales para entender mejor a este paradigmático edificio, y porque son básicos para aportar luces acerca de las obras que constituyen su herencia.

Mi postura al adoptar unas fechas concretas sobre los trabajos de Silos condiciona el resto de eslabones de esta compleja trama. Es de sobras conocido que la cronología silense se ha convertido en un terreno de avivada polémica y opiniones encontradas, sobre todo en torno a si las esculturas del segundo taller del claustro se deben retrasar hasta principios del XIII o avanzar hasta la primera mitad del XII. De hecho, las escasas referencias escritas provocan dudas ya que tan sólo existen dos documentos en los que se

mencionan fechas. El primero se data el 24 de julio de 1158 y corresponde a un reparto de gastos o distribución de rentas en el que se asignaban ciertas cantidades a las obras del monasterio: es el conocido *opera claustrum et domorum*¹³. El otro de 1175 nombra a *Domenicus operarius* como un testigo que avala el documento de una disputa acerca de una propiedad entre los monasterios de Silos y Arlanza¹⁴. Las interpretaciones de estos dos textos y los vestigios artísticos a los que corresponden estas noticias han sido diversas y no existe acuerdo entre los estudiosos. Las citas son tan breves que no es fácil decidir si *claustrum* se debe vincular con el claustro bajo o con el alto, y si *operarius* puede relacionarse con el claustro bajo, el alto o con otras dependencias.

Comienzo con las referencias acerca de las obras del primer taller pues me parece significativo que tampoco exista consenso en las fechas¹⁵. La problemática ha llevado a admitir unas variaciones cronológicas demasiado grandes como para poder explicar con coherencia el desarrollo de las obras del claustro, y en este sentido es importante tener en cuenta que los años que se admitan para el primer taller podrían condicionar los que se acepten para los trabajos de la segunda campaña. Resulta indicativo comprobar que en la publicación de las actas del *Congreso Internacional El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988* se barajan casi todas las posibilidades. Así, Yarla sitúa las esculturas de los primeros artistas entre 1095 y 1108 (una primera fase en 1095-1100 y una segunda entre 1103-1108)¹⁶. Por su parte, Klein cree que “las fechas del primer maestro del claustro serían los años 1120-1130”¹⁷. Y finalmente, Moralejo no está de acuerdo con las dataciones más tempranas, de manera que apunta: “excluyendo, por

¹² Prueba de ello es la concentración de estudios en el *Congreso Internacional El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988* celebrado en Burgos en 1988, y en el *Congreso Internacional sobre la abadía de Santo Domingo de Silos* que tuvo lugar en Burgos en octubre de 2001.

¹³ [I]n Dei nomine et individue sancte Trinitas. Ego Petrus, Dei gratia Sancti Dominici, licet indignus, nuper factus abbas, ne forte in posterum aliqua inde oriretur dissensio, que in eadem ecclesia minus ordinata inveni, ex mandato domini nostri Iohannis, Toletani archiepiscopi et Hispaniarum primatis, cum assensu nostri capituli, disposuimus hordinavimus, et, ne a memoria laberetur, scripto mandavimus: videlicet redditus helemosinarie, infirmarie, operis claustrum et domorum, refectorii, vestium monachorum et sacristanie: FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, p. 91.

¹⁴ Las copias de Silos y Arlanza se han perdido, aunque los textos fueron transcritos por Férotin tal y como indica VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 100.

¹⁵ No tienen el mismo valor las aportaciones anteriores a 1950 que las más recientes, pero todas resultan ser indicadoras de datos interesantes. En la medida en que revelan opiniones de grandes estudiosos que han trabajado en el tema, he creído conveniente ordenarlas en relación con las posturas que se defienden y dentro de cada vertiente de pensamiento según el momento en que fueron realizadas. Realizaré un breve estado de la cuestión en buena parte de las obras que trato a lo largo de este capítulo.

¹⁶ YARZA LUACES, Joaquín, “Elementos formales del primer taller de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 147.

¹⁷ KLEIN, Peter, “La puerta de las Vírgenes: su datación y su relación con el transepto y el claustro”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 301.

tanto, que la primera campaña del claustro silense pueda ser anterior al 1100, encuentro también difícil situarla antes de 1120, al igual que no creo que su inicio haya rebasado la fecha de 1140¹⁸. Las fechas oscilan entre 1095 y 1140. Si se admiten unas u otras es algo que no incumbe al estilo soriano (pues nada se relaciona con el primer taller), pero el lapso de tiempo que se considere ha transcurrido entre las obras de la primera campaña y las de la segunda podría ayudar a esclarecer ciertos asuntos.

Sobre el segundo taller algunos autores defienden un marco cronológico establecido entre 1158 y 1168. Recientemente, Valdez del Álamo destaca que “la segunda campaña de Silos estaba en obras una década antes de que el maestro Mateo recibiera su contrato”¹⁹. Se trata de una cronología con defensores entre grandes especialistas de mediados del siglo XX: Gaillard consideraba que las segundas obras de Silos se debían situar en torno a 1158²⁰. Por su parte, Camps Cazorla opinaba que el árbol de Jesé era poco posterior a 1165²¹. Y en esta línea, Pérez Carmona señalaba que “lo más lógico nos parece colocar la actuación de este maestro entre los años 1150 y 1170 o algo más tarde”²². Sin admitir dataciones tan tempranas otros investigadores creyeron que el segundo taller trabaja avanzado el siglo XII y algunos demoraron tanto las fechas que el propio Bertaux proponía el siglo XIII²³. Por su parte, Yarza fechó el tímpano de la desaparecida entrada norte hacia 1200²⁴. Y Lacoste situó las obras en la mitad del siglo XIII²⁵. A pesar de esta afirmación, este autor revisó sus teorías y años más tarde, en 1988,

¹⁸ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “El claustro de Silos y el arte de los caminos de peregrinación”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 214.

¹⁹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela”, en *Actas del Simposio Internacional O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, 1991 (1988), p. 200.

²⁰ GAILLARD, Georges, “Sculptures espagnoles de la seconde moitié du douzième siècle”, en *Acts of the Twentieth International Congress of History of Art*, Vol. I, Princeton, 1962. Recogido en *Études d'Art roman*, París, 1972, p. 103.

²¹ CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico en España*, Barcelona, 1935, p. 207.

²² PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956) p. 225.

²³ BERTAUX, Émile, *Santo Domingo de Silos*, en “Gazette des Beaux Arts”, 97 (1906), pp. 27-44.

²⁴ YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos*, en “Goya”, 96 (1970), p. 345; “Elementos formales del Primer Taller de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 105-147; y *El claustro de Silos*, Silos, 1998 (1973), pp. 40-41, 63-64. En esta última publicación concreta en la p. 40: “avanzado el siglo XII se termina el claustro bajo”. Y acerca del fondo de telas que se enroscan en los fustes del relieve de la Anunciación-Coronación dice: “es un detalle de virtuosismo y de recargamiento propio de un cierto barroquismo de fines del siglo XII [...] y el ilusionismo espacial de los angelillos voladores de la parte alta es ajeno al románico”. A mi entender, retrasar tanto las fechas (hasta 1200) no es lo más adecuado y aunque es posible que Yarza no mantenga en la actualidad esta datación, en las publicaciones recientes nada dice de ello. De hecho, en el libro sobre el claustro de Silos reeditado en 1998 no cambia las fechas del tímpano y escribe en la p. 63: “como escultura puede situarse en fecha próxima a 1200”.

²⁵ LACOSTE, Jacques, *La sculpture à Silos autour de 1200*, en “Bulletin Monumental”, 131-132 (1973), p. 128.

apunta que: “es absolutamente contemporánea a la del maestro de Compostela y por tanto abarca del final de los años 1170 a principios del último decenio del siglo”²⁶. En esta misma línea, Ocón estima que el segundo taller no esculpe nada antes de 1170²⁷. Finalmente, entre las explicaciones más recientes Boto considera que entre las obras del primer taller de Silos y el segundo transcurren cincuenta o sesenta años, y precisa que “sin duda, entre 1158 y 1187 se produjo la gran campaña constructiva del monasterio”²⁸.

Mi opinión tras estudiar las obras y sopesar los razonamientos de los investigadores a los que me he referido es que en torno a 1158 parecen definirse los rasgos que serán copiados con mayor o menor fortuna muy poco después, lo cual implica que seguramente en ese año estaba en marcha el segundo taller. En este sentido me parecen acertados los argumentos esgrimidos por Valdez del Álamo en su tesis doctoral: “el grupo de los escultores silenses probablemente participa en un auge generalizado de la construcción en Castilla que comenzó tras 1130. En la segunda mitad del siglo XII el claustro de Silos tuvo un completo y profundo impacto en el arte del norte y el centro de España”²⁹. De hecho, varios son los datos que sugieren la posibilidad de que las obras del segundo taller hubiesen sido llevadas a cabo alrededor de 1158. Por un lado el incremento de las donaciones de señores y particulares entre 1125 y 1175 dan a entender que existía una base monetaria suficiente como para pagar a los artistas. Además, entre las aportaciones de los monarcas destacan las de Alfonso VII (1126-1157) con el 39,39% del total, seguido de Alfonso VIII (1158-1214) con el 24,24 %, Alfonso VI (1065-1109) con el 18,18% y Urraca (1109-1126) con el 9,9%, cifras que sumadas constatan el interés por el monasterio sobre todo desde principios del siglo XII hasta la mitad del mismo³⁰. Por otro lado, la relativa estabilidad política del reino de Castilla en torno a las fechas anteriores a 1158 incita a creer que era el periodo propicio para llevar a cabo la

²⁶ LACOSTE, Jacques, “Nouvelles recherches à propos du second maître du cloître de Santo Domingo de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 482.

²⁷ OCÓN ALONSO, Dulce, “Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 505-508.

²⁸ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 127. Páginas más adelante concreta: “es plausible que las obras se iniciasen en sus aspectos arquitectónicos después del año 1158 y ligeramente más tarde, a lo largo de la década de los 60 del siglo XII, en los escultóricos”: *ibidem*, p. 171.

²⁹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 33.

³⁰ GARCÍA GONZÁLEZ, Juan José, “El dominio del monasterio de Silos (954-1214)”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 37. Basado en

ampliación. De la misma manera, el interés de este monasterio benedictino por expandirse y afianzarse por encima de otros centros peninsulares induce a creer que existió una ambiciosa campaña constructiva³¹. A todo esto hay que añadir que el atractivo de las reliquias del santo titular implicaba una continua peregrinación a la que es lógico se hiciera frente a partir de la ampliación de las dependencias (en 1135 el monasterio ya controlaba el burgo de Silos)³². De la misma manera, también el texto de 1158 contribuye a considerar la hipótesis de que las obras estuviesen en marcha, pues implica un control en las finanzas y parece factible pensar lo que apunta Valdez del Álamo: “el desorden y las quejas, quizá, pudo haber sido el resultado de un incremento de gastos de una larga y cara campaña constructiva”³³. En esta línea, es razonable entender que si para el frontal de la urna de Santo Domingo se admiten las fechas de 1150-1160 (que implican un taller de orfebres trabajando con repertorios de pliegues y animales que se verán distribuidos en iglesias vinculadas con Silos poco tiempo después), en esas mismas décadas los artistas pudiesen estar realizando los relieves del segundo taller³⁴. En último lugar, hay que destacar que las innovaciones iconográficas como la Trinidad *Paternitas* vertical en lo alto de un árbol de Jesé, así como la Anunciación-Coronación con el ángel arrodillado, y el desarrollo de ciclos temáticos en los que se concede especial relevancia a la doble Naturaleza de Cristo, coinciden con el periodo de la segunda mitad del siglo XII en el que se hace frente a las herejías y se reafirma la ortodoxia de la iglesia hispana³⁵.

VIVANCOS GÓMEZ, Miguel, *Documentación del monasterio de Santo Domingo de Silos (954-1254)*, Burgos, 1998.

³¹ De hecho, en 1118 se independizó de Burgos y en 1132 renovó una hermandad con Osma que lo alejaba de la diócesis burgalesa.

³² Las relaciones con el burgo se fijaron en el fuero del 26 de mayo de 1135, dato que implicaba rentas, derechos y concesiones importantes. Remito a los estudios históricos de Peter Linehan, Julio González, Gonzalo Martínez Díez y otros citados en la Bibliografía.

³³ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 94.

³⁴ GAUTIER, Marie-Madeline, *Émaux meridionaux: Catalogue international de l'oeuvre de Limoges. I. L'époque romane*, París, 1987, p. 89. En el reciente catálogo de la Exposición *De Limoges a Silos* Valdez del Álamo estudia el relicario de Santo Domingo y señala: “estas semejanzas confirman el periodo de tiempo propuesto para los esmaltes hacia 1150-1160”: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Retablo con esmaltes de Silos”, en *De Limoges a Silos. Catalogo de la Exposición*, Madrid, 2002, p. 304. Respecto a la fauna de la urna Boto destaca que “se encuentra más próxima a las cestas del Primer Taller”: BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 159, nota 53. Si bien esta apreciación pudiera ser factible para los animales, no sucede así con los pliegues de las figuras que se relacionan más con el aspecto de las labras segundo taller. A mi juicio, el estilo revela ciertas coincidencias con las figuras del claustro, similitudes que incitan a creer que los orfebres se basaron en dibujos conocidos por los escultores, con lo que se deduce que debieron ser obras bastante contemporáneas.

³⁵ Remito al capítulo VII para las cuestiones acerca del dogma trinitario y la doble Naturaleza de Cristo. Sobre los datos generales, véase el capítulo XI. Como ya he argumentado, parece que la de Silos fue la primera imagen del tipo iconográfico de *Paternitas* trinitaria en escultura, y lo mismo sucedió con la

Aunque la problemática de la cronología no es fácil de resolver, parece que en el último cuarto del siglo XII se puede constatar un agotamiento económico y político en el seno de la comunidad monástica silense, lo que dificultaría una segunda campaña más allá del tercer cuarto de siglo³⁶. Existe una secuencia paradigmática en la que la referencia principal es 1158, año en el que se llevaban a cabo las obras del claustro que constan según el reparto de gastos, trabajos que a mi entender se corresponden con los del segundo taller³⁷.

Acerca de los antecedentes formales para Silos y sus fuentes de inspiración tampoco existe consenso. Al iniciar el pasado siglo Bertaux propuso una influencia estilística e iconográfica del norte de Francia³⁸. Pero décadas más tarde se multiplicaron las opiniones y determinados investigadores como Lacoste señalaron la importancia de Italia y Provenza³⁹. Otros como Ocón destacaron la filiación bizantina⁴⁰. Algunos como Valdez del Álamo creen que las claves están en el Languedoc, concretamente en el segundo taller de la Daurade de Toulouse⁴¹. Y unos cuantos como Hernando consideran que las relaciones más claras están en Borgoña y en Île-de-France⁴². Desde luego, no voy a poder descifrar las líneas de parentesco de los escultores silenses, pues no es la tarea que

Anunciación-Coronación. Esto le otorga prioridad respecto a otras obras en las que se ven estas mismas tipologías. En cuanto a la Anunciación-Coronación resulta muy interesante el artículo de VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Triumphal Visions and Monastic Devotion: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos*, en "Gesta", XXIX/2 (1990), pp. 167-188.

³⁶ En 1218 la comunidad de Silos fue excomulgada por Mauricio, obispo de Burgos, quien encontró que el monasterio necesitaba una reforma. Este dato es indicativo de que desde bastante tiempo atrás el cenobio ya debía estar mal: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "Nova et Vetera" in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 101.

³⁷ Aunque es casi imposible evaluar los datos en términos cuantitativos, la cantidad otorgada parece ser elevada: *Opera claustrum et domorum: deciman offerende et caseorum, vineam etiam m[agis]stri vineamque cellerarii et porcionem de cellario contulimus*. Para el resto se especifica: *Refectorio: in augusto panem, in videmiis vinum, ab anno in annum iusta mensuram a nobis statutam; caseorum, butiri, mellis et sagiminis medietatem, relicum cellario, preter ea que superius aliis iam collata sunt; mortuorum quoque usque duos pene aureus refectorio in caritate concedimus, tam de possessione quam auro vel etiam de ganato, de cetero medietatem, alteram nobis; omnes enfurciones decaniarum, morabitorum quoque duas partes pro emendis piscibus in tempore quadragesimale, terciam nobis tribuimus. Ad opus vestium monachorum: dimidiam partem redditus del burgo, ganati et oferende terciam dedimus partem, caseorum etiam qui ad ecclesiam feruntur tertiam largiti sumus. Addimus etiam ad opus refectorii illa foz, ut inde semper dominicis et precipuis festis monachi caritatem ciphorum haberent liei. Camere omnes mortuorum lectos, preter decimam, quam [helemosinarie conce]dimus, esse disposuimus*: FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, p. 92.

³⁸ BERTAUX, Émile, *Santo Domingo de Silos*, en "Gazette des Beaux Arts", 97 (1906), pp. 27-44.

³⁹ LACOSTE, Jacques, *La sculpture à Silos autour de 1200*, en "Bulletin Monumental", 131-132 (1973), pp. 101-128.

⁴⁰ OCÓN ALONSO, Dulce, "Los ecos del taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno a 1200", en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 505-508.

⁴¹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela", en *Actas del Simposio Internacional O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, 1991 (1988), pp. 206-207.

ocupa este estudio, tan sólo nombro este otro punto de conflicto para remarcar las dificultades que se encuentran y para resaltar ciertos vínculos que pueden ayudar a establecer una datación relativa. En este sentido creo, con Valdez del Álamo, que ciertas claves se explican por la conexión con obras tolosanas. Esta investigadora explica que: “las similitudes entre la escultura de Saint-Sernin y Silos ayudan a sugerir el ambiente artístico para la producción del claustro castellano”⁴³. No es fácil pensar que la eclosión artística de Silos se mantuviera al margen de lo que ocurría fuera de la Península, de manera que las coincidencias con el Languedoc también remiten a una fuente común de inspiración: Bizancio (sobre este dato resulta elocuente recordar la continua vinculación de la iconografía soriana con ciclos orientales).

El tercer asunto oscuro en Silos es el de la desaparecida entrada norte del templo. Al respecto existen opiniones antagónicas, algunas de las cuales ya han sido mencionadas en capítulos anteriores. El punto de partida del conflicto es el reconocimiento de la ubicación original de los escasos fragmentos escultóricos que hoy día se conservan en el monasterio, así como la pérdida del resto del conjunto. A suplir esta carencia ayuda el libro de Férotin, al que he recurrido anteriormente, donde se recoge la descripción de Nebreda (escrita en el siglo XVI) que habla de los “tres arcos de piedra” de la puerta: “en el primero mayor grandes bultos, la Natividad, Circuncision, Adoracion de los reyes; en el otro esta la muerte de los Inocentes, y en otro alto las bodas del architriclino”⁴⁴. Según revela este autor, dos arquivoltas estaban ocupadas por la Matanza de los Inocentes y las Bodas de Caná⁴⁵. Y aunque parece que Nebreda deja una rosca sin describir ya que habla de “tres arcos de piedra” no es así, pues la identificación de los temas de la Infancia corresponde al tímpano de los testimonios (descubierto en 1964, hoy en el Museo de la abadía) al que el Padre Nebreda ve como un “arco de piedra” más⁴⁶. A pesar de ello, Boto opina “dos de ellas [...] están ocupadas por la Matanza de los Inocentes [...] y por las Bodas de Caná. Aún resta una tercera de la que no indica su contenido [...] es muy probable que bien en alguna arquivolta, bien en los capiteles figurase una procesión de

⁴² HERNANDO GARRIDO, José Luis, *Escultura tardorrománica en el Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia)*, Aguilar de Campoo, 1995, pp. 136-137.

⁴³ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 210.

⁴⁴ FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, pp. 360-361.

⁴⁵ De hecho, se conserva en el Museo del monasterio un fragmento de dovela longitudinal con el tema de la Masacre.

⁴⁶ Yarza fue el primero en indicarlo en 1970: YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos*, en “Goya”, 96 (1970), pp. 342-345.

monstruos y animales”⁴⁷. Aunque es factible que la portada tuviese más arquivoltas decoradas (ya que existen tres, cuatro y hasta cinco roscas figuradas en obras con vínculos iconográficos silenses), no comparto la idea de que “resta una tercera de la que no indica su contenido”, reitero que considero que la terminología de Nebreda no coincide con la actual y “arco” es tanto arquivolta como tímpano. Al margen de lo que ya he anotado en los capítulos de iconografía, no es este el lugar de profundizar en la reconstrucción de la entrada ya que la descripción de Nebreda, a pesar de su indudable valor, es desigual. De hecho, respecto al pórtico sólo señala que tiene: “una portada que sale a la calle principal, toda de cantería con diversas figuras de bulto, muchas con coronas reales, encima de la puerta”. Boto apunta que “es significativo que Nebreda guarde silencio sobre un eventual tímpano del acceso exterior –sí descrito en el caso de la puerta del acceso a la iglesia: Epifanía, Presentación y Natividad. La razón no sería otra que la inexistencia de tal pieza: en Silos como en la totalidad de los pórticos castellanos, el arco de entrada estaría calado”⁴⁸. Frontón opina lo contrario, defiende la presencia de un tímpano en la portada y dice al respecto que “el principal olvido de Nebreda fue omitir el tímpano”, además identifica las figuras “con coronas reales con los Ancianos del Apocalipsis [...] y cree que el tímpano estaba integrado quizá por una “Maestas Domini” o una teofanía”⁴⁹. Desde luego, sería ideal que hubiese existido un tímpano como el que propone esta autora (con figuras laterales y el Tetramorfos portado por ángeles), pues así la trayectoria del taller de Santo Domingo se inscribiría sin duda en un marco de tradición silense (en cuanto a la iconografía, al menos)⁵⁰. Sin embargo, no creo que sea la interpretación correcta. En primer lugar porque estoy totalmente de acuerdo con Boto al considerar que en las entradas de los pórticos no existen tímpanos, lo cual me parece más que concluyente para eliminar esa posibilidad. En segundo lugar, si hubiese estado allí, me choca que no se copiara esta misma solución en otras galerías castellanas. Y finalmente me sorprende que el abad Nebreda no hablara de lo que debería de ser la imagen más representativa de la portada: el tímpano.

⁴⁷ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 237.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 237.

⁴⁹ FRONTÓN SIMÓN, Isabel María, *El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Santo Domingo de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LXIV (1996), pp. 65-67.

⁵⁰ Remito al apartado VII para el asunto de los posibles modelos con los que contaba la tipología de Santo Domingo.

Como el resto de cuestiones iconográficas ya han sido tenidas en cuenta en capítulos anteriores, dejo de lado este asunto interpretativo para centrarme en las consideraciones de estilo. En cualquier caso, la afirmación de la importancia de Silos como precedente iconográfico de buena parte del repertorio soriano determina una prioridad que condiciona las fechas. En el resto de obras tratadas sucede lo mismo, de modo que el segundo taller silense debe ser considerado a partir de la cronología más temprana de la secuencia establecida.

Sobre el objeto de atención de este capítulo, el estilo, es necesario remarcar que a mi entender entre el cenobio burgalés y la parroquia soriana no existen más que ciertas coincidencias muy puntuales. De hecho, algunos autores tampoco ven tan evidentes las relaciones entre Silos y Soria, y al respecto Gaya Nuño opinaba que: “habían seguido caminos paralelos pero distintos”⁵¹. Más radical se mostraba Pérez Carmona quien descartaba la posibilidad de lazos directos de estilo o técnica entre ambos talleres⁵². El propio Yarza resalta ciertas coincidencias del grupo soriano con el maestro de Agüero o de modo más general con el taller de San Juan de la Peña y desecha la supuesta dependencia formal respecto del taller silense de la Anunciación⁵³. Aunque estudiaré este supuesto vínculo con Aragón seguidamente, adelanto desde aquí que tampoco me parece el más adecuado para establecer las filiaciones con Soria. En la postura opuesta a estas opiniones que separan ambas canterías Lacoste cree que: “Santo Domingo imita a Silos con elocuencia, aunque la escultura de Soria está lejos de la belleza plástica de los relieves de Silos, existe menos individualismo en los pliegues, menos brío y más uniformidad en las fisionomías”⁵⁴.

Pese a que en el claustro de Silos actuaron manos diferentes, opino que ninguna de ellas intervino más tarde Santo Domingo⁵⁵. No obstante, del conjunto silense las

⁵¹ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, pp. 153-154.

⁵² PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956) pp. 270-271.

⁵³ YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma*, en “Boletín del Seminario de Arte y Arqueología”, XXXIV-XXXV (1968-1969), p. 224.

⁵⁴ LACOSTE, Jacques, *Le maître de San Juan de la Peña (XIIème siècle)*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, X (1979), pp. 177-189.

⁵⁵ Yarza fue el primero que intenta ver cuántas manos actuaban en el segundo taller y llegó a la conclusión de que fueron tres (aunque en unas y otras publicaciones revisa sus ideas y concreta más la adjudicación de las tallas): YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos*, en “Goya”, 96 (1970), pp. 342-345; *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 1994 (1979) p. 281; y *La Edad Media*, en “Historia del Arte Hispánico”, Vol. II, Madrid, 1982 (1980). Por su parte, Lacoste cree que intervinieron cuatro artistas que no formaban un grupo muy coherente: LACOSTE, Jacques, *La sculpture à Silos autour de 1200*, en “Bulletin Monumental”, 131-132 (1973), pp. 109-114. Valdez del Álamo distingue también tres manos: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister*

- F. 276 afinidades mayores se producen en el relieve de Jesé y en algún capitel de fauna animal o fantástica. Se trata de semejanzas en cuanto al tipo de cánones, las posturas de los personajes, el tratamiento del espacio, la indumentaria y la colocación de vegetales carnosos como relleno en algunas composiciones⁵⁶. Así, no creo que exista una cercanía formal destacable respecto a los capiteles historiados, ni con el relieve de la Anunciación-Coronación, ni con el tímpano de los testimonios. De hecho, en Santo Domingo de Soria no se encuentra la estilización propia de éstos, el canon de las figuras sorianas es algo más corto y cuando se alarga los personajes son más voluminosos que los de Silos. Tampoco aparecen en Soria casi nunca los característicos pliegues silenses en forma de V, clasificados como L, que se cruzan con profusión y cierto virtuosismo (sobre todo en las telas del tímpano de la portada norte). De la misma manera, en Silos no se ven las mejillas salientes con los “pliegues” sobre la comisura de los labios; ni los plegados circulares de los codos y las rodillas (tipo F), ni las incisiones paralelas en las telas (tipo I), ni existen coincidencias absolutamente remarcables en cuanto a los aspectos temáticos y compositivos de los capiteles historiados⁵⁷. Es evidente que la envergadura del monasterio hacía necesario el trabajo de varios artistas principales y bastantes asistentes, pero aún así en los fragmentos de otras dependencias tampoco hay coincidencias que deban ser tomadas como indicadores de la aparición de las mismas manos en Silos y en Soria. En fin, existen más diferencias que similitudes.
- F. 611, 612, 617
- F. 36
- F. 101-102
- F. 604-622
- F. 616

A primera vista es constatable que los autores de Santo Domingo no se inspiraron directamente en las formas de Silos ni copiaron todas sus recetas, por lo que resulta necesario encontrar un vínculo intermedio. La parroquia soriana no se entiende sin el

Campaign, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, pp. 89-90; y “Visiones y profecías: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 174-175. Cada uno de estos investigadores asigna obras diferentes a los artistas.

⁵⁶ De todas maneras, es importante recordar que algunas de estas relaciones se deben únicamente a caracteres generales de uso frecuente en la plástica del momento.

⁵⁷ Dentro de la narración bíblica de Silos aparecen detalles y escenas que no están en Soria. Este dato resulta ser algo significativo ya que sí se suelen repetir en otras obras conectadas con el monasterio. Se trata de la Virgen amamantando al Niño, el aviso del ángel en el Sueño de José, la entrada en Jerusalén, la Última Cena, la Anunciación-Coronación, etc. De hecho, en Soria no se copió el tema de la Anunciación-Coronación, pero se utilizó la postura del ángel arrodillado para dos de los tres Reyes Magos de la tercera arquivolta (A III 8 y A III 9). Del mismo modo, no se imitó totalmente la tipología de la *Paternitas* trinitaria del claustro, sino que se cambió parte de la composición (el Hijo se encuentra totalmente fuera de las vestimentas del Padre y se ha eliminado el resto del árbol de Jesé). Sucedió algo parecido con otros temas en los que predominan las variaciones como en la Natividad, la Presentación en el templo, la Huida a Egipto, etc. Remito a cada uno de los apartados en los que estudio las arquivoltas y el tímpano para la explicación de posibles vínculos con Bizancio como influjo determinante de algunos cambios, sus vías de penetración y la posible presencia de modelos orientales en la Península. Véanse los capítulos VII y VIII.

precedente silense, pero el lugar de formación de los artistas parece haber podido ser Burgo de Osma. Es posible que alguien formado en la cantería oxomense (concretamente el que realizó el capitel de la Infancia y el de la Matanza de la sala capitular) conociera bien las recetas de Silos (o seguramente las propias obras del monasterio), y más tarde llegara a Soria a trabajar⁵⁸. De hecho, Valdez del Álamo considera que en 1158 los relieves de la Anunciación y el árbol de Jesé ya estaban en marcha, y concreta una confraternidad estilística con la sala capitular de Osma de la cual hace derivar a Soria⁵⁹. El repertorio iconográfico de Osma es una adaptación silense en la mayoría de aspectos, pero el estilo oxomense, al igual que el soriano, tampoco corresponde totalmente al de las esculturas del claustro silense. No obstante, es interesante destacar ciertas conexiones con algunas de las piezas aisladas de las desaparecidas dependencias del monasterio: como ocurre con la escena de cacería de un capitel (hoy conservado en el Museo de Silos) que resulta estar concebida con rasgos realmente cercanos a los del artista oxomense del capitel de la Pasión⁶⁰.

El cenobio burgalés fue un centro de atracción notable y por ello es lógico que artistas con su estilo ya más o menos formado fueran a ver el claustro para aprender de las “nuevas modas”, recetas iconográficas y “modos de hacer” (aunque no por ello debían cambiar su forma de trabajar). La pérdida de muchísimas esculturas silenses (sobre todo las de la entrada norte, la fachada oeste y el resto de dependencias) dificulta la tarea de las filiaciones y las afinidades formales o iconográficas, pues tanto en la desaparecida portada principal de la iglesia como en los capiteles del pórtico podía estar alguna de las claves para explicar con más argumentos el papel de Santo Domingo de Soria. De todos modos, la actividad constructiva de la segunda mitad del siglo XII es una prueba irrefutable de la demanda de artistas activos que debían haber tenido su formación en variadas canterías al margen de Silos. A mi juicio, es exagerado pensar que la multitud de iglesias rurales castellanas y de reinos limítrofes con características escultóricas comunes fueran en su totalidad obra de escultores formados en el monasterio benedictino. La dinámica de trabajo implicaba la existencia de centros activos a los que debían acudir los artistas más

⁵⁸ Retomaré la cuestión de las relaciones con el Burgo de Osma seguidamente.

⁵⁹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela”, en *Actas del Simposio Internacional O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, 1991 (1988), p. 204.

⁶⁰ Imagen que aparece en BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 174.

cualificados llamados por los promotores con más recursos, pero también había poblaciones que necesitaban escultores a los que no se les pedía tanta calidad.

Por otro lado, creo que no se puede explicar la mayor parte de la escultura tardorrománica si se limitan las fechas de ejecución en torno a 1190-1210. No me parece adecuado admitir tanta diferencia respecto a las obras francesas o a las de la corriente “más borgoñona” de la propia Península, y además existen suficientes evidencias de que se realizaron obras con similares características a las sorianas en la segunda mitad del siglo XII. A partir de las explicaciones de las siguientes páginas pretendo mostrar algo que parece *a priori* evidente pero que se olvida si se admiten ciertas fechas demasiado tardías: se trabajó de manera más o menos continuada, sin grandes interrupciones en el tercio norte del territorio peninsular. La verificación de esta teoría depende del establecimiento de una secuencia cronológica estable (tarea muy difícil al tener en cuenta la escasa documentación que existe). Como he argumentado, y trataré de confirmar, en la segunda mitad del siglo XII ya estaba formado el vocabulario silense que permitirá explicar el ámbito de estilo que afecta a Santo Domingo. He intentado justificar esta hipótesis sobre varios aspectos: 1. El hecho de que se tenga constancia de frecuentes donaciones ya desde la primera mitad del siglo XII. 2. La lectura detenida del texto de 1158 interpretado como la muestra de un desorden en los gastos al que se debe hacer frente con una distribución de la hacienda en la que se menciona la labor constructiva del claustro y sus dependencias. 3. Los datos políticos e ideológicos que constatan un claro interés en la afirmación de Silos como un centro monástico principal de la Castilla.

En resumen, hacia 1158 (y más tarde con más intensidad) se trabajaba en la campaña silense que determinó su influencia por la zona. Concuerdan los datos si se toma la fecha de 1158 como indicadora de las obras del segundo taller, y si se considera a *Domenicus* como maestro de otras dependencias. Las escasas fechas que se pueden extraer de los monumentos castellanos permiten afirmar que la segunda campaña de Silos tuvo que ser, sin duda, anterior a 1188 por la inscripción de Moradillo⁶¹. Pero además, al margen de esta iglesia, la inscripción de San Andrés de Soto de Bureba permite concretar la cronología: si se estudian los relieves de esta portada es fácil advertir que los artistas conocían muy bien tanto Santo Domingo de la Calzada como Santo Domingo de Silos,

⁶¹ Moradillo de Sedano, parroquia de la que hablaré más adelante, es una de las piezas claves en este entramado de relaciones y gracias a la inscripción de una de sus ventanas puede ser fechada.

con lo que 1176 parece ser un *terminus ante quem* para ambas obras⁶². De esta manera, las dataciones del propio monasterio de Silos parecen ser las más adecuadas para condicionar el resto de iglesias tratadas, pues parece probado que el taller silense, unificado durante bastante tiempo, fue el que irradió parte de la iconografía y rasgos de estilo con lo que se actuó en el románico de la zona. En cualquier caso, su impronta tuvo una huella muy desigual y a veces la repetición de los arquetipos llevó a la degeneración de las formas, de manera que la pervivencia de algunos motivos silenses continuó hasta finales del siglo XII. De hecho, también algunas manos “secundarias” que trabajaron en el monasterio fueron las que diseminaron los bocetos que dieron lugar al románico más rural de Castilla⁶³.

Silos fue una de las mayores influencias para el románico castellano, pero no la única. A pesar de diferenciar los discípulos del taller silense que participaron en él y los que dependían de su estilo pero no estuvieron allí, como no existen vínculos claros entre los estilemas más frecuentes de Santo Domingo de Silos y Santo Domingo de Soria, rechazo que esta última iglesia sea considerada como un “eco” estilístico del monasterio burgalés. De esta manera, concedo poca importancia a la filiación formal entre ambos talleres (mucho menos de la que hasta el momento le han otorgado algunos autores). En cualquier caso, los escultores sorianos se entienden mejor si se considera a Silos como un precedente indirecto; un modelo que influyó de manera consistente en buena parte de los artistas más cercanos a los de Santo Domingo: tal y como ocurrió con los maestros de Osma.

⁶² Aunque el estilo de esta portada no permite hacer filiaciones directas con Santo Domingo de Soria es interesante destacar que en los relieves de las vestimentas aparecen unas incisiones paralelas muy similares a las que se han tomado como parte del característico estilo de San Juan de la Peña, que por cierto ya se advierten en los capiteles del desaparecido claustro de Pamplona. Además, el acanto de las arquivoltas revela vínculos con la manera de trabajar las hojas de Moradillo y Tudela por lo que no parece descabellado admitir esta fecha como una destacada clave a la que más adelante recurriré de nuevo.

⁶³ En esta línea, la escasa calidad del claustro alto podría explicarse por la ausencia de la mayor parte de los buenos maestros que o ya se habían marchado hacia otros centros más o menos cercanos, o continuaban en el monasterio pero actuando en otras dependencias. En principio, choca que los artistas del claustro alto no copiaran la enorme calidad que tenían frente a sus propios ojos en los capiteles de la parte baja. Este dato desconcierta enormemente: generalmente en los estudios estilísticos se trata de buscar conexiones y afinidades que en ciertos casos resultan ser lejanas mientras que aquí, en el propio claustro de Silos, éstas no se producen (ni con unos metros de distancia). Si se tuviesen algunos capiteles de la zona alta aislados, fuera de contexto, y no se supiera nada de la existencia de esta parte del claustro, muy pocos elementos harían sospechar que pertenecen a Silos. Lo cierto es que la mayoría de las explicaciones no son tan sencillas como parecen. Al respecto, Valdez del Álamo considera que: “antes de que el claustro bajo fuese completado, se hicieron planes para el claustro alto y un tercer grupo de escultores fueron llamados a ejecutar los capiteles superiores. Aunque la evidencia arqueológica sugiere que el claustro alto es una parte totalmente integrada en la segunda campaña arquitectónica, este tercer grupo de artistas presenta una serie de problemas que

2- Relaciones con Burgo de Osma

El estudio de los restos de la sala capitular de la catedral de **Nuestra Señora de la Asunción del Burgo de Osma** permite afirmar que se trata de un eslabón clave para entender la mayor parte del estilo de Soria. Si bien los rasgos de uno de los artistas de Osma son ciertamente cercanos a los de Santo Domingo, algunos detalles temáticos se alejan de esta parroquia soriana y se acercan más a Silos. Este dato puede avalar la posibilidad de que el escultor estuviese condicionado tanto en Osma como en Soria por bocetos de dibujos diferentes que debía de adaptar a partir de unas instrucciones concretas. Así, sería posible que este maestro procedente de otro centro acudiese a Osma para colaborar en la catedral, o bien que se formara desde el principio en este taller oxomense. Sea una u otra la realidad, es evidente que conocía Silos y parece verosímil creer que más adelante actuó en Soria como uno de los artistas principales. En Osma integró algunos temas silenses y los adaptó sin copiar totalmente las composiciones; y más tarde, en Santo Domingo utilizó otro repertorio de tipo bizantino que también elaboró parcialmente.

F. 364, 623-
631, 633

Lamentablemente para el conocimiento de la escultura tardorrománica, en el siglo XIII se emprendió la construcción de un nuevo templo en la ciudad episcopal y para ello se demolió el antiguo edificio románico. En la actualidad tan sólo queda una parte de la sala capitular: los dos arcos de doble vano de medio punto que fueron descubiertos en 1968 y una serie de capiteles en el interior⁶⁴. El resto del claustro, la iglesia, la fachada y otras estancias han desaparecido totalmente, y con ellas posiblemente algunas interesantes claves para la explicación de esta tesis.

En cuanto a las dataciones admitidas para la sala capitular, Gaya Nuño opinaba que “los restos no pueden ser posteriores a los primeros años del siglo XII”⁶⁵. Pero en una línea cronológica más tardía, Yarza se inclinaba a pensar que las obras pudieron ser hechas en tiempo de Martín Bazán (1189-1201) rondando el 1200⁶⁶. Creo que las fechas de finales del siglo pueden ser revisadas pues, entre otras cuestiones, es un dato aceptado que en 1189 se establecieron disputas entre Silos y Osma. Pugnas que continuaron hasta principios del XIII, concretamente hasta 1235, y no parece razonable que en esos

hacen necesario un estudio separado”: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 39.

⁶⁴ Hasta ese año se veían los capiteles sólo por el interior de la dependencia.

⁶⁵ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 92.

⁶⁶ YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma*, en “Boletín del Seminario de Arte y Arqueología”, XXXIV-XXXV (1968-1969), p. 229.

momentos pudiera existir un intercambio artístico tan intenso. Para Valdez del Álamo estas cuestiones jurisdiccionales enturbiaron las relaciones entre ambos centros⁶⁷. Según esta autora: “la sala capitular oxomense se acabaría probablemente entre 1152-1175, cuando el vocabulario Silos-Osma empezó a aparecer en la ciudad de Soria en el tercer cuarto de siglo [...] Al igual que el Pórtico de la Gloria, Santo Domingo de Soria lo debió de esculpir un artista muy familiarizado con aquellos monumentos más primitivos”⁶⁸. Por su parte, Boto afirma que “entre la férula del taller escultórico oxomense se cuenta el pórtico de Santa María de Tiermes. Un epígrafe fecha sus labras en 1182, a mi entender un término *ante quem* para este capítulo catedralicio”⁶⁹.

Sin duda, Osma fue un importante centro transmisor de los motivos silenses, pero de nuevo, la falta de documentación hace oscilar la cronología y como consecuencia las vinculaciones entre los diferentes centros no quedan demasiado claras, ante este problema es necesario afinar los argumentos. A mi juicio, es posible que la envergadura de las obras de esta catedral facilitara la formación de un taller relativamente estable. De hecho, al margen del citado capitel aislado de caza de la abadía de Silos, no he encontrado ninguna obra que pudiese ser considerada como un precedente claro para el estilo de los maestros oxomenses y en cambio sí se constatan consecuentes. Dentro de las conexiones tardorrománicas Osma parece tener un papel más destacado de lo que habitualmente se ha remarcado. Al respecto, Valdez del Álamo concreta “que los escultores oxomenses fueron contribuidores a la escultura románica no ha sido suficientemente enfatizado en la historia del arte”⁷⁰.

A pesar de las continuas pugnas por los límites de la diócesis, la sede oxomense se afianzó con fuerza en el siglo XII y el progresivo aumento del poder de los obispos facilitó la apertura de una gran cantería catedralicia. Los problemas de las vacantes en la sede (hasta 1109) se dejaron atrás y se sabe que se trabajaba activamente en torno a 1140: concretamente en 1130 se reanudaron las obras bajo el mandato del obispo Beltrán

⁶⁷ VALDEZ DEL ÁLAMO Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 254.

⁶⁸ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela”, en *Actas del Simposio Internacional O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, 1991 (1988), p. 204.

⁶⁹ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 178.

⁷⁰ VALDEZ DEL ÁLAMO Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 250.

(1128-1140)⁷¹. El hecho de que los capiteles oxomenses reproduzcan temas del claustro silense implica cierta posterioridad en el tiempo, pero seguramente no demasiada.

La confraternidad entre Silos y Osma quedó detallada en un documento de 1132: se trata de un texto en el que se renovaba la hermandad de 1102, pero ahora entre el obispo Beltrán de Osma y Juan de Silos (1109-1143)⁷². Parece posible que tras esta vinculación se encontrase la intención de contrarrestar el empuje cada vez más poderoso del obispado de Burgos, diócesis frente a la que tanto Silos como Osma querían mantener la independencia. De hecho, el concilio de Husillos de 1088 había establecido unos límites territoriales entre las sedes burgalesa y oxomense que perjudicaban a esta última⁷³. Desde ese mismo momento se alzaron voces disconformes y se cuestionaron los límites acordados. Parece que existía un auténtico estado de rebeldía en ciertos concejos y estos junto con el clero dirigían sus rentas hacia Osma (a pesar de pertenecer a otro obispado). Las fricciones fueron continuas hasta que en 1136 se definió de nuevo la diócesis de Osma mediante la intervención de un legado papal, el cardenal Guido⁷⁴. En este mismo año, el 3 de enero de 1136, se detalló un documento de Alfonso VII a favor de la catedral y del cabildo de Osma en el que se especificaba que parte de las rentas fuesen para el vestuario de los canónigos⁷⁵. Esta carta de privilegio “contribuyó grandemente a resolver la maltrecha economía de Osma”⁷⁶. De forma paralela a lo que

⁷¹ LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Vol. I, Madrid, 1978 (1788), pp. 104-106; Vol. III, pp. 12-13.

⁷² Documento original perdido, se conservaba una copia de 1278 transcrita por Férotin y citada en VALDEZ DEL ÁLAMO Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 254, nota 10.

⁷³ El texto del concilio de Husillos se encuentra transcrito en GARRIDO GARRIDO, José Manuel, *Documentación de la catedral de Burgos (804-1183)*, Burgos, 1983, doc. 46.

⁷⁴ FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, p. 63. Es significativa la existencia de un buen número de documentos en los que Pascual II manda a los obispos asistentes al concilio de Husillos que le informen sobre los límites asignados a las diócesis de Burgos y Osma. Así, reconoce territorios, ordena reuniones y reprende a los prelados: GARRIDO GARRIDO, José Manuel, *Documentación de la catedral de la catedral de Burgos (804-1183)*, Burgos, 1983, doc. 79 de 1105, doc. 86 de 1108, doc. 87 de 1108, doc. 89 de 1109, doc. 90 de 1110, doc. 92 de 1110-1115. El clima de confrontación se resume en el último texto en el que el Papa reprende al arzobispo de Toledo por los agravios inferidos al obispo de Burgos y le ordena que haga desistir al obispo de Osma de invadir los límites de la diócesis de Burgos. El documento citado acerca de la concordia de los límites es el 117, datado en 1136. No obstante, el conflicto de las fronteras territoriales no acabó ahí y continuó con Arlanza. De hecho, los pleitos tuvieron su momento álgido entre 1159-1165 con una sentencia de excomunión incluida hacia el prelado oxomense.

⁷⁵ GONZÁLEZ, Julio, *La Extremadura castellana al mediar el siglo XII*, en “Hispania”, 127 (1974), nota 41, p. 389. Según Loperráez en ese año se constató un elevado número de concesiones del rey: LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Vol. III, Madrid, 1978 (1788), p. 15.

⁷⁶ VVAA, *Las Edades del Hombre. La ciudad de seis pisos*, Soria, 1997, p. 40. En esta misma página se habla de que el “rescripto del metropolitano Raimundo es un documento clave para comprender la situación de penuria de Osma [1130]”.

ocurre con Silos hay constancia de donaciones frecuentes entre 1136 y 1180⁷⁷. Y en 1148, el 26 de julio, el concejo de Soria hizo donación de la iglesia de San Pedro al obispo oxomense con el deseo de que en la ciudad hubiese un monasterio⁷⁸. Con la presencia del rey tal documento se ratificó el 16 de octubre de 1149; el texto es sumamente importante pues en él aparece un *Raimundus operarius* entre los confirmantes de Osma⁷⁹. Aunque la referencia es tan concisa como la que se ha visto en Silos, el término *operarius* constata la existencia de obras en torno a 1149.

Durante el siglo XII uno de los problemas diocesanos fue conseguir ejercer la jurisdicción en las villas dependientes de los grandes monasterios de la zona, y por ello se fueron fijando los sucesivos ámbitos de circunscripción eclesiástica para las diferentes instituciones. Aunque la información disponible no permite precisar en qué momento se realizó la división de las mesas capitular y episcopal, la donación de Alfonso VIII (1158-1214) a Osma en 1170 parece confirmar la importancia del cabildo: *Iohannis, Oxomensis episcopi, Bernardi, eiusdem ecclesie prioris, et ceterorum canonicorum [...] nulli concilio aliquod seruitium faciant nisi tantummodo Oxomensis ecclesie canonicis*⁸⁰. Álvarez escribe en relación con esta donación que “parece estar dirigida exclusivamente al cabildo”⁸¹. Y en este sentido, Boto apunta que “durante la prelatura de Beltrán accederán al cabildo catedralicio canónigos ordenados en la regla de San Agustín en sustitución de las vacantes dejadas por los canónigos seculares, que observarán la *Vita apostolica* como paradigma de la vida en comunidad”⁸². La erección canónica de la congregación de *Vita apostolica* en el cabildo según la regla de San Agustín se llevó a cabo bajo el obispo Beltrán, por lo que es lógico

⁷⁷ PALOMERO ARAGÓN, Félix, “Aproximación a la escultura románica del claustro de la catedral del Burgo de Osma y sus relaciones con el claustro silense”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 537-538. Remite a LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, 3 Vols., Madrid, 1978 (1788).

⁷⁸ En esta concesión a la iglesia de Osma, según informa González, aparecen *Nicolaus maiorinus, Sancio Blasco iuduce, Lupus saione*, y alcaldes Marano de Santo Tomás, Vela Cit, Domingo Cit, Domingo Núñez, Sancio Blasco, Salvador, García Blasco, Milian Fortún, Tel Muñoz, Vela Rubio, Miguel Belinche. Texto que avala que en 1148 ya existía Santo Tomás: GONZÁLEZ, Julio, *La Extremadura castellana al mediar el siglo XII*, en “Hispania”, 127 (1974), nota 6, p. 308. El documento se conserva en la concatedral de San Pedro A. Col. Soria, cartulario fol. 1. En la iglesia de San Pedro se instalaron los regulares de San Agustín en 1150, documento conservado en la concatedral de San Pedro: A Col. Soria, cartulario fol. 2. Según Loperráez la ciudad de Soria cedió la “iglesia y rentas”: LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Vol. I, Madrid, 1978 (1788), p. 123. Más adelante retomaré el tema de San Pedro de Soria.

⁷⁹ GONZÁLEZ, Julio, *La Extremadura castellana al mediar el siglo XII*, en “Hispania”, 127 (1974), nota 11, p. 381.

⁸⁰ GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. III, Madrid, 1960, doc. 148.

⁸¹ ÁLVAREZ BORGE, Ignacio, *Poder y relaciones sociales en Castilla en la Edad media. Los territorios entre el Arlanzón y el Duero en los siglos X al XV*, Salamanca, 1996, p. 195.

⁸² BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 193.

pensar que por entonces se debió realizar la sala capitular (necesaria y primordial para la vida regular). El cambio del cabildo secular al regular sería un término *post quem*, pero al carecer de la fecha concreta de tal resolución sólo puedo indicar que se sabe que, al menos, en 1170 la vida regular era efectiva⁸³.

Como ocurre con frecuencia, en la sala capitular oxomense hay artistas diferentes dentro de una parecida concepción estilística. De entre ellos nos interesa el que realizó el capitel de la Matanza y el del ciclo de la Infancia, y de manera más secundaria el que llevó a cabo los relieves del ciclo de la Pasión⁸⁴. En cuanto a las similitudes entre Osma y Soria hay que destacar que éstas aparecen sobre todo en los capiteles de la Infancia y la Masacre: las caras son ovaladas, sus expresiones resultan ser muy parecidas, los paños presentan los típicos pliegues concéntricos en las zonas de rodillas, codos y antebrazos (tipo F), los cánones de las figuras son casi los mismos y las posturas son muy similares⁸⁵. Pero también existen ciertas diferencias: las composiciones son más abigarradas que las sorianas y el estilo parece ser algo más dinámico, en Soria es más rígido (quizá por la inercia y la evolución propia del artista al adaptar mecánicamente los bocetos sin improvisar tanto como al principio). Además, el ciclo de la Infancia oxomense integra imágenes y detalles de los capiteles de Silos que no aparecen en Santo Domingo de Soria como por ejemplo el ángel arrodillado de la Anunciación, la Virgen que coge con toda la mano la tela de su túnica, el Sueño de José, María amamantando al Niño en la escena del Nacimiento y un único Rey en genuflexión sin el gesto de la mano en la corona. De la misma manera, también en el capitel de la Pasión aparecen temas silenses que no se ven en Soria: la Entrada en Jerusalén, el Lavatorio de los pies y la Última Cena. De hecho, en Osma se repite totalmente el capitel del *Mandatum* del claustro burgalés. Así, los autores oxomenses parecen conocer muy bien Silos, por lo que no es admisible que Osma derive de Soria sino lo contrario: estilísticamente Soria procede de Osma.

F. 364, 624,
626-628

F. 36

F. 626-628

F. 625, 629-
630, 633

⁸³ Además, en 1174 para “suceder al obispo Juan fue elegido don Bernardo, prior que era del cabildo en tiempos del rey Alfonso VIII”: VVAA, *Las Edades del Hombre. La ciudad de seis pisos*, Soria, 1997, p. 40.

⁸⁴ PALOMERO, ARAGÓN, Félix, “Aproximación a la escultura románica del claustro de la catedral del Burgo de Osma y sus relaciones con el claustro silense”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 543-547. Palomero aprecia cuatro manos en el conjunto de la sala capitular, pero sorprendentemente no nombra en sus filiaciones a Santo Domingo de Soria en ninguna ocasión, aunque considera evidente la relación con Silos en dos de los artistas identificados.

⁸⁵ Estas características se advierten sobre todo en el capitel de la Matanza, que en realidad parece una combinación de todas las dovelas de la segunda arquivolta soriana (entre las más cercanas destacan las de la A II 3 y A II 9). Véase el capítulo VIII: es posible que las composiciones oxomenses del Infanticidio se copiasen de la desaparecida arquivolta de la portada norte de Silos por lo que seguramente allí estaban las claves de interpretación.

Las vinculaciones entre Silos y Osma justifican la indudable relación estilística, pero no todos los restos oxomenses derivan en lo formal de los silenses, ya que aparecen en la sala capitular dos maestros claramente diferenciados: uno de ellos se parece menos que el otro a las tallas de Silos, pero se acerca más a las sorianas. Como dice Yarza: “si la semejanza iconográfica y aún compositiva con Silos es grande, con la estilística no ocurre lo mismo”⁸⁶. Comparto plenamente esta opinión, pero debo desmarcarme de la idea de que el artista que yo considero más cercano a Santo Domingo de Soria “se aproxima más a maestros de Aragón como el que trabaja en San Juan de la Peña”⁸⁷. A mi juicio no hay duda de que el estilo más cercano al de Osma es el de Santo Domingo, y como se verá más adelante no aprecio una relación entre Soria y el claustro pinatense⁸⁸. Las diferencias formales de las escenas de la Infancia y la Matanza de Osma respecto de las tallas silenses del claustro son evidentes: las figuras oxomenses son más rechonchas, menos esbeltas, las caras son más ovaladas y rellenas (sobre todo en las mejillas), los pliegues de las vestimentas son menos detallados, se resuelven sin preciosismo (se estereotipan más), las composiciones son más abigarradas, etc. En cuanto al capitel de la Pasión, las divergencias se atenúan un poco respecto a Silos: los personajes son algo más estilizados que los de los relieves de la Infancia, los rostros son menos mofletudos y los pliegues no se marcan en incisiones tan profundas. Por todo lo dicho no puedo estar de acuerdo con quienes creen que todos los escultores que trabajaron en Osma vinieron de Silos⁸⁹. Es evidente que al compartir el mismo horizonte de formación los caminos de los escultores convergían, pero no considero que se deba simplificar en un único artista el estilo de Osma: opino que un escultor oxomense interpretó los modelos y plantillas de Silos en el ciclo de la Natividad (que es el más cercano en estilo a Soria), mientras que el otro esculpió el capitel de la Pasión sin modificar los temas y resultó ser más próximo a Silos

F. 617-618,
626-628

⁸⁶ YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma*, en “Boletín del Seminario de Arte y Arqueología”, XXXIV-XXXV (1968-1969), p. 223.

⁸⁷ Ibídem, p. 224.

⁸⁸ En la misma línea Boto concreta que “la cantería de Silos brindó a la de Osma las escenas evangélicas de los dos capiteles [...] el reconocimiento de esta dependencia temática de Silos no es extensivo a la esfera estilística”: BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, pp. 193-194.

⁸⁹ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 90; PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), p. 269; y PALOMERO ARAGÓN, Félix, “Aproximación a la escultura románica del claustro de la catedral del Burgo de Osma y sus relaciones con el claustro silense”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 546.

en el estilo⁹⁰. La pérdida del resto de las obras románicas hace que las comparaciones sean de nuevo fastidiosas ya que, posiblemente en la fachada de la iglesia pudiera estar una de las claves para verificar la relación entre Osma y Santo Domingo de Soria. De esta manera, es factible que los artistas oxomenses conocieran bien el cenobio burgalés y podían incluso haber actuado en otras estancias del monasterio (no en el claustro) donde aprendieron ciertas recetas temáticas. Pero como nada permite verificarlo, hay que concluir que reconozco en Osma la intervención de al menos un artista con estilo propio. En este sentido, es necesario tener en cuenta que no he encontrado ningún otro precedente posible para esta manera de esculpir, pero es preciso recordar que la parroquia soriana fue un consecuente de este estilo.

Ciertas afinidades reflejan la posibilidad de que desde Osma uno de los artistas principales acudiera a Soria para realizar las obras junto a otros artistas. Así, pues, hasta el momento coincido con la secuencia establecida por Valdez del Álamo:

Silos 2 → Osma → Santo Domingo de Soria⁹¹.

En resumen, mi hipótesis al colocar a Osma entre Silos y Soria se fundamenta en varios puntos: 1. La importancia de la catedral desde los años 30 del siglo XII y su vínculo tanto con Silos (1132) como con Soria (1148). 2. La existencia de *Raimundus operarius* en 1149. 3. La donación al cabildo de 1170, dato que a mi entender justificaría la existencia de la sala capitular desde años antes. 4. Los vínculos iconográficos con Silos que implican cierta dependencia respecto al monasterio. Y, finalmente, 5. Las relaciones estilísticas con Santo Domingo de Soria.

En consecuencia Osma es una de las principales claves para entender el estilo de Soria y sin duda le precede temporalmente. De hecho, todo apunta a que la construcción de la sala capitular se llevó a cabo de manera paralela a algunas de las obras de la segunda campaña del monasterio de Silos⁹².

⁹⁰ Al margen de lo formal, existen diferencias en cuanto a la concepción del trabajo de estos capiteles: en el de la Natividad y la Matanza se esculpen tres “dados” en la parte superior (tocando al cimacio) como en Soria, sin embargo en los otros no existen estos elementos. Por otro lado, el ciclo de la Infancia tiene decorado el collarino a partir de una serie de círculos que no se ve repetida en más ocasiones (ni en Soria ni en el resto de iglesias estudiadas).

⁹¹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 259.

⁹² Las fechas de Osma corroboran la hipótesis de que las del segundo taller silense sean en torno a 1158 y no a finales del siglo XII.

3- *Relaciones con iglesias burgalesas*

La compleja cuestión de los vínculos artísticos en la zona del norte de Burgos ha sido tratada por Valdez del Álamo en un interesante artículo aparecido en 1992⁹³. Sus conclusiones revelan la trayectoria de un artista por una serie de obras a las que a continuación voy a referirme, y su estudio ofrece datos necesarios para concretar los trabajos de una serie de maestros a mi juicio diferentes. Algunos temas y recetas de ejecución se comparten en buena parte de los relieves, pero si se examina con detenimiento tanto la concepción plástica de las figuras como la interpretación de los pliegues de las vestimentas, las caras y las calidades del acabado varían. De tal manera, se constata la existencia de cuadernos de bocetos bastante conocidos e interpretados según las posibilidades de cada artista.

A pesar de la estética generalizada, ciertas concepciones de estilo cambian en cada una de las iglesias estudiadas y en consecuencia estas diferencias permitirán afianzar o desechar los vínculos con Soria. En algunas obras, al margen de lo formal, existen coincidencias arquitectónicas, iconográficas y compositivas, datos que indican pistas para poder encontrar el modelo que se compartió desde diferentes horizontes⁹⁴. Tal y como he ido señalando, todo apunta al monasterio de Silos como principal centro inspirador. La cuestión es determinar una posible secuencia en la que se puedan situar las obras burgalesas que se relacionan con Soria y concretar su papel respecto a Silos y Osma.

En este apartado iré desgranando los monumentos a partir de una secuencia que implica una jerarquización de las obras de mayor a menor coincidencia estilística con Santo Domingo de Soria. Así, la iglesia de **Ahedo de Butrón** es la que más afinidades muestra. Lamentablemente no existen referencias documentales acerca del templo y por ello no hay una forma clara de establecer los vínculos temporales para poder afirmar cuál de las dos parroquias es anterior.

Respecto a las filiaciones que se han establecido sobre Ahedo, destacan las conexiones con obras aragonesas o castellanas, pero nadie se ha detenido en la relación

⁹³ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón", en PARKER, Elizabeth (ed.), *The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992, pp. 111-145.

⁹⁴ En este sentido destaca la tipología de algunas portadas con arquivoltas decoradas y tímpano en composición similar a Santo Domingo como Moradillo, Ahedo de Butrón y Gredilla de Sedano. También resalta la articulación exterior de los arcos ciegos en los paramentos de Moradillo y Ahedo de Butrón. Del mismo modo, coincide un cierto impacto de determinados temas: el de los Ancianos del Apocalipsis (que se interpreta con resultado desigual en las arquivoltas de Moradillo, Cerezo de Riotirón y Ahedo de Butrón), el de la Epifanía (en tímpanos y relieves de Ahedo de Butrón, Butrera y Cerezo de Riotirón), y el de los monstruos.

con Santo Domingo de Soria. Pérez Carmona apuntaba la cercanía con Moradillo y Cerezo⁹⁵. Mientras tanto, otros llevaban a cabo algunas comparaciones con iglesias de Aragón como Agüero⁹⁶. En esta línea, Valdez del Álamo ha indicado contactos con el estilo identificado bajo el nombre del “Maestro de San Juan de la Peña”⁹⁷. Frente a estas relaciones con el este peninsular, algunos investigadores han visto vínculos con el monasterio silense; de hecho, la propia Valdez del Álamo sugirió que “Ahedo fue ejecutado después del claustro de Silos por alguien asociado de cerca con los artistas del claustro. En la ejecución de los capiteles parece que se integró otro que ensayaba y se formaba en el estilo del primero”⁹⁸. En esta tendencia de vincular las dos obras burgalesas se muestran también Ilardia y Palomero⁹⁹. Finalmente, entre las opiniones más recientes, destaca Boto. Según él, el creador de Ahedo conocía directamente los trabajos silenses, de manera que lo considera un discípulo aventajado de Silos y cree que “es uno de los maestros más cualificados del horizonte tardorrománico burgalés”¹⁰⁰. A mi entender, es en Castilla donde se encuentran los precedentes de Ahedo de Butrón, pero antes de valorar las hipótesis de filiación señaladas voy a comentar el propio monumento.

El conjunto de la iglesia aparece alterado por intervenciones relativamente recientes como el añadido en la zona oriental, de manera que hoy día sólo quedan dos arquerías ciegas de medio punto a la derecha de una portada decorada con un tímpano y una única arquivolta figurativa. La composición del muro es similar tanto a la de Santo Domingo como a la de Moradillo, pero la articulación es más simple que en Soria y es más elegante y armónica que la de la parroquia burgalesa de Sedano, detalle que podría implicar la inspiración de todas en un modelo común¹⁰¹. Algo similar sucede en la concepción de la portada: los capiteles dobles aparecen en los lados del frente, pero en el derrame de la puerta hay un número menor de soportes que en Soria (igual al de

F. 273

⁹⁵ PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), p. 202.

⁹⁶ CANELLAS LÓPEZ, Ángel y SAN VICENTE PINO, Ángel, *Aragon Roman*, París, 1971, p. 370.

⁹⁷ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Ortodoxia y heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la Cuestión*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IX-X (1997-1998), p. 20; y “The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón”, en PARKER, Elizabeth (ed.), *The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992, p. 144, nota 41.

⁹⁸ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 239.

⁹⁹ ILARDIA, Magdalena, “Silos y el románico burgalés”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 397-428; y PALOMERO ARAGÓN, Félix, *La escultura monumental románica en la provincia de Burgos. Partidos judiciales de Aranda de Duero, Lerma y Salas de los Infantes*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1985.

¹⁰⁰ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 232.

Moradillo), además sólo se decora una arquivolta y el resto son baquetones; el conjunto de la entrada está menos elaborado. Por otro lado, bajo los arcos ciegos se observa una decoración de tres semicírculos muy parecida a la que se ve en Santo Domingo, tipo que aparece también en otras iglesias castellanas como en Nuestra Señora de la Oliva de Escóbados de Abajo, en San Jorge de Abajas, en Hermosilla, en Castil de Lences y en San Nicolás de Soria¹⁰². Respecto a esta última (seguramente posterior en fechas a la ejecución de Santo Domingo), Ahedo de Butrón coincide en la presencia de unos resaltes verticales que enriquecen la decoración de los “fustes” de la portada que no tienen capitel (se trata de una moldura colocada en los huecos entre los capiteles, recurso decorativo que también aparece en Torreandaluz); asimismo, ambas iglesias muestran una única arquivolta decorada (aunque en la parroquia soriana es geométrica). A pesar de que el estilo es ligeramente diferente, entre San Nicolás y Ahedo de Butrón se comparten una serie de detalles que implican recursos “de moda” utilizados en un momento determinado, con lo que parece posible su contemporaneidad; referencia que manifestaría la posibilidad de que la parroquia burgalesa fuera posterior a Santo Domingo (en cuanto a San Nicolás no me cabe duda de que así fue).

F. 747, 750

Por otro lado, resulta interesante destacar que, aunque el estilo en el tratamiento de las figuras de Ahedo no es el de los capiteles figurados ni el de los relieves silenses, es posible que los conociera y por ello se establecen ciertas coincidencias llamativas con las iglesias que aparecen de manera recurrente en este estudio. No obstante, considero que la formación de los artistas que intervienen en Ahedo no procede directamente del monasterio benedictino y a mi juicio existen más vínculos formales con Osma y Santo Domingo de Soria que con Silos. Las conexiones con las obras sorianas se fundamentan sobre todo en el canon de las figuras y en la manera de realizar los plegados. Pero a pesar de estas similitudes, también hay diferencias respecto a Soria: en el conjunto de la parroquia burgalesa las figuras son más rotundas, las caras son más ovaladas, tienen peores proporciones, se exageran las prendas como la que cae cubriendo los pectorales¹⁰³,

¹⁰¹ Remito al capítulo V.

¹⁰² Hernando Garrido habla de que esta decoración evoca la de las estelas romanas en HERNANDO GARRIDO, José Luis, *Escultura tardorrománica en el Monasterio de Santa Cecilia de Aguilar de Campoo (Palencia)*, Aguilar de Campoo, 1995, p. 119. La idea ya había sido apuntada décadas antes por MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, Julio, *La iglesia románica de Moradillo de Sedano*, en “Archivo Español de Arte y Arqueología”, VI (1930), p. 275. Remito al capítulo V acerca de la arquitectura para contextualizar más este detalle.

¹⁰³ Sobre todo en el Rey que se mantiene de pie en el tímpano. La presentación de este ropaje a modo de “babero” se observa en algunas obras de Segovia y Aragón como Fuentidueña, Agüero y Biota. Este rasgo revela una vía de contactos paralela de la que hablaré más adelante. De todos modos resulta interesante

F. 36

y aunque la concepción de los pliegues es muy parecida, a veces se simplifican notoriamente los tipos C¹⁰⁴, D¹⁰⁵ y A¹⁰⁶.

F. 750, 137

F. 747-749,
111

Al margen del estilo, algunos capiteles de la portada de Ahedo acusan el conocimiento de recetas compartidas con Santo Domingo: por ejemplo, el doble relieve que está en el frente del lado derecho presenta dos personajes en conversación con unas posturas iguales a las del friso de jamba izquierdo de la portada soriana (Cp 5 A)¹⁰⁷. Y concretamente el tímpano de la Adoración de los Magos revela la influencia de un modelo similar (en cuanto a la distribución de los personajes) al utilizado para la tercera arquivolta soriana (A III 8 y A III 9). Aunque en ambos casos son dos los Reyes que se arrodillan, las posturas no son idénticas: en Ahedo el primero no se lleva la mano a la cabeza y se coloca sobre un cojín en una postura igual a la del tercer Rey soriano, asimismo el tercer monarca de Ahedo coloca sus piernas como el primero de Soria. Todo apunta a que la referencia común de ambos repertorios debió de ser el tímpano de la portada norte de Silos y esta alteración de las posiciones se explica bien porque en la composición del monasterio no están en fila: dos aparecen en primer plano y otro está de pie por detrás¹⁰⁸. No obstante, Boto cree que la “iconografía de los Tres Reyes deriva de modelos aragoneses”¹⁰⁹. A mi entender, una simple ojeada permite constatar que existen más diferencias que similitudes: en Ahedo ninguno de los Magos llega a besar los pies del pequeño en *proskynesis*, y en Aragón ninguno de los monarcas se arrodilla. Además, creo que este maestro burgalés estilísticamente no se vincula con las obras aragonesas y únicamente se encuentra en relación con figuras como las de la Seo de Zaragoza (aunque salvando bastantes diferencias). Al hilo de esta idea, es interesante señalar que el capitel de la jamba izquierda de la portada burgalesa contiene una representación de un personaje soplando un cuerno en una escena de caza con una composición muy similar a

destacar que una prenda parecida ya aparece en los relieves del primer taller de Silos, concretamente en las figuras del primer registro de apóstoles de la Ascensión o en las Tres Marías.

¹⁰⁴ Visible en las vestimentas del primer Anciano del extremo derecho de la arquivolta (según el espectador situado frente a la portada).

¹⁰⁵ Como en San José y en la Virgen del tímpano.

¹⁰⁶ Se constata en la Virgen, protagonista central del tímpano.

¹⁰⁷ Aunque el tema no es el mismo, el modelo compositivo se comparte y aparece también en Valcabrère o en Agüero.

¹⁰⁸ En cualquier caso, lo que más llama la atención es que en Silos parece que los dos colocan ambas rodillas en tierra (quizá por un condicionante espacial); de esta manera, la postura de los Magos de Ahedo o Soria se parece más a la del ángel de la Anunciación-Coronación.

¹⁰⁹ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 232. Dato que, como él mismo apunta, intuyó antes PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), p. 202.

la que aparece en un relieve del ábside zaragozano¹¹⁰. De todos modos, los artistas de Ahedo interpretaron otras escenas que también aparecen en Soria y en ejemplos castellanos como la rosca completa dedicada a los Ancianos que nunca están en las arquivoltas aragonesas¹¹¹. Por otro lado, es importante destacar que el tema de la lucha de un individuo con un león aparece en la misma mocheta que en la iglesia de Torreandaluz, dato que revela la posibilidad de que existiera una tradición de colocar este tema ahí, posiblemente en base a una portada desaparecida que poseía el asunto en ese mismo lugar¹¹².

El vínculo común de casi todas las iglesias nombradas parece ser Silos o, en cualquier caso, una obra vinculada a esta esfera artística. Por todo lo que he mencionado anteriormente creo que los precedentes iconográficos de Ahedo son castellanos (sobre todo silenses) y han pasado por el “filtro” estilístico de artistas afines al monasterio, pero no procedentes de esa cantería. A mi entender, el antecedente formal se encuentra más en torno al ámbito oxomense; aunque por algunos detalles coincido con los autores que opinan que se trata de un maestro que conocía Silos, no creo que fuese formado en el taller del claustro: al comparar los estilemas de ambas obras aparecen más diferencias que coincidencias (sobre todo en el tratamiento de las figuras y los plegados) con lo que entiendo que se puede explicar el estilo de Ahedo si no se olvida que los artistas de Osma conocían bien Silos. En consecuencia, si también se tienen en cuenta las similitudes de Ahedo con Santo Domingo de Soria, resulta posible que la parroquia burgalesa fuese realizada poco después que la fachada soriana. Desde luego, es posterior a Osma y Silos, pues no se entienden si no las coincidencias temáticas y estilísticas.

En fin, Ahedo de Butrón no fue ejecutado en un lapso de tiempo muy diferente al que se admita para Santo Domingo. En cualquier caso, el proyecto soriano fue más monumental e importante, por lo cual no considero posible invertir la secuencia.

En cuanto a la iglesia de **Butrera**, de nuevo no se sabe nada de la construcción del templo ni de los artífices que allí trabajaron. Por ello, el estilo es el que ayudará a establecer los posibles vínculos y secuencias. En la actualidad se conserva un relieve de una Virgen fuera de su contexto inicial (hoy empotrado en el ábside), una Adoración de

¹¹⁰ En este sentido hay que tener en cuenta que en Silos aparece la caza del jabalí en un capitel conservado en el Museo de la abadía y podría haber existido allí alguna figura similar a éstas.

¹¹¹ Aunque el número de veinte en Ahedo revela que se copia sin entender bien el programa (la cifra era muy importante para el tema) o sin saber calcular bien las dimensiones de las dovelas para realizar una arquivolta figurada completa (seguramente estos autores contaban con bocetos de imágenes de los Ancianos aislados o por parejas, los copiaban y después colocaban las piezas). Véase el capítulo VIII.

los Magos, también aislada de su emplazamiento primitivo, y algunos relieves de canecillos en el exterior de la iglesia; no existe por tanto ningún tímpano ni arquivoltas que pudieran permitir afinar más en las comparaciones.

Respecto a las escasas filiaciones que se han establecido, no todas se ciñen al ámbito de Silos, pero de nuevo casi nada se apunta de Soria. Pérez Carmona vinculó estas tallas con la escuela de Moradillo y Cerezo¹¹³. Y por su parte, Boto sugiere que los canecillos “beben además en la cantería de Oña”¹¹⁴. A mi entender estos relieves exteriores de Butrera se encuentran también emparentados con los de Hermosilla y son cercanos al estilo de Soria. Sobre la desaparición de los restos del monasterio citado, Valdez del Álamo destaca que “la lamentable laguna de la estructura medieval de Oña, el monasterio más poderoso de Burgos y panteón de la aristocracia castellana y navarra, hace que sea imposible determinar cuál fue el papel que Oña jugó en el desarrollo del arte burgalés”¹¹⁵. En este sentido, nada más se puede decir ya que es imposible acotar las coincidencias de Oña respecto a Santo Domingo, pero tal y como demuestra Senra parece que el estilo de ese monasterio era más borgoñón¹¹⁶. De manera que seguramente Butrera se hallaba más en la línea de Soria que en la de Oña. A mi entender, el conjunto de las tallas burgalesas participa, de algún modo, del estilo de Cerezo de Riotirón en cuanto a los rasgos de las caras más rectangulares y duros que los sorianos (con nariz piramidal y ojos almendrados), mientras que los pliegues de los ropajes son más cercanos a los de los Ancianos de Moradillo de Sedano (aunque realizados con más soltura). De todos modos, el conjunto recuerda más a Santo Domingo de Soria que a cualquiera de las dos obras mencionadas.

En el arco interior de la ventana central del ábside se encuentra una Virgen, sumamente parecida a la del tímpano soriano (tanto en la postura como en los detalles), que a su vez recuerda las de Gredilla de Sedano, Berlanga de Duero y Villasayas. Las diferencias principales con Santo Domingo son los pliegues de la vestimenta que se muestran más naturales, se adaptan más al cuerpo, se exageran menos y se combinan las

F. 333-336,
754

¹¹² La composición del tema también es similar a la que está en el rosetón de Soria R 13.

¹¹³ PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), p. 204.

¹¹⁴ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 274.

¹¹⁵ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 241.

¹¹⁶ SENRA, Gabriel, *La irrupción borgoñona en la escultura castellana de la segunda mitad del siglo XII*, en “Anuario de Departamento de Historia y Teoría del Arte” (1992), pp. 35-51.

formas de U (tipo D) con las de V (tipo L), en consecuencia la calidad de la figura burgalesa de María es mayor que la soriana. Según Pérez Carmona “extiende su palma en actitud semejante a la que tiene la Virgen del relieve de Silos, o mejor aún la de Gredilla [...] se trata indudablemente de una imagen hecha para un grupo de Anunciación”¹¹⁷. A pesar de que este autor no lo menciona, es factible que este artista conociera muy de cerca a Soria o bien que el artista soriano supiera del relieve de Butrera. En cualquier caso, lo más lógico es creer que ambos se basaron en un modelo común, que en un principio no parece ser Silos ya que la postura de los dedos de la mano derecha no está ni en la Virgen de la Anunciación, ni en las figuras de los capiteles del claustro. No obstante, este dato no es suficientemente indicativo como para desechar esta conexión pues en Gredilla se copia la solución de la Anunciación-Coronación con el ángel arrodillado a la manera silense y María aparece con este mismo gesto, posición que también se repite en Villasayas (aunque el deterioro impide afirmarlo con seguridad)¹¹⁸.

F. 36

En cuanto al relieve de la Adoración de los Magos, hoy día en el interior del muro norte de la nave, según Pérez Carmona en él se ve “la mano de un discípulo sin la habilidad del maestro que talló la Virgen anterior [...] la fórmula es tradicional e interpretada casi del mismo modo que en Cerezo, pero con una gran tosquedad”¹¹⁹. A mi juicio el artista es el mismo que talló la Virgen (los pliegues parten de la misma concepción y tanto los rostros como las ademanes son iguales en ambos relieves), y es un maestro mucho más refinado que el de Cerezo de Riotirón. Además, frente a lo que apuntó Pérez Carmona hay que destacar diferencias en la composición de la Epifanía: la principal es que los relieves de Cerezo no presentan la fórmula tradicional de un único Rey genuflexo que se ve en Butrera (en la parroquia de Riotirón hay dos Magos de rodillas en el suelo en claro vínculo con el tímpano de Silos). En cualquier caso, Valdez del Álamo afirma respecto al creador de Butrera que “puede ser posible trazar su carrera originada en Osma, quizá trabaja en Cerezo y Gredilla, trabaja con otro artista en Moradillo y se va a Butrera. Su capacidad para integrar nuevos elementos en su estilo puede verse en las modificaciones visibles en su trabajo en cada lugar”¹²⁰. Estimo

F. 708

F. 693-694

F. 604, 627

¹¹⁷ PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), p. 204.

¹¹⁸ En Silos María coge las ropas de su vestimenta con toda la mano cerrada y deja caer parte de la tela, en Osma sucede lo mismo.

¹¹⁹ PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), p. 204.

¹²⁰ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón”, en PARKER, Elizabeth (ed.), *The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992, p. 141.

matizables los vínculos entre todas estas obras. Creo que el artista de Butrera comparte algunos rasgos con Cerezo y Moradillo en las proporciones de las caras y algunos pliegues tipo L. Pese a ello el resultado es diferente: deriva más de un modelo similar al de Soria, posiblemente localizado en Silos u Osma. Además, me parece demasiado desigual la carrera de este autor propuesta por Valdez del Álamo. Como se verá seguidamente las obras citadas presentan a mi juicio diferencias notables que responden a concepciones diferentes y calidades no coincidentes que atribuyo a artistas distintos.

En cuanto a las relaciones de Santo Domingo de Soria con el taller de **San Esteban de Moradillo de Sedano** creo que hay coincidencias evidentes acerca de la iconografía, pero considero que se manifiestan pocas dependencias en el estilo. Aunque no es habitual entre las obras que se estudian en este capítulo, el azar ha conservado un dato que permite fechar las obras de esta iglesia. En la imposta de una ventana de la fachada hay una inscripción que casi todos los autores admiten como indicativa de la realización de la portada: 1188 (*IN ERA MCCXXXVI*), año que se revela como otro término *ante quem* para la segunda campaña de Silos, pues no hay duda de que en Moradillo existen elementos silenses tanto en la iconografía como en la estilística. Esta fecha sirve además para aclarar ciertas cuestiones: si se llega a la conclusión de que Moradillo copia, en parte, a Santo Domingo, no cabe duda de que la parroquia soriana ya estaría acabada en 1188¹²¹. Si se concluye que las coincidencias remiten a un modelo común para ambos, no hay por qué mencionar esta fecha respecto a Santo Domingo y habría que basarse en otros argumentos para llegar a tal conclusión. Y si se cree que Moradillo se basa en un eslabón intermedio, paralelo y contemporáneo de Soria, la fecha sería indicativa del final de la secuencia. En cualquier caso, los escultores burgaleses están dentro del ambiente del que participan los artistas sorianos.

Respecto a las relaciones de Moradillo con otras iglesias, es bastante lo que se ha dicho: desde quienes ven similitudes con Soria, a los que defienden el papel de Silos, los que opinan que Osma es un precedente, o aquellos que proponen filiaciones con diferentes obras castellanas. Entre otros, Pérez Carmona consideró a Moradillo como un seguidor del segundo maestro de Silos¹²². Años más tarde, Vergnolle ahondaba en esta

¹²¹ Es la opinión de Gaya Nuño: “Moradillo no hace sino repetir estrictamente a Santo Domingo en el tímpano [...] casi todas sus escenas son copia de Santo Domingo por lo que hay que otorgar a éste una fecha anterior al 1188 de la iglesia burgalesa”: GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 143.

¹²² PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), pp. 193-198.

conexión¹²³. Y lo mismo hicieron Bravo y Matesanz, quienes destacaron respecto a Aguilar de Campoo: “otra iglesia con la que existe afinidad de estilo es Moradillo de Sedano y por tanto Santo Domingo de Soria que parece ser su modelo. Éstas a su vez están relacionadas con Silos”¹²⁴. Por su parte, Ruiz Montejo escribió: “la misma iglesia de Moradillo, de inequívoco sello silense, ofrece manifestaciones plásticas tan similares a otras de Burgo de Osma que podrían ser obra de un maestro común o maestros emparentados entre sí”¹²⁵. En otra línea, Bango cuestiona la filiación silense de Moradillo¹²⁶. Y entre las opiniones más recientes, Boto se suma a los que ven en el monasterio castellano la principal fuente de inspiración, de manera que habla de: “discípulos aventajados de Silos”¹²⁷. Seguidamente trataré de probar que el estilo de Moradillo parte de una posible filiación con el estilo silense, un probable vínculo con el calceatense y cierta relación con el compostelano, pero no me parece adecuado admitir la filiación oxomense. Aunque también hay rasgos que se comparten con Soria, en principio Moradillo resulta ser más revelador de relaciones con la portada de Santo Domingo en cuanto a la iconografía que en relación con el estilo.

La importancia de este templo del valle de Sedano podría estar avalada según apunta Hernando Garrido porque “había sido anejado a las Huelgas por Alfonso VIII, y no podemos eludir una promoción regia dada la calidad de la obra”¹²⁸. Desconozco el año en el que se llevó a cabo tal donación, pero seguramente se trata de un documento posterior a 1188 por lo que no aportaría información acerca de la datación de esta parroquia. En cualquier caso, la iglesia de Moradillo no es tan majestuosa como la de Soria y revela una menor importancia constructiva: es de una sola nave y muestra titubeos en la concepción de la fachada¹²⁹. Santo Domingo monumentaliza el resultado a partir de una composición sobre la que los artistas no parecen dudar.

F. 274

¹²³ VERGNOLLE, Éliane, “Le tympan de Moradillo de Sedano: autour du maître de l’Annonciation-Couronnement de Silos”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, Granada, 1976 (1973), pp. 545-553.

¹²⁴ BRAVO JUEGA, María Isabel y MATESANZ VERA, Pedro, *Los capiteles del Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986, p. 141.

¹²⁵ RUIZ MONTEJO, Inés, *El románico en villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, p. 179.

¹²⁶ BANGO TORVISO, Isidro, *El Románico en España*, Madrid, 1992, p. 269.

¹²⁷ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 185.

¹²⁸ HERNANDO GARRIDO, José Luis, *Las Claustillas de las Huelgas, San Andrés del Arroyo y Aguilar de Campoo: los repertorios ornamentales y su eclecticismo en la escultura del tardorrománico castellano*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, VI (1992), p. 71, nota 61.

¹²⁹ A la derecha de la portada existen tres arcos ciegos apuntados, mientras que en la izquierda hay dos de medio punto. En época moderna se añadió una construcción a modo de pórtico que encierra la entrada en un cubo.

Las similitudes entre el estilo de la portada soriana y el de Moradillo se ven en algunos detalles pero nunca llegan a la identidad. La interpretación es diferente en los plegados, los rostros, las proporciones y los espacios, y por todo ello no creo que se pueda establecer una relación de dependencia directa entre ambos talleres. Sin embargo, son bastantes los autores que no se han parado a ver las desigualdades y sólo ven lo que une a ambas iglesias. Martínez Santa-Olalla fue uno de los primeros autores en señalar que: “Santo Domingo fue el patrón de Moradillo [...] el plegado de los paños, sus boquillas y todos los detalles de técnica y estilo acentúan aún más la prodigiosa semejanza entre las dos iglesias [...] En vista de la extraordinaria igualdad entre Santo Tomé de Soria, y la parroquia de Moradillo, parece legítimo el atribuir ambas manos a las de un mismo maestro. Las dos iglesias llevarían al convencimiento de ser obra del mismo artista”¹³⁰.

A pesar de las escasas conexiones formales entre las figuras de los exteriores, en determinados capiteles del interior de Santo Domingo existen posibles vínculos con esta portada burgalesa: se revela un tratamiento cercano en las posturas de los leones, aparece follaje tras los animales, y además las hojas de acanto de algunos de los capiteles del lado sur del tramo más cercano al ábside de la iglesia soriana son crispadas como las del interior de Moradillo y San Nicolás de Soria. Estas relaciones de Moradillo no con la fachada de Santo Domingo sino con los capiteles de las naves apuntan a la posibilidad de que un artista soriano pudiese haber colaborado en Moradillo al finalizar el proyecto de la ciudad castellana (de hecho, las iglesias citadas con las que existen ciertos paralelos respecto al interior son posteriores a Santo Domingo). Ya he señalado en otras ocasiones las diferencias de estilo entre los relieves del interior y la fachada de Santo Domingo, de manera que tal variedad podría ser explicada por la dinámica propia de la actividad constructiva¹³¹. Por su menor importancia y por su posterioridad temporal respecto a la portada, seguramente al taller de las naves se unieron artistas procedentes de otras canterías, maestros que más tarde se dispersaron por Soria y Burgos.

En cuanto a los tipos de plegados, los que aparecen en la iglesia burgalesa no coinciden con la tipología soriana, que resulta ser menos angulosa y más curva. En Moradillo se observa una concepción de los pliegues lineales, encrespados y dinámicos más cercana al maestro de la Anunciación-Coronación de Silos o al del tímpano de los

¹³⁰ MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, Julio, *La iglesia románica de Moradillo de Sedano*, en “Archivo Español de Arte y Arqueología”, VI (1930), p. 272.

¹³¹ Hay otras iglesias en las que se hace antes la portada que los pilares intermedios de las naves: por ejemplo, Santa María de Tudela.

testimonios (aunque menos voluminosos y peor trabajados). Es evidente que la idea de las telas en forma de V (tipo L) coincide con el sentido plástico de las figuras del tímpano de Silos, pero tanto la manera de interpretarlas como su canon concierne a otra calidad. El escultor de Moradillo estereotipa las soluciones silenses con menos dominio y evidente falta de gracia (intenta una adaptación de las características de Silos pero sin llegar a su finura)¹³².

F. 658, 660-661, 604, 611, 613, 36

Las diferencias más notables entre el estilo de Santo Domingo y el de Moradillo saltan a la vista al comparar las segundas arquivoltas de las dos parroquias: en la burgalesa se ven algunas figuras esbeltas y delgadas (Am II 2, Am II 4, Am II 6, Am II 9, Am II 10) que se alejan del canon soriano (más corto). En general, en Moradillo las caras son más rectangulares que en Soria y las narices aparecen realizadas sobre una base triangular. Tampoco se ve en la fachada de Santo Domingo el tipo de acanto de la tercera arquivolta de Moradillo (que sí aparece en la portada de la Magdalena de Tudela). De la misma manera, los capiteles que sustentan las roscas de Moradillo están llenos de hojas que invaden el espacio entre los animales y hay más acantos y palmeras que roleos; en Soria ocurre generalmente lo contrario, de manera que los conceptos de vacío tampoco resultan iguales¹³³. Está claro que las manos de los artistas de las fachadas no son las mismas y corresponden a diferentes concepciones de estilo (tanto en la manera de realizar las figuras como en los pliegues, los animales y los vegetales).

F. 676

F. 667, 671-673

En resumen, en Soria intervino un taller más coherente con un estilo más uniforme y cohesionado que en Moradillo. Concretamente en San Esteban se ve cómo la tercera arquivolta muestra diferentes modos a la hora de realizar las hojas de acanto: los conceptos son diversos y los resultados varían notablemente. Lo mismo ocurre con algunas figuras humanas de las arquivoltas en las que a simple vista se puede ver cómo difieren en el canon, heterogeneidad que revela la actuación de maestros con formación diversa¹³⁴. Además, Soria cuenta con un ciclo iconográfico mucho más extenso, completo y variado que el de Moradillo. En la parroquia burgalesa algunas dovelas están mal cortadas (tienen diferentes dimensiones) y la colocación de la segunda arquivolta no tiene

¹³² Valdez del Álamo llega a decir que “el espíritu de la figura del Cristo de Moradillo es más cercano a la Majestad de Carrión que a la Anunciación de Silos”: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 245. No comparto esta comparación, pero resulta significativa de la dificultad de adscribir las tallas a un “espíritu artístico” determinado.

¹³³ Esta característica es una de las que permite relacionar algunos capiteles de Moradillo con los del interior de Soria.

¹³⁴ Am II 1 y Am II 2 son diferentes. Lo mismo que Am II 3 y Am II 4.

sentido narrativo (aglutina varios ciclos temáticos: Infancia con Matanza y luchas), referencia que revela una realización rápida sin mucha preocupación en el montaje¹³⁵. Respecto a este desorden, Boto explica que “lejos de la aparente aleatoriedad de la temática y la confusión discursiva, el autor ha recurrido a una técnica expositiva puntualmente meditada”, y destaca una densidad doctrinal del conjunto que: “resulta difícil justificar sin recurrir a una causa externa a la propia parroquia”¹³⁶. A mi entender, la clave de explicación está en los cuadernos de bocetos que los artistas de Moradillo conocen, pero no interpretan bien. La composición del tímpano es casi la misma que la de Santo Domingo de Soria, pero también las figuras se encuentran mejor dispuestas en el tímpano soriano: son más proporcionadas, serenas y están más espaciadas¹³⁷.

Hasta ahora, los datos señalados son muestras probables de que si los artistas de Moradillo no conocían directamente Santo Domingo de Soria, adaptaban un modelo muy parecido (aunque con un sentido programático y estilístico a todas luces diferente). De lo dicho se puede deducir que tanto Moradillo como Santo Domingo pertenecían a una tradición similar en la arquitectura y en la escultura. Esto lleva a tres posibilidades: Santo Domingo se inspiró en Moradillo, Moradillo se inspiró en Soria o ambas se inspiraron en un modelo común a partir de cuadernos de plantillas muy detallados. No creo que Soria copiara Moradillo pues en el conjunto de la ciudad castellana existe una atención mayor a la globalidad, a la monumentalidad y es muy difícil admitir que se hayan añadido tantas escenas nuevas a un ciclo más simple. A primera vista parece que Moradillo se inspiró en Soria, pero la ausencia del tema principal, la Trinidad *Paternitas*, provoca algunas dudas. Quizá en el momento de la realización de Moradillo, posterior al éxito de esta novedad iconográfica, no se consideró oportuno que el asunto (más tarde considerado por Lucas de Tuy como “insidia albigense”) ocupara el centro del tímpano. De hecho, en el Pórtico de la Gloria no se colocó en el lugar principal y en el tímpano de Berlanga de Duero seguramente se cambió el tema tras haber comenzado y se dejó sin esculpir la paloma que

¹³⁵ Véase el capítulo VIII.

¹³⁶ La nueva interpretación para la lectura de esta portada implica que: “los protagonistas del infanticidio se intercalan con pasajes de la narración evangélica relativa al nacimiento de Cristo porque precisamente es la llegada al mundo del Mesías es lo que provoca la ira de Herodes y la Matanza”. Teoría apuntada en BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 252; y desarrollada en “Victoria del León, humillación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 67-78.

¹³⁷ De todos modos, a pesar de que en Moradillo están más forzadas al marco, en Soria T 4 y T 7 se resuelven peor que en el tímpano burgalés. Véase el capítulo V acerca del análisis detallado de la fachada de Santo Domingo.

ya se había diseñado. Si se admite esta posibilidad la ausencia de la Trinidad se debería a consideraciones teológicas¹³⁸.

A mi juicio varios detalles avalan que los artistas de Moradillo se basaron, en parte, en la portada soriana: en la primera arquivolta muchos Ancianos son muy semejantes y muestran posiciones casi idénticas, en la segunda rosca parece haber una copia de las posturas de algunas madres y soldados, y en las figuras de las enjutas de ambos lados de la portada destacan unos pabellones auditivos enormes pegados a la cara (tipo muy similar a los que se aprecian en el tímpano de Soria). A pesar de ello, una mirada atenta revela que los detalles, en apariencia coincidentes, están tratados de manera diferente debido sin duda al estilo y la formación de los artistas¹³⁹. De manera que es muy posible que las semejanzas entre Soria y Moradillo se deban a la utilización de un parecido repertorio gráfico de temas interpretado a partir de distintas técnicas e inquietudes. En cualquier caso, me inclino por la copia de Santo Domingo sin olvidar la influencia de Silos (cuyas desaparecidas portadas podrían ser el punto de partida). Sin duda, Santo Domingo de Soria y Moradillo de Sedano no han salido de la mano del mismo maestro principal: mientras algunos temas de la portada y ciertas características remiten a Soria, en última instancia el vínculo principal es Silos, ya que parte del estilo de Moradillo revela una conexión cercana con el monasterio benedictino¹⁴⁰. De un modo u otro la conclusión cronológica es siempre la misma: Moradillo es posterior a Santo Domingo. La relación estilística entre Osma y Soria permite situar la fachada de Santo Domingo en un plazo de tiempo no muy lejano al de la conclusión de la sala capitular oxomense. Y en este sentido, me parece posible admitir que uno de los artistas que trabajó en Moradillo actuó primero en el interior de Santo Domingo (temporalmente posterior a la fachada). Es factible creer que tal escultor procediera de otra cantería que estaba en activo en fechas similares a las de Soria, como por ejemplo Santo Domingo de la Calzada. En realidad, el templo burgalés muestra ciertas interesantes coincidencias con las figuras de San Esteban de Hormaza que a su vez se vincula con esta iglesia riojana. Al margen de estas filiaciones, existe también cierta similitud entre Moradillo y Santiago de Compostela en cuanto a la concepción cuadrada de algunos rostros. Creo que, al menos una de las manos que

¹³⁸ Véanse los capítulos VII y XI.

¹³⁹ Por ejemplo, en algunas vestimentas de los Ancianos y los personajes del tímpano se ven cuellos con tres frunces que no aparecen en ninguna ocasión en Soria. Por otra parte, las capas de los ángeles y profetas del tímpano tampoco se muestran en Santo Domingo (excepto en la figura de José de la dovela A III 9). Ambos detalles inciden en la diferenciación de rasgos que revelan distintos conceptos escultóricos.

F. 599

trabajó en la arquivolta de los veinticuatro Ancianos de Moradillo puede verse en uno de los cimacios de los capiteles del Pórtico de la Gloria de Santiago. Hay cierta semejanza en los personajes que se colocan sobre el capitel del árbol de Jesé, justo bajo el tímpano, y la fecha de 1188 de la colocación de los dinteles de Compostela revela que se trataría de artistas claramente contemporáneos.

Estos datos implican la posible existencia de varias manos o modos de esculpir (tal y como he distinguido en Santo Domingo). De esta manera, a mi juicio en la parroquia de Moradillo actuó como maestro principal un artista más silense, acompañado de uno más soriano, uno más calceatense y otro más compostelano. La totalidad de la iglesia no se explica únicamente como un descendiente directo de Silos: quien realizó la figura central del tímpano y las de las enjutas conocía bien las recetas del monasterio castellano, pero quienes esculpieron las arquivoltas son más riojanos, sorianos o compostelanos. La principal clave parece estar la existencia de talleres formados por varias personas de diferente procedencia estilística que se encontraban en cada centro artístico, de manera que los condicionamientos iconográficos determinaban las respuestas de los maestros. Si se tiene en cuenta esta posibilidad se entenderá que en ciertas obras se vean claramente dos o más tipos de interpretaciones escultóricas que no siempre implican una separación cronológica.

En la iglesia de **Gredilla de Sedano** se pueden ver varias manos que actúan con diversas calidades y, aunque lejana, existe una cierta comunidad de estilo con Santo Domingo de Soria¹⁴¹. Respecto a las fechas de realización nada se sabe y no existe documentación de este templo en el siglo XII¹⁴².

Aunque son pocas las conexiones que se han establecido entre esta portada y otras obras, destacan las filiaciones con iglesias castellanas. Para Pérez Carmona “Gredilla es de la misma mano que Moradillo [...] al mismo artista pertenece indudablemente la

¹⁴⁰ La existencia de la Última Cena revela un tema que no está en Soria y que remite a Silos, Osma y a otras iglesias del círculo silense.

¹⁴¹ A pesar de que en un principio en el tímpano dos artistas no se dejarían trabajar, es posible que no fuera así pues en Santo Domingo se aprecian dos modos de hacer escultura diferentes. La heterogeneidad del estilo de la pieza central de Gredilla permite ver maneras de esculpir no totalmente coincidentes.

¹⁴² Tan sólo me consta lo que apunta Vergnolle, que en un texto de 1181: “en el acto de venta de una propiedad en el valle de Tobes, se encuentran entre los testigos siete habitantes de Sedano de los cuales cinco son de Gredilla”: VERGNOLLE, Éliane, “Le tympan de Moradillo de Sedano: autour du maître de l’Annonciation-Couronnement de Silos”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, Granada, 1976 (1973), p. 529, nota 1. Desgraciadamente este dato no aporta nada para concretar las fechas de ejecución de la iglesia.

portada de Nuestra Señora de Riotirón”¹⁴³. En esta línea, autores como Ilardia señalan que “se advierten varias manos, unas sin formación silense y otras con ella en mayor o menor grado”¹⁴⁴. Y según Valdez del Álamo, “Gredilla presenta reminiscencias de Cerezo”¹⁴⁵.

El tímpano de la portada muestra, en el centro, el tema de la Anunciación-Coronación con José y dos personajes laterales. El asunto central varía y, aunque la imagen de la Virgen es muy parecida a la de Soria, el tratamiento de la iconografía revela un fuerte vínculo silense. Un análisis del estilo permite constatar que el sentido plástico de los pliegues coincide con el de Moradillo, pero no la forma de interpretarlos: son más abundantes en Gredilla, más complejos y más plásticos (de hecho, resultan tan profusos que en ocasiones están mal resueltos). En Soria no se encuentran los plegados de espina de pez (tipo L), que se repiten en la iglesia burgalesa reiteradamente intentando una soltura que no se logra; y tampoco aparecen las abundantes incisiones con las formas de gancho (sobre todo visibles en la figura situada más a la izquierda) que también se ven en los relieves de la Virgen y San José de Cerezo de Riotirón. Este tipo de “pliegues-apóstrofo” y remolinos recuerda, con peor calidad, a los que aparecen en la Virgen del capitel de la Asunción de la girola de Santo Domingo de la Calzada, que a su vez remiten a los de los capiteles del claustro de Pamplona. En cualquier caso, considero que el titubeo del estilo de Gredilla es evidente, y esto conduce a la posibilidad de estar ante el trabajo de artistas de poca calidad que se inspiran formalmente en Moradillo y la Calzada, aunque conocen las recetas de Silos (seguramente de manera indirecta). La relación más cercana con el tímpano de Soria radica en la aparición de animales sobre los que se sientan las figuras laterales, elemento que no se encuentra en Moradillo ni el resto de portadas analizadas. En la línea de lo apuntado, es interesante destacar que estas máscaras-asiento están en un capitel del interior de Santo Domingo de la Calzada (con menor monumentalidad), de manera que se podría avalar un conocimiento de la catedral calceatense, influjo que también determinaría los pliegues de ganchos. Fuera el que fuese el lugar exacto de origen de estos artistas burgaleses, las relaciones de Gredilla con Santo Domingo se fundamentan en aspectos de carácter iconográfico en los que se acusa el

F. 335, 374

F. 36

F. 691-692

¹⁴³ PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), pp. 198-200.

¹⁴⁴ ILARDIA, Magdalena, “Silos y el románico burgalés”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 407.

¹⁴⁵ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón”, en PARKER, Elizabeth (ed.), *The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992, p. 129

conocimiento de recetas compartidas: la postura de la Virgen, la composición de las figuras laterales del tímpano y los animales-asiento¹⁴⁶. Así, una vez descartadas las similitudes estilísticas que podrían remitir a la actuación de los mismos maestros; a mi entender, la monumentalidad de la obra soriana y la coherencia de su estilo indica una anterioridad en el tiempo. Por todo lo dicho concluyo que Gredilla es posterior a Santo Domingo, y creo que esta parroquia de Sedano resulta ser un buen exponente de la influencia de los diferentes focos artísticos más importantes de la zona castellana y su periferia.

En cuanto a la iglesia de **Nuestra Señora de la Llana de Cerezo de Riotirón** hay que detenerse en dos conjuntos aislados, hoy día fuera de su contexto inicial como consecuencia de la destrucción del templo románico. El primero es el relieve de la Epifanía formado por cuatro piezas que se encuentran en el Museo *The Cloisters* de Nueva York (su emplazamiento original debía de ser un muro de la portada y seguramente no un tímpano)¹⁴⁷. El resto de la entrada que se conserva consta de tres arquivoltas decoradas sobre capiteles sin tímpano y se halla en el Paseo de la Isla de Burgos. El conjunto muestra titubeos notables en la ejecución de las tallas, factor que considero responde a su carácter de obra secundaria (lo que no obsta para considerarla un eslabón básico en la difusión de este estilo).

Respecto a las principales filiaciones, Pérez Carmona consideró que la obra se debía al mismo artista de Gredilla de Sedano¹⁴⁸. Bango destaca el carácter ornamental de las roscas y cree que se trata “quizá del mismo taller que Moradillo de Sedano”¹⁴⁹. Por su parte, Valdez del Álamo no cree que el de Moradillo sea “el mismo maestro que Cerezo [...] aunque labra algunas dovelas de las arquivoltas”¹⁵⁰. Y Boto cree ver “estilemas silenses-oxomenses” y propone que “en buena medida la entrada septentrional [de Silos] se reprodujo en este lugar, según presumo, con el afán de asumir parte de aquel

¹⁴⁶ Este vínculo iconográfico podría remitir a Silos pues en el grupo central de Gredilla la inspiración en la Anunciación-Coronación es evidente, pero la carencia de estos detalles en el monasterio silense no permite afianzar dicha hipótesis.

¹⁴⁷ PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), p. 201. Justificado por VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón”, en PARKER, Elizabeth (ed.), *The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992.

¹⁴⁸ PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), pp. 200-202.

¹⁴⁹ BANGO TORVISO, Isidro, *El Románico en España*, Madrid, 1992, pp. 268-269.

¹⁵⁰ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón”, en PARKER, Elizabeth (ed.), *The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992, p. 131.

prestigio”¹⁵¹. Me parece evidente que los artistas conocían algo del monasterio silense, pero no creo que fuese de manera directa; de hecho, en estos maestros se reúnen algunas de las características principales de obras variadas de las que he ido apuntando referencias, lo cual parece demostrar una posterioridad en el tiempo respecto a todas ellas. En cuanto al tema de cronología Pérez Carmona consideró que “los pliegues más barrocos de Cerezo indican que el estilo es más tardío que en Gredilla y Moradillo”¹⁵². Por su parte, Valdez del Álamo señala que “las similitudes respaldan las sugerencias de Simon de que el escultor de Cerezo pudo haber conocido la portada de Soria muy bien y desde ella desarrolló su propio estilo, aunque otras fuentes también le influyeron [...] Silos y Soria, ambos contribuyeron al estilo de Cerezo [...] la sala capitular de Osma donde se desarrolla el repertorio iconográfico de Silos, pudo haber sido el lugar de formación de la influencia silense en el estilo usado por el maestro de Riotirón”¹⁵³. Esta autora cree que Cerezo es anterior a Moradillo (considera que en la evolución los efectos de textura y elaboración se simplifican) y destaca que: “el relieve de la Epifanía es obra de un artista que participó en la mayoría de los monumentos más importantes de la región”¹⁵⁴.

Como ocurre en la mayor parte de los casos estudiados, tampoco hay referencias documentales sobre esta parroquia. Se sabe que en 1160 Sancho VI de Navarra (1150-1194) encargó la reconstrucción del castillo, y que años antes Alfonso VII (1126-1157) le había concedido un fuero que hacía a esta población cabeza de ciento treinta y seis localidades; dato que, según indica Boto, da idea de su importancia estratégica y económica¹⁵⁵. Cerezo fue reintegrado en 1179 a la corona de Castilla por Alfonso VIII (1158-1214). Pero estas noticias no aportan nada que permita establecer una cronología del templo, por ello es necesario fijar los rasgos de estilo para ver las diferencias más notables que se aprecian respecto a Santo Domingo. En primer lugar, hay que señalar que

¹⁵¹ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, pp. 236-237.

¹⁵² PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), pp. 200-202.

¹⁵³ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón”, en PARKER, Elizabeth (ed.), *The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992, p. 135. Cita la sugerencia de SIMON, David, *Romanesque Art in American collections. XXI. The Metropolitan Museum of Art. Part I. Spain*, en “Gesta”, XXIII/2 (1984), p. 153.

¹⁵⁴ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón”, en PARKER, Elizabeth (ed.), *The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992, p. 111.

¹⁵⁵ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 236, nota 158. Este autor se basa en MADDOZ, Pascual, *Diccionario geográfico estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Vol. XIV, Madrid, 1849; y en GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. III, Madrid, 1960, pp. 124-129, 156-158, 437.

en la totalidad de la portada parecen intervenir, al menos, tres maestros¹⁵⁶. Creo que, posiblemente, actuó un artista que conocía bien Moradillo, otro que no ignoraba los relieves de Osma y un tercero que revela una formación más ecléctica y de menor calidad. Tal y como vengo destacando, tras un análisis minucioso, las formas burgalesas no muestran demasiados puntos de contacto con Santo Domingo de Soria, pero la forma de concebir los exteriores del edificio deriva de la misma idea. Es posible que Silos fuese el principal difusor de esta manera de realizar fachadas, y resulta factible que también fuera el foco irradiador de determinados temas iconográficos y pautas formales.

En cuanto a las comparaciones con Santo Domingo hay que advertir que en el relieve de la Adoración de los Magos de Cerezo las formas son más voluminosas, angulosas y rectas; las telas presentan un modelado muy reiterado a partir de incisiones que terminan a veces en una especie de voluta o gancho que en ocasiones se coloca uno hacia arriba y otro hacia abajo (similar a algunos de Gredilla, la Calzada o Pamplona); y los pliegues se realizan hasta la zona más pegada al fondo de las figuras¹⁵⁷. En relación con los personajes, también hay diferencias: de nuevo las caras y las formas de los cuerpos son más rectangulares y macizos. En los rostros destaca la forma piramidal de la nariz que no se encuentra en Soria y sí aparece en Butrera o Moradillo. Así, creo que se trata de artistas que conocían bien las iglesias del norte de la provincia de Burgos, pero también habían visto alguna otra obra de la que obtuvieron la forma de gancho de los pliegues que no se distinguen en Moradillo o Butrera (posiblemente de Gredilla o de la Calzada). Estos eclécticos autores muestran peor calidad que lo mejor de Moradillo, y aunque las cabezas se despegan del fondo de manera similar a las del tímpano de dicha iglesia burgalesa, no pienso que se trate de los mismos cinceles. De hecho, a mi juicio uno de los maestros de Moradillo, sin duda uno de los peores, actuó únicamente en algunas de las dovelas de la arquivolta de los Ancianos. Existen ciertos elementos comunes entre ambas iglesias (como la insistencia de los pliegues y las posturas), pero hay que apuntar que en la rosca de Cerezo actuaron además otros escultores de escasa calidad que confirieron a algunas figuras diferencias notables respecto a Moradillo. En general, los relieves son más rotundos, los plegados están peor resueltos, las proporciones son más

F. 692, 664,
666, 334

¹⁵⁶ A diferencia de lo que cree Valdez del Álamo “las esculturas de la Epifanía y el portal son lo suficientemente unificadas estilísticamente para sugerir un único escultor posiblemente con un asistente”: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón”, en PARKER, Elizabeth (ed.), *The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992, p. 127, nota 34.

¹⁵⁷ A diferencia del tímpano de Soria ya que, desde los laterales, se puede ver que no se labra todo, únicamente lo más visible.

torpes y los vegetales que se colocan detrás de los personajes acusan tanto la copia de las composiciones de Moradillo más típicas de los capiteles, como las más frecuentes de Osma. Finalmente, en la última arquivolta decorada es donde se encuentran semejanzas mayores con Soria (aunque en realidad las composiciones se parecen más a las oxomenses), las principales afinidades se revelan al comparar el volumen y las colas enroscadas de algunos animales (que se colocan de la misma manera que en determinados monstruos del rosetón de Santo Domingo).

F. 686, 663-665

F. 689

Si bien Osma pudo ser un precedente lejano para uno de los artistas de Cerezo, considero que la formación del resto no tuvo que ver directamente con este taller. El lugar de aprendizaje estuvo seguramente más vinculado con obras como Moradillo, Butrera o Gredilla. Por otro lado, la peor calidad respecto a la parroquia de Sedano hace sospechar que se trata de una obra posterior no muy alejada en el tiempo. Los titubeos de las agrupaciones de los personajes por cada dovela, las desiguales dimensiones de las piezas, las contracciones o ensanchamientos de los Ancianos¹⁵⁸, la profusión de algunos plegados de manera reiterativa y la diferente interpretación del espacio (a veces con repetición de fondos de hojas y otras sin nada) son aspectos que revelan la actuación de artistas poco capacitados que copian sin crear. Seguramente, los relieves de Cerezo de Riotirón se llevaron a cabo varios años después que Santo Domingo.

Para finalizar con la zona de Burgos hay que hacer referencia a **San Juan de Ortega**, obra que no parece contar con la actuación de discípulos directos del ámbito del norte burgalés, ni del oeste de Soria¹⁵⁹. Pese a ello, algo se ha apuntado acerca de las filiaciones, y Valdez del Álamo destaca que “el estilo y tema del capitel de la Infancia pudo ser contemporáneo de la segunda campaña de Silos”, pero sobre la Anunciación considera que el tipo adeuda más a la versión de Santo Domingo de la Calzada que a la del monasterio silense¹⁶⁰. Por su parte, Frontón profundiza en los vínculos con Soria y opina: “no parece descartable que el artífice soriano de San Juan de Duero, de calidad

¹⁵⁸ El número de Ancianos (veintitrés) manifiesta que se copió sin entender bien el mensaje del programa bíblico o bien que no calcularon con detenimiento las dimensiones de las dovelas. Sucede algo similar a lo que se ha mencionado para Ahedo, aunque en esta ocasión el estilo de los relieves es claramente peor. Véase el capítulo VIII.

¹⁵⁹ Sobre las fechas de ejecución, nada seguro se sabe. San Juan de Ortega era discípulo del santo-constructor de la Calzada, y hay constancia de que en 1138 el papa Inocencio II le dio permiso para establecer un monasterio de canónigos Agustinos en el lugar en el que hoy se alza el templo. El 27 de junio de 1170 Alfonso VIII (1158-1214) concedió a la iglesia y el obispo de Burgos “el monasterio de San Juan de Ortega donde se halla el cuerpo del Santo con todas sus dependencias y posesiones”: GARRIDO GARRIDO, José Manuel, *Documentación de la catedral de Burgos (804-1183)*, Burgos, 1983, doc. 118.

F. 36

inferior conociese de forma directa la obra del maestro de San Juan de Ortega”¹⁶¹. En cualquier caso, en cuanto a las similitudes con las figuras de Santo Domingo, los cánones son bastante semejantes, pero no se parecen los rostros, ni los ojos, ni los pliegues de San Juan de Ortega en V (tipo L), ni siquiera las composiciones. A mi entender, este taller burgalés reitera algunas fórmulas calceatenses y quizá ciertos detalles oxomenses pero con notables diferencias de estilo, en consecuencia se acerca muy poco a Santo Domingo de Soria.

F. 4-6, 8, 12

4- Relaciones con iglesias sorianas I: la ciudad de Soria

Seguidamente analizaré la provincia soriana. En primer lugar es necesario detenerse en la misma capital, pues en sus parroquias existen similitudes formales muy importantes. Soria creció bastante en la primera mitad del siglo XII: el desarrollo de la población fue rápido, y relativamente pronto la ciudad llegó a tener varias iglesias. Todo hace pensar que en torno a 1140 las collaciones emprendieron el engrandecimiento de algunos templos¹⁶². En el contexto constructivo que abarca la segunda mitad del siglo XII existen interesantes semejanzas que atañen a las esculturas de San Pedro, San Nicolás, San Juan de Duero y San Juan de la Rabanera. En este sentido, es importante destacar que no se encuentran a los mismos artistas en todas las obras de la ciudad; de hecho, parece que la actividad de los talleres fue diversa y no siempre coincidente, pero dada la cercanía entre estos núcleos artísticos es posible la relación entre algunos miembros del taller de Santo Domingo y el resto.

Comenzaré el estudio por el monumento que, dada su envergadura, debió de contar con más artistas. La actual concatedral de **San Pedro de Soria** fue una de las obras románicas más importantes de la ciudad. El claustro, que es lo único que queda del siglo XII, se hundió parcialmente en 1544 y en la actualidad conserva solamente tres de sus pandas (le falta el ala del mediodía, que fue destruida para hacer el muro de cierre de las capillas de la iglesia). Con frecuencia se ha sobrevalorado su interés escultórico ya que

¹⁶⁰ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, pp. 246-248.

¹⁶¹ FRONTÓN SIMÓN, Isabel María, “Un ciclo de Navidad de impronta silense en la iglesia de San Juan de Ortega (Burgos)”, en *Anales de Historia del Arte. Homenaje al profesor D. José María de Azcárate y Ristori*, Vol. IV, Madrid, 1993-1994, p. 410.

¹⁶² Remito al capítulo II correspondiente al marco histórico para conocer los acontecimientos y factores que llevaron a Soria a constituirse como una ciudad relativamente importante. En cuanto a los aspectos relacionados con la diócesis a la que pertenece y sobre cada una de las iglesias de la ciudad, véanse los capítulos IV y V. Es importante tener en cuenta como punto de partida que en 1136 Soria fue incorporada

una comparación detallada con Santo Domingo lleva a concluir que la calidad de la parroquia es mayor que la de la concatedral¹⁶³.

Acerca de lo que se ha dicho de este monumento es interesante resaltar que el claustro está datado como límite *ante quem* por un epígrafe funerario (en letra gótica) colocado en el muro norte en el que aparece la fecha de 1205¹⁶⁴. Gaya apuntó las fechas de 1152-1175, y autores como Zielinski y Valdez del Álamo se unieron a la idea de que 1152 fue el año de inicio de obras¹⁶⁵. En este sentido, Valdez del Álamo concreta que “hubo un estilo soriano antes del claustro de Silos como se ve en San Pedro de Soria”¹⁶⁶. En contra de estas dataciones tan tempranas, Boto habla de discípulos aventajados de Silos y considera que no se puede derivar la data de inicio de las obras claustrales de la fecha de constitución del colegio de canónigos. Según él, “es un planteamiento deductivo excesivamente lineal que en muchos casos nos consta que no se observó”, de manera que cree que la obra comenzó por la panda este y propone una cronología “no muy distante de la del capítulo de Osma o de San Prudencio de Armentia, en el arco cronológico de 1170-1185”¹⁶⁷.

Se sabe que existía un templo desde tiempos de la repoblación, pero los primeros datos documentales conducen hasta 1148 cuando el concejo de la ciudad de Soria hizo donación del mismo con otras heredades y diezmos al obispado de Osma¹⁶⁸. En este sentido, Frías Balsa concreta “Gutiérrez Fernández de Castro fundó la colegiata de San Pedro y él fue uno de los principales promotores y donó al obispo Juan la iglesia de San

a la corona de Castilla y pronto se convirtió en una vía fundamental en la penetración a la cuenca del Duero.

¹⁶³ Es paradójica la atención recibida por algunos historiadores del arte, ya que el conjunto se muestra en la actualidad como un claustro bastante mediocre. El propio GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946 considera que: “es el más bello de España por la elegancia de las proporciones, la esbeltez de las arquerías y lo nuevo de su decoración”.

¹⁶⁴ *OBIIT REIMU[n]D[us] DIE B[eata]E CECILIE Q[u]I RELIQ NOBIS QHND TABULA[m] QUE E[st] IN MARCELLO PRO ANNIU[er]SARIO SUO ERA MCCXLIII*. La inscripción está transcrita en VVAA, *El románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 104. El primero en detallarla fue GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, pp. 152-153.

¹⁶⁵ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, pp. 143, 153; ZIELINSKI, Ann, *Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo*, en “Archivo Español de Arte”, LIV (1981), pp. 24-28; y VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 255.

¹⁶⁶ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Ortodoxia y heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la Cuestión*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IX-X (1997-1998), p. 19.

¹⁶⁷ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, pp. 206-207.

¹⁶⁸ A Col. Soria, cartulario fol. 1

Pedro”¹⁶⁹. Según González, en 1150 se falló la independencia del templo soriano declarando que los canónigos de Osma no debían tener jurisdicción sobre esta iglesia¹⁷⁰. Pero el 10 de julio de 1152 el obispo oxomense Juan (1148-1173) autorizó el establecimiento una comunidad de canónigos bajo la regla de San Agustín en la iglesia de San Pedro, para ello le concedió propiedad y rédito, con lo que en la ciudad de Soria quedaba un enclave dependiente de Osma cuya propiedad confirman documentos de 1154 y 1174¹⁷¹. Es factible creer que en torno a los primeros años del obispado de Juan se renovara el edificio primitivo de San Pedro (que debía de ser muy pequeño). Varios datos apuntan esta posibilidad: el reiterado interés por San Pedro de Soria a partir de las confirmaciones y las frecuentes donaciones. El 6 de junio de 1166 Alfonso VIII (1158-1214) amparó al monasterio de San Pedro y le concedió los derechos de inviolabilidad y seguridad, y además realizó una donación para que fuera lugar de enterramiento de la familia real¹⁷². Valdez del Álamo anota que “un incierto número de niños de Blanca y Sancho murieron y se enterraron en San Pedro de Soria”¹⁷³. Por su parte, Boto, basándose en Loperráez, señala que: “el obispo Juan de Osma decía que los capitulares de

¹⁶⁹ FRÍAS BALSA, José Vicente de, *Gutier Fernández de Castro, Señor de Soria y su castillo en la primera mitad del siglo XII*, en “Celtiberia”, 92 (1998), p. 263.

¹⁷⁰ GONZÁLEZ, *La Extremadura castellana al mediar el siglo XII*, en “Hispania”, 127 (1974), p. 381. A Col. Soria, cartulario fol. 6.

¹⁷¹ El 14 de enero de 1154 Alfonso VII (1126-1157) confirmó a la iglesia de Osma sus posesiones entre las que se citaba la iglesia de San Pedro de Soria: *Facio cartam donacionis et concessionis et firme corroborationis, Deo et beate Marie ecclesie Oxsomensi, et uobis patri et domino Iohanni, eiusdem ecclesie episcopo, omnibusque successoribus uestris, de omnibus illis hereditatibus et possessionibus uestris, et de omnibus illis bonis, quecumque predictus imperator Aldefonsus, pater meus, ecclesie uestre et predecessores uestros et uobis contulit, ut rata et illibata possideatis ea uos et successores uestri in perpetuum. Dono igitur uobis et concedo et confirmo, scilicet, ecclesiam santi Petri de Soria, cum omnibus suis hereditatibus et pertenenciis*: GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. III, Madrid, 1960, pp. 25-28, doc. 12. En 1174, el 14 de septiembre, de nuevo se confirmaron a la iglesia de Osma sus posesiones entre las que estaba la iglesia de San Pedro: *ibidem*, pp. 347-349, doc. 211. Parte del texto dice así: *Dono igitur uobis et concedo et confirmo, scilicet, ecclesiam Sancti Petri de Soria cum omnibus suis hereditatibus et pertenenciis*.

¹⁷² *Ibidem*, pp. 137-139, doc. 81. En el texto figuran los siguientes términos: *Quapropter ego Aldefonsus, Dei gratia rex Hispaniarum, Deo et ecclesie Sancti Petri de Soria, et domino Ioanni, eiusdem ecclesie episcopo, et omnibus successoribus suis, atque priori Sancti Petri, Dominico Hieronimi, et conuentui prefate ecclesie, pro animabus parentum meorum et peccatorum meorum remissione, facio cartam donationis et testimonium firmitatis [...] Eam uidelicet ecclesiam modis omnibus extolere cupio, quoniam eam sacrorum reliquiis, atque sepultura regum fratrum meorum, illustrissimi imperatoris nepotum, regula quoque et ordine seruorum Dei ibidem Christo militantium adornari cognosco, et dignum reuera est ut loca religionis que euidenter a Domino cognoscimus exaltata pro posse nostro exaltare non desinamus; proinde supradictis etiam addo ut, remotis secularibus ac parochianis, et data eis alibi seorsum ecclesia, monasterium beati Petri, sicut facta est donatio regularibus, sit liberum et absolutum, nec de cetero aliquis sit ausus prefatam ecclesiam reuocare ad colationem uel ad secularitatem [...] Et hoc mando sit ratum et firmum, et nemo sit ausus hoc meum scriptum et mandatum infringere, sed, quoniam perlongum est singula queque enumerare, uolo et mando ut ecclesia Sancti Petri omnes illas bonas consuetudines habeat et manuteneat quas habent ceterae ecclesie in quibus regulariter uiuunt. Según González, “Alfonso VIII toma bajo su protección la colegiata de San Pedro y le otorgó un estatuto para regular las relaciones con la iglesia”: *ibidem*, p. 473. Además, el rey otorgó al prior y a los canónigos el derecho, en caso de litigio, a nombrar: *uocerum uel advocatum quem eligant de Soria sine de foris*.*

¹⁷³ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth (ed.), *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate, 2000, p. 44, nota 9.

San Pedro debían dar y recibir esmerado trato del cabildo catedralicio”¹⁷⁴. No me parece descabellado admitir que la construcción se pudiese llevar a cabo a partir de 1152 pues desde entonces serían necesarias nuevas dependencias para la vida comunitaria.

A mi entender la obra no es muy distante del capítulo de Osma, pero no pienso que sea posible determinar que los artistas de la sala capitular oxomense sean los mismos que los del claustro soriano. En cualquier caso, el ala este es la que más interesa por las relaciones con Santo Domingo y comparto la apreciación de quienes creen que es la parte que se solía construir antes. El estilo poco tiene que ver con Silos al margen de algunos detalles iconográficos y por ello no debe de subordinarse exclusivamente a su claustro. Aunque tradicionalmente se ha admitido esta conexión, en San Pedro existen muchas manos diferentes, con oscilante soltura y habilidad: no parece existir un programa unitario y la presencia simultánea de rasgos arcaicos con estilemas más evolucionados deja patente una desigualdad enorme entre estos artistas, que por otro lado, no son grandes creadores. La relativa importancia de San Pedro en la Soria de la época contrasta con la calidad de su escultura: lo que queda hoy día no presenta casi capiteles neotestamentarios que permitan compararse con Silos o con Santo Domingo¹⁷⁵. Las coincidencias más remarcables con la parroquia soriana se producen en la zona de los ventanales de la sala capitular en torno a la figuración vegetal y animal; aunque una comparación detenida demuestra que abundan las diferencias: el volumen es menor en el claustro (algunos animales son casi planos), se disponen las figuras multiplicadas y abigarradas (en ocasiones se encuentran hasta tres parejas en los frentes), los cuerpos son más estilizados, existen hojas rellenando los huecos, no se ve la misma manera de tratar los dados de los capiteles, etc. En la figuración vegetal hay similitudes concretas con algunos de los capiteles del interior de las naves de Santo Domingo (no con los ya citados similares a Moradillo y San Nicolás o Compostela), pero tal y como trataré de demostrar, este dato no es significativo más que de un estilo local que se puede ver disperso en multitud de iglesias rurales de la zona como Aguilera, Torreandaluz, Tozalmoro, Omeñaca, Fuensaúco y otras. En este sentido, se ha dicho que “el refinamiento vegetal, decididamente tardío de este claustro soriano, parece participar del mismo clima que las Claustrellas de Las Huelgas y el de Villamayor de los Montes, alejándonos así de la

F. 646-64

¹⁷⁴ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 203.

¹⁷⁵ Existe una Anunciación (con la fórmula más tradicional sin el ángel arrodillado), el Sueño de José, el Nacimiento y dos Adoraciones de los Reyes Magos.

cronología [...] (ca. 1150-1170) que nos resulta excesivamente temprana”¹⁷⁶. No me parece adecuada esta consideración ya que se puede rastrear estas composiciones en capiteles que responden a unas fechas de ejecución más antiguas que las de Las Huelgas (por ejemplo en Almazán, San Nicolás, San Juan de Duero y San Juan de la Rabanera). Por otra parte, Palomero considera que “el último taller que trabaja en el claustro de San Pedro (quien realiza la galería este y las diferentes portadas y ventanas) lo hace también en Santo Domingo. A buen seguro que el mismo taller se traslada a trabajar a la iglesia de San Juan de la Rabanera y realizan los relieves del ábside y crucero [...] todo hace pensar que los escultores de ambos monumentos son del mismo taller y tal vez sean las mismas personas”¹⁷⁷. Tampoco estoy de acuerdo con esta afirmación, no creo que el de la panda oriental sea el último taller, sino el primero. Es factible que se estuviese trabajando en San Pedro en fechas anteriores a Santo Domingo, y en el momento en que se comenzó la fachada ambos talleres coincidieron, en consecuencia no se ve la huella de los autores de San Pedro más que en ciertos capiteles del interior de Santo Domingo donde compartieron la tarea con otro grupo más cercano a Moradillo y la Calzada. Parece que esta sería una de las explicaciones más lógicas para aclarar la ausencia de otras similitudes entre San Pedro y Santo Domingo en cuanto a las figuras de la fachada. Con esta hipótesis, las obras de San Pedro se llevarían a cabo a partir de 1152, año que debe ser considerado como *post quem* por la autorización del establecimiento de los canónigos, en este sentido también resulta muy significativa la referencia documental de 1166.

Posiblemente uno de los escultores secundarios de Santo Domingo participó en la obra de **San Nicolás**. De nuevo existe una carencia de documentación sobre el origen de este templo, tan transformado¹⁷⁸.

Su portada fue trasladada en 1908 a la fachada de San Juan de la Rabanera. En la fábrica derruida de la calle Real aún quedan algunos restos de los capiteles altos que se pueden relacionar con Santo Domingo. De hecho, hay elementos vegetales muy

¹⁷⁶ VVAA, *El arte románico de la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 106.

¹⁷⁷ PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo de Soria: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, en “Liño”, 10 (1991), p. 66.

¹⁷⁸ En 1858 se demolió el abovedamiento y en 1933 se derruyeron los muros septentrional y occidental, entonces apareció la cripta. Hoy día el recinto está formado por unas ruinas aparentemente olvidadas y demasidado descuidadas, el deterioro es alarmante. Sea cuál sea la secuencia del estilo, lo que está claro es que San Nicolás contaba con bastantes parroquianos en el censo de 1270 como para suponer que su importancia era considerable en la Edad Media. Santo Tomé tenía cuatro vecinos, doce moradores y nueve atemptantes, mientras que San Nicolás contaba con diez vecinos, dieciocho moradores y veintidós atemptantes. Las cifras resultan ser indicativas de su importancia: JIMENO, Esther, *La población de Soria y su término en 1270*, en “Boletín de la Real Academia de la Historia”, 152 (1958), I, pp. 230-270; II, pp. 365-494.

parecidos a los del interior de nuestra parroquia y ciertos personajes muestran una parecida concepción del estilo. No obstante, en los capiteles del exterior de la torre se ve cómo el tratamiento de la superficie no es igual al que se utiliza en la fachada de Santo Domingo, pues en San Nicolás aprovechan los laterales de la parte del sillar para continuar con la decoración de manera similar a lo que ocurre en San Pedro, además las figuras aparecen enredadas entre mucho follaje. El vínculo tanto con el interior de Santo Domingo como con las obras de San Pedro permite establecer la hipótesis de que los artistas de San Nicolás conocían ambas obras, por lo que la datación debe ser posterior a ambas.

F. 639, 637

F. 638, 641

En cuanto a las conexiones con Santo Domingo también es interesante destacar que en una cabeza de arenisca aparecida en la cripta (ahora en el Museo Numantino) se ve la técnica de ejecución que relaciona ambos estilos en la manera de tratar los rasgos físicos (cabellera y ojos) y en las proporciones. Para Gaya Nuño “esta cabecita seguramente no es sino un trozo del frente de altar del Evangelio, que, sin duda, existió paralelo al de la Epístola”¹⁷⁹. El frontal de altar al que hace referencia fue descubierto casualmente en 1935 y resulta ser de estilo más oxomense: los pliegues son más curvos, las caras son más ovaladas y las posturas más arriesgadas que en Santo Domingo. No obstante, la composición del tema principal, la Entrada a Jerusalén, no es igual a la de Osma ni a la de Silos: la dirección de la cabalgadura es diferente, la burra no da de mamar a la cría y Jesús aparece con un libro en la mano. Además, las proporciones remiten al tipo del interior de San Juan de Duero aunque no creo que la secuencia temporal deba implicar una prioridad de los baldaquinos sorianos: a mi entender, San Nicolás es anterior. En este sentido, me parece importante advertir que un tipo de pliegues en la manga de Jesús estereotipa el de una de las figuras de los nichos interiores de San Juan de la Rabanera. Considero que los artistas de San Nicolás conocían bastante bien lo que se hacía en la ciudad por lo que, al menos uno, podría ser alguien establecido en Soria. Para este frontal se ha otorgado una datación cercana a 1170¹⁸⁰. Si se tienen en cuenta las relaciones de su estilo esta década me parece adecuada. San Nicolás se realizó tras Osma, San Pedro y Santo Domingo¹⁸¹.

F. 632

¹⁷⁹ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 178.

¹⁸⁰ VVAA, *Las Edades del Hombre. La ciudad de seis pisos*, Soria, 1997, p. 139, obra núm. 63.

¹⁸¹ En el libro más reciente acerca del románico en Soria se habla de un: “estilo muy cuidado, sin duda obra del más refinado taller tardorrománico que trabajó en Soria, conectado directamente con la portada de Santo Domingo y los capiteles del baldaquino de la Epístola de San Juan de Duero y muy cercano a los modos de los escultores tardorrománicos de Cerezo de Riotirón, Butrera y Gredilla de Sedano”: VVAA, *El*

F. 642, 644-
645

F. 634-636,
640

F. 36

En cualquiera de los capiteles de la portada se puede ver que se conoce muy bien Santo Domingo, pero existe una serie de diferencias: los plegados son más exagerados y se forman a partir de un excesivo grafismo lineal, se estereotipan las figuras, se deja de lado el volumen de los cuerpos, se pierden las finezas técnicas y se repiten las composiciones de manera más mediocre. A pesar de todo, no se abandonan los rasgos más distintivos del taller de Santo Domingo y creo que en San Nicolás se puede ver la actuación de uno de los artistas de ese centro. Además, el conjunto de estos capiteles se puede relacionar con las figuras de la puerta de San Gil de la catedral de Tudela (de la que hablaré más adelante). Por el contrario, el tímpano parece ser de una mano diferente que no responde totalmente a este estilo de Santo Domingo. Los pliegues de estas figuras se parecen más a los que se ven en el altar del tímpano de los testimonios de Silos (tipo L), pero están resueltos con menor soltura y volumen, no aparecen los típicos pliegues de Santo Domingo (tipo A o C) y, en cierta medida, recuerdan con menor preciosismo a los de San Miguel de Estella. Los rostros no tienen comparación con los de Silos y son más tudelanos u oxomenses. Para Gaya Nuño este tímpano “marca el fin de la estatuaría románica [...] y pertenecerá a los comienzos del bien entrado XIII”¹⁸². A mi entender, tal y como revelan las coincidencias estilísticas es contemporáneo de ciertas obras estudiadas a lo largo de este capítulo.

Por otro lado, el estilo de Santo Domingo es adaptado con muy poca calidad por el taller de **San Juan de Duero**. Es muy poco lo que se sabe sobre el origen de esta obra que, sin duda, en el siglo XII perteneció a la Orden de San Juan de Jerusalén: existe un documento de 1190 en el que Alfonso VIII (1158-1214) confirma su casa y posesiones en Soria¹⁸³.

En el claustro existen quince capiteles vegetales con acanto y hojas lobuladas o palmetas, tipos que en su mayoría se pueden rastrear en el interior de Santo Domingo. Respecto a estos capiteles, Boto considera la posibilidad de que algún operario de San Pedro hubiese intervenido en el sector noroccidental y sobre el interior llega a decir “creo razonable inferir que el taller de El Burgo de Osma llegó a esculpir los asuntos de la

arte románico en la ciudad de Soria, Aguilar de Campoo, 2001, pp. 135-136. Como trato de demostrar a lo largo de todo el capítulo, las diferencias entre las obras citadas son bastante significativas como para pensar que todo debe ser calificado bajo la idea de “modos cercanos”. De hecho, muy poco en San Nicolás recuerda a Cerezo, Butrera o Gredilla.

¹⁸² GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 180.

¹⁸³ El texto dice así: *facio cartam donacionis, concessionis et confirmationis Hospitali Iherosolimitano Sancti Iohanni in possessionibus domus Hospitalis de Soria in perpetuum valituram*. Doc. 170 en AYALA MARTÍNEZ, Carlos de (ed.), *Libro de privilegios de la Orden de San Juan de Jerusalén en Castilla y León (s. XII-XV)*, Madrid, 1995, p. 351.

Resurrección y la Huida”¹⁸⁴. No coincido en tal filiación para la talla de los baldaquinos pues resulta ser bastante mediocre y no es comparable del todo con Osma, quizá conoce el estilo, pero lo más lógico es pensar que trata de imitar a Santo Domingo. Desde luego, existen manos diferenciadas dentro de la iglesia y algunos autores apuntan “en los baldaquinos hay dos escultores, uno de más escasos recursos técnicos, que labra los capiteles del baldaquino del Evangelio, y otro de mayor calidad, que hace los del lado de la Epístola. Este último, caracterizado por los acusados pliegues, sigue la tradición silense [...] se realizó en torno a los años finales del siglo XII o ligeramente traspasada esa centuria”¹⁸⁵. No comparto los vínculos de estas esculturas con Silos: las soluciones son más toscas, la ejecución es mala, las caras son más sorianas, se estereotipan los pliegues y algunas composiciones resultan sumamente abigarradas¹⁸⁶. Algunas similitudes en las maneras de resolver los plegados (tipos B e I), los rostros y los cánones indican que el escultor utilizaba fórmulas procedentes de Santo Domingo. Pero también conocía otras obras de donde extrajo la forma angulosa de los pliegues, que recuerdan a San Juan de Ortega. De hecho, los detalles iconográficos de San Juan de Duero son diferentes a los de Santo Domingo (aparece un ángel arrodillado en la Anunciación, una sola María en la escena del Sepulcro vacío, es diferente la disposición de la cuna en la Natividad, el demonio de Herodes es aún más monstruoso, etc.). Es factible que mientras se trabajaba en el claustro con un equipo más soriano, llegó alguien diestro en temas historiados y a él se le encargó el capitel del interior.

F. 737

F. 739, 741-745

F. 36

F. 380

Para acabar con las obras de la ciudad, es necesario nombrar el interior de **San Juan de la Rabanera**. En 1908 sufrió una restauración en la que se le añadió la portada del hastial occidental de San Nicolás. La entrada original de San Juan se abre en el muro sur y no presenta figuración aparte de vegetales, por cierto, similares a algunos del interior de Santo Domingo, el claustro de San Pedro de Soria y al de San Juan de Duero. Del mismo modo, la composición del tímpano es parecida a la de Garay. En cualquier caso, la atención principal se dirige a las roscas de las trompas. Su estilo, según Boto, “es semejante al interior de Santo Domingo [...] el referente se encuentra dentro de las tierras

F. 746

¹⁸⁴ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 209.

¹⁸⁵ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 217.

¹⁸⁶ Tal y como se puede ver en la colocación de los Reyes del capitel del Nacimiento, seguramente se había comenzado a tallar por un lado del capitel, se daba la vuelta a medida que se colocaban los personajes y cuando se llegó al final las figuras se debieron de solapar por la falta de espacio.

sorianas, en el capítulo de Osma y en algún extremo en la arquivolta de Villasayas¹⁸⁷. Por su parte, Palomero apunta que San Juan de la Rabanera es “tan similar a Santo Domingo que parecen salidos de la misma mano”¹⁸⁸. No creo que se deba considerar la existencia de las mismas manos en ambas parroquias, pero sí coincido en ver ciertas concomitancias en cuanto a las composiciones del rosetón. De todos modos, opino con Boto que la fauna fantástica es deudora de Osma en su disposición por parejas y en el volumen de las posturas (lejanamente también hay cierto vínculo con Cerezo). Al no existir casi figuración humana, las comparaciones con Santo Domingo no son aclaradoras del estilo y únicamente confirman el aire común de ambas obras.

Una vez evidenciadas las posibles relaciones estilísticas entre los escultores sorianos, éstas no manifiestan que el estilo de Santo Domingo proceda de Soria sino de Osma. Aunque es indudable que en la parroquia objeto de este estudio trabajaron los escultores más capacitados de la ciudad, parece que la mayoría la abandonaron al terminar la iglesia. Su calidad no es igualada en ninguna de las obras restantes (al margen del tímpano de San Nicolás que resulta ser bastante bueno) y tampoco coinciden los repertorios temáticos, de manera que hay una ausencia importante de ciclos completos. Así las cosas hay que destacar que este taller no se formó en San Pedro, la única obra de la ciudad que le podría preceder temporalmente (el resto de obras son contemporáneas o algo más tardías). La monumentalidad de Santo Domingo no se repitió en ninguna parroquia. De todos modos, la variedad es indicadora de que a la ciudad soriana acudieron maestros de formaciones diferenciadas: castellana, riojana, burgalesa y navarra.

5- Relaciones con iglesias sorianas II: la provincia

Las iglesias que a continuación se van a estudiar revelan que el estilo de Santo Domingo se difundió desde la ciudad hacia zonas rurales más o menos cercanas¹⁸⁹. No se encuentran en la provincia de Soria ejemplares románicos de gran calidad ya que la continuada decadencia económica provocó el abandono de muchas aldeas y contribuyó al derrumbe de gran cantidad de iglesias, pérdidas irremediables que dejan un vacío histórico. De todos modos, no tengo constancia de que en ninguna de las desaparecidas

¹⁸⁷ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 267.

¹⁸⁸ PALOMERO ARAGÓN, Félix, *San Juan de la Rabanera (Soria): arquitectura y escultura monumental*, en “Institut d’Estudis Gironins. Annals”, XXXIII (1995), p. 337.

hubiese una calidad como la de Santo Domingo, lo cual no excluye que se hubiese podido establecer algún escalón más en la actividad del grupo de artistas que ocupa este estudio. En estos ejemplos a menudo destaca una degeneración del estilo más o menos acusada, de manera que la comunidad estilística se encuentra enmascarada por la confluencia de aportaciones variadas. Como Santo Domingo no parece ser casi nunca una fuente totalmente directa no voy a detallar mucho las obras.

En la ermita de los **Mártires Nereo, Aquileo, Pancracio y Domitila de Garay** se ve una incidencia simplificada del estilo de Santo Domingo. Aunque es muy poco lo que se ha profundizado acerca de las filiaciones, según Quiñones “el conjunto presenta unas mismas características estilísticas y estéticas, lo que hace suponer que la portada sea obra de un mismo artífice cuya presencia se detecta en la cercana ciudad de Soria y que, dadas las concomitancias que guarda con la escultura oxomense pudiera proceder de la cantera de la catedral de Burgo de Osma”¹⁸⁹. Por su parte, Sainz Magaña destaca los contactos con Aragón en “el tema de la barca [la pesca milagrosa]”¹⁹¹. Y entre las consideraciones más recientes Boto apunta que “los dos capiteles de Cristo y sus discípulos y la Pesca milagrosa carecen de más paralelo que la girola calceatense [...] un ciclo de Natividad de resabios silenses”¹⁹².

Los rasgos del interior son tan parecidos a los de Santo Domingo que resulta creíble que la obra se debiera a uno de los artistas secundarios que trabajaron allí. De hecho, las mayores similitudes entre los personajes, las proporciones y el tratamiento de plegados se ven en los antiguos capiteles del ábside, que ahora son la base del altar. De nuevo, consta la presencia de manos de diversa calidad y la que más interesa realizó los capiteles de las Tres Marías y de la Infancia. Sin embargo, en este último aunque se presenta el mismo estilo y concepción escultórica que en la ciudad, los detalles temáticos remiten a Silos (aparece el Sueño de José, el Niño amamantado, y en el Nacimiento una partera en la esquina tras la Virgen). Por ello todo apunta a artistas formados en Soria

¹⁸⁹ En la provincia de Soria debería haber incluido a Burgo de Osma, pero lo he destacado al principio de este capítulo por su enorme importancia para la comprensión del estilo de Santo Domingo (tal y como se puede constatar a lo largo de estas páginas).

¹⁹⁰ QUIÑONES COSTA, *La ermita de los Mártires de Garay*, en “Celtiberia”, 66 (1983), p. 222.

¹⁹¹ SAINZ MAGAÑA, Elena, “Silos y el románico soriano”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 431.

¹⁹² BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 265, nota 257.

F. 780

F. 779

conocedores de los bocetos de Silos¹⁹³. Además, en otro de los capiteles, en el que aparecen los apóstoles en una barca, el estilo es muy similar al de San Pedro de Soria, dato que constata la posible dispersión de los artistas de la ciudad una vez acabadas las obras en las que trabajaban. No me parece acertada la filiación oxomense de la portada, ya que los monstruos de los capiteles no son relacionables con la calidad de Osma y aún menos los canecillos, que sí se pueden vincular con uno de los maestros del interior de Santo Domingo: el de las máscaras-ménsulas de las naves laterales¹⁹⁴. La puerta meridional de Garray consta de una arquivolta decorada geométricamente en su parte externa con un recurso igual al que aparece en el cimacio de Santo Domingo ^^^; y el tímpano tiene una gran roseta con parecida composición a la de San Juan de la Rabanera. Los vínculos remiten de nuevo a la ciudad y creo que esta parroquia no se entiende sin las canterías sorianas. La importancia de Soria determina la secuencia cronológica, de forma que Garray es un reflejo del estilo de Santo Domingo y no al contrario. Una inscripción en un sillar del exterior del ábside porta una fecha sorprendente: 1231¹⁹⁵. En principio, parece demasiado tardía para el devenir artístico aquí descrito. Es llamativo que la inscripción aluda a la era cristiana (*ANNO DOMINI*), en vez de a la era hispánica, habitualmente usada en Soria durante la segunda mitad del siglo XII y la primera del XIII¹⁹⁶. O la realizó alguien ajeno a Castilla o fue copiada y mal interpretada más tarde, de hecho si se analiza con detalles es posible advertir que la letra fue labrada con posterioridad al sillar en el que aparece, además se sabe que en el siglo XIII sufrió una reconstrucción¹⁹⁷. En tal caso la referencia de 1231 podría mencionar la era, con lo que tendríamos como datación 1193, año relativamente acorde con lo aquí analizado (ya que las comparaciones estilísticas con Santo Domingo revelan una posterioridad en el tiempo para los relieves de Garray).

¹⁹³ Es interesante señalar que la Virgen de la Anunciación sostiene su vestimenta con la misma postura de la mano que se ha visto en el tímpano T 9, en Butrera, Gredilla, Berlanga y Villasayas.

¹⁹⁴ Uno de los capiteles, el de la izquierda, tiene unos seres monstruosos similares a los del Cf I 1.

¹⁹⁵ Inscripción en el exterior del ábside, muro sur: *ANNO D[omi]NI MCCXXXI*. Me parece una datación tardía que no corresponde con las características estilísticas de la escultura: GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 239. Indica que “era anómalo contar por eras con lo cual este dato no es de fiar”.

¹⁹⁶ Aparece la era hispánica en las más tardías inscripciones del claustro de San Pedro, en la de la torre de San Nicolás, en Tiermes, en Andaluz, etc.

¹⁹⁷ RIDRUEJO GIL, María Antonia y RIDRUEJO GIL, María del Pilar, *Cuatro frontales románicos de Soria*, en “Archivo Español de Arte”, XVIII (1954), p. 98. Además, es importante tener en cuenta que de la fábrica primitiva sólo se conserva parte de la estructura del edificio.

En cuanto a las esculturas del interior de **San Miguel de Almazán**, es muy poco lo que se ha destacado de ellas. Según Boto se conocen las recetas de Osma¹⁹⁸. Y aunque en el edificio se sucedieron diferentes artistas con más o menos pericia en la labra, a falta de decoración historiada sólo se puede decir que las composiciones más cercanas a éstas son las que se encuentran en el interior de San Juan de la Rabanera (en la cúpula del crucero), de manera que los vínculos remiten indirectamente a Osma. Los vegetales son del tipo más habitual utilizado en San Pedro de Soria, San Juan de la Rabanera y en Santo Domingo, pero tras los animales aparecen hojas que lo llenan todo, detalle que apunta un cierto distanciamiento respecto a las figuras del exterior de Santo Domingo y más cercanía con las esculturas de San Pedro, San Juan de la Rabanera, Osma o Moradillo de Sedano. En cuanto al frontal de altar descubierto en 1936 en el absidiolo del Evangelio, en él se muestra el martirio de Tomas Becket y es importante señalar un alargamiento de las figuras (más en la línea de lo que sucede en algunas de la Calzada), a pesar de ello el estilo se revela, en cierta medida, deudor de Osma. El dato del asesinato del santo debe ser tomado como un término *post quem* para estas esculturas del altar, pues antes de 1170 no se pudieron llevar a cabo.

F. 370

En la iglesia de la **Asunción de Villasayas** existe una portada con una arquivolta decorada en la que aparecen monstruos del tipo de Burgo de Osma. Pero para este estudio interesa más el relieve de la Anunciación (hoy aislado de su emplazamiento original y empotrado en el frente del pórtico), ya que se emparenta con algunas de las soluciones adaptadas en la Epifanía de Cerezo de Riotirón o Gredilla (como la postura del ángel arrodillado mal resuelta). Desde luego, la rotundidad de estas figuras no es igual que la de Cerezo: aquí se tiende al cuadrado en las formas y en la iglesia burgalesa se tiende al rectángulo. Además, los cuerpos se ocultan bajo unos pesados drapeados muy profusos y cercanos a los presupuestos más silenses. Para Valdez del Álamo el artista es el mismo que labró el friso de San Millán de Lara y la Anunciación es “una de las copias más cercanas del relieve de Silos [...] realizada a mayor escala”¹⁹⁹. En esta línea, Ruiz Ezquerro considera que “deriva tanto temática como estilísticamente del relieve del segundo Maestro de Silos, casi con seguridad a través del centro difusor secundario del

F. 754-755

¹⁹⁸ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 268.

¹⁹⁹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 240.

Burgo de Osma”²⁰⁰. En realidad, son pocas las conexiones con Soria: el estilo es menos sosegado aquí y los pliegues son menos claros, tan sólo la posición de la Virgen se parece a la postura de la del tímpano de Santo Domingo que ya he comentado en Butrera, Gredilla y se verá en Berlanga de Duero. Como ya he dicho, en cuanto a la relación de los animales de la arquivolta de la portada con los de los arcos de Osma el vínculo es bastante claro²⁰¹.

F. 718

En **Santa Cristina de Barca** es necesario detenerse en las figuras hoy situadas bajo los capiteles del pórtico a modo de fustes de apoyo en los extremos de la retocada galería porticada. A mi entender, la relación más evidente es la que se establece con las figuras de los laterales que encuadran la portada de Moradillo de Sedano, Cerezo de Riotirón y con la Virgen de Alcanadre (de la que hablaré más adelante). Aquí, en esta parroquia, los plegados se reiteran con pesadez y profusión, de manera que se alejan de los de Santo Domingo, y lamentablemente la desaparición de los rostros no permite hacer más comparaciones (de todos modos, son muy rectangulares y no parecen existir los pliegues en las comisuras de los labios ni las mejillas regordetas). En realidad, a mi entender, los relieves de Barca están bastante lejos de la influencia del ámbito estilístico de Santo Domingo, aunque como siempre la base parece partir de unos presupuestos similares. Sin embargo, Ezquerro apunta “dependencias del románico de la capital [Soria]”²⁰². Y en similar tendencia Boto señala sobre “el capitel de arpías que acompaña hoy a los presuntos profetas. Todo lo más relaciones formales con Santo Domingo de Soria”²⁰³. No comparto estas opiniones por las diferencias que ya he mencionado, y porque las hojas de los capiteles que aparecen por detrás de los animales (del tipo palmetas) se encuentran sobre todo en ejemplos indicados como Moradillo, Cerezo e iglesias vinculadas más a la esfera burgalesa que a la soriana.

²⁰⁰ RUIZ EZQUERRO, Juan José, “Silos y el románico rural soriano: Villasayas, Barca y Torreandaluz”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 567.

²⁰¹ Boto destaca un trabajo escultórico en contacto con centros del norte de Burgos como consecuencia de un magisterio común: plantillas de estirpe silense y morfología oxomense. De esta manera llega a decir “presumo que el origen de la solución plástica adoptada en estos centros se encontraría en el umbral del pórtico silense”: BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 237. Como vengo repitiendo es factible que en Silos estuviera la clave y coincido así con la idea de Boto. No obstante, no todo se redujo al monasterio silense y otros centros ejercieron su influencia en mayor o menor medida.

²⁰² RUIZ EZQUERRO, Juan José, “Silos y el románico rural soriano: Villasayas, Barca y Torreandaluz”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 569.

²⁰³ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 251.

El modelo del tímpano de Soria se ve reflejado con un estilo bastante aceptable en **Berlanga de Duero**. De la importancia de la localidad da cuenta la fecha de 1180 en la que se enviaron procuradores de esta ciudad a las cortes de Carrión. Lamentablemente nada queda de la iglesia primitiva, y aunque hay constancia de que en 1231 se destruyó no dispongo de datos que permitan explicar el porqué de su desaparición, de manera que en la actualidad sólo existe este tímpano aislado y colocado fuera de contexto en un muro de la fachada del monasterio de las Concepcionistas franciscanas. La Virgen es exactamente igual a la de Soria en cuanto a la postura, pero el canon es más redondo, y los ángeles que rodean a Cristo están colocados más forzados al marco²⁰⁴. Por desgracia en los rostros se llevó a cabo una restauración que alteró totalmente los rasgos, y a mi juicio los más parecidos a los originales son los del ángel de Lucas: en él se ve una concepción cercana a la soriana en cuanto a la sonrisa, ojos y orejas; no obstante, la cara tiende al volumen más cuadrado. Creo que es evidente el impacto del tímpano de Santo Domingo en cuanto a la composición y las formas (a pesar de que el tema central no es una Trinidad y la figura lateral de la izquierda se cambia por San Miguel)²⁰⁵. El éxito de la fórmula soriana se constata también en el tímpano de **Tozalmoro** cuyo estilo tosco y decadente ya no recuerda en nada al de Santo Domingo (sin embargo algunos vegetales de los capiteles remiten a los tipos del interior de los que ya he hablado con anterioridad).

F. 336

F. 677-680

F. 337

En **San Martín de Aguilera** existe una galería porticada en la que se conservan capiteles con motivos vegetales que parten de esquemas muy similares a los de algunos de los que se encuentran en el interior de Santo Domingo. En esta ocasión, la ausencia de

F. 715-716

²⁰⁴ Aunque las posturas de las piernas de los arriba están mejor resueltas.

²⁰⁵ En la cabeza de la *Maestas* aparece un extraño elemento que en la actualidad parece una “tiara”, aunque desde luego no lo es. Es posible que en el boceto del maestro estuviese una paloma sobre la cabeza del protagonista del tímpano. De hecho, si uno se fija con detenimiento se ve como se ha delimitado el cuerpo de un ave que desciende en picado. La verdad es que ante la carencia del Hijo no podría representarse la Trinidad *Paternitas* del modelo que a mi juicio copió. Es factible que ante la constatación del error, el artista decide no continuar con el Espíritu Santo y dejó de esta manera sin acabar el relieve o bien que abandonase el proyecto inicial por lo que ya he apuntado respecto a Moradillo en relación con las herejías. La aparición de San Miguel podría estar marcada por la importancia que se le concedió a este ángel en Santo Domingo de Silos. Concretamente en el pórtico norte de la entrada de la iglesia *In parte vero interiori porticus [...] circa eiusdem arcum sculpta variis divisionibus Vita Christi Domini parvis figuris, inter quas Monialium aliqua. Supra portam vero erat statua Sti. Michaelis, qua etsi non apprime sculpta; antiquitate tamen sua servata est; et subtus Capellam S. Dominici custodia*. Transcripción de Díaz citada por VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 18. El tímpano de Biota también presenta a este protagonista, ángel que aparece en uno de los relieves del lateral de la portada de San Miguel de Estella, en uno de los capiteles de Fuentidueña, etc. La disposición de todos es en cierta medida parecida y como el vínculo común entre todas estas obras es Silos, apunto esta posibilidad.

F. 677-678

temática figurada impide profundizar más, pero a pesar de ello se puede sugerir una posterioridad temporal respecto a la portada de Santo Domingo.

F. 781-785

En la iglesia de la **Inmaculada Concepción de Omeñaca** se conserva una serie de capiteles de la galería porticada en los que se puede constatar la degeneración del estilo de Soria, tanto de Santo Domingo como de San Pedro y Osma. El tipo de sus vegetales se ve también en Aguilera y Fuensaúco, y responde a un estilo rural desarrollado con cierto éxito entre las parroquias más modestas. Los animales fueron realizados de manera torpe y en algunas composiciones se adivina más la huella de San Pedro que la de Santo Domingo. Aunque en las formas nada permite apuntar que en esta obra trabajaran los propios artistas de la ciudad soriana, resulta muy posible que se conocieran los rasgos más importantes del estilo y los esquemas más sencillos de algunos temas gracias a la difusión que de ellos hicieron los peores escultores de los talleres de Soria.

En cuanto a las galerías porticadas de **Santa María de Tiermes** y **San Pedro de Caracena**, Boto destaca “que de Osma proceden algunas plantillas [...] en ambos edificios trabajaron los mismos operarios de distinta habilidad dentro de una pobreza de recursos compartida [...] se repartieron las cestas y las plantillas de modo diferente en cada uno de los dos casos”²⁰⁶. La relación más o menos directa con Osma ayuda a entender parte del estilo, por ejemplo en cuanto al capitel de la Resurrección de Tiermes: los soldados son muy parecidos a los del frontal de Almazán y en consecuencia es posible señalar cierta influencia oxomense. En cuanto a Santo Domingo, los escasos temas figurados de estas iglesias no coinciden con los de la fachada soriana, el estilo en ellas es mucho más simple y rudimentario, no existen plegados semejantes y el canon de los personajes es más largo. Acerca de Tiermes se conserva un documento del concilio de Burgos de 1136 en el que se deja constancia de la existencia del monasterio de *Sancta Maria*²⁰⁷. Pero no parece posible admitir que de ese momento sea la galería porticada en la que se encuentran las esculturas que aquí se analizan; sin duda es más tardía, y de hecho existe una inscripción en las cartelas de las tres figuras descabezadas que se conservan en una hornacina del pórtico. El año 1182 (*ERA MCCXX*) permite datar el conjunto de las esculturas de manera más lógica, y de nuevo se acota el ámbito temporal de las obras que aparecen como reflejos del estilo oxomense-soriano.

²⁰⁶ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, pp. 219-220.

Para finalizar la provincia de Soria es interesante detenerse en la parroquia de **Santo Domingo de Silos de Torreandaluz**. Aunque el estilo es más oxomense, aparecen los plegados basados en círculos (tipo F), pero se realizan de manera más dinámica que en Soria y sin perfección anatómica. En cualquier caso, a mi entender, la calidad del conjunto es bastante mala: estereotipa los pliegues, alarga las formas en exceso y copia sin destreza. A pesar de esto, “se ha considerado que el autor de estas labras fue uno de los discípulos más cualificados de la cantería de Osma, equiparable en el medio rural soriano a los trabajos de Barca o Villasayas dotado de espíritu descriptivo y sensibilidad en el equilibrio compositivo”²⁰⁸. De hecho, Ruiz Ezquerro escribe: “dada la gran calidad que tienen [los capiteles] han permitido individualizar al autor con la denominación de Maestro de Torreandaluz”²⁰⁹. No creo que sea un artista de procedencia directa de Osma, seguramente conoce las recetas de la iglesia, pero el resultado es mucho peor: degenera los rasgos y lo cierto es que se parece bastante a los relieves del frontal de San Nicolás (que a su vez se relaciona con Osma), tanto por las posturas como por los pliegues. No hay conexión explícita, por tanto, con Santo Domingo.

F. 36

F. 709-714

En conclusión, en buena parte de los núcleos del románico soriano se pueden detectar influjos oxomenses, pero en algunos casos estos no se entienden sin tener en cuenta los relieves de Santo Domingo.

6- Relaciones con Segovia

Ciertamente existe una hermandad artística entre determinados artistas sorianos y algunos artífices segovianos que casi nunca se ha mencionado. Aunque en el románico rural se aprecia la difusión de ciertos estilemas y modelos procedentes de las canterías importantes, la carencia de grandes obras segovianas implica que no sea posible determinar el alcance del impacto soriano. Opino que alguno de los escultores que trabajaron en Soria actuó más tarde en algunas iglesias locales segovianas junto a otros artistas de peor calidad. Aunque la trama de relaciones es muy compleja, algunos templos pequeños revelan importantes pistas para poder seguir la actuación de los miembros del taller.

F. 796

²⁰⁷ El texto dice así: *Caracenam cum omnibus aldis suis et cum duobis monasteriis Sancti Salvatoris et Sanctae Mariae de Termis*: MINGUELA Y ARNEO, Toribio, *Historia de la diócesis de Sigüenza y sus obispos*, Madrid, 1910, Vol. II, p. 358.

²⁰⁸ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, pp. 271-272.

Languilla, situada en una zona limítrofe con Soria, presenta una evocación clara de algunos aspectos de Santo Domingo en los capiteles de la parte izquierda de la portada²¹⁰. Ruiz Montejo cree respecto a Soria que “la relación es tan sólo iconográfica y parece estar justificada por la raíz silense común a ambos monumentos”²¹¹. Por su parte, Bango advierte de contactos con talleres aragoneses, vínculos que justifica porque la diócesis de Sigüenza se extendía hasta Aragón²¹². Y Boto habla del aprendizaje oxomense, de manera que destaca acerca de uno de los capiteles: “el esquema compositivo está próximo a la Última Cena de Osma y a la de Moradillo de Sedano”²¹³. A mi juicio la clave principal es el trabajo de uno de los artistas sorianos (emparentado con Osma e indirectamente con Silos), tanto por las proporciones de los personajes, como por las caídas curvas de los plegados (tipo D), por el tratamiento de los círculos de los antebrazos (tipo F), por las caídas en zig-zag (tipo C), por el modelado de las cabezas ovaladas, por los rostros, las orejas, las posturas, los criterios de factura, e incluso por la disposición de los tres dados en la parte superior del capitel (como en Cp 10). Ruiz Montejo señala que “el estudio estilístico es el que confirma una estrecha conexión entre el Burgo de Osma y Languilla”²¹⁴. Si se valora esta afirmación creo que al profundizar en el análisis de las formas se revela un vínculo más cercano con Santo Domingo de Soria que con Osma. En este sentido, la imagen que más interesa es la del capitel del Génesis donde, a pesar de algún detalle en las vestimentas de Dios o en el cetro que porta, la escena es prácticamente igual a la soriana²¹⁵. También se ve la actuación de un artista soriano en la composición del martirio de San Juan (que parte de la misma idea de concepción que las posturas de la Matanza y las del Banquete de Herodes)²¹⁶. Por otro lado, los demonios que acompañan al avaro confirman que se conoce el tema soriano, pero los solapamientos de esquemas iconográficos revelan que no se entendió bien.

²⁰⁹ RUIZ EZQUERRO, Juan José, “Silos y el románico rural soriano: Villasayas, Barca y Torreandaluz”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 570.

²¹⁰ La diferencia de calidad del otro lado es evidente y podría estar determinada por la marcha del artista principal que es el que más interesa para el objeto de este estudio.

²¹¹ RUIZ MONTEJO, Inés, “Modelo y copia en el románico de tierras de Segovia. Las puertas de Languilla y Alquíte”, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), p. 266.

²¹² BANGO TORVISO, Isidro, , “Arquitectura y Escultura”, en VVAA, *Historia del Arte en Castilla y León*, Vol. II, Valladolid, 1994, p. 174.

²¹³ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 258.

²¹⁴ RUIZ MONTEJO, Inés, “Modelo y copia en el románico de tierras de Segovia. Las puertas de Languilla y Alquíte”, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), p. 266.

²¹⁵ De hecho, la postura de la Eva del capitel de Languilla está mejor resuelta que en Soria. Véase el capítulo IX.

Además, en Languilla existen ciertas semejanzas con Ahedo en relación con lo que ya he comentado que une a la iglesia burgalesa con la soriana. Por todo ello es posible que los capiteles segovianos fueran realizados por un artista que antes o después pasó por el norte de Burgos y por el sur de Soria. No se explica Languilla sin Osma ni Soria, por ello y por el carácter de obra secundaria debe de ser posterior en el tiempo a ambas.

El establecimiento de las relaciones con **San Miguel de Fuentidueña** lleva a considerar ciertas similitudes con Aragón, concretamente con Biota y Agüero. Las figuras de los capiteles son más estilizadas que las sorianas y acusan longitud en las piernas (son más esbeltas a partir de la cintura), pero muestran parecida idea de concepción escultórica que los relieves de Santo Domingo: se parecen los rostros y se comparten algunas composiciones. Ruiz Montejo sostiene “la filiación silense del maestro, o al menos, conocimiento directo de la escultura del claustro, y se podría incluso sobreentender que los dos maestros de la iglesia de San Miguel, compañeros de trabajo en Silos, llegaran juntos a tierras de Fuentidueña”²¹⁷. Me parece un parentesco forzado el que esta autora establece con Silos ya que las cabezas y los plegados de las zonas inferiores (tipo B) son más cercanos a los sorianos. Más adelante, esta misma autora escribe que “los capiteles de ornamentación vegetal se asemejan extraordinariamente a Moradillo de Sedano”²¹⁸. Tampoco veo claro este vínculo y a mi entender San Martín de Fuentidueña presenta un estilo más cercano a Osma, Santo Domingo de Soria y Biota.

De la misma manera, **Alquité** confirma la irradiación artística de Soria (sobre todo de Osma) por la zona nororiental de Segovia. Estos artistas son más rudos y más modestos que los anteriores, pero se encuentran enraizados en fórmulas que se repiten constantemente: canon más bien corto, rostros plenos, plegados más o menos curvos, etc. Es posible que, tras ver Silos y actuar en Osma, desde Soria algún miembro del taller pasara por aquí. El horizonte artístico es similar pero los pliegues resultan más paralelos y recuerdan más a Moradillo donde se han visto ecos sorianos. Además, también se colocan vegetales por detrás, las figuras son más estilizadas y las “escamas” de los animales son muy marcadas (a la manera de Cerezo de Riotirón u Osma). Las coincidencias con Santo Domingo no parecen ser de primera mano y creo que se trata de

²¹⁶ La mesa de la cena está tratada como en Soria, Moradillo y Silos: un bloque horizontal que no llega hasta el suelo, en Osma tapa a los personajes hasta los pies. Acerca de otros aspectos remito al capítulo XIII.

²¹⁷ RUIZ MONTEJO, Inés, *El románico en villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, p. 70.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 73. En la p. 94 diferencia más de siete manos.

un conocedor de los estilemas más comunes que reinterpreta según sus posibilidades. Por su eclecticismo seguramente se encuentra hacia el final de la secuencia cronológica.

F. 36

En **Castillejo de Mesleón** existe una profusión de un tipo de pliegues paralelos que caen desde los hombros con la forma de)(. Estos plegados se realizan a partir de esquemas repetidos sin intención naturalista, en ciertas figuras se parecen más a Moradillo y presentan el tipo L. Las posturas ya no recuerdan a Santo Domingo y se puede ver la degeneración del estilo en los rostros y en las proporciones. Aunque la calidad es bastante aceptable, la pericia se limita a la ejecución de las pautas aprendidas.

En la iglesia de **San Andrés de Pecharromán** se encuentran, de nuevo, formas similares a las sorianas, sobre todo en los modillones del exterior. En cuanto a la temática predominan los animales con concepción parecida a la de los monstruos de Soria, Gredilla y Moradillo. En las figuras humanas las características son muy próximas a las descritas hasta el momento (en proporciones, rostros y actitudes), y en realidad evidencian unos modelos que se han asimilado bastante bien. Los enlaces más claros se ven con otras iglesias de la zona segoviana como Fuentidueña y los estilemas parecen ser un compendio de las aportaciones de unos y otros talleres. El carácter de obra secundaria hace que no deba ser considerada como una clave importante de este capítulo.

F. 36

Los artistas de **San Pedro de Grado del Pico** están también dentro de la corriente estudiada y algunos autores como Bango los han vinculado a maestros aragoneses²¹⁹. Al respecto, Boto apunta que “a las derivaciones de lo aragonés y lo soriano se suman formas y temas de origen local”²²⁰. En la actualidad se conservan algunos capiteles de la galería porticada (aún tapiada). En la Adoración de los Reyes, el estilo de los plegados es similar al soriano y está formado a partir de una serie de incisiones paralelas en la zona de cada arruga, tipo cercano al I. En cualquier caso, las composiciones no se parecen mucho y no creo que se trate de un artífice procedente del taller de Santo Domingo, seguramente conoce las plantillas de Osma y la iconografía se relaciona más con el tipo de Biota o Agüero.

Parece que la penetración artística aragonesa en el ámbito segoviano se hizo a través de iglesias que se convirtieron en un puente entre los talleres de las diferentes zonas. Así, coincidieron en Castilla modelos de orígenes variados: aragonés, soriano,

²¹⁹ BANGO TORVISO, Isidro, “El maestro de Grado del Pico: Un maestro románico aragonés en Castilla”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, Granada, 1976 (1973), pp. 283-291.

silense, oxomense, burgalés o calceatense, y el resultado fue esta serie de interconexiones complejas de discernir. Como se ha podido apreciar, la trama se complica en los focos secundarios de la escultura rural: la itinerancia de los artistas y los contactos entre ellos hicieron posible la transmisión de los repertorios de modelos, pero en un momento determinado se perdía el vínculo con el centro difusor y se enmascaraba el lugar de origen de las formas y los temas por las aportaciones locales. De esta manera, se mezclaba la facilidad de ejecución de ciertas recetas con las características de cada artista para dar lugar a estilos más o menos eclécticos que no dejan descubrir bien cual es la relación con los principales centros creadores.

En torno a la zona castellana estudiada hasta el momento (Burgos, Soria y Segovia) resaltan algunas inscripciones que permiten datar una serie de monumentos. Aunque no todos son exponentes de el estilo “soriano” que se estudia en este capítulo, algunos presentan ciertas coincidencias en iconografía, lo que revela cierta contemporaneidad en las labras. Aún así hay que tener en cuenta que no todas las fechas son fiables; de hecho, no corresponden siempre a los mismos elementos: son orientativas y no se trata de la principal manera de datar las obras (resultan ser una interesante ayuda para conocer mejor el contexto)²²¹. De este modo, destacan la Virgen de la Peña en Sepúlveda (1144)²²², San Miguel de Yanguas (1146)²²³, San Vicentejo (1162), San Millán de Lara de los Infantes (1165)²²⁴, San Andrés de Soto de Bureba (1176)²²⁵, Santa María de Tiermes (1182)²²⁶, Rebolledo de la Torre (1186)²²⁷, Lebanza (1185)²²⁸ y San Esteban de

²²⁰ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 250.

²²¹ No siempre está claro a que corresponden estas fechas, pero se supone que casi todas son relativas al fin de la obra, lo que ayuda a establecer las secuencias temporales.

²²² Inscripción en la torre: *SUB ERA MCLXXXII*.

²²³ Inscripción en la torre: *HEC TURRIS COEPIT EDIFICARI SUB MAGISTER HUIUS TURRIS FUIT DOMINICUS JULIANUS QUI FUIT DE SANCTO STEFANO. ERA MCLXXXIII*. Transcripción de GAYA Nuño, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 155.

²²⁴ Inscripción en el cuerpo bajo de la torre norte: *BENEDICTU[s] / MICAEL ET / MARTINUS / HANC OP[er]AM F[ecerunt] / ERA M/CCIII*. Transcripción de Férotin citada en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 240.

²²⁵ Datación en la portada en la que se hace referencia a los canteros: *IN NOMINI DOMINI : NOSTRI : IHES[u] X[rist]I : [is]TA ECCLESIA : CLAMANT : S[an]C[t]I ANDR[ae] ERA : M : CC : XIII [is]TE PORTAL [f]ecit : PETRUS DA EGA [i]HOHANES MICHAEL*. Citado en BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 230, nota 258.

²²⁶ En una hornacina de arco apuntado que se encuentra en la galería porticada. Se trata de tres personajes (hoy sin cabeza) en cuyas cartelas se observa una inscripción que destaca: *D[omi]NIC[u]S MARTIN[us] ME FECI[t] ERA MCCXX DATE ET DABU[nt]TUR [vo]BIS*. Citado en BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 220.

Moradillo de Sedano (1188)²²⁹. En cualquier caso, y a pesar de las diferencias, estas iglesias son testimonios de una intensa actividad escultórica y arquitectónica entre 1150-1190. Como se aprecia, las dataciones no van más allá de 1200 de manera que no me parece adecuado colocar a las obras que muestran influencias silenses, oxomenses o sorianas en el siglo XIII. La revitalización del segundo taller de Silos tuvo su impacto más notable en los esquemas compositivos, temas y técnicas de labra que se concretan en buena parte de las iglesias estudiadas hasta el momento. Si se considera que en torno a 1158 se estaba trabajando en el cenobio burgalés es lógico admitir su difusión a partir de similares fechas.

Como he destacado a lo largo de estas páginas, en general se acusan ciertas familiaridades entre todos estos talleres castellanos, similitudes que en algunos casos hacen que se distingan muy poco unos componentes de otros. He intentado enfatizar una serie de rasgos comunes que ponen de relieve los puntos más cercanos del estilo, pero también he tratado de ver cuáles son los aspectos más peculiares de las distintas personalidades que forman esta complicada trama de corrientes. Las diferencias entre cada una de las canterías tratadas muestran que las relaciones son demasiado complejas como para poder trazar un recorrido unidireccional. Se debe hablar más de vínculos que de dependencias porque ciertas semejanzas son de época y no de parentesco directo. Lo cierto es que se trata de un círculo de artistas, más o menos afines, que comparten un estilo en mayor o menor medida. Creo que Silos aportó las fórmulas más usuales y condicionó con su éxito el tratamiento de los animales, algunas fórmulas iconográficas y ciertas novedades compositivas. De manera que los talleres que más importan derivaron de él, pero Osma y, en menor medida, San Pedro de Soria y Santo Domingo también resultaron ser eslabones claves. En cualquier caso, es posible determinar que el conjunto de los artistas de Santo Domingo destacó por la magnitud del proyecto escultórico frente al resto de obras, casi todas de carácter más simple. En general, las otras parroquias no presentaban ciclos iconográficos tan coherentes, unitarios, elaborados y completos. Resulta curioso no encontrar por ningún lado la temática propia de Santo Domingo, pues

²²⁷ En un ventanal de la fachada oeste se aclara: *SUB ERA MCCXXIII [...] FECIT ISTUM PORTALEM IOANES MAGISTER PIASCA. IN ERA MCCXXIV.*

²²⁸ *PETRUS CARO PRIOR [f]ECIT ISTA ECCLESIA DOMUS CLAUSTRA OMNIAQUE AB E[o] FU[n]DAT ERA MCXXIII.* Citado en ÍÑIGUEZ ALMECH, *Sobre tallas románicas del siglo XII*, en “Príncipe de Viana”, 112-113 (1958), p. 216.

²²⁹ Inscripción en el cimacio de la ventana de la izquierda de la portada (según el espectador): *IN ERA MCCXXVI.*

la intervención de los escultores de esta cantería en otras obras implicaría llevar cuadernos de motivos con un repertorio en el que deberían de estar los temas sorianos. De hecho, en Segovia se ven nexos estilísticos directos con Soria, y concretamente en Languilla aparecen, reinterpretados, algunos asuntos y esquemas de la portada. Por otro lado, como he justificado, no creo que Moradillo deba de ser entendido como una mera copia de Santo Domingo, pero tampoco considero que se deban admitir fechas posteriores a 1188 para la fachada soriana. Tanto el estilo como las conexiones iconográficas apuntan a unas dataciones más tempranas, posiblemente en torno a 1170. De nuevo, coincido con Valdez del Álamo en su secuencia cronológica

Silos 2 → Osma → Santo Domingo → Moradillo²³⁰.

- XVI. 2. Vinculaciones con obras aragonesas

Otra de las áreas más cercanas que revela cierta fraternidad con el estilo soriano es Aragón. Concretamente, las obras que se estudian se distribuyen en la ciudad de Zaragoza y en el noroeste de Huesca. Desde hace tiempo han sido puestas de manifiesto algunas filiaciones con Santo Domingo que conviene examinar. Ya en 1969 Yarza apuntó ciertas coincidencias entre las esculturas relacionadas con el taller pinatense y las sorianas²³¹. Años más tarde, en 1979, Lacoste hablaba de la portada de Santo Domingo de Soria como lugar de formación para el maestro de San Juan de la Peña²³². Y Ocón consideró que el taller de la Peña era un consecuente del estilo soriano claramente derivado de los rasgos de Silos²³³. En un interesante artículo aparecido en 1995, Melero replantea el llamado “taller de San Juan de la Peña” y presenta nuevas conclusiones acerca de las relaciones estilísticas entre muchas iglesias de este territorio²³⁴. El análisis pone de manifiesto datos de crucial importancia para el estudio de esta serie de artistas que anteriormente solían ser simplificados como un único maestro. De nuevo, el principal

F. 798

²³⁰ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 259.

²³¹ YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma*, en “Boletín del Seminario de Arte y Arqueología”, XXXIV-XXXV (1968-1969), pp. 217-229.

²³² LACOSTE, Jacques, *Le maître de San Juan de la Peña (XIIème siècle)*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, X (1979), pp. 175-189.

²³³ OCÓN ALONSO, Dulce, “Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 501-510.

²³⁴ MELERO MONEO, Marisa, *El llamado “taller de San Juan de la Peña”, problemas planteados y nuevas teorías*, en “Locus Amoenus”, I (1995), pp. 47-60.

referente parece ser el estilo silense pero interpretado en esta ocasión a partir de otras técnicas y repertorios iconográficos distintos de los castellanos.

Al igual que he hecho con Castilla, comenzaré por hablar acerca del taller que debió de tener más importancia en esta zona. Se trata de la catedral de **San Salvador (la Seo) de Zaragoza**. A mi entender, existen relaciones bastante directas entre la escultura de la ciudad zaragozana y la de Santo Domingo de Soria, concretamente con capiteles del interior de la cabecera románica del templo, zona que permanecía oculta por el retablo de Pere Johan y Hans de Suabia y fue descubierta hacia 1960²³⁵. Su escultura fue datada por Iñiguez hacia la década de los ochenta del siglo XII y en este sentido apuntó “en la Seo hay recuerdos compostelanos del Pórtico de la Gloria y del Palacio de Gelmírez [...] analogías que van más allá del grupo castellano, tendido hasta Navarra y consecuencia de la gran escuela del camino de Santiago”²³⁶. Esta cronología fue admitida por Crozet, y para este autor las fechas de la Seo estaban en torno a 1188²³⁷. Entre los investigadores más recientes, Lacoste retrasa la ejecución hasta 1190 y especifica que “el taller que llevó a cabo esta decoración estuvo dominado por una personalidad a la que el arte del maestro Mateo había marcado fuertemente”²³⁸. Si se acepta esta teoría se debería implicar a la Seo dentro del ambiente compostelano, pero tal referencia no me parece tan evidente a no ser que se considere la posibilidad de que los artistas de la Seo fuesen a la catedral gallega como culminación de su estilo. Creo que las relaciones más claras remiten a Castilla (en torno a Silos, Osma y Santo Domingo), y a Navarra (sobre todo a Tudela)²³⁹. En este sentido, Melero considera que el origen del estilo del claustro navarro se halla en este ábside²⁴⁰. Lo cierto es que fuera el que fuese el origen de los escultores zaragozanos, a tenor de lo que se ha conservado el resultado tuvo que ser magnífico, y así hay que destacar la importancia del proyecto románico que, según Ruiz Maldonado, debió de

²³⁵ En la actualidad resulta imposible ver los relieves románicos.

²³⁶ IÑIGUEZ ALMECH, Francisco, “El ábside de la Seo de Zaragoza”, en *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, 1961-1962, p. 464.

²³⁷ CROZET, René, *Statuaire monumentale dans quelques absides romanes espagnoles*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XII (1969), p. 291. Este autor se basó en “las donaciones del obispo Pedro Tarroja confirmadas por la Bula de Clemente III, datada en 1188”.

²³⁸ LACOSTE, Jacques, “La escultura románica en Aragón en el siglo XII”, en VVAA, *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, 1993, p. 119.

²³⁹ Los vínculos con Tudela fueron señalados por: CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon. Les chapiteaux du cloître de Tudela (Navarre)*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, II (1959), pp. 333-340; y *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon. Nouvelles remarques sur les chapiteaux du cloître de Tudela*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, III (1960), pp. 119-127.

²⁴⁰ MELERO MONEO, Marisa, “Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: el claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), p. 111.

tener una cabecera grande con cinco capillas absidales²⁴¹. Además, la construcción estaba respaldada por la monarquía, posiblemente por el propio Alfonso II (1162-1196), quien se casó con Sancha de Castilla en 1174 en la Seo.

Para intentar una aproximación a la historia del templo es interesante destacar que existen varias noticias anteriores al obispado de Pedro Tarroja (1152-1182). En 1123 el obispo de Zaragoza, concedió a los canónigos del Salvador la mitad de los diezmos de la ciudad²⁴². Y años después, en 1134 Ramiro II confirmó a la iglesia del Salvador tanto los clérigos del reino como sus privilegios y libertades²⁴³. Buesa Conde explica que en 1140 ya hubo donaciones testamentarias *ad opus*. De hecho, hay menciones de artistas trabajando en las obras como el pintor *Guirardus* (hacia 1147), y además se sabe de “mandas testamentarias desde 1140 hasta el entorno de 1180”²⁴⁴. Concretamente, en el testamento de Oleger se cita *ad illa opera de Sancti Salvatori*²⁴⁵. En este sentido, Buesa destaca algunos datos de importancia: “en diciembre de 1156 la fábrica del templo cuenta con un *magister de illa opera* llamado Pere de Carnaz [...] este quehacer constructivo en la cabecera abarca un primer momento de empuje (1140-1180) [...] a lo largo del último cuarto del siglo XII se completa la obra de la cabecera, aunque pensamos que quizá el ábside principal pudiera estar muy avanzado en la década de 1170”²⁴⁶. Este autor además explica que “al mismo tiempo que se inicia la construcción de la catedral románica –en el entorno de 1150- se realiza la portada principal”²⁴⁷. En 1171 llegaron las reliquias de San Valero a Zaragoza (la cabeza de este obispo fue adquirida el 27 de noviembre de 1170), y el 22 de enero de 1172 el papa Alejandro III recibió bajo su protección la iglesia de Zaragoza, ese mismo año el 17 de julio hubo una donación para el altar principal²⁴⁸. Todo apunta a que desde antes ya estaba concluida la capilla mayor, y aunque las referencias parecen ser firmes y corroboran la existencia de obras importantes en torno a 1150, ya he señalado que algunos autores no consideran probables unas dataciones tempranas. Frente a ello,

²⁴¹ RUIZ MALDONADO, Margarita, *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1997, p. 12.

²⁴² LACARRA, José María, *Documentos para el estudio de la Reconquista y Repoblación del Valle del Ebro*, Vol. I, Zaragoza 1982, doc. 94.

²⁴³ *Ibidem*, doc. 239. En diciembre de 1134 Alfonso VII confirmó las donaciones que le habían hecho Alfonso I y Ramiro II: *ibidem*, doc. 245.

²⁴⁴ BUESA CONDE, Domingo, “La catedral románica de San Salvador”, en *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1998, p. 111.

²⁴⁵ Extraído del documento 190 de Canellas citado en: *ibidem*, p. 111.

²⁴⁶ *Ibidem*, pp. 111-113.

²⁴⁷ Esta portada desapareció totalmente y con ella, como suele ser habitual, muchos datos de relevancia. Para la imagen que debió tener esta portada Buesa remite a Cabañero y dice que este autor “la ubica cronológicamente hacia el año 1175”: *ibidem*, p. 115.

parece probado por la documentación publicada en 1998 que las esculturas tardorrománicas se realizaron alrededor de 1150-1170: las fechas de 1171-1172 probarían que ya estaba terminado el ábside, luego su escultura sería anterior. A mi entender varios son los datos que permiten sostener tal hipótesis: en primer lugar, las afinidades con el estilo de Silos, Osma y Santo Domingo de Soria; en segundo lugar, los textos: el de 1140 en el que se menciona *ad opus* y el de 1156 en el que se habla de *magister de illa opera* (como en Silos y Osma las referencias son escuetas pero permiten considerar factible la existencia de unas obras importantes); y en tercer lugar, las donaciones frecuentes entre 1134-1180 que corroboran la presencia de suficiente dinero como para poder emprender las obras. Además, el obispo Bernardo Jiménez (1138-1152) instituyó la regla de San Agustín y según explica Espés “este obispo [...] atendió con gran cuidado a la edificación de la fábrica de ella y el estado y manera de vivir que sus ministros habían de tener”²⁴⁹.

En el análisis del estilo hay que indicar que existen similitudes entre los relieves de Santo Domingo de Soria y los de la Seo: en el tipo de rostro (aunque en Zaragoza se tiende al volumen más cuadrado, en ocasiones es oval o redondo), en el tratamiento de las orejas y las barbas, las cabelleras, en el concepto del volumen, en algunos plegados de los ropajes (con parecidas formas en los bordes del manto), tipos B y F, en las posturas, en la concepción de los arcos que encuadran las escenas, en el método de desbastar los capiteles (a partir de tres dados en cada frente), etc. De hecho, por las características de la imagen los apóstoles de la Seo se parecen, en cierta medida, a las figuras del tímpano de Santo Domingo (aunque en Soria son más rotundas, estáticas y frontales). También existen ciertas coincidencias en cuanto a la iconografía, pero es necesario destacar que la manera de resolver las escenas no es igual en ambos centros²⁵⁰. Los ciclos sorianos son más coherentes y completos, mientras que en el ábside de la Seo los temas no parecen seguir un discurso narrativo y aparecen mezclados. Lamentablemente, la fragmentación del recinto no permite concretar mucho más. En realidad, también existe cierta relación con el tipo de los pliegues de relieves del norte de Burgos (concretamente con algunos Ancianos de Moradillo y Ahedo). Finalmente, resulta significativo que en los rostros de las figuras zaragozanas no se hallen los típicos pliegues en las comisuras de los labios que

F. 760-765,
768

F. 36

F. 759, 73-74,
79

²⁴⁸ Ibídem, p. 117.

²⁴⁹ Citado en RUIZ MALDONADO, Margarita, *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1997, p. 12. Extraído de LACARRA DUCAY, María del Carmen, *Iglesia catedral de San Salvador o la Seo*, Zaragoza, 1991, p. 117.

se ven en Santo Domingo, a mi entender las diferencias indican que las manos no son las mismas en ambos talleres; no obstante las afinidades revelan un conocimiento mutuo. En cualquier caso, en la Seo aparecen importantes coincidencias con Castilla que podrían derivar de un origen de los artistas en torno a las canterías oxomenses.

En otro orden de cosas, también se encuentran ciertas analogías entre el taller de la iglesia de **Santiago de Zaragoza** y el de Santo Domingo de Soria. De esta iglesia aragonesa se conservan en la actualidad sólo ocho capiteles, dos en el Museo de Bellas Artes y seis en el Palacio Arzobispal de la capital. En 1121 Alfonso I (1104-1134) concedió a la iglesia de San Pedro de Siresa la iglesia de Santiago de Zaragoza²⁵¹. Y en realidad poco más es lo que se sabe en relación con la historia. Acerca de las filiaciones, Ruiz Maldonado cree que “tampoco se aprecian mayores semejanzas que las de la coetaneidad entre las escultura de la Seo y los capiteles conservados de la derruida iglesia de Santiago de Zaragoza”²⁵². Estimo, como señala Melero, que “existen similitudes entre el taller de la iglesia de la Magdalena de Tudela y los capiteles procedentes de la iglesia de Santiago de Zaragoza, cuya escultura debió de ser realizada por un taller dependiente de la Seo de dicha ciudad, pero que poseyó diferencias claras respecto a él”²⁵³. Si se comparan los relieves con Santo Domingo de Soria, es fácil apreciar que la calidad es distinta, las figuras son más esbeltas, y algunos pliegues son más lineales, aparece el tipo L, pero las caras de los personajes y la concepción de los arcos que separan los ámbitos temáticos responden a la misma idea escultórica. Me parece representativo remarcar que en la escena de la Natividad la partera se dispone casi igual que en Silos, mientras que los plegados de la cama son relativamente cercanos a los de Soria. De nuevo, Silos parece ser un foco difusor que se vio atenuado en Aragón tanto por el estilo de Osma como por el de Soria.

F. 36

En cuanto a otra de las posibles vías de influencia propuesta por muchos autores, es necesario hacer mención de las obras del entorno de San Juan de la Peña. Durante mucho tiempo la escultura de la zona norte de Aragón se personalizó bajo el nombre de

²⁵⁰ Las escenas presentan diferencias en algunos detalles, pero existen temas del Génesis y asuntos evangélicos coincidentes como la Presentación en el templo, el Prendimiento, la Flagelación y la parábola de Lázaro y Epulón.

²⁵¹ LACARRA, José María, *Documentos para el estudio de la Reconquista y Repoblación del Valle del Ebro*, Vol. I, Zaragoza, 1982, doc. 79: *Do itaque et concedo memoratis clericis unam ecclesiam in honore Sancti Iacobi in Cesaraugusta civitate constructam et omnia quae iuris eius sunt, ut habeat et possideat.*

²⁵² RUIZ MALDONADO, Margarita, *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1997, p. 26.

²⁵³ MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, p. 198.

“maestro de San Juan de la Peña” y a él se le atribuyeron una cantidad enorme de obras. No obstante, en las últimas décadas son varios los autores que han señalado que no todas las esculturas corresponden a la misma “forma de hacer”: las diferencias de estilo son bastante notables y tanto las calidades como las soluciones revelan la existencia de varios artistas en la zona²⁵⁴. Tal y como he indicado, Melero ha replanteado el llamado “taller de San Juan de la Peña”, ha definido los límites del grupo estilístico y ha llegado a la conclusión de que existieron tres talleres diferenciados: el de Biota que se constituyó como modelo (donde se definieron las características principales), el de San Pedro el Viejo de Huesca y el de San Juan de la Peña “con un papel bastante secundario [...] no se puede hablar de ningún modo de origen de fórmulas estilísticas, compositivas o iconográficas, sino de la continuación o adaptación de las fórmulas ya experimentadas en otros conjuntos en los que debe filiarse esta escultura”²⁵⁵. Estoy de acuerdo con esta diferenciación de canterías, que además me parece significativa del problema que se trata a lo largo de este capítulo: un grupo de artistas variados que comparten rasgos de época.

A mi entender, el taller que presenta más similitudes con el soriano es el del tímpano de la portada sur de **San Miguel de Biota**. De hecho, anteriormente, cuando he establecido el vínculo soriano respecto a San Miguel de Fuentidueña he hecho referencia a algunas coincidencias con el tímpano de Biota. Así, los pliegues de la zona baja de las túnicas presentan un zig-zag más reiterado y exagerado (aunque relativamente cercano) al que se encuentra en algunas de las figuras de Soria (tipo B), pero el resto de plegados son más verticales. Además, las posiciones de las alas de los ángeles aparecen resueltas casi igual a las del Tetramorfos soriano. De la misma manera, las caras son similares, aunque algo más ovaladas y más cercanas al tipo oxomense. Sin embargo, no se encuentra en Soria la forma de la vestimenta que portan los protagonistas del tímpano aragonés y que remite a los ejemplos que he llamado de “babero” burgaleses. Creo que se mantiene, con diferencias de calidad, una posible dependencia de los cánones formales de Soria, de manera que es factible que el escultor conociera Santo Domingo o, al menos, las recetas de ese taller que partieron de Osma. Melero atribuye otras obras a estos mismos artistas:

²⁵⁴ A partir de los años ochenta comienza a ponerse en duda la hipótesis individualista, entre otros: YARZA LUACES, Joaquín, Joaquín, *Arte y Arquitectura en España. 500-1250*, Madrid, 1994 (1979), p. 293; BANGO TORVISO, Isidro, *El Románico en España*, Madrid, 1992, p. 167; MELERO MONEO, Marisa, *El llamado “taller de San Juan de la Peña”, problemas planteados y nuevas teorías*, en “Locus Amoenus”, I (1995), pp. 47-60; PATTON, Pamela, *The cloister of San Juan de la Peña and monumental sculpture in Aragon and Navarre*, tesis doctoral, Universidad de Boston, 1994.

²⁵⁵ MELERO MONEO, Marisa, *El llamado “taller de San Juan de la Peña”, problemas planteados y nuevas teorías*, en “Locus Amoenus”, I (1995), p. 60.

“la puerta oeste de esta misma iglesia de Biota; la puerta sur de la ermita de Santiago de Agüero; las puertas sur y oeste de San Nicolás de El Frago; las puertas norte y oeste de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros; las puertas norte y sur de San Felices de Uncastillo y una parte de la escultura de Sangüesa localizada en los capiteles del interior y en algunas piezas de las enjutas de la puerta”²⁵⁶. Creo que existen claras diferencias en el conjunto de estas iglesias en cuanto a las composiciones, tratamientos de las figuras y plegados, respecto de Santo Domingo de Soria. Frente a ello, reconozco de nuevo afinidades en el tímpano de la Epifanía de la portada oeste de San Miguel de Biota: en la capa del Rey que besa los pies de Jesús se pueden advertir ciertos plegados cercanos al tipo B. De la misma manera, en el monarca que queda de pie en la zona de la izquierda se ve el pliegue de dos círculos que aparece en determinadas figuras de espaldas de las arquivoltas sorianas, tipo F. Además, la postura de los pies del Niño es parecida a alguna de los Ancianos de la primera arquivolta y a la los ángeles T 5 y T 6 del tímpano. Estos datos reiteran la posibilidad de que los artífices que trabajaron en San Miguel de Biota conocieran bastante de Santo Domingo o de sus precedentes (Osma) e interpretaran dichas recetas con su propia personalidad. En cualquier caso, las figuras son más rotundas, voluminosas y están peor resueltas en Biota que en Soria.

F. 36

En la línea de lo apuntado hay que detenerse en la portada oeste del **Salvador de Ejea de los Caballeros**. Al analizar la escultura de esta parroquia parece que se estereotipan las soluciones de la puerta sur de San Miguel de Biota: en Ejea la desproporción entre las cabezas y los cuerpos es enorme, se aprecian titubeos en la resolución de los plegados y las posturas son forzadas; sin embargo, no hay duda de que se reiteran los rasgos de San Miguel (aunque con menor soltura y calidad). Al haber destacado que la iglesia de Biota es una de las obras aragonesas más cercanas a la estética de Santo Domingo de Soria, es lógico mencionar también en Ejea una cierta comunión de estilo. En este sentido, es interesante señalar que las alas de los ángeles se adaptan al tímpano a la manera de los sorianos T 4 y T 7, además una pierna de cada uno se arrodilla en similar concepción a la de los Reyes de la Adoración (A IV 8), y el crismón remite a la misma idea trinitaria propia del tímpano soriano. Así, al encontrarse en la misma línea formal que Biota, también presenta ciertas afinidades con Soria que deben ser entendidas en el marco de una posterioridad temporal.

²⁵⁶ Ibídem, p. 50.

Como es habitual, pocos datos permiten reconstruir el momento en el que se llevaron a cabo los relieves de **San Juan de la Peña**, pero se sabe que en 1157 Ramón Berenguer IV (1131-1162) intervino en el monasterio pues estaba amenazado de total ruina. Quizá por entonces se llevó a cabo una nueva campaña constructiva, obra a las que se tendría que hacer frente con elevadas sumas de dinero que podrían estar respaldadas por la existencia de donaciones de Alfonso II (1162-1196) en 1162, 1169 y 1177. Aunque la actividad financiera no fue muy dinámica es factible que se estuviese llevado a cabo una remodelación de las dependencias en torno a 1160-1180. Pero al margen de las fechas que se admitan para el estilo pinatense, éste se revela como una síntesis estilística de varias recetas. Las obras del claustro han llamado la atención a un buen número de investigadores y es bastante lo que de ellas se ha dicho. De hecho, algunos autores han llegado a hablar de la portada de Santo Domingo de Soria como el lugar donde debió de formarse el maestro de la Peña, por ello es interesante detenerse en los problemas de su filiación. En la década de los sesenta Durliat hizo depender al maestro de San Juan de la Peña del segundo taller de Silos²⁵⁷. Yarza desechó la filiación silense de esta obra, pero respecto al Burgo de Osma destacó “que se aproxima más a maestros de Aragón, como el que trabaja en San Juan de la Peña”²⁵⁸. Lacoste, por su parte, señaló que “las obras del maestro de San Juan de la Peña salen del crisol de Santo Domingo de Soria donde el maestro pudo aprender su oficio”²⁵⁹. Y este autor llegó a considerar la cuarta arquivolta soriana, algunas esculturas de los capiteles de la Creación y otras del rosetón “como un esbozo de la manera de hacer del escultor del Pirineo”. Vio tantas analogías entre Soria y San Juan de la Peña que consideró a este último como: “un maestro sometido a la influencia de Silos, dentro de un ambiente común a Castilla, Navarra y Aragón”²⁶⁰. En realidad, es evidente que existen muchas más diferencias que similitudes y Lacoste, en cierta medida consciente de estas divergencias consideró, años más tarde, que: “las esculturas de Soria son sus primeras obras en las que no están aún marcados los elementos característicos de su futuro estilo [...] la organización de escenas, movimiento general y estructura de las caras de San Juan de la Peña está tomado de Santo Domingo

²⁵⁷ DURLIAT, Marcel, *Arte románico en España*, Barcelona, 1972 (1962), pp. 175-189.

²⁵⁸ YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma*, en “Boletín del Seminario de Arte y Arqueología”, XXXIV-XXXV (1968-1969), p. 224.

²⁵⁹ LACOSTE, Jacques, *Le maître de San Juan de la Peña (XIIème siècle)*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, X (1979), p. 178.

²⁶⁰ *Ibidem*, pp. 178-182.

de Soria”²⁶¹. No me parece adecuado pensar que alguien que realizó las figuras sorianas pudo acabar con un estilo tan plano y esquematizado. A mi juicio, el artista de la Peña no deriva de Soria y es poco lo que une a ambos talleres. En similar sentido al de este investigador francés se posicionó Ocón al pensar que: “el estilo de Estella y el tímpano sur de Biota y San Juan de la Peña proceden del taller de la Anunciación de Silos. La Peña es el ejemplo de repercusión de la escultura soriana”²⁶². Por su parte, Bango opina que “la tendencia originada en las expresionistas imágenes del claustro de San Juan [...] se irá expandiendo no sólo por la geografía de Aragón, sino por tierras navarras y castellanas”²⁶³. Entre las referencias más recientes, Patton diferencia a los principales maestros de Aragón y constata un círculo de tres artistas muy afines: el de la Peña y Agüero; el de Huesca y Sangüesa; y el de la Seo, Biota y Ejea. Además, esta autora cree que: “la primera fuente del estilo de San Juan de la Peña puede encontrarse no en Soria, sino en Navarra y en el círculo del claustro de Pamplona [...] las diferencias pueden deberse a la distancia de cuarenta años o más que separan los dos trabajos [...] Pamplona ofrece un común denominador que explica las similitudes iconográficas y estilísticas entre el claustro aragonés y la escultura de Estella y Tudela”²⁶⁴. Aunque esta consideración respecto a San Juan de la Peña no parece ser inicialmente la más correcta, pues ni en Pamplona, ni en Estella, ni en Tudela saltan a la vista relaciones claras de estilo con el claustro aragonés, detenidamente se puede establecer una lejana relación con Pamplona, pero sin olvidar la mejor calidad del claustro navarro. Se advierten en los capiteles navarros las muescas típicas de San Juan de la Peña, rasgo que también se ve en Soto de Bureba y en la Calzada. La relación de la Calzada con la portada de Sangüesa recuerda que en esta parroquia del camino de Santiago en el friso superior aparece un artista bastante cercano a San Juan de la Peña. Es como si a partir de unos monumentos claves se pudiera explicar toda la plástica tardorrománica, pero no sobre una consideración secuencial, sino según una espiral intrincada. Así, coincido con Melero quien dice “no creemos que el grupo de esculturas relacionadas hasta hoy con el taller de San Juan de la

²⁶¹ LACOSTE, Jacques, “La escultura románica en Aragón en el siglo XII”, en VVAA, *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, 1993, p. 118.

²⁶² OCÓN ALONSO, Dulce, “Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 501.

²⁶³ BANGO TORVISO, Isidro, *El Románico en España*, Madrid, 1992, p. 138.

²⁶⁴ PATTON, Pamela, *The cloister of San Juan de la Peña and monumental sculpture in Aragon and Navarre*, tesis doctoral, Universidad de Boston, 1994, p. 111.

Peña deba filiarse en Soria y menos en Silos”²⁶⁵. Por su parte, Valdez del Álamo considera respecto a San Juan que “está claro que el artista conocía Soria muy bien pero su arte revela sus orígenes pirenaicos”²⁶⁶. El interés por el claustro pinatense no cesa y prueba de ello es la defensa de una tesis doctoral en 2001²⁶⁷.

F. 339 Tras analizar los argumentos de los estudiosos que se han acercado al tema y después de estudiar los rasgos de la escultura, considero que el parentesco de las obras del
F. 721-728 claustro pinatense respecto a Soria no fue directo. Aunque a simple vista algunas figuras
F. 728 del taller aragonés poseen aspectos que pueden recordar a Santo Domingo, la realidad es diferente. En San Juan se exageran muchísimo los rasgos de las figuras, las cabezas son muy grandes, el canon es muy corto, los ojos aparecen muy marcados, globulosos y desproporcionados para el rostro, existen distorsiones en las posturas, dramatismo acusado en las composiciones, y diferencias claras en la concepción del ropaje: los pliegues de San Juan de la Peña son planos, están realizados mediante incisiones caligráficas esquematizadas y paralelas, con pliegues lineales diferenciados sin volumen aparente ni modelado, con poca soltura y escasa materialidad, en ocasiones resaltan las partes del cuerpo como piernas, brazos, codos, pero no se ven los tipos A, B, H o J, y están marcados en algunos casos con cortes dentados en los bordes. Frente a ello los pliegues de Santo Domingo tienen un sentido volumétrico más acusado. Por otro lado, la tendencia estática de este taller aragonés choca, en cierta medida, con la búsqueda realista y armónica de Soria donde las composiciones de conjunto, la ilusión del espacio, el modelado y las actitudes de los personajes son mejores. Por todo ello, no estoy de acuerdo con la vinculación directa de ambos talleres, creo que estos estilemas aragoneses son diferentes y de peor calidad que los sorianos. No veo bases firmes para pensar que el taller de San Juan de la Peña pueda proceder de Santo Domingo de Soria, pero creo posible que los referentes estilísticos de Navarra junto con los de Castilla pudiesen haber determinado las formas en las que se inspiraron los artistas de San Juan. En cualquier

F. 722-723,
726

F. 36

F. 727

²⁶⁵ MELERO MONEO, Marisa, *El llamado “taller de San Juan de la Peña”, problemas planteados y nuevas teorías*, en “Locus Amoenus”, I (1995), p. 54.

²⁶⁶ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Ortodoxia y heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la Cuestión*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IX-X (1997-1998), p. 20

²⁶⁷ GARCÍA LLORET, José Luis, *La obra del “maestro de San Juan de la Peña” o “maestro de Agüero” en el marco de la escultura tardorrománica española*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2001. No conozco cual es su opinión respecto a la filiación con Santo Domingo porque todavía no he podido consultarla, pero en el resumen de “Artigrama”, 16 (2001), p. 592 apunta acerca de la llegada del influjo silense “existiendo argumentos de peso para suponer que procedía de Soria”.

caso, desecho la filiación directa de este grupo de esculturas con Santo Domingo de Soria²⁶⁸.

En el tímpano de **San Pedro el Viejo** se puede ver la resolución de la parte inferior de las telas con un zig-zag exagerado que recuerda vagamente al tipo B de Santo Domingo. Debido a que el claustro ha sido muy retocado en las sucesivas restauraciones no es posible determinar bien las semejanzas de los rasgos, y además las diversas manos que allí trabajaron muestran diferencias notables en la calidad. Crozet creía que el autor de San Juan de la Peña era el de San Pedro el Viejo, el mismo de la parte superior de Sangüesa, el de la puerta sur de San Salvador de Biota y el de Santa María de Ejea de los Caballeros²⁶⁹. En este parangón, Melero concreta: “los resultados están más cercanos al taller de la Peña que al taller de Biota”²⁷⁰. De manera que esto implica que San Pedro de Huesca se aleja de los rasgos más cercanos a Soria (que resultan ser los de Biota) ya que he desechado la filiación soriana de San Juan de la Peña. Sobre las dataciones del recinto oscense Zielinski menciona que en 1137 Ramiro II abdicó, se retiró a la comunidad benedictina de San Pedro el Viejo y “una década después fue enterrado en la capilla de San Bartolomé, una parte de la antigua sala capitular. Si la cámara abovedada, que da a la galería oriental se hubiera preparado lo suficiente para recibir su tumba en el año 1147, es posible que el claustro también se hubiera terminado, cuando menos en parte para 1150”²⁷¹. No admitiendo una cronología tan temprana, Melero señala “fechas posteriores a las de las primeras obras del taller de Biota y probablemente anteriores o contemporáneas del inicio de la escultura del claustro de la Peña, situadas al menos en la segunda mitad de la década de los años 90 del siglo XII”²⁷². En cualquier caso, las constantes generales del estilo de Santo Domingo de Soria no se encuentran en el claustro oscense como para poder establecer una filiación directa.

F. 36

²⁶⁸ No conviene olvidar que ciertas características iconográficas de San Juan de la Peña remiten a ciclos de posible origen oriental, dato que corrobora lo que sucede en buena parte de la plástica del momento. Por ejemplo la curación de la hemorroísa o las actitudes cercanas a la *proskynesis* que se ven en las Adoraciones de los Reyes de Biota y Agüero. Véanse también los capítulos VIII y IX acerca de temas concretos que se vinculan con Soria.

²⁶⁹ CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon. Sur les traces d'un sculpteur*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XI (1968), p. 51.

²⁷⁰ MELERO MONEO, Marisa, *El llamado “taller de San Juan de la Peña”, problemas planteados y nuevas teorías*, en “Locus Amoenus”, I (1995), p. 52.

²⁷¹ ZIELINSKI, Ann, *Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo*, en “Archivo Español de Arte” (1981), p. 27.

²⁷² MELERO MONEO, Marisa, *El llamado “taller de San Juan de la Peña”, problemas planteados y nuevas teorías*, en “Locus Amoenus”, I (1995), pp. 56-57.

F. 731, 738

F. 729-730,
732, 733

F. 730

En **Santiago de Agüero** existen dos artistas sumamente diferenciados que resultan ser indicativos de dos tendencias diferentes unidas en los trabajos de una misma iglesia. Es el primero un maestro de filiación calceatense que esculpe el ciclo de la Infancia del interior del ábside meridional del templo y el friso exterior. El otro corresponde a un estilo más emparentado con los estilemas difundidos a partir de la corriente derivada en su origen de Silos, pero que junto con particulares aportaciones aragonesas degenera el modelo y determina su propio estilo; es el que trabaja en el tímpano de la portada sur y en los capiteles. Nada se sabe acerca de la posible datación del templo, y la única documentación de la que se dispone corresponde a pleitos con el obispado de Pamplona que no aclaran nada acerca de la fábrica. Está claro que el monasterio no se llegó a concluir y en la actualidad el templo se revela como una edificación concebida con cierta monumentalidad. El estilo del tímpano y los capiteles acusa unas recetas que se comparten sobre todo con el artista de la portada oeste de Biota: se marcan los gestos y las expresiones con similares composiciones y se sigue de cerca el mismo modelo. Pero el conjunto se diferencia de Soria, entre otras cuestiones, por el marcado “babero”, por los dientes de sierra de los pliegues, por la falta de correspondencia anatómica y en definitiva por la limitada calidad. A mi entender Agüero es posterior a Biota y más tardío que la Calzada.

Al considerar que buena parte de los talleres aragoneses son posteriores a las obras Santo Domingo de Soria, creo que se debe determinar una anterioridad significativa de las principales obras castellanas analizadas. A mi entender, las mayores analogías de este grupo con Santo Domingo de Soria corresponden a la Seo, Biota, Ejea y Agüero; iglesias además sintetizadoras de las tres mayores corrientes del momento: la silense-oxomense-soriana, la calceatense y la navarro-aragonesa. De esta manera, en la zona de Aragón existen afinidades con la escultura de Santo Domingo de Soria, pero éstas no resultan ser tan cercanas como sucede en el territorio castellano. Las similitudes se deben más a una fuente común, un centro creador desde el que se difunden los rasgos y se dispersan los escultores, artistas a los que se añaden otros maestros de menor calidad que reiteran las características locales. La cuestión es encontrar el lugar de formación que pudo ser el más importante para este amplio grupo de maestros. En este sentido, la Seo de Zaragoza fue la obra de mayor envergadura de las aquí analizadas y sus fechas parecen indicar una precedencia temporal respecto al resto de obras tratadas en este apartado; por ello seguramente debió de ser la cantería más influyente de Aragón.

- XVI. 3. Vinculaciones con obras navarras

En determinados monumentos navarros se encuentran similitudes de estilo relativamente remarcables que resultan ser indicativas del mismo ambiente en que se mueve el taller soriano. En primer lugar aparece como destacada por su relevancia la ciudad de Tudela, localidad cuya importancia está avalada por ser residencia real desde 1134²⁷³.

F. 797

Así, es importante señalar las analogías de Santo Domingo con algunos de los capiteles del interior de la iglesia de **Santa María Magdalena de Tudela**. Para Melero, la fuente formal de la Magdalena es “el taller que trabajó en los primeros momentos del claustro de la colegial. Sin embargo, ambos talleres no pueden confundirse”²⁷⁴. De hecho, las figuras parecen más esbeltas aquí que en el claustro, los pliegues son menos rígidos y en ocasiones la calidad es ligeramente mayor: las manos que actúan en una obra y otra no son siempre coincidentes. Al margen de las relaciones con el foco de Navarra es muy poco lo que se ha apuntado respecto a las filiaciones de esta obra con el resto de reinos hispanos. En este sentido, Melero, que es quien ha estudiado con más profundidad las obras de Tudela, destaca la semejanza del interior de la Magdalena con la Seo y además advierte en una nota que: “las hojas de la Huida son muy similares a las de la misma escena de Santo Domingo”²⁷⁵. Existen otros detalles que permiten afirmar que el taller del interior de la Magdalena es bastante cercano al soriano (con lo que se comparte parecida concepción escultórica). A mi entender, estos artistas tudelanos podrían conocer muy bien la fachada de Santo Domingo.

En 1119, recién conquistada la localidad, Alfonso I (1104-1134) concedió a la catedral de Pamplona la iglesia de la Magdalena de Tudela por el auxilio prestado en los sitios de Zaragoza, Tudela y Tarazona²⁷⁶. De manera que a principios del siglo ya existía un templo que se amplió más tarde. Sobre la portada de los pies Melero destaca que fue

²⁷³ Primero con García Ramírez (1134-1150) y más tarde con Sancho VI (1150-1194) y Sancho VII (1194-1234).

²⁷⁴ MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, p. 198. En la nota 22 apunta que las figuras de la Magdalena son “más elegantes y mejor proporcionadas que las del claustro de la colegiata”.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 197, nota 20. Además: *Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra)*, en “Príncipe de Viana”, 173 (1984), pp. 463-483; *La iglesia de Santa María Magdalena de Tudela. Aproximación estilística a su escultura*, en “Príncipe de Viana”, 178 (1986), pp. 347-361; y *Recherches sur l'iconographie des métiers à Tudela*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXX (1987), pp. 71-76.

²⁷⁶ LACARRA, José María, *Documentos para el estudio de la Reconquista y Repoblación del Valle del Ebro*, Vol. I, Zaragoza 1982, doc. 60.

realizada hacia 1200, y acerca del interior determina unas fechas en torno a 1185-1190²⁷⁷. Según informa esta misma autora existe un documento de 1195 en el que se dejaba dinero para la obra de la iglesia (*opere Sancte Marie Magdalene*)²⁷⁸. La cronología de la Magdalena parece ser posterior a las fechas de Santo Domingo con lo que su estilo debe de ser entendido como un consecuente de los rasgos que se difunden desde las tierras sorianas.

- F. 705-707 Concretamente en el tratamiento de las figuras, los plegados y las composiciones (sin amontonamientos y con arcos que distribuyen los espacios) de los capiteles del interior de la iglesia se encuentra cierta cercanía con los relieves de Soria. En el caso de las escenas de la Epifanía, la Matanza, la Presentación en el Templo y la Natividad se pueden
- F. 699-700 ver algunas correspondencias (al margen de algunos detalles iconográficos que no siempre coinciden). En general, las cabezas son ovaladas, presentan los pómulos algo
- F. 375 salientes, los ojos son más bien pequeños, las orejas están “como pegadas”, los pliegues aparecen resueltos por los bordes inferiores de manera similar a la soriana (tipo B y C), el volumen es bastante elevado y el acabado es bueno, además el tipo de los vegetales de la
- F. 36 cabecera es similar a los del interior de Santo Domingo de Soria. Parece lógico pensar que estos artistas tudelanos tuvieran influencias tanto del estilo soriano como de los estilemas zaragozanos, ya que al fin y al cabo, ambos parecen proceder de un centro común: Osma.

Respecto a otras obras navarras, existen ciertas coincidencias (más lejanas) entre Soria y el claustro de **Santa María de Tudela**. A propósito de las fechas, Melero destaca varios documentos “desde la mitad de la década de los años 50” de adquisición de nuevos terrenos para el nuevo templo, entre ellos resaltan sobre todo el de 1186 para la obra del claustro²⁷⁹; y el de 1188 de dedicación de la iglesia²⁸⁰, y añade: “parece bastante probable que el claustro [...] pueda datarse [...] hacia 1186-1190”²⁸¹. De manera que considera que “el edificio que se consagró en tal momento no fue el que ha llegado a nuestros días, puesto que este último es un claro exponente, tanto en arquitectura como en escultura, de

²⁷⁷ MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, pp. 109, 211.

²⁷⁸ Documento del Archivo catedralicio recogido en Rivas y citado: ibídem, p. 187, nota 6 y p. 211.

²⁷⁹ Ibídem, p. 25. Transcripción del documento de 1186 del Archivo de la Catedral Caj. 35, leg. 3, nº 23, en p. 234. *Ego Maria uxor quae fuit Arnaldi de Aichem dono Deo et operi claustru novi sanctae Mariae de Tutela pro anima mariti mei predicti unas casas [...] operi claustru novi sanctae Mariae in era MCCXXIV in aprili.*

²⁸⁰ Ibídem, p. 27. El texto dice así: *Dedicatio ecclesie maioris Tutelle que facta fuit anno domini 1188.*

²⁸¹ MELERO MONEO, Marisa, “Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: el claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), p. 115.

un momento tardío del románico”²⁸². Varios datos apuntan la importancia de Santa María desde fechas tempranas²⁸³. Pero entre los documentos que se conocen, uno de ellos destaca por ser interesante para comprender ciertos vínculos que se proponen a lo largo de este estudio: se trata del texto de 1135 en el que se menciona que el obispo Miguel de Tarazona cedió la quinta parte de sus frutos al altar de Santa María *ad restaurandum Ecclesiae ipsius edificium, ad Altaris mutatoria innovanda*, el escrito resulta ser sumamente llamativo pues lo confirman *Berengarius Garcia Sancti Nicolai, Arnaldus Sancte Mariae Magdalene, Arnaldus de Soria*²⁸⁴. La aparición conjunta de personajes tanto de San Nicolás, como de la Magdalena y Soria incita a creer posible que existiesen contactos entre las obras principales de estas dos ciudades y corrobora la existencia de templos en San Nicolás y la Magdalena en el año 1135 (evidentemente no los realizados con las esculturas que aquí nos interesan).

Como ya se ha dicho, hay que anotar la relación estilística entre Tudela y la Seo, vínculo que ya ha sido desarrollado por Melero quien ve un “origen del estilo del claustro tudelano en Zaragoza [...] también pueden indicarse ciertas coincidencias del claustro de Tudela con algunas de las figuras de la puerta de Santo Domingo de Soria que, en nuestra opinión, también debió de estar conectada (al menos una de las manos que en ella trabajan) con la Seo de Zaragoza”²⁸⁵. Es decir, si se admite la Seo como el lugar de formación de los artistas tudelanos, las diferencias de estilo entre ambos centros se debieron a que los caminos de los escultores fueron diferentes. A mi entender, parte del estilo de la Seo deriva de Osma con lo que los relieves de Tudela resultarían ser más

²⁸² MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, pp. 24, 231.

²⁸³ Entre las primeras noticias destaca la de 1121: en ella Alfonso I (1104-1134) hacía donación de diezmos y otros ingresos al prior Bernando y a los clérigos de Santa María: LACARRA, José María, *Documentos para el estudio de la Reconquista y Repoblación del Valle del Ebro*, Vol. I, Zaragoza 1982, doc. 80. Años más tarde, el 17 de junio de 1125 hay constancia de que Esteban, gramático de Alfonso I (1104-1134) y abad de Santa María de Tudela, hizo donación a Sancho, escribano del rey, de una mezquita en agradecimiento por lo tres sueldos que dio *per auditorium de illo portico nuovo quod fecimus infra illam portam maiorem*: ibídem, doc. 122. Más tarde, en 1138 se realizaron más donaciones: ibídem, doc. 283. Los datos continúan surgiendo paulativamente: en 1156 se vendieron unas casas con dos tiendas lindantes a la abadía: “Juan Descath, su mujer Arembord y su hijo Juan, vendieron a Raimundo, prior y al capítulo de Santa María de Tudela unas casas con dos tiendas”, en el texto se habla de *priori et capitulo*: ibídem, doc. 358. Al año siguiente, Sancho VI (1150-1194) hizo varias donaciones a la iglesia de Santa María: ibídem, doc. 385. Las referencias se multiplican y no es este el lugar de detallarlas.

²⁸⁴ MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, pp. 229-231.

²⁸⁵ MELERO MONEO, Marisa, “Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: el claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid 1992 (Aguilar de Campoo 1990), p. 114; y *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, p. 104.

tardíos que los de Santo Domingo. Lo que no creo es que el núcleo de aprendizaje de los artistas de Soria fuese la Seo, considero que las afinidades que he destacado anteriormente revelan que se trata de canterías bastante paralelas en el tiempo. De esta manera, los vínculos del claustro de Tudela con Santo Domingo remiten a una base común: la cantería oxomense, reinterpretada en el caso navarro según varios filtros. Por su parte, Ruiz Maldonado no cree que el origen del claustro navarro fuese la Seo y dice al respecto: “son talleres que se conocen, pero no se siguen [...] tienen mayores divergencias que afinidades, el claustro es más gótico, presenta otros ritmos y otra concepción del espacio”²⁸⁶. Como ya he señalado, considero que las afinidades son mayores entre Santo Domingo y el ábside de la Seo de Zaragoza que entre Santo Domingo y el claustro de Santa María de Tudela. En cuanto a otras filiaciones, Lacoste, relacionó el claustro tudelano con el que trabajó en Silos (poco antes de 1200) y con la escultura de San Miguel de Estella y Armentia²⁸⁷. En la postura opuesta Melero considera que “la escultura de Tudela no está determinada ni por la escultura del taller de la Peña ni por la del claustro de Silos, ya que no hay nada que indique la dependencia directa o indirecta”²⁸⁸. Creo como Melero que, efectivamente, las relaciones de Tudela con Silos no existen más allá de préstamos puntuales.

En cuanto a las similitudes con Soria, destacan algunos peinados, barbas, vestimentas, algún esquema compositivo y ciertas coincidencias temáticas. Sin embargo, el canon de las figuras es algo más corto en Tudela, las cabezas son más grandes y ovaladas, los plegados son más escasos y muestran una concepción más lineal, las composiciones son más abigarradas, algunas presentan elementos vegetales en el fondo y el volumen general es menos marcado. De todos modos, en el claustro tudelano se aprecia una unidad de estilo, a pesar de las diferentes manos, que explica la coherencia de un taller activo en la ciudad²⁸⁹.

F. 695-698,
701-704

²⁸⁶ RUIZ MALDONADO, Margarita, *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1997, p. 26.

²⁸⁷ LACOSTE, Jacques, “San Miguel de Estella”, en *Homenaje a José María Lacarra*, Zaragoza, 1977, pp. 101-132.

²⁸⁸ MELERO MONEO, Marisa, “Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: el claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), p. 113; y *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, p. 100.

²⁸⁹ CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon. Les chapiteaux du cloître de Tudela (Navarre)*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, II (1959), p. 339. Este investigador supone que fueron tres los autores del claustro.

En cuanto a la **puerta de San Gil** de la misma colegiata, a pesar de su interés para este estudio de filiaciones, nadie ha planteado una relación con Santo Domingo de Soria. Melero señala un documento que habla de ella en 1173 y dice al respecto “esto puede significar que en el citado año la puerta ya estaba construida (aunque sin decorar) o en construcción”²⁹⁰. A mi parecer, el texto habla en unos términos que implican que ya estaba realizada, lo que incluiría su decoración escultórica²⁹¹. Esta investigadora no cree que pudiera estar decorada porque ella misma destaca el origen formal de la puerta sur en “el claustro de la propia colegiata” con lo cual fecha la entrada entre 1190-1195²⁹². Sin embargo, Gómez Moreno databa la puerta hacia 1160 aunque no mencionaba los argumentos para tal hipótesis²⁹³. Como las coincidencias con Santo Domingo no son directas, las cuestiones cronológicas no resultan ser determinantes para la secuencia. Las afinidades se observan, de nuevo, en cuanto a los rostros, las posturas, las composiciones bajo arcos, los ademanes de los personajes, etc. Sin embargo, las diferencias se constatan en el escaso volumen del relieve, en algunos pliegues y en las composiciones (plenas en exceso)²⁹⁴. El tipo de la puerta de San Gil es más cercano al de la Magdalena y al de San Nicolás de Soria.

Las relaciones entre Soria y **San Nicolás de Tudela** quedan casi reducidas al ámbito compositivo e iconográfico ya que la calidad de la obra navarra es notablemente superior a la soriana, pero aún así existen interesantes puntos de contacto. El tímpano se encuentra en una pared de un edificio correspondiente al siglo XVIII, y hay constancia de que en 1729 se derruyó lo que quedaba de la parte románica. La importancia de dicha iglesia parte de que funcionó como capilla de los reyes de Navarra. Al respecto, Germán de Pamplona habla de *capilla castri regis* desde García Ramírez (muerto en 1150)²⁹⁵. Además se sabe que en 1234 Sancho VII (1194-1234) fue sepultado allí provisionalmente hasta que fue llevado a Roncesvalles. A juzgar por estos datos, la trascendencia del edificio de San Nicolás debió de ser considerable.

²⁹⁰ MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, p. 49, nota 10.

²⁹¹ En el texto se menciona: *et super querimonia similiter quam fratres Templi habebant de quadam tendam que est ante portam prefate ecclesie que dicitur Sancti Egidii*: ibídem, p. 234. Archivo de la catedral, Caj. 30, let. C, n° 2.

²⁹² Ibídem, pp. 116-117.

²⁹³ GÓMEZ MORENO, Manuel, *La mezquita mayor de Tudela*, en “Príncipe de Viana”, 18 (1945), p. 10.

²⁹⁴ A pesar de las divergencias, el estilo es más similar al que se puede encontrar en la portada de San Nicolás de Soria.

²⁹⁵ PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 73.

En relación con las filiaciones es bastante lo que se ha dicho, y entre las opiniones más interesantes resaltan las siguientes. En los años treinta Mayer llevó al extremo la atribución en torno al taller compostelano y vio en Tudela una realización del Maestro Mateo antes del Pórtico²⁹⁶. Décadas más tarde se replantearon estas similitudes y para Lacoste, los artistas de San Miguel de Estella y San Nicolás de Tudela se formaron juntos, de manera que llegó a sugerir que Silos fue la principal fuente de su estilo²⁹⁷. Por su parte, Yarza señaló: “no es sostenible tal atribución de San Nicolás a Mateo, aunque haya un lejano parentesco y la técnica sea una de las más depuradas entre las obras no mateanas”²⁹⁸. Y en la línea de lo indicado por Lacoste, según Valdez del Álamo San Nicolás estaba inspirado en Silos²⁹⁹. En la postura contraria, Melero no acepta la propuesta del vínculo silense (aunque cree que existe “un conocimiento o coincidencia con el grupo Silos-Compostela”), a su entender es factible que: “el origen de San Nicolás también esté en la Seo [...] pudo deberse a la llegada de un escultor, más sus ayudantes, procedentes del taller de la Seo [...] alguno de los escultores de Zaragoza viajó a Tudela y allí inició el taller de San Nicolás, es posible que sea uno de los mejor dotados de Zaragoza, junto con algún ayudante [...] se sigue la mayor calidad de la Seo, que es la que conecta dicho taller con el compostelano [...] el escultor o escultores que llegan a San Nicolás procedentes del taller de la Seo son diferentes de los que llegaron al claustro de la colegiata tudelana, aunque unos y otros procedían del mismo taller aragonés”³⁰⁰. Entre las opiniones más recientes, Valdez del Álamo señala la posibilidad de que los artistas tudelanos “quizá tengan sus raíces en Santo Domingo de Soria y en Sangüesa”³⁰¹.

Si sobre las afinidades en el estilo existen pareceres tan variados y dispares, lo mismo sucede con la cronología. Camps Cazorla propuso la fecha de 1185 para la portada de San Nicolás³⁰². Pero en defensa de una datación más temprana, Germán de

²⁹⁶ MAYER, Augusto, *El estilo románico en España*, Barcelona, 1931, p. 144.

²⁹⁷ LACOSTE, Jacques, “San Miguel de Estella”, en *Homenaje a José María Lacarra*, Zaragoza, 1977, pp. 101-132.

²⁹⁸ YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y Arquitectura en España. 500-1250*, Madrid, 1994 (1979), p. 292.

²⁹⁹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Visiones y profecías: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 182, nota 62.

³⁰⁰ MELERO MONEO, Marisa, “Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: el claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), pp. 118, 122.

³⁰¹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Ortodoxia y heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la Cuestión*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IX-X (1997-1998), p. 20.

³⁰² CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico en España*, Barcelona, 1935, p. 211.

Pamplona consideró que el tímpano se debió realizar entre 1150-1160³⁰³. Al respecto, Valdez del Álamo señala que la fecha del tímpano estaría entre 1131 y 1168³⁰⁴. Según esta autora: “San Nicolás es problemático de fechar pues no sobrevive la estructura medieval [pero] precedería, posiblemente al nuevo claustro de la colegiata en construcción en 1186”³⁰⁵. En la postura de admitir dataciones tardías, para Melero “el taller de San Nicolás estuvo conectado con el del claustro de la colegiata” y concreta las obras entre 1185-1188³⁰⁶.

A mi entender, tal y como trataré de demostrar no hay suficientes evidencias estilísticas como para proponer unas dataciones de finales del siglo XII. Aunque no existen documentos más allá de la mencionada existencia de *Berengarius Garcia Sancti Nicolai* en 1135³⁰⁷. Es sabido que el monasterio benedictino de San Nicolás fue donado al monasterio de Oña en 1131 y se convirtió luego en parroquia sin que nada más se sepa de la historia. Este vacío de documentación debe ser rellenado a partir de otras consideraciones.

Las figuras del tímpano tudelano parecen pertenecer a un vocabulario cercano al de Santo Domingo, pero es evidente que no se tratan los mismos rasgos: en la parroquia de San Nicolás las posturas se resuelven bien, se acusan más bizantinismos en esta pieza central, se observa una mayor calidad (tanto en el tratamiento de los rostros como en los detalles), las telas pretenden ser más naturales y terminan con una caída más complicada que las sorianas. La vaga comunidad de estilo remite a la posibilidad de que los autores de Santo Domingo conociesen la obra tudelana, seguramente algo anterior a la soriana, pero en cualquier caso, los sorianos no adoptaron las mismas premisas estilísticas. Considero que el tímpano de San Nicolás no se entiende sin Silos, ni sin la presencia de un repertorio de formas bizantinas. En el monasterio silense ya estaban desarrollados los rasgos más depurados del artista tudelano: la idealización y armonía de los rostros, los

F. 279-283

F. 604, 609

³⁰³ PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 73. Además, este autor habla de la existencia de esta parroquia desde 1135 según el documento al que ya he hecho referencia anteriormente y concreta: Berengario García *capellanus Sancti Nicolai*: ibídem, p. 73, nota 11.

³⁰⁴ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 261.

³⁰⁵ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón”, en PARKER, Elizabeth (ed.), *The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992, p. 182, nota 62.

³⁰⁶ MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, pp. 172, 178.

³⁰⁷ Documento citado por Melero pero no considerado como relevante ya que esta autora cree que la primera mención a San Nicolás es la de una donación del testamento de Guillermo Doelino de 1195: ibídem, p. 163.

F. 279, 123

pliegues volumétricos resaltados y excavados, el movimiento irreal de los personajes que abandonan las rigideces, las posturas de la planta de los pies de Mateo y de Jesús, etc. En cuanto a las relaciones bizantinas, al margen de la iconografía, existen detalles propios de composiciones orientales como los personajes laterales con la pierna perpendicular en posturas bastante inverosímiles, lo que sugiere la copia de esquemas bizantinos (posiblemente basados en los temas de Transfiguración). Estos aspectos confirman una existencia de repertorios más o menos comunes para las principales obras de las que se trata en este capítulo³⁰⁸. Si se tiene en cuenta el sustrato bizantinizante que se desprende de las formas de este tímpano, resulta muy interesante anotar un fuerte vínculo de Navarra con Sicilia, relación que a su vez remite a Castilla: la tía de Alfonso VIII, Margarita de Navarra (1095-1188), hija de García Ramírez (1134-1150) y Margarita del Perche o de l'Aigle, se casó con el normando Guillermo I de Sicilia (1154-1166). En este sentido es importante mencionar que el padre de Margarita era señor de Monzón y Tudela con lo que el parentesco con esta ciudad es más que evidente. Además, Margarita reinó en la isla siciliana durante la minoría de edad de su hijo desde 1166 a 1189, debido a ello su poder fue realmente importante en un periodo en el que se estaban finalizando los monumentales ciclos de mosaicos bizantinos que tanto influyeron en la estética occidental. Así, es factible creer que también Tudela pudo ser una de las vías de penetración de los repertorios de modelos bizantinos. Las fuertes conexiones familiares con Sicilia permiten apuntar una posible llegada de manuscritos bizantinos a la corte navarra, así como la presencia de cuadernos de bocetos basados en completos ciclos musivarios o miniados. Las similitudes iconográficas y compositivas entre Santo Domingo de Soria y San Nicolás revelan una cercana tendencia formal, pero las diferencias determinan la independencia de ambas canterías. Por lo que ya he manifestado y por la mayor calidad de San Nicolás de Tudela creo que esta obra fue realizada con cierta anterioridad a Santo Domingo (pero no demasiada, dada la cercanía iconográfica).

Por otro lado, se deben indicar ciertas similitudes con la puerta norte de la iglesia de **San Miguel de Estella**. Sobre las filiaciones se han apuntado varias ideas y Ocón ha señalado tanto los bizantinismos como las conexiones con lo silense, de manera que ha

³⁰⁸ La corriente de bizantinismos fue muy fuerte en el entorno europeo y de ella no se escapó la Península. Véanse los capítulos de la iconografía, sobre todo el VII.

llegado a decir que: “el maestro del tímpano de Silos interviene en Estella”³⁰⁹. En la postura opuesta, Bango no acepta la relación entre Silos y Estella³¹⁰. Por su parte, Martínez de Aguirre destaca que “las evidentes relaciones con Silos no hacen palidecer las igualmente claras vinculaciones con las esculturas de Santiago de Compostela labradas durante el último tercio del siglo XII [...] el rostro del Pantocrator de Estella nos remite directamente al rostro de Santiago en el coro mateano”³¹¹. Y finalmente, Boto considera que en Estella “participó junto a los discípulos de Silos y Armentia y otro maestro conocedor de las formas que se gestaban en Tudela o en Zaragoza en el último cuarto del siglo XII”³¹².

Aunque la cronología es poco relevante ya que apenas hay relaciones directas con Santo Domingo que pudiesen implicar una precedencia temporal, varias son las posibilidades que se han sugerido³¹³. Al respecto, Martínez de Aguirre considera que el privilegio de Sancho VI de 1187, según ciertos autores un término *post quem*, no inauguraba un barrio sino que le confería naturaleza jurídica, el texto está escrito en pasado: *quod fuit circa Sanctum Michaelerem de Stella*. Además, este autor también señala que Goñi Gaztambide publicó la documentación en la que se especificaba que existía una iglesia dedicada a San Miguel por lo menos desde 1147³¹⁴.

En realidad, San Miguel de Estella no presenta unas afinidades directas con Soria ya que el tratamiento de las figuras y los plegados es diferente. En Estella se encuentra el pliegue en V (tipo L) tanto en el tímpano como en los relieves laterales, y los paños destacan por la profusión de arrugas paralelas que caen a partir de un estudio de las

F. 36

³⁰⁹ OCÓN ALONSO, Dulce, “La llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines del siglo XII”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), p. 310.

³¹⁰ BANGO TORVISO, Isidro, *El Románico en España*, Madrid, 1992, pp. 269-270.

³¹¹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Nuevas esculturas románicas en la portada de San Miguel de Estella*, en “Príncipe de Viana”, 210 (1997), p. 16.

³¹² BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 253.

³¹³ Mientras Camps Cazorla opinó que era probable que fuera realizada en 1175: CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico en España*, Barcelona, 1935, p. 209; Íñiguez fechaba esta portada “quizá en 1170”: ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Sobre tallas románicas del siglo XII*, en “Príncipe de Viana”, 112-113 (1958), p. 196; y Crozet retrasaba la ejecución hasta comienzos del XIII: CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, VII (1964), pp. 313-332. Entre las opiniones más recientes, Valdez del Álamo data las obras en torno a 1160-1170: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 264; y Martínez de Aguirre considera posible 1170-1180 “si estamos de acuerdo con la cronología temprana, que ve al segundo taller [Silos] trabajando en el claustro en 1158”: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Nuevas esculturas románicas en la portada de San Miguel de Estella*, en “Príncipe de Viana”, 210 (1997), p. 19.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 18.

F. 650-657

formas más minucioso que en Santo Domingo³¹⁵. Por otra parte, los rostros son más idealizados y el volumen de las formas es más redondeado que Soria. Existen más diferencias que similitudes, pero el ambiente común emparenta ambas obras. Valdez del Álamo opina que “un cuidado estudio de los relieves estelenses sugiere que seguramente nadie de Silos ha trabajado en Estella”³¹⁶. Es posible que sea así y de hecho se pueden establecer algunas conexiones con la Calzada. No obstante, las fuentes bizantinas que tanto influyeron en Silos y cuya difusión se constata en muchas de las obras analizadas, se vuelven a encontrar en San Miguel de Estella con un nuevo ímpetu. No hay, por tanto, una fuerte relación entre Santo Domingo de Soria y la parroquia navarra más allá de coincidencias puntuales.

Para finalizar este apartado hay que detenerse en la parte superior del friso de la iglesia de **Santa María de Sangüesa**. En él actúa un artista más relacionado con el norte de Aragón que con Soria, mientras que en la portada trabaja uno de los que influye en la Calzada y según ciertos autores es factible que hubiese intervenido en el Sarcófago de Doña Blanca de Nájera (muerta en 1156)³¹⁷. De nuevo ocurre algo parecido a lo mencionado en los casos de Biota o Agüero, maestros con diferentes concepciones escultóricas actúan en la misma obra con relativa contemporaneidad.

F. 717, 719-720

Las diferencias respecto a Soria son más evidentes que las similitudes: aunque el canon de las figuras es corto, los rasgos faciales son demasiado exagerados, y en la línea de las características de San Juan de la Peña, el plegado de los paños está esquematizado en muchos planos, de manera que se encuentra avivado por trazos caligráficos. El resultado es una falta de volumen notable que no se aprecia en Santo Domingo de Soria. De hecho, Milton Weber afirma al respecto: “la mano que se reconoce con más facilidad es la del maestro de San Juan de la Peña”³¹⁸. Aunque no creo que el estilo del friso sea comparable con Soria, es interesante señalar que Sangüesa se encuentra en la línea de ciertas obras de **Irache** en cuanto a los pliegues y no en las caras, que a su vez resultan ser más cercanas a Soria. En cualquier caso, los vínculos son complejos³¹⁹.

F. 348-349

³¹⁵ Creo que las similitudes de algunos plegados estelenses con otros silenses no se deben al entrenamiento de los artistas en la propia cantería burgalesa, sino al influjo de obras que hacen de puente entre los talleres.

³¹⁶ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 262.

³¹⁷ Por cierto que en este sepulcro aparecen rasgos de estilo que más adelante se repiten en buena parte de las obras analizadas como los pliegues de tipo gancho (I), (F), (C), etc.

³¹⁸ MILTON WEBER, Cynthia, *La portada de Santa María de Sangüesa*, Pamplona, 1959, p. 182.

³¹⁹ Finalmente, hago referencia a las obras del **claustro de Pamplona**, posiblemente realizadas entre 1135 y 1142. Acerca de estas tallas es significativo lo que destaca Íñiguez “terminado el claustro de Pamplona en 1142, resulta casi contemporáneo de las obras de Osma y Silos sin que nos extrañen, por ende, las

F. 36

- XVI. 4. Vinculaciones con obras riojanas

Se pueden ver algunos contactos de estilo (aunque relativamente lejanos e indirectos) con Santo Domingo de Soria en la ermita de **Santa María de Aradón de Alcanadre**, donde se encuentra una imagen de una Virgen con Niño (hoy aislada del contexto inicial) que remite al círculo de artistas estudiado. Como es habitual la documentación no aclara la historia del templo³²⁰.

F. 758

Acerca de las filiaciones, Pérez Carmona creía que se trataba del mismo autor que labró Moradillo y Cerezo, y consideró que era un discípulo del segundo maestro de Silos itinerante hacia el norte de Burgos³²¹. Por su parte, Moya compartió esta idea, pero no opinó que el autor fuera de formación silense y propuso otra filiación: dijo respecto a las obras burgalesas que “han salido de la misma mano [...] hombre formado en tierras de Aragón, quizá en relación con el maestro de Agüero cuya actividad ha situado Crozet a mediados del siglo XII, y que pudo intervenir incluso en la Seo de Zaragoza o al menos allí se inspiró”³²². Es decir, según Moya, esta imagen correspondería a una corriente aragonesista que se difundió hacia Burgos. Valdez del Álamo destaca que “la Virgen de Aradón y el maestro del tímpano de Moradillo tienen una importante fuente para el grupo del norte de Burgos, la ciudad real de Soria”³²³. En mi opinión no se trata de una obra vinculada a Aragón ya que el tipo de los plegados es más cercano a las figuras de las enjutas de Moradillo y a los personajes de los Reyes de Cerezo de Riotirón. Esta profusión de pliegues en las mangas remite a las obras del norte de Burgos, mientras que

relaciones mutuas”: ÍÑIGUEZ ALMECH, Franciso, *Sobre tallas románicas del siglo XII*, en “Príncipe de Viana”, 112-113 (1958), p. 186. No pretendo decir que este claustro sea una clave en el estilo de Santo Domingo, pero seguramente fue un conjunto muy importante que actuó como precedente estilístico para algunos de los centros paralelos que se han nombrado en relación con Soria (sobre todo en el ámbito navarro, riojano y aragonés). De hecho, Valdez del Álamo apunta: “sería informativo un estudio de los capiteles del Pamplona, ya que su influencia se extiende más allá de las fronteras del reino de Navarra, como, por ejemplo, a Soria y a Santo Domingo de la Calzada”: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Ortodoxia y heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la Cuestión*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IX-X (1997-1998), p. 18. Los intereses artísticos eran similares y estarían vinculados con una oleada languedociana y bizantina que penetró en la Península a partir de la década de 1140 tal y como se evidencia en buena parte de los datos de estilo e iconografía. En cuanto a la relación con Santo Domingo de Soria no aparece nada concreto al margen de los cánones de las figuras y un cierto aire familiar en algunos rostros y plegados.

F. 776-777

³²⁰ Existen datos que revelan que en 1147 Alfonso VII (1126-1157) dio a Rodrigo de Azagra la heredad de Alcanadre y que en 1155 él y su mujer dieron al Temple la villa de Alcanadre. LACARRA, José María, *Documentos para el estudio de la Reconquista y Repoblación del Valle del Ebro*, Vol. II, Zaragoza 1985, doc. 348 el de 1147 y doc. 380 el de 1155.

³²¹ PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), p. 240.

³²² MOYA, José, *Una escultura románica inédita en Alcanadre*, en “Archivo Español de Arte”, 166 (1969), p. 206.

las posturas y los rostros son más cercanos a Soria u Osma³²⁴. A pesar de las evidentes diferencias, considero que el artista trabajó, de manera general, con unos presupuestos formales semejantes a los de Santo Domingo. Las dataciones para este relieve oscilan entre 1160 y 1200, y a mi entender es posterior a Santo Domingo.

En torno a 1160 el taller de **Santo Domingo de la Calzada** se constituyó como un foco creador esencial de la época. No obstante, años antes ya hay constancia de documentos con generosas y continuas donaciones de los reyes así como adquisiciones de tierras para la obra³²⁵. Entre las referencias más interesantes destaca la de 1158 cuando el obispo Rodrigo Cascante puso la primera piedra de la iglesia de Santo Domingo de la Calzada³²⁶. Poco después, en 1162 hay un maestro trabajando en la localidad: *divisit istos solares magister Garsson cum sua pertica*³²⁷. Y en 1183 aparece una donación *ad opera eiusdem loci* y otra *ad opera Sancti Dominici*³²⁸. Lo que implica que las obras continúan; de hecho, en 1199 Alfonso VIII confirmó las donaciones hechas al *magistro Garsioni, predictae ecclesie Sancti Dominici fabricatori*³²⁹. Todos estos datos evidencian la importancia del proyecto y constatan las obras en torno a 1160. En cualquier caso, las esculturas del taller que más interesan para este estudio se encuentran, según Yarza, en torno a 1170-1185³³⁰. Se trata

³²³ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón", en PARKER, Elizabeth (ed.), *The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992, p. 134.

³²⁴ Por ejemplo, la postura del Niño es similar a la de los ángeles de la parte baja del tímpano (T 6).

³²⁵ En 1121 Alfonso I tomó bajo su protección todo lo referente a Santo Domingo: UBIETO, Agustín, *Cartularios I, II y III de Santo Domingo de la Calzada*, Zaragoza, 1978, doc. 6. Más tarde, en junio de 1125 Alfonso hizo donación de unos casales a Santo Domingo de la Calzada: LACARRA, José María, *Documentos para el estudio de la Reconquista y Repoblación del Valle del Ebro*, Vol. I, Zaragoza 1982, doc. 121. En el mismo año hay constancia de que el arcediano Pedro *qui eius loci custos et edificatur habetur*: UBIETO, Agustín, *Cartularios I, II y III de Santo Domingo de la Calzada*, Zaragoza, 1978, doc. 7. En 1133 Alfonso I dio a Santo Domingo de la Calzada toda la heredad que tenía en Bañares perteneciente al castillo de Bilivio: LACARRA, José María, *Documentos para el estudio de la Reconquista y Repoblación del Valle del Ebro*, Vol. I, Zaragoza 1982, doc. 228. Años después, en 1147 el papa Eugenio III mandó al obispo de Calahorra que se presentara ante los obispos de Palencia y Segovia y acatara la sentencia que ellos dictaran sobre la iglesia de Santo Domingo de la Calzada, reclamada por Burgos: La fecha fue propuesta por Mansilla, citado en GARRIDO GARRIDO, José Manuel, *Documentación de la catedral de Burgos (804-1183)*, Burgos, 1983, doc. 131. Entre 1156 y 1157 se entregaron más donaciones de áreas cercanas a Silos: UBIETO, Agustín, *Cartularios I, II y III de Santo Domingo de la Calzada*, Zaragoza, 1978, doc. 15 de 1157 y doc. 32 de 1157.

³²⁶ YARZA LUACES, Joaquín, "La escultura monumental de la catedral calceatense", en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 154. El texto se encuentra en los Anales Compostelanos y dice así: *Rodericus Calagurritanus episcopus posuit primum lapidem in fundamento ecclesiae Sancti Dominici*.

³²⁷ UBIETO, Agustín, *Cartularios I, II y III de Santo Domingo de la Calzada*, Zaragoza, 1978, doc. 48.

³²⁸ *Ibidem*, doc. 59 y doc. 65.

³²⁹ *Ibidem*, doc. 76.

³³⁰ Existen noticias de que entre 1162 y 1169 Garsión era nombrado en los documentos como *magister Gassion*. En 1199, cuando ya ha muerto, Alfonso VIII se refiere a él como *fabricator* (responsable de la construcción): YARZA LUACES, Joaquín, "La escultura monumental de la catedral calceatense", en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), pp. 154-155.

de las figuras de los soportes de la girola que quedaron al descubierto al desmontar el retablo de Damián Forment. Su importancia se puso en evidencia en el Simposio de 1998, donde el interés del tema se manifestó en diversas participaciones³³¹. Décadas antes del descubrimiento de los frentes de pilares del ábside, Íñiguez consideró que Santo Domingo de la Calzada se empezó en 1158 y estaba en uso en 1180 con lo que los capiteles del ábside fueron datados en esas fechas a partir del estilo e iconografía de las rutas compostelanas³³². En lo que respecta a los vínculos con Soria, Bango es uno de los primeros autores en destacar que en las figuras de la portada de Santo Domingo se aprecia una “dependencia estilística de Santo Domingo de la Calzada. Los autores de la obra soriana reproducen varios de los esquemas riojanos con dureza y cierta tendencia a la esquematización [...] seguidor de segunda fila de Santo Domingo de la Calzada junto con los autores de Santa María de Aradón, Cerezo de Riotirón, Butrera y Moradillo”³³³. Yarza, en su estudio del Simposio de 1998, hace un análisis de las canterías que actuaron en la girola y llega a diferenciar “al menos cuatro escultores con sus talleres, quizá incluso un quinto heredero del que hemos llamado segundo taller”, los datos que expone constatan la complicación de los orígenes y los rasgos determinantes de cada “escuela”³³⁴. Al hablar acerca de las filiaciones, este investigador también se detiene en Soria y, en la línea de lo que manifestara poco antes Bango, recalca: “la calidad es claramente superior [de la Calzada] [...] sin que ello sea determinante, al menos apunta a esta precedencia temporal respecto a ella”³³⁵. Estoy de acuerdo con cierta anterioridad de la Calzada, pero no comparto unas fechas tan tardías para Santo Domingo como las que defiende este autor en torno a 1200 (todo lo que he venido destacando corrobora, entre otras cuestiones, que hacia 1160-1180 ya se puede encontrar el estilo oxomense en la provincia de Soria). Yarza propone la secuencia de Silos a la Calzada y desde allí a Soria (con una horquilla temporal muy amplia de 1170 a 1210), de manera que considera: “por tanto, dependencia de Silos, antecediendo a Santo Domingo de Soria, es en el ámbito de Burgos y Soria donde se encuentra el origen y la continuidad del escultor más destacado de Santo

³³¹ VVAA, *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998).

³³² ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Sobre tallas románicas del siglo XII*, en “Príncipe de Viana”, 112-113 (1958), pp. 210-212.

³³³ BANGO TORVISO, Isidro, “Arquitectura y Escultura”, en VVAA, *Historia del Arte en Castilla y León*, Vol. II, Valladolid, 1994, p. 182.

³³⁴ YARZA LUACES, Joaquín, “La escultura monumental de la catedral calceatense”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), pp. 153-205.

³³⁵ *Ibíd.*, p. 188.

Domingo de la Calzada”³³⁶. Por su parte, Poza ahonda en estas relaciones y cree que el taller de Santo Domingo de Soria “en torno a las últimas décadas de la duodécima centuria, trabaja en la decoración de los soportes de la girola de Santo Domingo de la Calzada”³³⁷. No comparto la idea de que los mismos artistas puedan ser los que actúan en un lado y en el otro, ya que no existen coincidencias de estilo más allá de las propias de la época. Por ello no creo acertado hablar de similitudes remarcables entre ambos conjuntos, tan sólo acepto como especialmente cercanas las iconográficas. No hay duda de que en la Calzada coincidieron o se sucedieron escultores diversos y la vastedad del edificio permitió que muchos artistas acudiesen a la cantería riojana: “el proyecto de la calceatense, es sin duda, como prototipo templario uno de los más ambiciosos del tardorrománico hispano”³³⁸.

F. 36

F. 278

Como ya he apuntado, estoy de acuerdo en señalar que, sobre todo, la imagen de la Trinidad calceatense es de mayor calidad que la soriana, pero opino que las escasas coincidencias de estilo (como los pliegues tipo B o D, y el volumen de las figuras) no implican dependencias directas. Sólo veo similar la iconografía y las posturas, no el tratamiento de las caras (más estilizadas aquí que en Soria), ni los plegados (menos estereotipados y más minuciosos). En Santo Domingo de la Calzada se observa meticulosidad y preciosismo en la realización del rostro de Dios Padre: las pupilas de los ojos están excavadas, existe un pliegue en el párpado superior que acentúa el realismo, la nariz es afilada, la boca es pequeña, las orejas están relativamente bien acabadas y la barba presenta mechones individualizados que acaban en rizos. En cuanto a los plegados, se ve a simple vista que no responden a la misma concepción que los sorianos, en la Calzada son muy profusos en el manto y las mangas (más bien del tipo de la Anunciación-Coronación silense), sin embargo en las piernas se simplifican y, concretamente, en la de la derecha del espectador se puede ver un aire similar al de Santo Domingo al tratar las arrugas con incisiones que “se turnan” para caer a cada lado. Por otra parte, la resolución del borde de la túnica sobre los pies es parecida al tipo B pero con dos zig-zags más angulosos que en Soria y más naturales. Algunas coincidencias se podrían explicar por la derivación de un modelo común al que se le han añadido otras influencias propias de

³³⁶ *Ibidem*, p. 188.

³³⁷ POZA YAGÜE, Marta, *San Nicolás de Soria: Precisiones acerca de su portada*, en “Celtiberia”, 93 (1999), p. 305.

³³⁸ BANGO TORVISO, Isidro, La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 15.

cada taller. Así, las diferencias de estilo (a pesar de unos presupuestos relativamente comunes) son ciertamente marcadas también en el resto de relieves de los pilares del presbiterio³³⁹. Tal y como ocurre con San Nicolás de Tudela, por su importancia y calidad, aprecio una anterioridad temporal en los relieves de la Calzada respecto a Soria, pero no creo que tal precedencia deba ser entendida en un periodo demasiado amplio.

F. 277

La cuestión de **Soto de Bureba**³⁴⁰ permite constatar las fechas de la Calzada ya que tal y como apunta Boto “uno de los escultores que intervino -o se instruyó- en la cantería de Santo Domingo de la Calzada trabajó después en la portada de San Andrés de Soto de Bureba, filiación que no excluyó el uso de elementos estilísticos de regusto silense”³⁴¹. Al tener la datación de 1176 para la portada burgalesa es lógico pensar que “los trabajos escultóricos de la cabecera calceatense, o al menos buena parte de ellos debieron estar resueltos hacia 1170”³⁴². De hecho, creo que existen cercanías evidentes entre uno de los artistas de las arquivoltas burgalesas y uno de los que realizó las figuras de las pilastras: si se compara la imagen del santo de la primera rosca de Bureba con la del Hijo o la de Isaías de la Calzada, se puede observar la misma resolución de los dedos de los pies, los pliegues de las mangas de la vestimenta y la parte inferior de la túnica, además si se compara el rostro con el del Padre se comprueba un idéntico tratamiento de los ojos y nariz. Por estas coincidencias, que a mi entender revelan la misma mano, creo que antes de 1176 ya debían estar realizados los relieves calceatenses que más interesan para el estudio de Santo Domingo de Soria.

F. 772

De cualquier modo, el foco riojano es esencial para comprender el desarrollo de las principales obras del tardorrománico hispano, pero a la vez hay que tener en cuenta que no éste no se entiende sin las referencias de Silos o Pamplona. Mi hipótesis es que los artistas sorianos no formaron su estilo en Santo Domingo de la Calzada, fueron necesarias otras iglesias-puente para llegar al estilo soriano.

³³⁹ Los detalles más obvios están realizados con diferente concepción, como ocurre con los cabujones de la corona y con el reticulado del nimbo crucífero de Dios Padre (que no aparece en Soria); lo mismo sucede con la decoración del cuello de la túnica de Isaías. El artista de la Calzada es más detallista y demuestra más dominio del cincel.

³⁴⁰ Aunque se trata de una iglesia perteneciente a Burgos la incluyo en este apartado porque, al no mostrar vínculos de estilo cercanos con Santo Domingo, únicamente me sirve para acotar las posibles fechas de realización de los relieves de la Calzada.

³⁴¹ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 258.

³⁴² *Ibíd.*, p. 258, nota 230.

- XVI. 5. Vinculaciones con el foco de Compostela

Para finalizar con las relaciones que muestra el estilo de Santo Domingo de Soria en el conjunto de los reinos hispánicos, es obligado acudir al centro más importante de las peregrinaciones en el norte de la Península: **Santiago de Compostela**. De forma paralela al claustro silense, hay dos referencias fiables para conocer el desarrollo de los trabajos: el documento de 1168 en el que Fernando II de León concedió un salario y financiación para la obra³⁴³. Y la fecha del dintel, conmemorativa de su instalación en el Pórtico de la Gloria, 1188³⁴⁴. Según los *Anales Compostelanos* el Pórtico se había comenzado en 1158, pero al margen de la fecha, el estilo compostelano permite constatar que en torno a 1160-1170 el panorama del arte hispano era sumamente destacable.

En cuanto a las filiaciones entre Santo Domingo de Soria y Compostela es muy poco lo que se ha dicho. Al respecto Camps Cazorla destacó “un grupo de esculturas de factura más bien tosca e inocente en torno a la fachada de Santo Domingo de Soria [...] que tienen la inspiración en la obra cumbre de estos tiempos el Pórtico de la Gloria”³⁴⁵. En la postura contraria, Gaya Nuño consideró que “Santiago de Compostela con ser un centro tan formidable de expansión de temas románicos, no alcanzó sus influencias a Soria, y esta finura de concepción del arte de Compostela es algo totalmente desconocido en nuestra región”³⁴⁶. Por mi parte, considero que el estilo de Santo Domingo de Soria es más rudo que el compostelano, aunque se observan ciertos parecidos en las figuras más pequeñas de los capiteles. Aún así, los personajes sorianos son más corpulentos, las caras son más redondeadas, las posturas están peor resueltas y los plegados no responden a la misma concepción (más rígida y estereotipada en Soria). Sin duda, el Pórtico de la Gloria presenta un estilo mucho más refinado. Admito ciertas coincidencias, pero la similitud no llega a la identidad con lo que no creo que se puedan establecer dependencias³⁴⁷. De

F. 285, 347,
529, 773-775

³⁴³ Concede dos marcos semanales al maestro Mateo *ipsorum portaliu[m] gessit magisterium [...] operi prae-fati Apostoli primatum obtines et magisterium*: LÓPEZ FERREIRO (ed.), *Historia Compostelana*, III, cap. 8.

³⁴⁴ / ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MCLXXXVIII ERA ICCXX VI DIE K[a]L APRILIS SUPER LIMINARIA PRINCIPALIUM PORTALIUM ECCLESIAE BEATI IACOBI SUNT COLLOCATA PER MAGISTRUM MATHEUM QUI A FUNDAMENTIS IPSORUM PORTALIUM GESSIT MAGISTERIUM.

³⁴⁵ CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico en España*, Barcelona, 1935, p. 211.

³⁴⁶ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 26.

³⁴⁷ En el desarrollo de este capítulo se han ido estableciendo ciertas coincidencias entre Santiago y otras obras como Moradillo de Sedano. Por otro lado, algunos detalles iconográficos sugieren vínculos entre Soria y Compostela como la representación de los veinticuatro Ancianos, los ángeles con el Tetramorfos, la *Paternitas*, etc. Remito a los capítulos VII y VIII correspondientes al tímpano y las arquivoltas para ver las diferencias y similitudes.

hecho, entre los rasgos sorianos no me parece encontrar ninguno que permita avalar la idea de que los artistas de Santo Domingo pudieran conocer Santiago.

Aunque una vez descartada la filiación de la parroquia soriana con las obras compostelanas no es necesario profundizar más en el asunto de Compostela, me gustaría acabar este capítulo con unas referencias a la contemporaneidad o precedencia del taller de Santo Domingo de Silos sobre el de Santiago. Como ya he apuntado con anterioridad, este tema ha sido discutido reiteradamente por los historiadores y el asunto de las opiniones se encuentra resumido en un artículo de Valdez del Álamo³⁴⁸. Al margen de los argumentos de los expertos, es significativo destacar que en ciertas piezas de la cripta de Compostela ya se ven algunos rasgos silenses (tratados aquí con una mayor suavidad, pero sin duda conocedores de lo que se realiza en el claustro burgalés). Si esta parte fue la primera en realizarse y en ella ya se muestran características silenses es factible que algunos artistas de Silos actuaran en este centro de peregrinación por excelencia. Mi opinión es, como vengo reiterando, que se trabajó antes en Silos que en Compostela, aunque desde luego, existió un periodo en el que ambos talleres fueron contemporáneos. A mi entender, la iconografía verifica que Santiago fue el último eslabón de la cadena, fue la obra que culminó muchos de los temas que se han tratado en los capítulos anteriores y de cuya aportación no hay huellas que se puedan rastrear más allá de la propia zona gallega; además, su estilo también fue el esplendor de las recetas adquiridas por los maestros estudiados a lo largo de este capítulo.

³⁴⁸ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela", en *Actas del Simposio Internacional O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, 1991 (1988), p. 201. En su tesis los datos se encuentran explicados de manera más extensa: "Nova et Vetera" in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986. Esta investigadora cree en la prioridad del claustro burgalés y opina que "la segunda campaña de Silos estaba en obras una década antes de que el Maestro Mateo recibiera su contrato": "Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela", en *Actas del Simposio Internacional O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, 1991 (1988), pp. 199-200. En esta línea, destaca que desde Silos y Osma se propagó una corriente hasta Soria, Navarra y finalmente el Pórtico de la Gloria: *Ortodoxia y heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la Cuestión*, en "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", IX-X (1997-1998), p. 19. Por su parte, Lacoste no creía que el artista de Silos fuese un imitador, había podido trabajar eventualmente en el taller de Mateo pero como un observador atento, de hecho no lo consideraba como un discípulo: LACOSTE, Jacques, *La sculpture à Silos autour de 1200*, en "Bulletin Monumental", 131-132 (1973), p. 119. Sin embargo, años más tarde escribe que "el artista de Silos fue uno de los miembros del taller del Maestro Mateo ya que se obtiene una confirmación de su conocimiento en los detalles mínimos de la obra de Compostela", y reconoce: "la participación de maestros de cuño silense en los tramos más próximos al pórtico de la Gloria [...] con posterioridad al dintel de 1188": LACOSTE, Jacques, "Nouvelles recherches à propos du second maître du cloître de Santo Domingo de Silos", en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 479-480. Por su parte, Boto cree "que circulaban por la capital compostelana modelos figurativos emitidos desde la abadía burgalesa: BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 232.

En palabras del propio Gaya Nuño: “lo interesante para el estudio del complicado románico del siglo XII son los enlaces mutuos de suma y compendio entre aportaciones varias, novedades en tal o cual monumento, en el acto repetidas en otros y en su paso a repertorios generales, internacionales de un arte imposible de límites fronterizos”³⁴⁹. Como se ha podido constatar, el desarrollo de la escultura española durante el siglo XII se basó en intrincados caminos que dificultan enormemente cualquier intento de adscribir las labras a un taller u otro. Valdez del Álamo considera que “el misterio de los grandes artistas que produjo la Península durante la segunda mitad del siglo XII queda resuelto si se acepta que el influjo de gente de orígenes diversos debido a las alianzas reales, a la reforma religiosa, a la reconquista y a la repoblación fueron destinados a generar innovación en las artes [...] Resulta difícil identificar un lugar concreto para la formación de los artistas del último cuarto del siglo XII precisamente porque nos encontramos ante un estilo verdaderamente trans-regional”³⁵⁰.

- XVI. 6. Conclusiones

El estilo de Santo Domingo de Soria es un testimonio más de la intensa actividad constructiva llevada a cabo en la segunda mitad del siglo XII. Para comprender mejor el lugar que ocupa en la evolución del tardorrománico hispano he tratado de vincular sus rasgos con otras interesantes obras del mismo contexto histórico-artístico. Pero el establecimiento de los parentescos ha sido sumamente complejo, pues los datos consensuados son escasos, no existe casi documentación que permita respaldar las teorías, y el patrimonio analizado es vasto y disperso. No obstante, he podido verificar que la corriente estudiada se basa en una estética generalizada que tiene lugar a lo largo de más de cuarenta años con oscilaciones de calidad verdaderamente variables.

He intentado comprobar si la presencia de Santo Domingo de Soria fue o no indiferente en la época, pero no ha sido nada fácil saber qué conocían los artistas principales de cada obra estudiada, cuáles eran sus modelos y qué pretendían realizar. En este sentido, es destacable que los estudiosos no se hayan puesto de acuerdo a la hora de establecer las filiaciones de la parroquia soriana, y por ello no se han pronunciado con rotundidad acerca del origen de su estilo. A mi entender, las características de Santo

³⁴⁹ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 228.

³⁵⁰ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Ortodoxia y heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la Cuestión*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IX-X (1997-1998), pp. 19-20.

Domingo se localizan en un ámbito geográfico provincial con centro en Osma y relaciones hacia la periferia. Entiendo que el estilo se generó en Osma y al pasar a la capital ciertas particularidades cambiaron. Lo que resulta chocante es que, a pesar de la importancia escultórica de Santo Domingo, en otras obras se impusieron las versiones oxomenses y casi nunca las variantes sorianas. Tal hecho podría explicarse por la precedencia temporal de la catedral oxomense que, una vez se concluyeron las principales tareas, dispersó a sus artistas.

En cualquier caso, los centros creadores que más nos interesan para delimitar el entorno soriano fueron Silos, Compostela, la Calzada, Osma, Soria, Zaragoza y Tudela. En torno a todas estas poblaciones se formaron maestros y epígonos, artistas que se juntaron con otros y aprendieron nuevas maneras de esculpir o recetas temáticas. Si delimitar cuáles son los vínculos entre las obras principales es sumamente complejo, más complicado aún resulta establecer las relaciones con iglesias de segundo orden en las que, además de la calidad diversa, era más fácil que se intercambiaran los modelos al carecer de una línea de evolución bien establecida³⁵¹.

Para concretar el impacto de las canterías en los estilemas sorianos, he estudiado multitud de obras de las cuales casi cincuenta merecen ser mencionadas por algún aspecto coincidente; pese a ello resulta significativo comprobar que pocas de ellas parecen preceder temporalmente a la iglesia de Santo Domingo. Así, al buscar la esencia de algunas semejanzas es importante tener en cuenta la corriente originada en Silos: las vigorosas personalidades de los maestros del monasterio burgalés hicieron que fuera casi imposible quedar al margen de sus repertorios. No obstante, el punto fundamental sobre el que he querido insistir es el de la variedad estilística: Santo Domingo no fue realizado por ningún maestro del cenobio benedictino, los principales escultores del taller soriano procedían de la cantera oxomense. Pero a su vez los artistas de Osma conocían muy bien Silos, de manera que considero que parte de la difusión de las plantillas silenses y oxomenses hacia focos secundarios no se entiende sin el papel de Santo Domingo como

³⁵¹ Así, en ocasiones ciertos rasgos remiten a iglesias que tienen escasos vínculos con Santo Domingo y la explicación de las líneas de seguimiento se complica: las relaciones de técnica de labra son más cercanas en unos casos, mientras que ciertos vínculos temáticos e iconográficos pueden llevar a conclusiones distanciadas; o todo lo contrario: las tallas convergen en cuanto al estilo, pero en iconografía se demuestra que siguen tradiciones diferentes.

mediador³⁵². El frecuente proceso de inercia en la copia románica justificaría la presencia de algunos estereotipos de origen silense en obras de estilo más soriano.

A mi juicio, las relaciones que se observan con Aragón y Navarra se pudieron producir también por medio de Osma ya que cuando los escultores oxomenses se dispersaron, seguramente algunos acudieron a los talleres de la Seo y más tarde a Tudela. De la misma manera, buena parte de las afinidades con iglesias burgalesas se entiende al tener en cuenta las plantillas oxomenses (sin olvidar el precedente silense). La complicación de las filiaciones de Santo Domingo responde a la situación de enclave entre Aragón, Castilla, la Rioja y Navarra. De la posición central de Soria en el radio de acción que se estudia deriva el evidente cruce de tendencias.

El problema de la cronología de las obras que se han tratado en este capítulo es difícil de resolver, pero a mi juicio, la segunda campaña de Silos se llevó a cabo en torno a 1158, dato que lleva a proponer un sistema secuencial para muchas de las obras aquí tratadas. 1176 y 1188 son términos *ante quem* para el cenobio burgalés ya que se trata de las fechas de dos edificios que no se entienden sin la influencia del monasterio: Soto de Bureba y Moradillo. Ciertos documentos de Osma, San Pedro de Soria, la Calzada, la Seo de Zaragoza y el Pórtico de la Gloria, iglesias con afinidades silenses en mayor o menor grado, hacen pensar que en torno a 1170 ya tenían concluida parte de sus esculturas. Para Osma, la donación al cabildo de 1170 justificaría la existencia de la sala capitular en fechas anteriores; de la misma manera, la concesión al cabildo de San Pedro de Soria de 1166 significaría algo similar; por otra parte, la inscripción de Soto de Bureba de 1176 representaría que por esas fechas ya se debían haber realizado los relieves del presbiterio de la Calzada; finalmente, para la Seo la fecha de 1171, con la llegada de las reliquias de San Valero, y la de 1172, con la donación para el altar principal, implicaría que por entonces ya estaría terminado el ábside. La conexión estrecha de Santo Domingo con la mayoría de estas obras hace pensar en torno a 1170 para la realización de la fachada. Si en 1188 se estaba terminando Moradillo (la inscripción aparece en una ventana al oeste de la puerta) y en su ejecución intervino un maestro que colaboró en una fase de Santo Domingo de Soria posterior a la portada, unido al hecho de que la iconografía soriana

³⁵² Al precisar los contactos he determinado el origen de la cantería de Santo Domingo de Soria en el taller del Burgo de Osma, pero no he sido capaz de precisar la procedencia certera de los escultores oxomenses. Desde luego, parte de su estilo deriva de Silos, pero no coinciden todos los rasgos. Ante la pérdida de las plurales formas de hacer de este monasterio, hoy desconocidas por la destrucción de buena parte del edificio románico (pero de las que nos quedan algunos testimonios fragmentarios), se debe actuar con

inspiró la de Sedano, hemos de concluir que la portada de Santo Domingo habría de estar terminada antes de 1185. La controversia de las dataciones no se puede evitar, pero hay que tener en cuenta que al intentar establecer años concretos a menudo se crean más sombras que luces. Lo cierto es que tanto si se trabaja hacia 1170 como si se hace después el resultado es magnífico.

Así, admitiendo una secuencia no lineal en la que se muestran y perfilan múltiples desplazamientos de artistas, se podría llegar a subrayar una datación más temprana para Santo Domingo que la que se ha considerado en muchas ocasiones y algunos estudiosos siguen defendiendo en la actualidad. Su cronología ha sido retrasada en exceso por aquellos autores que admiten unas fechas tardías para Silos en torno a 1200. A mi juicio, Silos fue el punto de partida que determinó ciertas soluciones que se pueden rastrear por gran cantidad de relieves hispanos; de hecho, las constantes proximidades con labras silenses implican continuos intercambios y recíprocas influencias. Santo Domingo de Soria no se entiende sin la iconografía de Silos y no se explica sin el estilo de Osma.

La multiplicación de obras hispanas en la segunda mitad del siglo XII no se puede comprender si no es por una influyente oleada de artistas, una fuerte demanda de obras, un patrocinio en el que eran fundamentales las donaciones, y una renovación escultórica cuyo éxito permitió dispersar modelos gracias a los que los artistas adquirieron el dominio de las formas.

Las fechas en torno a 1160-1170 corresponden a un momento en el que coincidieron notables talleres escultóricos que confirman sus vínculos por el estrecho parentesco iconográfico y formal que existía entre ellos. Por desgracia, la independencia de las canterías y la dinámica románica hicieron posible un eclecticismo que no permite detallar mucho más. En cualquier caso, el ambiente artístico soriano estuvo claramente vinculado a las obras burgalesas, aragonesas, navarras, riojanas y compostelanas. En este conjunto de iglesias, algunas de excepcional riqueza, Santo Domingo debe ser considerado como un referente muy importante y sumamente interesante a la hora de explicar el complejo panorama del tardorrománico.

Para concluir me gustaría apuntar que el carácter hispano del taller de Santo Domingo me ha llevado a no profundizar en las relaciones estilísticas con obras del ámbito extrapeninsular. Tras el estudio pertinente he llegado a la conclusión de que la

plástica soriana no se vincula directamente con rasgos de estilo definidos al otro lado de los Pirineos, sea en Francia o en Italia. No obstante, no hay que olvidar la fuerte incidencia de las formas bizantinizantes de las que existen importantes ecos en toda Europa.

El estudio llega a su fin pero antes es necesario resumir, recapitular y valorar todo lo que se ha dicho hasta el momento. Con el trabajo de las páginas precedentes he intentado dar cuenta de la tendencia artística a nivel iconográfico y formal en la que la iglesia de Santo Domingo de Soria debe de ser entendida.

- BIBLIOGRAFÍA

"Para todo pensamiento occidental, ignorar su Edad Media es ignorarse a sí mismo".

Étienne Gilson

- ABAD CASTRO, Concepción, *Reflexiones acerca de la popularización de la iconografía en el tardo-románico español: Un ciclo de la glorificación en la iglesia de San Juan de El Arenal (Segovia)*, en "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", XLIII (1991), pp. 81-99.
- ABBAD RIOS, Francisco, *El románico en Cinco Villas*, Zaragoza, 1954.
- ABOU-EL-HAJ, Barbara, *The Medieval Cult of Saints. Formations and Transformations*, Cambridge, 1994.
- ADHÉMAR, Jean, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londres, 1939 (1937).
- AGÜERO, Juan (dir.), *Castilla y León*, Soria, 1989.
- AGUIRRE, Rafael y RODRÍGUEZ, Antonio, *Evangelios sinópticos y Hechos de los Apóstoles*, Estella, 1994.
- AINAUD DE LASARTE, Juan, "La formación del arte románico", en VVAA, *España en las Crisis del Arte Europeo*, Madrid, 1968, pp. 93-98.
- AINAUD DE LASARTE, Juan, *Arte románico*, Barcelona, 1973.
- ALCOLEA, Santiago y SUREDA I PONS, Joan, *El romànic català*, Barcelona, 1985.
- ALCOLEA, Santiago, *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*, en "Ars Hispaniae", Vol. XX, Madrid, 1975.
- ALCOLEA, Santiago, *El maestro de Ruesta, nueva figura de nuestra pintura románica*, en "Goya", 62 (1964), pp. 69-73.
- ALCOLEA, Santiago, *Guía artística de Soria y su provincia*, Barcelona, 1964.
- ALCOY, Rosa, *El cercle d'Avià i la miniatura anglesa: una modalitat de l'estil 1200 a Catalunya*, en "Lambard. Estudis d'Art Medieval", III, 1987 (1983-1985), pp. 103-127.

- ALCOY, Rosa, *Las pinturas bizantinitzants de Sant Esteve d'Andorra la Vella en el món europeu de 1200*, en "Lambard. Estudis d'Art Medieval", V, 1992 (1989-1991), pp. 23-47.
- ALCOY, Rosa, *Una propuesta de relación texto-imagen: "Las madres de los Santos Inocentes" y la iconografía de la Pasión en la pintura italiana del siglo XIV*, en "D'Art", 11 (1985), pp. 133-159.
- ALEXANDER, Jonathan, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, Londres, 1992.
- ALEXANDER, Jonathan, *Norman Illumination at Mount Saint-Michel. 966-1100*, Oxford, 1960.
- ALEXANDER, Jonathan, *The Decorated Letter*, Londres, 1978.
- AL-HAMDANI, Betty, *The Genesis Scenes in the Romanesque Frescoes of Bagüés*, en "Cahiers Archéologiques", XXIII (1974), pp. 169-194.
- ALLEAU, René, *De la nature des symboles. Introduction à la symbolique générale*, París, 1997 (1958).
- ALLEGRI, Luigi, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Roma, 1995.
- ALMAZÁN DE GRACIA, Ángel, *El Burgo de Osma y su catedral. Guía para el viajero curioso e inquieto*, Soria, 1996.
- ALMAZÁN DE GRACIA, Ángel, *El otro lado*, en "Soria 7 días" (1994).
- ALONSO ORTEGA, José Luis, *El románico en el Norte de Castilla y León*, Salamanca, 1990.
- ALONSO ROMERO, Jesús, *El Burgo de Osma*, Valladolid, 1997.
- ALPATOV, Michele, *La Trinité dans l'Art byzantin et l'icone de Roublev*, en "Echos d'Orient", XXVI (1927), pp. 150-186.
- ALQUÉZAR YÁÑEZ, Eva María, *La portada de San Miguel de Uncastillo. Nuevas aportaciones*, en "Seminario de Arte aragonés", 48 (1999), pp. 128-149.
- ALTANER, Berthold, *Patrología*, Madrid, 1962.
- ÁLVAREZ BORGE, Ignacio, *Poder y relaciones sociales en Castilla en la Edad Media. Los territorios entre el Arlanzón y el Duero en los siglos X al XIV*, Salamanca, 1996.
- ÁLVAREZ BURGOS, Fernando, *Catálogo general de las Monedas Españolas. Vol. III. Catálogo de la Moneda medieval castellano-leonesa, siglos XI al XV*, Madrid, 1998.
- ÁLVAREZ GARCÍA, Carlos, *Fuentes Documentales para la Historia de Soria. Censo-Guía de Archivos*, Soria, 1985.
- ALVERGNY, Marie-Thérèse, "Le cosmos symbolique du XIIème siècle", en VVAA, *Études sur le symbolisme de la Sagesse et sur l'iconographie*, Vermont, 1993, pp. 31-81.
- ALVERGNY, Marie-Thérèse, *Les anges et les jours*, en "Cahiers Archéologiques", IX (1957), pp. 271-300.

- AMEISENOWA, Zofia, *Animal-Headed Gods, Evangelists, Saints and Righteous Men*, en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 12 (1949), pp. 21-45.
- ANDRÉS, Melquíades (dir.), *Historia de la Teología Española. Desde sus orígenes hasta fines del siglo XVI*, Vol. I, Madrid, 1983.
- ANFRAY, Marcel, *L'architecture normande, son influence dans le Nord de la France aux XIème et XIIème siècles*, París, 1939.
- ANFRAY, Marcel, *L'architecture religieuse du Nivernais au Moyen Âge*, París, 1951.
- ANGIOLILLO, Maria Luisa (dir.), *Medioevo, lo spettacolo dei religiosi e del giullari*, Roma, 1994.
- ANIZ IRIARTE, Cándido y HERNÁNDEZ, José, *Santo Domingo, canónico de Osma, presencia dominicana en la Diócesis de Osma*, Salamanca, 1997.
- ANTOLÍN, Guillermo, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, 5 Vols., Madrid, 1910-1923.
- ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza, "El maestro de San Miguel de Estella y su escuela: Relación estilística entre la obra esculpida en varias iglesias navarras", en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, Madrid, 1994 (León 1992), pp. 49-60.
- ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza, *La portada de Santiago de Puente la Reina. Estudio iconográfico*, en "Príncipe de Viana", 213 (1998), pp. 103-143.
- ARCO GARAY, Ricardo del, *La inédita iglesia de Santiago en Agüero*, en "Boletín de la Real Academia de la Historia", LXXIV (1919), pp. 293-318.
- ARCO GARAY, Ricardo del, *Los capiteles románicos en Aragón*, en "Arquitectura", V (1922), pp. 11-25.
- ARCO GARAY, Ricardo del, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954.
- ARMANDI, Marina, *Il Duomo di Modena. Atlante fotografico*, Módena, 1985.
- ARNAIZ ALONSO, Benito y RODRIGO MATEOS, María del Carmen, *El románico en torno al camino de Santiago en Castilla y León, Ávila*, 1991.
- ARNALDICH, Luis, *El Origen del Mundo y del Hombre según la Biblia*, Madrid, 1958.
- ARRANZ ARRANZ, José, *La Catedral de Burgo de Osma (Soria)*, Soria, 1975.
- ARTHUR, Henri, *Chartres (Extérieur)*, París, 1962.
- ARTIGAS, Pelayo, *La iglesia de Santo Domingo. Espléndida restauración*, en "El Porvenir Castellano", 14-I-1918, pp. 1-2.
- ASENJO GONZÁLEZ, María, *Espacio y sociedad en la Soria medieval. Siglos XIII-XV*, Soria, 1999.

- AUBERT, Charles-Auguste, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le Christianisme*, París, 1884.
- AUBERT, Marcel, *Architecture cisterciennne en France*, 2 Vols., París, 1943.
- AUBERT, Marcel, BEAULIEU, Michèle y VIGNEAU, André, *Enciclopédie photographique de l'art. Le Musée du Louvre. Sculptures du Moyen-Âge*, París, 1948.
- AUBERT, Marcel, *Cathédrales et abbatales romanes de France*, París, 1965.
- AUBERT, Marcel, *La sculpture française au Moyen Âge*, París, 1946.
- AUSEJO, Santiago y Otros, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, 1970 (1966).
- AVERY, Myrtila, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton, 1936.
- AVRIL, François y REYNAUD, Nicole, *Manuscrits à peintures en France*, París, 1993.
- AVRIL, François y STINEMANN, Dantz, *Manuscrits enluminés d'origine insulaire. VIIe-Xe siècles*, París, 1987.
- AYALA MARTÍNEZ, Carlos de (ed.), *Libro de Privilegios de la Orden de San Juan de Jerusalén en Castilla y León (s. XIII-XV)*, Madrid, 1995.
- AYERS, Larry, *The Work of the Morgan Master at Winchester and English Panting of the Early Gothic Period*, en "The Art Bulletin", LVI (1974), pp. 201-223.
- AZCÁRATE, José María de, *El protogótico hispano*, Discurso leído en su Acto de recepción pública, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1974.
- AZCÁRATE, José María de, *La portada de Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago*, en "Archivo Español de Arte", 141 (1963), pp. 1-20.
- AZCÁRATE, José María de, *Sincretismo de la escultura románica en Navarra*, en "Príncipe de Viana", 142-143 (1976), pp. 131-150.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Art sumérien, art roman*, París, 1934.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *L'image du monde céleste du IXe au XIe siècles*, en "Gazette des Beaux-Arts", 140 (1938), pp. 137-148.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, París, 1931.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le Moyen Âge fantastique*, París, 1981.
- BANGO TORVISO, Isidro, "Arquitectura tardorrománica", en *I Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1991 (1989), pp. 65-75.
- BANGO TORVISO, Isidro, "Arquitectura y Escultura", en VVAA, *Historia del Arte en Castilla y León*, Vol. II, Valladolid, 1994, pp. 11-212.
- BANGO TORVISO, Isidro, *Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico*, Madrid, 1989.

- BANGO TORVISO, Isidro, *Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica*, en “Boletín del Seminario de Arte y Arqueología”, XL-XLI (1975), pp. 173-188.
- BANGO TORVISO, Isidro, *El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”; VI (1992), pp. 93-132.
- BANGO TORVISO, Isidro, “El maestro de Grado del Pico: Un maestro románico aragonés en Castilla”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, Granada, 1976 (1973), pp. 283-291.
- BANGO TORVISO, Isidro, *El Románico en España*, Madrid, 1992.
- BANGO TORVISO, Isidro, “La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), pp. 15-150
- BANGO TORVISO, Isidro, “La catedral de Lleida. De la actualización de una vieja tipología templaria, conservadurismos y manierismos de su fábrica”, en *Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lérida, 1991, pp. 29-37.
- BANGO TORVISO, Isidro, “La iglesia antigua de Silos: del prerrománico al románico pleno”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 317-375.
- BANGO TORVISO, Isidro, *La Virgen y el Tetramorfos*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, XV (1984), pp. 5-17.
- BANGO TORVISO, Isidro (dir. cient.), *Monjes y Monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León*, Valladolid, 1998.
- BARB, A., *Cain's Murder-Weapon and Samsom's Jawbone of an Ass*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 35 (1972), pp. 386-389.
- BARBILLON, Claire-Marie, *Étude iconographique des instruments de musique dans les manuscrits des XIIIème siècle et XIVème siècle*, Mémoire de Maîtrise pour le Diplôme d'Études Supérieures, París, 1982.
- BARQUERO GOÑI, Carlos, *Los Hospitalarios en Castilla y León (siglos XII y XIII). Señoríos de la Orden de San Juan*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1995 (1994). Ejemplar consultado en microfilm.
- BARRAL I ALTET, Xavier y SUREDA I PONS, Joan, *La época de los monasterios. La plenitud del románico*, Barcelona, 1995.
- BARRAL I ALTET, Xavier, “Repercusión de la ilustración de los Beatos en la iconografía

del arte monumental románico”, en *Actas del Simposio para el estudio de los Códices del Comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana*, Madrid, 1978 (1976), pp. 35-50.

- BARRAL I ALTET, Xavier, *Art roman en Auvergne*, Rennes, 1984.

- BARRAL I ALTET, Xavier, AVRIL, François y GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Le Monde roman: 1066-1220. Le Temps des Croisades*, París, 1982.

- BARRAL I ALTET, Xavier, AVRIL, François y GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Le Monde roman: 1066-1220. Les Royaumes d'Occident*, París, 1983.

- BARRAL I ALTET, Xavier, *El románico, ciudades, catedrales y monasterios*, Barcelona, 2001.

- BARTAL, Ruth, *Interpretación iconográfica del tímpano de San Pelayo de Mena*, en “Goya”, 192 (1986), pp. 322-329.

- BARTAL, Ruth, *La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las iglesias románicas*, en “Archivo Español de Arte”, 262 (1993), pp. 113-131.

- BARTAL, Ruth, *Le programme iconographique du portail Occidental de Sainte-Marie d'Oloron et son contexte historique*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XVIII (1987), pp. 95-113.

- BARTAL, Ruth, *The Survival of Early Christian Symbols in 12th century Spain*, en “Príncipe de Viana”, 181 (1987), pp. 299-315.

- BASCHET, Jérôme, *Fécondité et limites d'une approche systématique de l'iconographie médiévale*, en “Annales ESC”, 2 (1991), pp. 375-380.

- BASCHET, Jérôme, *Images ou Idoles?*, en “Annales ESC”, 2 (1991), pp. 347-352.

- BASCHET, Jérôme, “In sinu patris. Remarques sur une singularité de l'iconographie trinitaire dans l'Espagne du XII^e siècle”, en *Religion et Société urbaine au Moyen Âge. Études offertes à Jean-Louis Biget*, París, 2000, pp. 531-545.

- BASCHET, Jérôme, *Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie*, en “Annales HSS”, I (1996), pp. 93-133.

- BASCHET, Jérôme, “Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)”, en *Actes du Colloque de la Fondation Hardt*, Poitiers, 1996 (Génova 1994), pp. 71-93.

- BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000.

- BASCHET, Jérôme, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Roma, 1993.

- BASCHET, Jérôme, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, Roma, 1991.

- BASCHET, Jérôme, *Medieval Abraham: Between fleshly Patriarch and divine Father*, en "Modern Language Notes", 108 (1993), pp. 738-758.
- BAXTER, Ron, *Bestiaries and their users in the Middle Ages*, Londres, 1998.
- BAYARD, Jean-Pierre, *Le diable dans l'art roman*, París, 1982.
- BEAUDEQUIN, Gabriel, *Le cycle de l'Enfance du Christ dans la Sculpture romane en Bourgogne*, 2 Vols., tesis doctoral, Universidad de Caen, 1965. Ejemplar mecanografiado consultado en Centre d'Études de Civilisation Médiévale, Poitiers.
- BEAUDEQUIN, Gabriel, *Les représentations sculptées de l'Adoration des Mages dans l'ancien diocèse d'Autun à l'époque romane. Étude descriptive et iconographique*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", III (1960), pp. 479-489.
- BECHMANN, Roland, *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIII siècle et sa communication*, París, 1993.
- BECKWITH, John, *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid, 1997 (1970).
- BECKWITH, John, *Early Medieval Art: Carolingian, Ottonian, Romanesque*, Londres, 1964.
- BECKWITH, John, *Islamic Influences on Beatus Apocalypse manuscripts*, en "Actas del Simposio para el estudio de los Códices del Comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana", Madrid, 1978 (1976), pp. 57-63.
- BECKWITH, John, *Studies in Byzantine and Medieval Western Art*, Londres, 1989.
- BELTING, Hans, *L'image et son public au Moyen âge*, París, 1998 (1981).
- BELTING, Hans, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Londres, 1994.
- BEN-PECHAT, Malka, "L'iconographie de l'Ascension dans le programme des six bas reliefs sous une lumière théologique et liturgique", en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 465-472.
- BENSON, George, *The cross. Its History and Symbolism. An account of the Symbol more Universal in its Use and more Important in its Significance than any other in the World*, Nueva York, 1976.
- BERENGUER ALONSO, Magín, *Arte románico en Asturias*, Oviedo, 1966.
- BERGER, Samuel, *La Bible au Moyen Âge*, Génova, 1977.
- BERGER, Samuel, *Les Bibles Castillanes et portugaises*, en "Romania", 28 (1899), pp. 360-408 y pp. 508-567.
- BERNABÉ PONS, Luis, *El Evangelio de San Bernabé. Un evangelio islámico español*, Alicante, 1995.

- BERNABÓ, Massimo, “La cacciata dal Paraíso dei progenitori”, en *Atti del I Congresso di Storia della Miniatura Italiana*, Florencia, 1979, pp. 269-281.
- BERNABÓ, Massimo, “Searching for Lost Sources of the Illustration of the Septuagint”, en *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann*, New Jersey, 1995, pp. 329-337.
- BERNARD, Gilles, *Sud-Ouest roman: De l'an mil à la croisade albigeoise*, Toulouse, 1995.
- BERNÍS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956.
- BERNÍS MADRAZO, Carmen, *La “Adoración de los Reyes” del siglo XII, del Museo Victoria y Alberto, es española*, en “*Archivo Español de Arqueología*”, 129 (1960), pp. 82-84.
- BERTAUX, Émile, “Formation et développement de la sculpture gothique”, en MICHEL, André (dir.), *Histoire de l'Art. Depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Vol. II, París, 1906.
- BERTAUX, Émile, *L'art dans l'Italie méridionale*, 3 Vols., Roma, 1903.
- BERTAUX, Émile, *L'art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, Varios Vols., Università di Roma, 1978.
- BERTAUX, Émile, *L'art dans l'Italie méridionale. Iconographie comparée des rouleaux de l'Exultet. Tableaux synoptiques*, París, 1903.
- BERTAUX, Émile, *Santo Domingo de Silos*, en “*Gazette des Beaux Arts*”, 97 (1906), pp. 27-44.
- BERTELLI, Carlo, *Les mosaïques*, Milán, 1988.
- BERTHON, E., “À l'origine de la spiritualité médiévale de l'enfance: les Saints Innocents”, en VVAA, *La Petite Enfance dans l'Europe médiévale et moderne*, Toulouse, 1997 (1994).
- BERTOLI, Bruno, *I Mosaici di San Marco. Iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento*, Milán, 1986.
- BESSON, François-Marie, “A armes égales”: *Une représentation de la violence en France et en Espagne au XII siècle*, en “*Gesta*”, XXVI/2 (1987), pp. 113-126.
- BIBLIA DE JERUSALÉN. *Edición popular*, Bilbao, 1975.
- BILBAO LÓPEZ, Garbiñe, *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano. Burgos y Palencia*, Burgos, 1996.
- BINSKY, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Londres, 1996.
- BLANKENBURG, Wera Von, *Heilige und dämonische tiere. Die symbolisprache des deutschen ornamentik im frühen mittelalt*, Colonia, 1943.

- BLASCO JIMÉNEZ, Manuel, *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la provincia de Soria*, Soria, 1880.
- BLETON, Claude, *L'art roman à Segovie*, Mémoire pour le Diplôme d'Études Supérieures, París, 1966. Ejemplar mecanografiado consultado en la Bibliothèque Universitaire de la Sorbonne, París.
- BLUM, Pamela, *The Cryptic Creation Cycle in Ms. Junius XI*, en "Gesta", XIV-XV (1975-1976), pp. 211-226.
- BOASE, T. S. R., *English Art. 1100-1216*, Oxford, 1953.
- BOASE, T. S. R., *English Romanesque illumination*, Oxford, 1951.
- BOCIGAS MARTÍN, Santos, *La arquitectura románica de la ciudad de Soria*, Soria, 1978.
- BOESPFLUG, François y ZALUSKA Yolanta, *Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215)*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXXVII (1994), pp. 181-240.
- BOLOGNA, Giulia, *Manuscritos y miniaturas. El libro antes de Guttenberg*, Madrid, 1988.
- BONET I CASAS, María Rosa, "Eren tan blanques las catedrals?", en *Actes del Simposi Internacional de Filosofia de l'Edat Mitjana*, Vic, 1996 (1993), pp. 515-526.
- BONNE, Jean-Claude, *À la recherche des images médiévales*, en "Annales ESC", 2 (1991), pp. 353-373.
- BONNE, Jean-Claude, *Les ornements de l'histoire. (À propos de l'ivoire carolingien de Saint-Remi)*, en "Annales HSS", I (1996), pp. 37-70.
- BONNEN, Anne, *La figuration de l'arce dans les scènes du Nouveau Testament à Byzance du IX^e au XV^e siècle*, en "Byzantion", LV (1985), pp. 417-430.
- BONNERY, André y MENTRÉ, Mireille, *Jérusalem, Symboles et Représentations dans l'occident médiéval*, París, 1998.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo y GARCÍA GUATAS, Manuel, *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, 1978.
- BORSOOK, Eve, *Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily (1130-1187)*, Oxford, 1998 (1980).
- BORSOOK, Eve, *Messagi in Mosaico nella Capella palatina di Palermo*, en "Arte Medievalia", 1 (1991), pp. 31-47.
- BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987).
- BOTO VARELA, Gerardo, *1200 en León. Esculturas de la antigua catedral románica*, en "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", LIX-LX (1995), pp. 83-118.

- BOTO VARELA, Gerardo, *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995.
- BOTO VARELA, Gerardo, "Leer o contemplar. Los monstruos y su público en los templos tardorrománicos castellanos", en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), pp. 355-388.
- BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000.
- BOTO VARELA, Gerardo, *Seres teriomórficos en los claustros de Girona y Sant Cugat*, en "Institut d'Estudis Gironins. Annals", XXXIII (1994), pp. 291-320.
- BOTO VARELA, Gerardo, "Victoria del león, humilación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 67-78.
- BOURGET, Pierre du, "La couleur noire de la peau du démon dans l'iconographie chrétienne a-t-elle une origine précise?", en *Actas del Congreso Internacional de Arqueología cristiana*, Barcelona, 1969, pp. 271-272.
- BOUSQUET, Jacques, *À propos d'un des tympanes de Saint-Pons-de-Thomières. La place des larrons dans la crucifixion. Problemes de difusion des motifs et leurs modeles*, en "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", VIII (1977), pp. 25-57.
- BOUSQUET, Jacques, *L'emplacement du thème de l'Annonciation dans la sculpture romane Italienne et française*, en "Archives de l'Art français", XXV (1978), pp. 29-39.
- BOUSQUET, Jacques, *Le thème des archanges a l'étendard. De la Catalogne à l'Italie et à Byzance*, en "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", V (1974), pp. 7-28.
- BOUTEMY, André, *Le type de l'Evangeliste et la lettre ornée dans les Évangiles rémois du IX siècle*, en "Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France" (1954-1955), pp. 25-28.
- BOUYER, Louis, *Verité des Icônes. La tradition iconographique chrétienne et sa signification*, Milán, 1990.
- BOVINI, Giuseppe y VON MATT, Leonard, *Ravenne*, París, 1971.
- BRAUDE, Pearl, "Cokkel in oure Clene Corn": *Some Implications of Cain's Sacrifice*, en "Gesta", VII (1968), pp. 15-28.
- BRAVO JUEGA, María Isabel y MATESANZ VERA, Pedro, *Los capiteles del Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986.

- BRAVO LOZANO, Millán (ed.), *Guía del Peregrino medieval (Codex Calixtinus)*, Valladolid, 1997 (1989).
- BREA, Luis Charlo (ed.), *Crónica latina de los Reyes de Castilla*, Madrid, 1999.
- BRÉHIER, Émile, *La filosofía en la Edad Media*, Méjico, 1959.
- BRÉHIER, Louis, *L'art chrétien: Son développement iconographique des origines à nos jours*, París, 1928 (1918).
- BRÉHIER, Louis, *Les patries de l'Art. L'Art byzantin*, París, 1924.
- BRÉHIER, Louis, *Vie et mort de Byzance*, París, 1992 (1969).
- BRODERICK, Herbert, *A note of the garments of paradise*, en "Byzantion", LV (1985), pp. 250-254.
- BRODERICK, Herbert, *Observations on the Creation Cycle of Sarajevo Haggadah*, en "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 47 (1984), pp. 320-332.
- BROOKE, Rosalind y BROOKE Christopher, *Popular Religion in the Middle Ages*, Leipzig, 1984.
- BRUGGER, Laurence, *Le sein d'Abraham et la fête des tabernacles*, en "Cahiers Archéologiques", 45 (1997), pp. 69-82.
- BRUTAILS, Jean-Auguste, *L'Archéologie du Moyen Âge et ses méthodes. Études, critiques*, París, 1900.
- BRUTAILS, Jean-Auguste, *La géographie monumentale de la France aux époques romane et gothique*, París, 1923.
- BRUTAILS, Jean-Auguste, *Les vieilles églises de la Gironde*, Burdeos, 1912.
- BRUYNE, Edgar de, *Estudios de estética medieval*, 3 Vols., Madrid, 1988 (1956).
- BUCHER, François, "The Pamplona Bibles, 1197-1200. Reasons for Changes in Iconography", en *Akten des 21 Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn*, Berlín, 1967 (1964), pp. 131-139.
- BUCHER, François, *The Pamplona Bibles. A facsimile compiled from two pictures. Bibles with martyrologies commissioned by King Sancho el Fuerte of Navarra*, New Haven-Londres, 1970.
- BUCHTAL, Hugo, *Historia Troiana. Studies in the History of Medieval Secular Illustration*, Londres, 1971.
- BUCKTON, David, *Byzantium, treasures of Byzantine Art and Culture*, Londres, 1994.
- BUDDE, Rainer, HIRMER, Albert y HIRMER, Irmgard, *Deutsche Romanische Skulptur 1050-1250*, Munich, 1979.
- BUESA CONDE, Domingo, *El monasterio de San Juan de la Peña*, Madrid, 1982.

- BUESA CONDE, Domingo, “La catedral románica de San Salvador”, en VVAA, *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1998, pp. 111-120.
- BURCKHARDT, Titus, *Chartres y el nacimiento de la catedral*, Barcelona, 1999.
- BURRINI, Marco, *Réflexions sur les anges sans ailes dans l’oeuvre du maître de Cabestany*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXVIII (1997), pp. 63-73.
- BUSSAGLI, Marco, *Gi angeli e il venti: Considerazioni sul simbolismo aereo delle ali angeliche*, en “Arte Medievale”, 2 (1992), pp. 107-126.
- BYRNE, Mildred, *La escultura en los capiteles españoles. Serie de modelos labrados del siglo VI al XVI*, Madrid, 1926.
- CAAMAÑO, Jesús, *Berceo como fuente de la iconografía cristiana medieval*, en “Boletín del Seminario de Arte y Arqueología”, XXXIV-XXXV (1969), pp. 177-193.
- CABANOT, Jean, *Le décor sculpté de la basilique de Saint-Sernin de Toulouse*, en “Bulletin Monumental”, 132 (1974), pp. 99-146.
- CABANOT, Jean, *Les débuts de la sculpture romane dans le sud-ouest de la France*, París, 1987.
- CABRÉ AGUILÓ, Juan, *Catálogo Monumental de Soria*, Vol. II, 1920. Fotocopia del original conservado en el CSIC, Madrid, 1916. Copia consultada en la Biblioteca Pública de Soria.
- CABROL, Fernard y LECLERQ, Henri, *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie*, 15 Vols., París, 1907-1953.
- CAEIRO IZQUIERDO, Luis, *Aspectos simbólicos del sable japonés y la espada occidental*, en “Cuadernos de Arte e Iconografía”, 11 (1993), pp. 68-74.
- CAHN, Walter, *A Survey of Manuscripts Illuminated in France. Romanesque Manuscripts. The Twelfth century*, Londres, 1996.
- CAHN, Walter, *Autour de la Bible de Lyon. Problèmes du roman tardif dans le centre de la France*, en “Revue de l’Art”, 47-50 (1980), pp. 11-20.
- CAHN, Walter, *La Bible romane. Chefs-d’oeuvre de l’enluminure*, Friburgo, 1982.
- CAHN, Walter, *Le tympan de Neuilly-en-Donjon*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, VIII (1965), pp. 351-364.
- CAIGER-SMITH, A., *English Medieval Mural Paintings*, Oxford, 1963.
- CAILLET, Jean-Pierre, *L’Art du Moyen Âge: Occident, Byzance, Islam*, París, 1995.
- CALIN, William, *Cain and Abel in the “Mystère d’Adam”*, en “Modern Language Review”, LVIII (1963), pp. 172-176.
- CALKINS, Robert, *Illuminated Books of the Middle Ages*, Londres, 1983.
- CALÒ MARÍANI, María Stella, *Foggia Medievale*, Foggia, 1997.

- CALVET, André, *Archéologie musicale du tympan de Moissac. De la Pierre au son*, Moissac, 1999.
- CALZADA I OLIVERAS, Josep, *Sant Pere de Galligans. La Història i el Monument*, Girona, 1982.
- CAMES, Gérard, *Allégories et symboles dans l'Hortus Deliciarum*, Leiden, 1971.
- CAMES, Gérard, *Byzance et la peinture romane de Germanie*, París, 1966.
- CAMES, Gérard, *Recherches sur l'enluminure romane de Cluny. Le lectionnaire Paris B. N. Nouv. Acq. lat. 2246*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", VII (1964), pp. 145-159.
- CAMILLE, Michael, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Londres, 1992.
- CAMILLE, Michael, *Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy*, en "Art History", 8 (1985), pp. 26-49.
- CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico en España*, Barcelona, 1935.
- CAMPS I SÒRIA, Jordi, *Dos temes del cicle de Caïn i Abel de la catedral de Tarragona*, en "Lambard. Estudis d'Art Medieval", I (1977-1981), pp. 121-126.
- CAMPS I SÒRIA, Jordi, *El claustre de la catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*, Barcelona, 1988 (1985).
- CAMUS, Marie-Thérèse, *La sculpture romane à Poitiers*, en "Archaeologia", 117 (1978), pp. 58-66.
- CAMUS, Marie-Thérèse, "Le personnage sous arcade dans la sculpture sur dalle su Poitou roman. Premières expériences", en VVAA, *Romanico padano, Romanico europeo*, Módena-Parma, 1977, pp. 369-379.
- CAMUS, Marie-Thérèse, *Sculpture romane du Poitou. Les grands chantiers du XI siècle*, París, 1992.
- CANA GARCÍA, Fernando, *Iconografía del románico burgalés*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1992 (1990).
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel y SAN VICENTE PINO, Ángel, *Aragon roman, La Pierre-qui-vire*, Zodiaque, 35, París, 1971.
- CANTERA BURGOS, Francisco, "Juderías medievales de la provincia de Soria", en *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel*, Vol. I, Burgos, 1976-1977, pp. 445-482.
- CÂPEK, Karel, *Apócrifos*, Praga, 1962.
- CARBONELL I ESTELLER, Eduard, *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelona, 1981.
- CARDERERA, Valentín, *Iconografía española: Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás*

monumentos inéditos de Reyes, Reinas, grandes Capitanes, Escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII copiados de los originales, 2 Vols., Madrid, 1855-1864.

- CASO, Francisco de, *Iconografía bíblica del claustro del Salvador*, en “Liño”, 8 (1989), pp. 35-49.

- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, *Culture, artistes et société dans la France médiévale*, París, 1998.

- CASTÁN LANASPA, Javier, *El Arte románico en las Extremaduras de León y Castilla*, Valladolid, 1990.

- CASTÁN LANASPA, Javier, “Una portada románica con capiteles Historiados en Carrión de los Condes Palencia)”, en *Estudios de Arte en Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 305-311.

- CASTELFRANCHI VEGAS, Viana, *L’Arte Medioevale in Italia e nell’occidente Europeo*, Milán, 1993.

- CASTELLI, Carlo, *Images et Symboles*, París, 1971.

- CASTELLI, Enrico, *Le demoniaque dans l’art, sa signification philosophique*, París, 1958.

- CASTILLO MALDONADO, Pedro, *Los mártires hispanorromanos y su culto en la Hispania de la Antigüedad Tardía*, Granada, 1999.

- CASTILLO, Rafael del (dir.), *Gran diccionario geográfico, estadístico e histórico de España y sus provincias de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y sus posesiones de África*, Barcelona, 1894.

- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *Algunas peculiaridades iconográficas del calendario medieval hispano: las escenas de trilla y labranza (siglos XI-XIV)*, en “Archivo Español de Arte”, 261 (1993), pp. 57-70.

- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *Calendriers et cycles de la Genèse dans l’art roman hispanique. À propos du portail de l’église de Beleña del Sorbe (Guadalajara)*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXXVIII (1995), pp. 307-317.

- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca, 1996.

- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *From Chaos to Cosmos: The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles*, en “Arte Medievale”, 1 (2002), pp. 35-50.

- CASTRO VILLALBA, Antonio, *Historia de la construcción medieval*, Barcelona, 1996.

- CAVALLLO, Guglielmo, *L’universo medievale. Il manoscrito cassinese del “Rerum Naturis” de Rabano Mauro*, Turín, 1996.

- CAZIER, Pierre, *Isidore de Séville et la naissance de l’Espagne catholique*, París, 1994.

- CECCANTI, Melania y CASTELLI, Carlo, “Il codice miniato. Raporti tra Codice Testò y figurazione”, en *Atti dei III Congresso di Storia della Miniatura Italiana*, Firenze, 1992.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel, GONZÁLEZ, Victoriano y REGAL, Bernardo, *Galicia*, Vol. III, “La España románica”, Madrid, 1985 (1973).
- CHAMPEAUX, Gérard de, *Introduction au monde des symboles*, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 3, París, 1966.
- CHAPMAN, Gretel, *The Bible of Floreffe: Redating of a Romanesque Manuscript*, en “Gesta”, X-XI (1971-1972), pp. 49-62.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Palma de Mallorca, 1996 (1940).
- CHÂTEL, Laurence, *Le Diable et le Bestiaire. Image réfléchi. Étude iconographique portant sur la diocèse de Bayeux aux XI et XII*, Mémoire de Maîtrise pour le Diplôme d’Études Supérieures, París, 1988. El original, mecanografiado, ha sido consultado en Bibliothèque de la Sorbonne, París.
- CHAVANON, Jules, *Chronique d’Adémar de Chabannes*, París, 1897.
- CHAVEROCHE, Michèle, *La sculpture romane en Castile au milieu du XIIème siècle de Silos à Carrion*, Mémoire de Maîtrise pour le Diplôme d’Études Supérieures, París. El original, mecanografiado, ha sido consultado en la Bibliothèque de la Sorbonne, París.
- CHENU, Marie-Dominique, *La Théologie au douzième siècle*, París, 1976 (1957).
- CHOPPY, Etienne, *L’Annonciation*, Marsella, 1991.
- CHRISTE, Yves, *À propos de la creation de l’homme du sarcophage de Crozant (Creuse) et des peintures de Saint-Eutrope des Salles-Lavauguyon (Haute-Vienne)*, en “Cahiers Archéologiques”, 38 (1990), pp. 7-16.
- CHRISTE, Yves, *Aux origines de l’Héxaéméron des Bibles Moralises: le cycle de la création de la cathédrale de Laon*, en “Cahiers Archéologiques”, 40 (1992), pp. 91-98.
- CHRISTE, Yves, “De l’absence ou des lacunes d’Ap. 15, 1-20, 15 dans les cycles apocalyptiques monumentaux des XI-XII siècles”, en VVAA, *Testo e immagine nell’alto medioevo*, Vol. II, Spoleto, 1993, pp. 801-835.
- CHRISTE, Yves, “Et vidi sedes et sederunt super eas et iudicium datum est illis”. Sur quelques figures trônantes en complément du Jugement dernier aux XIIe- XIIIe siècles, en *Actes du Colloque de la Fondation Hardt*, Poitiers, 1996 (Génova 1994), pp. 155-165.
- CHRISTE, Yves, *Jugements derniers*, Orleans, 1999.
- CHRISTE, Yves, *L’Apocalypse de Jean*, París, 1996.

- CHRISTE, Yves, *Les grands portails romans. Études sur l'iconographie des théophanies romanes*, Génova, 1969.
- CHRISTE, Yves, "Quelques exemples d'influences italiennes sur l'art roman catalan", en *Études Rousillonaises offertes à Pierre Ponsich*, Perpinyà, 1987, pp. 267-271.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la Arquitectura española. La Edad Antigua y Media*, Madrid, 1965.
- CHURRUCA, Manuela, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X-XII*, Madrid, 1939.
- CID PRIEGO, Carlos, *La iconografía del claustro de la catedral de Gerona*, en "Instituto de Estudios Gerundenses. Anales", VI (1951), pp. 5-118.
- CID PRIEGO, Carlos, *Las artes en los caminos de Santiago*, Gijón, 1993.
- CID PRIEGO, Carlos, *Santiago el Mayor en el texto y las miniaturas de los códices del Beato*, en "Compostellanum" (1958), pp. 231-273.
- CIGGAR, Krijnie, *Western Travellers to Constantinople. The West and Byzantium, 962-1204: Cultural and Political Relations*, Nueva York, 1996.
- CIRAC ESTOPAÑAN, Sebastián, *Skyllitzes Matritensis. Reproducciones y Miniaturas*, Vol. I, Madrid, 1965.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969.
- CLAPHAM, Alfred, *English Romanesque architecture after the conquest*, Oxford, 1934.
- CLAPHAM, Alfred, *English Romanesque architecture before the conquest*, Oxford, 1930.
- *Clavis Patrum Latinorum. Corpus Christianorum. Series Latina*, Brepols, 1995.
- CLEMEN, Uwe, *De la colonne Trajane à la mosaïque de Sainte-Marie Majeure: Le massacre des enfants*, en "L'Antiquité classique", XLIV (1975), pp. 581-589.
- COBREROS, Jaime, *El románico en España*, Madrid, 1993.
- COCHE DE LA FERTÉ, Etienne, *L'art de Byzance*, París, 1981.
- COLLINET, Guérin, *Histoire du Nimbe*, París, 1961.
- CONANT, Kenneth John, *Arquitectura carolingia y románica, 800-1200*, Madrid, 1995 (1959).
- CONANT, Kenneth John, *Arquitectura Románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1983 (1926).
- CONANT, Kenneth John, *La chronologie de Cluny III, d'après les fouilles*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XIV (1971), pp. 341-348.
- CONANT, Kenneth John, *Medieval Academy Excavations at Cluny, IX: Systematic Dimensions*

in the Buildings, en “Speculum”, I (1963), pp. 1-45.

- CONNOLLY, Thomas, “Entrando por la alegría del señor: Simbolismo musical en los pórticos de las iglesias”, en *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria, su reconstrucción y la música de su tiempo*, Vol. I, La Coruña, 1993, pp. 51-77.

- CONNOR, Carolyn, *Art et Miracles in Medieval Byzantium*, New Jersey, 1991.

- CONSTABLE, Giles, *The reformation of the Twelfth century*, Cambridge, 1998 (1996).

- CONSTANCE, Head, *Imperial Bizantine Portraits. A verbal and Graphic Gallery*, Nueva York, 1982.

- COOK, Walter y GUDIOL RICART, José, *Pintura románica e imaginería románicas*, en “Ars Hispaniae”, Vol. VI, Madrid, 1950.

- COOK, Walter, *Early Spanish Panel Painting in the Plandiura Collection (I)*, en “The Art Bulletin”, XII (1929), pp. 155-186.

- CORBIN, Michel, *La Paternité de Dieu*, París, 1998.

- CORMACK, Robin, *Icones et Société à Byzance*, París, 1993.

- CORNELL, Henrick, *The Iconography of the Nativity of Christ*, Uppsara, 1924.

- COSMEN ALONSO, María Concepción, *El arte románico en León. Diócesis de Astorga*, León, 1989.

- COTHREN, Michael, *The Infancy of Christ Window from the Abbey of Saint-Denis: A Reconsideration of Its Design and Iconography*, en “The Art Bulletin”, LXVIII (1986), pp. 398-420.

- COTTAS, Vénétia, *Le théâtre à Byzance*, París, 1931.

- CRICHTON, G., *Romanesque sculpture in Italy*, Londres, 1954.

- CRISÒLEG, Pere, *Sermons, I-II-III-IV-V*, Barcelona, 1985-2000.

- *Crónicas de los Reyes de Castilla*, Biblioteca de Autores Españoles, 3 Vols., Madrid, 1953.

- CROSBY, Sumner y BLUM, Pamela, *Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis*, en “Bulletin Monumental”, 131 (1973), pp. 209-266.

- CROZET, René, *À propos de Cluny*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XIII (1970), pp. 149-158.

- CROZET, René, *Diversidad y universalidad en el arte románico*, en “Goya”, 43-45 (1961), pp. 12-17.

- CROZET, René, *El arte románico*, Barcelona, 1969 (1962).

- CROZET, René, *Histoire du Poitou*, París, 1948.

- CROZET, René, *L'art roman en Navarre et en Aragon. Conditions historiques*, en “Cahiers de

Civilisation Médiévale”, V (1962), pp. 35-61.

- CROZET, René, *L’Art roman en Poitou*, París, 1948.
- CROZET, René, *L’Art roman en Saintonge*, París, 1971.
- CROZET, René, *La cathédrale de Ciudad Rodrigo*, en “Bulletin Monumental”, 130 (1972), pp. 97-111.
- CROZET, René, *Les quatre Evangelistes et leurs symbols, assimilations et adaptations*, en “Cahiers Techniques de l’Art”, IV (1962), pp. 5-26.
- CROZET, René, *Les représentations anthropo-zoomorphiques des évangelistes dans l’enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, I (1958), pp. 182-187.
- CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. Les chapiteaux du cloître de Tudela (Navarre)*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, II (1959), pp. 333-340.
- CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. Nouvelles remarques sur les chapiteaux du cloître de Tudela*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, III (1960), pp. 119-127.
- CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, VII (1964), pp. 313-332.
- CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. Sur les traces d’un sculpteur*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XI (1968), pp. 41-57.
- CROZET, René, *Statuaire monumentale dans quelques absides romanes espagnoles*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XII (1969), pp. 291-295.
- CUADRADO LORENZO, María Flora, *Tres esculturas de Leire y sus relaciones con temas escatológicos*, en “Príncipe de Viana”, 199 (1993), pp. 229-245.
- CUNNINGTON, Willet y CUNNINGTON, Phillip, *Handboook of English Medieval Costume*, Londres, 1973.
- CURCIC, Slobodan, “Some uses (and reuses) of griffins in late byzantine art”, en *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann*, New Jersey, 1995, pp. 597-604.
- CUTLER, Anthony y SPIERSER, Jean-Michel, *Byzance médiévale 700-1204*, París, 1996.
- CUTLER, Anthony, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, París, 1984.
- CUTLER, Anthony, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th-11th centuries)*, Princeton, 1994.
- D’ACHILLE, Anna María, *Sull’iconografia trinitaria medievale: La trinità del santuario sul monte*

autore presso Vallepiera, en “Arte Medievale”, 1 (1991), pp. 49-73.

- DARAS, Charles, *L'évolution de l'architecture aux façades des églises romanes d'Aquitaine*, en “Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers” (1953), pp. 467-488.

- DARAS, Charles, *Les façades des églises romanes ornées d'arcatures en Charente. Leur origine, leur filiation*, en “Bulletin Monumental”, 119 (1961), pp. 121-138.

- DAVY, Marie-Madeleine, *Iniciación a la simbología románica*, Madrid, 1996 (1964).

- DEBIDOUR, Victor, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, París, 1961.

- DÉCENEUX, Marc y CHAMPOLLION, Hervé, *La France romane. Une architecture éternelle*, Tours, 2000.

- DEFORNEAUX, Marcelin, *Les français en Espagne aux XIe et XIIe siècle*, París, 1949.

- DELARVELLE, Étienne, *La piété populaire au Moyen Âge*, Turín, 1980.

- DELCLAUX, Federico, *Imágenes de la Virgen en los códices medievales de España*, Madrid, 1973.

- DELCOR, Mathias, *Quelques aspects de l'iconographie de l'ange dans l'art roman de Catalogne. Les sources écrites et leur interprétation*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XIII (1982), pp. 153-186.

- DELEHAYE, Hippolyte, *Les origines du culte des martyrs*, Bruselas, 1933.

- DELGADO GÓMEZ, Jaime, *Un tetramorfos en Eiré (Lugo). Extraordinario “unicum” románico*, en “Archivo Español de Arte”, 53 (1980), pp. 57-68.

- DEMUS, Otto, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Nueva York, 1976 (1947).

- DEMUS, Otto, “European Wall Painting around 1200”, en *The Year 1200: A Symposium*, Nueva York, 1975, pp. 95-118.

- DEMUS, Otto y HIRMER, Max, *La peinture murale romane*, París, 1970 (1968).

- DEMUS, Otto, *Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949.

- DEMUS, Otto, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Londres, 1984.

- DEMUS, Otto, *Venetian mosaics and their byzantine sources*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 33 (1979), pp. 337-343.

- DENYS L'AREOPAGITE, *La hiérarchie céleste*, París, 1970.

- DER NERSESSIAN, Sirarpie, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Âge. Londres, Add. 19.352*, París, 1970.

- DER NERSESSIAN, Sirapie, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus. Paris*

gr. 510. *A study of the Connections between Text and Images*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 16 (1962), pp. 195-228.

- DER NERSESSIAN, Sirarpié, *Western Iconographic Themes in Armenial Manuscripts*, en “Gazette des Beaux-Arts”, XXVI (1944), pp. 71-94.

- DESCHAMPS, Paul, *Églises romanes de France*, París, 1948.

- DESCHAMPS, Paul, *La sculpture française. Époque romane*, París, 1947.

- DESCHAMPS, Paul, *Peintures murales preromanes et romanes récemment découvertes en France*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, I (1958), pp. 188-191.

- DESCHÉE de Brouwer, *L'icône. Image de l'invisible: Eléments de théologie, esthétique et technique*, París, 1981.

- DESHMAN, Robert, *The Benedictional of Aethelwold*, Princeton, 1995.

- DESHOULIÈRES, M., “Les façades des églises romanes charentaises”, en *Congrès Archéologique de France*, Vol. II, Angoulême, 1912, pp. 180-194.

- DEVAILLY, Guy, *Les grandes familles et l'épiscopat dans l'ouest de la France et les Pays de la Loire*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXVII (1984), pp. 49-55

- DEVILLARD, Fabienne, *Le festin du Mauvais Riche et le Festin d'Herode: la signification du repas dans la sculpture du XII siècle*, en “Histoire de l'Art”, V-VI (1989), pp. 37-48.

- DEWALD, Ernest, *The Stuttgart Psalter*, Princeton, 1930.

- DEYERMOND, Alan, *Historia de la literatura española. Edad Media*, Barcelona, 1987 (1973).

- DIAGO HERNANDO, Máximo, “Alfonso VIII y el Concejo de Soria”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), pp. 355-360.

- DIAGO HERNANDO, Máximo, *Estructuras de poder en Soria a fines de la Edad Media*, Valladolid, 1993.

- DIAGO HERNANDO, Máximo, *Estructuras familiares de la nobleza urbana en la Castilla bajomedieval: los doce linajes de Soria*, en “Studia Historica. Historia Medieval”, X (1992), pp. 47-71.

- DIDRON, A., *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, París, 1863 (1843).

- DIEHL, Charles, *La peinture byzantine*, París, 1933.

- DIEHL, Charles, *Manuel d'art byzantin*, 2 Vols., París, 1925-1926.

- DÍEZ MACHO, Alejandro, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, 5 Vols., Madrid, 1984.

- DIEZ MACHO, Alejandro, *Historia de la Salvación*, Madrid, 1968.

- DIMITROKALIS, Georges, *Note sur l'ascension d'Alexandre en Italie*, en “Cahiers

Archéologiques”, XVII (1967), pp. 247-248.

- DODWELL, Charles, *Anglo-Saxon Art: A New perspective*, Nueva York, 1982.
- DODWELL, Charles, *Artes pictóricas en Occidente. 800-1200*, Madrid, 1995 (1971).
- DODWELL, Charles, *Aspects of Art of the Eleventh and Twelfth centuries*, Londres, 1996.
- DODWELL, Charles, *L'originalité iconographique de plusieurs illustrations anglo-saxonnes de l'Ancien Testament*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XIV (1971), pp. 319-328.
- DODWELL, Charles, *The Canterbury School of Illumination 1066-1200*, Cambridge, 1954.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús y AINAUD DE LASARTE, Juan, *Miniatura, Grabado. Encuadernación*, en “Ars Hispaniae”, Vol. XVIII, Madrid, 1958.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Catálogo de la Exposición de códices miniados españoles*, Madrid, 1929.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *La miniatura española*, 2 Vols., Barcelona, 1930.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Manuscritos con pinturas: Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, 2 Vols., Madrid, 1933.
- DONOVAN, Richard, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958.
- DOW, Helen, *The Rose Window*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 20 (1957), pp. 248-297.
- DROBOT, Georges, *Ikône de la Nativité*, tesis doctoral, Facultad de Teología, París, 1973. Ejemplar mecanografiado consultado en la Bibliothèque du Centre Georges Pompidou, París.
- DUBOURG-NOVES, Pierre, *Remarques sur les portails romans à fronton de l'Ouest de la France*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XVII (1974), pp. 25-40.
- DUBY, Georges, *Arte y sociedad en la Edad Media*, Madrid, 1998 (1995).
- DUBY, Georges, BARRAL I ALTET, Xavier y Otros, *La escultura. El testimonio de la Edad Media desde el siglo V al XV*, Barcelona, 1989.
- DUBY, Georges, *Le Moyen Âge*, París, 1995.
- DUBY, Georges, *The Age of the Cathedrals: Art and Society, 980-1420*, Chicago, 1981 (1976).
- DUCELLIER, Alain, *Byzance et le monde orthodoxe*, París, 1986.
- DUCELLIER, Alain, *L'église byzantine. Entre Pouvoir et Esprit (313-1204)*, París, 1990.
- DUFRENNE, Suzy, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, París, 1970.
- DURAND, Jannic, *Byzantine Art*, París, 1999.

- DURLIAT, Marcel, *Arte románico en España*, Barcelona, 1972 (1962).
- DURLIAT, Marcel, *El arte románico*, Madrid, 1992 (1982).
- DURLIAT Marcel, *L'apparition du grand portail roman historié dans le Midi de la France et le nord de l'Espagne*, en "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", VIII (1977), pp. 7-24.
- DURLIAT, Marcel, "L'Annonciation des Cordeliers au musée des Augustins de Toulouse", en *Melanges à Edmond René Labande*, Poitiers, 1974, pp. 265-273.
- DURLIAT, Marcel, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990.
- DURLIAT, Marcel, *Le maître de Silos. Un grand sculpteur roman*, en "Archéologia", 100 (1976), pp. 66-77.
- DURLIAT, Marcel, "Les représentations de la Vierge Marie dans l'art roman catalan", en *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Vol. I, Barcelona, 1998, pp. 189-196.
- DURLIAT, Marcel, *Pyrenées romanes*, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 30, París, 1969.
- DURLIAT, Marcel, *Réflexions sur l'art roman en France*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXXIV (1996), pp. 41-65.
- DUVAL, Paulette, *Las iglesias de Tudela: Santa María Magdalena y San Nicolás. Contribución al estudio del culto del Espíritu Santo en los siglos XI-XII*, en "Príncipe de Viana", 148-149 (1977), pp. 439-446.
- EASTMOND, Anthony, *Narratives on the Fall: Structure and Meaning in the Genesis frieze at Hagia Sophia, Trebizond*, en "Dumbarton Oaks Papers", 58 (1999), pp. 219-236.
- EBERSOLT, Jean, *La Miniature Byzantine*, París, 1926.
- EBERSOLT, Jean, *Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et Orientales en France avant les Croisades*, París, 1928.
- EDMONSON HANEY, Kristine, *Some Old Testament Pictures in the Psalter of Henry of Blois*, en "Gesta", XXIV/1 (1985), pp. 38-45.
- EDMONSON HANEY, Kristine, *The Immaculate Imagery in the Winchester Psalter*, en "Gesta", XX/1 (1981), pp. 111-118.
- EDMONSON HANEY, Kristine, *The St. Albans Psalter: A reconsideration*, en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 58 (1995), pp. 1-27.
- EGRY, Anne de, *Esculturas románicas inéditas en San Martín de Uncastillo*, en "Archivo Español de Arte", XXXVI (1963), pp. 181-187.
- ELEEN, Luba, *Acts Illustration in Italy and Bizantium*, en "Dumbarton Oaks Papers", 31 (1977), pp. 255-278.

- ELEEN, Luba, *The Illustration of the Pauline Epistles in French and English Bibles of the Twelfth and Thirteenth centuries*, Oxford, 1982.
- ELORZA, Juan Carlos, *El panteón real de las Huelgas de Burgos. Los enterramientos de los reyes de León y de Castilla*, León, 1990.
- ELSNER, Jás, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, 1995.
- EMMERSON, Richard y Mc GINN, Bernard, *The Apocalypse in the Middle Ages*, Nueva York, 1992.
- ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano, *Rutas del románico por la provincia de Soria*, Madrid, 1986.
- EPALZA, Mikel de, *Jesús entre judíos, cristianos y musulmanes hispanos (siglos VI-XVII)*, Granada, 1999.
- ERLANDE-BRANDERBURG, Alain, *De Pierre, d'or et de feu, la création artistique au Moyen Âge. IV-XIIIe siècle*, París, 1999.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la "Ascensión de Alejandro" y el "Señor de los animales" en el románico español", en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), pp. 49-64.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *El mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova*, en "Quaderns d'Estudis medievals", 23-24 (1988), pp. 81-103.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Le sépulcre de Saint Ramon de Roda. Utilisation liturgique du Corps Saint*, en "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", XXIX (1998), pp. 177-187.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Sant Benet de Bages*, Barcelona, 1995.
- ESQUIEU, Yves, *Théâtre liturgique et iconographie: L'exemple des Saintes Femmes au tombeau dans la France meridionale et l'Espagne du nord*, en "Cahiers de Fanjeaux", 28 (1993), pp. 215-231.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "La "ordinatio" y la "compositio" vitruviana en las columnas románicas. Metrología de ejemplos escogidos", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 101-114.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*, Madrid, 1990.
- ESTELLA, Margarita Mercedes, *La escultura del marfil en España: Románica y Gótica*, Madrid, 1984.
- EVANS, Helen y WIXON, William, *The glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle*

- byzantine era A.D. 843-1261, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1997.
- EVANS, Michael, *Medieval paintings*, Londres, 1969.
 - EWERT, Christian, *Spanisch-Islamische Systeme sich Kreuzender Bögen. IV Die Kreuzgangarkadem des Klosters San Juan de Duero im Soria*, Madrid, 1968.
 - EYGUN, François y DUPONT, Jean, *Saintonge romane*, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 33, París, 1970.
 - FÁBREGA GRAU, Ángel, *Pasionario hispánico (siglos VII-IX)*, Barcelona, 1953.
 - FAVIER, Jean, *Le Temps des principautés. De l'an mil à 1515*, París, 1984.
 - FAVREAU, Robert y MICHAUD, Jean, *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, 18 Vols., Poitiers, 1977-1985.
 - FAVREAU, Robert, *Histoire de Poitiers*, Toulouse, 1985.
 - FAVREAU, Robert, *L'apport des inscriptions à la comprehension des programmes iconographiques*, en "Lecturas de Historia de Arte", III (1992), pp. 31-50.
 - FAVRIÈRE, Jean, *Berry roman*, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 32, París, 1970.
 - FELIX, Madeleine, *Le livre des Rois Mages*, París, 2000.
 - FERBER, Stanley, *Crucifixion Iconography in a group of Carolingian plaques*, en "The Art Bulletin", XLVIII (1966), pp. 319-333.
 - FERGUSON O'MEARA, Chiara, *The Iconography of the façade of Saint-Gilles du Gard*, Londres, 1977.
 - FERGUSON, George, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, 1956.
 - FERNÁNDEZ CANTÓN, José María (ed.), *Creadores del libro. Del Medievo al Renacimiento*, Madrid, 1994.
 - FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, *El artesano medieval y la iconografía en los siglos del románico: la actividad textil*, en "Medievalismo", 6 (1996), pp. 63-119.
 - FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, *Lectura iconográfica del pecado a través de la escultura románica de Villaviciosa*, en "Studium Ovetense", VI-VIII (1988-1989), pp. 153-164.
 - FERNÁNDEZ VALVERDE, Juan (ed.), *Roderici Ximenii de Rada. Historia de Rebus Hispaniae. Sive Historia Gothica*, Corpus Christianorum, Bélgica, 1987.
 - FERNIE, Eric, *Romanesque Architecture: Design, Meaning and Metrology*, Londres, 1995.
 - FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897.
 - FISHER ZUGEEIGNET, Theodor, *Romanische Baukunst in Frankreich*, Stuttgart, 1929.
 - FLANIGAN, Clifford, *Medieval Liturgy and the Arts. Visitatio Sepulchri as a Paradigm*, en "Studies in Honour of Clifford Flanigan", Copenague (1996), pp. 9-36.

- FLÓREZ, Enrique y Otros, *España Sagrada. Theatro geográfico-histórico de la iglesia de España*, 52 Vols., Madrid, 1918 (1747-1879). (Acerca de Soria: Vol. VII, 1776).
- FOCILLON, Henri, *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*, Madrid, 1988 (1938).
- FOCILLON, Henri, *L'art des sculpteurs romans*, París, 1931.
- FOCILLON, Henri, *La escultura románica. Investigaciones sobre la Historia de las formas*, Madrid, 1986 (1931).
- FOCILLON, Henri, *Peintures romanes des églises de France*, París, 1967.
- FONTAINE, Jacques, *Iconographie et spiritualité dans la sculpture chrétienne d'Espagne du IV au VII siècle*, en "Revue de l'Histoire de la Spiritualité", 50 (1974), pp. 285-318.
- FORBIN, Comte de, *A Tour through the Principal provinces of Spain and Portugal (performed the year 1803)*, Londres, 1806.
- FORSYTH, Ilene, *Magi and Majesty: A study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama*, en "The Art Bulletin", L (1968), pp. 215-222.
- FORSYTH, Ilene, *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972.
- FORSYTH, Ilene, *The Vita Apostolica and Romanesque Sculpture: Some Preliminary Observations*, en "Gesta", XXV/1 (1986), pp. 75-81.
- FOSSIER, Robert (ed.), *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne*, Toulouse, 1994.
- FOSSIER, Robert, *Le Travail au Moyen Âge*, París, 2000.
- FOX-FRIEDMAN, Jeanne, *Sacred and Secular: Modena Cathedral and Monumental World Maps*, en "Arte Medievalia", 8 (1998), pp. 48-55.
- FRAISSE, Chantal, *Un traité des vertus et des vices illustré à Moissac dans la première moitié du XI siècle*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XLI (1999), pp. 221-242.
- FREIXAS I CAMPS, Pere, *Aspectes iconològics de l'art romànic*, en "Revista de Girona", 92 (1980), pp. 237-241.
- FRIAS Balsa, José Vicente de, *Gutier Fernández de Castro, Señor de Soria y su castillo en la primera mitad del siglo XII*, en "Celtiberia", 92 (1998), pp. 251-274.
- FRIEDMAN, Jean Block, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Harvard, 1981.
- FRIEDMAN, Mira, *The Angelic Creation of Man*, en "Cahiers Archéologiques", 39 (1991), pp. 79-94.
- FROMAGET, Michel, *Le Symbolisme des quatre vivants: Ézékiel, Saint-Jean et la tradition*, París, 1992.

- FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Santo Domingo de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LXIV (1996), pp. 65-98.
- FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *Esculturas inéditas del monasterio de Santo Domingo de Silos*, en “Glosas Silenses”, VII/1 (1996), pp. 39-53.
- FRONTÓN SIMÓN, Isabel, “La representación de la Natividad en la escultura románica: un ejemplo de irradiación silense por la periferia castellana”, en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Mérida, 1992 (Cáceres 1990), pp. 55-61.
- FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *Propaganda y autoafirmación de una institución monástica medieval: Aproximación al programa iconográfico del pórtico del monasterio de Silos*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LXXI (1998), pp. 173-199.
- FRONTÓN SIMÓN, Isabel, “Un ciclo de Navidad de impronta silense en la iglesia de San Juan de Ortega (Burgos)”, en *Anales de Historia del Arte. Homenaje al profesor D. José María de Azcárate y Ristori*, Vol. 4, Madrid, 1993-1994, pp. 405-417.
- FRUGONI, Chiara, “Alberi (in Paradiso Voluptatis)”, en *L'Ambiente vegetale nell'alto medioevo. Settimane di Studio*, Spoleto, 1990 (1989), pp. 727-762.
- FRUGONI, Chiara, *Historia Alexandri Elevati per Griphos ad Aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma, 1973.
- FRUGONI, Chiara, *L'iconographie de la femme au cours des X-XIIème siècles*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XX (1977), pp. 177-187.
- FRUGONI, Chiara, “Modena-Lincoln: un viaggio mancato”, en *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa Románica*, Módena, 1990 (1985), pp. 55-65.
- GABORIT, Françoise, “Observations sur l'ensemble peint de l'église Saint-Aignan à Brinay (Cher): la mise en place des peintures murales”, en *IIIè Congrès National des Sociétés Savantes*, Poitiers, 1986, pp. 125-146.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle, *La décoration des manuscrits à Saint-Martial-de-Limoges et en Limousin du IXè au XIIè siècle*, París, 1969.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Les ivoires du Moyen Âge occidental*, Friburgo, 1978.
- GAIGNEBERT, Claude y LAJOUX, Jean-Dominique, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, París, 1985.
- GAILLARD, Georges, *Commencements de l'art roman en Espagne*, en “Revue des Arts” (1951). Recogido en *Études d'Art roman*, París, 1972, pp. 38-63.
- GAILLARD, Georges, *L'église et le cloître de Silos. Dates de la construction et de la décoration*, en

“Bulletin Monumental”, 91 (1932), pp. 39-80.

- GAILLARD, Georges, *Le porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, I (1958), pp. 465-473.

- GAILLARD, Georges, *Les débuts de la sculpture romane espagnole: Leon, Jaca, Compostela*, París, 1938.

- GAILLARD, Georges, *Notes sur les tympan aragonais*, en “Bulletin Hispanique” (1928). Recogido en *Études d'Art roman*, París, 1972, pp. 231-242.

- GAILLARD, Georges, “Sculptures espagnoles de la seconde moitié du douzième siècle”, en *Acts of the Twentieth International Congress of History of Art*, Vol. I, Princeton, 1962. Recogido en *Études d'Art roman*, París, 1972, pp. 100-106.

- GALAVARIS, George, *Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969.

- GALLARDO, Próspero, *El demonio en el Languedoc. Rutas compostelanas*, en “Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología”, XX (1955), pp. 217-219.

- GAMESON, Richard, *The Early Medieval Bible. Its Production, Decoration and Use*, Cambridge, 1995 (1994).

- GANDOLFO, Francesco, “Nota per una interpretazione iconologica delle Storie del Genesi di Wiligelmo”, en VVAA, *Romanico padano, Romanico europeo*, Modena-Parma, 1977, pp. 55-88.

- GANTNER, Joseph, *Romanische Plastik: Inhalt und form in der Kunst des II und XII Jahrhunderts*, Viena, 1948.

- GARCÍA CHICO, Esteban, *Nuevos documentos para el estudio del arte en Soria*, en “Celtiberia”, 18 (1959), pp. 223-233.

- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, “Cultura en el reinado de Alfonso VIII de Castilla: Signos de un cambio de mentalidades y sensibilidades”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), pp. 167-194.

- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, *Organización Social del espacio en la España de la Edad Media. La Corona de Castilla en los siglos VIII al XV*, Barcelona, 1985.

- GARCÍA GONZÁLEZ, Juan José, “El dominio del monasterio de Silos (954-1214)”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 31-68.

- GARCÍA GUATAS, Manuel, *El arte románico en el Alto Aragón*, Huesca, 1997.

- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, *El arte románico en Palencia*, Palencia, 1983 (1961).

- GARCÍA GUINEA, Miguel Angel, *Románico en Cantabria*, Santander, 1996.

- GARCÍA LORENZO, Luciano, “Fiesta y Teatro: locos e inocentes”, en *Actes del II Simposi Internacional d’Història del Teatre. El teatre popular a l’Edat Mitjana i al Renaixement*, Barcelona, 1988, pp. 81-87.
- GARCÍA MERCADAL, José (recopilación, traducción y notas), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Vol. I. Desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*, Madrid, 1952.
- GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Vol. II. Siglo XVI*, Madrid, 1959.
- GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Vol. III. Siglo XVIII*, Madrid, 1962.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *El culto de los Santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966.
- GARCÍA ROMO, Francisco, *La escultura del siglo XI (Francia-España) y sus precedentes hispánicos*, Barcelona, 1973.
- GARCÍA ROMO, Francisco, *Metamorfosis en la escultura románica*, en “Goya”, 43-45 (1961-1962), pp. 18-23.
- GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (dir), *Historia de la Iglesia en España. La Iglesia en la España de los siglos VIII-XIV*, Vol. II, Madrid, 1982 (1979).
- GARDELLES, Jacques, *Recherches sur les origines des façades à étages d’arcatures des églises médiévales*, en “Bulletin Monumental”, 136 (1978), pp. 113-133.
- GARDNER, Arthur, *English Medieval Sculpture*, Cambridge, 1951 (1937).
- GARNIER, François, “L’imagerie biblique médiévale”, en *Le Moyen Âge et la Bible*, París, 1984, pp. 401-423.
- GARNIER, François, *Le langage de l’Image au Moyen Âge. Grammaire des Gestes*, Vol. II, París, 1989.
- GARNIER, François, *Le langage de l’Image au Moyen Âge. Sygnification et Symbolique*, Vol. I, París, 1982.
- GARNIER, François, *Thesaurus Iconographique. Système descriptif des représentations*, París, 1984.
- GARRIDO GARRIDO, José Manuel, *Documentación de la catedral de Burgos (804-1183)*, Burgos, 1983.
- GARRIGOU, Gilbert, *Naissance et splendeurs du manuscrit monastique (du VII au XII siècles)*, París, 1994.
- GARRISON, E., *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, 6 Vols., Florencia-

Londres, 1955-1993.

- GASOL I LLORENS, Anna María, *La Icona: rostre humà de Déu. Història, art i espiritualitat*, Lleida, 1993.

- GAUTHIER, Marie-Madeleine, *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourgo, 1972.

- GAUTHIER, Marie-Madeleine, *Émaux meridionaux: Catalogue international de l'oeuvre de Limoges. I. L'Époque romane*, París, 1987.

- GAUTIER DALCHÉ, Jean, *Historia urbana de León y Castilla en la Edad Media (siglos IX-XIII)*, Madrid, 1989 (1979).

- GAUTIER DALCHÉ, Jean, *Les mouvements urbains dans le Nord-Ouest de l'Espagne au XIIème siècle. Influences étrangères ou phenomenes originaux?*, en “Cuadernos de Historia. Anexos de la Revista Hispania 2. Relaciones hispanofrancesas a través del tiempo” (1968), pp. 51-64.

- GAVRILOVIC, *La resurrection d'Adam: une reinterprétation*, en “Cahiers Archéologiques”, XXVII (1978), pp. 110-116.

- GAY, Françoise, *Les prophètes du XI au XIII siècle (Epigraphie)*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXX (1987), pp. 357-365.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio y MARCO, Concha de, *Soria*, León, 1971.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Artistas y artesanos del románico español*, en “Goya”, 130 (1076), pp. 214-219.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Logroño*, en “Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”, 50 (1942), pp. 235-258.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Teoría del románico*, Madrid, 1962.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Tímpanos románicos españoles*, en “Goya”, 46 (1961), pp. 32-43.

- GAZZOLA, Piero, *La porta bronzea di San Zeno a Verona*, Milán, 1965.

- GERHARD FRANZ, Heinrich, *Les fenêtres circulaires de la cathédrale de Cefalù et le problème de l'origine de la “rose” du Moyen Âge*, en “Cahiers Archéologiques”, IX (1962), pp. 253-270.

- GERSON, Paula, *The Iconography of the Trinity at Saint-Denis*, en “Gesta”, XVII/1 (1978), p. 73.

- GIBSON, Margaret, *Edwind Psalter, Text, Image and Monastic Culture in the XII century Canterbury*, Pennsylvania, 1992.

- GILSON, Etienne, *Introduction aux arts du beau. Essais d'Art et Philosophie*, París, 1963.
- GILSON, Étienne, *La philosophie au Moyen Âge. Des origines patristiques à la fin du XIV siècle*, París, 1999 (1922).
- GIMPEL, Jean, *Les bâtisseurs de cathédrales*, París, 1980.
- GINÉS SABRAS, María Antonia, *Los programas hagiográficos en la escultura románica monumental de Navarra*, en “Príncipe de Viana”, 183 (1988), pp. 7-50.
- GIORDANO, Stefano, *Monreale: La Cattedrale e il Chioso*, Palermo, 1972.
- GLASS, Dorothy, *Portals. Pilgrimage and Crusade in Western Tuscany*, Princeton, 1997.
- GLENISSON, Jean, *Le livre au Moyen Âge*, París, 1998.
- GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der karolingischen und sächsischen Kaiser VIII-IX Jahrhundert*, Berlín, 1969.
- GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der karolingischen und sächsischen Kaiser VII-IX Jahrhundert*, Berlín, 1970.
- GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI- XIII Jahrhundert*, Berlín, 1972.
- GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI- XIII Jahrhundert*, Berlín, 1975.
- GOLDSCHMIDT, Adolph, *German Illumination. Carolingian Period*, Vol. I, Nueva York, 1970.
- GOLDSCHMIDT, Werner, *El sepulcro de San Vicente en Ávila*, en “Archivo Español de Arte”, XII (1936), pp. 161-170.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, 1919.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *Primicias del Arte cristiano español*, en “Archivo Español de Arte”, XXXIX (1976), pp. 101-139.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *Retazos. Ideas sobre Historia, Cultura y Arte*, Madrid, 1970.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *Sobre nuestro arte románico*, en “Archivo Español de Arte”, 32 (1935), pp. 195-200.
- GÓMEZ SANTA CRUZ, Santiago, *Algo sobre Soria: Santo Tomé*, Soria, 1946.
- GÓMEZ SANTA CRUZ, Santiago, *Noticias curiosas de Soria. Exterior de la iglesia de Santo Tomé donde está colocado el altar de la Virgen del Alcázar. Interior (De la obra en preparación de D. Santiago Gómez Santa Cruz)*, en “El Avisador Numantino”, 4-XI-1939 y 11-XI-1939.

- GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel, *Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español*, en “Cuadernos de Arte e Iconografía”, I (1988), pp. 159-182.
- GÓMEZ-BARRERA, Juan Antonio, *Los 24 Ancianos de la primera archivolta de Santo Domingo*, en “Revista de Soria”, 17 (1997), pp. 17-29.
- GONZÁLEZ HERRANZ, Raimundo, *Representaciones musicales en la iconografía medieval*, en “Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid”, 8 (1998), pp. 67-96.
- GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, 3 Vols., Madrid, 1960.
- GONZÁLEZ, Julio, *La Extremadura castellana al mediar el siglo XII*, en “Hispania”, 127 (1974), pp. 265-424.
- GONZÁLEZ, Julio, *Repoblación de la “Extremadura” leonesa*, en “Hispania”, 11 (1943), pp. 195-273.
- GOUREVITCH, Aaron, *La culture populaire au Moyen Âge “Simplices et Docti”*, Moscu, 1992 (1981).
- GRABAR, André y NORDENFALK, Carl, *La peinture romane du XI au XIII siècle*, Ginebra, 1958.
- GRABAR, André, *Byzanz. Die Byzantinische Kunst des Mittelalters*, Barcelona, 1980 (1964).
- GRABAR, André, *Dieu et les Hommes: Un thème d'iconographie chrétienne. Esquisse d'un programme d'études pour l'Antiquité et le Haut Moyen Âge*, en “Cahiers Archéologiques”, XXXVIII (1990), pp. 5-6.
- GRABAR, André, *Fresques romanes imitant le Pentateuque de Tours*, en “Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France” (1957), pp. 56-57.
- GRABAR, André, *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, 3 Vols., París, 1968.
- GRABAR, André, *L'arte paleocristiana (200-395)*, Milán, 1991 (1966).
- GRABAR, André, *L'iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du Haut Moyen Âge*, en “Cahiers Archéologiques”, XXX (1982), pp. 5-24.
- GRABAR, André, *La Iconoclastia bizantina*, Madrid, 1998 (1984).
- GRABAR, André, *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Madrid 1998 (1979).
- GRABAR, André, “Les cycles d'images byzantines tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme princier”, en *L'art du Moyen Âge en Occident*, Londres, 1980, pp. 133-139.
- GRABAR, André, *Les Manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IX-XI siècles)*, París, 1972.
- GRABAR, André, *Les sujets bibliques au service de l'iconographie chrétienne*, en “La Biblia

nell'Alto medioevo", 1963.

- GRABAR, André, *Peintures murales chrétiennes. Antiquité. Byzance. Art Préroman et Roman*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", I (1958), pp. 9-15.
- GRABAR, André, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV-X siècle)*, París, 1963.
- GRABAR, André, *Sur les sources des peintres byzantins des XII et XIV siècles*, en "Cahiers Archéologiques", XII (1963), pp. 351-380.
- GRAU LOBO, Luis, *Pintura románica en Castilla y León*, Valladolid, 1996.
- GREEN, Rosalie (dir), *Hortus Deliciarum*, Londres, 1979.
- GREEN, Rosalie, "The Adam and Eve Cycle in the Hortus Deliciarum", en *Studies in Ottonian, Romanesque and Gothic Art*, Londres, 1994, pp. 26-41.
- GREEN, Rosalie, "The missing midwife", en *Studies in Ottonian, Romanesque and Gothic Art*, Londres, 1994, pp. 116-123.
- GRIVOT, Denis y ZARNECKI, Georges, *Gislebertus sculpteur d'Autun*, París, 1960.
- GRIVOT, Denis, *Bestiaire d'Autun*, Lyon, 1954.
- GRIVOT, Denis, *Images de Noël à Autun et d'autres lieux*, París, 1972.
- GRODECKI, Louis, *Le Moyen Âge retrouvé. De l'an mil à l'an 1200*, París, 1986.
- GRODECKI, Louis, *Le vitrail roman*, Friburgo, 1977.
- GROSSET, Charles, *Étude sur les sculptures romanes d'Airvault*, en "Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers" (1955), pp. 41-48.
- GUDIOL, José y ALCOLEA, Santiago, *Hispania. Guía general del arte español*, Barcelona, 1962.
- GUDIOL, José y GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Arquitectura y escultura románicas*, en "Ars Hispaniae", Vol. V, Madrid, 1948.
- GUDIOL, José, *La pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971.
- GUDIOL, José, *Les peintres itinérants de l'époque romane*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", I (1958), pp. 191-194.
- GUÉNON, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, 1995 (1962).
- GUERRA, Manuel, *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*, Madrid, 1993 (1978).
- GUIETTE, Robert, "Réflexions sur le drame liturgique", en *Mélanges à René Crozet*, Poitiers, 1966, pp. 197-202.
- GUILLOU, André, *La civilisation byzantine*, París, 1974.
- GUTIÉRREZ DOHIJO, Eusebio, *Nuevos sillares decorados de época visigoda procedentes*

- del Suroeste de la provincia de Soria*, en “Celtiberia”, 90 (1996), pp. 7-48.
- HAHN, Cynthia, *The creation of the Cosmos: Genesis Illustration in the Octateuchs* en “Cahiers Archéologiques”, 28 (1979), pp. 29-40.
 - HAJDU, Robert, *Castels, castelans and the structure of politics in Poitou, 1152-1271*, en “Journal of Medieval History”, 4 (1978), pp. 27-54.
 - HAMANN, Richard, *Lazarus in Heaven*, en “The Burlington Magazine”, 364 (1933), pp. 3-10.
 - HAMANN, Richard, *Les origines des portails et façades sculptés gothiques*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, II (1959), pp. 157-175.
 - HAMEL, Christopher de, *A History of Illuminated Manuscripts*, Londres, 1994 (1986).
 - HAMMERSTEIN, Reinhold, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der musik des Mittelalters*, Munich, 1974.
 - HANI, Jean, *El simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, 1997 (1978).
 - HARDISON, O.B., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore, 1969 (1965).
 - HARDY, Chantal, *Les roses dans l'élévation de Notre-Dame de París*, en “Bulletin Monumental”, 149 (1991), pp. 153-199.
 - HASKELL, Francis, *La Historia y sus Imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, 1994 (1993).
 - HASKINS, Charles Homer, *The Renaissance of the 12th century*, Nueva York, 1963 (1957).
 - HAUTTMANN, Max, *Arte de la Alta Edad Media*, Barcelona, 1934.
 - HEARN, Millard, *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth centuries*, Oxford, 1981.
 - HECK, Christian (ed.), *Histoire de l'Art: Moyen Âge chrétienne et Islam*, París, 1996.
 - HEIMANN, Adelheid, *À propos des chapiteaux de la façade occidentale de Chartres*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XIV (1971), pp. 349-353.
 - HEIMANN, Adelheid, *A Twelfth-century manuscript from Winchcombe and its Illustrations. Dublin, Trinity College, ms. 53*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 28 (1965), pp. 86-109.
 - HEIMANN, Adelheid, *L'Iconographie de la Trinité. Une formule byzantine et son développement en Occident*, en “L'Art Chrétien”, I (1934), pp. 37-58.
 - HEIMANN, Adelheid, *The capital frieze and the pilasters of the portail royal at Chartres*, en

- “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 31 (1968), pp. 73-102.
- HEIMANN, Adelheid, *The Master of Gargilesse: A french sculptor of the first half of the XII century*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 42 (1979), pp. 47-64.
 - HEIMANN, Adelheid, *The Six days of Creation in a Twelfth-century manuscript*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 1 (1937-1938), pp. 269-275.
 - HEIMANN, Adelheid, *Trinitas Creator Mundi*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 25 (1962), pp. 42-53.
 - HEISS, Aloï ss, *Descripción General de las monedas hispano-cristianas desde la invasión de los Árabes*, Zaragoza, 1962.
 - HEITZ, Carol, *La France pre-romane. Archéologie et Architecture religieuse du Haut Moyen Âge. Du IV siècle à l'an mil*, París, 1987.
 - HÉLIOT, Pierre, *La façade des églises romanes d'Aquitaine à propos d'une étude récente*, en “Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers” (1952), pp. 243-272.
 - HÉLIOT, Pierre, *Observations sur les façades décorées d'arcades aveugles dans les églises romanes*, en “Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers” (1957-1958), pp. 367-399 y pp. 419-458.
 - HENDERSON, George, “The sources of the Genesis Cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe”, en *Studies in English Bible Illustration*, Vol. I, Londres, 1985, pp. 111-126.
 - HENDERSON, George, *Cain's Jaw-bone*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 24 (1961), pp. 108-114.
 - HENDERSON, George, *Late-antique Influences in some english medieval Illustrations of the Genesis*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 25 (1962), pp. 172-198.
 - HENDERSON, George, *Studies in English Bible Illustration*, 2 Vols., Londres, 1985.
 - HENRY, Françoise y ZARNECKI, Georges, “Romanesque Arches Decorated with Human and Animal Heads”, en *Studies in Romanesque Sculpture*, Londres, 1979, pp. 1-35.
 - HERBERT, J., *Illuminated Manuscripts*, Londres, 1911.
 - HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *Las artes industriales españolas de la época románica*, en “Goya”, 43-45 (1961), pp. 98-112.
 - HERNANDO GARRIDO, José Luis, *Escultura tardorrománica en el Monasterio de Santa María la Real en Aguilar de Campoo (Palencia)*, Aguilar de Campoo, 1995.
 - HERNANDO GARRIDO, José Luis, *La iglesia tardorrománica de Santa Cecilia de*

- Aguilar de Campoo (Palencia)*, en “Codex Aquilarensis”, 7 (1992), pp. 7-95.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis, “La representación del diablo en la escultura románica palentina”, en *VIII Seminario sobre Historia del Monacato*, Aguilar de Campoo, 1996 (1994), pp. 177-214.
 - HERNANDO GARRIDO, José Luis, *La Visitatio Sepulchri y la Psicostasis en una portada tardorrománica de Villanueva de la Peña (Palencia)*, en “Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología”, LX (1994), pp. 279-290.
 - HERNANDO GARRIDO, José Luis, *Las Claustillas de las Huelgas, San Andrés del Arroyo y Aguilar de Campoo: los repertorios ornamentales y su eclecticismo en la escultura del tardorrománico castellano*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, VI (1992), pp. 53-74.
 - HERNANDO GARRIDO, José Luis, *Nuevas esculturas tardorrománicas en el norte de Palencia*, en “Codex Aquilarensis”, 8 (1993), pp. 25-72.
 - HERNANDO GARRIDO, José Luis, *Sobre escultura románica de inercia en el norte de Palencia*, en “Codex Aquilarensis”, 6 (1991), pp. 137-163.
 - HERRERO GÓMEZ, Javier, *Catálogo de Archivos eclesiásticos de la ciudad de Soria. I El Salvador*, en “Celtiberia”, 85-86 (1993), pp. 261-266.
 - HERRERO, Lucrecia, *Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español*, en “Estudios de Iconografía medieval española”, 1984, pp. 13-51.
 - HERRS, Jacques, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, 1988 (1983).
 - HETHERINGTON, Paul, *Byzantine enamels on a Venetian Book-cover*, en “Cahiers Archéologiques”, XXVII (1978), pp. 117-147.
 - HIDALGO OGAYAR, Juana, “Análisis y descripción de una Biblia del siglo XIII”, en *Il Codice miniato, rapporti tra codice, testo e figurazione. Atti del III Congresso di Storia della miniatura*, Florencia, 1992 (1988), pp. 67-75.
 - HIGES, Víctor, *El censo de Alfonso X y las parroquias sorianas*, en “Celtiberia”, 19 (1960), pp. 97-104.
 - HIGES, Víctor, *El censo de Alfonso X y las parroquias sorianas*, “Celtiberia”, 20 (1960), pp. 225-273.
 - HIGES, Víctor, *La colegiata de Soria: sus orígenes, hundimiento del templo románico*, en “Celtiberia”, 37 (1969), pp. 47-74.
 - HILDBURG, W., *A Medieval bronze pectoral Cross. Contributions to the Study of the Iconography of the Holy Trinity and the Cross*, en “The Art Bulletin”, XIV (1932), pp. 79-

102.

- HOFFMANN, Konrad, *The Year 1200: A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art. Catalogue. The Cloisters. Studies in Medieval Art*, Nueva York, 1970.
- HOMO-LECHNER, Catherine, “El Instrumentarium del Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela. Estudio sobre la fantasía y la realidad en el arte del siglo XII”, en *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria, su reconstrucción y la música de su tiempo*, Vol. II, La Coruña, 1993, pp. 495-533.
- HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments de musique au Moyen Âge. Archéologie musicale dans l'europe du VII au XIV siècles*, París, 1996.
- HORSTE, Kathryn, *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque Sculpture of la Daurade*, Oxford, 1992.
- HOURIHANE, Colum (ed.), *Image and Belief*, Princeton, New Jersey, 1999.
- HOWELL JOLLY, Penny, *Made in God's Image? Eve and Adam in the Genesis mosaics at San Marco in Venice*, Londres, 1997.
- HUBERT, Paul, *Image et Message. Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Zurich, 1975.
- HÜBNER, Wolfgang, *Das Horoskop der Christen (Zéno, 1, 38L)*, en “*Virgiliae Christianae*”, 29 (1975), pp. 120-137.
- HUERTA CALVO, Javier, *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, 1984.
- HUERTA VIÑAS, Ferran, “Els Drames de Nadal al Teatre Medieval Català i les tradicions llegendàries”, en *I Simposi Internacional d'Història del Teatre*, Barcelona 1986 (Sitges 1983), pp. 39-47.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, 1994 (1930)
- HUNT, John, *The Adoration of the Magi*, en “*The Connoisseur*”, CXXXIII (1954), pp. 156-161.
- IAÑEZ, Eduardo, *Historia de la literatura. La Edad Media*, Vol. 2, Barcelona, 1989.
- ICHER, François, *Les ouvriers des cathédrales*, Turín, 1998.
- ILARDIA GÁLLIGO, Magdalena, “Aproximación al arte románico burgalés; la escuela de la Bureba”, en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 167-173.
- ILARDIA GÁLLIGO, Magdalena, “Silos y el románico burgalés”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990

(1988), pp. 397-428.

- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, “El ábside de la Seo de Zaragoza”, en *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, 1961-1962, pp. 461-468.

- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Sobre tallas románicas del siglo XII*, en “Príncipe de Viana”, 112-113 (1958), pp. 181-236.

- ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1993.

- ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Libro XIV, Cap. III, versión castellana de CORTÉS y GÓNGORA, Luis, Madrid, 1951.

- IZQUIERDO BERTIZ, José María, “El relieve de los profetas de Barca en el marco de la influencia silense en la provincia de Soria”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 553-557.

- JALABERT, Denise, *La flore sculptée des monuments du Moyen Âge en France*, París, 1965.

- JANERAS, Sebastià, “Representació de l’enterrament de Crist en la tradició litúrgica i popular bizantina”, en *Actes del II Simposi Internacional d’Història del Teatre. El Teatre popular a l’Edat Mitjana i al Renaixement*, Barcelona, 1988, pp. 105-113.

- JAROSLAV, Folda, *The Art of the Crusaders in the Holyland. 1098-1187*, Cambridge, 1995.

- JEDIN, Hubert, *Manual de Historia de la Iglesia*, Barcelona, 1979 (1973).

- JENROY, Alfred, *La poésie lyrique des trovadours*, Vol. I, París, 1934.

- JENSEN, Suerre, “Reconstrucción de los instrumentos sobre un estudio comparado”, en *El Pórtico de la Gloria, Música, Arte y Pensamiento*, Santiago 1989 (1988), pp. 119-170.

- JENSEY, Suerre y CONWAY, Patricia, *Ornamentalism*, Nueva York, 1982.

- JERPHANION, S. J., *La chronologie des peintures de Cappadoce*, en “Echos d’Orient”, XXX (1931), pp. 5-27.

- JIMÉNEZ DE GARNICA, Ana María, *¿Pertenebió alguna vez la ciudad de Soria al obispado de Sigüenza?*, en “Celtiberia” (1977), pp. 144-160.

- JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, 1985.

- JIMENO, Esther, *La población de Soria y su término en 1270*, en “Estudios Geográficos”, 73 (1958), pp. 487-512.

- JIMENO, Esther, *La población de Soria y su término en 1270. Según el padrón que mandó hacer Alfonso X de sus vecinos y moradores*, en “Boletín de la Real Academia de la

Historia”, CXLII (1958), pp. 207-274 y pp. 365-494.

- JODOGNE, Omer, *Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, VIII (1965), pp. 1-24 y pp. 179-189.

- JÓLIVET-LÉVY, Catherine, *Cave monasteries of Byzantine Capadocce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, París, 1991.

- JOVER HERNANDO, Mercedes, *Los ciclos de la Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra*, en “Príncipe de Viana”, 180 (1987), pp. 7-40.

- JUHEL, Vincent, *Le Bain de l'enfant et la Nativité. Origines et développements d'une scène méconnue ou essai de synthèse topo-iconographique*, 2 Vols, tesis doctoral, Universidad de Caen, 1984-1985. El original, mecanografiado, ha sido consultado en la Bibliothèque de la Sorbonne, París.

- JUHEL, Vincent, *Le bain de l'enfant Jesus des origines à la fin du douzième siècle*, en “Cahiers Archéologiques”, 39 (1991), pp. 111-132.

- JULLIAN, Martine, *L'image de la musique dans la sculpture romane en France*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXX (1987), pp. 33-44.

- JUNYENT, Eduard, *Catalogne romane*, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 12-13, París, 1960-1970.

- KAHN, Deborah (ed.), *The Romanesque frieze and its spectator*, Londres, 1992.

- KAHN, Deborah, *Le décor de l'oculus dans la façade romane anglaise* en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXXIV (1991), pp. 341-347.

- KANTOROWICZ, Ernst, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología medieval*, Madrid, 1985 (1957).

- KANTOROWICZ, Ernst, *The Quinity of Winchester*, en “The Art Bulletin”, XXIX (1947), pp. 75-85.

- KATZENELLENBORG, Adolf, *The Separation of the Apostles*, en “Gazette des Beaux-Arts”, XXXV (1949), pp. 81-98.

- KAUFFMAN, Claus Michael, *Romanesque Manuscripts, 1066-1200. A survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, Londres, 1975.

- KAY, Sarah y RUBIN, Miri, *Framing Medieval Bodies*, Nueva York, 1994.

- KENAAN-KEDAR, Nurith y BARTAL, Ruth, *Quelques aspects de l'iconographie des vingt-quatre vieillards dans la sculpture française du XII siècle*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXIV (1981), pp. 233-239.

- KENAAN-KEDAR, Nurith, *Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation*

- de la culture laï que*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXIX (1986), pp. 311-330.
- KENDALL, Calvin, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Londres, 1998.
 - KENT HIEATT, A., *Eve as Reason in the Tradition of Allegorical Interpretation of the Fall*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 43 (1980), pp. 221-226.
 - KER, N., *English Manuscripts in the century After the Normand Conquest*, Oxford, 1960.
 - KERKHOF, Maxim, *Algunos datos en pro del origen catalán del autor del “Auto de los Reyes Magos”*, en “Bulletin Hispanique”, 81 (1979), pp. 281-288.
 - KESSLER, Herbert, “*Hic Homo formatur*”: *The Genesis Frontispices of the Carolingian Bibles*, en “The Art Bulletin”, LIII (1971), pp. 143-160.
 - KESSLER, Herbert, *An Eleventh century Ivory Plaque from south Italy and the Cassinese Revival*, en “Studies in Pictorial Narrative”, Londres, 1994, pp. 479-507.
 - KESSLER, Herbert, *París Grec. 102: A rare Illustrated Acts of the Apostles*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 27 (1973), pp. 211-214.
 - KESSLER, Herbert, *Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-century Gaule*, en “Studies in the History of Art”, 16 (1985), pp. 75-91.
 - KESSLER, Herbert (ed.), *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, 1971.
 - KESSLER, Herbert, *Studies in Pictorial Narrative*, Londres, 1994.
 - KESSLER, Herbert, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977 (1941).
 - KESSLER, Herbert, *Un unnoticed scene in the Grandval Bible*, en “Cahiers Archéologiques”, XVII (1967), pp. 113-120.
 - KING, Georgiana, *Algunos rasgos del influjo oriental en la arquitectura española de la Edad Media*, en “Arquitectura”, 48 (1923), pp. 85-92.
 - KING, Georgiana, “The Problem of the Duero”, en PORTER, Arthur Kingsley (ed.), *Art Studies. III. Medieval, Renaissance and Modern*, Cambridge, 1925, pp. 3-11.
 - KIRIGIN, Martin, *La mano divina nell'iconografia christiana*, Vaticano, 1976.
 - KIRSCHBAUM, Engelbert, *Lexicon der Christliche Ikonographie*, 8 Vols., Friburgo, 1968-1976.
 - KISCHINEWSKI-GOSSE, Annick, *Les représentations des chatiments infernaux à l'époque romane*, Mémoire de Maîtrise pour le Diplôme d'Études Supérieures, Universidad de la Sorbonne, París, 1971.
 - KITZINGER, Ernst, *Byzantine Art in the Making Lines of Stilistic Development in*

Mediterranean Art 3rd 7th century, Londres, 1977.

- KITZINGER, Ernst, *Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth century: Problems of Stylistic Relationships*, en “Gesta”, IX/2, 1970, pp. 49-58.

- KITZINGER, Ernst, *I mosaici di Monreale*, Oxford, 1991 (1960).

- KITZINGER, Ernst, *Mosaics of the Capella Palatina: An essay on the choice and arrangement of subjects*, en “The Art Bulletin”, XXVIII (1946), pp. 269-292.

- KITZINGER, Ernst, *Reflections on the feast cycle in byzantine art* en “Cahiers Archéologiques”, 36 (1988), pp. 51-73.

- KITZINGER, Ernst, *The art of Byzantium and the Medieval West. Selected Studies*, Indiana, 1976.

- KITZINGER, Ernst, *The Hellenistic heritage in Byzantine Art*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 17 (1963), pp. 97-115.

- KITZINGER, Ernst, *The Place of the Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, 1975.

- KLEIN, Peter, *Date et scriptorium de la Bible de Roda. État des recherches*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, III (1972), pp. 91-103.

- KLEIN, Peter, “La puerta de las Vírgenes: su datación y su relación con el transepto y el claustro”, en *El Románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro. 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 297-316.

- KLEIN, Peter, “Les images de la Genèse de la Bible carolingienne de Bamberg et la tradition des frontispices bibliques de Tours”, en *Texte et Image. Actes du Colloque International*, París, 1984 (1982), pp. 77-107.

- KLEIN, Peter, *Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XII^{ème} siècle: Moissac-Beaulieu-Saint-Denis*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXXII (1989), pp. 317-349.

- KLINGENDER, Francis, *Animals in Art through to the End of the Middle Ages*, Hampshire, 1971.

- KOEHLER, Wilhelm, *Byzantine Art in the West*, en “Dumbarton Oaks Papers. Inaugural lectures”, 1 (1941), pp. 61-87.

- KOEHLER, Wilhelm, *Tours I. II*, Berlín, 1930-1933.

- KOEHLER, Wilhelm y MÜTHERICH, Florentine, *Die Karolingischen miniaturen*, Berlín, 1982 (1930).

- KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, Lieselotte, *Zur Ikonographie des Bethlehemitischen*

kindermordes in der frühchristlichen kunst, en “Jahrbuch für Antike und Christentum”, 1968-1969, pp. 104-115.

- KRAUS, Henry, *Monumenta Codicum Manuscriptorum. An Exhibition Catalogue of Manuscripts from the 6th to the 17th centuries*, Nueva York, 1974.

- KRAUS, Henry, *The living theatre of medieval art*, Nueva York, 1967.

- KRAUTHEIMER, Richard, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, 1981 (1965).

- KRÜGER, Anette y RUNGE, Gabriele, *Lifting the Veil: Two typological diagrams in the Hortus Deliciarum*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 60 (1997), pp. 1-22.

- KUBACH, Hans Enrich y BLOCH, Peter, *L'art roman. Des ses débuts à son apogée. L'art dans le monde. Civilisations européennes*, París, 1966 (1964).

- KUBACH, Hans Enrich, *Romanesque Architecture*, París, 1981 (1975).

- KÜHNEL, Ernst, *Oriente y Occidente en el arte medieval*, en “Archivo Español de Arte”, XV (1942), pp. 92-96.

- KÜNSTLE, Karl, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 2 Vols., Friburgo, 1928.

- KUNZLE, David, *Spanish Herod, Dutch Innocents: Bruegel's “Massacre of the Innocents” in their sixteenth century political contexts*, en “Art History”, 24 (2001), pp. 51-82.

- KUPFER, Marcia, *Romanesque Wall Painting in central France*, Yale, 1993.

- KVET, Jan, *Miniaturas checoslovacas románicas y góticas*, Buenos Aires, 1964 (1959).

- LABANDE, Edmond René y LEPLANT, Bernardette, *Repertoire international des médiévalistes*, Cahiers de Civilisation Médiévale, Poitiers, 1999.

- LABANDE, Edmond-René, *Les filles de Leonor d'Aquitaine: Étude comparative*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXIX (1986), pp. 102-112.

- LABANDE-MAILFERT, Ivonne, “La douleur et la mort dans l'art des XII et XIII siècles”, en *Dolore e morte, Atti di V Convegno di Studi di Todi*, Todi, 1967 (1962), pp. 293-332.

- LABANDE-MAILFERT, Ivonne, *Études d'iconographie romane et d'histoire de l'art*, Poitiers, 1982.

- LABANDE-MAILFERT, Ivonne, *L'iconographie des laics dans la Société religieuse aux XI^e et XIII^e siècles*, Milán, 1965.

- LABANDE-MAILFERT, Ivonne, *Le cycle de l'Ancien Testament à Saint-Savin*, en “Revue d'Histoire de la Spiritualité”, 50 (1974), pp. 41-49.

- LABORDE, Alexandre de, *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, 5 Vols., París, 1809.
- LABORDE, Alexandre de, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 2 Vols., 1806-1820.
- LABROUSSE, Michelle, *Étude iconographique et stylistique des initiales historiées de la Bible de Souvigny*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, VIII (1965), pp. 397-412.
- LACARRA, José María, *Documentos para el estudio de la Reconquista y repoblación del Valle del Ebro*, Vol. I, Zaragoza, 1982.
- LACARRA, José María, *Documentos para el estudio de la Reconquista y repoblación del Valle del Ebro*, Vol. II, Zaragoza, 1985.
- LACOSTE, Jacques, “El Maestro de Carrión de los Condes”, en *Actas del IV Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 2001 (1992), pp. 155-185.
- LACOSTE, Jacques, “La escultura románica en Aragón en el siglo XII”, en VVAA, *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, 1993, pp. 111-135.
- LACOSTE, Jacques, *La sculpture à Silos autour de 1200*, en “Bulletin Monumental”, 131-132 (1973), pp. 101-128.
- LACOSTE, Jacques, *Le maître de San Juan de la Peña (XIIème siècle)*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, X (1979), pp. 175-189.
- LACOSTE, Jacques, “Nouvelles recherches à propos du second maître du cloître de Santo Domingo de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 473-494.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “Amenaza almohade y guerras entre reinos”, en VVAA, *La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, Vol. IX de “Historia de España de Menéndez Pidal”, Madrid, 1998.
- LAFFONT, Robert, *Croisades et Pèlerinages. Récits, chroniques et voyages en Terre Sainte. XII-XVI siècle*, París, 1997.
- LAFONTAINE-DOSOGNE, Jacqueline, *La tradition Byzantine des baptistères et leur décor, et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège*, en “Cahiers Archéologiques”, 37 (1989), pp. 45-68.
- LAFONTAINE-DOSOGNE, Jacqueline, “Les représentations de la Nativité du Christ dans l'Art d'Orient chrétien”, en *Miscellanea Codicologica F. Masai. Dicata*, Gand, 1979, pp. 11-21.
- LAFORA, Carlos, *Por los caminos del románico porticado*, Madrid, 1998.
- LAHOZ, María Lucía, *Aproximación estilística e iconográfica a las estatuas-columnas de San*

- Juan de la Guardia, en "Príncipe de Viana", 199 (1993), pp. 281-289.
- LAMBERT, Élie, *El Arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1977 (1931).
 - LAMBERT, Élie, *Études Médiévales. Le Sud-Ouest de la France*, Vol. II, Toulouse, 1956.
 - LAMBERT, Élie, *Les Portails sculptés de la cathédrale de Laon*, en "Gazette des Beaux-Arts", 140 (1937), pp. 83-98.
 - LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Barcelona, 1930 (1906).
 - LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura cristiana española*, en "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", IX (1901), pp. 84-88.
 - LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Santo Tomé de Soria*, en "Noticiero de Soria", 10-IV-1901, pp. 1-2.
 - LANCE, Julien, *Le portail du Jugement de Santa María la Mayor de Tudela*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XLV (2002), pp. 255-274.
 - LASKO, Peter, "The Enger Cross", en *Studies on Metalwork, Ivories and Stone*, Londres, 1994, pp. 200-236.
 - LASKO, Peter, *Arte Sacro: 800-1200*, Madrid, 1999 (1972).
 - LASSO DE LA VEGA, Miguel, *Aportación documental a la bibliografía artística de . durante los siglos XVI y XVII (1509-1698)*, en "Boletín de la Real Academia de la Histo CXIV (1944), pp. 199-270.
 - LASSO DE LA VEGA, Miguel, *Aportación documental a la bibliografía artística de . durante los siglos XVI y XVII (1509-1698)*, en "Boletín de la Real Academia de la Histo CXV (1944), pp. 121-144.
 - LASSO DE LA VEGA, Miguel, *Aportación documental a la bibliografía artística de . durante los siglos XVI y XVII (1509-1698)*, en "Boletín de la Real Academia de la Histo CXVI (1945), pp. 101-149.
 - LASSUS, Jean, *L'illustration byzantine du Livre des Rois. Vaticanus Graecus 333*, París, 1973.
 - LASSUS, Jean, *La Création du monde dans les octateuques byzantins du douzième siècle*, en "Monuments et Mémoires" (1979), pp. 85-148.
 - LAVEDAN, Pierre, *Histoire de l'art. Moyen Âge et temps modernes*, París, 1955 (1944).
 - LAYSTERIE, Robert, *Architecture religieuse en France à l'époque romane*, París, 1929.
 - LAZAREV, Viktor, *Old russian murals and mosaics*, Londres, 1966.

- LAZAREV, Viktor, *Storia della pittura bizantina*, Turín, 1967.
- LAZAREV, Viktor, *Studies in Byzantine paintings*, Londres, 1995.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Teatro medieval*, Madrid, 1958.
- LE DON, Gérard, *Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXII (1979), pp. 363-372.
- LE GOFF, Jacques, "L'imaginario in Wiligelmo", en VVAA, *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa Románica*, Módena 1990 (1985), pp. 13-22.
- LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del purgatorio*, París, 1989 (1981).
- LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, 1994.
- LE ROUX, Hubert, "Les mises au tombeau dans l'enluminure, les ivoires et la sculpture du IX^e au XIII^e siècle", en *Mélanges à René Crozet*, Vol. I, Poitiers (1966), pp. 479-486.
- LEBRETON, Josiane, *Histoire de Soria et de ses Monuments au Moyen-Âge*, Mémoire pour le Diplôme d'Études Supérieures, París, 1961. El original, mecanografiado, ha sido consultado en la Bibliothèque Universitaire de la Sorbonne, París.
- LECLERCQ-KADANER, Jacqueline, *De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de "la migration des symboles"*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XVIII (1975), pp. 37-43.
- LECLERCQ-MARX, Jacqueline, "Le dragon comme métaphore des démons intérieurs. Mots et Images", en *Le dragon dans la Culture Médiévale*, Reineke-Verlag, 1994 (Mont Saint-Michel 1993), pp. 45-56.
- LECLERCQ-MARX, Jacqueline, *Vox Dei clamat in Tempestate. À propos de l'iconographie des Vents et d'un groupe d'inscriptions campanaires (IX-XIII siècles)*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XLI (1999), pp. 179-187.
- LEFRANÇOIS-PILLON, Louise, *L'art roman en France. Architecture, Sculpture, Peinture, Arts Mineurs*, París,
- LERICHE-ANDRIEU, Françoise, *Iniciación al arte románico*, Madrid, 1991 (1984).
- LESLEY, Parker, *Early Christian Byzantine and Romanesque Art*, Detroit, 1939.
- LETHABY, W. R., *Medieval Art. From the church to the Eve of Renaissance*, Londres, 1949 (1904).
- LETT, Didier, *L'enfant des miracles. Enfance et société au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècles)*, París, 1997.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma y SUREDA I PONS, Joan, *El despertar de Europa. La*

- pintura románica, primer lenguaje común europeo. Siglos XI-XIII*, Madrid, 1998.
- LIEVEAUX-BOCCADOR, Jacqueline y BRESSET, Edouard, *Statuaire médiévale de collections*, Roma, 1972.
 - LINAGE CONDE, Antonio, *Los orígenes del monacato benedictino en la Península ibérica. Vol. II. La Difusión de la "Regula benedicti"*, León, 1973.
 - LINEHAN, Peter, *History and Historians of Medieval Spain*, Oxford, 1993.
 - LINEHAN, Peter, *Past and Present in Medieval Spain*, Londres, 1992.
 - LINEHAN, Peter, *Spanish Church and Society 1150-1300*, Londres, 1983.
 - LINK, Luther, *The Devil. A Mask without a Face*, Londres, 1995.
 - LITTLE, Lester, *Pride goes before avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom*, en "The American Historical Review", 76 (1971), pp. 16-49.
 - LITTLEWOOD, Anthony (ed.), *Originality in Byzantine literature, art and music. A collection of Essays*, Oxford, 1995.
 - LLAGUNO, Eugenio y BERMÚDEZ, Ceán, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, 4 Vols., Madrid, 1977 (1829).
 - LOGNA-PRAT, Dominique, *Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie au judaïsme et à l'Islam. 100-1150*, París, 1998.
 - LOJENDIO, Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 1*, "La España románica", Madrid, 1978 (1966).
 - LOJENDIO, Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, "La España románica", Madrid, 1979 (1966).
 - LOJENDIO, Luis María, *Navarre romane*, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 26, París, 1967.
 - LOMAS, John, *Sketches in Spain from Nature, Art and Life*, Londres, 1888.
 - LONGÈRE, Jean, *La Prédication médiévale*, París, 1983.
 - LOOPER, Jennifer, *L'épisode de la harpe et de la route dans la légende de Tristan. Étude sur le symbolisme de deux instruments de musique*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXXVIII (1995), pp. 345-352.
 - LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, 3 Vols., Madrid, 1978 (1788).
 - LÓPEZ DE OCARIZ, José Javier, *La serpiente a escena. Cuarenta representaciones con serpientes en el románico alavés*, en "Cuadernos de Cultura. Kultura", 11 (1987), pp. 9-24.
 - LÓPEZ SERRANO, Matilde, *El Codice Áureo. Los cuatro evangelios siglo XI*, Madrid,

1974.

- LÓPEZ-CALO, José, “La música en la Catedral de Santiago A. D. 1188”, en *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Santiago de Compostela, 1989 (1988), pp. 39-54.
- LÓPEZ-CALO, José, *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, La Coruña, 1993.
- LORÉS I OTZET, Imma, *Aportacions a la iconografia del Gènesi del Claustre de la Catedral de Girona: el cicle d'Adam i Eva*, en “Institut d'Estudis Gironins. Annals”, XXXVIII (1996-1997), pp. 1537-1554.
- LORÉS I OTZET, Imma, *El claustre romànic de Sant Pere de Rodes: de la memòria de les restauracions conservades. Una hipòtesi sobre la seva composició escultòrica*, Lèrida, 1994.
- LORÉS I OTZET, Imma, *L'escena de la venta de perfums en la visita de les Maries al sepulcre i el drama litúrgic pasqual*, en “Lambard. Estudis d'Art Medieval”, II, 1986 (1981-1983), pp. 129-138.
- LORÉS I OTZET, Imma, *Sant Feliu de Girona. L'escultura romànica del trifori*, en “D'Art”, 14 (1988), pp. 47-60.
- LOUIS, René, *Visite des Saintes Femmes au tombeau dans le plus ancien art chrétien*, en “Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France” (1954), pp. 109-122.
- LOWDEN, John, *Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of the Genesis*, en “Gesta”, XXXI/1 (1992), pp. 40-53.
- LOWDEN, John, *The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration*, Pennsylvania, 1992.
- LOZINSKI, Jean Louise, *Henri II, Aliénor d'Aquitaine et la cathédrale de Poitiers*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXXVII (1994), pp. 91-100.
- LOZOYA, Marqués de, *Historia del arte hispánico*, Vol. I, Madrid, 1931.
- LUCAE TUDENSIS, *De Altera Vita II*, Bibliotheca Maxima Veterum Patrum XXV, Lyon, 1977.
- LYMAN, Thomas, *French Romanesque Sculpture. An Annotated Bibliographie*, Boston, 1987.
- LYMAN, Thomas, *L'intégration du portail dans la façade méridionale*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, VIII (1977), pp. 55-69.
- LYMAN, Thomas, *Le decor sculptée de la Basilique de Saint-Sernin de Toulouse*, en “Bulletin Monumental”, 132 (1974), pp. 99-146.

- LYMAN, Thomas, *Notes on the porte Miègeville Capitals and the Construction of Saint-Sernin in Toulouse*, en “The Art Bulletin”, XLIX (1967), pp. 25-36.
- MACARY, Marie-Madeleine, *Sculpture romane en Bas-Limousin*, Périgueux, 1966.
- MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Vol. XIV, Madrid, 1849. (Menciona Soria en las pp. 450-497).
- MAGUIRE, Henry, *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*, Norfolk, 1998.
- MAGUIRE, Henry, *The Depiction of Sorrow in Middle Bizantine Art*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 31 (1977), pp. 125-174.
- MAGUIRE, Henry, *The Iconography of Simeon with the Christ child in Byzantine art*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 34-35 (1980-1981), pp. 261-269.
- MAGUIRE, Henry, *The Icons of their bodies. Saints and their Images in Byzantium*, Princeton, 1996.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario Medieval*, Madrid, 1999 (1986).
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *El Bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, 1990 (1982).
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Fauna fantástica de la Península Ibérica*, San Sebastián, 1991.
- MÂLE, Émile, *El arte religioso*, México, 1952 (1922).
- MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París, 1953 (1922).
- MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIIème siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, París, 1995 (1898).
- MÂLE, Émile, *Le type de Saint-Jean Baptiste dans l'Art*, en “Revue des Deux-Mondes”, Vol. 2 (1951), pp. 3-62.
- MÂLE, Émile, *Les aspects succesifs de l'art chrétien*, París, 1927.
- MALRRAUX, André, *Le Monde Chrétien*, París, 1954.
- MANCHO I SUÀREZ, Carles, “La Anunciación de San Pedro de Sorpe, un ejemplo matizado de continuidad”, en *Actas del X Congreso Español de Historia del Arte. Los clasicismos en el arte español*, Madrid, 1994, pp. 59-66.
- MANE, Perrine, *Comparaison des thèmes iconographiques des calendriers monumentaux et enluminés en France aux XII et XIII*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXIX (1986), pp. 257-264.
- MANGO, Cyril y DAGRON, Gilbert (ed.), *Constantinople and its Hinterland*,

Cambridge, 1997 (1995).

- MANGO, Cyril, *The Art of Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, New Jersey, 1972.

- MANSO MARTÍN, Esperanza y SÁNCHEZ RUBIO, Sacristán, *Origen y fuentes de la iconografía del tetramorfos en la pintura románica castellano-leonesa*, en “Cuadernos de Arte e Iconografía”, 3 (1989), pp. 110-116.

- MARAVA CHATZNICOLAU, Anna y TOUFEXI PASCHOU, Christina, *Catalogue of the Illuminated byzantine manuscripts of the National Library of Greece*, Atenas, 1978.

- MARGERIE, Bertrand de, *La Trinité chrétienne dans l'Histoire*, París, 1975.

- MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé). Art and History*, Madrid, 1972.

- MARIÉTHOZ, Gèneviève, *La Bible de Willenchus de Venthône, Propriété du chapitre de Sion*, en “Cahiers Archéologiques”, 44 (1996), pp. 85-104.

- MARKALE, Jean, *Leonor de Aquitania. Dama de los trovadores y baídos bretones*, Barcelona, 1999 (1979).

- MARKOW, Deborah, *The Iconography of the Soul in Medieval Art*, tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 1983.

- MARKOW, Deborah, *The Soul in Nineth-century Byzantine Art: Innovative Iconography and the Dilemma of Resurrection*, en “Rutgers Art Review” (1983), pp. 2-11.

- MÁRQUEZ MUÑOZ, José, *Nueva aportación al románico Soriano: La iglesia de Alpanseque*, en “Celtiberia”, 72 (1986), pp. 357-364.

- MARTEL, Miguel, *Canto tercero de la Numantina y su comento: de la fundación de Soria, del origen de los doze linajes y de las antigüedades desta ciudad*, Madrid, 1967 (1590).

- MARTÍN DE Riquer, Miguel, *Historia de la Literatura Universal*, Vol. I, Madrid, 1984.

- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Arte español de transición al Gótico*, en “Goya”, 43-45 (1961), pp. 168-178.

- MARTIN, Hervé, *Mentalités médiévales XI-XV siècle*, París, 1996.

- MARTÍN, José Luis, *Historia de Castilla y León. La afirmación de los reinos (siglos XI al XIII)*, Valladolid, 1985.

- MARTIN-BAGNAUDEZ, Jacqueline, *Les représentations romanes de l'avare. Étude iconographique*, en “Revue d'Histoire de la Spiritualité”, 50 (1974), pp. 397-432.

- MARTINE, Jullian, *L'image de la musique dans la sculpture romane en France*, en “Cahiers

de Civilisation Médiévale”, XXX (1987), pp. 32-44.

- MARTINET, Suzanne, *La création de l'école de Laon*, en “Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art”, XXV (1956), pp. 161-175.

- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “Aproximación iconográfica a la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río (Navarra)”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 153-165.

- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *La portada de San Miguel de Estella: Estudio iconológico*, en “Príncipe de Viana”, 173 (1984), pp. 439-461.

- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Nuevas esculturas románicas en San Miguel de Estella*, en “Príncipe de Viana”, 210 (1997), pp. 7-36.

- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “Originalidad y copia en la elaboración de una portada románica. El caso de San Miguel de Estella”, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), pp. 117-123.

- MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo, *Alfonso VIII*, Burgos, 1995.

- MARTÍNEZ DÍEZ, Carlos, *Los templarios en la Corona de Castilla*, Burgos, 1993.

- MARTÍNEZ FRIAS, José María, *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Soria, 1980.

- MARTÍNEZ MORO, Jesús, *La tierra en la comunidad de Segovia. Un proyecto señorial urbano (1088-1500)*, Valladolid, 1985.

- MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, Julio, *La iglesia románica de Moradillo de Sedano*, en “Archivo Español de Arte”, VI (1930), pp. 267-275.

- MARTÍNEZ, Gonzalo, “Comunidad de villa y tierra de Soria”, en VVAA, *Las comunidades de villa y tierra de la Extremadura castellana*, Madrid, 1983, pp. 147-183.

- MARTINI, Luciana y RIZZARDI, Clementina, *Avori bizantini e medievali nel Museo Nazionale di Ravenna. Catalogo*, Ravenna, 1990.

- MARX, C. y SKEY, M., *Aspects of the Iconography of the devil at the crucifixion*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 42 (1979), pp. 233-235.

- MASSERON, Alexandre, *Saint-Jean Baptiste dans l'art*, París, 1957.

- MATHEWS, Thomas y WIECK, Roger, *Treasures in Heaven. Armenian Illuminated manuscripts*, Princeton, 1977.

- MATSUURA, Hiroaki, *Per una rilettura dei mosaici della scarsella del Battistero fiorentino: lo stato di conservazione*, en “Arte Medievale”, 2 (1992), pp. 69-90.

- MAYER, Augusto, *El estilo románico en España*, Barcelona, 1931.

- MAZAL, Otto, *Manuel d'études byzantines*, Graz, 1995 (1988).
- MAZOUER, Charles, *Le théâtre français du Moyen Âge*, París, 1998.
- MAZOUER, Charles, *Les indications de mise en scène dans les drames liturgiques de Pâques*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXIII (1980), pp. 361-367.
- MAZURE, André, *Le thème d'Adam et Ève dans l'art*, París, 1967.
- MELERO MONEO, Marisa, "Aspectos iconográficos del Claustro de San Juan de la Peña: Reconstrucción del programa de Caída y Redención", en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), pp. 283-311.
- MELERO MONEO, Marisa, *Aspectos iconográficos del tímpano de Anzano (Huesca)*, en "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", I (1989), pp 7-18.
- MELERO MONEO Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana*, en "D'Art", 12 (1986), pp. 113-126.
- MELERO MONEO, Marisa, *El llamado "taller de San Juan de la Peña", problemas planteados y nuevas teorías*, en "Locus Amoenus", I (1995), pp. 47-60.
- MELERO MONEO, Marisa, *El tímpano de la iglesia de Sant pol de Sant Joan de les Abadesses y la "traditio legis"*, en "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", V (1993), pp. 19-29.
- MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela. (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997.
- MELERO MONEO, Marisa, *Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra)*, en "Príncipe de Viana", 173 (1984), pp. 463-483.
- MELERO MONEO, Marisa, *La iglesia de Santa María de Magdalena de Tudela. Aproximación estilística a su escultura*, en "Príncipe de Viana", 178 (1986), pp. 347-361.
- MELERO MONEO, Marisa, *La sculpture du cloître de la cathédrale de Pampleune et sa répercussion sur l'art roman navarrais*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXXV (1992), pp. 241-246.
- MELERO MONEO Marisa, "Problemas de la escultura navarra en el románico tardío. El claustro de la Colegiata de Tudela y el Maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación", en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), pp. 111-138.
- MELERO MONEO, Marisa, *Restos protogóticos en Tudela*, en "Archivo Español de Arte", 226 (1984), pp. 177-185.

- MÉLIDA, José Ramón, *Excursión a Numancia pasando por Soria y repasando la historia y las antigüedades numantinas*, Madrid, 1922.
- MÉLIDA, José Ramón, *La iglesia de San Juan de la Rabanera y el claustro de la Colegiata de San Pedro de Soria*, en “Boletín de la Real Academia de la Historia”, 11 (1921), pp. 66-69.
- MÉLIDA, José Ramón, *Soria artística. Santo Tomé*, en “Noticiero de Soria”, 5-VIII-1908.
- MÉLIDA, José Ramón, *Un monumento restaurado: La Iglesia de San Juan de la Rabanera en Soria*, en “Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”, XVIII (1910), pp. 2-22.
- MELLINKORFF, Ruth, *The Mark of Cain. An Art Quantum*, Londres, 1981.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los Heterodoxos Españoles. España romana y visigoda. Periodo de la Reconquista. Erasmistas y Protestantes*, Vol. I, Madrid, 1965.
- MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *Apuntes de Sigilografía*, Madrid, 1993.
- MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *Heráldica medieval española. La Casa real de León y Castilla*, Vol. I, Madrid, 1982.
- MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *La caída de Juan de Luna: una nueva relación de la muerte de los fieles de Soria*, en “Celtiberia”, 25 (1963), pp. 7-27.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *Sobre miniatura española en la Alta Edad Media. Corrientes culturales que revela*, Discurso leído ante la Real Academia de la Historia, Madrid, 1958.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Disputa del alma y el cuerpo y Auto de los Reyes Magos*, en “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, IV (1900), pp. 419-462.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Primera Crónica General de España*, Madrid 1955 (1906).
- MENTRÉ, Mireille, *Création et Apocalypse. Histoire d'un regard humain sur le divin*, París, 1984.
- MENTRÉ, Mireille, *El estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año 1000*, Madrid, 1994.
- MENTRÉ, Mireille, *Éléments bibliques et non bibliques dans l'iconographie de la Création au XI siècle*, en “Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France” (1986), pp. 125-133.
- MENTRÉ, Mireille, *Les Théophanies de l'Apocalypse dans les manuscrits hispaniques du Haut Moyen Âge et les Traditions Méditerranéennes*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de

Cuxa”, VI (1975), pp. 203-227.

- MENTRÉ, Mireille, *Peintures de manuscrits hispaniques des XII^e et XIII^e siècles: L'iconographie de la Création du Monde*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XV (1984), pp. 197-209.
- MERDRIGNAC, Bernard, *La vie religieuse en France au Moyen Âge*, París, 1994.
- MESPLÉ, Paul, *L'art roman décadent du Sud-Ouest*, en “Bulletin Monumental”, 115 (1957), pp. 7-22.
- MESPLÉ, Paul, *Toulouse. Musée des Agutins. Les Sculptures romanes*, París, 1961.
- MESURET, Robert, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI au XVI siècle. Languedoc. Catalogne septentrionale. Guienne. Gascogne. Comté de Foix*, París, 1967.
- METZ, Peter, *The Golden Gospels of Echternach. Codex Aureus Epternacensis*, Nueva York, 1957.
- MEYENDORF, Jean, *Initiation à la Theologie Byzantine*, París, 1975.
- MEZOUGH, Nouredinne, *Le tympan de Moissac: études d'iconographie*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, IX (1978), pp. 171-200.
- MEZOUGH, Nouredinne, *Recherches sur l'iconographie des mandorles au premier millénaire*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, VI (1975), pp. 229-273.
- MEZOUGH, Nouredinne, *Saint-Gabriel en Provence: Reflexions sur l'iconographie de la façade et sur la signification symbolique de l'Oculus*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, VIII (1977), pp. 105-137.
- MICHEL Paul-Henri, *L'Iconographie de Caïn et Abel*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, I (1958), pp. 194-199.
- MICHEL, André (dir.), *Histoire de l'Art. Des debuts de l'art chrétien à la fin du periode roman*, Vol. II, París, 1906.
- MIGNE, *Patrologiae Cursus Completus. Series latina*, Brepols, 221 Vols. y 6 suplem.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel, *De los trovadores en España*, Vol. II, Madrid, 1889.
- MILCEA, Eliade, *Images et Symboles*, París, 1952.
- MILLET, Gabriel, *Monuments de l'art Byzantin. Monuments de l'Athos*, París, 1927.
- MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960.
- MILTON WEBER, Cynthia, *La portada de Santa María la Real de Sangüesa*, Pamplona, 1959.
- MOMPLET MÍNGUEZ, Antonio, *Arquitectura románica en Castilla y León*, Salamanca,

1995.

- MONCIATTI, Alessio, *Le batistère de Florence. "Ex musivo figuravit". Dessin, texture et interprétations de la mosaï que médiévale*, en "Revue de l'Art", 120 (1998), pp. 11-22.
- MONSELLI, Raoul, *La religion populaire au Moyen Âge. Problèmes de méthode et d'histoire*, Montréal, 1975.
- MONTERO, Manuel, *Historia del urbanismo en España. I. Del Eneolítico a la Baja Edad Media*, Madrid, 1996.
- MONTEVERDE, José Luis, *Ensayos sobre el románico burgalés*, en "Boletín de la Institución Fernán González", XXXV (1956), pp. 374-379.
- MORAL, Tomás, *Hacia una Historia de las Huelgas de Burgos*, en "Yermo. Cuadernos de Historia y espiritualidad monásticas", 2 (1965), pp. 153-170.
- MORALEJO ÁLVAREZ, "El claustro de Silos y el arte de los caminos de peregrinación", en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 203-224.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria", en *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Santiago de Compostela, 1989 (1988), pp. 19-36.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, *Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII*, en "Cuadernos de Estudios Gallegos", 84 (1963), pp. 294-310.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "La iconografía del reino de León (1157-1230)", en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), pp. 139-152.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Le origini del programma iconografico dei portali nel romanico spagnolo", en *VVAA, Wiligermo e Lanfranco nell'Europa Romanica*, Módena, 1990 (1985), pp. 35-51.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, *Le porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation*, en "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", XVI (1985), pp. 92-116.
- MORALEJO, Serafín, *Le rencontre de Salomon et de la reine de Saba: La Bible de Roda aux portails gothiques*, en "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", XII (1981), pp. 79-108.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, *Los tumbos de Compostela*, Madrid, 1985.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)", en *Actas del V Congreso Español*

de Historia del Arte, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), pp. 89-115.

- MORALEJO, Serafín, "The tomb of Alfonso Ansúrez (+1093). Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture", en VVAA, *Santiago, Saint-Denis and Saint-Peter. The Reception of the Roman liturgy in Leon-Castile in 1080*, Nueva York, 1985, pp. 63-100.

- MORENO Y MORENO, Miguel, S. O. S. *por Santo Tomé*, en "Campo soriano", 19-8-1976, p. 7.

- MORENO Y MORENO, Miguel, *Soria turística y monumental*, Soria, 1960 (1955).

- MORTET, Victor y DESCHAMPS, Paul, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge. XI^e-XII^e siècles*, París, 1995 (1911-1929).

- MOYA, José, *Etapas de construcción de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, 1991.

- MOYA, José, *Una escultura románica inédita en Alcanadre*, en "Archivo Español de Arte", 166 (1969), pp. 205-207.

- MUÑOZ IGLESIAS, Salvador, *Los Evangelios de la Infancia*, 5 Vols., Madrid, 1986.

- MUÑOZ PARRAGA, María del Carmen, "Portada románica de la Iglesia de Languilla. Segovia", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, Granada, 1976 (1973), pp. 437-439.

- MURBACH, E., *El artesanado románico de Zillis*, Barcelona, 1967.

- MUROTOVA, Xénia, "Adam donne leur noms aux animaux". *L'iconographie de l'escène dans l'art du Moyen Âge: les manuscrits des bestiaires enluminés du XII^e et XIII^e siècle*, en "Studi Medievali", XVIII/2 (1977), pp. 367-394.

- NARKISS, Bezalel, *Towards a further study of the Ashburnham Pentateuch (Pentateuque de Tours). París. Bibliothèque Nationale Nouv. Acq. Lat. 2334*, en "Cahiers Archéologiques", XIX (1969), pp. 45-60.

- NELSON, Robert, *Living on the Byzantine Borders of Western Art*, en "Gesta", XXXV/1 (1996), pp. 3-11.

- NELSON, Robert, *Visual Narrative and the Political Fields of the Kariye Camii*, en "Art and History", 22 (1999), pp. 68-83.

- NEUSS, Wilhem, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922.

- NICOLAÏ DES, Andreas, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre. Étude*

- iconographique des fresques de 1192*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 50 (1996), pp. 1-138.
- NILGEN, Ursula, *The epiphany and the eucharist: on the interpretation of the eucharistic motifs in medieval epiphany scenes*, en “The Art Bulletin”, XLIX (1967), pp. 311-316.
 - NOEL, William, *The Harley Psalter*, Cambridge, 1995.
 - NOLAN, Katheleen, “*Ploratus et Ululatus*”: *The mothers in the massacre of the innocents at Chartres cathedral*, en “Studies in Iconography”, 17 (1992-1996), pp. 95-141.
 - NORDENFALK, Carl, *L'enluminure au Moyen Âge*, Génova, 1988 (1957).
 - NORDHAGEN, Jonas, *Studies in Byzantine Art and Early Medieval Painting*, Londres, 1990.
 - NORDHAGEN, Jonas, *The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene*, en “Byzantinische Zeitschrift”, 54 (1961), pp. 333- 337.
 - NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “La arquitectura como expresión del poder”, en *La época de Alfonso III y San Salvador de Valdedios. Congreso de Historia Medieval*, Oviedo 1994 (1993), pp. 113-126.
 - OAKESHOTT, Walter, *Classical inspiration in Medieval Art*, Londres, 1959.
 - OAKESHOTT, Walter, *English Paintings of the XII. The artist of the Winchester Bible*, Londres, 1965.
 - OAKESHOTT, Walter, *Sigena: Romanesque Paintings in Spain and the Winchester Bible Artist*, Londres, 1972.
 - OAKESHOTT, Walter, *The mosaics of Rome*, Londres, 1967.
 - OAKESHOTT, Walter, *The Sequence of English Medieval Art*, Londres, 1949.
 - OAKESHOTT, Walter, *The Two Winchester Bibles*, Oxford, 1981.
 - OCÓN ALONSO, Dulce, “Alfonso VIII. La llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines del siglo XII”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), pp. 307-320.
 - OCÓN ALONSO, Dulce, “Bizantinismo y difusión de modelos en el románico periférico”, en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Mérida, 1992 (Cáceres 1990), pp. 95-101.
 - OCÓN ALONSO, Dulce, “El papel artístico de las reinas hispanas en la segunda mitad del siglo XII. Leonor de Aquitania y Sancha de Aragón”, en *VIII Jornadas de Arte: La mujer en el Arte español*, Madrid, 1997 (1996), pp. 27-39.
 - OCÓN ALONSO, Dulce, “El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del

siglo XII y la escultura monumental en España”, en *Viajes y viajeros en la España medieval. Actas del V Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1997 (Aguilar de Campoo 1993), pp. 267-290.

- OCÓN ALONSO, Dulce, “La recepción de las corrientes artísticas europeas en la escultura monumental castellana en torno a 1200”, en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, Madrid, 1994 (León 1992), pp. 17-26.

- OCÓN ALONSO, Dulce, “Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 501-510.

- OCÓN ALONSO, Dulce, “Los maestros de San Pedro el Viejo de Huesca: un ensayo de aproximación a los procesos de creación artística en la escultura románica”, en *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e Internacional. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1985 (Huesca 1983), pp. 87-100.

- OCÓN ALONSO, Dulce, “Los modelos clásicos de la escultura monumental española: De fines del siglo XI a fines del siglo XII”, en *Actas del X Congreso Español de Historia del Arte*, Madrid, 1994, pp. 67-73.

- OCÓN ALONSO, Dulce, *Problemática del crismón trinitario*, en “Archivo Español de Arte”, 56 (1983), pp. 242-264.

- OHLGREN, Thomas, *Anglo-saxon Textual Illumination*, Nueva York, 1992.

- OLSCHKI, Leo (ed.), “Il Codice miniato. Raporti tra codice, testo e figurazione”, en *Atti dei III Congresso di Storia della Miniatura*, Florencia 1988 (1992)

- ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la restauración en España*, Madrid, 1995.

- ORLOWSKI, Tomasz, *La façade romane dans l'Ouest de la France*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXIV (1991), pp. 367-377.

- OROFINO, Giulia, *I codici decorati dell'archivio di Montecassino i secoli VIII-X*, Roma, 1994.

- ORTEGA RUBIO, Juan, *Relaciones Topográficas de los Pueblos de España*, Madrid, 1913.

- ORTEGO FRIAS, Teógenes, *Del románico Soriano: Algunas piezas notables de iglesias desaparecidas*, en “Celtiberia”, 4 (1952), pp. 295-301.

- ORTIZ, Marylise y GENSBEITEL, Christian, *Les églises romanes de Poitou-Charentes*, Noireau, 1997.

- ORVETA, Ricardo, *La escultura del siglo XI en el claustro de Silos*, en “Archivo Español

de Arte”, VI (1930), pp. 223-240.

- OURSEL, Charles, *L'Art de Bourgogne*, París, 1953.

- OURSEL, Raymond, *Caminantes y caminos*, Madrid, 1985 (1984).

- OURSEL, Raymond, *El mundo románico*, Barcelona, 1966.

- OURSEL, Raymond, *Rutas de peregrinación*, Madrid, 1983 (1982).

- PÄCHT, Otto y ALEXANDER, Jonathan, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library*, 3 Vols., Oxford, 1963-1973.

- PÄCHT, Otto, *Book Illumination in the Middle Ages: An Introduction*, Oxford, 1984.

- PÄCHT, Otto, *The Illustrations of St. Anselm's Prayers and Meditations*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 23 (1960), pp. 68-83.

- PAINTER, Sidney, *Castellains of the plain of Poitou in the Eleventh and Twelfth centuries*, en “Speculum”, XXXI (1956), pp. 243-257.

- PALACIOS MADRID, Francisco y FRÍAS Balsa, José Vicente, *Burgo de Osma y sus monumentos*, Almazán, 1975.

- PALACIOS MADRID, Francisco, *Los señores de Soria y su castillo en el siglo XII*, en “Celtiberia”, 53 (1977), pp. 41-55.

- PALACIOS MADRID, Francisco, *Soria en sus orígenes*, en “Celtiberia”, 45 (1973), pp. 51-83.

- PALACIOS MADRID, Francisco, *Soria pura cabeza de Extremadura*, en “Celtiberia”, 19 (1960), pp. 117-120.

- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, *Alfonso VIII y su política de frontera en Extremadura*, en “Anuario de Estudios Medievales”, 19 (1989), pp. 155-167.

- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, “Castilla, Cluny y la reforma Gregoriana”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 19-29.

- PALAZZO, Éric, *Le Moyen Âge. Des origines au XIII siècle*, París, 1993.

- PALAZZO, Éric, *Liturgie et Société au Moyen Âge*, París, 2000.

- PALOL, Pere de y HIRMER, Max, *L'art en Espagne, du royaume visigoth à la fin de l'époque romane*, París, 1965.

- PALOL, Pere de, “Continuïtat i innovació al primer art medieval hispànic”, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), pp. 21-25.

- PALOL, Pere de, *El tapís de la Creació de la Catedral de Girona*, Barcelona, 1986.

- PALOL, Pere de, *Une broderie catalane d'époque romane: La genèse de Gerone*, en “Cahiers

Archéologiques”, VIII (1956), pp. 175-214.

- PALOMERO ARAGÓN, Félix, “Aproximación a la escultura románica del claustro de la catedral del Burgo de Osma y sus relaciones con el claustro silense”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 535-551.

- PALOMERO ARAGÓN, Félix, “Artistas y artesanos en la Castilla altomedieval (siglos XI al XII.) Claustro de San Pedro de Soria y galería de Rebolledo de la Torre”, en *Actas del III Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1993 (1991), pp. 281-294.

- PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Aproximación a la escultura monumental románica de la ermita de Santa María de Tiermes*, en “Celtiberia”, 78 (1987), pp. 125-153.

- PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Breves apuntes sobre la escultura monumental de San Pedro de Caracena. (Soria). Relaciones con otros monumentos y la escuela silense*, en “Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología”, LVI (1990), pp. 351-363.

- PALOMERO ARAGÓN, Félix, *La catedral románica del Burgo de Osma (siglos XII-XIII). Reconstrucción hipotética del templo y recinto canónico*, en “Revista de Soria”, 17 (1997), pp. 9-16.

- PALOMERO ARAGÓN, Félix, *La escultura monumental románica en la provincia de Burgos. Partidos judiciales de Aranda de Duero, Lerma y Salas de los Infantes*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1985.

- PALOMERO ARAGÓN, Félix, *San Juan de la Rabanera (Soria): arquitectura y escultura monumental*, en “Institut d’Estudis Gironins. Annals”, XXXIII (1994), pp. 321-354.

- PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo de Soria: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, en “Liño”, 10 (1991), pp. 47-72.

- PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970.

- PANAYOTIDI, María, “Les peintures murales de Naxos”, en *XXXVIII Corso di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina. La Grecia insulare tra Tardoantico e Medioevo*, Ravenna, 1991, pp. 281-303.

- PANOFISKY, Erwin, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, 1986 (1957).

- PANOFISKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1982 (1924-1925).

- PANOFISKY, Erwin, *Idea*, Madrid, 1978.

- PANOFISKY, Erwin, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975 (1960).

- PAPADOPOULOS, S., *Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin*, en "Cahiers Archéologiques", XVIII (1968), pp. 121-136.
- PARDI, Renzo, *Ricerche di architettura religiosa medioevale in Umbria*, Perugia, 1972.
- PARIS, Jean, *La fuite en Egypte*, París, 1998.
- PARISSE, Michel y PALAZZO, Éric, *Metz enluminée*, París, 1989.
- PARK, Marlene, *The crucifix of Fernando and Sancha and its relationship to North French Manuscripts*, en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 36 (1973), pp. 77-91.
- PARKER, Alexander, *Notes on the religious drama in Medieval Spain and the Origins of the Auto Sacramental*, en "Modern Langage Review", XXX (1935), pp. 170-182.
- PARKER, Elizabeth (ed), *The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, The Metropolitan Museum of Art (asociado con el International Center of Medieval Art), Nueva York, 1992.
- PARKER, Elizabeth, *The Pembroke College New Testament and a Group of Unusual English Evangelist-Symbols*, en "Gesta", XIV-XV (1975-1976), pp. 3-18.
- PARKER, Elizabeth, *The scriptorium of Bury St. Edmund in the Twelfth century*, Londres, 1986.
- PARROT, André, *Dictionnaire d'Archéologie biblique*, Suiza, 1965.
- PASSARELLI, Gaetano, *Icone. Delle dodici grandi feste bizantine*, Milán, 1998.
- PASTOR DE TOGNERI, Reyna, *Historia de las familias en Castilla y León (s. X-XIV) y su relación con la formación de los grandes dominios eclesiásticos*, en "Cuadernos de Historia de España", XLII-XLIV (1967), pp. 88-118.
- PASTOR, Reyna, "Principales rasgos de la sociedad castellana de la época de Alfonso VIII", en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), pp. 195-203.
- PATERSON, Linda, *L'Enfant dans la littérature occitane avant 1230*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXXII (1989), pp. 233-245.
- PATTON, Pamela, *Et Partu Fontis Exceptum: The Typology of Birth and Baptism in an Unusual Spanish Image of Jesus Baptized in Font*, en "Gesta", XXXIII/2 (1994), pp. 79-92.
- PATTON, Pamela, *The capitals of San Juan de la Peña. Narrative Sequence and Monastic Spirituality in the Romanesque Cloister*, en "Studies in Iconography", 20 (1999), pp. 51-100.
- PATTON, Pamela, *The Cloister of San Juan de la Peña and Monumental Sculpture in Aragon and Navarre*, tesis doctoral, Universidad de Boston, 1994. Ejemplar mecanografiado

consultado en la Bibliothèque du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers.

- PELIKAN, Jaroslav, *Imago Dei. The Byzantine Apologia for Icons*, Londres, 1990.
- PELLISER, René y PELLISER, Suzanne, *Peintures medievales de Moutiers*, en "Archaeologia", 104 (1985), pp. 40-47.
- PERALES DE LA CAL, Ramón, "Iconografía musical arqueológica de Soria", en *Actas del primer Simposium de Arqueología soriana*, Soria, 1984.
- PEREDA, Felipe, *El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la Edad Moderna)*, en "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", XIII (2001), pp. 53-85.
- PEREZ CARMONA, José, *Ábsides románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1956.
- PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956).
- PÉREZ DE URBEL, Justo, *Año cristiano*, 5 Vols., Madrid, 1945.
- PÉREZ DE URBEL, Justo, *Burgos*, Barcelona, 1964.
- PÉREZ DE URBEL, Justo, *El claustro de Silos*, Burgos, 1975 (1930)
- PÉREZ HIGUERA, Teresa, *El jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval*, en "Archivo Español de Arte", LXI (1988), pp. 37-52.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa, *La Nativité dans l'Art Médiéval*, París, 1996.
- PÉREZ MONZÓN, Olga, *Presencia Sanjuanista en la provincia de Soria*, en "Celtiberia", 76 (1988), pp. 215-235.
- PÉREZ RIOJA, Antonio, *Crónica de la provincia de Soria*, Madrid, 1867.
- PEREZ SUESCUN, Fernando y RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Victoria, *Las sirenas medievales: Aproximación literaria e iconográfica*, en "Anales de Historia del Arte", 7 (1997), pp. 55-66.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio (dir.), *Historia de Soria*, Soria, 1985.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *Bibliografía soriana*, Madrid, 1975.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *Cien Fichas sobre Soria*, Madrid, 1959. Fotocopia del manuscrito original consultada en la Biblioteca Pública de Soria.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *Guía turística de Soria y su provincia*, Madrid, 1970.
- PERNOUD, Régine y DAVY, Marie-Madeleine, *Sources et clefs de l'art roman*, París, 1973.

- PERONI, Adriano, *Il portale maggiore del Duomo di Pisa*, en “Arte d’Occidente. Studi in Honore di Angiola Maria Romanini”, Vol. I, Roma, 1999, pp. 445-457.
- PETTAZZONI, Raffaele, *The pagan origins of the three headed representation of the Christian Trinity*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 9 (1946), pp. 135-151.
- PHILIPPE, Joseph, “Les rapports entre Byzance et l’Occident médiévale à la lumière des arts décoratifs”, en *XXXIV Corso di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna (1987), pp. 313-326.
- PIGNATTI, Mazzariol, *Storia dell’arte italiana. Dall’Arte Cretense al Duecento*, Vol. I, Verona, 1969 (1957).
- PIJOAN, José, *Arte Románico*, en “Summa Artis”, Vol. IX, Madrid, 1961 (1944).
- PIJOAN, José, *Les miniatures de l’Octateuch a les Bibles romàniques catalanes*, en “Anuari d’Estudis catalans”, IV (1911-1912), pp. 475-508.
- PINEDO, Ramiro, *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid, 1930.
- PIRANI, Emma, *Miniatura romanica. Le arti e gli stili in ogni tempo e paese*, Milán, 1966.
- PITA ANDRADE, José Manuel, “España en la crisis del románico”, en *VVAA, España en las Crisis del Arte Europeo*, Madrid, 1968, pp. 85-92.
- PITA ANDRADE, José Manuel, *Escultura románica en Castilla. Los maestros de Oviedo y Ávila*, Madrid, 1955.
- PITA ANDRADE, José Manuel, *Estructuras arquitectónicas del románico en España*, en “Goya”, 43-45 (1961-1962), pp. 2-11.
- PITA ANDRADE, José Manuel, *Las redomas que sostienen los Ancianos del Pórtico de la Gloria*, en “Cuadernos de Estudios Gallegos”, III (1948), pp. 213-221.
- PLADEVALL, Antoni y VIGUÉ, Jordi, *El monestir romànic de Santa Maria de l’Estany*, Barcelona, 1978.
- PONSICH, Pierre, *Le maître de Saint-Martin de Fenollar*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, V (1974), pp. 117-128.
- PONT, Jean-Marie, *Homo Angelorum decimus ordo*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXXI (1988), pp. 43-48.
- PONZ, Antonio, *Viage de España. Trata de Sevilla, de Castilla y León y de la Corona de Aragón*, Tomos IX-XIII, Madrid, 1988 (1776-1794).
- PORCHER, Jean, *Bibliothèque Nationale. Les manuscrits à peintures en France du VII^e au XIII^e siècle*, París, 1954.

- PORCHER, Jean, *L'enluminure française*, París, 1959.
- PORCHER, Jean, *La Europa de las Invasiones*, Madrid, 1968.
- PORTER, Arthur Kingsley, *La escultura románica en España*, 2 Vols., Barcelona, 1929 (1928).
- PORTER, Arthur Kingsley, *Lombard Architecture*, Nueva York, 1967.
- PORTER, Arthur Kingsley, *Medieval Architecture. Its Origins and Development*, New Haven, 1912.
- PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 3 Vols., Boston, 1923.
- PORTILLO CAPILLA, Teófilo, *La villa de Soria y su término en la Sentencia de Concordia de 1352*, en "Celtiberia", 58 (1979), pp. 173-.
- POULAIN, Dominique, "À propos des peintures murales de Saint-Pierre-les-Églises en Poitou", en *IIIè Congrès National des Sociétés Savantes*, Poitiers, 1986, pp. 107-123.
- POUILLAIN, Domitile, *Recherches en iconographie chrétienne sur l'association de Dieu le Père au Christ souffrant dans l'art d'Occident du XIIème au XVème siècle*, tesis doctoral, Universidad de la Sorbonne, París, 1986-1987.
- POZA YAGÜE, Marta, *San Nicolás de Soria: Precisiones acerca de su portada*, en "Celtiberia", 93 (1999), pp. 284-306.
- POZA YAGÜE, Marta, *Santo Domingo de la Calzada-Silos-Compostela. Las representaciones del "árbol de Jesé" en el tardorrománico hispano: particularidades iconográficas*, en "Archivo Español de Arte", 295 (2001), pp. 301-313.
- POZA YAGÜE, Marta, "Un itinerario para un taller: El papel de la girola calceatense en la evolución de la escultura hispana del último tercio del siglo XII", en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), pp. 333-354.
- PRACHE, Anne, *Notre-Dame de Chartres*, París, 1993.
- PRIGENT, Pierre, *L'art des premiers chrétiens. L'héritage culturel et la foi nouvelle*, París, 1995.
- PROCTER, Evelyn, *Curia y Cortes en Castilla y León. 1072-1295*, Madrid, 1988.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep, *L'escultura romànica a Catalunya*, Monumenta Cataloniae, 3 Vols., Barcelona, 1949.
- PUIG I MASSANA, Ramon, *El rostre de Jesus, el Crist. Passeig fenomenològic per dos mil anys d'iconografia cristològica*, Barcelona, 1998.

- QUACQUARELLI, Antonio, *Retorica e iconologia*, Bari, 1982.
- QUAISTEN, Johannes, *Patrología. I. Hasta el Concilio de Nicea*, Madrid, 1968.
- QUENOT, Michel, *La résurrection de l'Îcône*, París, 1992.
- QUINTAÑA DE UÑA, María José, *Los ciclos de la infancia en la escultura monumental románica de Navarra*, en "Príncipe de Viana", 181 (1987), pp. 269-299.
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo, *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, Milán, 1991.
- QUIÑONES COSTA, Ana María, *Estudio arquitectónico e iconológico del pórtico de la iglesia de Omeñaca*, en "Celtiberia", 68 (1984), pp. 207-220.
- QUIÑONES COSTA, Ana María, *La ermita de los mártires de Garray*, en "Celtiberia", 66 (1983), pp. 217-233.
- QUIÑONES, COSTA, Ana María, *El simbolismo vegetal en el arte medieval. La flora esculpida en la Alta y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*, Madrid, 1995
- QUITMAN, Nathalie, *La trinité et le pouvoir royal dans les sources juridiques castillanes (XIIIè-XIVè siècles)*, en "Mélanges de la Casa de Velázquez", XXXI (1995), pp. 249-265.
- RABAL, Nicolás, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia*. Soria, Barcelona, 1889, pp. 270-277.
- RABAL, Nicolás, *Historia de Soria*, Soria, 1980 (1889).
- RABEL, Claudia y PALAZZO, Éric, *Les plus beaux manuscrits de l'abbaye d'Echternach conservés à la Bibliothèque de París*, Luxemburgo, 1989.
- RAMÍREZ ROJAS, Teodoro, *Arquitectura románica en Soria*, Soria, 1894.
- RAMÍREZ ROJAS, Teodoro, *San Juan de Duero*, en "Arquitectura", 142 (1904), pp. 139-141.
- RAMÍREZ ROJAS, Teodoro, *Santo Thomé (hoy Santo Domingo)*, en "Noticiero de Soria", 7-VIII-1917, pp. 1-2.
- RAW, Barbara, *Anglosaxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, Cambridge, 1990.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996 (1956).
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996 (1957).
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la P. a la Z*, Tomo II, Vol. 5, Barcelona, 1998.
- REBOLD BENTON, Janetta, *Bestiaire Médiéval. Les animaux dans l'art du Moyen âge*,

Abbeville, 1992.

- RECHT, Roland, *La circulation des artistes, des oeuvres, des modèles dans l'Europe médiévale*, en "Revue de l'Art", 120 (1998), pp. 5-10.
- RECHT, Roland, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales XIIe XVe siècles*, París, 1999.
- RECIO VEGANZONES, A., "María Magdalena, protagonista de la escena "Mulieres ad Sepulcrum Domini" en la iconografía sepulcral de Occidente (siglos IV-V)", en *Memoriam Sanctorum Venerantes. Miscellanea in Onore di Monsignor Víctor Saxer*, Vaticano, 1992, pp. 667-688.
- RENCKENS, H., *Creación, paraíso y pecado original*, Madrid, 1969 (1960).
- RENÉ, Louis, *La visite des Saintes Femmes au tombeau dans le plus ancien art chrétien*, en "Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France", III (1954), pp. 109-122.
- REUTER, Evelyn, *Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France*, París, 1938.
- REUTERSWÄRD, Patrik, *The Visible and Invisible in Art*, Viena, 1991.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de Iconografía*, Madrid, 1990.
- REVILLA, Federico, *Hacia una interpretación de los claustros románicos: El discurso edificante de Sant Cugat del Vallès*, en "Goya", 208 (1989), pp. 200-208.
- REVILLA, Federico, *Riqueza iconológica del "Tapiz de la Creación"*, en "Institut d'Estudis Gironins. Annals", XXXV (1995), pp. 69-95.
- REVILLOUT, E., *La Sage-femme Salomé, d'après un apocryphe copte comparé aux fresques de Baouit, et la princesse Salomé, fille du tétrarque Philippe, d'après le même document*, en "Journal Asiatique" (1905), pp. 409-461.
- REY, Raymond, *L'art des cloîtres romans. Étude iconographique*, Toulouse, 1955.
- REY, Raymond, *L'art roman et ses origines. Archéologie preromane et romane*, Toulouse, 1945.
- REY, Raymond, *La sculpture romane languedocienne*, París, 1936.
- RICHARD, Alfred, *Histoire des Comtes de Poitou: 778-1126*, Vol. I, París, 1903.
- RICHARD, Alfred, *Histoire des Comtes de Poitou. 1126-1204*, Vol. II, París, 1903.
- RICHARD, T., *Guide de l'Espagne*, Madrid, 1855.
- RICHÉ, Pierre y ALEXANDRE-BIDON, Danièle, *L'enfance au Moyen Âge*, París, 1994.
- RICHÉ, Pierre y LOBRICHON, Guy, *Le Moyen Âge et la Bible. La Bible de tous les temps*, París, 1984.

- RICKERT, Margaret, *Paintings in Britain the Middle Ages*, Londres, 1954.
- RICKERT, Margaret, *Paintings in Britain. The Middle Ages*, Londres, 1965 (1954).
- RICO, Francisco, *Teatro medieval 2. Castilla*, Barcelona, 1997.
- RIDRUEJO GIL, María Antonia y RIDRUEJO GIL, María del Pilar, *Cuatro frontales románicos de Soria*, en “Archivo Español de Arte”, XVIII (1945), pp. 97-106.
- RIDRUEJO, Dionisio, *Castilla la Vieja II: Soria, Segovia, Ávila*, Barcelona, 1974.
- RIOT, Claude, *Chants et instruments. Troubadours et jongleurs au Moyen Âge*, París, 1995.
- RIOU, Yves-Jean, *Réflexions sur la frise sculptée de Notre-Dame la Grande de Poitiers*, en “Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers” (1980), pp. 497-514.
- RIQUER, Martín de, *Historia de la literatura universal. Literaturas medievales de transmisión oral*, Vol II, Barcelona, 1984.
- RIU I RIU, Manuel, *Historia de España. Edad Media*, Vol. II, Barcelona, 1985.
- RIVIÈRE, Jean, *Rôle du démon au jugement particulier chez les pères*, en “Revue des Sciences Religieuses” (1924), pp. 43-64.
- ROBB, David, *The Art of the Illuminated Manuscript*, New Jersey, 1973.
- ROBB, David, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth centuries*, en “The Art Bulletin”, XVIII (1936), pp. 480-526.
- ROCACHER, Jean, *Les relations entre l'iconographie de la Genèse et les peintures du Massif occidental de la Cathédrale de Cahors*, en “Cahiers de Fanjeaux”, 28 (1993), pp. 233-254.
- RODLEY, Lynn, *Byzantine Art and Architecture: An Introduction*, Cambridge, 1996 (1994).
- ROMANINI, Angiola María, *Federico II e l'arte del Duecento Italiano. Atti della III settimana di Studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma*, 2 Vols., Roma 1980 (1978).
- ROMANINI, Angiola María, *L'arte medievale in Italia*, Florencia, 1988.
- ROMERO, Jesús Alfonso, *El Burgo de Osma*, Valladolid, 1997.
- ROMEU FIGUERAS, José, *Teatro hispánico del periodo románico*, en “Estudios Escénicos”, 9 (1963), pp. 7-70.
- RORIMER, James, *The Cloisters. The Building and the Collection of Medieval Art in Fort Tryon Park*, Nueva York, 1963 (1951).
- ROS, Ernest, *Reflexión sobre el icono bizantino*, Barcelona, 1984.
- ROSENHAUM, E., *The Evangelist portraits of the Ada School and their models*, en “The

Art Bulletin”, XXXVIII (1956), pp. 81-103.

- ROSS, Leslie, *Text, Image, Message. Saints in Medieval Manuscript Illustration*, Londres, 1994.
- ROTILI, Maro, *Wiligelmo e il romanico padano. Capolavori della scultura*, Milán, 1968.
- ROUBIER, Jean, *La vie du Christ dans la sculpture française*, París, 1948.
- ROUSELLE, Aline, “Le glaive de Abraham”, en *Le Père. Métaphore paternelle et fonctions du père: l’Interdit, la Filiation, la Transmission*, París, 1989, pp. 481-500.
- ROWLING, Marjorie, *Everyday life of Medieval Travellers*, Nueva York, 1971.
- RUDOLPH, Conrad, *In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth century*, en “Art History”, 22 (1999), pp. 3-55.
- RUEL, Françoise, *Le concept d’entrée dans l’architecture religieuse du Moyen Âge*, en “Mélanges de la Casa de Velázquez”, XVI (1980), pp. 97-112.
- RUIZ ASENCIO, José Manuel (ed.), *Crónica de Veinte Reyes*, Burgos, 1991.
- RUIZ EZQUERRO, Juan José, “Silos y el románico rural soriano: Villasayas, Barca y Torreandaluz”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 565-574.
- RUIZ EZQUERRO, Juan José, *Los tímpanos románicos sorianos*, en “Celtiberia”, 69 (1985), pp. 35-53.
- RUIZ EZQUERRO, Juan José, *San Nicolás. Ensayo de reconstrucción histórico-artística*, en “Celtiberia”, 65 (1983), pp. 149-165.
- RUIZ MALDONADO, Margarita, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986.
- RUIZ MALDONADO, Margarita, *El caballero victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos*, en “Boletín del Seminario de Arte y Arqueología”, XLVI (1979), pp. 271-286.
- RUIZ MALDONADO, Margarita, *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, 1991.
- RUIZ MALDONADO, Margarita, *La contraposición “superbia-humilitas”. El sepulcro de Doña Sancha y otras obras*, en “Goya”, 146 (1978), pp. 75-81.
- RUIZ MALDONADO, Margarita, *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1997.
- RUIZ MALDONADO, Margarita, *Resonancias compostelanas en el tetramorfos de Armentia*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, XXXVIII (1989), pp. 5-23.

- RUIZ MALDONADO, Margarita, *Un sepulcro del arte 1200 en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera*, en “Goya”, 226 (1992), pp. 200-205.
- RUIZ MONTEJO, Inés, *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988.
- RUIZ MONTEJO, Inés, *Focos primitivos del románico castellano. Cronología y nuevos planteamientos de taller. Una aproximación a la problemática de los pórticos*, en “Goya”, 158 (1980), pp. 86-93.
- RUIZ MONTEJO, Inés, “Modelo y copia en el románico de tierras de Segovia. Las puertas de Languilla y Alquité”, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), pp. 265-271.
- RUIZ, Teófilo, *L’Ideologie royale. Une royauté sans sacre: La monarchie Castellane du Bas Moyen Âge*, en “Annales. Economies. Sociétés. Civilisations”, 39 (1984), pp. 429-453.
- RUNCIMAN, Steve, *Bizancio. Estilo y civilización*, Bilbao, 1988 (1975).
- SAALMAN, Howard, *L’architecture romane. L’architecture européenne entre 600 et 1200*, París, 1962.
- SAAVEDRA, Eduardo, *Monografía de San Juan de Duero*, en “Revista de Obras Públicas”, IV (1856), pp. 277-282.
- SAINT-CLAIR, Archer, “Narrative and Exegesis in Exodus Illustrations of the San Paolo Bible: Aspects of Byzantine Influence”, en *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann*, New Jersey, 1995, pp. 193-202.
- SAINT-CLAIR, Archer, *The visit to the tomb. Narrative and liturgy on the three early christian pyxides*, en “Gesta”, XVIII (1979), pp. 127-135.
- SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de sus monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983).
- SAINZ MAGAÑA, Elena, *Estudio iconológico y simbólico de la fachada de Santo Domingo*, en “Celtiberia”, 66 (1983), pp. 363-372.
- SAINZ MAGAÑA, Elena, *Los tímpanos de la iglesia de Tozalmoro: Reflejo ruralizado de los tímpanos de la ciudad de Soria*, en “Celtiberia”, 68 (1984), pp. 221-226.
- SAINZ MAGAÑA, Elena, “Silos y el románico soriano”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 429-446.
- SAINZ, Javier, *El románico rural en Castilla y León*, León, 1993.
- SAKISIAN, Armenag, *Thèmes et motifs d’enluminure*, en “Revue de l’art ancien et moderne” (1927), pp. 73-76.

- SALET, Francis y ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *La fresque romane. Italie-France-Espagne. Études comparatives*, París, 1971.
- SALET, Francis y ERLANDE-BRANDERBURG, Alain, *La fresque romane. La route de Saint-Jacques, de Tours à León*, París, 1978.
- SALMI, Mario, *Églises romanes de Toscane*, Milán, 1961.
- SALMI, Mario, *El románico en Italia*, en “Goya”, 43-45 (1961-1962), pp. 57-65.
- SALMI, Mario, *La miniatura Italiana*, Barcelona, 1961 (1954).
- SALVINI, Roberto, “Sculptura poitevina in Sicilia. Il Portale di Santa María degli Alemanni a Messina”, en *Medioevo Nordico e Medioevo Mediterraneo. (1934-1964)/(1964-1985)*, Florencia, 1987, pp. 355-362.
- SALVINI, Roberto, *Il Chiostro di Monreale e la Scultura Romanica in Sicilia*, Palermo, 1962.
- SALVINI, Roberto, *Medieval Sculpture*, Londres, 1969.
- SALVINI, Roberto, *Mosaici Medievale in Sicilia*, Florencia, 1949.
- SAN AGUSTÍN, *Obras completas*, Varios Vols., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1946-1997.
- SAN BERNARDO, *Obras completas*, Varios Vols., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1953-1993.
- SAN LEÓN MAGNO, *Homilías sobre el año litúrgico*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1969.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocio, “¿Portada o relieve funerario?. Una propuesta acerca de un tímpano leonés”, en *Arte di Occidente. Studi in Honore di Angiola María Romanini*, Vol. I, pp. 519-526.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco, *Los grandes temas del Arte cristiano en España. Nacimiento e Infancia de Cristo*, Vol. II, Madrid, 1950 (1948).
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco, *Los grandes temas del Arte cristiano en España. Cristo en el Evangelio*, Vol. I, Madrid, 1950 (1948).
- SÁNCHEZ LERMA, Gemma-Angélica, *Real Provisión de Felipe II de los Arneses de los Doce linajes de Soria*, en “Celtiberia”, 73 (1987), pp. 161-178.
- SÁNCHEZ, Galo (ed), *Libro de los fueros de Castilla*, Barcelona, 1981.
- SÁNCHEZ, Galo, *Fueros castellanos de Soria y Alcalá de Henares*, Madrid, 1919.
- SANONER, G., *L’Iconographie de la Bible d’après les artistes de l’antiquité et du Moyen Âge*, en “Bulletin Monumental”, 80 (1921), pp. 212-238.

- SANPAOLESI, Pietro, *Il duomo de Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Pisa, 1975.
- SANTOS, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1956.
- SANZ Y DÍAZ, José, *Armas, Escudos y Blasones. Recopilación soriana de piedras armeras*, en "Celtiberia", 22 (1961), pp. 271-278.
- SAUERLÄNDER, Willibald, *Façade ou façades romanes?*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXXIV (1991), pp. 393-401.
- SAUERLÄNDER, Willibald, *La sculpture gothique en France 1140-1170*, París, 1972.
- SAUERLÄNDER, Willibald, *Sculpture on Early Gothic Churches. The State of Research and Open Questions*, en "Gesta", IX/2 (1970), pp. 32-48 y pp. 449-450.
- SCHAPIRO, Meyer, *An Illuminated English Psalter of the Early Thirteen century*, en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 23 (1960), pp. 179-189.
- SCHAPIRO, Meyer, *Caín's Jaw Bone that did the First Murder*, en "The Art Bulletin", XXIV (1942), pp. 205-212.
- SCHAPIRO, Meyer, *Estudios sobre el arte de la antigüedad tardía: el cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1987 (1979).
- SCHAPIRO, Meyer, *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984 (1977).
- SCHELLER, Robert, *Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-1470)*, Amsterdam, 1995 (1963).
- SCHER, Stephen, *The Renaissance of the Twelfth century Revisited*, en "Gesta", IX/2 (1970), pp. 59-61.
- SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, 2 Vols., Londres, 1972 (1968).
- SCHINE, Penny, *The lady and the Virgin. Image. Attitude and Experience in Twelfth-century France*, Chicago, 1985.
- SCHLUNK, Helmut, *Relaciones entre la península Ibérica y Bizancio durante la época visigoda*, en "Archivo Español de Arqueología", XVIII (1945), pp. 177-204.
- SCHMIDT, Victor, *A legend and its Image. The aerial flight of Alexander the Great in Medieval Art*, Groningen, 1995.
- SCHMITT, Jean-Claude y BASCHET, Jérôme, *"La sexualité" de Christ*, en "Annales ESC", 2 (1991), pp. 337-346.
- SCHMITT, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, París, 1990.
- SCHRAMM, Percy, *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Madrid, 1960.
- SCHROLL, Anton y Otros, *El arte románico en Occidente*, Barcelona, 1978 (1968).

- SEARS, Elisabeth, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton, 1986.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *El claustro de la catedral de Gerona como imagen de la iglesia*, en “Institut d’Estudis Gironins. Annals”, XXVIII (1985-1986), pp. 135-154.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Iconografía medieval*, Estella, 1988.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Mensaje del Arte Medieval*, Córdoba, 1978.
- SECRET, Jean, *L’art en Périgord*, Périgeux, 1976.
- SECRET, Jean, *Les façades à arcatures dans les églises romanes du Périgord*, en “Bulletin Monumental”, 118 (1960), pp. 89-109.
- SÉE, Geneviève, *Sculpture, poésie et musique de la France médiévale*, París, 1971.
- SEIDEL, Linda, *Installation as Inspiration: The Passion Cycle from la Daurade*, en “Gesta”, XXV/1 (1986), pp. 83-92.
- SEIDEL, Linda, *Songs of Glory. The Romanesque façades of Aquitaine*, Londres, 1981.
- SENRA GABRIEL, José Luis, *La escultura románica y sus problemas de interpretación: El llamado sepulcro de Navarra procedente del Monasterio de Arlanza*, en “Archivo Español de Arte”, 285 (1999), pp. 25-38.
- SENRA GABRIEL, José Luis, *La irrupción borgoñona en la escultura castellana de mediados del siglo XII*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IV (1992), pp. 35-52.
- SENRA GABRIEL, José Luis, *La portada occidental recientemente descubierta en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes*, en “Archivo Español de Arte”, LXVIII (1994), pp. 59-73.
- SEPIERE, Marie-Christine, *L’image d’un dieu souffrant. Aux origines du crucifix*, París, 1994.
- SERRANO FATIGATI, Enrique, *Datos para la historia del arte. Portadas artísticas de monumentos españoles*, en “Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”, XIII (1905), pp. 249-258.
- SERRANO FATIGATI, Enrique, *Datos para la historia del arte. Portadas del periodo románico y de transición al ojival. Breves observaciones acerca de la formación del románico español*, en “Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”, XIV (1906), pp. 6-77.
- SERRANO, Luciano, *El Real Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), su Historia y su tesoro artístico*, Burgos, 1926.
- SHCINE GOLD, Penny, *The lady and the Virgin. Image attitude, and experience n twelfth*

century France, Chicago, 1985.

- SHEPPARD, Carl, *The iconography of the cloister of Monreale*, en “The Art Bulletin”, XXXI (1949), pp. 159-169.
- SHERMAN, Randi, *Observations on the Genesis Iconography of the Ripoll Bible*, en “The Rutgers Art Review”, II (1981), pp. 1-12.
- SHERRARD, Philip, *Bizancio*, Londres, 1967 (1966).
- SHORR, Dorothy, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, en “The Art Bulletin”, XXVIII (1946), pp. 17-32.
- SICART, Angel, *Pintura medieval. La Miniatura*, Santiago de Compostela, 1981.
- SIEDE, Irmgard, *Zur Rezeption ottonischer buchmalerei in Italien im 11 und 12 Jahrhundert*, Verlag, 1997.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XII*, Logroño, 1999.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *La miniatura medieval en Navarra*, Pamplona, 1988.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval de Pamplona y de Viguera*, en “Príncipe de Viana”, 160-161 (1980), pp. 257-261.
- SIMON, David, “A Moses capital at Jaca”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 209-219.
- SIMON, David, “Late Romanesque art in Spain”, en VVAA, *The Art of Medieval Spain. A. D. 500-1200*, Nueva York, 1984, pp. 199-204.
- SIMON, David, *Le Sarcophage de Doña Sancha à Jaca*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, X (1979), pp. 107-124.
- SIMON, David, *Romanesque Art in American collections. XXI. The Metropolitan Museum of Art. Part I. Spain*, en “Gesta”, XXIII/2 (1984), pp. 145-159.
- SKEEY, Miriam, *Herod's demon-crown*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institute”, 40 (1977), pp. 274-276.
- SMITH, Christine, *The Baptistery of Pisa*, Nueva York, 1978.
- SNYDER, James, *The Reconstruction of an Early Christian Cycle of Illustrations for the Book*

- of *Revelation-The Trier Apocalypse*, en “*Virgiliae Christianae*”, 18 (1964), pp. 146-162.
- SOLÀ I MORETA, Fortià, *Sant Benet de Bages*, Manresa, 1973 (1955).
 - SORONDO, Juan Luis de, *Censo de ermitas de Soria*, Soria, 1997.
 - SPICQ, Ceslas, *Esquisse d'une histoire de l'exégèse latine au Moyen Âge*, París, 1944.
 - STAPLEY BYNE, Mildred, *La escultura en los capiteles españoles. Serie de modelos labrados del siglo VI al XVI*, Madrid, 1926.
 - STAVROPOULOU-MAKRI, Anghélki, *Le thème du massacre des Innocents dans la peinture post-byzantine et son rapport avec l'art italien renaissant*, en “*Byzantion*”, LX (1990), pp. 366-381.
 - STERLIN, Henri, *L'Art Byzantin*, París, 1982 (1966).
 - STERLIN, Henri, *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe*, Madrid, 1983.
 - STERLIN, Henri, *Orient bizantin. L'art antique au proche-orient. De Constantinople à l'Arménie et de Syrie en Éthiopie*, Friburgo, 1988.
 - STODDARD, Whitney, *The façade of Saint-Gilles-du-Gard. Its Influence on French Sculpture*, Middletown, 1973 (1972).
 - STONE, Lawrence, *Sculpture in Britain. The Middle Ages*, Londres, 1955.
 - STRAUB, A. y KELLER, G., *Hortus Deliciarum. Herrard of Landsberg*, Nueva York, 1977.
 - SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Historia de España Antigua y Media*, Madrid, 1976 (1975).
 - SUBES-PICOT, Marie-Pasquine, *Vestiges d'un cycle de la Gènesis: Peintures romanes de l'église Saint-Laurent de Primelles (Cher)*, en “*Revue de l'Art*”, 121 (1998), pp. 19-28.
 - SUREDA I PONS, Joan, “Comandarismo y vías de penetración y expansión de la pintura románica. Aragón, Castilla, León y Navarra”, en *Artistes, artisans et productions artistiques au Moyen Âge. Commande et travail. Actes du Colloque*, Vol. II, París, 1987, pp. 51-65.
 - SUREDA I PONS, Joan, *Historia de la arquitectura española*, Zaragoza, 1984.
 - SUREDA I PONS, Joan, *La decoración mural de la iglesia parroquial de Concilio (Huesca) (Episodios del Génesis)*, en “*Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*”, VIII (1982), pp. 5-41.
 - SUREDA I PONS, Joan, *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, 1981.
 - SUREDA I PONS, Joan, *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid, 1985.

- SUREDA I PONS, Joan, *Summa Pictorica. L'esplendor de l'Edat Mitjana. Història Universal de la Pintura*, Barcelona, 1999.
- SWARZENSKI, Hanns, *Fragments from a Romanesque Bible*, en "Gazette des Beaux Arts" (1963), pp. 71-80.
- SWARZENSKI, Hanns, *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, Londres, 1953.
- SWIECHOSWSKI, Zygmunt, "Le tympan du portal nord de l'église conventuelle à Strzelno", en *Melanges à René Crozet*, Vol. II, Poitiers (1966), pp. 1131-1139.
- SWIECHOWSKI, Zygmunt, *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1975.
- SWINBURNE, Henri, *Voyage en Espagne*, Londres, 1775-1776.
- TALBOT RICE, David, *Byzantine Art*, Londres, 1968 (1934).
- TALBOT RICE, David, *El arte de la época bizantina*, Barcelona, 2000 (1963).
- TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962.
- TASCHEN, Edward, *Encyclopedia of Medieval Church Art*, Londres, 1993.
- TAVARD, Georges, *La Vision de la Trinité*, París, 1989.
- TCHERIKOVER, Anat, *Romanesque sculpted Archivolts in Western France. Forms and techniques*, en "Arte Medievale", 1 (1989), pp. 49-75.
- TEISSEYRE, Charles, *Doctrine et pastorale dans l'iconographie médiévale*, en "Revue d'Histoire de la Spiritualité", 50 (1974), pp. 369-396.
- TEMPLE, Elzbieta, *Anglosaxon manuscripts 900-1066. A survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, Londres, 1976.
- TEMPLE, Richard, *Icons and the mystical origins of christianity*, Londres, 1990.
- TERRASSE, Charles, *La cathédrale. Mirror du Monde*, París, 1954.
- THÉREL, Marie-Louise, *Comment la Patrologie peut éclairer l'Archéologie. À propos de l'Arbre de Jessé et des statues-colonnes de Saint-Denis*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", VI (1963), pp. 145-158.
- THÉREL, Marie-Louise, *Étude iconographique des voussures du portail de la Vierge-Mère à la cathédrale de Laon*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XV (1972), pp. 41-51.
- THÉREL, Marie-Louise, *Le triomphe de la Vierge-église*, París, 1984.
- THÉREL, Marie-Louise, *Remarques sur une Illustration du livre de la Genèse dans la Bible de Montalcino*, en "Revue d'Histoire des Textes", 2 (1972), pp. 231-238.
- THIBAUD, Robert-Jacques, *Dictionnaire de l'Art Roman. Tous les symboles pour comprendre*

les messages des Pierres, París, 1994.

- THIBAUD, Robert-Jacques, *Dictionnaire de l'art roman: Tous les symboles pour comprendre le message des pierres*, París, 1994.

- THIERRY, Nicole, *Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce: Açıkel Aga kilise (église de l'Aga à la main ouverte)*, en "Cahiers Archéologiques", XVIII (1968), pp. 33-69.

- THIERRY, Nicole, *Le cycle de la Création et de la Faute d'Adam à Agh'tamar*, en "Revue d'Études arméniennes", XVII (1983), pp. 290-329.

- THIERRY, Nicole, *Un atelier cappadocien du XI siècle à Maçan-Göreme*, en "Cahiers Archéologiques", 44 (1996), pp. 117-140.

- THOBY, Paul, *Le crucifix des origines au Concile de Trente*, Nantes, 1959.

- TIKANNEN, J., *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel*, Hersingfors, 1889.

- TISNÉ HATIER, Pierre y TISNÉ HATIER Laurent, *Guide artistique de l'Espagne*, París, 1967.

- TOBIC, Branislav, *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, en "Byzantion", LXIV (1994), pp. 134-165.

- TOESCA, Pietro, *Il battistero de Parma. Architetture e Sculture di Benedetto Antelami e Seguaci affreschi dei secoli XIII e XIV*, Milán, 1960.

- TOESCA, Pietro, *Les mosaïques de la Chapelle palatine de Palermo*, Milán, 1955.

- TONNERRE, Noël-Yves, *Être chrétien en France au Moyen Âge*, París, 1996.

- TORRES BALBÁS, Leopoldo, "El arte en la Alta Edad Media y del periodo románico en España", en HAUTTMANN, Max, *Arte de la Alta Edad Media*, Barcelona, 1934.

- TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Iglesias del siglo XII al XIII con columnas gemelas en sus pilares*, en "Archivo Español de Arte", 76 (1946), pp. 81-123.

- TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Iglesias románicas españolas con bóvedas de cañón en las naves laterales de eje normal al templo*, en "Archivo Español de Arte", VIII (1931), pp. 1-21.

- TORRES BALBÁS, Leopoldo, *La influencia artística del Islam en los monumentos de España*, en "Al-Andalus", V (1940), Recogido en *Obra dispersa. I. Crónica de la España musulmana*, Madrid, 1981, pp. 465-467.

- TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Nichos y arcos lobulados*, en "Al-Andalus", XXI (1956), pp. 147-172.

- TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Soria: Interpretación de sus orígenes y evolución urbana*, en “Celtiberia”, 3 (1952), pp. 7-31.
- TORRES CAROT Rafael y YARZA LUACES, Joaquín, *Hallazgos románicos en el claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos*, en “Boletín de la Sociedad de Arte y Arqueología”, XXXVII (1971), pp. 187-201.
- TOUBERT, Hélène, “La Vierge et les deux sages-femmes. L’iconographie entre les évangiles apocryphes et le Drame liturgique”, en *Georges Duby, l’écriture de l’histoire*, Vol. I, 1996, pp. 401-423.
- TOUBERT, Hélène, *Iconographie et histoire de la Spiritualité médiévale*, en “Revue d’Histoire de la Spiritualité”, 50 (1974), pp. 265-284.
- TOUBERT, Hélène, *Un art dirigé. Reforme grégorienne et iconographie*, París, 1990.
- TOUBERT, Hélène, *Un nouveau témoin de la tradition illustrée des Actes des Apôtres: les fresques romanes découvertes à l’abbaye de Nonantola*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXX (1987), pp. 227-244.
- TRONZO, William, *The Hildesheim Doors: An Iconographic Source and its implications*, en “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 46 (1983), pp. 357-366.
- TUDELA, José y TARACENA, Blas, *Guía artística de Soria y su provincia. Edición corregida y aumentada*, Soria, 1997.
- TUTOR Y MALO, Pedro, *Compendio Historial de las Dos Numancias, sus grandezas y trofeos reducidos a concordia*, Soria, 1690.
- UBIETO ARTETA, Agustín, *Cartularios I, II y III de Santo Domingo de la Calzada*, Zaragoza, 1978.
- UNDERWOOD, Paul (ed.), *The Kariye Djami. Studies in the Art of Kariye Djami and its intellectual Background*, 4 Vols., Princeton, 1975.
- UPMANN, Erika, *Notas sobre los capiteles historiados de San Martín de Segovia*, en “Archivo Español de Arte”, 28 (1955), pp. 55-78.
- VALDEÓN, Julio, *El reino de Castilla en la Edad Media*, Bilbao, 1968.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth (ed.), *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate, 2000.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth y DEL ÁLAMO MARTÍNEZ, Constancio, *Témoins de la foi: le portique nord de Silos et le pèlerinage a Saint-Dominique*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXXI (2000), pp. 17-35.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Lament for a Lost Queen: The Sarcophagus of Doña*

Blanca in Nájera, en "The Art Bulletin", LXXVIII (1996), pp. 311-333.

- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "Nova et Vetera" in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986.

- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Ortodoxia y Heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la cuestión*, en "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", IX-X (1997-1998), pp. 9-33.

- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela", en *Actas del Simposio Internacional O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, 1991 (1988), pp. 199-212.

- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "The Epiphany Relief from Cerezo de Riotiron", en PARKER, Elizabeth (ed.), *The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992, pp. 111-145.

- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Triumphal Visions and Monastic Devotions: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos*, en "Gesta", XXIX/2 (1990), pp. 167-188.

- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos", en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 173-202.

- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "Witnesses of the Faith in the Portico of Santo Domingo de Silos", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 221-229.

- VALLERY-RADOT, Jean, *Églises romanes. Filiations et échanges d'influences*, Brionne, 1979.

- VAN DER MEER, Frederik, *Appocalypse. Visions from the Book of Revelation in Western Art*, Londres, 1978.

- VAN DER MEER, Frederik, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Études sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, París, 1938.

- VAN DER MEULEN, Jan y WATERMAN PRICE, Nancy, *The West Portals of Chartres Cathedral. The Iconology of the Creation*, Vol. I, Washington, 1981.

- VAN DER MEULEN, Jan, *A Logos Creator at Chartres and its Copy*, en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 29 (1966), pp. 82-100.

- VAN GENNEP, Arnold, *Los ritos de paso*, Madrid, 1986 (1969).

- VÀRVARO, Alberto, *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y Formas*, Barcelona, 1983 (1968).

- VAZQUEZ DE PARGA, Luis, *La escultura románica emiliana de Wiligelmus a Antelami*, en “Goya”, 43-45 (1961-1962), pp. 66-73.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, *Los capiteles historiados del claustro románico de la catedral de Pamplona*, en “Príncipe de Viana”, XXVIII (1947), pp. 457-465.
- VELMANS, Tania, “Une variante originale de la crucifixion de type palestinien”, en *Byzantine East, Latin West. Art historical studies in Honour of Kurt Weitzmann*, New Jersey, 1995, pp. 309-317.
- VELMANS, Tania, KORAC, Vojislav y SUPUT, Marica, *Bizancio. El esplendor del arte monumental*, Barcelona, 1999.
- VELMANS, Tania, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, París, 1971.
- VERDON, Jean, *Voyager au Moyen Âge*, Saint-Amand Montrond, 1998.
- VERGNOLLE, Éliane, *L’art roman en France*, París, 1994.
- VERGNOLLE, Éliane, “Le tympan de Moradillo (Burgos): autour du maître de l’Annonciation-Couronnement de Silos”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, Granada, 1976 (1973), pp. 545-553.
- VERGNOLLE, Éliane, *Saint-Benoit-sur-Loire et la sculpture du XI siècle*, París, 1985.
- VERLAG, Böhlav, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz, 1966.
- VERNET, André y GENEVOIS, Anne-Marie, *La Bible au Moyen Âge. Bibliographie*, París, 1989.
- VERRIÉ, Frederic Pau, *Iconografía de la Natividad a través de la pintura catalana medieval*, Barcelona, 1942.
- VEZIN, Gilbert, *L’adoration et le cycle des Mages dans l’art chrétien primitif*, París, 1950 (1942).
- VIELHAUER, Philipp, *Historia de la literatura cristiana primitiva. Introducción al Nuevo Testamento, los Apócrifos y los Padres Apostólicos*, Salamanca, 1991.
- VILA DA VILA, Margarita, *Ávila románica. Talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*, Ávila, 1999.
- VILANOVA, Evangelista, *Historia de la teología cristiana. De los orígenes al s. XV*, Vol. I, Barcelona, 1987.
- VILLANUEVA, Juan, *Viage literario a las Iglesias de España*, 22 Vols., Madrid, 1803-1852.
- VILLAR GARCÍA, Luis Miguel, *La Extremadura castellano-leonesa, guerreros, clérigos y campesinos (711-1252)*, Valladolid, 1986.

- VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *Leon Roman*, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, París, 1972.
- VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *San Isidoro de León. Pintura románica del Panteón de los Reyes*, León, 1993.
- VIÑES, Hortensia, *El auto de los reyes magos desde el punto de vista de la significación*, en “Príncipe de Viana”, 148-149 (1977), pp. 493-504.
- VITRUBIO, Marco Lucio, *Los Diez libros de Arquitectura*, Barcelona, 1986.
- VLOBERG, Maurice, *La Vierge et l'Enfant dans l'art Français*, Grenoble, 1933.
- VOGLER, Werner, *La cultura de la Abadía de Saint-Gallen*, Madrid, 1992 (1990).
- VOLBACH, Wolfgang Fritz, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Rhein, 1976.
- VOLBACH, Wolfgang Fritz, *Les ivoires sculptées de l'époque carolingienne au XII siècle*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, I (1958), pp. 17-26.
- VON SCHLOSSER, Julius, *El arte de la Edad Media*, Barcelona, 1981.
- VON SCHLOSSER, Julius, *Quellebuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo Occidentale*, Florencia, 1992.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, 2 Vols., Madrid, 1984 (1982).
- VOVELLE, Michel, *Les âmes du purgatoire ou le travail du devil*, París, 1996.
- VVAA, *A Réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon, 1993.
- VVAA, *Actas del II Symposium de Arqueología Soriana. Homenaje a D. Teógenes Ortego Frías*, 2 Vols., Soria, 1989.
- VVAA, *Alienor d'Aquitaine et son temps. Musée de Poitiers. Catalogue*, Poitiers, 1976.
- VVAA, *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque International*, París, 1990 (Rennes 1983).
- VVAA, *Arts et vie sociale de la fin du monde antique au Moyen Âge. Recueil offert à Jean Hubert*, Génova, 1977.
- VVAA, *Bibliothèques de manuscrits médiévaux en France*, París, 1987.
- VVAA, *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, París, 1992.
- VVAA, *Byzantium. A World civilization*, Washington, 1992.
- VVAA, *Castilla la Vieja. Tierras de España*, Madrid, 1975.
- VVAA, *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès/1*, Barcelona, 1991.
- VVAA, *Catálogo monumental de Castilla y León. Bienes inmuebles declarados*, Salamanca,

1995.

- VVAA, *Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, París, 1990.
- VVAA, *Christliche Kunst*, Munich, 1994
- VVAA, *Códices miniados españoles*, Madrid, 1962.
- VVAA, *De la Bible à l'Image Pastorale et Iconographie*, Estrasburgo, 2000.
- VVAA, *De Toulouse à Tripoli: la puissance toulousaine au XII^e siècle (1080-1208). Catalogue d'Exposition. Musée des Augustins*, Toulouse, 1989.
- VVAA, *Diavoli e monstri in scena dal Medioevo al Rinascimento*, Roma, 1988.
- VVAA, *Diccionario de historia eclesiástica de España*, Madrid, 1972.
- VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001.
- VVAA, *El camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico. XX Semana de Estudios Medievales. Estella, Pamplona*, 1994 (1993).
- VVAA, *El evangelio románico*, Bilbao, 1998.
- VVAA, *El nacimiento del arte románico en Aragón. Arquitectura*, Zaragoza, 1982.
- VVAA, *El románico en Cuenca*, Cuenca, 1994.
- VVAA, *Enciclopedia de la Biblia*, Barcelona, 1969 (1963).
- VVAA, *Enciclopedia dell'arte medievale*, 11 Vols., Roma, 1991-2000. (Acerca de Soria: Vol. X, 1999).
- VVAA, *Enfer et Paradis. L'au delà dans l'art et la littérature en Europe*, en "Les Cahiers de Conques", 1, Conques, 1995.
- VVAA, *Evangelios sinópticos y Hechos de los Apóstoles. Introducción al estudio de la Biblia*, Estella, 1994 (1992).
- VVAA, *Exultet. Rotoli Liturgici del Medioevo Meridionale*, Roma, 1994.
- VVAA, *Historia de la arquitectura española. Arquitectura prerromana y romana, prerrománica y románica*, Vol. I, Zaragoza, 1995.
- VVAA, *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Vol. I, Madrid, 1993
- VVAA, *I bizantini in Italia*, Roma, 1982.
- VVAA, *I mosaici di San Marco: Iconographia dell'Antico e del Nuovo Testamento*, Italia, 1986.
- VVAA, *Il Secolo dell'Anno Mille*, Milán, 1981 (1974).
- VVAA, *Illuminations of Hildegard of Bingen*, Nuevo Mexico, 1985.
- VVAA, *Imagen romántica de España. Catálogo*, Madrid, 1981.
- VVAA, *Iniciación al arte románico*, Aguilar de Campoo, 2000.

- VVAA, *Inventario del patrimonio artístico de España. Soria y su provincia. Arciprestazgos de Pedro Manrique y Soria*, Vol. II, Madrid, 1989.
- VVAA, *Italian church decoration of the Middle Ages and early reinassance. Functions, forms and regional traditions*, Vol. I, Bolonia, 1989.
- VVAA, *L'anno di Guglielmo Palermo*, 1989.
- VVAA, *L'art monumental roman en France*, París, 1955.
- VVAA, *L'art roman français*, París, 1960.
- VVAA, *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, 1999 (14-16 Enero de 1998).
- VVAA, *L'enfant au Moyen Âge*, París, 1980.
- VVAA, *L'Imaginaire et la foi. La sculpture romane en Saintonge*, Tours, 1998.
- VVAA, *La Bible. Images, mythes et traditions*, Luçon, 1994.
- VVAA, *La Biblioteca apostólica Vaticana*, Madrid, 1987 (1985).
- VVAA, *La France et ses tresors*, París, 1987.
- VVAA, *La iconografía musical del románico aragonés*, Zaragoza, 1993.
- VVAA, *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el arte de la Edad Media. Ciclo de conferencias*, Santiago de Compostela, 1992.
- VVAA, *Las Edades del Hombre. La ciudad de seis pisos*, Soria, 1997.
- VVAA, *Le livre au Moyen Âge*, París, 1988.
- VVAA, *Le livre illustré en Occident*, Bruselas, 1977.
- VVAA, *Le Tombe de Saint-Lazare et la Sculpture à Autun après Gislebertus. Musée Rolin*, Autun, 1985.
- VVAA, *Le Portal de Saint-Trophime d'Arles. Naissance et renaissance d'un chef-d'oeuvre roman*, Luçon, 1999.
- VVAA, *Le travail au Moyen Âge. Une aproche interdisciplinaire*, Louvain, 1990.
- VVAA, *Le XIIeme siècle. Mutations et renoveau en France dans la première moitié du XII siècle*, París, 1994.
- VVAA, *Les Psaultiers*, París, 1940-1941.
- VVAA, *Manuscrits du Moyen Âge et de la Renaissance*, París, 1994.
- VVAA, *Manuscrits enluminés d'origine Italienne*, París, 1984.
- VVAA, *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale. Manuscrits de la Peninsule Ibérique*, París, 1982.
- VVAA, *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Vol. I y II. Estudios

y catálogo, León, 2000-2001.

- VVAA, *Medieval Iconography and Narrative. A Symposium*, Odense, 1980.
- VVAA, *Memoria de la excavación arqueológica de la intervención en la iglesia de Santo Domingo de Soria*, 2001-2002. Depositada en el Servicio Territorial de Cultura de Soria.
- VVAA, *Metz enluminée autour de la Bible de Charles le Chauve. Tresors manuscrits des églises messines*, Metz, 1989.
- VVAA, *Moissac et l'Occident au XI siècle. Actes du Colloque International de Moissac*, Toulouse, 1964 (1963).
- VVAA, *Mosaï que: Recueil d'hommages à Henri Stern*, París, 1983.
- VVAA, *Musée des Agustins. Guide des collections. Sculptures romanes*, Toulouse, 1998.
- VVAA, *O Portico da Gloria e O seu Tempo. Catalogo da exposicion commemorativa do VIII centenaria da colocacion dos dinteis do Portico da Gloria da Catedral de Santiago de Compostela*, 16 septiembre-17 noviembre, Santiago de Compostela, 1988.
- VVAA, *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, 3 Vols., Colonia, 1985.
- VVAA, *Perfiles del Arte Románico*, Aguilar de Campoo, 2002.
- VVAA, *Prédication et propagande au Moyen Âge: Islam, Byzance, Occident*, París, 1980.
- VVAA, *Prier au Moyen Âge. Pratiques et expériences (V-XV siècles)*, Bélgica, 1991.
- VVAA, *Religion et société urbaine au Moyen Âge. Études offerts à Jean-Louis Biget*, París, 2000.
- VVAA, *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela. Galicia no tempo*, Santiago, 1993.
- VVAA, *Santo Domingo de Soria. La presencia del color*, Madrid, 1994.
- VVAA, *Santo Martino de León. I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII centenario de su obra literaria. 1185-1985*, León, 1987 (1985).
- VVAA, *Sculpture médiévale en Bourgogne. Collection lapidaire du Musée archéologique de Dijon*, Dijon, 2000.
- VVAA, *Silos y su época*, Madrid, 1973.
- VVAA, *Soria Románica. El Arte Románico en la Diócesis de Osma*, Soria, 2001.
- VVAA, *Splendori di Bisanzio, testimonanze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, Milán, 1990.
- VVAA, *Summa Pictorica. L'esplendor de l'Edat Mitjana*, Historia Universal de la Pintura, Barcelona, 1999.
- VVAA, *Talleres de Arquitectura en la Edad Media*, Madrid, 1995.

- VVAA, *The art of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine era 843-1261*, Nueva York, 1997.
- VVAA, *The Bible in Art: Miniatures, paintings and sculptures inspired by the Old Testament*, Londres, 1956.
- VVAA, *The place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, 1975.
- VVAA, *The treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts*, Vol. I, Atenas, 1974 (1973).
- VVAA, *Voyages et voyageurs au Moyen Âge*, XXVIe Congrès de la Société H. M. E. S., París, 1996.
- VVAA, *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa Romanica*, Módena, 1990 (1985).
- WALTER, Christopher, *Studies in Byzantine Iconography*, Londres, 1977.
- WATERMAN, Anthony Edgar, *Romanesque frescoes*, Princeton, 1951.
- WATSON, Katherine, *Islamic contributions to Western Architecture*, en “Boletín de Arqueología Medieval”, 7 (1993), pp. 117-127.
- WATSON, Katherine, *The first Romanesque doorway: La puerta de San Esteban*, en “Arte Medievale”, 6 (1996), pp. 19-29.
- WEBB, G., *Architecture in Britain: The Middle Ages*, Harmondsworth, 1956.
- WEISBACH, Werner, *Reforma religiosa y arte medieval*, Madrid, 1949 (1945).
- WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, 4 Vols., Reutlingen, 1925.
- WEISS, Daniel, *Art and Crusade in the Age of Saint-Louis*, Cambridge, 1998.
- WEISS, Daniel, *The three Solomon portraits in the Arsenal old Testament and the construction of meaning in crusader paintings*, en “Arte Medievale”, 3 (1992), pp. 15-38.
- WEITZMANN, Kurt y KESSLER, Herbert, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton, 1986.
- WEITZMANN, Kurt, “Byzantium and the West around the Year 1200”, en *The Year 1200: A Symposium*, Nueva York, 1975, pp. 53-93.
- WEITZMANN, Kurt, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh century*, Nueva York, 1979.
- WEITZMANN, Kurt, *Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium*, Londres, 1982.
- WEITZMANN, Kurt, *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art*, Londres, 1981.
- WEITZMANN, Kurt, *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of*

Text Illustration, Princeton, 1970 (1947).

- WEITZMANN, Kurt, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, Nueva York, 1977.

- WEITZMANN, Kurt, *Loca Sancta and the representational arts of Palestine*, en "Dumbarton Oaks Papers", 28 (1974), pp. 33-55.

- WEITZMANN, Kurt, *The Miniatures of the Sacra Paralella. Parisinus Graecus 92*, Princeton, 1979.

- WEITZMANN, Kurt, "The Narrative and Liturgical Gospel Illustration", en *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, 1971, pp. 247-

- WERCKMEISTER, Otto, *The lintel fragment representating Eve from Saint-Lazare, Autun*, en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 35 (1972), pp. 1-30.

- WERNER, Martin, *On the Origin of Zooantropomorphic Evangelist Symbols: The Early Christian Background*, en "Studies in Iconography", 10 (1984-86), pp. 1-34.

- WERNER, Martin, *The Four Evangelist Symbols Page in the Book of Durrow*, en "Gesta", VIII-IX (1969-1970), pp. 3-17.

- WETTSTEIN, Janine, *La fresque romane. Italie-France-Espagne. Études comparatives*, Vol. I, París, 1971.

- WETTSTEIN, Janine, *La fresque romane. La Route de Saint-Jacques, de Tours à Leon. Études comparatives*, Vol. II, París, 1978.

- WHITEHILL, Walter Muir, *Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh century*, Londres, 1941.

- WHITEHILL, Walter Muir, *The Destroyed Romanesque Church of Santo Domingo de Silos*, en "The Art Bulletin", XIV (1932), pp. 316-343.

- WILLIAMS, John, *A Castilian Tradition of Bible Illustration. The Romanesque Bible from San Millan*, en "The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 28 (1965), pp. 66-85.

- WILLIAMS, John, *Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in Leon*, en "Gesta", 16 (1977), pp. 3-14.

- WILLIAMSON, Paul, *Gothic sculpture 1140-1300*, Yale, 1995.

- WIRTH, Jean, *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècles)*, París, 1989.

- WIRTH, Jean, *La représentation de l'image dans l'art du haut Moyen Âge*, en "Revue de l'Art", 79-82 (1988), pp. 9-21.

- WOERMANN, Karl, *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos. Vol. III. Arte cristiano primitivo y medieval*, Madrid, 1924.
- WORMALD, Francis, *Bible Illustration in Medieval Manuscripts*, Cambridge, 1969.
- WORMALD, Francis, *Collected Writings. I Studies in Medieval Art from the Sixth to the Twelfth centuries*, Londres, 1984.
- WORMALD, Francis, *The Winchester Psalter*, Londres, 1972.
- WRIGHT, David, *The Vatican Vergil. A masterpiece of late antique art*, California, 1993.
- YARZA LUACES, Joaquín (ed.), *Arte Medieval I: Alta Edad Media y Bizancio. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Barcelona, 1982.
- YARZA LUACES, Joaquín (ed.), *Arte Medieval II: Románico y Gótico. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Barcelona, 1982.
- YARZA LUACES, Joaquín, "Art Català. Estat de la Qüestió", en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984).
- YARZA LUACES, Joaquín, *Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet*, en "Quaderns d'Estudis Medievals", III, 9 (1982), pp. 535-556.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y arquitectura en España. 500-1250*, Madrid, 1979.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Códices iluminados en el monasterio de Las Huelgas*, en "Reales Sitios", 107 (1991), pp. 49-56.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Del ángel caído al diablo medieval*, en "Boletín del Seminario de Arte y Arqueología", XLV (1979), pp. 299-317.
- YARZA LUACES, Joaquín, "El diablo en los manuscritos monásticos medievales", en *VIII Seminario sobre Historia del Monacato*, Aguilar de Campoo 1996 (1994), pp. 103-129.
- YARZA LUACES, Joaquín, "Elementos formales del primer taller de Silos", en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 105-148.
- YARZA LUACES, Joaquín, *En torno al Beato del Museo Arqueológico Nacional*, en "Archivo Español de Arte", 173 (1971), pp. 112-114.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Iconografía de la miniatura castellano-leonesa. Siglos XI-XII*, Extracto de tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1973 (1971).
- YARZA LUACES, Joaquín, *La Biblia Románica de la Biblioteca Provincial de Burgos*, en "Archivo Español de Arte", 161-164 (1968), pp. 60-61.

- YARZA LUACES, Joaquín, *La crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII*, en “Archivo Español de Arte”, 185 (1974), pp. 13-37.
- YARZA LUACES, Joaquín, *La Edad Media*, en “Historia del Arte Hispánico”, Vol. II, Madrid, 1982 (1980).
- YARZA LUACES, Joaquín, “La escultura monumental de la catedral calceatense”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), pp. 151-206.
- YARZA LUACES, “La Miniatura”, en VVAA, *Historia del Arte en Castilla y León*, Vol. II, Valladolid, 1994, pp. 215-292.
- YARZA LUACES, Joaquín, *La miniatura románica en España. Estado de la cuestión*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, II (1990), pp. 9-25.
- YARZA LUACES, Joaquín, *La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas*, en “Compostellanum”, XXX/3-4 (1985), pp. 369-393.
- YARZA LUACES, Joaquín, *La portada occidental de la colegiata de Toro y el sepulcro del Doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano*, en “Studia Zamorensia”, Anejos I (1988), pp. 117-152.
- YARZA LUACES, Joaquín, *La Virgen en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII*, en “Traza y Baza”, 1 (1972), pp. 19-32.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Las bestias apocalípticas en la miniatura de los Beatos*, en “Traza y Baza”, 4 (1973), pp. 51-75.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Las miniaturas de la Biblia de Burgos*, en “Archivo Español de Arte”, 166 (1969), pp. 185-203.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Las miniaturas del Antifonario de León*, en “Boletín del Seminario de Arte y Arqueología”, XLII (1976), pp. 181-210.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI al XII*, en “Goya”, 103 (1971), pp. 7-16.
- YARZA LUACES, Joaquín, PALACIOS, Mariano y TORRES, Rafael, *Monasterio de Silos*, León, 1977 (1973).
- YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma*, en “Boletín del Seminario de Arte y Arqueología”, XXXIV-XXXV (1968-1969), pp. 217-229.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos*, en “Goya”, 96 (1970), pp. 342-345.

- YARZA LUACES, Joaquín, “Primeros talleres de escultura de la Seu Vella”, en *Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lérida, 1991, pp. 39-53.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana*, en “Cuadernos de Arte e Iconografía”, II (1989), pp. 27-46.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa María de Taüll*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXX (1999), pp. 121-140.
- YOUNG, Carl, *The Drama of the Medieval Church*, 2 Vols., Oxford, 1951 (1933).
- ZALUSKA, Yolanta, *Entre texte et image: les Stemmata bibliques au Sud et au Nord des Pyrénées*, en “Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France” (1986), pp. 142-152.
- ZALUSKA, Yolanta, *L’enluminure et le scriptorium de Citeaux au XII siècle*, Citeaux, 1989.
- ZALUSKA, Yolanta, *Manuscripts enluminés de Dijon*, París, 1991.
- ZARNECKI, George, *Further Studies in Romanesque Sculpture*, Londres, 1992.
- ZARNECKI, George, *Later english Romanesque Sculpture. 1140-1210*, Londres, 1953.
- ZARNECKI, George, *Studies in Romanesque Sculpture*, Londres, 1979.
- ZARNECKI, Georges, HOLD, Janet y HOLLAND, Tristram (eds.), *English Romanesque Art 1066-1200. Catalogue*, Londres, 1984.
- ZIELINSKI, Ann, *El claustro de San Pedro de Soria*, en “Celtiberia”, 47 (1974), pp. 102-105.
- ZIELINSKI, Ann, *Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo*, en “Archivo Español de Arte”, LIV (1981), pp. 1-28.
- ZIELINSKI, Ann, “The façade sculpture of Santo Domingo of Soria”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, Granada, 1976 (1973), pp. 569-570.
- ZUMTHOR, Paul, *La medida del Mundo*, Madrid, 1994 (1993).
- ZURITA, Jerónimo, *Anales de Aragón*, Zaragoza, 1990-1998 (1562).

- IV. ARQUITECTURA

“La principal dificultad en la aplicación del método comparativo para llegar a determinar las grandes corrientes de influencias, consiste en la necesidad de comenzar entre los hechos importantes y los detalles, entre los parecidos esenciales y las analogías fortuitas; porque si ciertas similitudes entre monumentos y obras de arte deben explicarse mediante las relaciones de influencia directa o de inspiración común, otras pueden ser debidas al azar y no demuestran para nada que se deba establecer una relación”.

Élie Lambert

Exponente notable de la intensa actividad constructiva del siglo XII, Santo Domingo no cuenta aún con un reconocimiento de la importancia de su arquitectura. A pesar de que en planta no existen innovaciones a destacar, en alzado, y sobre todo en la fachada, ciertas peculiaridades se muestran como rasgos que merece la pena resaltar.

Los pocos estudios que existen son fragmentarios y la falta de acuerdo sobre las etapas de construcción plantea múltiples problemas a la hora de confirmar la cronología. Aunque la postura mayoritaria se decanta por un taller activo en el final del siglo XII, existen opiniones variadas: mientras algunos creen probable la segunda mitad, otros circunscriben las fechas en torno al último cuarto, y hay quienes retrasan la construcción hasta principios del siglo XIII. No existe consenso sobre las dataciones y por ello es necesario concretar bastante más. Además hay que tener en cuenta que el interés por la escultura ha hecho que las menciones al interior sean mínimas. En consecuencia, no hay ningún análisis que explique la historia de la construcción en su totalidad, buena parte de las referencias son meramente descriptivas y casi nada se ha dicho acerca de las filiaciones. En cualquier caso, en la actualidad es difícil realizar una reconstrucción histórica del edificio ya que a la falta de ciertos datos arqueológicos hay que sumar las escasas noticias que mencionan el monumento. Además, las partes añadidas por los privilegios de patronato y enterramiento han desfigurado la forma inicial románica que más interesaba para este estudio. En realidad, no es posible reconstruir la marcha de las obras en el siglo XII más allá de las hipótesis que trataré de justificar a continuación.

- IV. 1. Datos documentales y noticias históricas sobre el templo

Tal y como he comentado en capítulos anteriores, es muy poco lo que se conoce sobre la historia del arte en Soria antes del siglo XIII debido a que la carencia de fuentes es prácticamente total. No obstante, existe una arraigada tradición que considera que la iglesia de Santo Domingo fue mandada construir por el rey de Castilla Alfonso VIII tras su matrimonio con Leonor, enlace que tuvo lugar en Tarazona en el año 1170¹. Esta fecha es considerada por muchos estudiosos como un término *post quem* para datar el comienzo de la construcción de Santo Domingo². Si bien es posible que alrededor de esos años se iniciara el templo, creo que el factor de la boda de los monarcas no tuvo nada que ver con esta iglesia: de hecho, no hay ni siquiera un dato documental que permita dar por válida esta idea. Dejando de lado algunos fenómenos puntuales, existe una ignorancia enorme en lo que respecta a las relaciones sorianas con la monarquía como promotora de arte. Así, lo más lógico es pensar que, en la línea de lo que sucedió con otras parroquias de la ciudad, Santo Domingo fuese promovida por la propia collación o por una familia nobiliaria³.

¹ Aunque casi todos los historiadores están de acuerdo en considerar este año el de la boda, en la nota 124, p. 43 de BREA, Luis Charlo (ed.), *Crónica latina de los Reyes de Castilla*, Madrid, 1999, dice que se casan: “probablemente en 1169”. Sea como fuere no es un dato que afecte a este estudio.

² Esta hipótesis del mecenazgo real es admitida por numerosos autores y se fundamenta tanto en la llegada de Leonor a Castilla como en el interés de Alfonso VIII por Soria. Uno de los puntos fuertes de la teoría es la influencia (en la que profundizaré en el siguiente capítulo) del suroeste francés, lugar del nacimiento de la reina, en lo relativo a la tipología arquitectónica de la fachada. Creo que esta conexión pudo ser en origen un testimonio de las importantes relaciones artísticas con la zona de Aquitania y el Poitou, pero considero que no fue un determinante tan sólido como para admitir la vinculación directa del proyecto con la monarquía. El otro dato en el que se ha basado tal explicación es la identificación de las estatuas sedentes de los lados de la portada como Alfonso VIII y Leonor (como se verá en el capítulo X, no estoy de acuerdo con estas atribuciones). Además, durante mucho tiempo se ha considerado que “el trato privilegiado de Alfonso VIII a los sorianos” se vio materializado en la promoción de Santo Domingo para agradecer el apoyo que se le prestó de niño. Según he destacado en el capítulo II y tal y como explica DIAGO HERNANDO, Máximo, *Estructuras de poder en Soria a finales de la Edad Media*, Valladolid, 1993, p. 183: “los pretendidos servicios prestados por los sorianos a la figura del rey [...] parecen más que discutibles ya que lo único que hicieron [...] fue inclinarse en favor de uno de los dos bandos enfrentados por hacerse con la persona del rey, y en consecuencia con las riendas del gobierno del reino”. De esta manera, los argumentos mencionados, que aún hoy algunos defienden, no fueron decisivos para la construcción de esta iglesia. Por ello, el año de 1170 queda vacío de significado y sin fundamentos históricos para la explicación de Santo Domingo.

³ Soria contaba con bastantes iglesias más o menos contemporáneas a Santo Domingo y desde que se repobló la ciudad se supone una continua actividad constructiva. Proceso debido, entre otros factores, a que cada uno de los Doce linajes tenía su iglesia en la que se reunía a tratar sus asuntos y a celebrar sus reuniones. Se supone, aunque no está claro, que desde los tiempos de Fortún López, primer señor de Soria, los linajes eran los siguientes: Santa Cruz, Barnuevo, Calatañazor, Don Vela, Morales (Somos-Blancos, llamados Someros o del Espino; y Hondoneros o Negros, llamados Bajeros), Chancilleros Blancos, Chancilleros Negros, Salvadores (Someros y Hondoneros), San Clemente y Santisteban. Al respecto, quiero dejar constancia de que hasta el año 1351 no se habla expresamente de los Doce linajes. Ver DIAGO HERNANDO, Máximo, *Estructuras de poder en Soria a finales de la Edad Media*, Valladolid, 1993, p. 187. Considero difícil que los del siglo XIV fuesen los mismos que en el siglo XII, pero lamentablemente no

La mayor parte de los investigadores admite que existía una iglesia primitiva construida hacia la primera mitad del siglo XII correspondiente a la collación de Santo Tomé, y que sobre ella se asentó la fábrica románica hoy visible. Tal hipótesis se fundamenta en las evidencias arquitectónicas y aunque nadie, que yo sepa, hace referencia a este dato hay un documento que constata la presencia de un alcalde de Santo Tomé en 1148, noticia que corrobora la existencia del barrio y de su iglesia. Posiblemente, el edificio primitivo al que correspondería esta mención quedó pequeño y se decidió construir uno nuevo con un espacio más amplio.

Así, entre los textos conservados, se cita por primera vez a Santo Tomé en un documento del 26 de junio de 1148. Se trata de una donación mediante la cual el concejo de Soria concedió al obispo de Osma la iglesia de San Pedro. Según explica Frías Balsa: “durante el señorío de Gutier Fernández se fundó esta iglesia siendo él uno de los principales promotores *cum voluntate Guter Fernandez, et assensu totius Concilii ipsus civitatis*”⁴. Parece ser que el prelado oxomense solicitó de la villa soriana su apoyo con el fin de establecer un monasterio de canónigos regulares en la iglesia de San Pedro, la contestación fue satisfactoria y en el documento aparecen “los primeros pobladores [...] y

conozco otros datos que permitan constatar el nombre de los originales. Al margen de Santo Domingo, iglesia de la que nada se sabe, en el ámbito de evidenciar el vínculo entre algún caballero y su iglesia existe alguna noticia a tener en cuenta. En el caso de la parroquia de El Salvador (aunque los datos no son precisos) hay constancia de que fue fundada y dotada por Pedro Nuñez, Señor de Fuente-Armexir (caballero pariente de los Lara y de los Santa Cruz que jugó un importante papel en los disturbios de la minoría de edad de Alfonso VIII). Sin embargo, algún autor como PÉREZ RIOJA, Antonio, *Crónica de la provincia de Soria*, Madrid, 1867, p. 26, no está de acuerdo con la afirmación precedente y atribuye: “a Fortún López, primer señor de Soria, la fundación y donación de El Salvador”. Creo que se basa, aunque no lo dice en MARTEL, Miguel, *Canto tercero de la Numantina y su comento: de la fundación de Soria, del origen de los doce linages y de las antigüedades desta ciudad*, Madrid, 1967 (1590), p. 186; y en MADDOZ, Pascual, *Diccionario geográfico estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Vol. XIV, Madrid, 1849, p. 486. Por su parte, LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Vol. II, Madrid, 1978 (1788), p. 132, dice únicamente que tal iglesia: “la edificó un nieto de Fortún López”. A pesar de estas discrepancias lo que está claro es que la parroquia perteneció a este linaje desde su fundación y posiblemente fue construida entre 1150 y 1165 (ya que hay constancia de que en 1169 el Salvador se entregó a la Orden de Calatrava). Por otro lado, la iglesia de Santa María de Barnuevo parece que fue el lugar donde celebraba sus reuniones y enterramientos el linaje de los Barnuevo. Véase HIGES, Víctor, *El censo de Alfonso X y las parroquias sorianas*, en “Celtiberia”, 19 (1960), p. 236. Por su parte, San Bartolomé pertenecía al linaje de los Chancilleros según menciona este mismo autor: *ibídem*, p. 257. Al respecto en VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 47 se precisa que: “aquí celebraban sus juntas los linajes de los Chancilleros Someros y Hondoneros”. Finalmente, también la iglesia de San Clemente parece que estuvo vinculada desde sus orígenes al linaje homónimo, aunque hay que destacar que en el siglo XV algunos miembros de la familia mostraron un marcado interés por Santo Tomé (retomaré este asunto más adelante). Por todo ello basándome en los ejemplos mencionados, no descarto la posibilidad que la construcción de Santo Domingo se debiese a la iniciativa de un noble vinculado con la collación y, en consecuencia, la parroquia no fuera edificada por la voluntad de la monarquía.

⁴ FRIAS Balsa, José Vicente de, *Gutier Fernández de Castro, Señor de Soria y su castillo en la primera mitad del siglo XII*, en “Celtiberia”, 92 (1998), p. 263. Mencionado por LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Vol. II, Madrid, 1978 (1788), p. 25.

alcaldes”⁵. Entre ellos figura un tal Marano de Santo Tomé, de manera que en 1148 ya existía la collación con este nombre y tenía un alcalde que confirmó un documento importante para la historia de la ciudad. La segunda mención de la iglesia es bastante más tardía y corresponde a un texto de 1225 en el que se donó una casa del barrio de Santo Tomé a la colegial de San Pedro⁶. Aunque la collación es mencionada de nuevo, el periodo temporal (siglo XIII) hace que este documento no sea fundamental para el objeto de este estudio. En cualquier caso, el texto más importante es el correspondiente al Censo de 1270: a pesar de la fecha, su interés es enorme porque en él se recogen las palabras del desaparecido Censo de 1195, de modo que es posible corroborar la existencia de Santo Domingo antes de 1195.

Al menos en 1148, 1195 y 1225 hay datos que permiten hablar de la construcción soriana, sin embargo no he encontrado en los siglos XII y XIII ninguna cita más respecto a la iglesia en cuestión⁷. De todo lo dicho, el documento de 1148 permite concluir la existencia de un templo anterior al actual, cuestión que está corroborada por los vestigios arquitectónicos que quedan en la actualidad.

Como los datos históricos resultan ser escasos y no aportan nada en cuanto a la posible relación de Santo Domingo con un linaje determinado, he buscado algo más que permita aclarar la historia del templo en relación con el resto de edificios de la ciudad. Buen número de fuentes indican que durante su minoría de edad, Alfonso VIII fue instalado en el palacio de la familia de los Santa Cruz, parientes de los Lara y de hecho, Torres Balbás reproduce la frase *sub fidei custodia in parrochia Sanctae Crucis* (texto de la

⁵ El documento se conserva en cartulario del Archivo de la Colegiata de Soria, fol. 1. No lo he podido consultar, pero aparece citado parcialmente en GONZÁLEZ, Julio, *La Extremadura castellana al mediar el siglo XII*, en “Hispania”, 127 (1974), p. 308. Ya antes LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Vol. II, Madrid, 1978 (1788), pp. 24-25 lo menciona aunque no añade los nombres de los confirmantes. Además, FRIAS Balsa, José Vicente de, *Gutier Fernández de Castro, Señor de Soria y su castillo en la primera mitad del siglo XII*, en “Celtiberia”, 92 (1998), p. 264 resume y traduce parte del documento: “Nosotros, todo el Concejo de Soria [...] queremos que en nuestra villa haya algún monasterio de religión [...] donamos y concedemos a Dios omnipotente, a D. Juan, obispo de Osma, a Fortunio, prior, y canónigos y a todos sus sucesores, para siempre, la iglesia de San Pedro de Soria, libre e ingenua”. De todos modos, este autor tampoco detalla quiénes firman el texto. Un año más tarde, el 18 de octubre de 1149 Alfonso VII confirmó dicha donación desde Toledo, y el 14 de enero de 1154 la decisión fue ratificada por Sancho III. Este asunto también corrobora la existencia de una iglesia dedicada a San Pedro anterior a 1148 (hablaré de ello en el capítulo XVI). Algunos de estos documentos están publicados en GONZÁLEZ, Julio, *El Reino de Castilla en época de Alfonso VIII*, Vol. II, Madrid, 1960; y en LACARRA, José María, *Documentos para el estudio de la Reconquista y repoblación del valle del Ebro*, Vol. I, Zaragoza, 1982.

⁶ Cartulario del Archivo de la colegiata de Soria. No lo he podido consultar pero aparece citado en VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 60.

⁷ Como ya he apuntado, he buscado en la completa colección de documentos de GONZÁLEZ, Julio, *El Reino de Castilla en época de Alfonso VIII*, Vols. II y III, Madrid, 1960, pero no he encontrado ninguna

Crónica del arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada)⁸. También Pérez Rioja recoge el mismo dato y dice: “Santa Cruz donde se crió Alfonso el de las Navas”⁹. La idea es tomada de la *Primera Crónica General de España* en la que se relata que el rey vivió en las casas del linaje de los Santa Cruz junto a la parroquia de la collación del mismo nombre. En este mismo sentido, Higes destaca que: “Martel y Mosquera dicen que a esa iglesia estaban pegadas unas casas solariegas del linaje de los Santa Cruz, cuyos caballeros dieron a criar al rey Alfonso VIII”¹⁰. Además, en un libro de reciente aparición se explica que la parroquia de Santa Cruz “fue una de las colaciones más famosas al estar allí custodiado el rey Alfonso VIII durante su minoría de edad, motivo que le valió a sus parroquianos el privilegio de elegir alcalde todos los años, frente a la alternancia que regulaba el resto de colaciones”¹¹. En la *Crónica de Calatrava* se señala el año 1158 como el del inicio de la estancia en Soria del pequeño monarca, y si se admiten estas noticias la parroquia de Santa Cruz debía de estar construida desde años antes¹². Lamentablemente, no puedo realizar comparaciones tipológicas con Santo Domingo ya que la iglesia no existe: fue abandonada y se derrumbó en 1807¹³.

Frente a estos datos, otra tradición señala que la casa en la que se alojó el pequeño era de los San Clemente: conocida como “palacio quemado”, la residencia defendía la puerta del Rosario. Significativamente, todos los planos indican que delante se alzaba la iglesia de Santo Tomé¹⁴. Fuera aquí o en las casas de los Santa Cruz donde vivió Alfonso VIII, el “palacio quemado” debía de estar realizado desde años antes a 1158, ya que no

referencia a Santo Domingo. Sin embargo, he podido constatar que en otras ocasiones determinadas se nombran las iglesias de San Pedro, San Juan de Duero y San Juan de la Rabanera.

⁸ TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Soria: Interpretación de sus orígenes y evolución urbana*, en “Celtiberia”, 3 (1952), p. 21.

⁹ PÉREZ RIOJA, Antonio, *Crónica de la provincia de Soria*, Madrid, 1867, p. 31. Citado ya antes en MARTEL, Miguel, *Canto tercero de la Numantina y su comento: de la fundación de Soria, del origen de los doce linages y de las antigüedades desta ciudad*, Madrid, 1967 (1590), p. 160.

¹⁰ HIGES, Víctor, *El censo de Alfonso X y las parroquias sorianas*, en “Celtiberia”, 19 (1960), p. 229.

¹¹ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 32. En el segundo capítulo he hecho referencia al citado privilegio del monarca.

¹² Rades de Andrada capítulo X. A grandes rasgos, la historia cuenta que se entregó la custodia de Alfonso VIII al concejo de Soria. El episodio completo se encuentra relatado en LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “Amenaza almohade y guerras entre reinos”, en VVAA, *La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, Vol. IX de “Historia de España de Menéndez Pidal”, Madrid, 1998, p. 456. Además, véase el capítulo II correspondiente a la aproximación al marco histórico.

¹³ HIGES, Víctor, *El censo de Alfonso X y las parroquias sorianas*, en “Celtiberia”, 19 (1960), p. 231.

¹⁴ Este dato es mencionado por MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé)*. *Art and History*, Madrid, 1972, p. 22. “Fernando se aloja en casa de los San Clemente que defendía la puerta del Rosario frente a Santo Tomé”: TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, p. 75. Por su parte, PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *Guía turística de Soria y su provincia*, Madrid, 1970, p. 105 dice: “frente a Santo Domingo en la plaza de los Condes de Lérida es

parece haber dudas de que en él se alojó Fernando II. Por desgracia también es imposible estudiar sus restos ya que fue derruido en el siglo XIX¹⁵.

F. 4-6, 12

En cualquier caso, lo que puedo constatar es que la iglesia titular del linaje que tomó la tutela del monarca no fue la de Santo Domingo. Si se acepta que se trató de los San Clemente, ellos debían pertenecer a la parroquia del mismo nombre (hoy derruida), que se hallaba situada al final de la calle Aduana Vieja. De hecho, es importante resaltar que esta parte occidental de la ciudad estaba encomendada a este linaje y poseía múltiples casas adosadas a la antigua muralla¹⁶. En cambio, si se considera que fue la familia de los Santa Cruz, hay constancia de que la iglesia estaba situada entre la ermita del Mirón y la colegiata de San Pedro¹⁷. Sea como fuere, los vínculos de los San Clemente con Santo Domingo son ciertamente interesantes: en 1459 parte de esta familia tenía sepultura y capilla en la iglesia protagonista de este estudio¹⁸. Parece ser que antes ya había sido enterrado allí algún miembro más de este linaje, y según quien fuera, es factible que la sepultura se remontara al siglo XIII. El caso es que ante la ausencia de otros datos, dejo apuntada la hipótesis de que esta familia nobiliaria tuviese ya en época románica una relación con Santo Domingo más estrecha de la que hasta ahora se ha destacado¹⁹.

La iglesia fue parroquia desde sus inicios, pero su nombre actual no es el primitivo. La inicial advocación a Santo Tomé se mantuvo hasta la habilitación del templo para el culto del convento de dominicos construido en un lateral. En 1549 Francisco Beltrán Coronel (maestre-escuela de la iglesia de la catedral de Osma) comunicó a su prelado Acosta la intención de instalar en su ciudad natal (Soria) un

donde estuvo el palacio-fuerte que defendía la puerta del Rosario [...] y en el cual habitó el rey-niño Alfonso VIII”.

¹⁵ Perteneció luego a los Torres, señores de Retortillo, condes de Lérida, descendientes de una hija de Hernán Martínez de San Clemente: MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *La caída de Juan de Luna: una nueva relación de la muerte de los fieles de Soria*, en “Celtiberia”, 25 (1963), p. 20.

¹⁶ MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé)*. *Art and History*, Madrid, 1972, p. 16.

¹⁷ TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Soria: Interpretación de sus orígenes y evolución urbana*, en “Celtiberia”, 3 (1952), p. 22.

¹⁸ Me refiero a Hernán Martínez de San Clemente y sus hijos, haré referencia a las muertes “de los fieles de Soria” más adelante ya que su repercusión fue muy grande, y además, el manuscrito que las menciona aporta noticias interesantes para el conocimiento de Santo Domingo. El episodio de los asesinatos está relatado en RABAL, Nicolás, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia*. Soria, Barcelona, 1889, p. 274; y más tarde en PÉREZ RIOJA, Antonio, *Crónica de la provincia de Soria*, Madrid, 1867, pp. 29-31, aunque este autor indica como año de los acontecimientos: “1458, teniendo el gobierno de Soria, Juan de Luna, sobrino del famoso Condestable”. El texto es estudiado con detalle en MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *La caída de Juan de Luna: una nueva relación de la muerte de los fieles de Soria*, en “Celtiberia”, 25 (1963), pp. 7-27.

¹⁹ A la espera de que algún dato futuro corrobore la teoría expuesta es poco más lo que puedo añadir por el momento.

monasterio de la orden de Santo Domingo de Guzmán. Al principio, el fundador pretendió dotar de una iglesia propia al cenobio y así lo hizo constar tanto en el compromiso fundacional (firmado el 21 de abril de 1559 en Segovia) como en la escritura de 1560²⁰. Las obras se emprendieron a expensas de Francisco Beltrán Coronel y otros familiares que le ayudaron en el empeño (a las sumas de dinero se le añadieron las rentas de una rica capellanía de Almajano y el beneficio de Velilla y Rinieblas). Sin embargo, a pesar de estas riquezas, existieron graves apuros económicos para poder terminar la residencia, dificultades que impulsaron a cambiar la idea sobre el conjunto arquitectónico. Para ello el clérigo pidió que se suprimiera la parroquia de Santo Tomé y se le concediera la iglesia, de manera que sólo tendría que edificar el convento. Pero resultó muy difícil anularla ya que era una de las principales de la ciudad. Aún así, consiguió una bula de Pío V, según cita Loperráez: “para que se le anejase al Convento el Beneficio simple servidero de la iglesia de Santo Tomé, que no tuvo efecto esta gracia por los reparos que se le pusieron”²¹. Ante los nuevos problemas, decidió idear la incorporación de la iglesia al nuevo convento a cambio de la obligación de encargarse de la cura de almas. Finalmente, con Gregorio XIII se otorgó en 1563 una bula para fundar el cenobio con la iglesia de Santo Tomé aneja: así, el templo quedó jurídicamente como parroquia, pero fue destinado a conventual de la comunidad.

Mientras tanto, desde 1556 se instaló la orden en Soria, de manera provisional en una casa de la familia de los Santa Cruz de la calle Caballeros, a la espera de que se concluyera el convento comenzado en 1570. En 1574 los religiosos tomaron posesión de la iglesia pero, de nuevo, Francisco Beltrán Coronel no tuvo suficiente dinero para acabar la obra y por ello pidió ayuda a su primo, Francisco Beltrán de Ribera (deán de la colegial de San Pedro de Soria). Le ofreció el patronato de la capilla mayor para él y sus parientes con la condición de que acabase la construcción, éste aceptó y en 1577 se le otorgó dicha capilla en escritura pública. Muy poco después se concluyó del todo el edificio y en 1580 tomó posesión del templo fray Alonso Girón como primer prior.

F. 12

²⁰ En el documento de la escritura para el monasterio de Santo Tomé se detalla: “Francisco Beltrán quiere hacer un cuarto de casa o monesterio en esta ciudad junto a la iglesia de Santo Tomé, y los dichos Martín Muñoz y Juan de Gariga han de hacer la obra de carpintería”. El texto sigue con la descripción de la obra, y se encuentra transcrito en LASSO DE LA VEGA, Miguel, *Aportación documental a la bibliografía artística de Soria durante los siglos XVI y XVII (1509-1698)*, en “Boletín de la Real Academia de la Historia”, CXVI (1945), pp. 107-110. Según consta Martín Muñoz y Juan de Gariga eran carpinteros y vecinos de Soria.

²¹ LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Vol. II, Madrid, 1978 (1788), p. 131.

F. 57-58,
202, 209-210

En un principio, el convento estaba separado de la iglesia por una estrecha calle, pero pronto, en 1586, los monjes pidieron un permiso para anexionar el templo al recinto conventual por medio de un pasillo cerrado (alegaron el condicionante de que los monjes no podían celebrar los oficios nocturnos con tranquilidad ya que debían salir de la casa en las frías noches de invierno para celebrar los maitines). En ese mismo año se accedió a la petición y el ayuntamiento les concedió una licencia municipal. De este modo, con escasos medios económicos construyeron un bloque de mampostería que cerraba la calle y el cenobio se adosó a la iglesia. La apariencia del conjunto en el siglo XVII debía de ser muy semejante a la que se ve en el presente.

En tiempos de la exclaustación, hacia la década de los años treinta del siglo XIX, los dominicos dejaron tanto la iglesia como el cenobio. Y tras el abandono, durante las guerras carlistas, el convento fue destinado a cuartel de caballería. Más tarde, en 1853 el obispado lo recuperó y quien estaba al frente de la diócesis, fray Vicente Horcos San Martín, lo entregó a las monjas clarisas (que habían sido desalojadas de su antiguo monasterio de la misma ciudad). Al principio, las clarisas utilizaron solamente el edificio del convento y el resto del templo continuó siendo parroquia. Pero en 1894 el obispo Victoriano Guisasaola decretó un nuevo arreglo parroquial en la ciudad y suprimió la antigua demarcación de Santo Tomás, de manera que la iglesia fue entregada al convento.

Al margen de lo que he apuntado hasta el momento existen otros datos documentales que ayudan a comprender la apariencia actual del edificio. Para ordenar las referencias es necesario remontarse a 1459, año en que fueron asesinados Hernán Martínez de San Clemente y sus hijos (en un episodio de venganzas narrado por Pérez Rioja, según explicó ya antes Loperráez)²². El asunto fue urdido por los Luna y su caída, según Menéndez Pidal: “fue ocasionada por la injusticia cometida a los San Clemente”²³. Como destaca este autor: “desgraciadamente gran parte del archivo de la casa de los San Clemente, la casi totalidad de los papeles antiguos perecieron en 1812”²⁴. Así que únicamente existe un relato, contado por un criado de Alonso de San Clemente y testigo

²² PÉREZ RIOJA, Antonio, *Crónica de la provincia de Soria*, Madrid, 1867, pp. 30-31. Sobre este evento Marichalar cita un documento de la casa de los Medrano donde se relataba: “hicieron muchos funerales y honras a los fieles difuntos, haciéndoles llevar con gran pompa a la dicha parroquia de Santo Tomás y poner en sus propios sepulcros, que tienen con sus escudos y sus armas en las paredes de su misma capilla”: MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomás)*. *Art and History*, Madrid, 1972, p. 26.

²³ MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *La caída de Juan de Luna: una nueva relación de la muerte de los fieles de Soria*, en “Celtiberia”, 25 (1963), pp. 7-27.

²⁴ *Ibidem*, p. 10. Es muy posible que al margen del relato de este episodio, allí se encontrasen documentos que clarificarían más los datos sobre Santo Domingo.

presencial de los hechos, en el que se cita a Santo Tomé: “e de la torre e iglesia de Santo Tomé, que está cerca de ella [de la casa de Hernán Martínez] [...] que no dieron lugar a que en la dicha iglesia se sepultase al dicho Alonso, que tiene allí su enterramiento, y lleváronlo a enterrar a la iglesia de Santa Clara [...] Y al dicho Fernán Martínez [...] lo fizo sepultar en la iglesia de San Juan de la Rabanera de esta ciudad, porque asimismo no dieron lugar a que lo sepultaran en la dicha iglesia de Santo Tomé, donde tenía su sepultura e capilla fecha”²⁵. Como se puede constatar, en el siglo XV estos caballeros del linaje San Clemente querían ser enterrados en la iglesia de Santo Domingo y no en la parroquia titular de su parentela. Parece probado que existía una tradición que les vinculaba con este templo ya que tenían una capilla allí, lo que no se sabe desde cuándo les pertenecía. Aunque este dato es bastante tardío avala la única relación que he podido encontrar entre Santo Domingo y una familia nobiliaria de la Edad Media.

A finales del siglo XVI, varias reformas en el interior alteraron la imagen más antigua del templo: se añadieron dos capillas laterales abiertas a la nave, un crucero y la capilla mayor. Más adelante señalaré algo sobre ellas, pero desde ahora debo destacar que no existe acuerdo entre los estudiosos para explicar quiénes fueron los promotores de cada tramo. Aunque Loperráez menciona que en 1586 la familia de los Medrano encargó la obra de la capilla del Santo Cristo, Rabal dice que ésta fue sufragada por los Neilas para su enterramiento²⁶. Lo cierto es que en el exterior del muro del Evangelio existe un escudo de los Medrano, con lo cual no hay lugar a dudas: ellos tenían el patronato. Además, según consta en una escritura del 13 de febrero de 1586 firmada ante el escribano García de Santa Cruz, Francisco de Medrano encargó las obras al arquitecto Juan Pérez del Noval. Éste inició las obras pero la muerte le sobrevino sin finalizarlas y por ello continuó Juan de Villanueva, quien levantó el resto y lo remató²⁷. Menéndez Pidal destaca que: “posiblemente también por descendientes de los fieles tuvieron la capilla de Santo Cristo en la iglesia de Santo Domingo los Medrano”²⁸. Por su parte, Higes indica que en ella: “tenía su capilla y enterramiento los San Clementes”²⁹. En

F. 203

²⁵ Ibídem, p. 14. Páginas antes destacaba la historia: “los señores Reyes con todo su acompañamiento [vinieron] a Soria, donde hicieron muchos funerales y honras a los fieles difuntos e los hicieron llevar con gran pompa a la dicha parroquia de Santo Tomé e poner en sus propios sepulcros que tienen con sus escudos e sus armas en las paredes de nuestra capilla”: ibídem, p. 11.

²⁶ RABAL, Nicolás, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia*. Soria, Barcelona, 1889, p. 275.

²⁷ HIGES, Víctor, *El censo de Alfonso X y las parroquias sorianas*, en “Celtiberia”, 19 (1960), p. 241.

²⁸ MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *La caída de Juan de Luna: una nueva relación de la muerte de los fieles de Soria*, en “Celtiberia”, 25 (1963), p. 23.

²⁹ HIGES, Víctor, *El censo de Alfonso X y las parroquias sorianas*, en “Celtiberia”, 19 (1960), p. 241.

F. 18

consecuencia, la parte numerada como 2. 1 de la planta que adjunto: la capilla del Santo Cristo, sería de los San Clemente ya que los Medrano descendían de ellos. Hablaré más adelante de la posibilidad de que esta capilla actual se asentase sobre una anterior de época románica.

Años después, en 1598, Juan de Torres fundó la capilla de Nuestra Señora del Rosario “más espaciosa que la anterior”³⁰. Sin embargo, otros autores afirman que esta capilla fue mandada por los Neilas y los Coroneles³¹. Y algún estudioso menciona que no se atribuye a familia alguna³². No he podido consultar la documentación y no sé a ciencia cierta a quién correspondió la financiación de esta obra, pero lo que no es cuestionable es que esta capilla fue realizada por el maestro de cantería Domingo de Lue³³. Se trata de la parte considerada como 2. 2.

F. 18

Frente a estos datos controvertidos se sabe que el tramo central entre ambas capillas, en el siglo XVI era del linaje de los San Clemente. En cuanto al ábside, la cabecera poligonal de tres lados que se ve en la actualidad es del renacimiento tardío. Posiblemente el tramo de traza ojival y bóveda de crucería sustituyó a la antigua parte románica, y tanto el segmento del ábside como el crucero renacentista fue mandado construir por Juan de Torres y Luis de Castro³⁴. En 1603 se hizo una escritura de concordia con los dominicos, un pacto por el cual el convento debía reconocer los derechos de Juan de Torres sobre la capilla mayor, y la posibilidad de poner allí sus armas. La obra de la cabecera había comenzado en los tiempos en que Andrés de San Clemente era regidor de Soria, concretamente en 1556. Juan de Torres en 1606, ante el escribano Domingo Gutiérrez, dejó fundada la capilla mayor de la iglesia, y más tarde, en 1608, en su testamento dispuso el mandato de ser enterrado en Santo Tomás.

³⁰ Loperráez dice: “hay una capilla con el título del Rosario, que fundaron por el año de mil quinientos noventa y ocho Don Juan de Torres, y Doña Inés de la Cerda, su consorte, señores que fueron de Retortillo; y los de su línea tienen el patronato y entierro en ella; viéndose en la parte que se conserva de la iglesia antigua las armas de los ilustres caballeros del apellido de San Clemente”: LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Vol. II, Madrid, 1978 (1788), p. 132.

³¹ JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, 1985. En la p. 20 dice: “quizá también contó con la intervención de los Torres”.

³² RABAL, Nicolás, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia*. Soria, Barcelona, 1889, pp. 274-275.

³³ En su testamento indica: “que mi cuerpo sea sepultado en el monasterio de Señor Santo Domingo de esta ciudad en la sepultura y lugar que el Padre Prior Fray Antonio Manuel, de la dicha orden, les pareciese, y que se pague por dicha sepultura lo que fuere razón [...] Item mando se digan en dicho monasterio de Señor Santo Domingo de esta ciudad, seis misas, todas las cuales mando se digan en el altar privilegiado de Nuestra Señora del Rosario”: LASSO DE LA VEGA, Miguel, *Aportación documental a la bibliografía artística de Soria durante los siglos XVI y XVII (1509-1698)*, en “Boletín de la Real Academia de la Historia”, CXVI (1945), pp. 369-371.

³⁴ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 61.

A partir de estos datos se puede trazar la secuencia temporal de las obras del crucero (núms. 2. 1. y 2. 2) y la cabecera (núm. 4) que se ven hoy día. No obstante, es necesario profundizar más para poder comprender lo que debió de ser el templo románico que es el centro de este estudio.

- IV. 2. Planta: estado actual

La iglesia se encuentra situada sobre un terreno relativamente elevado en el noroeste de la antigua ciudad medieval (de hecho, el suelo debía salvar el desnivel que aún hoy se constata al subir por la calle de Santo Tomé). El templo se alzaba frente a una de las puertas occidentales, conocida como la del Rosario, del recinto amurallado (hoy desaparecido) de esa parte de la ciudad. La dilatada vida del monumento hace que hoy se muestre como un espacio en el que se entremezclan varios estilos, y aunque es evidente que la fachada y su esplendor eclipsan el interior de la obra, para realizar un análisis que trate la iglesia como una totalidad es necesario intentar comprender todo el espacio edificado. Frente a la ausencia de otro tipo de referencias aparte de las comentadas, mi argumentación se basa en el estudio estilístico y tipológico.

F. 1-8,
12-13

Santo Domingo, en la actualidad, es en esencia una iglesia con planta de cruz latina integrada por varios elementos. Comenzaré con la descripción para más adelante llevar a cabo la interpretación. La parroquia consta de tres naves longitudinales con dos tramos, dos capillas laterales (de diferente tamaño) a manera de crucero, un tramo de nave central con una torre adosada al norte y con un acceso al convento por la parte meridional, un transepto propiamente dicho gótico y, finalmente, una cabecera poligonal donde se ubica la capilla mayor (a estas dos últimas zonas no tienen acceso los fieles ya que están separadas por verjas y corresponden al coro de las monjas clarisas). Como se puede constatar a partir de lo que he comentado y de los planos que adjunto, el edificio sufrió importantes cambios en su estructura, de modo que su planta actual se revela como un “todo heterogéneo”³⁵.

F. 13, 18

F. 13, 18,
37-39

³⁵ El plano sobre el que me baso para esta explicación ha sido realizado por Isabel Fernández Rodríguez y se encuentra publicado en VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 63. La planta más antigua de las que tengo constancia es la de Vicente Lampérez y Romea, pero al ser únicamente un tramo de los pies he creído conveniente no reproducirla. Para poder ver la evolución de lo que se sabe acerca de la planta y algunas de las imprecisiones que se pueden constatar, adjunto varios planos: el de Juan Antonio Gaya Nuño y dos más basados en este investigador soriano con algunas correcciones (se trata de las plantas de Bocigas Martín y Jiménez Gonzalo). La planimetría más reciente y completa es la que utilizo para mi explicación. No obstante, quisiera señalar que al estar diseñada por ordenador presenta algunas distorsiones: en las curvas el perfil no es nítido y esta apariencia poligonal puede llevar a importantes

F. 16-18

El segmento occidental de la iglesia (núms. 1 y 1. 1) está constituido por tres naves de dos tramos. De ellas, la central es algo más ancha que la suma de las medidas de cada una de las laterales³⁶. Las naves adyacentes están separadas de la central por arcos formeros, ligeramente apuntados, que arrancan de unos pilares de gran sección que se hallan constituidos por haces de columnas con un plinto común a todas ellas. Los arcos fajones de las naves laterales son de medio punto y arrancan también de los mismos grandes pilares por un lado, mientras que por el otro van a morir a ménsulas decoradas empotradas en los muros laterales. En cuanto a las dimensiones, los dos trechos que constituyen este primer segmento son ligeramente desiguales y el primero es más corto que el segundo.

La siguiente sección a destacar (núm. 2) está formada por un segmento de la nave central de planta prácticamente cuadrada y dos capillas laterales desiguales construidas más tarde (ambas con bóvedas nervadas y estrelladas diferentes). La que se encuentra al norte (núm. 2. 1) consta de planta rectangular, mientras que la meridional (núm. 2. 2) es casi cuadrada. Estas capillas fueron realizadas por arquitectos diferentes y financiadas por familias nobiliarias distintas. La del lado del Evangelio (núm. 2. 1), con advocación del Santo Cristo, consta de una bóveda de terceletes y ligaduras que forma un octógono de lados cóncavos. Todo fue costeado por la familia de los Medrano, cuyo enterramiento, bajo un arco de medio punto, se abre en uno de los muros³⁷. En la capilla del lado de la Epístola (núm. 2. 2), la advocación es a Nuestra Señora del Rosario, y el cierre del recinto consta de una bóveda de dobles terceletes de nueve claves planas sostenidas por soportes poligonales y adornadas con bolas. Fue realizada a fines del XVI (1598) por Domingo de Lué y seguramente costeada por los Neilas y los Coroneles o por Juan de Torres³⁸.

Este ensanchamiento de las naves laterales para alojar las capillas que se produjo en el siglo XVI es muy posible que se llevara a cabo sobre un crucero románico ya que el sistema de soportes y las evidencias arqueológicas así parecen indicarlo.

confusiones. Por ello remito a la del arquitecto Francisco de Gracia Soria para subsanar ciertas imperfecciones, sobre todo en la representación de los haces de columnas del interior.

³⁶ Véase el apartado de las dimensiones del capítulo siguiente para comprobar la mayoría de las observaciones que hago en estas descripciones.

³⁷ Como ya he comentado, no hay acuerdo total sobre quiénes fueron los promotores y Rabal considera que la familia de los Neilas encargó que se llevara a cabo esta obra.

³⁸ Martínez Frías se inclina por los Neilas y Coroneles: MARTÍNEZ FRIAS, José María, *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Soria, 1980, p. 335. Aunque Loperráez atribuye su construcción a Juan de Torres: LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Vol. II, Madrid, 1978 (1788), p. 132. En contra de estas asignaciones, Rabal dice: “la capilla de Nuestra Señora del Rosario debió

La parte de la iglesia que corresponde al tercer segmento o bloque (núm. 3) se halla constituida por un tramo de nave central cubierto por una bóveda ligeramente apuntada, la torre adosada a su flanco norte (núm. 5), y un acceso al convento en el lado opuesto. Se supone que es el tramo más antiguo de toda la iglesia y seguramente corresponde al primitivo planteamiento del edificio. En esta zona se hallan dos sepulcros, uno a cada lado. Al respecto Rabal dice: “fueron patronos de la capilla mayor antigua, junto a la cual tenían sus enterramientos, la familia de los Medranos, antecesores de los actuales condes de Montesa [...] los enterramientos de esta noble familia se ven, con los escudos, bajo los arcos peraltados, en dos lucillos incrustados en los muros de la Epístola y Evangelio, en esta parte hoy central de la iglesia, que como queda dicho, fue en un principio la capilla mayor, y en el pavimento los de otra familia, emparentada con aquella, llamada de los San Clementes a quienes se los concedieron, señalados por dos preciosas lápidas sepulcrales”³⁹. En contra de lo que opina este autor, no creo que fuese esta parte la de la capilla mayor del primitivo edificio, sino la correspondiente a un tramo recto del presbiterio que precedía al ábside (seguramente colocado en la zona del actual núm. 4)⁴⁰.

El sepulcro del lado norte (núm. 3. 1) tiene un profundo arco apuntado entre columnas, y en el frontal lleva como decoración las armas de los Chancilleros del apellido San Clemente con el águila rodeada de seis castillos (en tres escudos de diferente medida y escasa calidad). En los laterales del arco se pueden ver dos pequeños escudos más y es posible que en el centro existiese otro (o al menos se hubiese pensado en colocar) dada la disposición del sillar de modo vertical. El conjunto sepulcral está adosado al muro y no excavado en él (se puede constatar por la imposta decorada que desaparece por detrás y por la profundidad del vano del arco que se corresponde exactamente con lo que sobresale el bloque). Junto a esta hornacina se halla una escalera de tres escalones que comunica con una puerta de acceso al interior de la torre. Justo enfrente, en el lado sur (núm. 3. 2), se encuentra otro sepulcro del mismo estilo que el anterior, la tipología es igual y la única diferencia es la decoración en el anverso con un único escudo partido de águila y castillo. En el pavimento de este tramo, en el centro, se encuentran las lápidas sepulcrales que corresponden a los San Clemente. Según concreta Menéndez Pidal: “Luis de San Clemente, marqués de Montesa, caballero de Alcántara y senador del Reino,

de ser obra de los fieles, porque no se atribuye a familia conocida ninguna”: RABAL, Nicolás, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia*. Soria, Barcelona, 1889, pp. 274-275.

³⁹ *Ibidem*, pp. 274-275.

⁴⁰ Esta disposición es muy frecuente en las iglesias de una o tres naves de la zona.

último varón de esta familia está enterrado en el centro de la iglesia de Santo Domingo de Soria”⁴¹.

En cuanto al último tramo (núm. 4), que alberga ahora la capilla mayor, Martínez Frías destaca que: “para la construcción del actual crucero fue preciso demoler el ábside de la capilla mayor del primitivo templo románico, aunque se respetó el tramo presbiterial, tramo en el que figuran dos nichos sepulcrales de arco apuntado, flanqueado por pilastrillas coronadas por pináculos”⁴². Este segmento de crucero y capilla mayor fueron obra del maestro de obras Francisco Revilla. La documentación habla del encargo de Juan de Torres para desmontar la capilla mayor, pero no existen más datos que permitan constatar la forma del ábside que se destruyó y su exacta localización⁴³. El transepto consta de tres tramos, el central es cuadrado mientras que los laterales son rectangulares y están cubiertos por bóvedas nervadas estrelladas más o menos complicadas⁴⁴. El ábside es de planta semioctogonal y luce una bóveda de crucería estrellada con ocho claves lisas.

A pesar de que una gran parte de la iglesia actual no corresponde al proyecto en el que se inscribe la fachada, la tipología del templo destaca en planta por ser uno de los pocos ejemplos tardorrománicos de tres naves que se conservan en la actualidad en territorio soriano. De hecho, el tipo más generalizado en la zona de Soria es el de una sola nave de pequeñas proporciones como ocurre en San Esteban de Gormaz, Tiermes, Caracena, Tozalmoro, Barca, San Nicolás y San Juan de la Rabanera entre otros ejemplos. En el resto de Castilla también es más frecuente una única nave (excepto en algunas parroquias urbanas más importantes y otros monasterios de cierta categoría). Los ejemplos de tres naves en el románico soriano quedan relegados al Burgo de Osma, San Pedro de Soria, San Gil, Nuestra Señora del Campanario y San Miguel de Almazán, monasterio de Huerta, San Miguel de Caltojar, y pocos más.

F. 41-42,
47-49

⁴¹ MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *La caída de Juan de Luna: una nueva relación de la muerte de los fieles de Soria*, en “Celtiberia”, 25 (1963), p. 20.

⁴² MARTÍNEZ FRIAS, José María, *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Soria, 1980, p. 335.

⁴³ Rabal escribe: “Asimismo se cuenta que los Torres, envidiosos de los Sanclementes como patronos de la capilla mayor antigua, ocuparan en ella los asientos de preferencia, idearon construir a sus expensas la capilla mayor actual, con sus dos laterales que forman el crucero, con lo cual lograron colocarse los primeros dejando a sus rivales en el centro de la iglesia”: RABAL, Nicolás, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia*. Soria, Barcelona, 1889, p. 276. Respecto a esto, Marichalar cree: “que existían entre ellos buenas relaciones como acreditan los documentos de archivo, en donde vemos que se intercambian entre ellos los testigos y padrinos de bodas y bautizos y también albaceas testamentarios”: MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé)*. *Art and History*, Madrid, 1972, p. 197.

Finalmente, Santo Domingo también se distingue en planta porque con la colocación de la portada en el lado oeste se convierte en uno de los pocos casos que se conservan actualmente con esta disposición en la provincia de Soria⁴⁵. En las iglesias parroquiales la portada solía abrirse en el muro sur, y este otro tipo de orientación era más frecuente en los templos con más importancia. En la propia Soria, sólo San Pedro tenía su portada en el lado oeste. En el resto de iglesias de la ciudad, la orientación del ingreso variaba: San Juan de la Rabanera tenía el acceso original por el sur (donde aún en la actualidad se puede ver la portada cegada y embutida en el muro del crucero), en San Nicolás la entrada se localizaba en el muro norte, en San Gil se colocó la puerta en el lado sur, y en San Juan de Duero la portada principal se emplazaba en el sur.

- IV. 3. Alzados

Como ya he puesto de manifiesto, los cambios constructivos resultan evidentes en el plano, pero en los alzados se observan de forma aún más clara los titubeos y las modificaciones de la construcción. Los tramos a los que hago referencia son los mismos que en la planta y a partir de los muros se pueden ver detalles que corroboran las diferentes concepciones del espacio. A falta de un estudio de paramentos, es necesario resaltar ciertos elementos que pueden ayudar a evidenciar cuestiones importantes.

La nave central, más elevada que las laterales, se cubre con una bóveda apuntada que parte de una línea de imposta que prolonga los cimacios de los capiteles más altos y recorre toda la nave. En cuanto al resto, los tramos de los lados se encuentran cerrados con bóvedas de medio cañón, y están divididos por arcos fajones sencillos de amplia sección rectangular (sin perfil redondeado). En el primer segmento (núm. 1) éstos no se apoyan en columnas, sino en ménsulas voladas de la imposta corrida (ocurre tanto en el

F. 17, 226-229

F. 213, 224-225

⁴⁴ En el plano de Isabel Fernández no aparece la cubierta del lado sur de este tramo detallada, pero en la planta del arquitecto Fernando de Gracia se ve que aparece con la misma disposición que la del lado norte.

⁴⁵ En el artículo de RUEL, Françoise, *Le concept d'entrée dans l'architecture religieuse du Moyen Âge*, en "Mélanges de la Casa de Velázquez", XVI (1980), pp. 97-112, se estudian veintiocho iglesias de la zona soriana entre las cuales Santo Domingo resulta ser la única con la orientación de la entrada hacia el oeste, en el resto la colocación de la puerta varía (aunque la mayoría está hacia el sur). Entre los templos analizados destacan: la Virgen de la Peña de Ágreda, San Martín de Aguilera, San Miguel de Andaluz, San Pedro de Caracena, Castillejo de Robledo, Nuestra Señora de los Ángeles de Fuensauco, los Mártires de Garray, la Asunción de los Llamosos, Nafría la Llana, Nuestra Señora de la Concepción de Omeñaca, San Miguel de San Esteban de Gormaz, Santa María de Tiermes, Santo Domingo de Torreandaluz, Tozalmoro, Villasayas, etc.

muro norte como en el sur). Cada una tiene dos caras que miran hacia la nave mayor, y ni su ejecución ni su estilo tiene nada que ver con las esculturas de la portada⁴⁶.

F. 16

Las naves laterales se comunican con la central mediante arcos formeros apuntados doblados y avanzados del muro sobre columnas a las que se oponen las que sostienen a los fajones, así forman un haz y componen recios pilares cruciformes complejos. Algunas basas son sencillas, mientras que otras presentan garras o semicírculos en las esquinas (no voy a dar mucha importancia a estos detalles ya que las restauraciones de 1917 y las siguientes alteraron varias de estas piezas)⁴⁷.

F. 18

Las primeras pilastras están embebidas en el muro oeste, pero sus características son las mismas que las del primer haz de columnas exento. Los dos enormes haces que separan los tramos longitudinales (núms. 1 y 1. 1) presentan un pilar de doce fustes cilíndricos y lisos (son más elevados y amplios los que sostienen los arcos fajones que los otros). Se trata de cuatro gruesas columnas, con un par de columnillas adosado a cada lado, de cuyos capiteles parten en todas direcciones arcos para sostener las bóvedas. Estos capiteles son troncopiramidales, su decoración es vegetal y en su mayor parte presentan modelos compositivos repetidos y estereotipados con escasas variantes y poca calidad, sobre ellos se apoyan unos gruesos cimacios lisos. Moreno menciona que el coro que estaba a los pies del templo desde el siglo XVI se construyó a costa de algunos capiteles⁴⁸. De hecho, en las excavaciones que se realizaron en el interior de la iglesia entre el 2 y el 23 de mayo del año 2001 se encontraron restos del derrumbe del coro que permiten constatar tal afirmación⁴⁹. Todas las columnas están dispuestas sobre un alto basamento común de núcleo cruciforme y zócalo poligonal, con un plinto abiselado en su parte inferior. De nuevo, las restauraciones han alterado algunos elementos y no todo lo que se ve en la actualidad es fiable.

F. 214, 216-
219

⁴⁶ Se encuentran bastante lejos del refinamiento de las figuras de la fachada: estas cabezas son desproporcionadas, poco naturales y bastante torpes. Presentan unos rostros gordos y esquematizados con la frente escasa, peinados con raya en medio, cejas grandes y ojos almendrados, nariz puntiaguda y barba formada por diversos mechones.

⁴⁷ Remito al apartado de las restauraciones contenido en el capítulo V.

⁴⁸ MORENO Y MORENO, Miguel, *Soria turística y monumental*, Soria, 1960, p. 99. Ante estas referencias y otras (que se verán más adelante en el capítulo V) he decidido no hacer un estudio de los capiteles interiores ya que muchos de ellos fueron sustituidos por las alteraciones de la estructura y por las restauraciones. De todos modos, es evidente que la calidad no corresponde a la de la portada.

⁴⁹ Los datos corresponden a la UE 305 y 306; y se hallan en el informe inédito de la memoria de la excavación realizada por Arquetipo S.C.L., *Intervención arqueológica en la iglesia de Santo Domingo (Soria)*, Soria, 2002, depositado en el Servicio Territorial de Cultura de la Junta de Castilla y León en Soria. Agradezco a la arqueóloga Elena Heras y al jefe del Servicio Pedro Asensio las facilidades mostradas para la consulta de dicha memoria. Más adelante retomaré el tema de esta intervención pues varios son los datos interesantes que se pueden constatar a partir de la arqueología.

F. 801

En el segundo par de apoyos exentos, que separa los tramos siguientes (núms. 1. 1 y 2), las columnas que sostienen los fajones son dobles y así resultan haces de catorce fustes⁵⁰. Las características de las columnas corresponden a las anteriores en esencia, pero tanto en planta como en alzado se ve que la idea constructiva ha cambiado. De hecho, los pilares se encuentran desigualmente emplazados respecto a los primeros ya que, al doblar las columnas de los frentes, el espacio que ocupan es mayor, con lo cual se obliga a que el arco fajón sea más amplio en la sección⁵¹. Este cambio podría ser explicado por la necesidad constructiva que vendría determinada por un crucero: es evidente que ante una bóveda mayor de cierre era obligatoria una superficie más grande para sustentar los arcos. Así, parece que las necesidades de un supuesto crucero románico condicionaron los cambios de la planta y el alzado. Además, los podios sobre los que se alzan los distintos conjuntos tampoco son iguales: los haces exentos del primer tramo están colocados a una altura desigual del suelo y probablemente este dato indica una diferencia en la construcción⁵². De hecho, en la única excavación arqueológica de la que existe una memoria, la de 2001, se realizó un sondeo en la capilla noroeste para encontrar: “los restos de la cimentación de la planta original románica [...] y los resultados obtenidos no han permitido rescatar ningún elemento estructural del templo original”. De esta manera, aunque en el resto de la capilla del Santo Cristo sólo se bajó una profundidad de 30 cms, parece que al no encontrar estructura alguna de los muros de cierre de esta zona, la idea del crucero en planta quedaría corroborada por estos datos.

F. 800-801

El siguiente grupo de pilares (los que separan el núm. 2 del núm. 3) presenta los mismos rasgos que los anteriores, pero al margen de esto, destaca la resolución del engarce con la zona más cercana al ábside. Este tramo recto aparece cubierto con una

F. 222-223,
226-228

⁵⁰ Según Lambert: “son frecuentes las iglesias de pilares complicados, entre ellas las que incluyen parejas de columnas en los lados de la nave principal. Es un sistema de origen francés, pero que aquí se da tanto en unos reinos como en otros, en edificios catedralicios (Tarragona, Tudela) o en iglesias del cister”: LAMBERT, Élie, *El Arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1977 (1931), pp. 101, 103-104, 116-117, 133. La realidad no parece ser tan simple y, aunque hablaré de este sistema de soporte en el estudio de la filiación arquitectónica, me gustaría destacar que ya Bango escribe en un artículo de 1991 acerca de la necesidad de: “replantear la terminología “hispanolanguedociana” que, fundamentalmente desde los muy meritorios y magistrales trabajos de Lambert y Torres Balbás califica la casi totalidad de la segunda mitad del siglo XII y gran parte del XIII”. Este autor considera que respecto a Lérida: “la estructura de soporte es totalmente románica”, y en la nota 55 de la p. 35 apunta que: “la doble columna como recurso tectónico o constructivo ha sido tenida en cuenta tanto en la arquitectura prerrománica como en la románica”: BANGO TORVISO, Isidro, “La catedral de Lleida. De la actualización de una vieja tipología templaria, conservadurismos y manierismos en su fábrica”, en *Congrès de la Seu Vella de Lleida*, Lérida, 1991, pp. 29-53.

⁵¹ Existe la posibilidad de que hubiese estado previsto hacer arcos fajones doblados que no se llegaron a realizar.

⁵² En los laterales de ambos haces de columnas se produce una alteración en la zona de unión con las naves laterales. Todo parece indicar que en origen estaban exentos.

bóveda de medio cañón (de menor altura que la apuntada central), que se enlaza de manera peculiar con el resto de la nave mediante un brusco empalme. Está claro que se produjo un encuentro forzado entre dos maneras de construir plenamente diferenciadas. Algunos autores han señalado que lo que quedaba de la iglesia antigua se unió a la nueva⁵³. Lo que es visible a simple vista es que entremedio de ambas fábricas, tanto en el muro norte como en el sur, quedó embutido un fuste que en la actualidad está cortado porque según parece no se pasó a colocar el capitel correspondiente. Cabe pensar que fue derruida la parte de la nave de la iglesia antigua para enlazar con los tramos nuevos que se habían construido ya (núms. 1, 1, 1, 2).

En cuanto al resto de los soportes y arcos de la zona del ábside actual (núm. 4), he decidido no hacer referencia a ellos. En primer lugar, porque no corresponden a la época medieval, y en segundo lugar porque no está permitido el acceso (por ser la zona de oración de la congregación de las clarisas), en consecuencia me ha sido imposible contemplar la arquitectura con detenimiento.

Aunque se debe actuar con cautela, en el interior la sillería de los muros es muy limpia: los gruesos sillares de piedra están bien escuadrados y se encuentran tallados de manera bastante regular. No obstante, hay constancia de que en las sucesivas restauraciones se llevó a cabo una agresiva limpieza del paramento con lo cual se ha perdido mucha información. Del mismo modo, las bóvedas están bien despiezadas, sus sillares son más bien pequeños y las juntas están cubiertas de modo satisfactorio. De hecho, en la zona de encuentro de los dos paños de la bóveda apuntada se puede observar claramente la disminución del tamaño de la piedra.

Actualmente en el muro norte aparece una ventana y aunque es posible que tuviera una gemela en la parte del muro sur, si la hubo, ésta fue cegada por los dominicos al adosar el muro al convento (de todos modos en los sillares no se constata ningún cambio que pudiera apuntar el cierre de un vano preexistente). Hago alusión a este dato porque en la iglesia destaca la falta de luz directa a las naves y en realidad la escasa luminosidad se compensa únicamente por el vano del rosetón. El único hueco que es visible desde el exterior septentrional corresponde a una ventana que se encuentra colocada bajo un arco de medio punto doblado con columnas en las jambas y fustes que soportan unos capiteles con decoración muy tosca y de escasa calidad. El de la izquierda del espectador corresponde a un vegetal, mientras que el de la derecha se compone de

⁵³ Al respecto, véase el apartado de las etapas de construcción.

dos animales fantásticos afrontados que vuelven las cabezas. Desde luego, el estilo no tiene nada que ver con el de la fachada y no sé hasta qué punto corresponden a los originales ya que, sin duda, la vidriera del vano es mucho más tardía⁵⁴. En cualquier caso, la ubicación del hueco, descentrada respecto a las columnas que separan los tramos núms. 1 de 1. 1, resulta muy llamativa y me ha llevado a considerar la posibilidad de que fuera un muro reutilizado de la iglesia primitiva. Finalmente lo he descartado porque no he logrado encontrar una explicación lógica para conectar este tramo con el de la parte núm. 3 que sí es el más antiguo⁵⁵; y porque además las hiladas del muro norte, desde el interior, corresponden a la misma disposición que las del muro oeste, dato que revela un mismo impulso constructivo⁵⁶. Lamentablemente, la única excavación arqueológica que se ha realizado en el interior estaba condicionada por los trabajos de instalación de la calefacción radiante del templo y no pudo ser totalmente exhaustiva. Bajo el nuevo suelo que se ha colocado como pavimento seguramente aún quedan suficientes datos como para poder avanzar más en el estudio de las fases de construcción.

En el exterior, desde los laterales del frontis es visible (tanto en un extremo como en el otro) el poco afortunado engarce entre la fachada y el muro exterior de las naves laterales; además, se observa la falta de la moldura del cimacio de los capiteles de las arquerías inferiores así como la ausencia de continuidad de los resaltes que delimitan el piso de arcos de arriba. Los contrafuertes adosados al muro norte son posteriores, sin duda, por la disposición de los sillares típica del siglo XVI (aunque la técnica constructiva es la misma que la fachada). Por debajo de ellos, se aprecia perfectamente el cambio de la piedra de manera que en el cierre de la nave se ve una tonalidad más rojiza y una ejecución más torpe que en el crucero, tal diferencia corresponde a dos etapas claramente distanciadas en el tiempo: la del XII y la del XVI. En la zona de la capilla del norte continúan los sillares de la nave bajo el añadido del muro del crucero renacentista; es decir, no hay engarce entre las piedras que permita concluir que el supuesto muro del crucero del siglo XII se reaprovechó. A mi entender, al tiempo que se construían las tres

F. 208-210

F. 202-203,
206

⁵⁴ Concretamente del siglo pasado, en ella aparece un Santo Tomás con una escuadra.

⁵⁵ Lo único que se me ha ocurrido es que la primitiva iglesia tuviera este muro como cierre de un recinto más pequeño que nada tendría que ver con el tramo núm. 3. Así, las obras de ampliación a las que corresponde la fachada se comenzarían por la torre y la cabecera, y una vez levantadas se seguiría por la entrada. En todo caso, como no tengo datos que lo puedan confirmar, únicamente lo apunto.

⁵⁶ De todos modos, es posible que el muro inicial fuese más estrecho y más tosco por lo que tuvo que ser recubierto por el nuevo en toda la parte interior. Los empujes de las bóvedas requerían unas paredes gruesas en las que distribuir los pesos y por ello los sillares coinciden en el interior: todos corresponden a la etapa del proyecto de la portada.

naves se realizó un transepto que sobresalía en planta (seguramente algo más pequeño que el actual), pero a falta de una excavación que realice el rebaje de todo el recinto nada más puedo añadir.

- IV. 4. Torre

F. 15 La maciza torre campanario (núm. 5) que complementa el perfil de la iglesia está adosada al muro norte del tramo núm. 3. Desde allí se alza con apariencia solemne si se mira por la calle Santo Tomé, sin embargo desde la fachada casi no se ve y queda relegada a un segundo término frente a la magnificencia de la portada. La vista del conjunto queda notablemente afeada por las capillas del XVI.

F. 202-203 Tiene planta cuadrada y aparece como una construcción muy robusta con muros de grueso espesor (este factor puede ser debido a que la parte de fuera encierra el núcleo inicial ya que el exterior y el interior no se corresponden)⁵⁷. A pesar de su uniformidad aparente, es evidente que fue edificada en varias etapas visibles desde la calle y acusadas dentro. De este modo, la escalera de caracol (que se encuentra a la izquierda de la entrada y embutida en el muro de la nave), era la que daba acceso al primer campanario. Aún hoy se pueden ver los arcos cegados del hueco de campanas (no perceptibles desde fuera y correspondientes en altura al núm. 2). En este piso se conservan los salmeres de una derruida bóveda de cañón que cerraba esta estancia, tal dato no debe extrañar ya que es relativamente frecuente encontrar el primer piso abovedado⁵⁸. El que la escalera se halle bajo los huecos cegados del primer campanario remite a la posibilidad de que fuese posterior a la bóveda y el primer acceso fuera de madera. De hecho, no cabe lugar a dudas pues la salida de la escalera topa directamente con las piedras de lo que queda del arco. No es posible saber con certeza el momento en que se destruyó esta bóveda, pero podía haber sido derruida cuando se proyectó elevar el segundo cuerpo de la torre. En el interior, abajo, existe una aspillera cerrada visible sólo desde dentro de la torre que parece corresponder en altura al vano rasgado que se advierte desde el tramo de la nave central por encima del sepulcro gótico adosado al muro⁵⁹.

⁵⁷ En el interior existen ventanas cegadas que no se aprecian desde fuera y una aspillera que no se constata desde la calle.

⁵⁸ En ocasiones este cuerpo bajo se incorporaba al interior de la iglesia como dependencia (sacristía, almacén, capilla, etc.).

⁵⁹ Este detalle parece corresponder a un vano de luz. De todos modos, he de destacar que el hueco que se ve desde la nave no corresponde con el que consta en el interior de la escalera, que está más bajo y se encuentra tapado detrás del sepulcro. Lo que parece claro es que estas ventanas responden a la idea de conceder luz a la escalera, iluminada por estas aspilleras profundas.

Desde el exterior, la torre consta de dos alturas diferenciadas divididas en dos tramos por una imposta de billetes continua. El piso de más abajo cuenta con cuatro altos arquillos ciegos geminados dispuestos en dos niveles, muy esbeltos, estrechos y prolongados. Los inferiores (núm. 1) son de medio punto y los de arriba ligeramente apuntados, sin ningún adorno a destacar (núm. 2). Este tipo de arcos (núm. 2) no corresponde con los que se ven en el interior, ya que en esta altura, en cada uno de los frentes existía un amplio arco de medio punto cegado en la actualidad. Con atención aún se puede ver el del lado oeste semioculto por las capillas laterales. Los paramentos que dan al sur están tapados por el convento con lo cual no tengo conocimiento de su aspecto. Sobre la imposta, que separa este tramo del superior (núm. 3), se ven los huecos de los cuatro grandes arcos lisos de medio punto que debían albergar el primer campanario, ahora cegados. Finalmente, en el tramo más alto (núm. 4) existen cuatro arcos de medio punto abiertos por los que hoy en día se ven las campanas. Si uno se fija en los sillares se puede observar que existía una gran ventana cuadrada que posteriormente fue tapada para construir los arcos mediante la misma técnica⁶⁰. El núcleo central de la torre mantiene, en mal estado, una reciente escalera de metal que conduce desde abajo hasta el cuerpo de campanas superior⁶¹.

F. 207

F. 204-205

F. 231

F. 204-205

De todo lo dicho, se puede deducir que la torre original sufrió varias alteraciones en altura y se vio condicionada por el añadido de las capillas laterales. Marichalar destaca al respecto que: “la torre, de principios del siglo XII, corresponde a la parte más antigua de la iglesia. Sin embargo, existen indicios que hacen suponer la posibilidad de una anterior construcción por haberse encontrado restos de cimientos y galerías en el subsuelo”⁶². Al margen de la frase mencionada, este autor no añade nada con lo cual aún aporta más sombras a la explicación de este elemento que tanto condiciona la explicación del resto de la iglesia (resulta evidente que se trata de una de las claves para explicar el

F. 231

⁶⁰ Posiblemente allí estuvo el reloj que más tarde se trasladó a la puerta del Postigo. Se sabe que, junto con la campana, fue un motivo de tensiones cuando se combinó la función parroquial de Santo Domingo con la del templo dominico. Actualmente no se puede acceder a esta zona más alta ya que se halla en muy mal estado, aparece cerrada y cubierta por una tela metálica que impide la entrada de las palomas.

⁶¹ Interiormente esta zona se cubre con un techo de madera compuesto por correas, tablazones, cerchas con tirantes, pares, tornapuntas, manguetas, cuchillos y pendolones, la teja es árabe. Según consta en la intervención que planeó para las cubiertas el arquitecto Francisco de Gracia Soria. En la excavación de 2001 se llevó a cabo la demolición de las cubiertas y aleros formados por el entablado de madera y metálico, además de algunas catas en la cubierta que permitieron confirmar ciertos tramos de cubierta pétreo.

⁶² MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé)*. Art and History, Madrid, 1972, p. 5.

desarrollo de la construcción). Así, podría haber existido un núcleo central que se amplió en la base y en la altura.

F. 1, 4-6, 8 En realidad, la torre era conveniente para vigilar por encima de la muralla (que pasaba casi por delante de la fachada, tras el “palacio quemado” de los San Clemente). Pero se desconoce desde cuándo el trazado de la muralla fue el mismo que el aceptado por casi todos los investigadores para el siglo XII. Es posible que en el primitivo trazado la torre fuese menos alta porque la cerca inicial de la muralla quedara más próxima al lado norte, más tarde se amplió y la torre se convirtió en un lugar privilegiado desde donde vigilar más allá de la puerta del Rosario, por eso probablemente se tuvo que alzar aún más⁶³.

F. 638, 641, 643 En otro orden de cosas, he de destacar que la torre de Santo Domingo no es un caso aislado ya que éstas abundan en la provincia de Soria (aunque en ocasiones las más grandes suelen estar separadas del templo como en San Miguel de San Esteban de Gormaz)⁶⁴. De las que existían en la ciudad parece ser que la sensación de torre-fortaleza sólo se encontraba repetida en la iglesia de San Nicolás, en la de San Gil y en la de San Pedro. Curiosamente todas se encuentran situadas en una calle cuyo trazado envuelve el núcleo central del perímetro de la ciudad⁶⁵. La torre de San Nicolás se alzaba en el tramo sur de la iglesia y aún se conserva parte en la actualidad. El piso bajo se cubría con una bóveda de cañón apuntado, mientras el piso medio se articulaba en el exterior con tres arcos⁶⁶. Además, se supone que existía un tercer cuerpo porque todavía hoy entre sus restos se conserva una hilada de sillares en la parte superior. En cuanto a la de San Gil, estaba adosada al muro norte del tramo rectangular que presidía al ábside (con la misma localización que en Santo Domingo), pero se derrumbó en parte en 1707 y en la actualidad su aspecto no corresponde con el que debió de tener en el siglo XII. A pesar de ello, en el interior también existe una bóveda (aunque en este caso de cañón apuntado). Por su parte, San Pedro tiene hoy una torre a los pies (construida entre 1601 y

F. 41

F. 42

F. 4-6 ⁶³ La muralla pasaría por alguna parte paralela a la actual calle de Santo Tomé por encima de la colina en dirección a San Pedro (que quedaría también dentro de la muralla). Se puede ver esta hipótesis si se observa detenidamente la disposición de las iglesias en los planos que adjunto acerca de la ciudad.

⁶⁴ Según Momplet: “aproximadamente un tercio de las iglesias de la región (castellano-leonesa) tienen torre”: MOMPLET MÍNGUEZ, Antonio, *Arquitectura románica en Castilla y León*, Salamanca, 1995, p. 36.

⁶⁵ Además, todas ellas corresponden a lugares que en proyección tienen las puertas del siglo XIII delante. Es posible que si existió una supuesta muralla anterior de perímetro menor, las entradas a la ciudad estuviesen frente a estos templos. Lamentablemente no poseo datos que permitan corroborar esta idea más allá de las conjeturas.

⁶⁶ En el capítulo siguiente hablaré de la decoración de arquillos semicirculares iguales a los que se encuentran en los arcos ciegos de la fachada de Santo Domingo.

1604) pero se sabe que en 1543 se derrumbó la original junto con el cimborrio de la iglesia románica, debido a ello no es posible añadir nada más sobre su aspecto. Así, la torre de Santo Domingo tiene sus paralelos más o menos cercanos en la propia Soria.

Fuera de la ciudad destacan las torres de San Miguel de Ágreda, Miño de San Esteban, San Lorenzo de Yanguas, Peroniel de Campo, San Pedro de Caracena, Arancón, Renieblas y otras. Son torres que en su mayoría se encuentran adosadas en el muro norte o situadas en los pies. La de Santo Domingo parece pertenecer a una tradición bastante asentada que cuenta con paralelos entre las iglesias más importantes de la ciudad.

- IV. 5. Etapas de construcción

Generalmente se suele admitir que el templo no fue acabado según el proyecto previsto conforme a la fachada. La nueva construcción se materializó con gran perfección en los pies, se siguió con menor calidad en las naves, posiblemente en el transepto y, aunque es probable que no se llegara a realizar, en el ábside. Por desgracia, desconozco cuáles fueron las diversas circunstancias que impidieron llevar a cabo todo el trazado porque no existen más datos que la propia construcción.

Al margen de la excavación más reciente llevada a cabo en el interior hace dos años, no existen otras memorias de intervenciones en el suelo y por ello no hay ningún estudio de la profundidad de la cimentación de los pilares, ni de la estructura sobre la que se asienta la fábrica, ni de los espesores de los muros, etc. Lamentablemente, como he apuntado, no se han realizado muchas catas y las que se han hecho no han permitido constatar la existencia de una fábrica precedente en el subsuelo de la actual. A partir de una investigación más exhaustiva sin las limitaciones con las que lamentablemente cuentan buena parte de las intervenciones arqueológicas (tiempo y dinero), un análisis estratigráfico completo permitiría profundizar en las secuencias cronológicas de las estructuras. De todos modos, los arqueólogos de Arquetipo concluyen algunos datos interesantes: “a pesar de no haber contrastado la existencia de restos murarios de la primitiva iglesia, los resultados obtenidos: la distribución de las tumbas de lajas, la presencia de un pozo de agua en el extremo Noroeste, y la tipología del basamento de los lienzos Noroeste, Oeste y Suroeste permiten hipotetizar sobre su planta original que posiblemente fue de una sola nave, con cabecera absidiada y pórtico corrido al Sur”. A pesar de la importancia de los resultados obtenidos no comparto estas interpretaciones por varias cuestiones: en primer lugar, porque las tumbas de lajas a las que hacen

referencia (UE 108 y 109) tienen una datación aproximada que se basa en paralelos tipológicos utilizados desde el siglo XII al XV, a mi entender la horquilla temporal es demasiado extensa como para afirmar que son “altomedievales” tal y como apuntan ellos. Por otro lado, la presencia del pozo de agua localizado en el sector noroeste de la nave lateral norte (UE 107) no implica que tuviera que estar en un exterior ya que existen otros paralelos de pozos que se localizan en las naves tal y como ocurre en la catedral de Pamplona. Finalmente, las tumbas mencionadas se vinculan a la cimentación de los muros UE 102 y UE 302 de manera que en el informe se explica: ‘el área aparece delimitada a Sur y Este por el encintado de losas calizas y a Oeste y Norte por una cimentación corrida a doble hilada de sillares calizos moldurados y rectangulares de 0. 2 m de grosor, 0. 4 m de anchura y longitud variable. Técnicamente su construcción recuerda a los bancos corridos de los pórticos románicos y en nuestro caso, se documenta a lo largo de 10 m longitudinales, paralelos a los lienzos Norte y Sur, así como a lo largo de toda la fachada [...] hemos considerado [...] que se trata de un elemento original de la planta del templo primigenio de Santo Tomé, posiblemente delimitando un espacio porticado que posteriormente, durante la primera modificación del siglo XII pasó a formar parte de la estructura muraria de los lienzos incluyéndose en el espacio interior’’. A mi juicio, tales sillares no corresponden al templo inicial sino a la proyección de los límites del espacio de la iglesia inicial del XII, además el hecho de que estén justo en el mismo perímetro que el recinto actual hace sospechar que se trate de la primitiva planta. Si se tiene en cuenta la posibilidad de que el templo original fuera de una única nave, tal cimentación en su conjunto no puede ser la de los muros laterales por su amplitud que no podría ser cerrada con una única bóveda. Igualmente, el hecho de que pudiera existir un pórtico en el lado sur no me parece probado: en ese caso la distancia desde el muro norte de la iglesia hasta el cierre de la galería en el lado opuesto debería ser mayor que la actual nave central, una separación en un principio demasiado amplia como para admitir una única nave. En cualquier caso hay que tener en cuenta que lo que ha llevado a plantear la hipótesis del pórtico sur ha sido la existencia de inhumaciones que en la actualidad aparecen en el interior de las naves, en este sentido es conveniente apuntar que se han localizado a lo largo de toda la zona de los pies de la iglesia actual (en el lado norte UE 109 y 108, y en el lado sur UE 313-314, 315-316 y 317-318), lo que no permite sostener la hipótesis de un pórtico en el lado meridional. A mi entender estas sepulturas corresponden a la época en la que ya se consentía enterrar en el interior, por tanto no

deberían ser consideradas como testimonios de la existencia de la planta original. Lo cierto es que la excavación realizada no aporta gran luz acerca de uno los grandes interrogantes de Santo Domingo: la forma de la planta primitiva. En todo caso, añade datos a considerar acerca de la utilización de la iglesia como necrópolis moderna, asunto que no constituye una prioridad para este estudio.

A pesar de la vaguedad de los datos conocidos existen otras cuestiones que se pueden apuntar y a partir de la estructura del edificio algunos autores han intentado esclarecer, de manera somera, el posible proceso de construcción. De todos modos, he de recordar que en los estudios del conjunto los análisis arquitectónicos a menudo se han descuidado, y nunca se ha intentado hacer una explicación exhaustiva del interior. La mayor parte se limita a constatar lo que parece más evidente: que no se acabó el proyecto de ampliación según el plan previsto. A pesar de la admisión de este dato tan general, algunas opiniones deben ser resaltadas ya que, de un modo u otro, estimulan a pensar más allá de lo evidente. El primer autor que menciona este asunto es Rabal quien únicamente dice: “la iglesia manifiesta haber sido construida en cuatro épocas”⁶⁷. Poco después Ramírez Rojas tampoco hace un análisis concreto y se limita a escribir que: “anormal se presenta el desarrollo interior bruscamente cortado e interrumpido como si se hubiera abandonado el plan”⁶⁸. Más tarde, Lampérez considera que: “conserva cuatro tramos de su fábrica primitiva” y en ellos advierte dos construcciones distintas: los tres primeros de los pies, lo más completo, y el cuarto), de manera que deduce: “la cubierta carga directamente sobre las bóvedas sin estructura de madera [...] acaso la idea del autor fue la de cubrir la nave mayor con cañón de medio punto igual que las laterales. Como puede suponerse por la inclinación de las vertientes de la fachada que no convienen con las de la actual cubierta, y sí con otras más bajas de caballete, como serían en aquel supuesto. El deseo de aminorar el empuje de la ancha bóveda central y la moda del arco apuntado, aconsejaron la adopción de esta directriz”⁶⁹. Por otra parte, el libro de Gaya Nuño, que continua siendo una referencia básica, no añade ninguna luz acerca del proceso constructivo. Este autor cree que: “existen tres templos que conforman un plano híbrido” y hace avanzar la construcción del rosetón hasta principios del siglo XIII en

⁶⁷ RABAL, Nicolás, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, 1889, p. 273.

⁶⁸ RAMÍREZ ROJAS, Teodoro, *Arquitectura románica en Soria*, Soria, 1894, p. 36.

⁶⁹ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura cristiana española*, en “Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”, IX (1901), pp. 86-87.

relación con “su decoración profusa”⁷⁰. Por su parte, Taracena y Tudela tan solo hacen referencia a: “los balbuceos constructivos del interior” y consideran respecto al rosetón que: “las columnas que encuadran la parte inferior y la cenefa, a manera de alfiz curvo [...] delatan la época de transición a la que pertenece este templo”⁷¹. En este sentido, Jiménez Gonzalo va más allá y afirma que: “el rosetón fue terminado bien entrado el siglo XIII y podría formar parte dignamente de cualquier catedral gótica”⁷². Con el propósito de explicar el asunto, Momplet opina que: “la obra se inició por los pies, concluyéndose sólo parte de las tres naves y de la fachada occidental, además de una torre, probablemente sin rematar retranqueada en el lado norte [...] sin duda el plan original incluiría una cabecera triple y probablemente un crucero, todo ello abovedado”⁷³. Mis valoraciones, en general, coinciden con las de Rodríguez Montañés, quien explica: “del análisis arquitectónico se desprende la existencia de dos campañas románicas, no muy alejadas en el tiempo. Del primitivo planteamiento nos resta un tramo de la nave, que actualmente antecede al transepto [...] así como la torre [...] en planta debió pues en origen concebirse como un modesto edificio de nave única [...] y torre adosada al norte [...] la nave de este edificio posiblemente de mediados del siglo XII [...] el nuevo proyecto planteó entonces una iglesia de tres naves [...] parece indicar que este espacio se concibió como un crucero, quizá sin transepto destacado en planta [...] parón que provoca enlazar las dos partes”⁷⁴. Aunque estoy de acuerdo con la idea del transepto, creo que sí se marcó en planta: en primer lugar, por las evidencias constructivas de los arcos (más anchos y más altos) y, en segundo lugar, por la ausencia del muro de la nave norte tanto en la cata A como en los sondeos I y II realizados por Arquetipo en la capilla del Santo Cristo⁷⁵. En cualquier caso, no participo de la idea de Rodríguez Montañés de que: “la nueva fábrica se concluyó verosímilmente en los inicios del siglo XIII”⁷⁶. A mi entender, las dataciones que admiten el siglo XIII para las obras resultan ser algo exageradas.

F. 800-801

⁷⁰ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, pp. 129-143.

⁷¹ TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y de su provincia*, Madrid, 1962, p. 124.

⁷² JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, 1985.

⁷³ MOMPLET MÍNGUEZ, Antonio, *Arquitectura románica en Castilla y León*, Salamanca, 1995, p. 65.

⁷⁴ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, pp. 63-64.

⁷⁵ De todos modos, la delimitación de estos sondeos en sentido norte-sur en un perímetro de 2 por 1 m no permite realizar conclusiones tajantes, de la misma manera, la cata A estaba condicionada por un módulo de 2. 2 m de longitud por 1. 1 m de ancho. Es posible que el supuesto muro que no se encontró estuviera localizado un poco más al norte de las inhumaciones en fosa de época moderna que se hallaron en este sector.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 61.

F. 800-801

Parece admitido por todos que hubo una iglesia primitiva que se quiso sustituir con una nueva más grande, la cuestión es intentar concretar cuáles pudieron ser las fases de construcción. Si se tienen en cuenta multitud de detalles se puede constatar que existieron algunos titubeos que remiten a diferentes actuaciones.

Casi con seguridad, la nueva iglesia se comenzó por los pies y se avanzó, envolviendo primero, y luego derruyendo todo lo que se encontraba de antiguo⁷⁷. Al principio, seguramente el trabajo no fue nada difícil, pero los principales problemas surgieron a medida que se adelantaban las obras. Considero que lo más lógico es que el prototipo de Santo Domingo fuese una iglesia con crucero al que se le articuló un ábside o un remate cuadrado (esta teoría parece la más factible puesto que la torre dificultaría la realización de más de una cabecera)⁷⁸. Aunque hay constancia de que en San Juan de Duero, San Polo, Almazán, Guijosa y San Miguel de Parapescuez existieron cabeceras rectangulares, y se sabe que en el gótico, según afirma Martínez Frías, hubo en Soria treinta y ocho iglesias con nave única y cabecera rectangular, como existe más cantidad de ejemplos con la cabecera semicircular me inclino por esta opción.

El análisis del monumento permite observar las fases de la construcción, pero la carencia de datos históricos hace imposible fijar una cronología exacta. Nada se sabe sobre la forma del templo inicial sobre el que se asienta Santo Domingo, sin embargo, es posible especular con las tipologías más frecuentes. Así, es probable que fuese una iglesia de una sola nave con torre en el muro norte, con un tramo recto y un ábside semicircular. De esta manera, resulta factible que los sillares que los arqueólogos de Arquetipo interpretan como correspondientes al templo primitivo fuesen los de la zarpa de cimentación del nuevo edificio tardorrománico. Probablemente se empezó a levantar el muro de la fachada por la izquierda y se avanzó hacia el otro lado (en la parte del paramento que corresponde al sector occidental de la fachada, es donde la decoración del cimacio esta más cuidada y donde los arcos ciegos se encuentran mejor realizados)⁷⁹. De este modo, se debió de edificar hasta la altura del collarino de los capiteles de la arquería inferior (este hecho es visible si se observan directa y detenidamente los sillares, que coinciden en la misma hilada y presentan unas dimensiones menores que el resto.

⁷⁷ La ciudad de Soria no parece que tuviera el peso suficiente como para permitir el sostenimiento de artistas y canteros fijos, por ello lo más lógico es que se tratase de una cuadrilla que se desplazaba de un lugar a otro. De este modo, resulta muy posible que quienes se ocuparon del interior no fuesen los mismos que habían realizado el exterior. Las diferencias de calidad en las esculturas parecen corroborar esta idea.

⁷⁸ Sin embargo, también es posible que se hubiese pensado derruir la torre, si se cuenta con su desaparición se podría haber pensado en una planta con crucero y tres ábsides.

Seguramente, una vez realizados los capiteles se procedió a su colocación y después, se realizaron los arcos ciegos: de nuevo se puede ver que están mejor resueltos los de la izquierda (de hecho, la última pareja del lado derecho está “sin acabar de rematar”). Llegados a esta altura, posiblemente se acometió la tarea de poner en pie el cuerpo avanzado de la portada⁸⁰.

Ciertos aspectos apuntan a que la obra tuvo que ser finalizada con relativa rapidez: como he destacado, la calidad de la zona norte es mayor que la del sur; asimismo, en la parte meridional falta el friso del montante de la jamba (que creo nunca llegó a esculpirse), hay una dovela sin acabar de ser realizada (A II 11), se rompe la concepción unitaria con la colocación en sentido vertical de otra dovela en la tercera arquivolta (A III 12), el cimacio de la parte de la derecha de la portada (Ci 5) tiene una dimensión diferente al de enfrente (Ci 6) y falta la decoración en la línea de imposta de los arcos de la derecha, entre otras cuestiones. Estos detalles del primer piso exterior (Cf I) me llevan a considerar una posible relación con las prisas y titubeos visibles en el abandono del proyecto arquitectónico del interior. Es decir, seguramente ocurrió algo que hizo que la calidad disminuyese y parece factible admitir que los maestros principales ya no estaban en Soria. De este modo, mi idea es que las obras se avanzaron en el sentido de las agujas del reloj hasta una altura determinada y luego se retomaron. Mientras tanto, seguramente se realizaban los capiteles (algunos se podían ir colocando) y se esculpían las dovelas. Lo que creo es que no se avanzó de manera acelerada en el interior pues la magnitud de la portada requería bastante esfuerzo.

Por el contrario, es posible que en el interior las obras se llevasen a cabo desde la parte sur. Así, las medidas de los lados del polígono del podio de los capiteles que sustentan los arcos de la nave de la Epístola son bastante coincidentes (74 cm y 113 cm en alternancia), sin embargo en el haz de la nave del Evangelio se producen más variaciones (77 cm que alternan con 118 cm y 79 que se compaginan con 120 cm). De esta manera, en la parte de las columnas exentas de la derecha del siguiente tramo coinciden aún menos (118 cm con 121 cm y 113 cm). Para finalizar, las columnas de la izquierda no presentan ninguna dimensión coincidente (76 cm, 122 cm, 127 cm, 119 cm, 75 cm etc.). Por otro lado, también son destacables las alturas diferentes de los podios:

⁷⁹ No obstante, las restauraciones retocaron algunos elementos de esta zona. Véase el capítulo V.

⁸⁰ En cuanto a ella, remito al apartado del estilo, capítulo XV, ya que hablo del posible montaje de las arquivoltas.

56 cm en el primer tramo, y alrededor de 79 cm en el segundo haz de columnas⁸¹. Así, el primer haz de columnas de la derecha es el que mejor se realizó, parece probable que se copiara en la izquierda y ya en el siguiente se cambió la concepción del soporte tanto en la articulación del pilar como en las dimensiones. En consecuencia, por dentro se construyó desde el lado sur hasta el opuesto, y en altura se llegó hasta el fuste de las columnas en la zona de debajo de los capiteles. De esta manera, es muy posible que los arcos no se cerrasen en un primer momento. Seguramente se empezó a finalizar el perímetro del templo a poca altura, se hizo el haz de columnas de la derecha y luego el opuesto, más tarde, cuando el exterior estaba bastante avanzado se edificó en altura hasta el segundo piso de arcos ciegos. Es posible que los capiteles del interior aún no se hubiesen hecho en el momento en el que se trabajaba en la fachada (digo esto porque la diferencia de ejecución, planteamiento y estilo es notable en relación con los de la portada). Lo que está claro es que este nuevo taller de escultura que actuó en el interior no tenía mucho que ver con el del exterior (de todos modos, como he destacado, en la restauración de 1917 se llevaron a cabo varias intervenciones en el interior y desconozco qué capiteles pudieron ser afectados por los cambios)⁸².

F. 214-225,
740

En el interior del muro oeste la cuarta hilada de sillares bajo el rosetón parece indicar que a partir de ella hubo una nueva etapa de construcción del templo y existió un cambio, quizá correspondiente al final de la etapa inicial de cierre de muros; esta hilada exteriormente coincide con el tejadillo que remata la portada. No obstante, apunto la posibilidad de que esta diferencia en los sillares pudiera ser debida únicamente a la destrucción del coro alto que podría tener allí la base de su asiento: cuando se demolió se cambiaron algunas piezas. En las naves laterales, desde el muro del hastial, se pueden ver dos sencillos vanos de aspillera colocados por encima del nivel de los arcos superiores. No creo que fuesen previstos en el plan original ya que, en principio carecen de utilidad y tampoco están colocados de manera simétrica, factor que extraña dada la total simetría

F. 212, 229

⁸¹ Estas medidas de los podios pueden corresponder a la restauración de 1917 y no tener exactitud respecto a la construcción primitiva. Además, fueron tomadas antes de la restauración de 2001 a partir del suelo de brea inexistente en la actualidad. No hay manera de saber dónde estaba el paramento primitivo de todo el templo pues en la excavación más reciente no se rebajó más allá de los 30 cms. Aún así, en la UE 310 se encontró un pavimento compuesto por cuatro losas de caliza rectangulares, de tamaño variable, unidas a seco. Tal hallazgo se dispone continuo, pero fragmentado, en el sector Noroeste de la cata B, ocupa 1 m y es, sin duda, el pavimento original del templo románico. La falta de más datos hace imposible precisar más acerca de esta interesante cuestión.

⁸² He tratado de averiguar qué es exactamente lo que se hizo en aquellos años, pero ya que no se realizó ninguna memoria de la actuación, esta tarea es sumamente difícil. Remito al capítulo siguiente para conocer más datos sobre esta y otras intervenciones.

F. 800-801

del conjunto. De hecho, desde fuera se ve que en el lado sur la ventana es ligeramente más pequeña y recorta las piedras de alrededor, parece haber sido realizada en un segundo momento y con seguridad no corresponde a la fachada original (en las fotografías de diferentes épocas se constata este detalle). Así, creo que estos vanos fueron realizados para iluminar el coro alto construido por los dominicos y ampliado por las clarisas y, desde luego, no estuvieron previstos en origen⁸³.

Todo esto es lo que correspondería a la primera etapa de construcción, en ella se realizó la fachada y el primer tramo del interior sin cerrar en altura (no todo el núm. 1 del plano, sino la primera parte, seguramente hasta la zona más próxima a los pies de los capiteles del segundo haz exento)⁸⁴. A mi entender, a pesar de las pequeñas diferencias de ejecución, el conjunto de la fachada pertenece a una misma fase de construcción. Posiblemente no se edificó a la vez hacia arriba sino mediante los momentos que he intentado desgranar (los mechinales que se conservan en la actualidad corroboran la falta de simetría entre los dos lados de la fachada). No creo que el rosetón fuese realizado con más posterioridad que la que le toca por el sometimiento a las necesidades constructivas y avanzarlo hasta el siglo XIII me parece muy poco justificado.

Es posible que poco después se introdujeran nuevos criterios sobre el abovedamiento y se creara un nuevo tipo de pilar de catorce fustes, pero lo más probable es que el cambio se debiese a la necesidad de soportar más peso (seguramente se planeó un cimborrio sobre el crucero que finalmente no se acometió). Fue el momento en el que se cerraron los espacios, la fachada ya había sido acabada y se debía de avanzar en el interior con más ímpetu. El propio rosetón se presenta, desde dentro, embutido en el arco apuntado de la nave central y la curvatura parece colocada de forma un tanto forzada. Probablemente la ejecución de la rosca exterior del rosetón y su montaje tuvo lugar antes del cierre de las bóvedas. El hecho de que los arcos fajones presenten la clave seccionada por la moldura que recorre toda la nave central, puede indicar que en un principio se había pensado en hacer más alto el espacio, factor que se ve corroborado por el detalle del arco que enmarca el rosetón. Probablemente se abandonó la idea inicial y se decidió, al final, rematar el templo con soluciones que ya se habían experimentado con anterioridad. El cambio es evidente: el espacio que ocupan los gruesos pilares es

⁸³ Como he dicho, hoy día el coro ya no está ya que fue desmontado en la restauración de 1917.

⁸⁴ Digo esto porque la altura de las columnas del lado oeste es igual a las del primer tramo, mientras que las del lado opuesto están situadas a menor distancia del suelo. Esto indica también un cambio o una previsión diferente.

considerable y todo apunta a que fue pensado para sustentar un mayor peso y una mayor altura de las naves, asimismo los haces de columnas que actualmente se encuentran alterados por las capillas laterales indican una transformación en su estructura. Debido al abandono del proyecto original, el resultado del cierre actual del conjunto de la obra es un tanto pesado, y a mi juicio las modificaciones mencionadas no se pueden explicar más que por una necesidad estructural: un cimborrio planeado en planta y finalmente no realizado en altura.

Llegados a este punto, debo destacar que en el paso de la zona núm. 2 a la núm. 3 es donde surgen más dudas. En el tercer conjunto de columnas se produjo un cambio notable que remite a dos construcciones diferenciadas que se unieron a partir de un entronque torpe. En ambos lados, la columna que se ha quedado sin capitel queda entre la más baja, posiblemente más antigua, y el resto, de modo que podría pensar que los maestros quisieron realizar en un principio un pilar exento (es factible que se hubiera querido derruir este tramo de la nave, pero la idea se abandonó). Esta parte, justo anterior a la zona reservada al coro de las clarisas actual, está cubierta con una bóveda de medio cañón delimitada por un arco fajón doblado (similar en estructura al de los arcos formeros). De hecho, la forma que presentan los capiteles de las naves parece estar concebida para recibir arcos doblados, tanto los fajones como los formeros, aunque sólo están doblados los formeros. En realidad, la solución de los soportes no corresponde a la fórmula de los abovedamientos. Probablemente la dinámica constructiva alteró la estructura inicial, pero las causas de tal cambio resultan por el momento imposibles de determinar.

F. 226-228

Finalmente, aunque no tengo datos que permitan corroborar esta teoría, es posible que se llegara a construir un nuevo ábside de acuerdo con el proyecto de la portada. Resulta poco adecuado admitir que desde la mitad del siglo XII, pasando por el momento de las obras de la fachada y el interior, hasta su derrumbe en el siglo XVI se mantuviera el ábside primitivo del primer templo románico. Evidentemente, la capilla mayor primitiva desmerecería ante el esplendor de la fachada, y además debía de ser muy pequeña y relativamente pobre. Me cuesta creer que se quedara casi cuatrocientos años sin tocar (sobre todo si se tiene en cuenta la calidad de la escultura de la portada). Dejo en el aire la posibilidad de que el taller de la fachada trabajase en el nuevo ábside

tardorrománico, que sería el que se sustituyó, mientras otros realizaban el interior⁸⁵. En consecuencia, el tramo de la nave única del templo inicial se conservó por la torre.

La propuesta inicial que correspondía al proyecto de la fachada bien pudo ser la construcción de una iglesia de tres ábsides, con el central más grande que destacara sobre el resto y un crucero: en tal caso habrían previsto destruir la torre (pues es evidente que era un estorbo). Sin embargo, nunca se llegó a concluir el proyecto primitivo y el recinto quedó cerrado con un único ábside, tipología que resultó ser la propia de algunas iglesias de tres naves y capilla mayor como las de Almazán o Caltojar. De este modo, se mantuvo una parte de la estructura del templo más antiguo (que se sabe existía en 1148), pero se cambiaron los pies, las naves y, a lo mejor, la cabecera (si se pudo o no llegar a sustituir el ábside es algo que no puedo precisar sin un estudio arqueológico exhaustivo).

Finalmente, es importante destacar que en cuanto a los factores que pudieron impedir la realización del plan tardorrománico previsto en origen, la verdad es que no existe ninguna base fiable⁸⁶. En cualquier caso, en el templo actual existen dos etapas principales que difieren en la concepción de la estructura pero que seguramente no se distanciaron mucho en el tiempo: lo que queda de la zona más antigua corresponde a las partes numeradas como 3 y 5, y del proyecto tardorrománico sobreviven los sectores 1, 1.1 y 2⁸⁷.

La iglesia de Santo Domingo revela una dinámica de transformación y ampliación propia de muchas iglesias contemporáneas, pero un análisis detenido permite comprobar también la modificación del proyecto original: a pesar de la aparente homogeneidad no hay duda de que los constructores se replantearon las características técnicas y alteraron la estética del edificio.

⁸⁵ Lamentablemente no conozco la existencia de restos escultóricos que pudiesen avalar esta idea, y desde luego no se han realizado excavaciones arqueológicas en esa parte.

⁸⁶ Así, es posible que cuestiones monetarias no permitieran finalizar la obra, también es factible el abandono del plan de los miembros del taller por desavenencias con los promotores, del mismo modo es probable algún tipo de enfermedad que mermara la “plantilla” disponible (aunque no tengo constancia de ninguna plaga que afecte la ciudad en estos años). En esta línea es también aceptable que en cualquier ataque a la ciudad fuese destruida parte de la obra (por ejemplo, se sabe que hubo un ataque de Sancho VII de Navarra en 1196, aunque desconozco el alcance que tuvo y parece que fue en fechas más tardías que las que corresponden a la construcción de la iglesia). De todos modos, ninguna de estas ideas se basa en documentos que permitan afirmar las hipótesis y el problema permanece sin poder ser justificado.

⁸⁷ En el conjunto del templo existen más detalles tardíos de actuaciones posteriores, rupturas que se aprecian a simple vista con una importancia muy relativa en la explicación de la obra tardorrománica.

- IV. 6. Filiación arquitectónica

Las dudas que plantean las fases de construcción enmascaran un proyecto que se presenta con un resultado bastante consecuente en su interior.

Respecto a la planta inicial anterior a 1148, Santo Domingo debió de ser una iglesia de una nave con torre adosada al muro norte, un tramo recto desarrollado y un ábside semicircular. Una tipología que se encuentra en la propia ciudad de Soria, con diferente ubicación de la torre, en San Juan de la Rabanera y San Nicolás, de manera que parece muy posible que hubiesen otros templos de una sola nave precedida de un tramo rectangular⁸⁸. En realidad, se trataba de la manera más frecuente de construir edificios modestos ya que su pequeño coste era básico para comunidades con pocas necesidades: la cubierta podía constar de una bóveda o simplemente estar cerrada por una techumbre de madera⁸⁹. Este tipo de iglesias se encuentra en toda la zona estudiada: San Miguel de Fuentidueña, Pecharromán, Carcedo de Bureba, Jaramillo de la Fuente, etc⁹⁰. En Santo Domingo se cubrió el tramo del ante-ábside con bóveda de medio cañón, según apunta Momplet “cuando un tramo recto precede a los ábsides éstos se cubren con bóveda de cañón”⁹¹. Aunque no se puede afirmar con seguridad en qué consistía el resto del templo original, pues no ha quedado nada de él, lo más factible es que estuviese abovedado.

F. 45-46

En cualquier caso, el proyecto de transformación de esta iglesia por una nueva de tres naves revela un interés por superar la construcción anterior. El resultado fue fruto de un empeño constructivo marcado por el intento de destacar en la ciudad. Tan sólo tengo constancia de que existieron plantas de tres naves en San Gil y San Pedro (rasgo que permite resaltar el valor de Santo Domingo). Aunque hoy nada queda del interior de la colegiata, parece ser que contaba con un crucero y una torre. La importancia y envergadura de la colegiata de San Pedro hacen factible que la tipología de Santo Domingo se inspirara en ella. Sin embargo, más semejanzas existen con San Gil, parroquia que destacaba en el Censo de 1270 por ser una de las que albergaba más población, además “su importancia y prestigio fue tal que al menos en dos ocasiones en

F. 41-42

Ocurre, por ejemplo, en el engarce de la capilla lateral de la Epístola con las naves: en el lado de la pared se rompió el muro y se colocó un arco nuevo sobre el que se situó un escudo (que no se llegó a tallar).

⁸⁸ De hecho, algunas descripciones de las parroquias censadas en 1270 parecen indicar que el tipo más común era el de una sola nave (pero sin torre).

⁸⁹ Momplet afirma que “sólo algo menos de la mitad de las iglesias románicas castellano-leonesas tienen sus naves abovedadas”: MOMPLET MÍNGUEZ, Antonio, *Arquitectura románica en Castilla y León*, Salamanca, 1995, p. 25.

⁹⁰ No resulta clarificador establecer más paralelos, pues se trata de una tipología muy habitual.

⁹¹ MOMPLET MÍNGUEZ, Antonio, *Arquitectura románica en Castilla y León*, Salamanca, 1995, p. 23.

1523 y 1580, detentó la dignidad de iglesia colegial⁹². En planta, presenta tres naves (con la central más ancha) que forman tres tramos de igual tamaño. La disposición de los elementos en el plano es la misma que en Santo Domingo (excepto en las dimensiones ya que en Santo Tomé el espacio numerado como 1 es rectangular en sus dos tramos). Además también cuenta con una torre colocada en el flanco norte (muy semejante si no fuera por la localización de la entrada y porque el espacio interior es menor). Sin embargo, lo que cambia notablemente es la estructura de los pilares (que en San Gil resultan ser sencillos), y la manera de cubrir las naves (mediante madera). Por otro lado, tampoco los restos de escultura parecen haber sido de buena calidad. Esto induce a pensar que ambas iglesias siguieron casi la misma tipología, pero Santo Domingo resultó más completa en su desarrollo y más rica en la realización (es probable que las dos tuvieran bastante que ver con el proyecto de San Pedro)⁹³.

De todos modos, no voy a detenerme mucho en este tipo de planta ya que tres naves son habituales en la Península y por eso esta estructura arquitectónica no supone un hecho aislado. En general, se encuentra sobre todo en dos tipos de iglesias, las monásticas (que deben albergar comunidades amplias) y las urbanas, cuyos modelos se encuentran desde el siglo XI. Pero existen ejemplos que permiten acotar las filiaciones y en este sentido, resultan significativas las palabras de Bango sobre el primer templo de Silos: “constaba de tres naves de dos tramos y una cabecera de tres ábsides semicirculares precedidos de un tramo recto. Tanto la nave central como su ábside correspondiente eran claramente más anchos que sus colaterales. Por su forma los especialistas no han dudado en identificarla como un modelo tipológico muy característico de la arquitectura de románico pleno hispano del último tercio del siglo XII”⁹⁴. Como se ve, excepto en cuanto a la cabecera y la carencia de crucero, el tipo resulta muy similar. De hecho, si se tiene en cuenta que en Santo Domingo la cabecera viene determinada por la torre, y que no hay posibilidad de afirmar con seguridad si el crucero finalmente se marcó en planta, todo encaja en esta tradición arquitectónica. Además, existen más puntos de contacto y Bango

F. 56

⁹² VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 139.

⁹³ A pesar de los posibles contactos en la planta, el taller escultórico que trabaja en Santo Domingo no coincide en casi nada con el de San Pedro (como trataré de demostrar en la tercera parte de este estudio). Es posible que en la arquitectura de Santo Domingo se estuviera copiando una tipología bastante frecuente, que se conocía al margen de la concatedral. El devenir del taller escultórico muestra el desplazamiento de los artistas, por ello creo que las conexiones estilísticas con el Burgo de Osma y Silos pueden revelar más luces acerca los posibles modelos arquitectónicos.

⁹⁴ BANGO TORVISO, Isidro, “La iglesia antigua de Silos: del prerrománico al románico pleno”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la Iglesia y el claustro. 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 352.

destaca acerca de Silos: “desde el punto de vista arquitectónico lo más característico y sorprendente de esta ampliación es la disposición de los soportes con dobles columnas en sus frentes. Se trata del único edificio español del románico pleno que ha sido totalmente resuelto con este tipo de apeo; su rareza es tan sólo compartida, por lo que yo conozco, por el piso superior de Saint-Benoît-sur-Loire y algunas iglesias de cronología problemática de la Ruerge”⁹⁵. Como ya he resaltado antes, Torres Balbás, que estudió de manera sistemática el problema de este tipo de soporte, llegó a la conclusión de que la escuela fue de origen francés, aunque tuvo un desarrollo sistemático en España, según él las obras: “corresponden a la introducción de las bóvedas de ojivas en nuestro país, donde comienzan a cubrir edificios cuyas restantes formas son aún románicas”⁹⁶. Así, sus dataciones se sitúan en torno a finales del siglo XII y principios del XIII. En su artículo apunta un dato de gran interés y concretamente dice: “el único ejemplo del que tengo noticia, en iglesias de tres naves, se da en la pequeña de Santo Tomé [...] los pilares tienen dobles columnas para los arcos perpiaños que no llegaron a voltearse, flanqueadas por otras para su dobladura [...] el pilar, que descansa sobre un plinto o zócalo octogonal, tiene, pues catorce columnas que le envuelven por completo, fortaleza extremada para el reducido ancho y alto de las naves [...] casi todos los edificios de este grupo se cubren con bóvedas nervadas y de ojivas [...] los dos únicos edificios cubiertos con bóvedas románicas son Santo Tomé y Tamarite de Litera [...] caso de arcaísmo como obra de maestros locales”⁹⁷. Torres Balbás considera la iglesia de Tamarite de Litera como consecuencia de Tarragona, y sobre Santo Domingo explica: “la pequeña iglesia de Santo Tomé parece réplica hecha por canteros locales de un monumento desaparecido de mayor importancia y perfección. Sus pilares, rodeados por completo de columnas revelan época avanzada, a pesar del abovedamiento románico”⁹⁸. Lo cierto es que no aclara nada en cuanto al posible modelo de la iglesia soriana, con lo que resulta necesario buscar más. Sobre este asunto Bango destaca que en los ejemplos de Jaca, San Martín de Frómista, San Pedro de Arlanza y San Pedro de Teverga “por la diversidad diferente de los lugares que ocupan las dobles columnas, así como por la falta de continuidad constructiva en su correspondencia arquitectónica, se aprecia claramente que su empleo es una simple

⁹⁵ Ibídem, p. 352.

⁹⁶ TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Iglesias con columnas gemelas en sus pilares*, en “Archivo Español de Arte”, 76 (1946), p. 282.

⁹⁷ Ibídem, pp. 286, 300.

⁹⁸ Ibídem, p. 312.

coyuntura de acomodarse a una moda estilístico-arquitectónica muy fugaz”⁹⁹. Si se admite que a finales del siglo XI ya es posible que existiera esta moda, no resulta descabellado suponer que se debió de utilizar en más lugares antes de la eclosión de finales del siglo XII. Es posible que Silos fuese uno de los puntos de difusión de este tipo de solución y si se acepta sin dudar la influencia de su escultura no es atrevido pensar que sucediese algo similar en cuanto a la arquitectura. En este sentido, nada se sabe de la desaparecida catedral de Burgo de Osma, pero si, tal y como trataré de demostrar, es cierto que su escultura revela un vínculo muy profundo con Silos, también es probable que su arquitectura se basara en el cenobio burgalés, de tal manera Soria sería un eslabón más de esta secuencia.

En cuanto al alzado, las dos naves laterales, más bajas que la central, sirven de descarga de los empujes de ésta, y en la actualidad están cubiertas con bóvedas de medio cañón de ejes paralelos. Si se tienen en cuenta los soportes, es posible que en principio se hubiese propuesto el cierre de la central con otra de medio cañón tal y como sucede en San Martín de Frómista, San Pedro el Viejo de Huesca, Santa María del Sar y otras. Sin embargo, al final se realizó el cierre de la nave central con cañón apuntado y se construyó una cubierta general para todas (gracias a las intervenciones más recientes, se sabe era pétrea). No existen ventanas en la nave central por encima de los arcos formeros y seguramente no se aplicó esta solución por la dificultad técnica que implicaba.

Así, existen paralelos parciales a tener en cuenta para destacar que la arquitectura de Santo Domingo pertenece, en general, a una tradición estable que se mantuvo a lo largo del siglo XII y de la que se han perdido los ejemplos más significativos y cercanos (posiblemente San Pedro de Soria, Burgo de Osma, Silos, etc.). Frente a la escasa innovación en cuanto a la planta y los alzados, lo que realmente parece suponer una “novedad” de gran importancia es la fachada de la iglesia. Muchos autores creen que el modelo fue foráneo y de procedencia francesa, concretamente aquitano. Sin embargo, como he tratado de destacar, la empresa arquitectónica es netamente castellana y la tradición escultórica, como demostraré, se inscribe también en las coordenadas territoriales de los reinos hispanos. Posiblemente, en la misma línea que el interior, la tipología del frontispicio no debió de ser un hecho aislado en la Península (en el siguiente capítulo trataré de aclarar esta cuestión).

⁹⁹ BANGO TORVISO, Isidro, “La iglesia antigua de Silos: del prerrománico al románico pleno”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la Iglesia y el claustro. 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 353.

Volviendo a la problemática de los inicios de la construcción, es necesario destacar que no hay duda alguna de que fue durante el largo reinado de Alfonso VIII cuando se deben situar los comienzos de esta obra tardorrománica. De hecho, las fechas de 1158 a 1214 que corresponden al reinado del monarca castellano son lo suficientemente amplias como para afirmar que dentro de ese periodo se construyó Santo Domingo. No me parece adecuado adelantar a la primera mitad del siglo la realización de la obra, pues los paralelos de la tipología arquitectónica del interior revelan que la tradición constructiva en la que se basó, se mantuvo durante décadas y fue relativamente frecuente en la segunda mitad del siglo.

Como he apuntado, los múltiples problemas que plantea esta obra derivan de la escasa documentación que existe: en ningún momento se menciona implícitamente a los monarcas, y no queda nada de los contratos de obras, fundación, acuerdos con los artistas, etc. Por ello, la cronología depende en gran medida de los aspectos artísticos como la vinculación estilística de la escultura, los paralelos iconográficos y las relaciones de la tipología arquitectónica que, debido a las peculiaridades de la fachada, delimitarán más la datación que la planta y el alzado.

- IV. 7. Conclusiones

La interpretación arquitectónica que he propuesto sirve para establecer una secuencia constructiva con las limitaciones propias que supone la falta de otras fuentes. Mi idea es que tras algunos años de uso de la antigua iglesia (seguramente de una única nave, presbiterio acusado, ábside semicircular y torre), se decidió ampliar el templo a propuesta de alguien con recursos económicos suficientes como para emprender este proyecto y con las ideas muy claras. No creo que existieran varias campañas en la ampliación ya que el interior revela un plan previo ordenado que no destacó precisamente por su innovación respecto a la definición tipológica de los templos más importantes del territorio soriano. Por las características del edificio actual me inclino a pensar que existió un crucero marcado en planta y supongo que sobre el transepto tardorrománico se realizaron las capillas actuales: los indicios constructivos así parecen demostrarlo y la tipología de una iglesia de tres naves con crucero respondía a una tradición relativamente habitual. Probablemente se amplió la cabecera de la parroquia original ya que la torre impedía la realización de más de un ábside y condicionaba completamente el nuevo plano.

Así las cosas, existían paralelos en las plantas de la iglesia de San Pedro de Soria y también resulta factible que la derruida catedral del Burgo de Osma presentara un tipo cercano. En cualquier caso, la arquitectura de Santo Domingo responde a una tradición constructiva hispana. Aunque hoy por hoy no es posible fijar unas fechas precisas para la arquitectura ya que las comparaciones se han realizado con edificios que carecen de una cronología aceptada, seguramente el primer templo estaría en pie antes de 1148 y el proyecto tardorrománico se llevaría a cabo años más tarde en la segunda mitad del siglo XII. A medida que avance en el estudio concretaré más los datos.

- VIII. LAS CUATRO ARQUIVOLTAS

“Un buen estudio del contenido no solo es útil para la comprensión histórica de una obra de arte, sino que también enriquece y clarifica la experiencia estética de una forma peculiar”.

Erwin Panofsky

Suele afirmarse que el programa iconográfico de la portada de Santo Domingo es muy rico, pero aún se puede concretar más: sus archivoltas hacen de ella una de las obras tardorrománicas con ciclos temáticos más completos de las que han llegado hasta la actualidad. Sorprendentemente, su interesante iconografía no ha sido estudiada con detenimiento por lo que este capítulo aborda el análisis de las roscas con la intención de explicar sus particularidades y conocer mejor la tradición en la que se deben incluir.

Debido a la complejidad y cantidad de asuntos esculpidos a lo largo de las cincuenta y tres dovelas, el estudio parte de una serie de puntos que se repiten en cada apartado: el análisis comienza por identificar cada escena; tras la distinción de los temas intento averiguar el pasaje que inspiró cada representación¹; y más adelante establezco en qué medida las imágenes pertenecen a tradiciones propias del ámbito hispano o responden a trayectorias vinculadas con otros lugares². Parece que mientras algunas singularidades revelan que no todos los modelos se relacionan con una corriente exclusiva de los reinos peninsulares, otras semejanzas plantean la existencia de cuadernos de bocetos compartidos que explicarían la difusión de ciertos temas por zonas concretas. Precisamente alrededor de estos asuntos giran las principales dificultades de este estudio.

- VIII. 1. Primera archivolta: los Ancianos del Apocalipsis

¹ Por ello es fundamental conocer las referencias literarias a partir de textos canónicos, apócrifos, sermones, homilías, teatro, etc. Si bien es verdad que estas fuentes, en un principio, no fueron los principales condicionantes para las escenas sorianas, no es menos cierto que su papel en los inicios de la formación de cada imagen fue determinante. Los textos se muestran en nota para no interrumpir el discurso, y a pesar de que algunos resultan realmente importantes se mantienen en los pies de página para seguir un orden lógico.

² De este modo es esencial ver cómo se creó, desarrolló o reinterpretó cada tema y para ello es preciso contar con el mayor número posible de ejemplos comparativos anteriores y contemporáneos. Las similitudes

Parte del interés de esta representación viene determinado por la existencia de otras obras escultóricas en las que aparece desarrollado el mismo tema en el mismo soporte (es decir, en una arquivolta completa). Este hecho corrobora la presencia de una tradición en la que se concedía una notable importancia a la representación monumental de los veinticuatro Ancianos en torno al grupo central del tímpano. Significativamente, las conexiones más próximas se establecen en una serie de monumentos hispanos que, además, comparten otros rasgos con Santo Domingo. Aunque han pasado muchos años desde que Gaya vinculó a los Ancianos de la iglesia soriana con un posible origen en Saintonge y Poitou, muchos autores han dado por válida esta idea sin calibrar los verdaderos vínculos y aún hoy algunos investigadores creen que dicha influencia francesa fue consecuencia de un impulso aislado de los reyes Alfonso VIII y Leonor de Aquitania³. Sin embargo, tal y como trataré de demostrar, la existencia de ciertas similitudes con algunas obras galas no es suficiente como para constatar una relación directa. De hecho, todo apunta a que los antecedentes directos de este tema se encuentran en un ámbito geográfico muy próximo. Así, creo que los datos comparativos revelan interesantes aspectos que hasta hoy han sido pasados por alto.

- Fuentes literarias

Para establecer el significado de estas figuras hay que acudir al Apocalipsis de San Juan, texto que cuenta con algunos episodios clarificadores⁴. De hecho, la arquivolta concuerda (a pesar de algunos matices) con lo esencial y reduce los versículos citados a una sola imagen⁵. No creo que se deba ir más allá de lo que la

permiten establecer las influencias más importantes y las divergencias resaltan las particularidades a tener en cuenta.

³ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El arte románico en Soria*, Madrid, 1946, pp. 139, 142. Remito a los capítulos anteriores, sobre todo al tercero, para constatar quiénes opinan como este autor.

⁴ En varios fragmentos se reitera el tema principal: Ap 4, 4: “Vi veinticuatro tronos alrededor del trono, y sentados en los tronos, a veinticuatro Ancianos con vestiduras blancas y coronas de oro sobre sus cabezas”; Ap 4, 10-11: “los veinticuatro Ancianos se postran ante el que está sentado en el trono y adoran al que vive por los siglos de los siglos, y arrojan sus coronas delante del trono diciendo: “Eres digno, Señor y Dios nuestro, de recibir la gloria, el honor y el poder, porque tú has creado el universo, por tu voluntad, no existía y fue creado”; Ap 5, 2: “Y vi a un Ángel poderoso que proclamaba con fuerte voz: ¿Quién es digno de abrir el libro y soltar sus sellos?”; Ap 5, 8: “Cuando lo tomó, los cuatro vivientes y los veinticuatro Ancianos se postraron delante del Cordero. Tenía cada uno una cítara y copas de oro llenas de perfumes, que son las oraciones de los santos”; Ap 5, 14: “Y los cuatro Vivientes decían: “Amén”; y los Ancianos se postraron para adorar”; Ap 11, 16-17: “Y los veinticuatro Ancianos que estaban sentados en sus tronos delante de Dios, se postraron rostro en tierra y adoraron a Dios diciendo: “Te damos gracias, Señor, Dios Todopoderoso, Aquel que es y que era porque has asumido tu inmenso poder para establecer tu reinado”.

⁵ En Soria los Ancianos no se arrodillan ni se postran pero muestran actitudes de adoración en concordancia con el pasaje bíblico y, en este sentido, resulta muy importante la correspondencia numérica. El intento de

tradición exegética interpretó: los Ancianos aparecen en relación estrecha con una visión de la divinidad y en este caso adoran a la Trinidad *Paternitas* del tímpano.

Al margen del Apocalipsis no he encontrado ningún otro texto que justifique la importancia que se concede a esta representación, y como las características más recurrentes del tema confirman que, en general, se acudía a los modelos figurativos antes que al texto, parece que hay que buscar los paralelos de este grupo entre las obras de arte.

- *Inspiraciones, pervivencias y evolución*

Aunque la composición de los Ancianos responde a una tradición que se puede rastrear en la zona de Castilla, a la hora de establecer cuál pudo ser el centro creador de esta tipología es importante constatar una serie de tradiciones que podían haber formado parte del bagaje visual de quienes interpretaron plásticamente el modelo que más tarde se siguió en Soria.

Así, resulta interesante ver cómo durante mucho tiempo se mantuvieron ciertas formas. El motivo de los veinticuatro Ancianos parece que se originó en torno a los mosaicos paleocristianos de los cuales la representación más antigua corresponde al arco del triunfo de San Pablo Extramuros⁶. Es importante señalar que no se ha conservado ningún ciclo monumental anterior al año mil. Sin embargo, el tema conoció un gran desarrollo en el ámbito carolingio sobre todo a partir de la miniatura⁷. Por otro lado, la

establecer un significado simbólico para la cifra veinticuatro ha llevado a diversas interpretaciones. En Santo Domingo el número responde a una intención clara de concordancia con el texto de la Biblia, pero en otras obras no se respeta esta cifra (intentaré explicar este dato más adelante). Así, los Ancianos han sido identificados como las representaciones de doctores de la Antigua y de la Nueva ley, doce Apóstoles y doce profetas, símbolos de los veinticuatro libros del Antiguo Testamento, dioses del Zodíaco babilónico, horas del día, Jueces del Antiguo Testamento, clases sacerdotales del templo de Jerusalén, discípulos de la Iglesia, etc. Véase: AUSEJO, Santiago y Otros, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, 1970 (1966), pp. 90-91; y VVAA, *Enciclopedia de la Biblia*, Vol. I, Madrid, 1969 (1936), p. 491.

⁶ En la actualidad está destruido y la imagen que se conoce es la del manuscrito que se encuentra en el Burial de Saint Gregory de Eton (Londres, College Library cod. 124, fol. 122 r). Desde finales del siglo V en adelante el motivo de los veinticuatro Ancianos se representó a menudo en Roma tal y como se ve en la iglesia de los Santos Cosme y Damián, en Santa Prassede, en el ábside de Santa María de Trastévere, en la desaparecida fachada del exterior de San Pedro del Vaticano y en otros ejemplos. En general, los Ancianos corresponden a personajes hieráticos (de dignidad casi senatorial) que parecen ir en procesión, muestran las manos veladas y ofrecen sus coronas para reverenciar a Cristo. Aunque no asemejan al tipo de representación soriana, resalto estos ejemplos porque con ellos se constata un marcado interés por destacar el tema desde época temprana.

⁷ Según Christe, se pueden establecer tres grupos de representaciones de los Ancianos (con características diversas) dentro de la iluminación carolingia. En el primero, nunca están coronados, son imberbes y se sientan con gesto de aclamación con una copa o un arpa. Se trata del grupo del Apocalipsis de Tréveris (Munich, Bayerische Staatsbibl. cod. 31, fol. 14v). El segundo conjunto es el del tipo de las miniaturas de Bamberg (Munich, Bayerische Staatsbibl. ms. 140), en él los personajes aparecen coronados, barbudos y presentan copas con forma de cuerno. El tercero es el del tipo de la Biblia de Vivien (París, Bibl. Nat. lat. 1) donde todos los Ancianos están coronados. Se puede comprobar que las actitudes han cambiado respecto a las representaciones más antiguas: al hieratismo sacerdotal del arte paleocristiano se opone la vehemencia carolingia. Pronto la

tradición de los Beatos también jugó un papel muy importante en la evolución de la tipología de los Ancianos⁸. Pero según indica Meyendorff, en Oriente el Apocalipsis fue aceptado con reticencia y por ello no hay paralelos a tratar⁹.

En el románico se produjo una nueva eclosión de este tema y se reformuló la versión altomedieval: los personajes recuperan su ancianidad, portan nimbo o corona, casi siempre aparecen sentados y llevan instrumentos o botes, esporádicamente el tema aparece en capiteles y en general pasa a esculpirse en las portadas¹⁰. Según explica Boss-Favre: “una de las primeras representaciones en piedra fue la de Moissac, poco más tarde fueron introducidos en las arquivoltas, y particularmente en las iglesias de Poitou

adoración del cordero se sustituyó por la de Cristo y los Ancianos comenzaron a aparecer sentados: en el *Codex aureus* (Munich, Bayerische Staatsbibl. clm. 14000) se disponen en círculo y ofrecen sus coronas: CHRISTE, Yves, *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996, pp. 135-136. Desde luego, estas ilustraciones carolingias no son un precedente directo para el tipo de la arquivolta soriana, únicamente permiten, de nuevo, constatar el interés concedido a estos personajes.

⁸ Aunque no existen cercanías con Santo Domingo se trata de más testimonios de la importancia de esta tradición. Suelen tener un aspecto juvenil, aparecen con nimbo, con vestimentas de tipo oriental, a menudo no llevan ningún instrumento de música (si los tienen suelen ser violas iguales) y es frecuente encontrarlos en torno al cordero apocalíptico. Entre otros muchos ejemplos destaca la miniatura de Silos (Londres, British Library Add. ms. 11695, fol. 83 y fol. 86v). Debido a la frecuencia de estas representaciones en el campo de la miniatura, a veces se ha determinado una influencia más o menos directa en el arte monumental. Así, se ha explicado la tumba de Saint-Junien como una derivación del Beato de Saint-Sever (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8878, fol. 121v y fol. 122r). Mâle, principal valedor de esta hipótesis, consideró que la mayor fuente de inspiración de los Ancianos fue la tradición mozárabe. Este investigador francés estableció la relación del tímpano de Saint-Pierre de Moissac con el Beato de Saint-Sever, tesis rechazada por Schapiro en 1954. El investigador americano dedujo que otra influencia importante para el motivo apocalíptico fue la del arte carolingio, y para ello se basó en las miniaturas de Auxerre. Aunque no es este el lugar adecuado para profundizar sobre el peso del Beato o las miniaturas carolingias en la escultura, apunto esta controversia para destacar que aún hoy algunos autores resaltan una u otra tradición para explicar ciertos modelos románicos. Entre otros: MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París, 1953 (1922), pp. 4-5; PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Vol. I, Boston, 1969, pp. 142-143; y FOCILLON, Henri, *L'art des sculpteurs romans*, París, 1931, pp. 3-7. No obstante, la mayor parte de los ejemplos citados por estos estudiosos ya han sido refutados a nivel monográfico. En oposición a las posturas mencionadas, Barral i Altet afirma que: “la influencia o la repercusión del arte de las ilustraciones de los Beatos fue casi inexistente durante el periodo románico”: BARRAL I ALTET, Xavier, “Repercusión de la ilustración de los Beatos en la iconografía del arte monumental románico”, en *Actas del Simposio para el estudio de los Códices del Comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana*, Madrid, 1978 (1976), pp. 36, 49. Por otro lado, algunos investigadores puntualizan que se deben combinar las dos tradiciones en las zonas de frontera KENAN-KEDAR, Nurith y BARTAL, Ruth, *Quelques aspects de l'iconographie des vingt-quatre vieillards dans la sculpture française du XII^e siècle*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXIV (1981), p. 239.

⁹ MEYENDORFF, Jean, *Initiation à la Theologie Byzantine*, París, 1975, p. 15. En consecuencia las imágenes de los Ancianos no se deben rastrear en Bizancio, en contra de lo que sucede en la mayor parte de las peculiaridades del resto de la portada soriana.

¹⁰ Existen muy pocos ejemplos de pinturas murales con este tema y no es fácil encontrar esta representación aparte de las manifestaciones escultóricas y de miniatura. Fuera de España destacan los frescos de Castel Sant'Elia de Nepi (donde se siguen los dictados antiguos y los personajes aparecen con las manos veladas para ofrecer las copas), las pinturas del coro de Saint-Julien de Thevet (aunque las características no son similares a las anteriores, tampoco se acercan al caso de Santo Domingo), etc. En la Península la representación del ábside de San Justo de Segovia es la que alcanza mayor interés (sin embargo, tampoco hay contacto con la figuración soriana), también son importantes las pinturas de San Martín de Fenollar, el ábside de San Quirce de Pedret, la bóveda de Santa Bárbara de Barcelona, las de San Pablo de Fontclara, el frontis del arco preabsidal de San Vicente de Vió, y otros.

y de Saintonge porque no tenían espacio en el tímpano (ausente en esta región)”¹¹. Aunque las diferencias son realmente notables, el prototipo de la escuela poitevina ha sido puesto en relación con Santo Domingo en varias ocasiones. Algunos autores mencionan que: “en la disposición y en las escenas escogidas se ve la influencia de la escultura románica del oeste y suroeste de Francia”¹². Y otros concretan: “a esta misma influencia [poitevina] se debe, más que a la del Pórtico de la Gloria de Santiago, la iconografía del primer arco de la arquivolta, con los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis”¹³. Hablaré de este asunto seguidamente.

A la hora de establecer los posibles paralelos se han de tener en cuenta las características principales de la serie soriana. En este sentido, el primer rasgo significativo es (a) la colocación de los Ancianos sentados por parejas en disposición radial (justo en doce dovelas); el segundo, y a consecuencia del anterior, es (b) el mantenimiento del número veinticuatro personajes; el tercero, (c) la presencia del ángel en la clave (A I 7)¹⁴; el cuarto, (d) la aparición de nimbos y coronas; el quinto, (e) la existencia de instrumentos variados y redomas; y para finalizar (f) la variedad de las posturas.

Así, las obras más interesantes resultan ser aquellas en las que la escena aparece distribuida a lo largo de toda una arquivolta. De este modo, el estudio de los monumentos permite trazar dos ámbitos territoriales de desarrollo: la Península y Francia.

Fuera de la Península, el motivo se repitió con un ritmo uniforme en el suroeste de Francia, concretamente en la zona de Aquitania, Saintonge, Poitou y Berry se desarrolló un tipo de portada monumental sin tímpano y con figuras simétricas

¹¹ BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987), p. 329.

¹² LEBRETON, Josiane, *Histoire de Soria et de ses Monuments au Moyen-Âge*, Mémoire pour le Diplôme d'Études Supérieures, París, 1961, p. 62. El original, mecanografiado ha sido consultado en la Bibliothèque Universitaire de la Sorbonne, París.

¹³ TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, p. 122.

¹⁴ Es importante destacar que el gesto de la mano izquierda del ángel soriano corresponde al mismo de la Virgen del tímpano (T 9) (apuntado en el capítulo anterior). Este rasgo parece ser un indicio más de que se conocían modelos formales más allá de los temas propuestos. Es decir, se distribuyó un tipo de posturas a las que se recurría antes o después (también se aprecia en algunos personajes de A II 7, A III 7, A IV 15, etc.). Algo parecido ocurre con la postura de la pierna del segundo Anciano de la cuarta dovela (A I 4): la derecha se coloca sobre la rodilla de la otra. Este ademán se repite en Moradillo de Sedano (Am I 4) y en Cerezo de Riotirón (con muy mala resolución). En cuanto al posible significado del ángel de la clave, en realidad las alusiones a los seres alados son constantes en el Apocalipsis, y pudiera ser cualquiera de ellos. De todas maneras, destaca Ap 5, 2 (fragmento bíblico copiado al principio) y Ap 8, 3-4: “Otro Ángel vino y se puso junto al altar con un bátil de oro. Se le dieron muchos perfumes para que, con las oraciones de todos los santos, los ofreciera sobre el altar de oro colocado delante del trono. Y por la mano del Ángel subió delante de Dios la humareda de los perfumes con las oraciones de los santos”. A pesar de todas las menciones

F. 94, 80, 102
110, 126

F. 83, 663, 68

distribuidas en las arquivoltas¹⁵. Aunque se ha destacado con reiteración la importancia de los veinticuatro Ancianos en territorio galo, resulta significativo que del total de las fachadas analizadas por Boss-Favre (unas trescientas veinticinco) sólo veinte de ellas presenten este tema en las arquivoltas¹⁶. Además, de entre esos ejemplos, las únicas portadas con los Ancianos en disposición radial son las de Airvault, Aulnay, Avy-en-Pons, Morlaas, Oloron-Sainte-Marie, Pamproux, Saintes, Saint-Symphorien-de-Broue y Vertheuil¹⁷. A primera vista parece existir un considerable número de ejemplos en los que se desarrolla este tema, pero al comprobar las arquivoltas que subsisten es necesario destacar que la cifra no es tan significativa como en un principio se cree. Entre los temas franceses más habituales de este tipo de portadas destacan los ángeles, las vírgenes sabias y necias, las psycomaquias, los vicios, los atlantes, los hombres que tiran de una cuerda, los calendarios, los bestiarios, los personajes del mundo del espectáculo, las cabezas planas, etc. Y a pesar de que los Ancianos son el segundo tema más frecuente tras la aparición de los ángeles, los ejemplos nunca resultan cercanos al caso soriano. De hecho, en muchas ocasiones no se encuentran distribuidos en la primera arquivolta y difieren en la disposición respecto al resto del programa: al carecer de tímpano no se encuentran en relación estrecha con la divinidad como en Santo Domingo.

Así, es oportuno apuntar las diferencias, y aunque tal vez su precedencia temporal pudo suponer una irradiación del tema en origen, a mi juicio el modelo soriano

apocalípticas sobre seres alados, no tengo constancia de ningún pasaje al que se pueda ajustar totalmente esta representación.

¹⁵ Ocurre en la portada lateral de Saint-Pierre-de-la-Tour de Aulnay, en la portada occidental de Saint-Symphorien de Broue, en la portada occidental de la iglesia de Notre-Dame de Avy-en-Pons, en Saint-Pierre d'Airvault, en las dovelas y capiteles del pórtico central de la iglesia de Notre-Dame de Anzy-le-Duc, en Castelvieu, en la puerta occidental de la iglesia de Saint-Martin de Haux, en la portada de la abadía de las Damas de Saintes, en la portada occidental de Sainte-Marie d'Oloron (aunque las dovelas fueron restauradas en el siglo XIX), en Sainte-Foy de Morlaas (dovelas también restauradas en el siglo XIX, las piezas originales se encuentran en el Museo lapidario), en Saint-Guillem-le-Désert, en la arquivolta interior de Saint-Lazare d'Autun (la arquivolta interior fue destruida en el siglo XVIII, y encontrada en el siglo siguiente en fragmentos que corroboran que se trataba de la representación de los veinticuatro Ancianos), etc. En general las dataciones de estas obras resultan ser anteriores a Santo Domingo, pero, como a continuación explicaré, las composiciones no responden a la misma tradición. Algunas figuras se hicieron longitudinales y ocuparon más arquivoltas y dovelas, se amplió su tamaño y en ocasiones se disminuyó el número de Ancianos (como ocurre en Civray, en Saint-Michel d'Aiguilhe de le Puy, Notre-Dame-de-la-Coudre de Parthenay y otras).

¹⁶ BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987), p. 328.

¹⁷ Hay que añadir que no coinciden con Santo Domingo en otros aspectos y no se respetan las características mencionadas para la serie soriana. En la mayoría no se cumple el rasgo (a) y sólo hay un personaje por dovela (ya que la superficie suele ser estrecha), no aparece el ángel en la clave (c), los Ancianos no portan nimbo y corona: no se cumple (d), a menudo repiten reiteradamente las posturas y se colocan de frente totalmente rígidos: tampoco coinciden en (f), etc. Además, tampoco se respeta el número (b) en Avy-en-Pons están de pie y son treinta y uno, en Saintes aparecen cincuenta y cuatro, en Saint-Symphorien se han esculpido treinta y uno, etc. En Santo Domingo no aparecen los mismos conceptos compositivos y las diferencias en cuanto a los atributos y las posturas son enormes.

F. 346

F. 788

no se debe vincular con esta corriente. En cualquier caso, la presencia de los Ancianos en arquivoltas hasta épocas más tardías demuestra la pervivencia de este tipo de representación y su importancia. En esta línea, destaca la escuela de Chartres con las dovelas de la puerta real de Notre-Dame, Saint-Maurice d'Angers, Saint-Benigne de Dijon¹⁸, Notre-Dame d'Étampes, Sainte-Anne de Notre-Dame de París, Notre-Dame de Vermenton, Avallon, Saint-Denis, etc. Curiosamente, en estos ejemplos se suele respetar el número de veinticuatro pero los Ancianos ocupan varias arquivoltas en un cambio de concepto visual y además, la mayoría de ejemplos se localiza en un radio de terreno que corresponde con la Île-de-France, de manera que tampoco deben ser considerados como paralelos directos con la portada soriana.

Una vez descartada la semejanza con las obras de fuera de la Península hay que pasar a considerar las similitudes con ciertos casos hispanos y valorar los datos que remiten a la circulación de modelos conocidos. La disposición radial de los Ancianos se encuentra en varios ejemplos, las parejas (a) se ven en Moradillo de Sedano y Ahedo de Butrón, en Cerezo de Riotirón algunos están de dos en dos mientras que otros no, y no aparecen por pares en Toro, Sepúlveda y Compostela (ya que cada uno ocupa una dovela diferente). No presentan el rasgo (d) porque no llevan nimbo: los personajes de Toro ni Compostela, pero sí lo portan (junto a una corona) los de Moradillo, Ahedo, Cerezo y Sepúlveda. Analizadas las representaciones del tema, tan sólo se encuentra el ser alado (c) en la clave de las series de Moradillo de Sedano, Ahedo de Butrón y Cerezo de Riotirón. De esta forma, los ejemplos burgaleses son los más cercanos a Santo Domingo. Sin embargo, Ahedo y Cerezo muestran divergencias en cuanto al número (b), cuestión que a mi entender se debe achacar a la escasa pericia del taller para enfrentarse al marco de la arquivolta y calcular las dimensiones de las dovelas. En realidad, parece que la disposición de los veinticuatro Ancianos era una solución atractiva para desarrollar en las arquivoltas pero implicaba un conocimiento escultórico más allá de la mera repetición propia de los esquemas vegetales o geométricos. Quizás por ello fue relativamente poco utilizado precisamente en zonas que no destacaban por tener un vínculo notable con un taller importante¹⁹.

Es necesario realizar el análisis de cada obra porque su estudio revela otros datos importantes para entender mejor el papel de Santo Domingo. En esta línea, la

¹⁸ Aunque no existe en la actualidad, un grabado realizado en 1729 por Dom Plancher reproduce la portada tal y como estaba en el siglo XVIII.

¹⁹ En esos casos se prefirieron temas menos complejos o bien se optó por no esculpir las arquivoltas.

iglesia más interesante, y la que ocupa el primer lugar en este análisis, es la de Moradillo de Sedano. En ella, la arquivolta de los veinticuatro Ancianos se inscribe en el contexto apocalíptico de la portada: concretamente en la mandorla de la *Maiestas* se halla grabado un comentario al texto del Apocalipsis²⁰. Los instrumentos y actitudes de los personajes son tan similares a Soria que, a primera vista, ambas parecen derivar de un modelo común. No obstante, tras una atenta mirada se observan diferencias notables: en la parroquia burgalesa algunos de los Ancianos van coronados y otros no (concretamente cinco no portan corona, aunque todos tienen nimbo), aparecen representados más jóvenes imberbes que en Santo Domingo (uno en cada una de las siguientes dovelas: Am I 1, Am I 2, Am I 6, Am I 7, Am I 8, Am I 10), algunos personajes tienen libros abiertos sobre sus rodillas (Am I 4) y otros rollos desplegados (Am I 1, Am I 2, Am I 6), y además el ángel (Am 5), a pesar de la mutilación de su mano, parece sostener un incensario. En primer lugar llama la atención que estos datos acusen más diferencias respecto al texto apocalíptico que las representaciones de la parroquia soriana. Respecto a la clave se plantea una interesante cuestión: al analizar las dimensiones de las piezas de la arquivolta parece posible que esta dovela se esculpiera al final de los trabajos, en el momento del montaje, condicionada a un espacio reducido tuvo que ser hecha de manera forzada: la superficie es sensiblemente menor a la que ocupa el resto de figuras y las alas del ángel aparecen ligeramente cortadas por los lados para encajar mejor en el hueco. Este dato podría corroborar la voluntad de colocar a un ser alado en ese lugar, pues si no hubiesen querido añadir esta clave, tan sólo hubiese sido necesario poner más mortero a cada lado de las dovelas para rellenar el espacio. Este factor, unido a la variable apariencia de los Ancianos y a la diferencia de dimensiones del resto de piezas, revela un titubeo que no se aprecia en Soria. Aunque no sea significativo, puede implicar un mejor conocimiento de los artistas sorianos respecto al modelo, cuestión que determinaría, en cierta medida, una precedencia temporal. Estas observaciones

²⁰ En Moradillo la inscripción detalla *VICIT LEO DE TRIBU RADIX DAVID ALLELUIA*, pero el texto explica: *Vicit leo de tribu Juda, radix David aperire librum, et solvere septem signacula ejus*. Cita en MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, Julio, *La iglesia románica de Moradillo de Sedano*, en “Archivo Español de Arte”, VI (1930), p. 269. Por su parte, Boto no coincide con estas palabras: BOTO VARELA, Gerardo, “Victoria del león, humillación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, nota 5, p. 69. Con lo que transcribe la inscripción como: *VICIT LEO DE TRIBU RADIX IACOB*, y hace referencia a: “que se ha cambiado sin justificación aparente el *David* por *Iacob*”. Aunque no es un dato clarificador, resulta interesante ver cómo se modificó el texto, si fue posible confundir o simplemente alterar y dejar parte de las palabras de la Biblia, es más que probable que se hiciera lo mismo en cuanto a ciertos elementos de la imagen. Creo que el taller que actuó en Moradillo disponía de unas pautas concretas, pero no de primera generación y es muy posible que ya empezasen a degenerar al olvidar el sentido inicial del modelo. Retomaré el tema más adelante.

remiten a la posible existencia de un prototipo (hoy desaparecido) que se interpretó en un sitio y otro de manera diferente (con toda probabilidad a partir de bocetos compartidos). Seguramente, los escultores de Moradillo sabían de la existencia de arquivoltas dispuestas con una serie de profetas y apóstoles mezclados (similar a la Magdalena de Tudela), o bien poseían distintos bocetos de temas variados para realizar diferentes roscas y por ello intercalaron personajes en medio de los Ancianos que no se ajustaban bien al texto apocalíptico²¹. Al margen de lo señalado, varias cuestiones apuntan a que Moradillo fue realizado con posterioridad a Soria²².

Otro caso interesante, el segundo, es el de la puerta occidental de Ahedo de Butrón. En una arquivolta completa se desarrolla el mismo tema, en esta ocasión alrededor del tímpano en el que se presenta una Epifanía, pero el número de Ancianos se reduce a veinte. De nuevo, las diferencias son destacables y las disposiciones tampoco coinciden respecto a las sorianas. En la clave aparece un ángel turiferario que surge del cielo (representado bajo sus pies) y porta una redoma de cuello alto en su mano derecha: el efecto decorativo es sumamente similar al de Santo Domingo, pero las alas explayadas son aún más grandes y evidentes. En Ahedo, al contrario que en el resto de obras burgalesas que actúan como ejemplos comparativos, tan sólo hay una arquivolta decorada (el resto de roscas son baquetones). Este dato podría explicar la disposición de sólo veinte Ancianos en diez dovelas: es factible que los artistas al no estar habituados a realizar arquivoltas figurativas se confundieran en los cálculos de las dimensiones de cada pieza. La buena calidad de las esculturas y la manera con la que se comienza la serie permite suponer que se realizaron dos dovelas más pero no se colocaron por falta de espacio. De otro modo, si se tiene en cuenta la tradición en la que se inscribe, cuesta creer que desde el principio se hubiese pensado en colocar sólo veinte Ancianos; de hecho, no existen más ejemplos con tal número de personajes (dato que permitiría constatar la existencia de una tradición paralela). Mi idea es que en el montaje se percataron de que la distribución respecto al tímpano no cuadraba pero decidieron colocar las dovelas igual, pues de otro modo se tendría que haber repetido todo el conjunto. En el estado actual de los conocimientos es imposible precisar más y por ello ofrezco una de las interpretaciones posibles que pueden ayudar a entender

F. 747

²¹ Esto también podría explicar la mezcla del ciclo de la Infancia con el de la Matanza y con seres fantásticos en la segunda arquivolta (Am II).

²² De ellas hablaré en el capítulo estilístico, aunque en el estudio iconográfico se van señalando datos a tener en cuenta. Respecto a los Ancianos considero justificada la preeminencia de Soria.

mejor esta peculiaridad. En todo caso los Ancianos no parecen portar rollos ni libros entre sus manos con lo que se acercan más al prototipo soriano²³.

En la portada sur de Nuestra Señora de la Llana de Cerezo de Riotirón se encuentra una arquivolta decorada con este mismo motivo: es el tercer caso a analizar²⁴.

F. 685

No existe tímpano, y el resto de arquivoltas (decoradas con vegetales y animales) se combinan con rollos. De nuevo, aparece el ángel en la clave pero su deterioro impide

F. 683

ver lo que porta en las manos (posiblemente un incensario). A primera vista se observa que la ejecución de las figuras revela una falta de coherencia propia de un taller poco importante: no se respeta el número de Ancianos (que resultan ser veintitrés, colocados once a la izquierda y doce a la derecha), no portan todos corona y algunos no llevan ni instrumentos ni redomas (desgraciadamente, la erosión no deja concretar más). Además,

F. 681-686

el titubeo en la realización se hace evidente al constatar que en cuatro dovelas hay parejas de personajes, mientras que en el resto de ocasiones aparecen solos. Las dimensiones de las piezas y los individuos varían notablemente, existen diferentes calidades y destaca un fondo de follajes que no se ha visto en ninguna de las obras analizadas hasta ahora. Todo conduce a creer que se trata de un taller secundario, que conoce la existencia de otras portadas con arquivoltas decoradas con este tema pero carece del dominio suficiente como para ejecutarlas con éxito. Considero que Cerezo resulta ser uno de los últimos escalones en la línea de desarrollo de este asunto.

La dispersión de estos ejemplos en un área muy reducida plantea la voluntad de copia: seguramente se conocía un ciclo coincidente que se pretendió imitar con diferentes resultados. Es muy probable que el vínculo principal fuese Silos y si se admite que la desaparecida portada norte de la iglesia incluía una arquivolta con los veinticuatro Ancianos, se abre una interesante vía de paralelos. El templo fue descrito por el abad silense Gerónimo Nebreda poco antes de 1580, y la parte más interesante del texto es la que dice así: “tiene este monasterio una portada que sale a la calle principal, toda de cantería con diversas figuras de bulto, muchas con coronas reales, encima de la puerta”²⁵. Se han interpretado estas palabras como una descripción de los

²³ Lamentablemente no he podido ver *in situ* esta parroquia y las reproducciones que poseo son bastante mediocres, con lo que no me atrevo a asegurar tal afirmación.

²⁴ Actualmente la puerta está fuera de su contexto y se ubica en el Paseo de la Isla de Burgos. El resto de la iglesia está derruida, aunque se conserva un friso con la Adoración de los Magos que en la actualidad se encuentra en el Museo *The Cloisters* de Nueva York.

²⁵ FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, p. 360. Registro de Archivos, fols. 73-75.

veinticuatro Ancianos del Apocalipsis²⁶. Y por ello es posible pensar que las obras hispanas comentadas hasta el momento: Moradillo, Ahedo, Cerezo y Santo Domingo, que significativamente se encuentran bajo la influencia artística más o menos directa de Silos, pudiesen estar copiando la rosca del monasterio silense, uno de los cenobios más importantes del reino. No parece lógico que la fuente de inspiración principal fuese una de estas interesantes, pero secundarias, parroquias castellanas y en este sentido Frontón destaca: “en Castilla la figuración de los Reyes apocalípticos se produce por primera vez en la desaparecida portada de Silos”²⁷. Aunque no hay más datos que permitan justificar esta hipótesis, me parece posible para explicar el relativo éxito de los Ancianos²⁸.

Sepúlveda es otro de los ejemplos comparativos que muestra el relativo éxito de la composición apocalíptica, pero en este caso no parece derivar de la misma trayectoria que las obras relacionadas con Santo Domingo de Soria²⁹. La independencia de las canterías dio lugar a representaciones del tema en diversos contextos y en esta línea, se sabe que en la Seo de Zaragoza seguramente también existió la representación de los Ancianos, pero hoy por hoy no puedo afirmar nada pues sólo se conserva uno de ellos (descubierto en el presbiterio). Al respecto Maldonado dice: “el sillar aparece sin desbistar en la zona posterior [...] por el corte de la piedra puede descartarse que formara parte de una arquivolta”³⁰. Así, es probable que estuviera en un friso, en cierta medida similar al de la girola de Santo Domingo de la Calzada; en la cabecera

²⁶ FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Santo Domingo de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LXIV (1996), p. 67.

²⁷ *Ibidem*, p. 71.

²⁸ Entre los escasos fragmentos que se han encontrado en las excavaciones sucesivas del monasterio no hay ninguna pieza que pudiese ser interpretada como un resto de esta supuesta arquivolta. No obstante, no es indicativo de que no pudiese existir tal rosca pues de la puerta románica que existió adosada al muro del Evangelio de la iglesia sólo se conserva uno o dos pedazos de la Matanza de los Inocentes y no hay duda de que se desarrolló el arco completo, de la misma forma nada se ha encontrado en relación con las Bodas de Caná, tema que se desarrollaría en otra de las arquivoltas. Haré referencia de nuevo a este tema de las desaparecidas portadas del cenobio en varias ocasiones a lo largo de este estudio pues son una fuente de información esencial.

²⁹ Las versiones del tema se hicieron populares en España como se aprecia en la portada norte de la colegiata de Santa María de Toro, en San Lorenzo de Carboeiro, en Tuy, en Santiago de Betanzos, en San Juan de Portomarín, en San Martín de Orense, etc. La circulación de los modelos figurativos hizo posible esta dispersión y según Quiñones, la aparición del tema degradado en monumentos de carácter eminentemente rural se pudo deber a que los talleres que, de forma itinerante, recorrían distintos puntos geográficos divulgaron el tema. Esta autora explica que el motivo de las flores plasmado en Garray es una reminiscencia del tema de los Ancianos, sorprendentemente remite al Pórtico de la Gloria: si esta interpretación simbólica fuese adecuada el precedente más cercano sería, sin duda, Santo Domingo de Soria: QUIÑONES COSTA, Ana María, *La ermita de los mártires de Garray*, en “Celtiberia”, 66 (1983), p. 220. De todos modos, a mi juicio resulta muy arriesgado comparar de esta manera un motivo vegetal con uno figurado y además hay que tener en cuenta que las flores a las que hace referencia son doce cabezas de animales y humanos con lo que descarto totalmente que en Garray se estuviera degenerando el asunto bíblico.

³⁰ RUIZ MALDONADO, Margarita, *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1997, p. 23.

calceatense de cada Anciano sólo se ve el busto, de manera que todos repiten las posturas al levantar una redoma de cuello alto y una fídula en cada mano. A partir de estos ejemplos se puede constatar que el tema también tuvo su éxito al margen de las arquivoltas, pero para el estudio de Santo Domingo interesan más las obras analizadas hasta el momento.

F. 347, 773

Finalmente, el tipo de ornamentación con los veinticuatro Ancianos encuentra uno de los componentes más destacados en la arquivolta del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. En cuanto a las diferencias respecto a Soria son aún mayores que las expuestas hasta ahora y creo que la obra gallega corresponde a la superación de la tradición iconográfica que marcó al resto de obras. En esas esculturas las dimensiones y detalles de los instrumentos ponen en relieve la veracidad de las representaciones, no aparece ningún ángel en la clave, los Ancianos no portan nimbo, todos se relacionan de dos en dos y se independizan del marco de las dovelas, de hecho, lo superan. Tal y como ocurre en la representación de la Trinidad *Paternitas* y los ángeles del Tetramorfos, Santiago parece ser el final del trayecto de la tradición de la que forma parte Santo Domingo, concretamente en el caso de los Ancianos el Pórtico de la Gloria es el escalón en el que se sublimó y se monumentalizó la temática³¹.

- Atributos

F. 340

En relación con los instrumentos, parece evidente que éstos remiten a la idea de la música celestial y, aunque la Biblia menciona sólo las cítaras, en Santo Domingo (como en la mayoría de los ejemplos estudiados) las figuras están representadas con distintos instrumentos. Si bien es cierto que la diversidad de estas representaciones permite establecer un estudio de la música en la Edad Media, aquí no interesa tanto la fidelidad de las formas esculpidas como su variedad. De este modo, estoy de acuerdo con Jullian quien afirma que: “la intención del escultor no es reproducir exactamente el objeto, sino sugerir la idea [...] A partir de ciertos filtros estéticos, la forma de los instrumentos inevitablemente ha perdido la precisión individual para ganar en valor simbólico”³². La riqueza de los instrumentos sorianos permite afirmar que los artistas

³¹ Al margen de los ejemplos citados, no tengo constancia de más Ancianos románicos dispuestos en una arquivolta de manera radial. Sí se encuentran en disposición longitudinal en San Miguel de Estella, donde aparecen agrupados por parejas, pero sólo nueve dovelas (dieciocho Ancianos) y están en la segunda arquivolta.

³² JULLIAN, Martine, *L'image de la musique dans la sculpture romane en France*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXX (1987), p. 43. De todos modos, la iconografía de la música en la escultura románica fue

F. 340

copiaron los modelos figurativos de algún taller que poseía conocimientos musicales aceptables. En cierta medida, la diversidad de los instrumentos constata el interés por la música que se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XII. Según González Herranz, es muy probable que los Ancianos de las portadas románicas presentaran un aspecto “social” de la música³³.

Acerca de su identificación, Perales de la Cal estudia Santo Domingo y destaca que: “es curioso hacer notar cómo, a diferencia de representaciones arquitectónicas de caracteres estilísticos similares, no han quedado plasmados sino instrumentos de cuerda frotada y pulsada y los dos ancianos dedicados a tañer la zanfona”. A partir de esta archivolta establece el *instrumentarium* y puntualiza: “5 ancianos con redoma, 1 anciano con redoma y viola, 1 anciano con redoma y rabel, 4 ancianos con viola sobre pierna, 5 ancianos con viola sobre hombro, 2 ancianos con zanfona, 1 anciano con salterio, 1 anciano con arpa, 1 anciano con dulcemele, y un anciano que porta un objeto sin identificar”³⁴. También Gómez-Barrera analiza esta archivolta años después con similares identificaciones³⁵.

Significativamente, al comparar esta portada con las otras representaciones hispanas más cercanas surge un aspecto a tener en cuenta: en ninguna se repite la misma disposición de los instrumentos a pesar de que aparecen casi siempre los mismos. En este sentido, los de Moradillo y Ahedo son los que más coinciden en cuanto a la distribución soriana, pero tampoco concuerdan del todo. Por ejemplo: el *organistrum* se encuentra en Moradillo en el mismo sitio que en Soria, casi al finalizar la rosca (en la dovela Am I 10), pero en Compostela aparece justo en el centro, en Ahedo de Butrón a la derecha del ángel de la clave y en Cerezo no se aprecia bien pero pudiera haber estado en la zona de la derecha (en la cuarta dovela tras el ángel). De la misma manera, Santo Domingo abre la serie con un Anciano que porta una redoma entre sus manos y uno que

abundante y variada. Una cifra elocuente es la que cita Jullian en la cual constata que únicamente en Francia se han reseñado más de 300 motivos que tienen por tema la música. *Ibidem*, p. 33.

³³ La música se destinaba a distraer los ocios de una sociedad más o menos refinada que vivía inmersa en un mundo de sonido: GONZÁLEZ HERRANZ, Raimundo, *Representaciones musicales en la iconografía medieval*, en “Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid”, 8 (1998), p. 81.

³⁴ PERALES DE LA CAL, Ramón, “Iconografía musical arqueológica de Soria”, en *Actas del I Simposium de Arqueología soriana*, Soria, 1984, p. 547.

³⁵ GÓMEZ-BARRERA, Juan Antonio, *Los 24 Ancianos de la primera archivolta de Santo Domingo*, en “Revista de Soria”, XVII (1997), pp. 17-29. De todas maneras, para obtener unos conocimientos más profundos remito a otros estudios en los que se analizan de manera más detallada cada uno de los instrumentos de uso medieval. Véase, entre otros: REUTER, Evelyn, *Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France*, París, 1938; SEEBAS, T., *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*, Berna, 1973; LÓPEZ-CALO, José, *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, La Coruña, 1993; y VVAA, *La iconografía musical del románico aragonés*, Zaragoza, 1993.

toca una fídula, pero en ninguna ocasión más se repite tal colocación: de hecho, Moradillo comienza la arquivolta con dos personajes que muestran rollos desplegados, en Compostela ambos portan fídulas, en Ahedo también llevan una fídula los dos³⁶, y en Cerezo la erosión lo ha destrozado todo y es imposible determinar nada más allá de la probabilidad de que el segundo portara una fídula (?). En cuanto al cierre de la rosca, Santo Domingo presenta un Anciano con fídula y otro quizás con redoma, en Moradillo ambos portan rollos estirados, en Ahedo uno llevaría una fídula (?) y el otro porta una redoma, en Santiago clausuran la serie dos músicos con fídulas y en Cerezo es imposible aclarar qué es lo que llevan.

En cualquier caso, se comprueba un mayor conocimiento técnico del repertorio musical en Compostela donde se muestran con detalle catorce cítaras o fídulas, cuatro salterios, dos arpas, un *organistrum* y una zanfona³⁷. Así, pues, la *variatio* románica permitió la diversidad que se constata en la asignación de los lugares para los instrumentos, botes y redomas³⁸. De estos datos se puede deducir que la disposición de los atributos no implicaba ninguna simbología clara y seguramente se colocaban según los bocetos que manejaba cada taller.

- Posible significado de la representación

Al margen de la idea de que esta representación concuerda, hasta cierto punto, con los textos de la Biblia y no hay que buscar significados más o menos ocultos, varias son las explicaciones que han dado los investigadores para entender mejor la importancia y el desarrollo del tema:

a) La primera parte de motivos políticos en los que se considera un posible vínculo con la realeza. De esta manera, los Ancianos son contemplados desde dos perspectivas: como un modo de afirmar la monarquía o bien como una forma de constatar el poder de Dios.

³⁶ He hablado ya acerca de los posibles desbarajustes en el montaje de esta arquivolta burgalesa. De manera que si se tiene en cuenta la posibilidad de que hubiesen sido previstos los veinticuatro Ancianos, la colocación actual no correspondería con lo pensado en inicio pues para montar la rosca habrían tenido que eliminar ciertos personajes.

³⁷ López-Calo quiso ver en las redomas de Santiago no copas sino calabazas vaciadas y secas utilizadas como instrumentos de percusión o rítmicos, y así no dudó en atribuir una función musical al menos a la del cuarto Anciano de Compostela. Tal hipótesis correspondería (por la forma) con las redomas que portan los Ancianos catorce y dieciséis de Santo Domingo de Soria; con el séptimo de Moradillo; y con el ángel, undécimo, decimotercer, decimoquinto, decimoséptimo y vigésimo Anciano de Ahedo. De nuevo, las colocaciones de este atributo tampoco coinciden en todos los ejemplos: LÓPEZ-CALO, José, *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, La Coruña, 1993.

b) La segunda interpretación se centra en el número, y de nuevo existen dos posturas opuestas: para unos autores las oscilaciones en cuanto a las cifras de Ancianos estarían relacionadas con el decorativismo, mientras que para otros la cuestión numérica se explicaría según el contexto religioso y su simbología.

c) La última argumentación a la que hago referencia se basa en cuestiones de fundamento teológico motivadas por la necesidad de diferenciación frente a otras religiones y herejías.

Respecto a la primera explicación (a) se ha dicho que todos los Ancianos participaban del “poder” real en cuanto a la aparición de las coronas que les otorgaban dignidad y glorificaban indirectamente a la monarquía. Debido a ello, los reyes (con todos sus deberes y atributos) estaban involucrados, de forma más o menos directa, en la aparición de los veinticuatro Ancianos y por ello potenciaban su representación³⁹. Frontón propone la utilización de este tema en Silos como una manera de destacar que: “la autoridad emana de la divinidad, utilizaron el arte para expresar la idea de que el poder es una merced concedida por Dios a los reyes [...] existe un único ser supremo, omnipotente, Dios, del que deriva toda potestad”⁴⁰. En el caso de que el cenobio silense hubiese sido el centro difusor de este tipo de representación, es importante recalcar el interés que mostró por reivindicar su supremacía como monasterio más importante del reino, en ese sentido, en cierta medida esta explicación resultaría factible. Pero, desde luego, no se debe relacionar este afán político ni con el caso soriano ni con resto de ejemplos estudiados, ya que todas son zonas que no tienen ninguna relación directa con la monarquía ni con la institución monástica⁴¹.

En cuanto a la segunda explicación (b), aunque no es válida para Santo Domingo porque intenta explicar la originalidad de la repetición numérica más allá de la cifra bíblica, resulta orientativa para conocer los argumentos de quienes sostienen

³⁸ Seguramente los objetos cilíndricos remiten a las ofrendas divinas y tal como se especifica en el texto bíblico Ap 5, 8: “son las oraciones de los santos”.

³⁹ Aunque se trata de una convención iconográfica, la idea fue desarrollada por PIJOAN, José, *Arte Románico*, en “Summa Artis”, Vol. IX, Madrid, 1961 (1944), pp. 258, 329-330. Este autor, unas páginas más adelante, hace referencia a los reyes minúsculos de Santa Cruz de Burdeos y los contrasta con los magníficos monarcas de Chartres y Parthenay. El cambio de dimensiones y su importancia lo relaciona con “la ideología de los países del Norte que tenían la necesidad de una dinastía nacional para acabar con la obsesión del Imperio carolingio”. No me parece una afirmación de peso, pero debe ser recordada en la medida en que se trata de una explicación para el asunto.

⁴⁰ FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *Propaganda y autoafirmación de una institución monástica medieval: Aproximación al programa iconográfico del pórtico del monasterio de Silos*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LXXI (1998), p. 191.

⁴¹ Soria no fue en ningún momento lugar predilecto como residencia real, ni una zona destacada en la actuación del monasterio silense. Tampoco lo fueron Moradillo, Cerezo, Ahedo, etc.

posturas relacionadas con la forma o con el contenido⁴². Mientras unos autores defienden la reiteración de un esquema formal y consideran que su representación se convirtió en un recurso decorativo sometido a la voluntad del artista y a las necesidades arquitectónicas. Otros como Kendall consideran que al repetir las fórmulas, algunos escultores y patronos entendieron la alegoría como un tipo de imaginería decorativa cuyo poder era capaz de transformar la fe en el momento de la entrada⁴³. En este sentido, Seidel afirma que se insistía en la idea de loar a Cristo, y por ello esta autora cree que la multiplicación se debió al interés por enfatizar el número y la tangibilidad de su papel ceremonial⁴⁴. Para Wirth: “cierto número de indicios hace pensar que los Ancianos del Apocalipsis, frecuentes en las portadas, son aún una representación del tiempo, el de las generaciones y los reinos. Su número es de hecho muy variable [...] no es fortuito”⁴⁵. Por el contrario, Grabar opinaba que los escultores “se ocupan en adornar las arquivoltas de los pórticos y no pretenden influir en el espectador [...] sólo persiguen fines estéticos sin sacar ningún partido del contenido”⁴⁶. Schapiro analizó de manera interesante el proceso de secularización de los Ancianos y lo conectó con la explicación de esta peculiaridad numérica: al principio, en las miniaturas mozárabes, los Ancianos estaban siempre ligados a su contexto religioso de adoración de Cristo. Más adelante, en el románico comenzaron a independizarse de la visión apocalíptica y podían aparecer relacionados con otras escenas como la Pasión y la Resurrección (como ocurre en el caso del claustro de Silos que él analiza). Y por último, en el románico final se encontraban representaciones descontextualizadas en las que se mezclaban los Ancianos con juglares, abstraídos de su texto, o bien estos personajes aparecían multiplicados por encima de su número canónico⁴⁷. No creo que se renunciara por ello a la “enseñanza religiosa” ya que es muy posible que los fieles reconocieran igual el tema: no me parece necesario que tuvieran que contarlos para ver quiénes eran (seguramente,

⁴² En este sentido, se multiplican en la segunda arquivolta del pórtico sur de Saint-Pierre-de-la-Tour de Aulnay y aparecen treinta y un Ancianos, igual número que en Maillé, pero menor al de las dovelas de la portada sur de Saint-Germain de Varaize donde se esculpen treinta y seis, menos también que los cincuenta y tres de la iglesia de Santa Cruz de Burdeos y, finalmente, en la abadía de las Damas de Saintes se encuentran cincuenta y cuatro. Por otro lado, también se debe constatar que en otras ocasiones el número disminuye. Así, en Saint-Michel d'Aiguilhe de le Puy tan sólo hay ocho, al igual que en la portada occidental de Notre-Dame-de-la-Couldre de Parthenay donde sólo son seis, en un capitel de San Jorge de Bascherville y en un capitel del coro de Saint-Révérien.

⁴³ KENDALL, Calvin, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Londres, 1998, p. 151.

⁴⁴ SEIDEL, Linda, *Songs of Glory. The Romanesque façades of Aquitaine*, Londres, 1981, pp. 44-45

⁴⁵ WIRTH, Jean, *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècles)*, París, 1989, p. 225.

⁴⁶ GRABAR, André, *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1998 (1979), p. 184.

⁴⁷ SCHAPIRO, Meyer, *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984 (1977), p. 56.

los Ancianos por sí mismos evocaban el significado de su presencia más allá del número exacto).

En relación con el tercer argumento (c), algunos autores concretan sus posturas en cuanto a la diferenciación frente a otras religiones. Según Kennan y Barta, la representación del motivo de los Ancianos surgió a partir de las necesidades de una sociedad de frontera que limita con el Islam⁴⁸. No respaldo tal afirmación, pues muchas de las arquivoltas que actúan como repertorio comparativo aparecen en lugares muy alejados de la frontera con los musulmanes. Además, la sociedad soriana de la segunda mitad del siglo XII en la que se desarrolló este tipo de representación, tal y como he intentado demostrar en capítulos anteriores, no corresponde con el concepto de las agrupaciones de frontera. Para finalizar, esta última explicación (c) también parte de la voluntad de afirmar la ortodoxia en el seno de la propia Iglesia cristiana. De esta manera, se haría referencia con los Ancianos a los brotes de las herejías, y para Christe: “el Ap 22, 3 confirma que el Apocalipsis fue sistemáticamente utilizado en sentido antiarriano”⁴⁹. Según este autor: “este tipo de representaciones del Apocalipsis está ausente de los monumentos, liturgia y escritos apologéticos arrianos”⁵⁰. A mi entender es interesante destacar este aspecto.

Así, una vez analizadas algunas de las explicaciones que se han propuesto para el tema, debo reiterar que a mi entender la arquivolta soriana responde al éxito de un esquema que se conocía a partir de un modelo previo, copiado en cuadernos de bocetos y que resultaba adecuado para la idea del conjunto de la portada que es su contenido, de origen bíblico.

- Vinculación del tema de los Ancianos con el resto del programa de Santo Domingo

Intentaré explicar de manera más detallada la asociación de los temas en el capítulo XI correspondiente al programa. Pero antes de eso, en este apartado destacaré el vínculo con el asunto inmediatamente anterior, es decir, ahora relacionaré a los veinticuatro Ancianos (A I) respecto a la imagen del tímpano (T), mientras que en la siguiente arquivolta (A II) hablaré de la asociación de los Inocentes en cuanto a los

⁴⁸ KENAN-KEDAR, Nurith y BARTAL, Ruth, *Quelques aspects de l'iconographie des vingt-quatre vieillards dans la sculpture française du XII siècle*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXIV (1981), p. 239.

⁴⁹ CHRISTE, Yves, *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996, p. 44.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 45.

Ancianos (A I), y así consecutivamente⁵¹. Aunque los temas, como se puede comprobar aparecen en contextos variados, estudio el caso soriano y en esta línea propongo una interpretación concreta.

Como ya he descrito en el capítulo VI, la primera arquivolta consta de trece dovelas que se sitúan alrededor del tímpano con el que mantiene una clara relación contextual⁵². De hecho, el motivo de la Trinidad con el que están conectados los veinticuatro Ancianos fue interpretado durante la Edad Media en relación con las visiones del Apocalipsis⁵³. Para algunos comentaristas (desde Ambrosio Autpert y Haimo de Auxerre pasando por Rupert de Deutz y Ricardo de Saint-Victor, al igual que para Rabano Mauro) la adoración del Señor que aparece en el Apocalipsis es también la glorificación de la Trinidad y de Dios como Creador del mundo⁵⁴. Esta reflexión propuesta por Klein viene propiciada por el análisis del tímpano de la fachada occidental de Saint-Denis donde el motivo de la Trinidad aparece en el vértice de las arquivoltas ocupadas por los veinticuatro Ancianos. A pesar de que la disposición no tiene nada que ver con Soria, y que el resto del programa tampoco presenta claras analogías, creo oportuno destacar un cierto paralelo en cuanto a la posible intencionalidad simbólica de la combinación de estos elementos religiosos. Para Christe, los Ancianos de Soria se dirigen a la Trinidad como en las arquivoltas de Saint-Denis *die ac nocte, in prosperis et in adversis*⁵⁵.

En esta línea, la visión del Ser Supremo en forma de *Paternitas* trinitaria rodeada por los veinticuatro Ancianos también se puede ver en el interior de la girola de Santo Domingo de la Calzada, ya que justo por debajo del friso de los capiteles (donde están los Ancianos) aparece la Trinidad *Paternitas* estudiada en el capítulo anterior. Por otro

⁵¹ En cuanto a la relación con el resto de arquivoltas, desde el punto de vista de las relaciones con lo mozárabe Schapiro explicó la presencia de los Ancianos en el capitel del primer taller de Silos (núm. 18 del claustro) como un complemento litúrgico de la Pasión y Resurrección (estos mismos temas son los que aparecen en Soria en la arquivolta que se opone a ésta, es decir en la última A IV). Schapiro se basó en el hecho de que en la liturgia mozárabe, el primer domingo después de Pascua, se cantaba una versión poética del Ap 4-5, que describía a los Ancianos. No creo que en el momento en que se construyó la fachada soriana se tuviera en cuenta la liturgia mozárabe, pero lo nombro como una posible herencia tomada por más o menos inercia a la hora de conectar ciertos temas. No obstante, desconozco otros ejemplos que puedan avalar esta teoría: SCHAPIRO, Meyer, *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984 (1977), pp. 57-59.

⁵² El asunto de los Ancianos puede ser apocalíptico y triunfal. De hecho, para Kendall: “los veinticuatro Ancianos representan la alegoría en el nivel literal del mundo en espera de la Redención”: KENDALL, Calvin, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Londres, 1998, p. 142.

⁵³ Apocalipsis 1, 4-6, Ap 1, 13-20 y Ap 4, 2-5: TAVARD, Georges, *La Vision de la Trinité*, París, 1989, p. 29. Además la transmisión del mensaje apocalíptico del *Trisagion* vincula la figuración de los Ancianos con la Trinidad.

⁵⁴ KLEIN, Peter, *Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XIIe siècle: Moissac-Beaulieu-Saint-Denis*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXXII (1989), p. 338. No por casualidad en Soria aparece también la Creación en los capiteles de la portada.

lado, en 1974 en Tudela aparecieron restos de las posibles dovelas de una de las arquivoltas de San Nicolás, pero lo que en un principio parecía que fueran Ancianos (agrupados de dos en dos en sentido longitudinal) resultaron ser profetas o apóstoles (ya que tenían libros y rollos)⁵⁶. Así, en la actualidad no se puede plantear un posible vínculo tudelano entre esos dos temas. Respecto a Silos, a pesar de que los temas no se encuentran vinculados de forma tan clara como en Soria, pues corresponden a talleres distintos, también existe un capitel con los Ancianos (al margen de la supuesta rosca) y un relieve con la Trinidad *Paternitas*; y del mismo modo, en Compostela los Ancianos dominan la escena del tímpano que se sustenta, en parte, en el capitel del Árbol de Jesé donde está figurada la *Paternitas* trinitaria. Existen, pues, ciertos vínculos que es necesario tener en cuenta a la hora de explicar mejor las cuestiones iconográficas de las obras hispanas que aparecen de manera recurrente a lo largo de este estudio.

- *Algunas conclusiones*

Aunque los problemas iconográficos no se resuelven con afirmaciones generales ni con negaciones absolutas parece que no cabe duda de que las obras se copiaban y las libretas de modelos circulaban con mayor o menor éxito por una zona concreta del tercio norte peninsular. Así, los estereotipos iconográficos aparecían paulatinamente en lugares de pequeña o mediana importancia.

En este asunto todo apunta a que el foco creador del motivo fue Silos, centro artístico donde la producción tenía una calidad de primera. Seguramente, en el monasterio burgalés existió una arquivolta con los veinticuatro Ancianos, aunque no relacionada directamente con una *Maiestas*, y desde allí, su modelo de interpretación del tema inspiró a diferentes obras entre las que destaca Santo Domingo de Soria, escalón que temporalmente parece preceder a Moradillo de Sedano, Ahedo de Butrón y Cerezo de Riotirón. A nivel de estilo algunas características indican esta posibilidad cronológica y en cualquier caso, en cuanto a la iconografía es incuestionable el hecho de que la iglesia soriana se vinculó de forma más completa y directa que estas parroquias burgalesas con los centros artísticos más importantes del momento⁵⁷. Intento manifestar con ello que los repertorios que manejaban los artistas sorianos eran de primera o

⁵⁵ CHRISTE, Yves, *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996, p. 143.

⁵⁶ MELERO MONEO, Marisa, *Restos protogóticos en Tudela*, en "Archivo Español de Arte" (1984), pp. 241-246.

⁵⁷ Véase la tercera parte del estudio y el capítulo XVI acerca de las filiaciones formales. Sobre el programa remito al capítulo XI.

segunda generación: es decir, no se encontraban demasiado alejados del modelo inicial. Esta idea se verá corroborada a partir del estudio del resto de las arquivoltas de la portada.

Por otro lado, me parece probado que la tradición iconográfica de representar a los veinticuatro Ancianos fue diferente en la Península y en Francia. Así, las líneas de coincidencia son menores de las que normalmente se han destacado, referencia que también se podrá constatar a partir de las roscas que quedan por estudiar.

En fin, Santo Domingo resulta ser un testigo de una interesante tradición iconográfica que se concretará aún más con otros ejemplos acerca de las escenas de la Matanza, Infancia y Pasión. A medida que el análisis avance, la zona peninsular quedará mejor delimitada, y la importancia de los ciclos sorianos permitirá explicar ciertos aspectos fundamentales como la conexión de algunos temas y composiciones con obras de influjo bizantino (que a partir de este momento aparecen como ejemplos comparativos obligados a tener en cuenta).

- VIII. 2. Segunda arquivolta: la Matanza de los Inocentes

La importancia de la representación de Soria se fundamenta en el extenso desarrollo del episodio de la Masacre a lo largo de toda una arquivolta. La escasez de ejemplos comparativos con una extensión tan notable como ésta, invita a estudiar a fondo el problema. Por ello es necesario averiguar si el interés de esta composición se debió a una intención simbólica concreta, a un gusto por la decoración y la reiteración o a una tradición iconográfica establecida. Además, parte del atractivo de la figuración se basa en los significados del episodio: así, la parte positiva del martirio se manifiesta con Abraham y los ángeles que portan las almas de los pequeños en la clave de la arquivolta (A II 6), mientras se evidencia el lado negativo mediante Herodes y su consejero Satán un poco más a la derecha del centro de la rosca (A II 7).

A pesar de la existencia de obras con la temática de la Matanza en el ámbito hispano, la mayor parte de tales representaciones escultóricas se realizan en capiteles, no suelen mostrar un interés tan evidente por detallar el acontecimiento y casi nunca cuentan ni con las escenas de los ángeles y Abraham, ni con la de Herodes y el diablo. Lo mismo sucede en Francia, y aunque existen ciertos paralelos, como se verá, al igual que ocurre con los Ancianos no resultan determinantes.

- Fuentes literarias

El evangelio de Mateo es el único de los cuatro canónicos que menciona este acontecimiento⁵⁸. No obstante, varias fuentes como los evangelios apócrifos, la Leyenda Dorada, sermones y piezas de teatro recalcan el suceso⁵⁹.

Desde muy pronto los niños asesinados fueron considerados como los primeros mártires del cristianismo y por ello, una profunda veneración les envolvía. De hecho, existen “cincuenta sermones de los Padres de la Iglesia” que no cesan de señalar la analogía entre los Santos Inocentes y Cristo⁶⁰. Aunque no es posible indicar con precisión el momento en el que empezó su culto, aparecen como santos de la iglesia en calendarios litúrgicos desde el siglo II. Al respecto, Berthon habla de la noción de “personajes culturales del mundo cristiano” y explica su importancia: desde el principio estaban envueltos en una aureola de gloria y sacrificio “propio del folclore cristiano”, en el siglo IV se concretó su veneración al marco de la Natividad o la Epifanía, y a partir del siglo V se pasó a una noción según la cual todos los Inocentes simbolizaban las almas de los mártires verdaderos de los que se habla en el Apocalipsis de Juan⁶¹. Parece

⁵⁸ Mt 2, 16-18: “Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había precisado por los magos. Entonces se cumplió el oráculo del profeta Jeremías: *Un clamor se ha oído en Ramá, mucho llanto y lamento: es Raquel que llora a sus hijos, y no quiere consolarse, porque ya no existen*”.

⁵⁹ A partir de ahora, todas las citas de los apócrifos en las que no se indique nada están tomadas de SANTOS, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1956. Tal y como explica Mâle: “sin los apócrifos, al menos la mitad de las obras de arte de la Edad Media serían para nosotros indescifrables”: MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París, 1953 (1922), p. 223. Aunque para el caso soriano de la Matanza estos textos no aportan ningún detalle concreto, los menciono por la importancia que suponen para otras figuraciones del mismo tema. Así, el Protoevangelio de Santiago hace referencia a este acontecimiento (y relata el detalle suplementario de Isabel que huye con su hijo Juan) en XXII, 1-3: “Al darse cuenta Herodes de que había sido burlado por los magos, montó en cólera y envió sus sicarios, dándoles la consigna de matar a todos los niños de dos años para abajo. Y cuando llegó a María la noticia de la matanza de los infantes, se llenó de temor, y, envolviendo a su hijo entre pañales, lo reclinó en una pesebrera de bueyes. Y cuando se enteró Isabel de que también buscaban a su hijo Juan, lo cogió, y, lo llevó a la montaña y se puso a mirar dónde esconderlo; pero no había lugar propicio para hacerlo. Por lo cual, entre sollozos, exclamó a grandes voces: ¡Oh monte de Dios!, recibe en tu seno a la madre con su hijo (pues ya no podía subir más arriba)”. También se habla del acontecimiento en el Evangelio del Pseudo-Mateo XVII, 1. En cuanto a la Leyenda Dorada (escrita hacia 1264 por el dominico Jacopo da Voragine) dice así: “Envalentonado por el triunfo de sus hijos ante el Cesar, Herodes regresó a Jerusalén y mandó matar a todos los niños de la comarca de Belén que tuvieran dos o menos años de edad. Según Juan Crisóstomo mató a los que tuviesen de dos a cinco años”: VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, Vol. I, Madrid, 1984 (1982), p. 70. La mención de las edades de los niños me parece llamativa, ya que podría estar relacionada con el reflejo de alguna discusión sobre los años con que contaban los pequeños. Cuestión que se podría vincular con las representaciones de esta arquivolta donde se ve claramente que los tamaños de los infantes y sus edades varían notablemente.

⁶⁰ Sermones, entre otros, de Justino, Ireneo de Lyon, Tertuliano, San Cipriano, Paulino de Nola, etc.: BERTHON, E., “À l'origine de la spiritualité médiévale de l'enfance: les Saints Innocents”, en VVAA, *La Petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne*, Toulouse, 1997 (1994), p. 32.

⁶¹ Idea desarrollada en Prudencio y citada en BERTHON, E., “À l'origine de la spiritualité médiévale de l'enfance: les Saints Innocents”, en VVAA, *La Petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne*, Toulouse, 1997 (1994), pp. 33, 37. Este vínculo de los Inocentes con la visión apocalíptica en la que aparecen los Ancianos resulta importante a la hora de intentar establecer un posible significado para el programa soriano.

que el culto se extendió rápido en el conjunto del mundo cristiano y “se atestigua por primera vez en Oriente, en la propia ciudad de Belén, en un documento de principios del siglo V [...] luego en martirologios y en el calendario de Cartago”⁶². De hecho, un sermón de Cesario de Arlés muestra que antes de finalizar el siglo VI la Galia y África ya celebraban la *Natale Infantium*⁶³. En cuanto a la Península, “los primeros testimonios de conmemoración litúrgica datan del siglo VI”⁶⁴. La fiesta se agrupó en torno a la Navidad y mientras en los calendarios y libros litúrgicos occidentales figuraba el 28 de diciembre, en Oriente se llevaba a cabo el 29 del mismo mes⁶⁵. Lo interesante es que en la liturgia hispana la fecha de la fiesta no coincidía en diciembre y según los calendarios mozárabes correspondía con el 8 de enero⁶⁶. Si bien este dato permite constatar la separación litúrgica entre los ritos altomedievales, no aporta luz para averiguar a qué responde la figuración soriana. Por ello es necesario buscar en otras fuentes escritas.

En lo que respecta a los sermones, es importante resaltar que en San Agustín se encuentra una reiterada mención y exaltación de los Inocentes. Este autor veía en ellos el mérito de “haber sido los primeros que han derramado su sangre por Cristo”⁶⁷. Pérez de Urbel resalta al respecto: “Salte de gozo la tierra -clamaba San Agustín- porque ha merecido ser madre fecunda de estos amables y valerosos soldados”⁶⁸. Al margen de este autor, según Berthon, Hilario de Poitiers es “quien por primera vez considera a los

⁶² Ibídem, p. 33.

⁶³ VVAA, *Catholicisme*, París, 1962, p. 1675. Es interesante tener en cuenta que la expresión *Innocentes* sólo se usaba en Roma y Milán.

⁶⁴ GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *El culto de los Santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966, p. 139.

⁶⁵ Aunque este último dato no está muy claro, DELEHAYE, Hippolyte, *Les origines du culte des martyrs*, Bruselas, 1933, p. 156 dice: “parece ser que el 23 de septiembre se celebraba la Fiesta de los Inocentes, según el martirologio oriental”. Según VVAA, *Catholicisme*, París, 1962: “algunos adoptaron el 27 de diciembre, otros el 26”. De todos modos, esta cuestión no permite explicar nada más allá del éxito de la celebración (que se realizaba en la última semana del año en el ámbito oriental).

⁶⁶ GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *El culto de los Santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966, p. 139.

⁶⁷ En el sermón CCXCVIII explica: “mas dicha aportó, pues, la ignorancia de aquellos niños, a quien Herodes, aterrado, persiguió que la ciencia de aquellos que él mismo, asustado, consultó. Los niños pudieron sufrir por Cristo, a quien aún no podían confesar: los judíos pudieron conocer la ciudad en que nació, pero no siguieron la verdad del que enseñaba”: SAN AGUSTÍN, *Obras completas. Sermones*, Vols. XXIII-XXVI, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1983, pp. 77-78. Más adelante, En el CCII habla de: “en los niños a los que Herodes dio muerte manifestó como habían de ser quienes muriesen por él, cuán inocentes y cuán humildes”: ibídem, p. 93. En el sermón CCCLXXIII dice: “[Jesús] antes de hablar ya encontraba creyentes y antes de padecer hacía mártires también. ¡Oh niños dichosos, recién nacidos, nunca tentados, nunca forzados a luchar y ya coronados! Dude que habéis sido coronados al padecer por Cristo quien piense que de nada sirve a los niños el bautismo de Cristo”: ibídem, p. 429. En el sermón CCCLXXV vuelve a nombrar a los pequeños: “al derramar su sangre pasaron a ser mártires antes de que pudiesen confesar al Señor con la boca”: ibídem, p. 438. Finalmente, destaca el sermón *ad catechumenos* PL. 40, 655 *Nativitas Christi et virgine secundum prophetiam Isaiae signa in Christi nativitate. Infantes iussu Herodes occisi sunt martyres Christi Homo iisdem quibus perierat gradibus reparatus*.

⁶⁸ PÉREZ DE URBEL, Justo, *Año cristiano*, Vol. IV, Oct-Dic, Madrid, 1945, p. 622.

Inocentes como los primeros cristianos de la Historia”⁶⁹. El ver en los pequeños a los primeros mártires cristianos, soldados de la fe con virtudes de inocencia y humildad, hizo que su culto fuese en aumento y progresara⁷⁰.

Además de estas fuentes literarias he buscado en el teatro popular de la Edad Media algún indicio que pudiera llevar a establecer el porqué de la narratividad de esta arquivolta enteramente dedicada al tema. Y aunque no he hallado nada concreto, existen algunos fragmentos relacionados con los tres Reyes Magos donde el dramático sacrificio de los niños aparece como un epílogo a la historia de la adoración. Así, se indica esta secuencia en varias versiones del *Officium Stellae*⁷¹. Por otro lado, se sabe que en los Misterios figuraba desde muy pronto el drama de “Raquel llorando a sus hijos” y, a pesar de que en Santo Domingo no aparece representado, la vinculación de esta escena con la Matanza permite aventurar un desarrollo más o menos amplio del acontecimiento previo a este episodio. No obstante, carezco de textos que permitan comprobar esta idea.

En lo que concierne al teatro hispano existen varias referencias a tener en cuenta. La primera es bastante tardía (aunque desconozco desde cuándo tuvo lugar), se trata de un espectáculo que estaba compuesto por dos piezas “El Nacimiento del Mesías” y “la Degollación de los Inocentes”, significativamente escenas con importancia en el ciclo soriano. Además, “en algunas representaciones cercanas a lo carnavalesco, aparecía un grupo de secuaces que atacaba al público con látigos y correas como si se tratase de los soldados de Herodes”⁷². Al margen de esto, existían otras representaciones como las del “Misterio del Rey Herodes” que tenían lugar, al menos, desde el siglo XV. Según cuenta García Lorenzo, a esta pieza se unían los tres motivos que dieron lugar desde muy temprano a las escenificaciones medievales de carácter religioso: la Adoración de los Reyes Magos, la Huida a Egipto y la Degollación de los Inocentes⁷³. Otros escritos que también llaman la atención son los de Pedro Pascual de

⁶⁹ BERTHON, E., “À l’origine de la spiritualité médiévale de l’enfance: les Saints Innocents”, en VVAA, *La Petite enfance dans l’Europe médiévale et moderne*, Toulouse, 1997 (1994), p. 33.

⁷⁰ De hecho, en la abadía de Brogne se encontraban algunas de las reliquias de los pequeños desde 1116.

⁷¹ Es interesante resaltar que al final de estas representaciones se menciona la aparición de un ángel como receptor de las almas de los pequeños, idea que se puede aproximar a la imagen soriana de la clave (A II 6). El texto ha sido datado en el siglo XI y se encuentra descrito en YOUNG, Carl, *The Drama of the Medieval Church*, Vol. II, Oxford, 1951 (1933), p. 102. Más adelante retomaré el tema en relación con la escena de la Adoración de los Reyes Magos.

⁷² GARCÍA LORENZO, Luciano, “Fiesta y Teatro: locos e inocentes”, en *Actes del II Simposi Internacional d’Història del Teatre. El teatre popular a l’Edat Mitjana i al Renaixement*, Barcelona, 1988, p. 81.

⁷³ Ibídem, p. 84. Resulta curiosa esta asociación de temas, ya que en Soria se encuentran los tres destacados de alguna manera particular. Se repite la Adoración de los Magos en dos ocasiones: en el tercer arco de la portada

la segunda mitad del XIII, en ellos se relata una historia de los Santos Inocentes que fue frecuentemente utilizada en la iconografía gótica y en la que destacaba el papel de las mujeres⁷⁴. Según explica Alcoy, la Muerte de Jesús aparece como el momento en el que los niños serán devueltos a la vida: “Cristo muere por todos los pecadores y por los pequeños en particular”⁷⁵.

Por otro lado, creo importante señalar que en el teatro medieval y renacentista se hacía referencia frecuentemente a la “Fiesta de los Inocentes” y la “Fiesta de los Niños”. A pesar de que la documentación de tan pintorescos festejos en España es muy escasa, hay algunos indicios de su existencia. Ya en fecha muy temprana, en el año 663, se prohibían las “Fiestas de Locos”⁷⁶. Al tener constancia de que estas representaciones se hallaban asociadas a menudo con el drama de los Inocentes, considero muy posible la existencia de alguna pieza teatral representada desde antiguo (no obstante, no hay documentos que avalen esta idea). Por otro lado, el Concilio provincial de Aranda (1473) denunciaba: “las comedias mojigatas, portentos y otras muchísimas diversiones deshonestas y de distintos géneros que tenían lugar dentro de las funciones religiosas de Navidad, San Esteban, San Juan, Santos Inocentes y otros días especiales”⁷⁷. Aunque la referencia es muy tardía, revela que se realizaban funciones religiosas el día de los Santos Inocentes, la cuestión es establecer desde cuándo.

Fuera del ámbito peninsular el drama de la Matanza de los Inocentes de Fleury-sur-Loire resulta ser una composición fundamental, en ella los pequeños aparecían ocupados de cantar según una escena de anticipación a su martirio y profecía⁷⁸. Según Heers: “los manuscritos de catedrales como Limoges o abadías benedictinas como Fleury-sur-Loire presentan un magnífico espectáculo con varios episodios [...] empieza

(A III 8 y A III 9) y en un capitel de la fachada (Cf I 5). La representación de la Huida a Egipto (A III 12) aparece colocada en una dirección diferente al sentido radial propio de la arquivolta (con lo cual el espectador pronto repara en ello). Y, finalmente, la Matanza ocupa toda la rosca, reiteración que no parece ser necesaria pues existen otras arquivoltas en las que se podía haber intercalado una o dos escenas de la Masacre manteniendo el significado. Así, al repetirla en tantas ocasiones parece existir una voluntad de destacarla (aunque seguramente más por un interés formal que simbólico). Si se tienen en cuenta estos aspectos, es posible que se quisiera resaltar de algún modo los episodios citados. Pero el vínculo entre estas escenas no se encuentra señalado de manera clara y creo difícil que las gentes del siglo XII reparasen en estos detalles. Además, respecto al caso de la Huida me inclino más por la explicación del escaso conocimiento de la dinámica de la disposición de tantas arquivoltas decoradas (este asunto se tratará en la tercera parte de este estudio, concretamente en el capítulo XV).

⁷⁴ ALCOY, Rosa, *Una propuesta de relación texto-imagen: “Las madres de los Santos Inocentes” y la iconografía de la Pasión en la pintura italiana del siglo XIV*, en “D’Art”, 11 (1985), p. 141. Los fragmentos que narran esta escena no olvidan el dolor de las madres y los llantos, que constituyen la parte principal del drama.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 143.

⁷⁶ HUERTA CALVO, Javier, *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, 1984, p. 23.

⁷⁷ GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (ed.), *Historia de la Iglesia en España. La Iglesia en la España en los siglos VIII-XIV*, Vol. II, Madrid, 1982, p. 334.

con la llegada de los pastores *Officium pastorum* [...] luego viene la Huida a Egipto [...] a continuación la visita de los tres Reyes a Herodes, la cólera del rey, la degollina esbozada con grandes gestos de la soldadesca”⁷⁹.

De cualquier manera, todo lo expuesto permite suponer una tradición teatral para representar el infanticidio. En la “puesta en escena” las luchas estarían desarrolladas de manera más o menos profusa, pero siempre aparecerían soldados, mujeres y niños (los protagonistas de esta arquivolta)⁸⁰. Parece que fue un tema de inspiración popular que contó con gran aceptación ya que los niños eran considerados como santos y partícipes del plan de Salvación divina. Pero al margen de los textos, existen representaciones artísticas que también permiten constatar un cierto éxito de este asunto.

- Inspiraciones, pervivencias y evolución

El tema de la Matanza de niños se extendió de manera “universal” en diferentes contextos⁸¹. Y en este sentido, Weitzmann propone buscar el origen de la composición cristiana en tradiciones helenísticas y romanas⁸².

La composición de este tipo surgió desde muy pronto, pero en el arte paleocristiano apareció muy pocas veces. En cualquier caso, hay constancia de que en

⁷⁸ GUIETTE, Robert, “Réflexions sur le drame liturgique”, en *Melanges à René Crozet*, Poitiers, 1996, p. 199.

⁷⁹ HEERS, Jacques, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, 1988 (1983), p. 107. Aunque la colocación de las escenas en las arquivoltas sorianas no coincide con el desarrollo de este tipo de composiciones teatrales, a partir de ellas se puede constatar la importancia de la Matanza. Una posible explicación para el desarrollo de la escena que se ve en Soria estaría determinada por el tiempo que se le dedicase a esta parte. Así, si fuese muy larga su representación podría condicionar la extensión en tantas dovelas. Sin embargo, no existen suficientes indicios como para poder deducir algo más. De la misma manera si existieran más datos que pudiesen remitir a una cierta predilección por este episodio en los monasterios benedictinos, existiría una clave en torno a Silos (ya que como mencionaré más adelante en el cenobio burgalés hubo una rosca dedicada a la Matanza), lamentablemente no cuento con datos que pudiesen avalar esta hipótesis.

⁸⁰ Herodes y los Inocentes (junto con todos los episodios que envolvían este acontecimiento) eran fáciles de representar en obras teatrales capaces de emocionar y conmover a mucha gente. Existe una crónica rimada de 1313 con ocasión de una gran fiesta en Notre-Dame de París en la que se cuenta: “hubo allí un torneo de niños, ninguno de los cuales tenía más de diez años [...] Y allá mataban a los Inocentes. Y se pudo ver a San Juan degollado”. Curiosamente se asimila la Matanza a la muerte del Precursor, escena que aparece en un capitel de la fachada (Cf I 2). Tanto San Juan como los niños eran paradigmas de los mártires: HEERS, Jacques, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, 1988 (1983), p. 109, nota 24.

⁸¹ Este episodio era común al mundo antiguo y otras religiones. Se trataba de la historia de un pequeño predestinado a quien el rey en el poder consideraba una amenaza y del que se defendía al hacer matar a todos los niños de su edad. En la línea bíblica, el episodio tiene la intención de subrayar el paralelismo existente entre la historia de Jesús y la de Moisés (narrada en el Éxodo): SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, Vol. I, Londres, 1972 (1968), lams. 299-302; RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996 (1957), p. 268; y CANA GARCÍA, Fernando, *Iconografía del románico burgalés*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1992 (1990), p. 71.

⁸² Así destaca el modelo clásico de la muerte del hijo de Andrómeda y las representaciones de la guerra troyana como posibles prototipos: WEITZMANN, Kurt, *Classical Heritage in Byzantine and near Easter Art*, Londres, 1981, p. 61.

la basílica de Belén había una capilla dedicada a los Santos Inocentes y, aunque de ello derivó su culto, no se sabe si allí se desarrollaban escenas figuradas, por lo que queda sin constatar la existencia de un ciclo representado en Oriente en fechas tempranas⁸³. Así, una de las primeras presencias del ciclo fue la de los mosaicos del arco triunfal de Santa María Maggiore de Roma, escena que, según explica Clemen, se relaciona claramente con los relieves de la columna trajana, y de ahí su narratividad⁸⁴. En las representaciones más antiguas los verdugos sólo llevaban a los niños ante Herodes y no existía intención alguna de destacar la parte más sanguinaria. Con el paso del tiempo se comenzó a desarrollar su culto como primeros mártires de Cristo y por ello debía constar su muerte violenta, poco a poco se desarrolló una acción más brutal y cada vez con más frecuencia se escenificaron las luchas entre los soldados y las madres⁸⁵.

Millet destaca que muchas representaciones de la Matanza siguieron la tradición helenística y bizantina, quizás bajo la inspiración de un sermón atribuido a Gregorio Nacianceno⁸⁶. En ese sentido, es obligado ver ejemplos orientales para comprobar que la Degollación se encuentra con cierta asiduidad en miniaturas, frescos y mosaicos bizantinos. Entre las iluminaciones destaca el Tetraevangelio de la Laurenziana (Florencia, Plut. lat. VI, 23, fol. 7r), obra con la que otras muchas ilustraciones muestran puntos de contacto⁸⁷. Según Weitzmann, este manuscrito puede ser considerado como un ejemplo de evangelio narrativo bizantino⁸⁸. Concretamente, este autor considera que: “teniendo en cuenta esta densidad de imágenes, se puede imaginar la existencia de un evangeliario plenamente ilustrado cuyas escenas pudieron ser

⁸³ RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte cristiano, Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996 (1957), p. 279.

⁸⁴ CLEMEN, Uwe, *De la colonne trajane à la mosaïque de Sainte-Marie la Majeure: Le massacre des enfants*, en “L’Antiquité classique”, XLVI (1975), p. 581.

⁸⁵ La imagen de los niños lanzados por los verdugos contra el suelo que aparece en el sarcófago de San Maximino de Provenza y se convierte en un prototipo a seguir. Se conservan otras representaciones del siglo VI como las de la cátedra de San Maximiano, el Evangeliario de Rábula (Florencia, Laurenziana, Syriac. Plut. I 56), las pinturas de Antinoe en Egipto, etc. Más adelante el tema también se encuentra en miniaturas y marfiles carolingios: en el *Codex purpúreo* (Munich, Bayerische Staatsbibl. cod. lat. 23631, fol. 24v), en las tapas de marfil de Metz, en los Evangelios del *Codex aureus* (Munich, Bayerische Staatsbibl. clm. 14000), en el Sacramentario de Drogo (París, Bibl. Nat. lat. 9428, fol. 31v), en el *Codex Egbertus* (Tréveris, Staatsbibl. cod. 24. lit. 6, Abb 304), en el *Codex aureus Epternacensis* (Nuremberg, Nationalmuseum, 156142, fol. 19v), en una píxide del Museo del Louvre, etc. En general estas escenas constatan la importancia de la Matanza pero no se trata de precedentes concretos para Soria.

⁸⁶ MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XI^e, X^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 163. Por desgracia no cita el sermón al que hace referencia.

⁸⁷ Herodes aparece a un lado, sentado bajo un baldaquino y con un *armiger* tras él, mientras frente a él se desarrolla la escena con el grupo repetido de forma más o menos estereotipada.

⁸⁸ WEITZMANN, Kurt, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, 1971, p. 250.

contadas por cientos”⁸⁹. El interés de estos ciclos bizantinos profusamente decorados es enorme y en este sentido no se puede olvidar que muchos se basaron en los amplios ciclos de imágenes cuyos orígenes parecen estar en torno a las Biblias paleocristianas⁹⁰. No obstante, en general, en el periodo bizantino la escena no se desintegró ni se extendió tanto como en Soria. De hecho, en la mayor parte de las representaciones anteriores a la época de los Paleólogos no se producía la distinción entre orden y ejecución, y ambas se colocaban en una misma escena⁹¹. Se solía colocar al finalizar el ciclo de la Infancia, a menudo tras la Presentación en el templo y la Huida. Así, a pesar de que al comparar las imágenes de manera aislada las diferencias respecto a Soria resultan acusadas, es muy importante resaltar que los ciclos bizantinos casi siempre recurrían a este episodio, por ello resulta factible que la idea de extender tanto este tema pudiese estar tomada a partir de estas escenas más o menos desarrolladas. Apuntada esta hipótesis es necesario acotar más el tiempo para encontrar una posible línea de tradición.

En el románico el tema se representó con cierta frecuencia en Sicilia, Francia, Inglaterra y España, pero los ejemplos encontrados no permiten trazar una línea nítida para aclarar desde dónde se pudo difundir la tipología en la que se inspiró Santo Domingo⁹². Por ello es necesario profundizar más en el campo de estudio⁹³.

⁸⁹ Ibídem, p. 251. Otras obras a destacar son las miniaturas bizantinas (París, Bibl. Nat. suppl. gr. 914), el Menologio de Basilio II (Roma, Bibl. Vat. gr. 1613 fol. 281), el Tetraevangelio llamado “copto” (París, Bibl. Nat. copto 13), las miniaturas del monasterio de Esphigmenou (cod. 14, fol. 410), las ilustraciones conservadas en Inglaterra (Londres, Add. 19352, fol. 123), las miniaturas (París, Bibl. Nat. ms. gr. 74, fol. 5r), las del monasterio de Sucevitza (Sucevitza, ms. 23, fol. 5v y ms. 24, fol. 9v), las miniaturas de Londres (Londres, British Museum ms. 153), etc.

⁹⁰ Hablaré de todo ello en el capítulo siguiente (acerca de los capiteles de la portada).

⁹¹ LAFONTAINE-DOSOGNE, Jacqueline, “The cycle of the life of the Virgin”, en VVAA, *The Kariye Djami, Studies in the Art of Kariye Kami and its Intellectual Background*, Vol. IV, Princeton, 1975, p. 232. Esta autora explica que en la iglesia roja de Perustica, en Kariye Camii y en la Lavra del Monte Athos las actitudes muestran una magnificencia propia del clasicismo más acusado. Por otro lado, hay que resaltar que en algunos ejemplos bizantinos la Matanza se relaciona directamente con los evangelios apócrifos: en la bóveda sur de la mitad noreste de la iglesia rupestre de Ayvali Kilise de Capadocia (donde una de las mujeres es identificada por el rótulo de Raquel), en los frescos de Tokali Kilise, etc.

⁹² Existe una serie de testimonios en pintura: en el muro norte de Sant’Angelo in Formis, en el fresco de Saint-Aignan de Brinnay-sur-Cher, en el techo de San Martín de Zillis, en la iglesia de Saint-Martin de Aime, etc. Sureda opina que este episodio suele cerrar en la pintura y en la escultura románicas el ciclo de la Infancia de Jesús, y considera que alcanzó gran popularidad gracias a los apócrifos y al teatro religioso: SUREDA I PONS, Joan, *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla León y Galicia)*, Madrid, 1985, p. 115. En la Península resaltan los ciclos de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés (Museo de Jaca) y el de la bóveda de San Isidoro de León. En miniatura, entre otras, resalta la Biblia de León (Bibl. Nac. Madrid) y más tarde, el Salterio de Luis y Blanca (París, Bibl. Lit. 6 Abb. 305), etc. Por otro lado, parece probado que en Sicilia los ejemplos son más cercanos a la tradición bizantina: en un capitel del claustro de Monreale Herodes ordena y los soldados (con vestimentas romanas) ejecutan, la escena de las muertes también aparece en los mosaicos de Monreale, en las puertas de bronce de la catedral, en el marfil de Salerno, etc. En cuanto a los ejemplos escultóricos franceses, destaca como uno de los más tempranos un capitel de la galería este del claustro de Moissac (donde Herodes ordena a un sicario la muerte de los niños y dicha orden es ejecutada por un soldado, mientras dos madres sujetan a los niños). A menudo, la escena se reduce como en el capitel de Saint-Trophime d’Arles, en el capitel

En primer lugar hay que destacar el contexto fuera de la Península y así resalta el desarrollo de la Matanza que se encuentra en varios capiteles de la portada real de Chartres (se esculpió una extensa serie con, al menos, diez madres y ocho soldados). Algunas posturas se relacionan con Soria pero todas las escenas se encuentran bajo arcos con representaciones arquitectónicas en las enjutas, y además existe cierta ternura ausente en la arquivolta soriana (por ejemplo, en Chartres una madre se tira al suelo y acerca su mejilla al rostro de su hijo muerto). El desarrollo de esta escena ha sido explicado por Nolan en clave antropológica al interpretar un mensaje bautismal y una relación directa con la importancia de las mujeres en la época⁹⁴. No creo que Chartres pueda ser tomado como un modelo lejano, únicamente representa un cierto interés por la temática (por otro lado, común a bastantes obras).

Así, los casos más interesantes son los que presentan la escena en las arquivoltas (por las analogías evidentes en cuanto a la composición). Significativamente, Boss-Favre destaca que: “en Francia existe un número relativamente restringido de arquivoltas consagradas específicamente a temas bíblicos en relación con la cantidad impresionante de roscas reservados a los sujetos profanos más variados”⁹⁵. De hecho, sólo hay un único caso con disposición radial: una arquivolta de la portada este de la abadía de las Damas de Saintes. En ella los personajes se encuentran tan apiñados que no es posible distinguir con claridad los gestos, y sólo un atento examen desvela las actitudes (no tan repetidas como a primera vista parece). A pesar de que el principal valor es el de la repetición de las escenas, el tratamiento de las dovelas no tiene nada

de Aix-en-Provence, en la fachada occidental de Saint-Paul-de-Varax, en un capitel de la puerta Miègeville de Toulouse, en Saint-Pierre d'Étampes, en un capitel de Saint-Lazare de Autun, en un capitel de Saint-Georges de Boscherville (Museo de Rouan), en el altar de Broddetorp, en un capitel de la sala capitular de Saint-Caprais d'Agen, en Saint-Guillem-le-Désert, en un capitel del desaparecido claustro de Notre-Dame-des-Doms (Museo Granet), en Saint-Pierre de Poitiers, en un capitel de Saint-Pons de Thomières (Fogg Museum de Cambridge), etc. En escultura monumental inglesa sólo tengo constancia del caso de Sainte Mary's York. Por el contrario, en la miniatura británica hay varios ejemplos: el Salterio de Sant Albans (Hildesheim, Dom Bibl. HS. St. God. 1 p. 30), el Salterio de Winchester (Londres, British Library Cotton Nero C. IV, fol. 14r), el Salterio “Leaf” asociado a Canterbury (Londres, British Library, add. 37472), el Salterio de Canterbury (París, Bibl. Nat. lat. 8848), la miniatura londinense (Londres, British Museum add. 17687), etc. Un ejemplo que demuestra la importancia del tema es que hasta en un objeto de uso cotidiano como un peine de marfil, aparece la Degollación de los Inocentes (Museo Victoria y Alberto).

⁹³ En muchos de los ejemplos que se mencionan en este apartado resulta frecuente la existencia de tres escenas del mismo episodio dentro de un ciclo común. Así, en primer lugar, Herodes pregunta a los Sabios o entrevista a los Magos; más tarde ordena la Matanza; y finalmente se ejecuta la orden. La tradición que se recoge en Soria no corresponde a esta idea, pues en esta rosca se hace hincapié en la ejecución de la Masacre y se evidencia la acción en sí misma (más allá de la secuencia de los hechos). Junto a la aparición del Seno de Abraham y el diablo con Herodes, esta reiteración es lo que hace diferente a Santo Domingo de otros ejemplos más o menos cercanos.

⁹⁴ NOLAN, Kathleen, “*Ploratus et Ululatus*”: *The mothers in the massacre of the innocents at Chartres cathedral*, en “*Studies in Iconography*”, 17 (1992-1996), pp. 95-141. Véase el apartado final de este estudio.

⁹⁵ BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987), p. 354.

que ver con el de Santo Domingo: son piezas estrechas y convexas (como una rosca) que se esculpen por toda la superficie con un único personaje para cada una. Además, no se intentan establecer grupos: tan sólo se relacionan de tres en tres (siempre en fila), y en ocasiones sólo luchan dos y otro observa. En cuanto a esta “extraña” disposición de las figuras, últimamente se ha planteado una nueva interpretación del tema que abandona la creencia de que sea una Matanza de los Inocentes. Ragnow cree que se debe identificar con el martirio santo y muestra como una fuente plausible para el tema la colección de himnos de Prudencio para varios mártires *Peristephanon liber*⁹⁶. Se admita o no que en Saintes se encuentra representada la Matanza de los Inocentes, a mi juicio el conjunto no presenta analogías que lo conviertan en una obra a relacionar con la tradición soriana.

Otro caso a tener en cuenta es el de siete de las cuarenta y dos dovelas de una arquivolta de Saint-Julien de Le Mans. En esta iglesia se desarrolla la Matanza más larga de la escultura monumental francesa (pero al estar dispuestas de manera longitudinal no responde a la misma tradición soriana). En esta ocasión, las escenas están individualizadas en un grupo formado por madre, niño y soldado para cada dovela y, a pesar de las diferencias, las semejanzas con Soria son mayores que respecto a Saintes (las actitudes son variadas y las composiciones cambian).

F. 367

Finalmente, algo similar (aunque menos extenso que Le Mans) ocurría en la segunda arquivolta de Saint-Benigne de Dijon. Allí la Matanza ocupaba seis dovelas de la tercera arquivolta (lamentablemente, no es posible saber con exactitud cómo era ya que fue destruida).

Así, constato que Francia cuenta con ejemplos interesantes del tema (algunos anteriores en el tiempo a Soria), pero las diferencias llevan a la conclusión de que dichas obras no parecen ser el precedente inmediato de la arquivolta soriana. En cambio, en los reinos hispanos sí existen obras muy relacionadas con Santo Domingo, entre ellas, la desaparecida arquivolta de Silos y la de Moradillo de Sedano. Además, la escena se encuentra desarrollada en varias dovelas de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros, en algunas de San Juan del Mercado, y en la cuarta y quinta arquivoltas de Puente la Reina. En contraste con las escasas arquivoltas en las que se ve la Matanza (en

⁹⁶ La investigación no está publicada y por ello no he podido consultarla. Se encuentra citada en KENDALL, Calvin, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Londres, 1998, p. 331, nota 4. Páginas antes este autor admite esta idea y dice acerca de Saintes: “los cuarenta y cuatro ejecutados posiblemente representan el tema del martirio santo”: KENDALL, Calvin, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Londres, 1998, p. 140.

cualquier caso más que en Francia), el tema abunda (con representaciones casi siempre poco extensas) en los capiteles⁹⁷. De este tipo de soporte me parece necesario destacar dos casos.

El primero es interesante por la problemática que suscita. Se trata del capitel núm. 232 del Museo de San Juan de la Peña, donde supuestamente se presenta a Herodes ordenando la Matanza⁹⁸. Patton supone que existió el tema ya que, según ella, se conserva un fragmento con la presencia de una madre⁹⁹. Sin embargo, Melero no comparte esta idea y cree poco probable la representación de dicho tema en un capitel del claustro que hoy en día aparece prácticamente destruido¹⁰⁰. Aunque esta discusión no es relevante respecto a la arquivolta de Santo Domingo, la presencia o no del asunto es interesante ya que en el programa del claustro pinatense existen varios puntos de contacto a tener en cuenta. No obstante, debido a la ausencia de más pruebas hoy por hoy no es posible asegurar su existencia (además, el fragmento en cuestión es muy pequeño). De todos modos, opino como Melero y creo que no existió.

El segundo ejemplo sin duda más importante que el anterior, es el de uno de los capiteles de la desaparecida sala capitular del Burgo de Osma. Aunque se diferencia de Soria por la ubicación de la escena en el conjunto del edificio (en el ejemplo oxomense se encuentra en un ámbito privado y en Santo Domingo está dirigida a todo el público) la importancia concedida al tema resalta por encima de todos los ejemplos mencionados hasta el momento. El relieve muestra la Masacre en todas sus caras en un capitel exento y además tiene relevancia por estar acompañado de otros tres capiteles que tan sólo

F. 364, 624

⁹⁷ Agrupo los ejemplos por zonas ya que, en general, las características de estas imágenes no encuentran más similitudes con Soria que los estilos de ejecución. Estas obras verifican que el tema interesa, pero no se destaca respecto al resto: la escena se coloca en el ciclo de la Infancia y aparece como un episodio más. En cuanto a Navarra, se presenta en el tercer capitel de la parte derecha de la portada de San Miguel de Estella, en un capitel del interior de la Magdalena de Tudela, en un capitel del claustro de San Pedro de la Rúa, etc. En la zona de Cataluña aparece en un capitel del claustro de Gerona, en un capitel de la girola de Sant Pere de Besalú, en un capitel de la galería de tramuntana del claustro de Santa María de l'Estany, en un capitel del claustro de San Cugat del Vallès, en un capitel de Santa María de Tortosa, en un capitel de la galería sur del claustro de Santa Eulàlia i Santa Julia de Elna, en un capitel de Sant Pere de Galligans, etc. En Castilla se ve el tema en un capitel del edículo de la epístola de San Juan de Duero, en un capitel del vano central de Sequera del Fresno, en Arenillas de San Pelayo, en un capitel del interior de la nave de San Martín de Elines, en el pórtico de San Martín de Segovia, en un capitel de Santa Cecilia de Aguilar de Campoo y en el claustro de Santa María la Real del mismo pueblo palentino, entre otros. El desarrollo de la Matanza también es representativo en el costado del Cenotafio de Blanca de Navarra (Monasterio de Nájera) y se ha interpretado desde un contexto de martirio, maternidad y salvación. Al respecto, el estudio más reciente es el recogido en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth (ed.), *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate, 2000, pp. 43-75.

⁹⁸ CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon. Sur les traces d'un sculpteur*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XI (1968), p. 46.

⁹⁹ PATTON, Pamela, *The capitals of San Juan de la Peña. Narrative Sequence and Monastic Spirituality in the Romanesque Cloister*, en "Studies in Iconography", 20 (1999), p. 76.

presentan decoración vegetal¹⁰¹. Las cercanías con Soria en cuanto a la composición y estilo son realmente notables aunque el análisis detallado revela algunas diferencias. En primer lugar, en el capitel oxomense aparecen varios niños por el suelo mientras que en Soria no hay ninguno en tierra. En segundo lugar, en Osma ningún pequeño porta faja y todos aparecen desnudos excepto uno (que significativamente muestra puntos de contacto con el de Soria que también porta vestido): se trata del personaje que aparece en la dovela A II 4 (del que hablaré en el siguiente apartado), el gesto de levantar la palma de su mano derecha se repite en los dos relieves (aunque la postura de las piernas cruzadas y el detalle de la cabeza separada del tronco que se ve en Soria no está en la sala capitular). Si bien estos personajes no son exactamente iguales, demuestran la existencia de bocetos comunes para ambas canterías (además, en otro lado del capitel se encuentra un niño sin cabeza cuya idea es la misma que la de Soria). Por otra parte, los gestos de los personajes de la dovela A II 3 son iguales a los de los individuos que se hallan en Osma al lado del pequeño que alza la mano (es decir, el boceto especificaba claramente las posturas de este grupo). Además, las posturas de las madres que se llevan las manos a la toca de A II 1 y A II 11 parecen casi calcadas del capitel, y lo mismo sucede con la posición del niño boca abajo cogido por la pierna (reproducida en la A II 9 igual que en Osma). Al margen del estilo, como se puede comprobar, las analogías son enormes. Cuestión que revela, sin duda, que se copiaron modelos comunes para ambos talleres o bien que uno de ellos reprodujo conscientemente las escenas del otro¹⁰². En cualquier caso, las composiciones oxomenses son más caóticas (quizás por la intención de aprovechar las caras del capitel) y existen dos rasgos iconográficos diferentes a Soria. El primero es la presencia de un personaje que bebe de un recipiente que le da una mujer situada frente a él (escena que ha sido interpretada como el episodio del envenenamiento de las madres), y el segundo es la existencia de una cara monstruosa en el lado opuesto al diablo que aconseja a Herodes. Respecto a la primera peculiaridad, en Soria no aparece ninguna escena similar y por ello no digo nada al respecto, pero sobre la presencia de demonios con el monarca hablaré seguidamente. Así, a pesar de las

¹⁰⁰ MELERO MONEO, Marisa, “Aspectos iconográficos del Claustro de San Juan de la Peña: Reconstrucción del programa de Caída y Redención”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 304.

¹⁰¹ Destaca frente al resto de capiteles de la sala en lo que parece ser una manera de llamar la atención sobre la escena figurada. Aunque es posible que la disposición haya cambiado respecto al siglo XII, también es probable que se mantenga en su lugar inicial. A mi juicio, según sus dimensiones, se encuentra en el lugar previsto en el inicio.

divergencias Osma se revela como un escalón sumamente importante a la hora de fijar la posible trayectoria iconográfica de este tema.

F. 663-666

De nuevo, tal y como sucede en bastantes ocasiones, las similitudes más cercanas se encuentran con la parroquia de Moradillo de Sedano. En la segunda arquivolta de la portada se mezclan los asuntos de la Matanza con episodios de la Infancia de Cristo y con seres fantásticos. Con un total de ocho escenas, las luchas se agrupan casi siempre a partir de tres personajes: una madre, un soldado y el niño (aunque en una ocasión aparece sólo una mujer y un pequeño con un caballero frente a ellos: Am II 2). Las composiciones son muy similares a las de Soria, pero las interrupciones temáticas desconciertan a la hora de establecer el sentido del programa¹⁰³. En cuanto a la extraña disposición, Santa-Olalla piensa que Moradillo resume parte de las representaciones de Santo Domingo de Soria y cree que la “distribución anormal de escenas es una mala colocación de las figuras, que o bien tuvo lugar en la época en que se construyó la portada por no estar presente el maestro que la labró, o bien pudo tener lugar un cambio de esculturas en la época en que se hicieron grandes obras en esta parte de la iglesia”¹⁰⁴. Al respecto Boto dice: “la rosca está aparentemente gobernada por la aleatoriedad temática y la confusión discursiva. Y, sin embargo, lejos de ello el escultor ha recurrido a una técnica expositiva puntualmente meditada, tan infrecuente en la plástica monumental como habitual en los sermones: a modo de bajo continuo, los protagonistas del infanticidio se intercalan con otros personajes vinculados al nacimiento de Cristo [...] la compleja articulación de la arquivolta dedicada a la Matanza induce a suponer que fue inspirada por una homilía”¹⁰⁵.

Mi opinión es que ciertos indicios permiten suponer titubeos constructivos que se suman a los ya mencionados en la primera arquivolta: las dovelas no tienen las mismas dimensiones (de hecho, Am II 1 y Am II 2 son casi el doble que el resto y

F. 676

¹⁰² Las comparaciones con el resto de escenas apuntan a que Osma precede temporalmente a Santo Domingo, véase sobre el estilo el capítulo XVI.

¹⁰³ Martínez Santa-Olalla opina que la igualdad respecto a Soria en toda la arquivolta es evidente, idea que no comparto. Este autor llega a decir: “las escenas de la degollación de los inocentes revisten el mismo carácter en la iglesia burgalesa y soriana: las figuras son de las mismas proporciones; idénticos sus rasgos; iguales en todo sus indumentarias; los gestos y la expresión hermanos; la actitud de las figuras, hasta los menores detalles todo es de una semejanza absoluta”: MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, Julio, *La iglesia de Moradillo de Sedano*, en “Archivo Español de Arte”, VI (1930), p. 272.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 273.

¹⁰⁵ BOTO VARELA, Gerardo, “Victoria del león, humillación del demonio. Una relactura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, p. 69.

algunas como las Am II 4, Am II 5, Am II 6, Am II 7, Am II 9, Am II 10 y Am II 13 son aún más pequeñas); otras no encajan bien y se ve perfectamente que varias de ellas están cortadas (Am II 7, Am II 8, Am II 9, Am II 10 y Am II 11); y además, algunas de las que portan figuración aparecen más hundidas que el resto, y ciertas han sido esculpidas con diferente piedra (la dovela de la Huida a Egipto, Am II 11, presenta un color claramente diferente). No obstante hay puntos de contacto con Soria, en la dovela burgalesa de Am II 1 las mujeres se llevan las manos a la toca como sucede en la soriana A II 1, algunos niños están envueltos en fajas (dato que no se ve en Osma), y existen posturas claramente similares (como la del niño de Moradillo Am II 2 y el de Santo Domingo A II 3, aunque a la inversa). Sin embargo, al igual que en Osma, hay peculiaridades que no aparecen en Soria, por ejemplo: el caballero que se dirige con el brazo en alto hacia la madre y el niño (Am II 2), como ambos están en la misma dovela que otro grupo de la Matanza, aquí no deberían haber dudas acerca del significado de la pieza y el jinete sería un soldado más; de todos modos, es curioso comprobar la ausencia de paralelos en otras representaciones de la Degollación (con lo que me parece necesario actuar con cautela en la interpretación). Por otro lado, la mujer que parece rezar (Am II 9) tampoco se encuentra en ninguno de los ejemplos estudiados, aunque en este caso sí podría haber estado prevista como una figura aislada del resto y pensada para ocupar otro lugar: en la actualidad se vincula con la Masacre por su disposición justo al lado de un soldado que está a punto de matar a un niño (Am II 10). Lo cierto es que desconozco a qué responden estos temas más allá de lo que a mi me parecen titubeos propios de la poca experiencia en la construcción de arquivoltas figurativas que tienen estos artistas¹⁰⁶. En Santo Domingo está mucho mejor ideado el programa y mejor conseguido el resultado final, pero aunque las actitudes de los personajes sorianos son más variadas y están más elaboradas, en última instancia ambos talleres parecen trabajar con un repertorio común de escenas y composiciones que se repite (tal y como

¹⁰⁶ Como en el caso de la rosca de los Ancianos, es probable que contasen con una serie de bocetos de ciclos diferentes y decidieran mezclarlos sin más lógica que la ornamental, de manera que el caballero y la mujer que ora no serían más que asuntos aislados procedentes de ciclos con otra temática. Lo mismo sucedería con el centauro, el caballero con el león, el grifo y las bestias que luchan. El hecho de combinar escenas de la Infancia con las de la Matanza puede tener una lectura coherente, pero en el resto no acierto a ver más explicación que la inspiración en varios repertorios proyectados en una obra decorada con más arquivoltas, modelo que los artistas de Moradillo redujeron según su propio interés. Los titubeos en la colocación de las dovelas a mi entender se constatan varios aspectos: en la cuestión del ángel de la clave de la arquivolta de los veinticuatro Ancianos; en la combinación de las dimensiones de las piezas y los motivos de la segunda rosca; y en la variedad de tamaño y calidades de las hojas de acanto que decoran la tercera arquivolta.

sucede con el Burgo de Osma). En este sentido, una de las claves podría estar en un vínculo común para las tres obras: Silos.

En cuanto a este monasterio burgalés, la idea de que existiese una arquivolta completa dedicada a la Matanza en la portada norte se basa en las descripciones de Nebreda en las que dice: “Bajase a un portal grande [...] en el cual está otra puerta [...] tres [arcos] de piedra: en el primero mayor grandes bultos, la Natividad, Circuncisión, Adoración de los Reyes; en el otro lado está la muerte de los Inocentes, y en otro alto las bodas del architriclinio”¹⁰⁷. La descripción de esta arquivolta quedó parcialmente corroborada por el hallazgo de un fragmento de dovela, de disposición longitudinal, en la cual se aprecia perfectamente a una mujer (de la que ha desaparecido la cabeza, pero aún se conserva parte de la toca) que se gira y sujeta a un niño fajado¹⁰⁸. Yarza en 1970 hablaba de: “una figurilla descabezada, partida en dos, de guerrero vestido con cota de malla adosado a una piedra curva [...] un fragmento de arquivolta no debiendo sorprender el hecho de que la situación no sea radial, sino según el arco”¹⁰⁹. Y además, existe un busto femenino cuya apariencia recuerda a las madres de Soria. Se trata de un pequeño fragmento que se encontró en 1968 “cerca del muro occidental de la antigua iglesia románica”, la mujer va tocada y Frontón señala al respecto: “este modo peculiar de resolver el busto femenino es similar [...] al de la madre que intenta proteger al niño de la acometida del soldado [...] que forma parte de una dovela procedente de la puerta septentrional de la iglesia [...] las arrugas que dibuja la indumentaria sobre el brazo se resuelven de manera análoga, si bien las del atuendo de la madre de la matanza de los Inocentes son más abundantes y denotan una corporeidad más sólida y angulosa”¹¹⁰.

Del Álamo recuerda cómo en “este monasterio se conservan más de un centenar de fragmentos de estatuas románicas, capiteles y otros restos pertenecientes a este segundo taller del claustro”¹¹¹. Los hallazgos testimonian la enorme envergadura de los trabajos escultóricos (de distinta calidad), y por ello es más que probable que los

¹⁰⁷ Descripción reproducida en FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, p. 360. Registro de Archivos, fols. 73-75. La primera mención respecto a la teoría de que “arco” fuese “arquivolta” fue propuesta por Yarza: YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos*, en “Goya”, 96 (1970), p. 343-345.

¹⁰⁸ Fragmento conservado en el Museo de la abadía.

¹⁰⁹ YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos*, en “Goya”, 96 (1970), p. 345. No tengo constancia de cómo es esta pieza ya que no aparece reproducida en la citada publicación.

¹¹⁰ FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *Esculturas inéditas del monasterio de Santo Domingo de Silos*, en “Glosas Silenses”, VII/1 (1996), pp. 50-51.

artífices locales propagaran por el entorno las ideas del foco creador. Está claro que las formas artísticas silenses tuvieron gran repercusión en Castilla en la segunda mitad del siglo XII y en este sentido, Valdez del Álamo opina sobre Silos que: “la Matanza según se utiliza en las portadas españolas, debía extenderse en una serie de dovelas de las cuales sólo subsisten algunos fragmentos”¹¹².

He de concluir que muy probablemente en el monasterio benedictino existió toda una arquivolta dedicada a este tema que constituyó una vía de enlace para las tres obras más semejantes de las estudiadas: Osma, Soria y Moradillo. En consecuencia, los repertorios que manejaron los artistas de estas iglesias tuvieron en Silos su punto de partida¹¹³. Además, muchas características de las esculturas sorianas remiten directa o indirectamente a las silenses, de manera que es posible que se conociera el desarrollo de toda una arquivolta dedicada al tema y por ello se aplicaran los bocetos a todas las dovelas de la Matanza (en el caso de Osma y Moradillo los artistas adecuaron los modelos de los que disponían a lo que más les convenía: un capitel y parte de una rosca).

- La cuarta dovela, ¿ruptura de la secuencia temática?

F. 97

Aunque la mayoría de investigadores no han dado importancia a la cuarta dovela de la arquivolta dedicada a los Inocentes (A II 4), la diferencia de la composición respecto al resto es evidente. Sin embargo, no creo que por ello se deba ver aquí un cambio en el significado. Hay quien cree que se muestra el doble pecado de Herodes, pero a mi juicio no se trata de esta escena sobre todo porque el personaje decapitado no corresponde con la edad del Bautista¹¹⁴. Seguramente se cogió un tipo de representación

¹¹¹ DEL ÁLAMO MARTÍNEZ, Constancio, *El claustro románico de Silos*, Madrid, 1984, p. 50. Citado en FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *Esculturas inéditas del monasterio de Santo Domingo de Silos*, en “Glosas Silenses”, VII/1 (1996), nota 4, p. 39.

¹¹² VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth y DEL ÁLAMO MARTÍNEZ, Constancio, *Témoins de la foi: le portique nord de Silos et le pèlerinage à Saint-Dominique*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXXI (2000), p. 29.

¹¹³ Ruiz Montejo cree “lógico que las principales manifestaciones del románico hispano utilicen, como efecto de la influencia silense, el mismo relato”: RUIZ MONTEJO, Inés, *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, p. 146.

¹¹⁴ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 178. Así, asimila esta escena a la representación de la muerte de Juan Bautista narrada en Mt 14, 8-10: “Ella instigada por su madre, dame aquí, dijo en una bandeja, la cabeza de Juan el Bautista”. Entristecióse el rey, pero a causa del juramento y de los comensales, ordenó que se le diese, y envió decapitar a Juan en la cárcel”. Y ve en el personaje de la derecha a Herodes entristecido. Sin embargo, la mayoría de sus caracterizaciones lo muestran con barba, tal y como se ve en Cf I 2, donde se desarrolla la Decapitación (que por otro lado, no tiene ninguna semejanza compositiva con esta escena). Además, se sabe que no fue el mismo Herodes quien ordenó la Matanza y la muerte de San Juan, por ello no existe una explicación lógica para que se sitúe en este contexto. Sería posible una contaminación iconográfica y la equivocación del artista en el caso de que se confundieran a los dos Herodes, pero el rey que aparece en esta

más o menos frecuente y se adaptó su composición a otro significado¹¹⁵. Esta postura de cortar la cabeza y agarrarla por los pelos procede de la antigüedad, según relata Yarza al hablar de la historia de David y Goliat¹¹⁶. Además, los rasgos negroides de este soldado (pelo rizado, nariz chata y labios prominentes) son habituales en figuras de carácter negativo (especialmente en verdugos de santos)¹¹⁷. Concretamente en Tudela, en el capitel del interior donde también aparece la Matanza hay un verdugo con túnica corta y rasgos negroides sobre el que dice Melero: “quizá pueda estar relacionado con la población musulmana de la ciudad”¹¹⁸. Como ya he indicado en capítulos anteriores es muy difícil cuantificar el contingente poblacional islámico en Soria, con lo que al carecer de más datos al respecto creo que este personaje de la dovela tan sólo se debe de ver como una representación más de un soldado malvado dentro del contexto de la Matanza.

- *Peculiaridades iconográficas: Seno de Abraham y Herodes ordenando la Matanza*

En la clave de esta arquivolta (A II 6) tres personajes se sientan sobre un banco corrido. El del medio es un anciano venerable y, aunque algunos investigadores no ven en él a Abraham, considero que no cabe duda alguna acerca de su identificación¹¹⁹. Las almas de los elegidos (en este caso los niños) pasan al Seno de Abraham ayudadas por los seres angélicos¹²⁰.

F. 101

misma arquivolta (A II 7, sobre el que no existen dudas de identificación) tampoco corresponde con el personaje que se ve aquí.

¹¹⁵ Creo que se tomó prestado otro modelo de composición para imitar, prototipo similar al que se ve: en ciertas imágenes del pasaje de los sueños de Nabucodonosor como la del Beato de Valcavado (Valladolid, Bibl. Un. 433, fol. 193) o la de la Biblia de San Isidoro de León; en cualquier escena de una muerte por decapitación como las del Beato de Burgo de Osma (Osma, fol. 114r); en las muertes de algunos santos como por ejemplo la del martirio de San Protasio relatado en las vidrieras de la catedral de Le Mans; en la representación de luchas como las de la psicomaquia del relicario de Langres.

¹¹⁶ Tema que también pudo haber sido un ejemplo tomado como modelo para esta representación: YARZA LUACES, Joaquín, *Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa Maria de Taüll*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXX (1999), p. 133.

¹¹⁷ La representación del diablo en época cristiana solía dotarlo de color negro como un factor determinante debido a la asimilación a las tinieblas. Según Bourget el dato debe remontarse hasta las representaciones faraónicas de sus enemigos: los nubios, gente de piel muy oscura, eran considerados como el mal. BOURGET, Pierre de, “La couleur noire de la peau du démon dans l’iconographie chrétienne a-t-elle une origine précise?”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología cristiana*, Barcelona, 1969, p. 271.

¹¹⁸ MELERO MONEO, Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en “D’Art”, 12 (1986), p. 122.

¹¹⁹ Así, SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 164 ve a Dios Padre. Sin embargo, en la interpretación de la p. 177 dice que se trata del Seno de Abraham y no acaba de decidirse sobre la identificación del tema: JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, 1985, p. 51, cree que es Dios Padre. Por su parte, CHRISTE, Yves, *L’Apocalypse de Jean*, París, 1996, p. 141, ve en la clave a: “tres ángeles que llevan en su seno las almas de los niños sacrificados”.

¹²⁰ Como ya he apuntado en el capítulo anterior, hay que destacar la ambivalencia de esta figuración, ya que la misma imagen, pero con una tipología diferente (un único personaje colocado en el regazo del patriarca:

Tal y como Gaya Nuño destaca, el tema del patriarca y dos ángeles cuenta con pocos precedentes en el románico español¹²¹. De hecho, no tengo constancia de otra una imagen románica en la que el Seno de Abraham se vincule con dos seres alados en el contexto de la Matanza. Sin embargo es, en cierta medida, frecuente encontrar este mismo prototipo del patriarca adaptado a un tema diferente, el del peso de las almas con San Miguel¹²².

La aparición de los ángeles como receptores de los espíritus remite a su papel de conductores hacia la vida eterna. Son abundantes las representaciones románicas de ángeles portadores de almas al cielo (en contextos diferentes) y no debe extrañar que se coloquen aquí, lo raro es la composición de la dovela, que no cuenta con paralelos directos¹²³. De hecho, existe un texto apócrifo que habla directamente de la presencia de dos ángeles y del motivo del lienzo como lugar de recepción de las almas (aunque no corresponde a este ciclo de la Matanza)¹²⁴.

Abraham-*Paternitas*) se utilizó como modelo para la Trinidad *Paternitas*. Es posible que en el taller soriano se conocieran las dos maneras de representar el Seno de Abraham y para diferenciarlas se decidió escoger las figuras de las almas simbolizadas como cabecitas para el contexto de la Matanza. En Soria existe una superposición, en apariencia poco casual, entre el *Sinus Angelorum*, el *Sinus Abrahae* y el *Sinus Dei*. La filiación divina se representa verticalmente mientras que la de los fieles cristianos se compone horizontalmente.

¹²¹ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 139

¹²² Se ve en la portada de San Miguel de Estella (donde Abraham aparece con tres cabecitas), en la portada de la colegiata de Toro, etc. Aunque no es muy frecuente en la escultura románica occidental, se ve a menudo en iconos bizantinos o en mosaicos como los de Torcello: YARZA LUACES, Joaquín, *San Miguel y la balanza. Notas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, VI-VII (1981), p. 18. En un capitel de la iglesia de Fuentidueña (aparece un ángel con un paño del que destacan tres cabecitas).

¹²³ Aunque no aparece Abraham, uno de los arquetipos más cercanos al de Soria es el que se ve en un candelabro pascual de la catedral de Gaeta donde (en asociación al tema de la Matanza), se han colocado dos ángeles que transportan las cabecitas de los niños en un paño en el ámbito superior de la imagen. Por el contrario, el tema del Seno de Abraham sin la Matanza existe de manera más frecuente y las analogías más frecuentes están en el ámbito de la miniatura. Una de las representaciones que cuenta con más paralelos respecto a la soriana es la del Salterio de San Luis y Blanca de Castilla (París, Bibl. Arsenal ms. 1186, fol. 171v). En ella aparece Abraham con varias almas entre un paño y, a ambos lados de la figura central, se colocan dos ángeles que sostienen a un personaje pequeño cada uno (aunque los seres alados están de perfil y de pie, la composición es muy similar). Entre otros, se encuentra el manuscrito Obermünster (Munich, Hauptstaatsarchiv. 1, fol. 74v) en el cual se muestra a Abraham en el centro con tres bustos de niños y cuatro ángeles a los lados en posición de perfil (similares a las representaciones de los vientos) que ofrecen cada uno de ellos un alma. También en el Salterio de Würzburg (Dresde, Bibl. Kurt Arnhold, fol. 113 v) aparece de nuevo el patriarca con tres cabecitas, etc. Hay que destacar aún otra tipología en la que se ven tres personajes. A menudo se encuentran otros individuos (que no son ángeles) y que también acogen almas en sus regazos. En las pinturas bizantinas del monasterio de San José el Etíope se representa a María, Abraham, Isaac y Jacob sentados cada uno con un lienzo repleto de cabecillas (la tipología es similar a la del caso soriano, pues todos aparecen nimbados, con posición frontal y hierática). De modo parecido se encuentran representaciones de los patriarcas (Isaac, Jacob y Abraham) en los frescos de la Lavra de Athos, en los frescos de Santa María de Cripta, en un palacio de la región de Mantua, en los frescos de la catedral de la Dormición de Vladimir, etc. Fuera del ámbito bizantino y en la escultura monumental, destaca la portada de Saint-Trophime d'Arles donde un ángel conduce el alma directamente hacia Abraham (que se halla sentado junto a otros dos patriarcas). Los casos citados muestran escenas vinculadas con la temática de Juicio Final.

¹²⁴ Historia de José el Carpintero XXIII, 1-4: “Al exhalar su espíritu, yo le besé. Los ángeles tomaron su alma y la envolvieron en lienzo de seda [...] Entonces puse su alma en manos de Miguel y Gabriel para que le sirvieran de defensa contra los genios que acechaban en el camino”. Se relata en la versión sahídica 11: “Miguel y

Según la terminología bíblica, Abraham es la prefiguración veterotestamentaria de Dios Padre cuyos hijos son los fieles cristianos que protege paternalmente¹²⁵. La relación con la etapa posterior a la muerte es evidente ya que se trata de la morada de los justos, un lugar de gracia previo al Juicio Final¹²⁶. En este sentido, Le Goff concreta: “El jardín del Edén es el de la Creación, no hay distinción entre el paraíso terrenal de Adán y el paraíso celestial de los justos [...] Entre los justos que allí se encuentran está Abraham quien acoge a sus hijos”¹²⁷. Y ciertos comentaristas como Pedro Comestor, consideran que es el lugar donde residen los no bautizados, es decir, el limbo¹²⁸.

F. 369, 292-
293

Así, aunque el tema no es raro en relación con otros contextos, lo que resulta menos frecuente es la vinculación directa de esta representación del Seno de Abraham con el desarrollo de la Matanza. Hoy por hoy, esta composición aparece como un eslabón aislado en el conjunto de las obras tardorrománicas hispanas.

En otro orden de cosas, la séptima dovela (A II 7) presenta una escena sumamente importante que corresponde al momento en que Herodes ordena la Matanza, pero al compararla con otras obras destaca la introducción de un interesante rasgo: el diablo que aconseja al rey. Nada dicen de ello los evangelios canónicos y los apócrifos narran un episodio en el que el maligno aparece en otro contexto aislado de la Matanza¹²⁹. Aunque las referencias textuales de la Matanza hablan de la maldad del edicto de Herodes, no se hace referencia nunca a la personificación del mal como inductor o justificante. Sin embargo, Herodes se asocia al demonio por ser el primer

F. 102

Gabriel tomaron por ambos extremos un precioso paño de seda y en él depositaron el alma de mi querido padre José después de haberlo besado reverentemente”.

¹²⁵ Aunque el contexto de referencia del tema sea otro, en el caso del claustro de Monreale aparece la escena de la parábola de Lázaro con la representación del Seno de Abraham, el relato está narrado en Lc 16, 19-31 (haré referencia más adelante en relación con el Cf I 3). Al respecto Sheppard opina que se trata de un tema poco usual en Sicilia: SHEPPARD, Carl, *The iconography of the cloister of Monreale*, en “The Art Bulletin”, XXXI (1949), p. 166. Con clara alusión a la escena de Lázaro aparece similar representación en un lateral de la portada de Saint-Pierre de Moissac, en un capitel del claustro de San Cugat del Vallès, en el claustro de Tudela, entre otros. De hecho, la parábola del pobre cuya alma es transportada por los ángeles hacia el Paraíso: “no es extraña en monumentos bizantinos tal y como prueba la guía de Monte Athos”: ibídem, p. 166.

¹²⁶ Dionisio Areopagita registra una liturgia funeraria en la que el difunto pide reposo en el Seno de Abraham.

¹²⁷ LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del purgatorio*, París, 1989 (1981), p. 55.

¹²⁸ El término Purgatorio es un neologismo que se sitúa entre 1170 y 1180. “Este lugar, a causa de la tranquilidad que reina en él, fue llamado Seno de Abraham, tal y como nosotros consideramos al seno materno. Se halla atribuido el nombre de Abraham porque él fue el primer camino de la fe”. Citado en LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del purgatorio*, París, 1989 (1981), p. 182; ibídem, p. 342. En este sentido, según Le Goff, los sermones y los *exempla* eran el gran medio de comunicación, mediante ellos los predicadores mostraban y enseñaban el purgatorio, lugar atrayente para la mentalidad del creyente.

¹²⁹ Así, se narra en la Historia de José el carpintero VIII, 1-3: “Satanás dio un consejo a Herodes el Grande, padre de Arquelao, el que hizo decapitar a mi querido pariente Juan. Y así él me buscó para quitarme la vida, porque pensaba que mi reino era de este mundo”. En este sentido, destaca aquí la presencia del otro Herodes bíblico. Por ello hay que tener en cuenta la posible contaminación figurativa a raíz de un texto del que no se adaptó su significado a la imagen (se cambió la idea).

F. 294, 302,
695

enemigo de Cristo, y en este sentido Isidoro de Sevilla destaca *Herodes, qui infantibus necesse intulit, diaboli formam expressit, vel gentium, qui cupientes extinguere Nomen Christi de mundi, in caede martyrum saevierunt*¹³⁰. Además en una homilía de Juan Crisóstomo y en el sermón XXXVI de León el Grande también se menciona la asociación del mal con el rey.

El episodio del diablo es poco frecuente en los casos del desarrollo de las muertes de los niños, y su interés radica en que los paralelos se localizan en España. Melero ha tratado el tema y considera que: “mientras no se localicen nuevos ejemplos en lo hispano, parece evidente que el origen de esta tipología iconográfica está en la provincia de Soria -concretamente alrededor de los centros de Burgo de Osma y Soria capital- y en una fecha bastante avanzada del siglo XII”¹³¹. Al respecto, Valdez del Álamo muestra dudas en cuanto a atribuir la invención de esta particularidad iconográfica a Silos o al Burgo de Osma¹³². Sin embargo, Frontón concreta la “peculiaridad del demonio con aspecto monstruoso pudo tener su prototipo en una de las desaparecidas arquivoltas de la portada norte de la iglesia de Silos”¹³³. De todos modos, como ya he comentado anteriormente, la falta de testimonios escultóricos no permite constatar nada respecto al monasterio burgalés. Desde luego, estaría muy bien que allí se hubiera esculpido este tema, pero ocurre lo mismo que con el ángel de la clave, hoy por hoy no hay ninguna evidencia de que el diablo con Herodes formara parte de las representaciones silenses. Por su parte, Yarza considera que no se sabe desde cuándo aparece esta imagen, y destaca que ya en la Catedral de Saint-Pierre de Poitiers se encuentra formando parte de la iconografía de la portada norte y, por ello estima que luego, o casi al mismo tiempo, se instaló en lo hispánico con una fuerza extraordinaria (de este modo, cree que la propuesta de Melero es excesiva). La idea de esta investigadora es la siguiente: abre la posibilidad de que la influencia se diese desde Soria a Poitiers extendiéndose a otras zonas francesas, y considera que más tarde pudo darse el caso de su retorno a la península, incluido en las influencias del gótico francés¹³⁴. Para rebatir esta hipótesis Yarza resalta que en zonas como Cataluña también

¹³⁰ ISIDORO DE SEVILLA, PL. LXXXIII, 118.

¹³¹ MELERO MONEO, Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en “D’Art”, 12 (1986), p. 123.

¹³² VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela”, en *Actas del Simposio Internacional O Portico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago, 1991 (1989), p. 211.

¹³³ FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Santo Domingo de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LXIV (1996), p. 82.

¹³⁴ MELERO MONEO, Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en “D’Art”, 12 (1986), p. 125.

se produce esta eclosión temática y que, posteriormente, en el gótico se halla con frecuencia¹³⁵. Lo cierto es que las características de los ejemplos franceses y catalanes no responden a la misma línea de tradición que la soriana. Además, hay que tener en cuenta que desde época temprana existen otros ejemplos que presentan la misma idea del maligno que aconseja al monarca aunque la manera de representarla sea diferente¹³⁶. Opino, como Melero que la escena se difundió por Castilla ya que es donde existen más paralelos, y de nuevo, los vínculos se centran en torno a los ejemplos ya estudiados en otras ocasiones.

La escena más similar es la del capitel de la Matanza de la sala capitular de Burgo de Osma. La composición es ciertamente paralela, pero existen dos diferencias notables. La primera es que no hay un soldado ejecutor al lado del rey a la espera de sus órdenes (seguramente por falta de espacio) y la segunda es que aparecen dos demonios, uno a cada lado de Herodes (personaje situado justo en un ángulo del capitel). En este sentido, destaca una cabeza maligna que instiga a uno de los verdugos colocado en la otra cara, pero la dirección de su mirada lo desvincula ligeramente del monarca. Así, aunque se duplica el demonio respecto a Santo Domingo, a pesar de las diferencias su concepción es la misma ya que sólo uno aconseja al rey. De hecho, las figuras de los soberanos de ambas obras comparten el mismo esquema y son iguales en las posturas de

F. 376

¹³⁵ YARZA LUACES, Joaquín, “El diablo en los manuscritos monásticos medievales”, en *VIII Seminario sobre la Historia del Monacato*, Aguilar de Campoo, 1996 (1994), p. 119.

¹³⁶ En el caso de las pinturas aragonesas de San Julián y Santa Basilia de Bagüés (Museo de Jaca), Sureda destaca que: “Herodes, atiende las indicaciones de un personaje que le parece hablar junto a la oreja [...] no es otro que el diablo”: SUREDA I PONS, Joan, *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla León y Galicia)*, Madrid, 1985, pp. 116-117. En realidad, esta imagen no tiene nada que ver con Soria ya que el personaje se representa bajo forma humana, pero está claro que la voluntad de destacar al asesor maligno es la misma. Algo similar es lo que ocurre en uno de los capiteles de Santa Cecilia de Aguilar de Campoo donde se sitúa un rostro junto a Herodes (que puede ser identificado como el consejero satánico), no tiene aspecto de diablo, pero su papel evidentemente es negativo, se pega al oído del rey y revela la misma tradición que en Soria. Esta idea de representación del mal se puede encontrar en contextos temáticos diferentes: en un capitel de Saint-Gilles-du-Gard, tras la imagen del personaje que paga la retribución a Judas, se halla una cabeza colocada junto al oído (deteriorada) que creo corresponde a la imagen del maligno. En una pintura mural del Museo diocesano de Huesca en una escena de la vida de San Juan, éste aparece frente a Domiciano (representado de la misma manera que algunos “Herodes”) y tras el emperador se halla la imagen de un demonio que le habla al oído, la idea es la misma. En miniaturas posteriores, del siglo XIII se vuelve a encontrar el motivo en contextos diferenciados: en un comentario del Apocalipsis (Calouste Gubelkian Museum Ms. la. 139, fol. 36v) donde el demonio alado se acerca a la oreja del rey (que simboliza el anticristo) y lo mismo ocurre en la ilustración del mismo manuscrito (fol. 35v). Fuera del ámbito hispano hay otras representaciones de la misma idea tratada de forma diferente a Soria (pues no son demonios enteros sino cabezas): en una arqueta del Museo del Kaiser Friedrich de Berlín aparece la imagen de la orden de la Matanza con Herodes en un lateral con un acompañante y, tras una construcción arquitectónica, se asoma la cabeza de un personaje que se aproxima al rey. La Matanza está dispuesta como un cortejo macabro al que las madres acuden impasibles mientras los soldados les arrebatán los pequeños y los arrojan a un pozo o bien los degüellan (se puede ver la postura de una madre que coloca su mano en la mejilla de forma similar a la mujer de la cuarta dovella). La intención es la misma, representar al mal en persona. Lo mismo ocurre en un capitel de la galería este del claustro de Saint-Pierre de Moissac (Herodes está situado en un ángulo y tras él se ve una cabecita que surge de una construcción que remite al palacio real). Se trata de cabezas consejeras, no diablos.

F. 377, 379

las manos y hasta en las recetas de los plegados. Sin embargo, en Osma Herodes se mesa una barba notablemente más larga que la de su “hermano” soriano y la corona es más ostentosa¹³⁷. Al margen de estos pequeños detalles seguramente se conocía un mismo boceto para ambos, dato que corrobora la idea de que los artistas sorianos y los oxomenses trabajan con el mismo repertorio de imágenes de la Matanza.

Por otro lado, el tema se encuentra representado en un capitel interior de la iglesia de la Magdalena de Tudela. De nuevo, el monarca se mesa las barbas en similar ademán y sus posturas revelan el conocimiento de esquemas comunes a Osma y Soria. De hecho, la composición es más cercana a Santo Domingo ya que el demonio es uno y aparece de pie al oído del rey. Así, parece que en Tudela se recurrió a las mismas recetas que se conocían en Soria.

F. 375

F. 380

En cuanto a otros ejemplos, destaca un capitel del baldaquino interior de la iglesia de San Juan de Duero. En este caso las diferencias son mayores: Herodes aparece con una espada en su mano derecha que coloca en alto mientras se mesa las barbas con la otra mano y es aconsejado por un ser demoníaco al oído. La presencia de la espada puede ser debida a una reducción del episodio de Santo Domingo al eliminar el soldado que la sostiene a la espera de ejecutar la orden, pero hay otras diferencias. En este sentido, Melero apunta la posibilidad de que se trate de la contaminación de la escena con el tema del juicio de Salomón¹³⁸. De hecho, es factible pues ya en el sarcófago de Blanca de Navarra aparece este monarca veterotestamentario en la escena de la Matanza. Si así fuera, es evidente que el artista de San Juan de Duero no tenía muy clara la resolución de la escena y mezcló los motivos que conocía. Por otro lado, el diablo no tiene mucho que ver con el de Santo Domingo: tiene cuernos, lleva faldilla de pieles y el cuerpo es totalmente escamoso¹³⁹. Tampoco hay similitudes en cuanto a la resolución de las vestimentas y la corona, así los artistas de San Juan de Duero parecen conocer el tema, pero lo realizan de manera diferente (no se trata de un vínculo directo respecto a Santo Domingo).

F. 378

Finalmente, existen otros dos casos que se han identificado como Herodes y el demonio, pero no estoy de acuerdo con tal atribución. En un capitel de la jamba

¹³⁷ Hay que tener en cuenta el deterioro de la escena de Santo Domingo, de modo que es posible que el remate de la corona fuese igual al oxomense.

¹³⁸ MELERO MONEO, Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en “D’Art”, 12 (1986), p. 118.

¹³⁹ En realidad, ningún demonio es igual a otro y de los nombrados, ninguno se caracteriza por los mismos rasgos que el soriano. En una de las dovelas de Puente la Reina aparece con orejas de conejo.

izquierda de la puerta de Languilla aparece un personaje sentado en presencia de unos cuantos demonios que se acercan al oído. Melero lo ha identificado como Herodes a pesar de que constata la dedicación a “temas diversos sin conexión aparente”¹⁴⁰. Por su parte, Ruiz Montejo comparte la identificación y considera que los diablos: “poseen los mismos rasgos demoníacos que los trasgos silenses”¹⁴¹. En contra de estas atribuciones considero que quien aquí se representa no es Herodes pues lleva una bolsa que le pende del cuello, carece de corona, tres diablos le cogen y por detrás aparece una cama. Así, creo que se trata del castigo del avaro, escena muy similar (aunque con diferente composición) a la que se realiza en un capitel de la fachada de Santo Domingo (Cf I 3). De hecho en Languilla, como tendré ocasión de demostrar, aparecen escenas copiadas de los esquemas sorianos pero simplificadas o alteradas: existe una cena muy similar a la del episodio de la decapitación de San Juan Bautista del capitel soriano (Cf I 2), en otro lado se desarrolla una lapidación de San Esteban con posturas y elementos tomados de la Matanza, en un capitel aparece una escena del Génesis con el mismo esquema pero con algunas diferencias (Cp 4), etc. Por todo ello, creo que uno de los artistas que trabaja en Languilla conoce las escenas sorianas muy bien, aunque confunde las recetas y les añade sus propias características. Así, Languilla no puede ser analizada como un ejemplo de Herodes con el demonio, aunque es muy posible que lo conociera.

F. 176

Respecto a Moradillo, sobre la figura del lateral de la enjuta de la izquierda de la portada Boto se pregunta: “¿Sería éste Herodes, representado entre otras en la portada condiscípula de Santo Domingo de Soria precisamente en el momento que ordena la Matanza de los Inocentes?. Apuntada queda la extensa presencia del asunto en la segunda arquivolta de Moradillo”¹⁴². Si se admite la posibilidad de que en esta figuración se hubiera representado al monarca, es obvio que se conocía el tema, pero la composición burgalesa alteró tanto la forma de Santo Domingo que tampoco puede ser un ejemplo a tener en cuenta.

Como se ha podido ver, el tema del consejero maligno no es exclusivo de Castilla y pertenece a una tradición más o menos establecida desde tiempos remotos, pero las representaciones de los reinos hispanos presentan una serie de características

¹⁴⁰ MELERO MONEO, Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en “D’Art”, 12 (1986), p. 120.

¹⁴¹ RUIZ MONTEJO, Inés, *El románico en villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, p. 171.

¹⁴² BOTO VARELA, Gerardo, “Victoria del león, humillación del demonio. Una relactura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, p. 74.

que las alejan del resto. En este sentido, lo que hace única a la representación soriana frente a los otros ejemplos comparativos es la claridad de la escena. Melero opina que el diablo personifica la justificación aclaratoria de la maldad, y por ello implica el alivio de la culpa de Herodes, desplazándola en su totalidad al demonio como fuente y principio de todo mal¹⁴³. En cierta medida estoy de acuerdo, pues el gesto determinativo de la mano del monarca que se representa en la mayoría de las escenas de la Matanza no es el que se encuentra aquí: al contrario, parece dudar y se mesa las barbas sin mostrar una determinación evidente¹⁴⁴. El demonio es el embaucador alado de aspecto temible y rasgos grotescos que especifica la bestia del mal y lo negativo. Herodes, el soldado y el demonio son la imagen que justifica todas las escenas de la Matanza y por ello ocupan un lugar tan importante cerca de la clave. Situación que no parece ser casual: están tras la representación del Bien: Abraham y los ángeles.

- *Posible significado de la representación de la Matanza*

Varias son las explicaciones que se han desarrollado para el tema de la Masacre de los Inocentes y, aunque no han sido pensadas para la problemática concreta de Soria, se han utilizado para otras obras con las que hay evidentes puntos de contacto, por ello creo que es importante tenerlas en cuenta:

a) La primera se basa en aspectos políticos y sociales propios de la reconquista e interpreta que la representación de la Matanza se debe asimilar con las luchas de los cristianos contra los enemigos musulmanes.

b) La segunda argumentación se fundamenta en aspectos religiosos como la liturgia y en el papel de Cluny: en ese sentido, los Inocentes son destacados en el contexto de los santos y su culto deriva de la ritualización de la violencia propia de los mártires.

c) El tercer razonamiento justifica la parte antropológica y destaca el papel de la mujer: las madres de los niños representan un auge de lo femenino y la maternidad.

d) La cuarta explicación pone en evidencia el papel teatral, de manera que el desarrollo de la Matanza es considerado como el reflejo de la popularización de los dramas escénicos.

¹⁴³ MELERO MONEO, Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en "D'Art", 12 (1986), pp. 113-126.

¹⁴⁴ En Soria, Herodes no presenta el gesto típico de orden con el dedo índice recto para señalar a los secuaces. En cierta medida, la colocación de la mano en la barba remite más a la duda y a la negatividad.

e) Y la quinta desarrolla los conflictos religiosos y se refiere a la cuestión del enfrentamiento con los herejes: concretamente los judíos se equiparan a los asesinos de los pequeños.

Respecto a la primera (a), en cuanto a las coordenadas históricas y el marco social, Valdez del Álamo considera la posibilidad de que en el caso de Silos la Matanza remitiese a la guerra de la reconquista y a la crueldad mostrada por los musulmanes en la batalla: “la escena de la Matanza de los Inocentes por Herodes, podría también ser evocadora para el visitante contemporáneo de la guerra de la reconquista. La afirmación de la cristiandad ante los armados musulmanes pudo ser una razón de la popularidad de la escena de la Matanza en las portadas españolas del siglo XII en las cuales bastantes se inspiran directa o indirectamente en Silos”¹⁴⁵. Al analizar otros ciclos como los de las arquivoltas francesas, a pesar de su escaso vínculo formal, la conclusión es la misma que he explicado en apartados anteriores: en Francia no existió el contexto histórico de la reconquista y por ello explicar este auge de la escena en relación con la guerra de frontera no me parece convincente.

Por su parte, Seidel hace referencia a los martirologios bizantinos (colecciones conocidas desde el final del siglo X, convertidas en populares en el siglo XII) y también recuerda cómo varios textos de la literatura germana del siglo XII identificaban a los Inocentes con los primeros soldados de Cristo que aceptaron su sacrificio en defensa de la doctrina. Asimismo, opina que estos primeros mártires se convirtieron en el modelo a emular en el mundo de las cruzadas. Sobre este tema Christe añade un dato a tener en cuenta: “a partir del siglo XII, sobre todo a partir de 1140, los mártires bajo el altar y los Inocentes son constantemente citados en los recitales y en las predicaciones de las cruzadas”¹⁴⁶. Al no tener constancia de que estos textos se leyeran o no en la Península no puedo decir nada más. En cualquier caso, según Seidel, la Masacre se concebía como un martirio y por ello se organizaba como tal, se trataba de una representación de violencia en grupo y por ello se representaban los personajes casi adultos como los

¹⁴⁵ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, en *El románico en Silos. IX Centenario de la Consagración de la iglesia y el claustro. 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 188. Ideas que retoma en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth y DEL ÁLAMO MARTÍNEZ, Constancio, *Témoins de la foi: le portique nord de Silos et le pèlerinage à Saint-Dominique*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXXI (2000), p. 34; y en “Witnesses of the Faith in the Portico of Santo Domingo de Silos”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 221-229.

¹⁴⁶ CHRISTE, Yves, “Et vidi sedes et sederunt super eas et indicium datim est illis”. Sur quelques figures trônantes en complément du Jugement dernier aux XIIe-XIIIe siècles”, en *Actes du Colloque de la Fondation Hardt*, Poitiers, 1996 (Génova 1994), p. 160.

mueritos contemporáneos¹⁴⁷. Estas características no parecen aplicables a Santo Domingo ya que los niños nada tienen de adultos.

La segunda explicación (b) parte de que el culto de Cluny a los santos repercutió en la importancia de la representación de los Inocentes como prototipo de los primeros mártires cristianos¹⁴⁸. Sin embargo, se sabe que desde siglos antes ya existía una notable veneración por los pequeños y al respecto Valdez del Álamo dice que: “la liturgia hispánica expresa la esperanza de que un niño que muera se juntará a los Inocentes de Belén”¹⁴⁹. A pesar de que no tengo constancia de más testimonios, creo posible que esto pudiera repercutir bastante en el éxito con el que contó la escena en la Península.

Sobre la argumentación antropológica (c), Nolan considera que se debe poner esta escena en relación con una sociedad en la que se constató el culto a la Virgen y la autora cree que en una sociedad tan misógina como la medieval, las madres estaban mejor consideradas que el resto de las mujeres. Opina que a medida que se avanza en el tiempo el papel de las madres era más activo en las representaciones y por ello el mensaje que se ofrecía dentro del ciclo cristológico era el de cuidar a los niños y así (de manera encubierta) se mandaba el consejo de bautizarlos antes de que fuera demasiado tarde¹⁵⁰. La importancia de las mujeres hacía referencia a la devoción maternal y a su poder de lamentación que llevaba a la intercesión divina. Aunque no tengo constancia de ningún texto que explique esta idea más allá de ciertos datos, se sabe que según usos antiguos conocidos por el *De ecclesiasticis officiis*, por compasión con las madres afligidas de la Matanza se adoptaba el signo de duelo: el color violeta¹⁵¹. Del mismo modo, parece que al haber vertido su sangre por Cristo los pequeños eran el equivalente de los bautizados y de hecho: “desde el siglo IX los cánones conciliares del orbe cristiano se vienen repitiendo en idénticos términos a este canon II del concilio de Cassel: los niños serán llevados a las iglesias para que se les catequice a la puerta, es decir, se les exorcice, y después se les bautice”¹⁵². Hasta qué punto eran asimilados los Inocentes en Soria con los niños no bautizados es algo que no puedo aclarar.

¹⁴⁷ SEIDEL, Linda, *Songs of Glory. The Romanesque façades of Aquitaine*, Londres, 1981, pp. 45-46.

¹⁴⁸ WIRTH, Jane, *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècles)*, París, 1989, p. 223.

¹⁴⁹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth (ed.), *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate, 2000, nota 94, p.58.

¹⁵⁰ NOLAN, Kathleen, “*Ploratus et Ululatus*”: *The mothers in the massacre of the innocents at Chartres cathedral*, en “*Studies in Iconography*”, 17 (1992-1996), p. 127.

¹⁵¹ VVAA, *Catholicisme*, París, 1962, p. 1676.

¹⁵² BANGO TORVISO, Isidro, *Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica*, en “*Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*”, XL-XLI (1975), p. 184.

En cuanto a la cuarta explicación (d), Pächt ha sugerido que el drama litúrgico *Ordo Rachelis* fue el responsable del énfasis concedido a las madres. Aunque como ya he indicado, en la representación soriana no se diferencia en ningún momento a Raquel, el papel del teatro mencionado al principio revelaría una posible aclaración para el éxito de la escena (al margen de los esquemas formales). En cualquier caso, no tengo noticias de este drama en Castilla por estas fechas¹⁵³.

La última idea (e) parte de las diferencias frente a otras religiones. Según explica Lett, en la segunda mitad del siglo XII se constató una devoción popular por los hombres, mujeres o pequeños muertos en circunstancias atroces y el: “éxito de la cultura popular por los pequeños mártires asesinados por los judíos revela dos corrientes muy importantes: una fuerte valorización de la infancia y un antisemitismo violento”¹⁵⁴. Como en el caso de los musulmanes, ya he indicado que nada permite afirmar este ambiente de enfrentamiento respecto a los judíos sorianos: es muy poco lo que se sabe de ellos en estas fechas, y a mi entender hablar de antisemitismo para este caso sería exagerado.

- *Vinculación del ciclo de la Matanza con el resto del programa de Santo Domingo*

Antes de exponer el significado concreto de la Masacre soriana, es preciso valorar otros elementos. Respecto a la relación con la arquivolta precedente (A I), además de lo expuesto en el capítulo anterior, Christe relaciona la presencia de la visión de los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis con la Matanza según la exégesis de Ap 20, 4-6: “Luego vi unos tronos, y se sentaron en ellos, y se les dio el poder de juzgar; vi también las almas de los que fueron decapitados por el testimonio de Jesús y por la palabra de Dios [...] Dichoso y santo el que participa en la primera resurrección; la segunda muerte no tiene poder sobre éstos, sino que serán Sacerdotes de Dios y de Cristo y reinarán con él mil años”¹⁵⁵. La referencia a las almas de los decapitados, según este autor: “son también los Inocentes de la liturgia del veintiocho de diciembre que en número de ocho, adolescentes, reinan alrededor de Cristo en la visión de Saint-Étienne en la primera arquivolta de la portada de los mártires del transepto sur de Notre-Dame

¹⁵³ DONOVAN, Richard, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958; y HARDISON, O. B, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore, 1969 (1965).

¹⁵⁴ LETT, Didier, *L'enfant des miracles. Enfance et société au Moyen-Âge (XIIe-XIIIe siècles)*, París, 1997, p. 84.

¹⁵⁵ *Et vidi sedes et (sedentes) sederunt super eas et indicium datum est illis et animas decollatorum*. Citado en CHRISTE, Yves, *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996, p. 141.

de Chartres [...] estos Inocentes asimilados a los mártires sobre el altar o a los *decollati* de Ap 20, 4 adquieren a partir de 1150 una importancia bastante sorprendente en la escultura monumental [...] en Dijon, Sainte-Marie-des-Dames de Saintes o Soria acompaña a los Ancianos en relación estrecha con una visión divina”¹⁵⁶. Me parece más que significativa esta asociación de temas en el texto del Apocalipsis como para poder explicar ambas arquivoltas, de manera que se traduce en imágenes lo que la Biblia dice en palabras. En realidad, el conjunto de las dos arquivoltas sorianas representa la antítesis entre la Vejez y la Infancia: los músicos son los *perfeti* y los Inocentes son los *decollati* de Ap 20, 4.

Por otro lado, el texto de Ap 6, 9-11 también es bastante explícito respecto a los mártires: “Cuando abrió el quinto sello, vi debajo del altar las almas de los degollados a causa de la Palabra de Dios y del testimonio que mantuvieron. Se pusieron a gritar con fuerte voz: “¿Hasta cuándo, Dueño santo y veraz vas a estar sin hacer justicia y sin tomar venganza por nuestra sangre de los habitantes de la tierra?”. A mi juicio es significativo que este párrafo fuese leído el día de la fiesta de los Santos Inocentes¹⁵⁷.

En cualquier caso, el tema de la Matanza desarrolla la idea del martirio y muestra el destino de las almas de los que están dispuestos a morir por Cristo: Abraham (que presagia la Resurrección universal) y el cielo, donde se encuentran los justos. Según Baschet, el Seno del patriarca es una versión celeste del cementerio y muestra la finalidad ideal de los cristianos al enseñar el fundamento espiritual de la comunidad de los vivos¹⁵⁸. Es importante señalar que en San Isidoro de León, en un contexto funerario: el Panteón, una inscripción recuerda *Isti sunt Innocentes qui propter deum occisi sunt*. El ciclo de la Infancia de Cristo se cierra con una especial relevancia para el martirio, justo lo contrario que en Soria ya que la Matanza precede a los primeros años de la vida de Jesús¹⁵⁹.

¹⁵⁶ CHRISTE, Yves, “Et vidi sedes et sederunt super eas et indicium datum est illis”. Sur quelques figures trônantes en complément du Jugement dernier aux XIIe-XIIIe siècles”, *Actes du Colloque de la Fondation Hardt*, Poitiers, 1996 (Génova 1994), p. 160. En Dijon se encuentran en torno a una *Maiestas Domini*, en Saintes alrededor de una *Maiestas Agni*, en Moradillo rodean a una *Maiestas Apocalíptica* y en Soria complementan a la Trinidad *Paternitas*. También aparece otra referencia en el propio Ap 7, 9-11: “Después miré y había una muchedumbre inmensa, que nadie podía contar [...] Y gritan con fuerte voz: “La salvación es de nuestro Dios, que está sentado en el trono, y del cordero”.

¹⁵⁷ CHRISTE, Yves, *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996, p. 142. Hoy día se lee Ap 14, 1-5: texto en el que se menciona a las dos personas de la Trinidad (Padre e Hijo).

¹⁵⁸ BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000, p. 263.

¹⁵⁹ En el manuscrito (Londres, British Library ms. 30848, fol. 34v) se puede leer: *Inocentes pro Christo infantes occisi sunt*. De la misma manera, en un manuscrito procedente de León hoy en Inglaterra (Londres, British Library ms. 39924, fol. 20v) se escribió: *Inocentes martyres non loquendo sed moriendo confessi sunt*.

Finalmente, en otro sentido, Gregorio Nacianceno cree que este episodio: “es una coronación del mal de los pecados del Antiguo Testamento que marca el inicio de una nueva era, una línea de partida entre la Antigua y la Nueva Ley”¹⁶⁰. En Santo Domingo el Antiguo Testamento está desarrollado en el ciclo de los capiteles que sustentan las arquivoltas y el Nuevo Testamento comienza justo en la arquivolta siguiente. Aunque no tengo constancia de que se conociera tal idea, la lectura de los temas podría fundamentarse en parte en esta interpretación.

- *Algunas conclusiones*

La importancia concedida al tema, enfatizada por la repetición, lleva a establecer el contraste con otras obras en las que no se resalta de la misma manera la brutalidad de los hechos. Respecto a Francia resulta significativo que de las constantes iconográficas señaladas por Boss-Favre en su estudio de las arquivoltas no se encuentren entre los grandes temas historiados el de la Matanza¹⁶¹. Así, los ejemplos galos no son suficientemente indicativos como para explicar su influencia en este desarrollo.

Creo que el interés soriano por el tema fue tomado de Silos y llevado a cabo a partir de un mismo modelo plástico tanto en Moradillo como en Osma. Es evidente que se conocían las realizaciones del monasterio benedictino ya que el repertorio de fórmulas es silense (a pesar de que no se han conservado más que unos fragmentos de las dovelas de la arquivolta). Lo que sucede es que al no contar con más datos, resulta imposible determinar de dónde procedía la representación del Seno de Abraham y el diablo con Herodes. Parece que respecto a la segunda fórmula, su relativo éxito podría constatar que existió un modelo común en torno a Castilla, pero sobre el patriarca y los ángeles no hay ningún ejemplo para determinar una posible línea de tradición. En este sentido, y debido a la carencia de otras obras escultóricas comparables, no descarto que se pudiera haber extraído esta representación de miniaturas. Seguramente serían iluminaciones bizantinizantes que influyeron también en el interés por desarrollar el tema a partir de una extensa composición narrativa: se sabe que en las Biblias orientales la escena se solía representar mediante una serie de agrupaciones de soldados, madres y

¹⁶⁰ BERTHON, E., “À l’origine de la spiritualité médiévale de l’enfance: les Saints Innocents”, en VVAA, *La Petite enfance dans l’Europe médiévale et moderne*, Toulouse, 1997 (1994), p. 34.

¹⁶¹ BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987), pp. 317-355.

niños que se distribuían a lo largo de todo un registro, y por ello no me parece descabellado admitir que la posible existencia de repertorios bizantinos pudiese haber inspirado a los artistas castellanos.

En cualquier caso, la Matanza simboliza el sacrificio y el socorro de las almas que el Señor ofrece a los pequeños mártires dentro del contexto cristiano de la Salvación¹⁶².

- VIII. 3. Tercera arquivolta: la Infancia de Jesús

Hasta la fecha se ha mostrado muy poco interés por la iconografía de esta arquivolta y las menciones se han centrado en ciertos rasgos estilísticos o detalles puntuales sin más análisis. La importancia de la representación soriana contrasta con la escasa atención que ha merecido y por ello es necesario destacar algunos asuntos relevantes. En primer lugar, se trata del único ejemplo con un programa de la Infancia completo de la provincia y uno de los pocos castellanos e hispanos. No hay otro modelo que desarrolle tan profusamente el ciclo, de manera que el principal problema del conjunto es que algunas de las representaciones no cuentan con precedentes entre los casos peninsulares y tampoco parecen tener consecuentes. En este sentido, las escenas que presentan más originalidades corresponden al Nacimiento (A III 2), Baño (A III 3), Adoración de los pastores (A III 4), *Dextera Domini* (A III 6), Consulta de Herodes (A III 7), Adoración de los Magos (A III 8) y Presentación en el templo (A III 11). A lo largo de este apartado intentaré explicar en qué se pudieron basar los artistas para llevar a cabo las composiciones más peculiares y hablaré de cada escena para tratar de establecer el lugar que ocupó Santo Domingo en su desarrollo. El estudio de la arquivolta se realiza a partir de las unidades temáticas correspondientes al ciclo biográfico de Jesús¹⁶³. Los escultores ordenaban los acontecimientos de manera

¹⁶² Las víctimas de Herodes son el emblema de Jesucristo como Redentor del género humano y su insistencia presagia el martirio de Cristo. En la segunda mitad del siglo XII Jean Beleth escribió: “porque los Inocentes fueron asesinados por Cristo, los niños este día de los Inocentes desempeñan todos los oficios de la iglesia”, por su bautismo de sangre son glorificados por la gracia divina: BERTHON, E., “À l’origine de la spiritualité médiévale de l’enfance: les Saints Innocents”, en VVAA, *La Petite enfance dans l’Europe médiévale et moderne*, Toulouse, 1997 (1994), p. 87.

¹⁶³ Así, puede suceder que en la misma dovola se encuentren varias escenas o que, por el contrario, una misma imagen se desarrolle en varias. En cada asunto haré referencia a las fuentes literarias y a las inspiraciones, pervivencias y evolución de cada tema (aunque no lo detalle aisladamente como en las anteriores arquivoltas).

cronológica con arreglo a los bocetos con los que contaban y según se sucedían los episodios (bíblicos o apócrifos).

Como ya he ido comentando, el papel de las arquivoltas francesas no fue tan determinante como en ocasiones se ha destacado. De hecho, en el país vecino “las escenas de la Infancia son raras excepto en las portadas de transición”¹⁶⁴. Con lo que la mayoría de ejemplos comparativos franceses pertenecen al ámbito de los capiteles. En cuanto a los ciclos bizantinos, es en esta arquivolta donde aparecen más puntos de contacto (aunque sólo sean en origen) y por ello, como se verá las obras de influjo oriental se revelan como un fructífero campo de estudio.

- Anunciación

La primera imagen que abre el ciclo de la Infancia es la que responde al momento inicial del dogma de la Encarnación. El deseo de mostrar las dos naturalezas de Cristo obligaba a la presencia de este tema ya que el mensaje angélico dictado a María es la condición indispensable para la Redención. Se trata del pasaje que actúa como introducción a la mayor parte de los ciclos sobre la vida de Jesús. La dovela (A III 1) ofrece dos temas consecutivos que se encuentran separados en dos ámbitos distintos: un exterior y un interior.

F. 105-106

La Anunciación está narrada por el evangelio de Lucas¹⁶⁵. Pero tal y como sucedió con frecuencia, los apócrifos añadieron detalles anecdóticos para enriquecer el episodio¹⁶⁶. Además, desde muy pronto, los sermones también explicaron que la historia de la Restauración comenzaba con la salutación de Gabriel a María y la promesa del Nacimiento de Cristo¹⁶⁷. Sin embargo, no tengo constancia de que ninguno de ellos aportara datos significativos para explicar la tradición a la que pertenece la figuración

Considero esencial esta tarea para determinar el lugar histórico-artístico que ocupan las figuraciones de Santo Domingo.

¹⁶⁴ BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987), p. 354.

¹⁶⁵ Lc 1, 26-31: “Al sexto mes fue enviado por Dios el ángel Gabriel a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un hombre llamado José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María. Y entrando, le dijo: “Álégate, llena de gracia, el Señor está contigo”. Ella se conturbó por estas palabras, y discurría qué significaría aquel saludo. El ángel le dijo: “No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios; vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús”.

¹⁶⁶ Los artistas sorianos no utilizaron los pormenores descritos en estos textos. De todos modos, se explican en el Protoevangelio de Santiago XI, 1-3; en el Evangelio del Pseudo-Mateo IX, 1-2; en el Libro sobre la Natividad de María IX, 1-2; y en el Evangelio armenio de la Infancia IX, 5-3.

¹⁶⁷ San Bernardo predicó que este anuncio de Salvación debía ser recibido y compartido por toda la humanidad: “Dios envía a una Virgen un mensajero, un ángel habla a María. Acercad vuestra oreja contra el muro,

seguida en Soria. Al tratarse de una escena tan común no es necesario buscar exhaustivamente otros textos al margen del bíblico.

El tema se desarrolló desde los principios de la era cristiana y desde muy temprano fue una de las imágenes predilectas de los artistas. En consecuencia, existen innumerables frescos, esculturas, marfiles y otras obras en las que se ve el Anuncio de Gabriel. Aunque la imagen es fácilmente reconocible y existen pocas variantes, las tradiciones iconográficas presentan ciertas diferencias en cuanto a las posturas de los protagonistas y los detalles accesorios. Así, la mayoría de investigadores que hacen referencia a la Anunciación realizan una distinción iconográfica basada en la actitud de María y enfrentan el tipo de imágenes que muestran una fórmula denominada “griega o helenística” al de las que remiten a la fórmula “siríaca”¹⁶⁸. Sin duda, dicha distinción es demasiado simplista: existen múltiples variantes que conectan ambos tipos y es bien sabido que las excepciones son frecuentes.

En época paleocristiana el tema se representó sobre todo en pinturas, sarcófagos y artes menores¹⁶⁹. Desde entonces y posteriormente, de los siglos V al IX, se introdujo cada vez más en miniaturas y marfiles, pero a pesar de las variantes las coordenadas esenciales permanecieron inmutables¹⁷⁰. En cuanto al arte bizantino, en general, se presentaban detalles inspirados en los apócrifos que no se ven en la representación soriana¹⁷¹.

¡Escuchad!”. El significado era el cumplimiento de los anuncios de los profetas; muchos otros teólogos hablaron en similares términos.

¹⁶⁸ En la forma griega la Virgen aparece sentada cubierta de una gran túnica y con el pelo al descubierto, en la forma siríaca la Madre de Cristo se encuentra de pie y lleva un velo o *maphorion*. Este tipo de distinción fue utilizado por Millet quien considera que: “desde el siglo VI la Virgen constituye un motivo común entre Bizancio y Occidente, pero las dos tradiciones se distinguen por el gesto”: MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Monthe-Athos*, París, 1960, p. 69. También Mâle explica al respecto: “no hay unidad iconográfica, se adopta una u otra según los manuscritos en los que se inspiran”: MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París, 1953 (1922), pp. 46, 87. Aún hoy bastantes autores continúan con este tipo de clasificación a pesar de ser propia del siglo XIX.

¹⁶⁹ Destacan gran cantidad de ejemplos como las catacumbas de Priscilla, las de los Santos Pedro y Marcelino, el cementerio de Vía Latina, la cátedra de Maximiano, las ampollas de Monza, la cruz del Papa Símaco (tesoro del Sancta Sanctorum del Vaticano), etc. En general, la Virgen simplemente escucha al ángel y no hay más añadidos (aunque a veces se representa una paloma asociada a esta imagen, motivo que contará con cierto éxito en época gótica).

¹⁷⁰ En el arte carolingio y otónida se suele representar a la Virgen sentada. Tal y como aparece en el antifonario de Prüm (París, Bibl. Nat. ms. lat. 9448, fol. IV), en el marfil del Museo del Kaiser Friedrich de Berlín, etc. Sin embargo, en otras ocasiones, María se encuentra de pie como se ve en la miniatura del *Codex Egbertus* (Tréveris, Staatsbibl. cod. 24 lit. 6, Abb. 304, fol. 9v), en el marfil de Milán, en las puertas de Hildesheim, en las puertas de Santa María del Capitolio de Colonia, etc.

¹⁷¹ Concretamente basados en el capítulo VI del Pseudo-Mateo. A menudo la escena se sitúa frente a un pozo y María aparece con un cántaro o bien hila un velo de púrpura y sujeta una rueca. Su actitud también varía: acepta el mensaje y se mantiene quieta o retrocede aturrida por la sorpresa en actitud de cierto reparo (casi siempre muestra una palma de la mano). Según Millet, en Bizancio se consolidó el tipo de la Virgen sentada que hila y recula ante el ángel. Varios ejemplos de los siglos X al XII resultan elocuentes. En pintura destacan

En los modelos románicos occidentales las características variaban: a veces la Virgen portaba un libro o mantenía las manos en lo alto y el ángel podía aparecer en vuelo, de pie o de rodillas (como ocurre en ciertos monumentos hispánicos del siglo XII relacionados estilísticamente con Soria), y señalaba a María con un dedo, dos, o bien con toda la mano. Como atributo portaba un bastón de mensajero, un rollo, un cetro con flor de lis en el vértice o un tallo con flores (símbolo de pureza y virginidad) y casi siempre solía acercarse por la derecha de la Virgen¹⁷².

La escena soriana no presenta peculiaridades iconográficas dignas de mención pero sorprende, en cierta medida, que no se haya seguido la tradición silense de mostrar al ángel arrodillado¹⁷³. De hecho, Valdez del Álamo demuestra que la inusual combinación de Anunciación y Coronación apareció en la Península Ibérica en la mitad del siglo XII: “Silos fue probablemente la fuente directa o indirecta a estas imágenes [...] dada la consideración del segundo taller silense como el foco formativo en la creación de la escultura hispánica de este periodo del siglo XII”¹⁷⁴. En estas representaciones el ángel aparece con una pierna apoyada en el suelo y la otra flexionada (a la manera de un

F. 604

sobre todo los ciclos de Capadocia, los frescos de Göreme Tokäli, los de Piggeonnier Cavousin, los de Kiliçar Kilise, etc. En las artes musivarias aparece el tema en Nazar, Hosios Lukas, Nea Moni, Daphni, en la capilla palatina de Monreale, San Nicolás de Kastoria, y los más tardíos de Kariye Camii. En cuanto a la iluminación de manuscritos, hay varios ejemplos a recordar: el Tetraevangelio de la Laurenciana (Florenia, Plut. laur. IV, 23, fol. 102), una miniatura marginal del Salterio Chludov (Moscú, Museo Histórico add. gr. 129, fols. 44-45), el Exultet de Capua, el Salterio Pantocrator (Monte Athos, gr. 61), el Tetraevangelio Harley (Londres, Brit. Mus. cod. 1810, fol. 142), las Homilías de Gregorio Nacianceno (París, Bibl. Nat. ms. gr. 510), las Homilías del Monje Jacobo (Roma, Bibl. Vat. gr. 1162, fol. 144v-164v), etc. Es importante señalar que el ciclo litúrgico ortodoxo de las Doce grandes fiestas (*Dodecaertón*) se inicia con la escena de la Anunciación (en Oriente esta festividad se considera teofánica y no mariana). ROS, Ernst, *Reflexión sobre el icono bizantino*, Barcelona, 1984, p. 72. De esta forma este episodio se encontraba íntimamente ligado a Bizancio.

F. 617

F. 427

¹⁷² Porta un rollo el ángel y la Virgen un libro en el Leccionario de Cluny (París, Bibl. Nat. ms. nouv. Acq. lat. 2246), en el Salterio de Sant Albans (Hildesheim Dom. Bibl. HS. St. God. 1), etc. Según Cames, este tipo de representación tiene que ver con una tradición alemana: CAMES, Gérard, *Recherches sur l'enluminure romane de Cluny. Le lectionnaire Paris B. N. Nouv. acq. lat. 2246*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, VII (1964), p. 147. Si María muestra la actitud de levantar las manos, según Grabar este signo está relacionado con los orantes paleocristianos ya que se trata de una alegoría de la *Pietas* romana: GRABAR, André, *Las vías de creación de la iconografía cristiana*, Madrid, 1998 (1979), pp. 78-79. En el ámbito francés la Virgen aparece de pie o sentada, en alternancia, tal y como sucede en otros lugares. Existen varios ejemplos: la portada real de Chartres, la Anunciación des Cordeliers (Museo de los Agustinos de Toulouse), la puerta Miègeville de Toulouse, un relieve del transepto de Sainte-Foy de Conques, un capitel de Saint-Pierre de Chauvigny, la fachada de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, la fachada de Saint-Jouin-de-Marnes, un capitel de la portada de Saint-Pierre-des-Cuisines, un capitel del claustro de Saint-Trophime d'Arles, un capitel del coro de Notre-Dame-du-Port, un relieve del muro del porche oeste de Ydes, un capitel exterior del lado sur de Saint-Jean-de-Cole, un capitel del claustro de Moissac, un capitel de Saint-Lazare d'Autun, etc. Los ejemplos se multiplican y así también puede verse en el ámbito italiano como en un capitel del claustro de la catedral de Monreale, etc. A veces se concede una importancia al asiento de la Virgen como símbolo del trono (ya que se asocia la imagen majestuosa de María a la de una reina).

F. 602

¹⁷³ Aparece en un relieve de Villasayas, en la arquivolta de la Magdalena de Tudela, en un capitel de Santo Domingo de la Calzada, en un capitel de San Juan de la Peña, en un capitel de San Pedro el Viejo, en San Pedro de Gredilla de Sedano, en San Miguel de Estella, etc. En la mayoría de estos ejemplos, a diferencia de Soria, la Virgen suele aparecer sentada.

F. 754

acto de homenaje). Aunque choca la ausencia de este tipo de representación en Santo Domingo hay que destacar que en el propio claustro silense aparecen los dos modelos ya que en el capitel núm. 38 de la galería oeste ambos personajes están de pie. Por ello, no resulta descabellado proponer que los artistas sorianos copiaron un esquema y lo adaptaron a sus necesidades sometidas al marco de la arquivolta ya que, posiblemente, dada la colocación de la dovela en la esquina, la postura arrodillada del ángel no hubiera podido ser bien apreciada: desde la posición del espectador el ángel casi no se ve (pues lo tapa la visión del cimacio y los capiteles). De este modo, el espacio en el que se colocó el motivo no resultaba adecuado para la composición del ser alado arrodillado. Creo que conocía el bien esquema silense pues no se evitó experimentar con la posición genuflexa de la pierna más adelante (A III 8 y A IV 8).

Al margen de lo mencionado, una serie de ejemplos deben ser destacados porque la actitud de la Virgen y del ángel se acerca a Santo Domingo. Así, en las pinturas de San Isidoro de León, aunque con más dinamismo, la escena es ciertamente parecida, y en Sigüenza, a pesar de los rollos que ambos despliegan y de los nimbos que portan, también se asemeja bastante. Pero al buscar entre los ejemplos escultóricos, de nuevo, las analogías más claras son las que se hallan al comparar la imagen con la de Moradillo de Sedano¹⁷⁵. De hecho, si se tiene en cuenta la dovela completa, excepto por el arco que separa ambas escenas (que no aparece en el templo burgalés), casi todo es igual. El ángel está de pie y porta un cetro en forma de florón (que podría ser similar al desaparecido de Santo Domingo); las posturas son idénticas a las de la parroquia soriana, pero Gabriel parece no tener alas (una atenta mirada puede aventurar que algo se esculpió, pero hoy por hoy casi no se aprecia). Si se hicieron está claro que la dovela se recortó por los lados, y si no se realizaron resulta un error sorprendente (ya que es muy difícil concebir un ángel sin alas, además la escena era suficientemente clara y conocida como para poder llevar a equívocos). En cuanto a la Virgen, no presenta el encuadre de la cabeza y aparece menos rígida que en Soria. A pesar de todo esto, la primera impresión es de que ambas obras son calcadas. Por ello seguramente proceden de un mismo cuaderno de bocetos.

F. 664

¹⁷⁴ Tema ampliamente desarrollado en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Triumphal Visions and Monastic Devotion: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos*, en "Gesta", XXIX/2 (1990), pp. 167-168, 180.

¹⁷⁵ De todas maneras, la colocación de esta escena en la arquivolta burgalesa no corresponde a la idea soriana de apertura de un ciclo coherente. Se encuentra aislada, junto a la Visitación, entre escenas de la Matanza y animales fantásticos.

F. 626-627

Por otro lado, el estudio detallado permite deducir una serie de rasgos que se comparten y sirven para comprender la dinámica de copia y adaptación de los artistas románicos. En el capitel de la sala capitular de Burgo de Osma la escena resulta significativamente cercana a pesar de las evidentes diferencias: el ángel se arrodilla, la Virgen lleva corona, está sentada, y los gestos de sus manos son muy similares a los de María en la Anunciación-Coronación silense¹⁷⁶. Así, el modelo oxomense parece estar en Silos aunque el aire del conjunto conecta con el de Santo Domingo. En el capitel de la mesa de altar de Garray, el ademán de Gabriel es muy similar al de Soria pero el de la Virgen se parece mucho a la silense (aunque en esta ocasión está de pie). Por otra parte, un capitel de San Juan de Ortega contiene la postura de la Virgen ciertamente similar a la de Soria aunque en la composición destaca el ángel arrodillado y la presencia de una mujer tras el grupo. Esta tipología es la misma que del capitel de la Epístola de San Juan de Duero, pero en esta última iglesia no aparece la mujer por detrás (el ángel se arrodilla y la Virgen está de pie).

F. 743-744

Así, acusadas estas diferencias, parece que de todo lo mencionado se puede concluir la existencia de varias maneras de hacer la Anunciación. Al menos tres, que se vinculan con determinados esquemas repetidos: en uno el ángel está arrodillado y la Virgen sentada, en otro ambos están de pie, y existen casos de contaminación o mezcla en los que el ángel se arrodilla y ella queda en pie. Esta existencia de esquemas podría ayudar a entender las diferencias y similitudes entre estas obras cuya impronta silense es evidente en su doble vertiente: con el ángel de pie o arrodillado y con María de pie o sentada. Los ejemplos que más se parecen a Santo Domingo emplean el tipo en el que aparecen ambos de pie.

- *Visitación*

En el espacio que resta de la misma dovela (A III 1) se encuentra la Visitación, tema que casi siempre aparece en los ciclos de Nacimiento, normalmente inseparable de la Anunciación. La fuente inspiradora de la escena es el evangelio de Lucas¹⁷⁷. Entre otras cuestiones, la importancia de Isabel reside en que fue la primera en proclamar la

¹⁷⁶ En cierta medida se parecen a los de la Virgen del tímpano (T 9), y como ya he destacado sobre el ángel de la clave corresponde a una manera de hacer que en el caso de Osma se parece más a Silos que a Soria.

¹⁷⁷ Lc 1, 39-42: “En aquellos días, se levantó María y se fue con prontitud a la región montañosa, a una ciudad de Judá; entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Y sucedió que, en cuanto oyó Isabel el saludo de María, saltó de gozo el niño en su seno, e Isabel quedó llena de Espíritu Santo; y exclamando con gran voz dijo: “Bendita tu entre las mujeres y bendito el fruto de tu seno”.

divinidad del Niño y testificar su concepción. A partir de este momento los artistas sorianos se dedican a esculpir una serie de escenas en las que destacan las diversas personas que de un modo u otro fueron testimonios de la Encarnación.

De nuevo, muchos estudiosos distinguen el abrazo de las dos primas entre la forma “griega” (más fría y recatada), y el modelo “siríaco” (más efusivo y con las caras juntas)¹⁷⁸. En realidad, las fórmulas coexistieron, las separaciones entre ambas tipologías no son claras y la escena aparece en multitud de ejemplos desde los orígenes¹⁷⁹. Debido a que el tema se muestra de forma muy simple, desde un punto de vista estrictamente iconográfico no hay variantes que merezcan la pena ser mencionadas. Según Mâle “los artistas se inspiran en los modelos que el azar había puesto en sus ojos”¹⁸⁰. Más allá de lo que el azar hubiese puesto ante ellos, los escultores eran deudores de tradiciones que adaptaban a las exigencias de cada trabajo y a la propia evolución de su estilo¹⁸¹.

F. 664 La escena más similar a la soriana es la de Moradillo de Sedano. Las dos primas se besan y el abrazo en el que se funden es tal que resulta imposible diferenciar las piernas de cada una de ellas (desde las rodillas las telas forman un todo en el que no se ve quién es quién, aunque parece que una avanza y la otra no). También en el claustro

F. 618 de Silos, en el capitel núm. 38 de la galería oeste, se encuentra una delicada representación del acontecimiento, aunque se deben señalar ciertas diferencias respecto a Soria: ambas primas se besan en la boca, la Virgen porta nimbo para diferenciarse de Isabel, las dos están más o menos rígidas y no parece avanzar más que María. En el

F. 651 segundo capitel de San Miguel de Estella las dos primas se encuentran bajo una arcada a la que precede un árbol, la composición es muy parecida a la soriana y las posturas son realmente cercanas pero se distinguen por la posición de ambas, que en la parroquia

¹⁷⁸ Este tipo de “abrazo caluroso” según Grabar, parece tener el precedente en modelos paganos como se ve en los ciclos de Nacimiento de dioses o héroes en los que el saludo de los padres simbolizaba la concepción. También considera que la familiarización de los artistas con este saludo como referencia simbólica del testimonio de la futura maternidad llevó a representarlo antes del Nacimiento: GRABAR, André, *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1998 (1979), pp. 123-124.

¹⁷⁹ Como en las Ampollas de Monza, en los frescos más tempranos de la zona de Capadocia, etc. En cuanto a las obras románicas destacan los capiteles de Saint-Benoit-sur-Loire, una vidriera de Chartres, el relieve de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, un capitel del claustro de Saint-Pierre de Moissac (aunque en un bajorrelieve de la portada también se representan, aparecen distanciadas), un capitel de Saint-Trophime d'Arles, un capitel del coro de Notre-Dame-du-Port, un relieve de Selles-sur-Cher, etc.

¹⁸⁰ MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París, 1953 (1922), pp. 58-59, 88-89.

¹⁸¹ En este sentido, en el ámbito hispano destacan los capiteles de San Pedro de la Rúa, San Pedro de Lezáun, San Cugat del Vallès, Sant Pere de Rodes, Gerona, San Pedro de Soria, San Juan de la Peña, San Martín de Uncastillo, Santa María de l'Estany, Tarragona, el del lateral izquierdo de la portada de Santa María de Sangüesa,

navarra aparecen estáticas aunque es posible adivinar un ligero avance en las piernas de una de las dos. De la misma manera, en San Juan de Ortega y en San Juan de Duero ambas están totalmente quietas (con las piernas paralelas), pero los gestos también se acercan mucho a los de Santo Domingo. Así, los datos revelan que se conocen varias maneras de mostrar el asunto a partir de repertorios de composiciones compartidos: en una las dos hacen el gesto de avanzar, en otra las dos se mantienen totalmente rígidas y en la tercera una mueve una pierna mientras la otra queda quieta. Entre los ejemplos analizados las representaciones de Moradillo de Sedano y San Miguel de Estella son más cercanas.

- *Natividad*

La escena del Nacimiento consta de tres partes diferenciadas por las dovelas (aunque en realidad se destacan cuatro ámbitos variados). La segunda dovela (A III 2) es fuente de polémica por las diversas interpretaciones del tema: mientras algunos estudiosos creen que se trata del Nacimiento de la Virgen, otros opinan que representa el Nacimiento de Jesús o el de San Juan Bautista¹⁸². Considero, sin ningún tipo de duda, que se esculpió la escena de la Natividad de Cristo por dos razones: en primer lugar, porque las dovelas que siguen aparecen representados otros momentos relacionados con la venida al mundo de Jesús y, en segundo lugar, porque la comparación con otras obras revela que se trata de una forma habitual de componer el tema. A mi juicio no tiene sentido la incorporación de una escena de otro ciclo en un programa tan coherente como éste.

En contra de lo que cabría esperar, la Natividad se encuentra relatada con extrema brevedad en el evangelio de Lucas¹⁸³. De hecho, las palabras “son muchas más las cosas que podrían contarse de Cristo que las que contienen los evangelios” avivaron

F. 107

etc. El tema se encuentra también representado en una dovela de Santiago de Puente la Reina, en el Salvador de Ejea de los Caballeros, etc.

¹⁸² Entre los que creen que se trata de la Virgen destacan: MÉLIDA, José Ramón, *Excursión a Numancia pasando por Soria y repasando la historia y las antigüedades numantinas*, Madrid, 1922; GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 140; TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, p. 123; BOCIGAS, Santos, *La arquitectura románica de la ciudad de Soria*, Soria, 1978, p. 78; y LOJENDIO, Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, Vol. III, “La España románica”, Madrid, 1992 (1966), p. 184. Algunos dejan en el aire la duda como SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 179. Y en cuanto a los que consideran que es San Juan: JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, 1985, p. 55.

¹⁸³ Lc 2, 7: “y dio a luz su hijo primogénito, le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre, porque no tenían sitio en el alojamiento”.

desde muy pronto el afán de conocer nuevos detalles de la vida divina y la producción de la literatura no reconocida como canónica aumentó los detalles.

Bajo dos arcadas de columnas con fustes diferenciados, se colocan tres personajes en dos ámbitos separados. En el primero aparece San José dubitativo o dormitando, en todo caso indiferente a lo que ocurre más adelante. La representación seguramente corresponde al momento inmediatamente posterior a la noticia del embarazo de María. A pesar de que en las publicaciones más recientes se indica que se trata del “Sueño de José en el que el ángel disipa las dudas sobre la virginidad de María”, no creo que sea este asunto ya que no aparece ningún ángel¹⁸⁴. El esquema formal probablemente fue tomado de esa escena pero el ser alado no se representó aquí a pesar de que existía espacio suficiente, por ello es posible que se trate del pasaje de la duda de José detallada en el Pseudo-Mateo X, 2¹⁸⁵. De todas maneras, como se verá, la composición es la habitual¹⁸⁶.

A continuación bajo el arco siguiente está la escena de la Virgen acostada. Mientras los evangelios canónicos no mencionan a ninguna partera, los apócrifos introdujeron la figura de una o dos comadronas¹⁸⁷. En esta línea, Vezin explica que en el teatro religioso provenzal se sustituyó a Zelomí y Salomé por la figura de una mujer enferma llamada Honestate o Anastasia, esta idea podría ser la justificación de un único personaje tal y como se ve en Santo Domingo¹⁸⁸. Además, existen fuentes textuales en el Protoevangelio de Santiago, el Evangelio árabe de la Infancia y el *Liber Infantia Salvatoris* sólo hacen mención de una partera¹⁸⁹. En cualquier caso, su importancia se

¹⁸⁴ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 82. Sin embargo del sueño sí se encuentra representado en obras que de alguna manera se relacionan con Soria: en el capitel 38 de la galería Oeste de Silos, en San Juan de Ortega, en San Juan de Duero, en Santa María de Tudela, etc.

¹⁸⁵ Pseudo-Mateo X, 2: “Mas José repuso “¿por qué os empeñáis en hacerme creer que ha sido precisamente un ángel quien la ha hecho grávida?” Puede muy bien haber sucedido que alguien se haya fingido ángel y la haya engañado. Y al decir esto lloraba y se lamentaba diciendo: “¿Con qué cara me voy a presentar en el templo de Dios? ¿Cómo voy a atreverme a fijar la mirada en los sacerdotes? ¿Qué he de hacer? Y, mientras decía estas cosas pensaba en ocultarse y despacharla”.

¹⁸⁶ El patriarca se representa como una persona mayor, cansada, que observa la escena de la Natividad desde la distancia (a veces se coloca junto a la Anunciación o con la Adoración de los Magos). San José es la prueba de que el recién nacido es el Mesías ya que él personifica la descendencia de David junto a la Virgen.

¹⁸⁷ Según el Pseudo-Mateo XII, 3 José se encargó de ir a buscar a las dos parteras para que le ayudaran: “Hacía un rato que José se había marchado en busca de comadronas. Más cuando llegó a la cueva ya había alumbrado María al infante. Y dijo a ésta: “Aquí te traigo dos parteras: Zelomí y Salomé. Pero se han quedado a la puerta de la cueva, no atreviéndose a entrar por el excesivo resplandor que la inunda” [...] Y mandó que una de ellas entrara dentro. Entró Zelomí”. El número par se relaciona con la ley judaica según la cual era necesaria la presencia de dos testigos para verificar cualquier hecho.

¹⁸⁸ VEZIN, Gilbert, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, París, 1950 (1942), p. 8.

¹⁸⁹ El Protoevangelio de Santiago XIX, 1 dice así: “Y entonces una mujer que bajaba de la montaña me dijo: “¿Dónde vas tú?” A lo que respondí: “Ando buscando una partera hebrea” [...] José respondió: “Ven y verás”. Entonces la partera se puso en camino con él”. Según el texto del Evangelio árabe de la Infancia III, 1 “A todo esto se había puesto ya el sol, cuando la anciana llegó a la gruta en compañía de José. Ambos

evidencia mediante los relatos de la Leyenda Dorada y los dramas litúrgicos como *Obstetrix*¹⁹⁰. La mujer que ayuda a la Virgen remite al testimonio de la virginidad en el momento del parto y recuerda el episodio de la primera manifestación de la divinidad de Cristo.

La importancia del Nacimiento hizo que el repertorio iconográfico se viese enriquecido con múltiples variantes desde muy pronto. En cuanto a la escena que aparece en Santo Domingo, apunto la idea de que la composición que inspiró a estos artistas se encontrase en el ámbito oriental. Considero posible que tomaran como modelo una “imagen-tipo” bizantina. En general, en esas composiciones aparecía el Nacimiento dispuesto dentro de un marco rectangular en el que se representaban varios momentos, con personajes dispuestos en varios registros, alrededor de las figuras centrales a las que se dirigía el interés: la Virgen y la cuna. La representación típica oriental incluía la Adoración de los pastores por un lado del grupo protagonista (a veces era el Anuncio), mientras los Magos se aproximaban por el otro, y sobre todos ellos solía aparecer un coro angélico. Cabe la posibilidad, por tanto de la inspiración en un icono o miniatura transmitida desde Oriente y descompuesta en escenas tal y como se ve aquí. Si se toma por válida esta idea tan solo sería necesario colocar a todos los personajes a la misma altura que José y el Baño: así si se bajara la imagen de María y se rellenara el hueco existente entre el patriarca y la escena del Lavado y a su vez se descendiera de registro los pastores (que acuden casi siempre por la zona de la derecha de la imagen), éstos quedarían colocados en el lado de la cuna y el resultado sería muy similar al de la composición de Santo Domingo. Desde luego, no considero tan evidente la inspiración directa en el modelo oriental como para descartar la posible existencia de una escena muy similar a ésta en torno a la zona peninsular, pero dada la carencia de ejemplos que lo corroboren no es posible afirmar nada con seguridad, y de todos modos, creo que, en primera instancia, la influencia de esta composición es bizantina. Ciertos datos que presentaré a continuación parecen corroborarlo.

F. 802

En la secuencia narrativa del Nacimiento, la primera peculiaridad iconográfica es la presencia de José de pie aislado de las escenas que se presentan a su alrededor.

penetraron dentro”. Y en relación con el *Liber Infantia Salvatoris* LXIX se detalla: “Por fin entraron en la cueva. Y José le dijo: “Pasa y asiste a María”. Ella se sintió sobrecogida de miedo al querer penetrar en el interior, ante la gran luz que allí resplandecía y que no desapareció ni de noche ni de día mientras estuvo allí María. Dijo, pues, José a ésta: “Mira, te he traído a la comadrona Zaquel [...] Y con esto la hizo entrar. Ésta se paró ante la presencia de María”.

¹⁹⁰ SANTOS, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1956, p. 205, nota 45.

Aunque esta figura suele aparecer distante en las representaciones de la Navidad, en el caso de las fuentes bizantinas, se halla en una esquina inferior vuelto de espaldas al Nacimiento o frente al Baño del Niño, pero casi siempre está sentado. Del mismo modo, en el ámbito hispano San José se relaciona alguna vez con la escena de la Anunciación a la que asiste como testigo simbólico bastante ajeno al evento, pero de nuevo se le suele representar sentado. De todas maneras, la actitud pensativa y el gesto de cansancio aparece en la mayoría de las representaciones y en Soria simplemente se ha adoptado una tipología que hacía años que se había convertido en regla¹⁹¹. A pesar de que no tengo constancia de su aparición tal y como está aquí, ya he apuntado que a menudo se colocaba un ángel sobre su cabeza y por ello señalo la posibilidad de que los artistas sorianos conocieran el asunto pero decidieran suprimir el ser alado de los bocetos para adecuarlo más a las fuentes bizantinas en las que no había ángel en este instante (sí era frecuente en el Sueño de José en la advertencia de la Huida a Egipto)¹⁹².

Para muchos, la postura de la Virgen remite a las ramas iconográficas ya citadas anteriormente: la manera “griega” la presenta sentada, mientras que el tipo “siríaco” la coloca acostada¹⁹³. Según explica Millet, pronto la fórmula de María acostada se convirtió en un tipo común a Oriente y Occidente¹⁹⁴. A menudo la Virgen tiene con ella al Niño en brazos o, al menos, se le representa en una cuna en el pesebre muy cercano a la madre. Sin embargo, en Soria se ha intercalado una escena (la del Baño) que coloca la imagen del pequeño desplazada a dos dovelas más allá (A III 4). Esta idea de separación y distancia respecto al Niño es bastante común a ciertas obras con relación bizantina (en las que la madre se reclina hacia otro lado y aparece de espaldas a Cristo).

Respecto a las parteras, es necesario recordar que en las obras paleocristianas y de la Alta Edad Media se representa sólo a Salomé y a menudo sus gestos hacen relación a la parálisis (por ello tiende la mano a la Virgen o al Niño como manera de

¹⁹¹ Para el significado de la actitud de la mano en el mentón ver MAGUIRE, Henry, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 31 (1977), pp. 125-174.

¹⁹² Con este dato apunto la posibilidad de que el rasgo de San José con el ángel pertenezca a otra escena. Si se tiene en cuenta la posibilidad de que Silos fuese uno de los principales difusores de la composición del Sueño del patriarca junto a la Natividad, de nuevo el origen estaría vinculado con fuentes orientales y adaptado por los innovadores artistas silenses.

¹⁹³ Para unos la Virgen había parido sin sufrimiento y para los otros con dolor. En el origen de la representación del Nacimiento se sentaba frente a José, pero después se la situó tumbada en actitud de cansancio para enfatizar su humanidad.

¹⁹⁴ Entre las primeras representaciones del primer tipo destaca la del sarcófago del Museo del Letrán, y entre las del segundo tipo las ampollas de Monza: MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 101.

poner en escena la imagen del castigo y la curación)¹⁹⁵. Sánchez Cantón cita la “poca frecuencia con que se ve a la Virgen recostada en el arte español y considera excepcional la presencia de una partera [...] los episodios como el Baño del Niño y la duda, castigo y el perdón de Salomé, la matrona, no los he visto representados en el arte peninsular”¹⁹⁶. Si bien es cierto que en España existen pocos ciclos de Navidad tan extensos, no opino lo mismo que este autor pues la presencia de la partera en el románico es relativamente frecuente. De hecho, su representación como una mujer que compone la almohada o se coloca en la cabecera o en el costado de María constituye un detalle que se ve en multitud de ejemplos hispanos, franceses e ingleses¹⁹⁷. Sin embargo, es importante apuntar que en el ámbito bizantino las parteras no se encuentran alrededor de María ya que aparecen en la misma escena del Nacimiento pero en relación con el Baño.

De nuevo, Silos actúa como foco difusor de una doble vertiente de representación de la Natividad con o sin San José. En el capitel núm. 38 de la galería occidental una comadrona vela en la cabecera de la cama, con una postura muy

F. 618, 613

¹⁹⁵ De todas maneras, hay que destacar que, al margen de las parteras mencionadas en los textos apócrifos, existen sirvientas o parteras en representaciones del Nacimiento de otros personajes. Existe una serie de testimonios que los constatan: en el caso de la llegada de la Virgen al mundo o ciertos santos (suelen ser tres mujeres las que ayudan a la madre o bien le llevan comida). Se puede ver en las miniaturas del Menologio de Basilio II (Roma, Bibl. Vat. gr 1613), en las ilustraciones (Vat. gr. 333), en los mosaicos de Daphni, en los frescos de Studenica, en las miniaturas del monasterio de Panteleimon (cod. 2, fol. 243v), en Arilje, en Pritzen, etc. Tal y como demuestra Grabar el estudio de los ciclos paganos del tipo de Nacimiento en los que se representa una mujer sentada ayudada por otras, resulta especialmente interesante para el examen de la iconografía cristiana ya que demuestra la existencia de ciclos biográficos establecidos. Muchas de estas escenas tenían elementos tipológicos que sirvieron de modelo a las composiciones cristianas: GRABAR, André, *Las vías de creación de la iconografía cristiana*, Madrid, 1998 (1979), pp. 102-103. En ocasiones la partera ayuda a la Virgen y parece suplicar perdón por su incredulidad. Entre otras, pueden citarse obras como la cátedra de Maximiano de Rávena, las ampollas de Monza, los frescos de la capilla de Baouit, el píxide de Berlín, la decoración de la fachada de San Pedro de Roma, la de Santa María la Antigua, etc.

¹⁹⁶ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco, *Los grandes temas del arte cristiano. Nacimiento e infancia de Cristo*, Vol. II, Madrid, 1950 (1948), pp. 20-21.

¹⁹⁷ Se puede ver en un capitel San Juan de la Peña, en la sexta dovela de la arquivolta de Santiago de Puente la Reina, en San Juan de Duero, en un capitel de San Miguel de Estella, en un capitel de la Magdalena de Tudela, en un capitel de Santa María de l'Estany, en un capitel de San Juan de Ortega, en la clave de la bóveda de la Sauve-Majeure, en un capitel del claustro de Saint-Trophime d'Arles, en un capitel de Aosta, en un capitel del claustro de Monreale, en el tímpano izquierdo de la Madelaine de Vézelay, en un capitel de Sauvigny (ahora en una colección privada), en Bourg-Argental, etc. En miniatura en el Antifonario de la Catedral de León, el Sacramentario de Robert de Jumièges (Rouen, Bibl. Publ. ms. Y 6 fol. 32v), en el Bendicional de Athelwold (Londres, British Library fol. 15v), en el Cotton Nero (Londres, British Library, C. IV, fol. 10), en la miniatura inglesa (Londres, Bodleian Library ms. Douce 293), en las miniaturas de la escuela de Winchester, en las Biblias de Amiens, Harburg, en una miniatura del Museo de Cleveland (ms. 33445), en la Biblia de Ripoll o Farfa (Roma, ms. Vat. lat. 5729, fol. 366v), en las miniaturas de Vatopedi del Monte Athos, en el Evangelario de San Bertin (Bologna, ms. 11, fol. 12), en el marfil Brunswick (Colección Herzog Anton), en el marfil de Munich (Bayerische Staatsbibl. clm. 10077), en las tapas del Evangelario de la abadesa Teófano (Abadía de Essen), en la hoja derecha inferior de las puertas de Hildesheim, en las puertas de bronce de la catedral de Benevento, en el marfil del Kaiser Friedrich Museum de Berlín, en el techo de Zillis, etc. En Soria destaca la cortina como un referente a un interior, cuya utilización es frecuente sobre todo en miniaturas del ámbito inglés y bizantino. De

F. 651, 699,
451, 402

parecida a la soriana, mientras María amamanta al pequeño¹⁹⁸. Por otra parte en el tímpano de los Testimonios se representa también el detalle del Niño que mama, pero en la pieza de la desaparecida entrada norte a la iglesia no aparece San José. La composición soriana se acerca más a la del capitel, pero tal y como se puede constatar existe una tradición que no aparece reflejada en Soria y cuya fórmula se repite en muchos ejemplos relacionados con el monasterio burgalés: el Niño alimentándose. Así pues, en cuanto a la Navidad Santo Domingo no repite la fórmula silense. Respecto a posible significación de la imagen de la partera Valdez destaca que la representación del tímpano de Silos se explica: “en relación con los que venían a curar enfermedades”¹⁹⁹. Más allá de esta argumentación creo que responde a una tradición iconográfica propia del tardorrománico y cuyo origen se puede rastrear en multitud de ejemplos. Toubert explicó la presencia de la partera por la necesidad de defensa de la herejía adopcionista de Félix de Urgel y por la exaltación de la piedad maternal. También destacaba la argumentación a favor de la virginidad *in partu et post partum* desarrollada en los escritos de Paschase Radbert que encontró su equivalente iconográfico en la figura de la partera²⁰⁰. La idea de su presencia es un signo de la demostración, testimonio y prueba del Nacimiento milagroso de Cristo y de su doble naturaleza.

Aunque existen ciertos paralelos no tengo constancia de una representación como la de la arquivolta. Y entre los ejemplos parecidos el más cercano es el de un capitel de Santiago de Zaragoza donde aparece una partera que arropa a la Virgen mientras José también queda aislado por un arco que lo margina de la escena. Sin embargo, María da el pecho al Niño, detalle que lo vincula con la fórmula silense.

F. 699 También en el interior de la Magdalena de Tudela la Natividad se separa bajo arcos y en la cara oeste del capitel el pesebre se encuentra solitario (en este caso con una paloma sobre la cuna), mientras en el frente aparece la Virgen muy similar a la soriana, pero con la partera y San José al lado. Esta tipología es, en cierta medida, muy parecida a la de un capitel de San Miguel de Estella donde José se coloca tras la cama de la Virgen y es él

F. 651 quien arropa a María (en una postura opuesta a la comadrona que se coloca en la

hecho, al margen de la iluminación en un capitel de Aosta aparece una cortina sujeta por una partera dispuesta en una postura muy similar a la soriana.

¹⁹⁸ De todos modos, en Soria tampoco se aprecia el contrapuesto característico de la Virgen que se gira hacia el Niño, se ha recurrido a la solución más sencilla.

¹⁹⁹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, y DEL ÁLAMO MARTÍNEZ, Constancio, *Témoins de la foi: le portique nord de Silos et le pèlerinage à Saint-Dominique*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXXI (2000), p. 30.

cabecera de la cama). Así, de nuevo, las variaciones constatan la existencia de varias tradiciones iconográficas: uno con San José aislado totalmente de la escena, otro que lo integra en el Nacimiento pero con el ángel sobre la cabeza, en alguno se ve una partera, en otro dos, etc. Las diferencias en las soluciones son las propias de la dinámica de trabajo románico.

- *El Baño del Niño*

La tercera dovela (A III 3) presenta el Lavado del Niño, con la escena se manifiesta que la función de las comadronas no se limita a dar testimonio de la maternidad virginal de María, ya que también preparan el Baño del recién nacido (lo que algunos autores interpretan como una prefiguración del Bautismo)²⁰¹. No se trata de una iconografía demasiado usual entre los ejemplos hispanos, y además la línea de tradición parece haber sido interpretada con cierta libertad, pues el número de mujeres que aparece en Santo Domingo no corresponde con el normal. Resulta ser una peculiaridad muy interesante que debe ser analizada con detenimiento.

F. 108

El tema no se menciona ni en los canónicos ni en los apócrifos, es más, en estos últimos se destaca la limpieza del cuerpo de Cristo tras el parto. Quizá por ello algunos autores han identificado la escena soriana como el Baño o Bautismo de la Virgen (asociado a la escena anterior considerada como el Nacimiento de María)²⁰². Como ya he dicho, no estoy de acuerdo con esa interpretación ya que rompería claramente el ciclo iniciado con la Anunciación. Considero que quien ideó el programa tenía conocimientos teológicos bastante profundos, o al menos copió un ciclo iconográfico de manera coherente, con lo cual descarto la intercalación de otro tema o la contaminación

²⁰⁰ TOUBERT, Hélène, “La Vierge et les deux sages femmes. L’iconographie entre les évangiles apocryphes et le drame liturgie”, en *Georges Duby, l’écriture de l’histoire*, Vol. I, 1996, p. 405.

²⁰¹ Debo destacar que la presencia de estas mujeres no tiene por qué hacer referencia a la partera del episodio anterior, se trata de otras tres matronas que en realidad muestran una relación evidente con el Niño y no con la madre.

²⁰² Como ya he comentado, rompería el orden cronológico del ciclo y por ello me parece erróneo. Por otro lado, es evidente que no se trata del bautismo de la Virgen pues el primer bautizado fue Cristo, sería en ese caso el lavado de María tras el Nacimiento. Opinan eso entre otros: GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 140; LEBRETON, Josiane, *Histoire de Soria et de ses Monuments au Moyen-Âge*, Mémoire pour le Diplôme d’Études Supérieures, París, 1961, p. 63. El original, mecanografiado ha sido consultado en la Bibliothèque Universitaire de la Sorbonne, París; TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, p. 123; BOCIGAS, Santos, *La Arquitectura románica en la ciudad de Soria*, Soria, 1978, p. 78; y LOJENDIO, Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, Vol. III, “La España románica”, Madrid, 1992 (1966), p. 184.

figurativa. Seguramente el deseo de resaltar la Encarnación humana, unido al modelo figurativo de claro influjo bizantino hizo que se incorporase el motivo del Baño²⁰³. A pesar de la carencia de fuentes literarias, hay constancia de un texto de Teófilo de Alejandría que habla del pozo utilizado para lavar a Jesús (según se contaba en una tradición en boga desde el siglo VI en adelante). Mâle también explicó que en Belén se mostraba la piedra sobre la que se había echado el agua cerca de la gruta de la Natividad y por ello este autor considera que la escena se añadió en Palestina para satisfacer la devoción de los peregrinos²⁰⁴. De hecho, a finales del siglo VII un peregrino irlandés, Adamnius, describía una piedra de Belén como: “aquella sobre la cual fue vertida el agua del primer baño de Jesús tras el nacimiento”²⁰⁵. La frecuencia de los viajes a Tierra Santa podría aclarar el éxito de esta representación (sin olvidar la composición bizantina de la que deriva). Juhel considera que: “en realidad, el culto al agua puede ser el origen de la aparición del baño en el arte [...] si no podemos encontrar el texto que justifique la presencia del baño en la Natividad es sin duda porque hace eco de una fórmula antigua”²⁰⁶. En tiempos remotos se pueden encontrar composiciones realmente similares que reflejan el Nacimiento de dioses o héroes y al margen de las representaciones más tempranas hay otros modelos que se pueden destacar como precedentes o como parte del entramado visual en el que se podían inspirar los artistas (sobre todo en cuanto a personajes bíblicos y bautismos)²⁰⁷.

²⁰³ En Oriente las controversias con los monofisitas (que creían que Cristo era sólo Dios) llevaron al principio a representar el Baño como una manera de constatar que Dios era también hombre.

²⁰⁴ MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1953 (1922), p. 62.

²⁰⁵ Citado del libro *Des lieux Saints*, en JUHEL, Vincent, *Le bain de l'enfant Jesus des origines à la fin du douzième siècle*, en “Cahiers Archéologiques”, 39 (1991), p. 115, nota 21.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 115.

²⁰⁷ Este tipo de representaciones del Baño también se ve en ciclos biográficos que no necesariamente corresponden con personajes destacados como ocurre en las pinturas murales de la casa de las Termas de Titus de Roma, los frescos de la casa de Menandro en Pompeya, el fragmento del textil de Antinoe (Museo del Louvre), etc. En todos estos casos aparecen siempre dos mujeres o más con el pequeño como se ve en un sarcófago pagano del Museo Nacional romano, en el del Museo de las Termas, en el del Museo de Torlonia, en el del Museo del Louvre, etc. Resulta también frecuente esta composición en el Nacimiento de Alejandro como por ejemplo el mosaico de pavimento de Beirut (Museo Balbek). El Baño es un asunto relativamente habitual en las representaciones de la llegada al mundo de personajes bíblicos como el del rey David, la escena aparece en una miniatura (Dumbarton Oaks, cod. 49, fol. 5r), en el marfil de Roma (Palazzo Venecia), etc. Sobre Moisés se ve en la miniatura de Smirna (destruida en 1922, Evangelical Scholl cod. A. 1, fol. 64r), en la de Estambul (Topkapi, gr. 8 fol. 156r), en la del Vaticano (gr. 746, fol. 152r), etc. Ismael o Isaac aparecen en los mosaicos del atrio de San Marcos de Venecia (su inspiración en el Cotton permite aventurar la idea de que las miniaturas del Cotton ya tuviesen este tipo de representaciones dentro de su extenso ciclo ilustrado. Hablaré de este asunto en el capítulo siguiente. Entre las representaciones del Nuevo Testamento también destaca el Nacimiento y el Baño de la Virgen de miniaturas como las Homilías del Monje Jacobo (Roma, Bibl. Vat. gr. 1162, fol. 129), en el Menologio de Basilio II (Roma, Bibl. Vat. gr. 1613, fol. 22), esculturas como el friso de la portada central de Chartres, frescos como los de la naos de la iglesia del monasterio de Studenica, mosaicos como los de Daphni, etc. Por otro lado, en el Nacimiento de San Juan Bautista también se puede ver la misma tipología en la miniatura de Moscú (Museo Histórico, cod. 382, fol. 210r), en la Biblioteca Vaticana (cod. Urb. Gr. 2, fol.

F. 388, 411

F. 389-392

F. 398-400

El motivo del Baño del Niño se encuentra determinado por variantes: puede aparecer una sola mujer o varias (normalmente dos), las parteras están sentadas o de pie; una de ellas puede tocar el agua para comprobar la temperatura o ninguna se acerca a tocar la pila; el Niño se puede encontrar sumergido o sostenido fuera de ella; el pequeño bendice o no realiza ningún gesto distintivo, etc. De acuerdo con esto, las diferencias se basan, sobre todo, en las actividades y posturas, en la manera de sostener al Niño, en el lugar que éste ocupa, en los vestidos, y en la interrelación entre los personajes. Drobot planteó que el tema representa el testimonio de la verdadera naturaleza humana y que: “siempre hay dos mujeres, la de mayor edad porta un turbante mientras la otra vierte el agua [...] con esta escena se proclama la verdadera humanidad de Cristo frente a las herejías. Contra el monofisismo, una vez que se pierde el destino concreto de la escena se abandona el sentido”²⁰⁸. Así, según este autor la escena serviría para afirmar la fe frente a la heterodoxia.

Las primeras representaciones son las de los frescos del hipogeo de San Valentín en Vía Flaminia de Roma²⁰⁹. Juhel menciona que es probable que se deba retroceder hasta el siglo VI y VII para obtener la iconografía tradicional de la Natividad con el Baño²¹⁰. Lo que está claro es que pronto se convirtió en un tema clásico en las composiciones orientales: en el tipo bizantino se desarrollaban las imágenes alrededor de la cuna y por ello, en general este asunto se solía colocar en el espacio inferior (en el cuadrante derecho de la imagen). En las obras bizantinas casi siempre aparecen dos parteras, una de ellas sostiene al pequeño en sus rodillas mientras la otra vierte agua dentro de la pila (según la composición se arrodillan o al menos una queda de pie). María suele contemplar la escena desde el lecho, se gira o bien lo señala y José, aislado,

167v), en la miniatura del Monte Athos Dionysiou (fol. 154 v), etc. Y, finalmente, se repite la fórmula en otras representaciones de los Nacimientos de santos como el de San Nicolás que se ve en el Icono de Santa Catalina del monte Sinaí (siglos VI-IX), etc. Al margen de los nacimientos, en los bautismos la composición es también similar a la escena del Baño de Cristo como se advierte en la imagen de este sacramento recibido por Boris I de la crónica de Manassès (Roma, Bibl. Vat. gra v2, fol. 163), en la representación del bautismo de Constantino Porfirogeneta de la crónica de Skilitzés (Madrid, Bibl. Nac. Vit 26-2, fol. 112b), etc. En estos casos hay más personajes que esperan y uno de ellos sostiene una toalla de manera similar a lo que ocurre en Soria. Se trata de una imagen bastante convencional.

²⁰⁸ DROBOT, Georges, *Icone de la Nativité*, tesis doctoral, Facultad de Teología, París, 1973, p. 27. Ejemplar mecanografiado consultada en la Bibliothèque du Centre Georges Pompidou de París. Destaca que en el Concilio de Trento se prohibió la presencia de las parteras pues se creía en la Natividad Inmaculada con lo cual es inconveniente el Baño y las parteras.

²⁰⁹ Poco después hay constancia de su aparición en los mosaicos del oratorio del Papa Juan VII (Museo del Vaticano, el resto de escenas son conocidas por los dibujos de Grimaldi), en los de Santa María Maggiore de Roma, etc. En cuanto a artes menores destaca, entre otros ejemplos, la cruz esmaltada del Sancta Sanctorum de Letrán.

²¹⁰ JUHEL, Vincent, *Le bain de l'enfant Jesus des origines à la fin du douzième siècle*, en “Cahiers Archéologiques”, 39 (1991), p. 114.

no tiene un papel concreto en la escena, pero su presencia es obligatoria. Según Millet, las escuelas orientales conservaban la antigua ordenación de los motivos iconográficos de la zona de Capadocia y desde entonces, el tipo se estableció como pauta a repetir en los siglos XI-XII²¹¹. Los prototipos bizantinos fueron transmitidos a Occidente y los ejemplos consultados se multiplican²¹². De hecho, Juhel destaca que el Lavado del Niño, aparecido en el arte bizantino desde época preiconoclasta, está presente en una cuarta parte de las Natividades románicas conocidas, pero es importante señalar que no menciona en ningún momento a la Península (excepto Cataluña) por la cual se deja de lado la exhaustividad deseada en el ámbito hispano. De hecho, no dice nada de Soria, obra muy importante debido a la ausencia de paralelos²¹³. Según este autor: “en el siglo XII se agrupan la mitad de las escenas conocidas en vastos ciclos cristológicos”²¹⁴. Pero cuando se analiza con detenimiento el tema en busca de un hilo conductor, se percibe la carencia de ejemplos en los que aparezcan tres mujeres. En su completo estudio del tema Juhel sólo apunta un caso: los frescos de la iglesia de Saint-Pierre-les-Églises del siglo XII y señala la presencia de tres personas como algo singular (una se acerca para verter el contenido de la copa, la otra sostiene la vestimenta del pequeño y la tercera,

²¹¹ MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 113.

²¹² De entre las obras que he encontrado, destaco algunas por mostrar algunos puntos de contacto con Soria: las pinturas de Daphni, los Salterios del Monte Athos (Athos, cod. 61, fol. 60r, y Athos cod. 587 fol. 126r y fol. 131v), el Leccionario del Monte Athos (Skevophylakion, Lavra, fol. 144v), las pinturas de Kizil Çukul, Ayvali Kilise, Tokali Kilise, Açikel Aga Kilisesi, las Homilías de Gregorio Nacianceno (París, Bibl. Nat. cod. gr. 550, fol. 83r), el Salterio Chludov (Moscú, Museo Histórico add. gr. 129), el icono del monte Sinaí, en el Catholicon de Hosios Lukas, etc. La representación del Baño se mantuvo en la zona oriental dentro del Renacimiento Macedónico y continuó en épocas posteriores como ocurre en la iglesia de Peribletos de Mistra, en los mosaicos de Kariye Camii, en la iglesia de los Santos Apóstoles de Tesalónica, en los frescos de Verroia, en los de San Nicolás de Tesalónica, etc. En Italia hubo zonas de gran relación con Bizancio en el siglo XII se respiraba una atmósfera cultural bizantina que posibilitó la realización de obras como los mosaicos de la Martorana de Palermo, Monreale y Nonantola. Por otro lado también están los casos de Santa Maria Assunta e Donato en Arezzo, el cementerio de San Valentín, las puertas de bronce de San Pablo Extramuros, el capitel este del claustro de Monreale, la puerta de bronce de Monreale, el púlpito de San Miguel de Groppoli, el arquitrabe de San Salvador de Lucca, el ambón de la catedral de Cagliari, las miniaturas de los Exultet de la Abadía de Montecassino (Manchester, John Rylands Library ms. 2 y Montecassino, 1), los frescos de Santa María de Castelseprio, etc.

²¹³ JUHEL, Vincent, *Le bain de l'enfant Jesus des origines à la fin du douzième siècle*, en “Cahiers Archéologiques”, 39 (1991), p. 111. El aparato crítico que maneja este autor es el más completo que he encontrado ya que destaca referencias precisas de 350 Baños desde los orígenes hasta el siglo XIV de Oriente y Occidente. Antes del siglo XIII reseña 159 imágenes de las cuales 25 pertenecen a Cataluña y Francia.

²¹⁴ JUHEL, Vincent, *Le Bain de l'Enfant et la Nativité. Origines et développements d'une scene meconnue ou essai de synthese topo-iconographique*, tesis doctoral, Universidad de Caen, 1984-1985, p. 225. Ejemplar consultado en la Bibliothèque Universitaire de la Sorbonne, París. En los ejemplos franceses destaca la aparición del tema entre los siglos XI y XII con el 24% de las escenas reseñadas por Juhel, lo que indica que es en este periodo cuando se produjo la eclosión. Se encuentra en la portada de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, en un capitel de la portada norte de la iglesia de Monsaunès, en la arquivolta de Mauzé-sur-le-Mignon, en las pinturas de Vals, en un capitel de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, en un capitel de la absidiola norte de Gargillesse, en el friso de Boulou, en Notre-Dame d'Étampes, en un capitel de la nave de Saint-Lazare d'Autun, en la portada de Saint-Trophime d'Arles, etc

sentada, porta un tipo de ánfora). El autor menciona: “esta obra que hoy nos parece excepcional no debió serlo” y lanza la propuesta de que la tercera partera puede derivarse de la composición de la Natividad de la Virgen que suele comprender tres sirvientas cerca de Santa Ana²¹⁵. Sin embargo, en otro momento dice: “las parteras están siempre en número de dos y las otras disposiciones son excepcionales. La composición de Saint-Pierre-les-Églises con tres personajes queda única, aparte de la del Salterio de Utrecht”²¹⁶. A mi entender estas dos representaciones mencionadas no son las únicas y aunque Juhel no cita ningún otro ejemplo, he de destacar la representación de tres parteras en los frescos de la iglesia de Polósco, y más tarde en el siglo XIII, en las pinturas de Bominaco y en las de la cripta de la catedral de Scala en Ravello. Poulain se ha ocupado de los frescos de esta última iglesia y sobre ella señala: “de la tercera mujer del baño no encontramos paralelo en ninguna parte [...] el significado bautismal se ve reforzado por dos elementos indispensables en el ritual: la pila y la ropa”²¹⁷. Me interesa destacar aquí que la importancia de Soria choca con el olvido de los investigadores que se han ocupado del tema, quizá por la errónea interpretación del tema en autores como Gaya Nuño. Hoy por hoy Santo Domingo es un caso aislado en la Península y se trata del único ejemplo escultórico del que tengo constancia en el que aparecen tres mujeres en la escena. El resto de obras son pictóricas y se vinculan con el ámbito bizantino, lo cual revela una fuente directa de influencias.

F. 409-410

F. 386, 382,
397, 395, 404

Apenas conozco muestras en pintura o artes suntuarias hispanas donde se haya representado el episodio del Baño con dos parteras. Según Juhel: “la peregrinación a Santiago no muestra repercusión en el tema”. La verdad es que la escena es muy escasa en el románico hispano y la mayoría de los ejemplos se localizan en la Corona de Aragón y en pintura. Así, resaltan los frescos del muro norte de Santa María de Tahull, San Pedro de Sorpe, Barberà, Polinyà, la sala capitular de Sigüenza y en miniatura la Biblia de Ripoll (Roma, ms. Vat. 5729, fol. 366v). Reveladoramente, ejemplos relacionados con Bizancio. La ausencia del tema en Castilla puede determinar una posible línea de influencias desde Bizancio al Sur de Italia, Provenza y Languedoc y finalmente a Cataluña. Es probable que la escena del Baño se transmitiera por los quienes acudían a

F. 407, 381,
451

²¹⁵ JUHEL, Vincent, *Le bain de l'enfant Jesus des origines à la fin du douzième siècle*, en “Cahiers Archéologiques”, 39 (1991), pp. 121-122.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 129.

²¹⁷ POULAIN, Dominique, “À propos des peintures murales de Saint-Pierre-les-Églises en Poitou”, en *III^e Congrès National des Sociétés Savantes*, Poitiers, 1986, p. 114.

F. 413, 406

Tierra Santa, ya que como he destacado en Oriente es excepcional que aparezca la escena del Nacimiento sin él.

Parece ser que, al margen de la cuestión formal, la escena simbolizaba la regeneración del alma (al igual que ocurría en el bautismo) y aunque la función del lavado de los pecados no era aceptable para Jesús (quien no requería la purificación) se trataba de la prueba de la humanidad de Cristo frente al testimonio de la partera de la dovela anterior que constataba la concepción virginal. El valor pedagógico se hallaba en relacionado con el sentido de la liturgia del Bautismo (rechazado por algunas herejías)²¹⁸. La pila en forma de cáliz respondía a la idea de la fuente bautismal, su valor simbólico y alegórico estaba claro en relación con la eucaristía del Bautismo: que en virtud del sacrificio de Dios daba a los hombres la posibilidad del acceso a la verdadera vida²¹⁹.

- Adoración de los pastores

Se trata de un tema que complementa los episodios anteriores de la Natividad. Esta cuarta dovela (A III 4) muestra la escena de la Adoración en el pesebre de la gente más humilde: los pastores. El Niño aparece recién nacido en la cuna con lo cual se respeta la unidad temporal respecto a la escena anterior ya que tras el parto y el Baño se produjo su veneración. Así, la narración visual es coherente.

En las Escrituras canónicas hay un único evangelista que relata la Adoración de los pastores: Lucas, pero se limita a realizar una breve mención²²⁰. Algunos detalles de gran difusión como el buey y el asno fueron introducidos por los apócrifos (en este sentido el Pseudo-Mateo relata cómo estos animales calientan con sus alientos la

²¹⁸ En Saint-Trophime d'Arles el Baño es tratado como una escena de Bautismo en la que una paloma descende sobre Cristo. Se trata de una iconografía combinada que ciertos autores ven en San Juan de la Peña, aunque otros creen ver el Baño del Niño.

²¹⁹ Patton destaca la idea de que el Bautismo de Jesús adulto (personaje con barba) o Niño (dentro del contexto del río Jordán), dentro de una pila procede de un préstamo iconográfico de la imagen del Baño del Niño en la Natividad. La idea de la purificación y la noción de Salvación es la misma en ambos casos. Así, plantea que la imagen del Baño pudo haber sido confundida con la del bautismo, o bien se pudo coger deliberadamente los mismos elementos que se adaptaron según cada una de las representaciones. Los ejemplos a los que hace referencia son: un capitel de San Juan de la Peña, dovela de la tercera arquivolta de la portada norte de Ejea de los Caballeros, miniatura del Beato de Turín (Nat. Library ms. I. II, 1 fol. 136), Beato de Gerona (ms. lat. 7, fol. 189), Biblia de Ripoll (Roma, Bibl. Vat. ms. lat. 5729, fol. 366v), PATTON, Pamela, *The capitals of San Juan de la Peña. Narrative Sequence and Monastic Spirituality in the Romanesque Cloister*, en "Studies in Iconography", 20 (1999), pp. 80, 85.

²²⁰ Lc 2, 16-18: "Y fueron a toda prisa, y encontraron a María y a José, y al niño acostado en el pesebre. Al verlo, dieron a conocer lo que les habían dicho acerca de aquel niño".

atmósfera glacial del establo)²²¹. En cuanto a la presencia de los zagales, en realidad, lo único que se detalla en los textos es que “vinieron aquí con las manos vacías” (citado en el *Liber Infantia Salvatoris* V, 92). Por otra parte, en el Pseudo-Mateo XIII, 6 se hace referencia a los ángeles que aparecen en la parte superior (cubiertos por las nubes), esta idea también transmite a la imagen del coro angélico citado en Lucas para la escena del Anuncio tratada más adelante. Si se considera la relación con el episodio donde aparece la partera (A II 2), la escena se pudo inspirar en el Evangelio árabe de la Infancia²²². Así, la mujer que acompaña a María sería la anciana hebrea y el episodio de los pastores correspondería con lo que, según el texto, se desarrollaba frente a ella²²³.

Al margen de las fuentes literarias mencionadas, la visita de los pastores al pesebre aparecía mencionada en algunas versiones del *Officium Pastorum* y en algunos textos del *Officium Stellae*. Young destaca que en estos últimos la aparición de los pastores era simple y su diálogo se asemejaba al modelo *Quem quaeritis*. Por otro lado, en el drama Freising se unió la visita de los Magos a la de los pastores con referencia a la Matanza combinando así las unidades dramáticas (aunque en el repertorio iconográfico utilizado aquí no se combinan directamente es interesante apuntarlo)²²⁴.

²²¹ Pseudo-Mateo XIV: “Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron. Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el profeta Isaías: “El buey conoció a su amo, y el asno el pesebre de su Señor”. Y hasta los mismos animales entre los que se encontraba le adoraban sin cesar. En lo cual tuvo cumplimiento lo que había predicho el profeta Habacuc: “Te darás a conocer en medio de dos animales”. En ese mismo lugar permanecieron José y María con el niño durante tres días”. Los animales se nombran con frecuencia en las Homilías de Orígenes, en los sermones de San Gregorio Nacianceno, en las exposiciones de San Ambrosio, en palabras de San Jerónimo, en las de San Agustín, etc. Aunque existió cierta polémica en torno al lugar en el que nació Jesús, no es algo que importe para este estudio pues la escena únicamente se cobija bajo dos arcos. El *Liber Infantia Salvatoris* en los fragmentos 62 y 63 coloca el establo en medio de la ciudad. El término latino *praesepe* es el que se traduce del hebreo “comedero” con el que los evangelistas indican el objeto donde fue depositado Cristo al nacer. De hecho, la mención del pesebre hace suponer que se trata de un establo. Sin embargo, algunos creían que se debía colocar el pesebre en una gruta (reminiscencia de la antigua tradición de cultos paganos que a menudo se desarrollaba en santuarios subterráneos). La reproducción de un ara como en el altar-cuna del capitel núm. 38 de Silos (cuya decoración se verá repetida en el sepulcro de Cristo de la arquivolta soriana A IV 10, A IV 11) implica una relación directa entre el Nacimiento y la Muerte. En los dramas litúrgicos el altar era una pieza muy importante así que, más allá del símbolo de la futura muerte y sacrificio, se trata de un recurso habitual en la puesta en escena.

²²² Evangelio árabe de la Infancia IV, 1-2: “En aquel momento llegaron unos pastores, quienes encendieron fuego y se entregaron a regocijados transportes de alegría. Simultáneamente se dejaron ver ejércitos celestiales que alababan y glorificaban a Dios. Los pastores se pusieron a imitarlos. Y así aquella cueva parecía el templo de un mundo sublime, ya que lenguas del cielo y de la tierra glorificaban y ensalzaban a Dios por la natividad de Cristo, nuestro Señor. Y al ver la anciana hebrea estos milagros tan patentes, expresó su agradecimiento a Dios de esta manera: “Gracias, Señor, Dios de Israel, porque mis ojos han visto el nacimiento del Salvador del mundo”.

²²³ El hecho de que María no aparezca en la escena puede deberse al texto del Evangelio armenio de la Infancia IX, 3: “después lo envolvió en pañales, lo depositó en el pesebre de los bueyes y salió de la cueva”.

²²⁴ YOUNG, Carl, *The Drama of the Medieval Church*, Vol. II, Oxford, 1951 (1933), p. 123. Estas dos relaciones de la Infancia y la Matanza son las que destacan también en Santo Domingo. El oficio llamado *Ordo Stellae* reunía una serie de aportaciones de gran valor dramático: los pastores, los Reyes Magos, el furor de Herodes, la Degollación de los Inocentes, etc. Sin embargo, destacan sus problemas de interpretación desde la datación y

Muchos autores como Cana destacan la rareza del episodio de forma tajante: “no se encuentran ejemplos paleocristianos, mientras que el arte bizantino se conformó con representar el Anuncio a los pastores. En Occidente ocurre lo mismo salvo en raras excepciones [...] es un tema raro en la iconografía cristiana hasta el siglo XV”²²⁵. De hecho, estoy de acuerdo con la observación de Crozet que menciona: “la Adoración de los pastores es un tema infinitamente más raro, en escultura románica que el del Anuncio”²²⁶. Pero en época temprana hay algún ejemplo de dobles Adoraciones, en las que se representan a los pastores que se acercan por un lado al grupo del Nacimiento, mientras los Magos aparecen por el contrario (más tarde ocurre sobre todo en obras del ambiente bizantino)²²⁷. De hecho, no tengo noticias de ningún paralelo en el ámbito hispano y aunque existen ocasiones en las que el Anuncio a los zagales se vincula al Nacimiento como en el tímpano de Silos (donde se colocan en dos registros) la aparente desconexión no permite asegurar la intención de sugerir una Adoración. En San Miguel de Estella aparece la cuna aislada bajo un arco en el tercer capitel de la portada, el marco era propicio para que los pastores, que aparecen justo en el vértice de la escena y en el otro lado, se colocasen en Adoración al Niño, pero se prefirió representar el tema del Anuncio con lo cual se constata que no se siguió la misma idea que en Soria. Algo parecido sucedió en el capitel del interior de la Magdalena de Tudela. Así, es más frecuente hallar a los pastores formando parte del Nacimiento, pero no como una escena independiente. No parece, pues, existir una tradición consolidada para este episodio soriano que hoy día aparece como un caso escultórico aislado y cabe la posibilidad de que se añadiera para rellenar el espacio que quedaba vacío. El interés de esta figuración se basa, de nuevo, en la ausencia de paralelos peninsulares.

F. 613

F. 651

- *Anuncio a los pastores*

En la quinta dovela (A III 5) se ha tallado el Anuncio a los pastores. Aunque según los textos bíblicos debería de ir colocada antes que la Adoración, he de destacar que es difícil saber si son los mismos pastores los que aparecen en las dos escenas.

procedencia hasta la originalidad y sentido: MARTÍN DE RIQUER, Miguel, *Historia de la Literatura Universal*, Vol. II, 1984, p. 570.

²²⁵ CANA GARCÍA, Fernando, *Iconografía del románico burgalés*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1992 (1990), p. 61.

²²⁶ CROZET, René, *L'Art roman en Saintonge*, París, 1971, p. 138.

²²⁷ Es lo que ocurre en las Ampollas de Monza. La tipología de la escena soriana no es ésta, pero según la idea de que el origen de la copia o idea se halle en una representación de la esfera oriental, no me parece oportuno dejar de lado este tipo de representaciones.

Aunque las vestimentas que portan apenas se diferencian, es factible que se quisiera representar la Adoración de unos zagales a los que ya se les habían aparecido los ángeles antes, y luego el Anuncio a otros diferentes.

El evangelio de Lucas es la única fuente del episodio que menciona que los pastores van a adorar al Niño²²⁸. Como ya he dicho, en Soria o se ha invertido el orden de la narración o bien se representan a diferentes pastores en una y otra dovela. Me inclino más por la idea de que se han representado a otros distintos, pues la lógica secuencia de los hechos que se muestra a lo largo de toda la arquivolta no parece indicar lo contrario. En los sermones de San Agustín se mencionaba que los pastores a los que se les aparecieron los ángeles son las “primicias de los judíos”²²⁹.

El episodio aparece como un habitual compañero de la Natividad y se trata de una escena que se veía raramente en el arte paleocristiano pero se multiplicó en marfiles del arte carolingio y sobre todo en el periodo románico. La tradición artística dejaba bastante libertad en el tema; por ello, los modelos variaban y existían diferencias a la hora de representar el número de personajes y sus actitudes. El ángel solía ser uno (aunque a veces se representaban dos) y aparecía desde el cielo o bien habla desde la tierra. En cuanto a los pastores, también se mantuvo la diversidad en cuanto a la colocación y al número²³⁰. En la iconografía bizantina había dualidad de formulación: si había tres pastores se solían equiparar a los Magos y si sólo se presentaban dos se comparaban con la pareja José y María. Su carácter era plenamente testimonial y en la representación de las Doce fiestas bizantinas aparecían asociados al tema del

²²⁸ Lc 2, 8-15: “Había en la misma comarca algunos pastores, que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche su rebaño. Se les presentó el Ángel del Señor, y la gloria del Señor los envolvió en su luz; y se llenaron de temor. El ángel les dijo: “No temáis, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un Salvador, que es el Cristo Señor; y esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre.” Y de pronto se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa a Dios diciendo: “Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres en quienes El se complace”.

²²⁹ Si se considera esta idea, el sentido puede remitir a ver a estos personajes como los mismos (es decir, pastores) que acuden a dar la noticia a Herodes en unas dovelas más adelante (A III 6).

²³⁰ A menudo aparece uno en la forma más simple como ocurre en el capitel de San Juan de Ortega, en un capitel del Burgo de Osma, en el claustro de Saint-Pierre de Moissac, en el capitel del claustro de Eschau, y en la dovela de la arquivolta de Santiago de Puente la Reina, etc. Otras veces son dos como en Estella, en un capitel de San Juan de la Peña, en un capitel de Santa Magdalena de Tudela, en un capitel del claustro de la catedral de Tudela, en un capitel de Sant Cugat del Vallès, en el Arca Santa de la catedral de Oviedo, en el friso de Santa María de Voló, en el capitel de San Pedro de la Rúa, y más tarde en el dintel de la portada principal de Tuy. Fuera de España, aparecen dos en un capitel de Chauvigny, en un capitel de la catedral de Poitiers, en el friso del tímpano de la Charité-sur-Loire, en Santa Ana de Notre-Dame de París, en el Tetraevangelio de la Laurenciana (Florencia, Plut. lat. IV, 23, fol. 1051), en el Evangelio bizantino (París, Bibl. Nat. gr. 74), etc. En algunas ocasiones son tres como ocurre en el tímpano de Silos, en un capitel de San Juan de Duero, en Chartres, etc. Finalmente, pueden ser más como en las pinturas del panteón de San Isidoro de León, en la Biblia de Ripoll o Farfa (Roma, ms. Vat. lat. 5729, fol. 366v), en el Evangelio (Roma, Bibl. Vat. gr. 1156) en los Evangelarios de Lorsch, en el Salterio de Sant Albans (Hildesheim, Dom. Bib. HS. St. God, 1), etc.

Nacimiento. En ciertas iluminaciones se presenta un ciclo completo de los pastores y se les concedía así una importancia notable, en cierta medida similar a la que se muestra en Soria²³¹.

Normalmente, desde el siglo X en Oriente (sobre todo en las pinturas de Capadocia) se representaban con edades distintas: si son dos, uno era joven y el otro anciano²³². Además, en Bizancio pronto se hizo hincapié en la música de los pastores desde los sermones y la liturgia (a pesar de que en el relato de Lucas no se hacía referencia a ella)²³³. En este sentido es interesante hacer notar que en Soria aparece un pastor con un caramillo. Por otro lado, el rebaño era mayor o menor, pero casi siempre estaba compuesto por animales lanares (según Lafontaine-Dosogne, el perro que aparece en Castelseprio era rara vez representado durante el periodo post-iconoclasta)²³⁴.

En cuanto al ámbito hispano, aunque la escena soriana es la mejor distribuida y la más armónica de las que han llegado a la actualidad, existen ciertos paralelos en las obras que aparecen como más cercanas. En el tímpano de Silos el deterioro no permite aventurar más que la existencia de dos pastores (uno de ellos con un hatillo), y animales que rellenan el espacio encaramados a un árbol. Por su parte, en el capitel de Osma uno de ellos se arrodilla y a otro le toca la cabeza el ángel que desciende del cielo. En Estella todos están de pie estáticos. En cuanto a San Juan de la Peña, el ángel está en el suelo y aún así los pastores miran hacia arriba, tal detalle viene determinado por la falta de espacio de la superficie del capitel del claustro pinatense. Algo parecido sucede en San Juan de Duero donde el capitel se comenzó a esculpir por la cara de la Anunciación, por ello en la última zona se mezclaron las ovejas del rebaño con la Adoración de los Magos y de hecho, la Virgen y el Niño se debieron de acomodar tanto a la esquina que aparecen torcidos y se encuentran dispuestos sobre uno de los animales de los pastores.

²³¹ El ciclo completo de los pastores se puede ver en algunas miniaturas ilustradas como las del Tetraevangelio de la Laurenciana (Florencia, Plut. laur. VI, 23), las de París (París, Bibl. Nat. gr.74), las del Vaticano (Roma, Bibl. Vat. 1156, fol. 277v), etc.

²³² Como ocurre en los mosaicos de Gaza (conocidos por la descripción de Coricio de Gaza en el siglo VI, actualmente no existen), en la columna de San Marcos de Venecia, en algunos frescos de la Capadocia, etc.

²³³ La explicación a este asunto la relata Millet como la hipótesis de que se haya confundido el término *agraulountes* (pastores que pasan la noche en el campo) con el de *aulontes* (que tocan la flauta). Se trata de un juego de palabras que ha llevado a formar un detalle iconográfico que permite distinguir unas tradiciones de otras: MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, pp. 114, 132.

²³⁴ LAFONTAINE-DOSOGNE, Jacqueline, "The cycle of the life of the Virgin", en VVAA, *The Kariye Djami, Studies in the Art of Kariye Kami and its Intellectual Background*, Vol. IV, Princeton, 1975, p. 211. Aunque tengo constancia de que no es así pues aparece en la miniatura del Vaticano (Bibl. Vat. gr. 1156), en el Tetraevangelio

En cualquier caso, los esquemas de estas obras son similares y aunque cambian los detalles anecdóticos, sin duda, parten de composiciones comunes. En este sentido, la de Santo Domingo de Soria es la mejor realizada y, junto con Silos y San Juan de Duero, es la que más importancia concede al árbol típico de las figuraciones de esta escena en las miniaturas.

- *Dextera Domini*

En la siguiente dovela (A III 6), que corresponde casi a la clave aunque ligeramente desplazada hacia la izquierda del espectador, se presentan dos escenas diferentes de nuevo separadas por dos arcos.

F. 83

El primer elemento es el signo de la mano divina que aparece tanto en escenas del Antiguo como del Nuevo Testamento. La *Dextera* suele ofrecer un sentido de protección y aquí podría insistir en la doble naturaleza de Cristo al recordar lo eterno dentro de un ciclo temporal. De esta manera, el símbolo divino de la cruz podría anticipar la Redención y recordar la Encarnación mientras que el gesto de bendición, en el que se levantan tres dedos de igual modo que lo hace Dios Padre (T 2), remitiría a la Trinidad (tema principal del tímpano)²³⁵.

Para Kirigin, esta representación consagrada por la liturgia es una especie de teofanía²³⁶. En cualquier caso, la mano indica la presencia divina y representa a Dios.

A mi entender se trata de una visión que comunica lo espiritual con lo terreno ya que, en principio, esta interrupción de la narración no tiene mucho sentido a no ser que cuente con una intención clara. En esta línea, es interesante comprobar que tanto en miniaturas como en marfiles la mano divina aparece a menudo sobre la escena de la Crucifixión. Este dato podría corroborar la idea de que en el montaje de la tercera arquivolta se tuviera previsto que la imagen de la *Dextera* apareciera justo debajo de la Crucifixión (así, ambas representaciones ocuparían el lugar central de las claves respectivas): si se tiene en cuenta la siguiente arquivolta, la correspondencia entre

F. 439

de la Laurenciana (Florenca Plut. lat. VI, 23), en los frescos del Monte Athos, etc. Desde luego, en Occidente es muy frecuente.

²³⁵ En el himno *Veni Creator Spiritus*, el Espíritu Santo es llamado el dedo de la mano derecha de Dios *Dexterae Dei tu digitus* o *Digitus paternae dexterae*: TIMMERS, J, *Symbolik un iconographie der Christerijke Kunst*, Roemond, 1947, p. 175. No lo he podido consular, pero aparece citado en VAN DER MEULEN, Jan, *A logos creator at Chartres and its copy*, en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 29 (1966), p. 92.

²³⁶ KIRIGIN, Martin, *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Vaticano, 1976, p. 227.

ambas es evidente, de manera que señalo la posibilidad de que fuese en el momento del montaje cuando se percataran de la desviación del centro de la rosca²³⁷.

En los primeros siglos cristianos la presencia de Dios Padre se revelaba mediante una mano que salía de las nubes o del cielo²³⁸. Y entre las primeras figuraciones de las catacumbas, mosaicos latinos o sarcófagos hay que destacar la ausencia de nimbo²³⁹.

A veces la *Dextera* se relacionaba con otros motivos como el de la representación de Daniel en el foso de los leones, el Sacrificio de Abraham, la presencia de Moisés y las tablas de la ley, las Ofrendas de Caín y Abel, el Bautismo de Cristo, la Ascensión, la Anunciación, la Natividad, etc. En ocasiones las almas de los muertos eran tomadas por la mano divina en contextos funerarios como transferencia de las exequias terrenales al plano de lo sobrenatural²⁴⁰. Y a menudo se inscribía en un roleo y era portata por ángeles²⁴¹. En general las diferencias se deben básicamente a la cantidad de dedos que presenta extendidos la mano y a su posición²⁴².

La simplicidad del motivo hace difícil establecer líneas de tradición y sobre el asunto soriano Gaya Nuño destaca que la mano divina: “también aparece en una arquivolta de la iglesia poitevina de Saintes y en un relieve incrustado sobre la puerta de la fachada de San Pablo del Campo”²⁴³. Además es importante nombrar otras obras como la catedral de Ferrara, la arquivolta de Sens, la de San Miguel de Estella, la miniatura del Libro de los Testamentos de Oviedo, la Biblia B de León, etc. En realidad, no hay más similitudes que las temáticas y no tengo constancia de ningún otro ejemplo escultórico exactamente igual al soriano en el ámbito peninsular. Del mismo modo no conozco representaciones de miniaturas, marfiles o mosaicos en los que se interrumpa el ciclo de la Infancia para mostrar la *Dextera*.

²³⁷ Remito al capítulo XV para ver la explicación del montaje de la portada.

²³⁸ A menudo lanzaba rayos divinos que simbolizaban los favores y las gracias (como en las representaciones del sol).

²³⁹ Una de las primeras representaciones es la Sinagoga de Dura Europos. Aparece casi siempre en la parte superior de alguna escena y emerge de unas líneas onduladas (símbolo de las nubes), con frecuencia se enmarca con un nimbo circular que patentiza la naturaleza divina

²⁴⁰ En la tapa del sarcófago de Alfonso Ansúrez, donde aparece el difunto que se incorpora hacia la mano de Dios que le bendice saliendo de la zona de las estrellas (Museo Arqueológico Nacional). También se puede ver en la pintura de la clave del arco que separa las dos bóvedas de la nave central del Panteón de San Isidoro de León.

²⁴¹ Se convierte en un modelo aislado como ocurre en el claustro de Saint-Pierre de Moissac, en el de Tarragona, en de San Pedro de la Rúa, etc.

²⁴² En Occidente, es frecuente que sean los tres primeros, mientras que en la forma griega, suelen ser cuatro los dedos abiertos y forman una *Chi*.

- *Aviso a Herodes*

La escena se halla dividida en dos dovelas (A III 6 y A III 7) y se trata del momento en que Herodes es informado del Nacimiento de Jesús. El episodio aparece relatado en los textos apócrifos del Pseudo-Mateo y en el Evangelio árabe de la Infancia²⁴⁴. Y también está detallado en Mateo²⁴⁵. Pero la imagen de Santo Domingo no se ajusta exactamente a los escritos mencionados. Bajo el primer arco se encuentran dos personajes que avisan a Herodes del Nacimiento y aunque podrían ser los mismos zagales de la Anuncio o Adoración no tengo constancia de que se haga referencia a ellos en la Biblia, por otro lado, las vestimentas difieren de las anteriores pues aquí ahora los dos portan túnica corta. A pesar de ello, Gaya Nuño escribe: “Herodes rodeado de dos pastores rústicos por un lado, y de otros tres personajes [...] todos ellos le dan cuenta atropelladamente del nacimiento y el viejo monarca escucha pensativo”²⁴⁶. Desde luego, esta escena no es la interrogación a los Reyes, ya que al compararlos con los personajes de la Adoración (A III 8) es evidente que no se trata de los Magos, y tampoco parece ser la consulta a los escribas pues éstos suelen desplegar rollos o consultar libros que aquí no aparecen²⁴⁷.

F. 110-111, 83

Al no contar con una interpretación clara para estos personajes que visitan a Herodes, es muy complicado buscar la tradición iconográfica y en los ejemplos consultados nunca aparecen los mismos que aquí. Por ejemplo, en Estella se ha esculpido la consulta a los escribas en un capitel de la portada pero, aunque uno de los rabinos parece portar una capucha similar a la soriana, la composición difiere ya que en la parroquia navarra están representados con un rollo extendido sobre las rodillas, según el atributo más usual (aún más incuestionable en San Juan de la Peña donde tiene unas dimensiones desmesuradas), además Herodes porta un cetro en la mano izquierda y señala con la derecha, mientras por detrás aparece un único soldado. En el friso interior de Agüero aparecen tres sabios consultando libros y también hay un único soldado con

F. 650

F. 721

F. 738

²⁴³ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 140.

²⁴⁴ Pseudo-Mateo XVII, 1: “Al caer Herodes en la cuenta de que había sido burlado por los Magos montó en cólera y envió a sus sicarios por todos los caminos con intención de darles alcance y matarlos [...]”. También está narrada la cólera del rey en el Evangelio árabe de la Infancia IX, 1 “Mas Herodes, al caer en la cuenta de que había sido burlado por los Magos, ya que no habían vuelto a visitarle, llamó a los sacerdotes y sabios diciéndoles: “Indicadme dónde debe nacer el Cristo”. Y habiéndole ellos respondido que “en Belén de Judea”, empezó a tramar la muerte de Jesucristo”.

²⁴⁵ Mt 2, 4: “Convocó a todos los sumos sacerdotes y escribas del pueblo, y por ellos se estuvo informando del lugar donde había de nacer el Cristo”.

²⁴⁶ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 140.

²⁴⁷ El número de los escribas o sabios consultados varía según las representaciones, así en el arco triunfal de Santa Maria Maggiore aparecen dos. A menudo el rey lleva cetro o bastón y los escribas rollos o libros.

F. 427

F. 451

el rey. En el ámbito silense esta escena no se encuentra figurada y no hay por tanto paralelos a estudiar, de manera que descartadas las similitudes con las obras hispanas es necesario buscar más allá. Y cabe señalar que en cuanto a los ciclos bizantinos más completos esta escena se coloca justo antes del viaje de los Magos o de la Adoración, pero quienes están con Herodes son los Reyes²⁴⁸. Precisamente entre las miniaturas consultadas la que se revela como más cercana a la composición soriana es la de la Biblia de Ripoll, pero también en esta ocasión son los Reyes quienes visitan al monarca²⁴⁹. Así pues, dada la carencia de más ejemplos similares en la Península resulta lógico pensar en una línea de influjo más cercana al ámbito oriental. En buena parte de los casos hispanos el episodio se vincula con la Matanza y se aísla del ciclo de los Magos, mientras que en los ejemplos bizantinos se relaciona con la Infancia y forma parte de la historia de los Reyes. A mi entender se tomó un modelo oriental pero se cambió la apariencia de los personajes (quizás porque no tenían espacio para los tres Reyes). En cualquier caso, no he encontrado ninguna representación paralela, de manera que estamos frente a otra peculiaridad de este ciclo soriano.

- *Adoración de los Reyes Magos*

F. 111-112

La Epifanía (A III 8 y A III 9) es una de las escenas más frecuentes del arte románico ya que en ella se exaltaba a la vez tanto a María como a Jesús. La Virgen era el trono del Niño ante el cual los Reyes se presentaban en procesión para rendir homenaje y ofrecer los presentes.

La Adoración de los Magos sólo se menciona en Mateo²⁵⁰. Pero los apócrifos también relatan este acontecimiento tal y como lo describe el Protoevangelio de

²⁴⁸ Tetraevangelio (Florenia, Laurenziana Plut. lat. VI. 23).

²⁴⁹ Biblia de Ripoll (Roma, ms. Vat. lat. 5729, fol. 366v).

²⁵⁰ Mt 2, 1-11: “Nacido Jesús en Belén de Judea, en tiempo del rey Herodes, unos magos que venían del Oriente se presentaron en Jerusalén, diciendo: “¿Dónde está el Rey de los judíos que ha nacido? Pues vimos su estrella en el Oriente y hemos venido a adorarlo”. En oyéndolo, el rey Herodes se sobresaltó y con él toda Jerusalén. Convocó a todos los sumos sacerdotes y escribas del pueblo, y por ellos se estuvo informando del lugar donde había de nacer el Cristo. Ellos le dijeron: “En Belén de Judea, porque así está escrito por medio del profeta: Y tú, Belén, tierra de Judá, no eres, no, la menor entre los principales clanes de Judá; porque de ti saldrá un caudillo que apacentará a mi pueblo de Israel. Entonces Herodes llamó aparte a los magos y por sus datos precisó el tiempo de la aparición de la estrella. Después, enviándolos a Belén les dijo: “Id e indagad cuidadosamente sobre ese niño; y cuando le encontréis comunicádmelo, para ir también yo a adorarlo.” Ellos, después de oír al rey, se pusieron en camino, y he aquí que la estrella que habían visto en el Oriente iba delante de ellos hasta que llegó y se detuvo encima del lugar donde estaba el niño. Al ver la estrella se llenaron de inmensa alegría. Entraron en la casa; vieron al niño con María, su madre y, postrándose, le adoraron; abrieron luego sus cofres y le ofrecieron dones de oro, incienso y mirra”.

Santiago, el Pseudo-Mateo y el Evangelio árabe de la Infancia²⁵¹. Este episodio se considera como uno de los más representativos del ciclo de la Infancia y desde pronto se buscaron las correspondencias bíblicas con el evento, de forma que los Magos remitían a la obediencia y al homenaje, y en el episodio destacaba la universalidad del cristianismo²⁵². En este contexto las ofrendas eran vistas como el reconocimiento de la dignidad regia de Cristo (oro), de su carácter divino (incienso) y de su humanidad (mirra).

El teatro religioso resulta básico para constatar la importancia del tema, y el *Officium Stellae* era el drama donde se encontraba, de manera más clara, la representación de los Reyes Magos. Fuera de la Península destacaban los textos del siglo XI de Nevers y Compiègne, pero también resaltaban los troparios de San Marcial de Limoges y los más tardíos de Laon. En la zona hispana tan sólo se halla el conocido como Auto de los Reyes Magos²⁵³. Al respecto, Donovan apunta la importancia del drama litúrgico en las zonas de Vic y la Seu d'Urgell, así como la difusión del mismo más allá de los Pirineos²⁵⁴. Poco parece que hubo en el territorio de Castilla aunque hay que tener en cuenta que la liturgia era compleja y estaba fuertemente regulada, por ello la libertad de

²⁵¹ Protoevangelio de Santiago XXI, 3: “Y en aquel momento la estrella aquella, que habían visto en el Oriente, volvió de nuevo a guiarles hasta que llegaron a la cueva, y se posó sobre la boca de ésta. Entonces vieron los Magos al niño con su Madre, María, y sacaron dones de sus cofres: oro, incienso y mirra [...]”. El Pseudo-Mateo también hace referencia en XVI, 2: “Y, mientras avanzaban en el camino, se les apareció la estrella de nuevo e iba delante de ellos, sirviéndoles de guía hasta que llegaron por fin al lugar donde se encontraba el niño. Al ver la estrella, los Magos se llenaron de gozo. Después entraron en la casa y encontraron al niño sentado en el regazo de su madre. Entonces abrieron sus cofres y donaron a José y María cuantiosos regalos [...] Y, finalmente, el primero le presentó una ofrenda de oro; el segundo, una de incienso; y el tercero, una de mirra”. El Evangelio árabe de la Infancia es más escueto y dice en VII, 12: “Y traían como presentes oro, incienso y mirra. Y le adoraron y le ofrecieron sus dones. Entonces María tomó uno aquellos pañales y se lo entregó en retorno”.

²⁵² La profecía del homenaje de las naciones al Dios de Israel se especificaba en Isaías 49, 23: “Reyes serán tus tutores y sus princesas nodrizas tuyas. Rostro en tierra se postrarán ante ti, y el polvo de tus pies lamerán”. Destaco este texto en relación con el controvertido tema de la proskinesis que se aprecia en ciertas obras de Aragón. Aunque creo que el “éxito” del esquema se debió a la difusión de modelos bizantinos, existían textos que permitían asimilar la idea con la imagen.

²⁵³ Mucho se ha discutido sobre el problema de los orígenes y desarrollo del teatro castellano debido a que, entre otras cuestiones, desde el Auto de los Reyes Magos hasta Gómez Manrique no quedan casi piezas teatrales. Las conclusiones de Donovan ponen de manifiesto que el drama litúrgico es un “verdadero desierto” y el “teatro medieval es la historia de una ausencia”. Este autor destaca que de los 117 breviarios y 18 ordinarios estudiados apenas hay rastro de drama litúrgico en Castilla: DONOVAN, Richard, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958, p. 68. En cuanto a la creación literaria que se conserva, el Auto de los Reyes Magos es la única obra medieval relacionada con obras del tipo *Ordo Stellae* del teatro castellano en la que se hace alusión al Ciclo de la Natividad (y que sigue el evangelio de Mateo). Pertenece, sin duda, a los tiempos de Alfonso VIII, y posiblemente fue escrito por un clérigo gascón afincado en Toledo. Aunque no todo el mundo está de acuerdo con la procedencia del autor, Kerkhof propone que de tierras aragonesas y catalanas pasó a Castilla, pero era oriundo de Cataluña: KERKHOF, Maxim, *Algunos datos en pro del origen catalán del autor del “Auto de los Reyes Magos”*, en “Bulletin Hispanique”, 81 (1979), p. 288. Remito al apartado anterior acerca de la Matanza de los Inocentes para completar un poco el panorama.

las iglesias se redujo a interpolaciones, dramas y tropos de los cuales es muy limitado lo que en la actualidad se conoce²⁵⁵. Según Huerta Calvo: “la iglesia abrió las puertas de sus templos a la ceremonia del teatro, confundida a menudo con el rito y el oficio litúrgicos, practicados por unos actores, los sacerdotes, dirigiéndose a una colectividad que pasaba buena parte de su vida ociosa en el interior de los templos, convertidos en ciertas épocas del año en lugares de libre y loca diversión”²⁵⁶. Las funciones litúrgicas, cargadas en sí mismas de significación y posibilidades dramáticas constituían el objeto y referencia de muchas piezas teatrales, en consecuencia la pérdida de obras puede explicarse en función de la transmisión oral de que fueron objeto²⁵⁷. A pesar de estas consideraciones, sobre todo para el caso hispano Donovan cree que la ausencia de tales textos se debe a que, quizás, nunca se escribieron²⁵⁸. Deyermond también considera que: “de existir representaciones dramáticas religiosas en romance entre los siglos XII y XV debieron ser muy escasas”²⁵⁹. Por otra parte, es necesario destacar que en Bizancio no existía ningún drama religioso relacionado con la Infancia de Cristo²⁶⁰.

En cualquier caso, al margen del teatro, sobre el pasaje de los Magos el arte cristiano desarrolló varias escenas para crear un ciclo histórico: el Anuncio del ángel, la visión de la estrella, el encuentro de los Magos y su viaje a Belén, la visita a Herodes, la Adoración de Jesús, la advertencia del ángel a los Magos dormidos y el embarco clandestino en Tarso²⁶¹. En Soria sólo se representan dos momentos: la Adoración y el Sueño.

Las representaciones iniciales de la Adoración remiten a los sarcófagos paleocristianos y frescos²⁶². De manera que esta composición se cuenta entre las primeras manifestaciones del arte cristiano de las catacumbas y sarcófagos²⁶³. Se trata de la figuración de la más antigua imagen-signo de un hecho central de la historia de la

²⁵⁴ DONOVAN, Richard, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958. Del mismo modo, Huerta Calvo cree que el monasterio de Santa María de Ripoll se convirtió pronto en un importantísimo centro de irradiación del espíritu de Cluny: HUERTA CALVO, Javier, *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, 1984, p. 15.

²⁵⁵ ROMEU FIGUERAS, José, *Teatro hispánico del periodo románico*, en “Estudios Escénicos”, 9 (1963), p. 11.

²⁵⁶ HUERTA CALVO, Javier, *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, 1984, p. 14.

²⁵⁷ LÁZARO CARRETER, Fernando, *Teatro medieval*, Madrid, 1958, pp. 33-36.

²⁵⁸ DONOVAN, Richard, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958, p. 73.

²⁵⁹ DEYERMOND, Alan, *Historia de la literatura española. Edad Media*, Barcelona, 1987 (1973), p. 365.

²⁶⁰ VEZIN, Gilbert, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, París, 1950 (1942), p. 35.

²⁶¹ No existe un solo modo de entender la historia de los Reyes pues toda ella tiende a complicar la narración con una serie inacabable de detalles que suscitan numerosas interpretaciones.

²⁶² Como el del Vaticano, el del Museo laterano, los mosaicos de Santa María Maggiore de Roma, las Ampollas de Monza, los frescos del cementerio de Priscila, del de los Santos Pedro y Marcelino, los del cementerio de Domitila, los mosaicos de San Vital de Rávena, los de San Apollinar el Nuevo, los frescos de Castelseprio, etc.

Salvación colectiva e individual y por ello se explica su frecuente aparición en el arte funerario desde el primer momento²⁶⁴. Desde el siglo II se interpretó el homenaje a Jesús como la incorporación de los gentiles al cristianismo. Al principio, las actitudes de los Magos eran iguales, pero poco a poco se consolidó el tipo de marcha e inclinación hacia delante que remitía al arte romano y a la figuración de las ofrendas al emperador²⁶⁵. El nombre de Epifanía y la instauración de esta fiesta litúrgica nació en Oriente, pero pronto se adaptó y se transmitió por medio de la miniatura, textos, liturgia, y ritos desde el siglo VII. De nuevo, algunos autores agrupan las obras según la forma helenística o la siríaca²⁶⁶. Sobre esto, Vezin concretó y consideró tres tipos: el primero, helenístico, muestra a la Virgen en una casa y con el Niño crecido en las rodillas; el segundo, orientalizante, ubica a los personajes en una gruta con el recién nacido y la Virgen reclinada o tumbada; el tercero, sirio-helenístico, es el que presenta una mezcla de las fórmulas precedentes. Este autor reconocía la enorme dificultad de establecer una división categórica demasiado estricta²⁶⁷. De hecho, las diferencias son múltiples y se centran en varios aspectos: en la postura de la Virgen, la del Niño, la de los Magos, los presentes (las ofrendas suelen ir contenidas en recipientes diversos), la aparición de coronas o gorros frigios, las vestimentas, la interrelación entre los personajes, la presencia o no de José, etc. La eclosión de las variantes se produjo durante el siglo XII²⁶⁸. Y en la línea de recalcar la importancia del teatro, Mâle consideró que las actitudes variadas se debían a la aportación de los dramas litúrgicos. Pero Vezin, pronto contestó esta teoría al observar que: “estos dramas eran raros en el siglo XII y poco

²⁶³ Hay trece representaciones de la Adoración de los Magos en las catacumbas (en ellas destaca que el número de los Magos no estaba fijado al principio): SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco, *Los grandes temas del arte cristiano. Nacimiento e infancia de Cristo*, Vol. II, Madrid, 1950 (1948), p. 107.

²⁶⁴ GRABAR, André, *Las vías de creación de la iconografía cristiana*, Madrid, 1998 (1979), p. 22. Tertuliano fue el primero en convertir a los Magos en Reyes y en el siglo VI Cesario de Arlés adoptó la misma opinión, a partir de entonces la corona reemplazó al gorro frigio en sus cabezas. Desde el siglo XII en adelante, y en relación con el culto a sus reliquias en Colonia, se individualizaron.

²⁶⁵ En el arco triunfal de Galera en Salónica, base del obelisco de Teodosio en Constantinopla, ambón de San Jorge de Salónica, etc. Ejemplos citados en GRABAR, André, *Las vías de creación de la iconografía cristiana*, Madrid, 1998 (1979), p. 51.

²⁶⁶ MÂLE, Emile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París, 1953 (1922). Se encuentra de perfil (según el llamado modelo helenístico) en las catacumbas de San Calixto, el sarcófago del Museo de Letrán, etc. mientras el otro tipo de representación es el que muestra a la Virgen de frente como aparece en las Ampollas de Monza, etc.

²⁶⁷ Estoy totalmente de acuerdo con la imposibilidad de establecer divisiones categóricas. La extensa variedad de ejemplos lleva a no creer en reglas únicas: VEZIN, Gilbert, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, París, 1950 (1942), pp. 73-74. No obstante, en el arte carolingio y otónida suele aparecer la Virgen de perfil como en el Sacramentario de Drogo (París, Bibl. Nat. lat. 9428), en el Apocalipsis de Saint-Sever (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8878, fol. 12), en los perícopes de Enrique II (Munich, Bayerische Staatsbibl. clm. 4452), etc.

²⁶⁸ BANGO TORVISO, Isidro, *Sobre el origen de la prosquinesis en la Epifanía de los Magos*, en “Traza y Baza”, 7 (1978), p. 33.

conocidos por los artistas”²⁶⁹. De todas maneras, Menéndez Pidal destacó que a través de los monjes de Cluny, llegaron de Francia los primeros dramas litúrgicos como el *Officium Stellae*, por eso no sería extraño que a pesar de ciertas ausencias en el ámbito peninsular, en su momento circularan las pautas de ciertos dramas. Fuesen o no habituales estas representaciones en los reinos hispanos, lo cierto es que la representación soriana se inserta en la línea iconográfica más habitual (excepto en una peculiaridad: los dos Reyes que se arrodillan)²⁷⁰.

En general, María y el Niño focalizaban el tema y la composición²⁷¹. Y de hecho, su imagen derivaba de la Virgen *Hodegetria* que fue popularizada en Oriente desde el siglo IV y preferida en Occidente²⁷². Vezin en un completo estudio acerca del tema de la Adoración consideró que en el Poitou y en la zona del oeste de Francia el ciclo de la Infancia era muy extraño y resultaba excepcional encontrar allí a los Magos, no obstante señalaba la precedencia temporal de ciertas obras galas²⁷³.

²⁶⁹ MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París, 1953 (1922), pp. 140-141. Mâle considera que la postura arrodillada del primer Mago derivaba del drama de Laon: ibídem, pp. 140-141. El primer Mago se arrodilla tal y como el relato cuenta: *Accedunt Magi, et, genu flexo, primus dixit*. Vezin destaca que este gesto ya aparece desde el siglo V en las Ampollas de Monza, en la cruz esmaltada del Sancta Sanctorum de Letrán y en otras obras posteriores. Las conclusiones de Mâle respecto a la influencia de los dramas litúrgicos han sido matizadas por autores como VEZIN, Gilbert, *L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif*, París, 1950 (1942), pp. 65-67, y RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte cristiano, Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996 (1957), pp. 262-263.

²⁷⁰ He buscado en el teatro para ver si podía explicar esta característica pero no he encontrado nada interesante con lo que las líneas de paralelos están en torno a los bocetos compartidos. Seguidamente hablaré de esto.

²⁷¹ En Soria, la silla sobre la que se sienta consta de unos brazos que representan cuellos acabados en cabezas leoninas. Este tipo de asiento reproduce el modelo imaginario del trono de Salomón descrito en Reyes X, 18-21. En realidad, la semejanza se reduce a la presencia de los leones.

²⁷² La creencia en sus poderes especiales y la devoción popular hicieron que se reiteraran este tipo de representaciones de estatuas de madera que se solían llevar en las procesiones. Por ello, Forsyth explicó la posible utilización de la imagen en las puestas en escena del drama litúrgico del *Ordo Stellae*. De este modo, mientras los actores disfrazados de Magos realizaban una dramatización realista, María y el Niño no eran de carne y hueso, por ello mantenían una posición rígida y mayestática al margen del resto: FORSYTH, Ilene, *Magi and Majesty: A study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama*, en “The Art Bulletin”, L (1968), pp. 215-222. Esta autora explica las semejanzas entre imágenes exentas y dibujos o esculturas, concretamente destaca las similitudes de estilo entre las Madonnas de madera y relieves como los de Clermont-Ferrand y los de Pompiere. Y concluye “la presencia de María y el niño Cristo en el drama medieval de la Epifanía fue simultánea a la imagen tridimensional, y [...] la imagen en el periodo románico era probablemente el tipo escultura de madera que conocemos como Virgen en Majestad”: ibídem, p. 222.

²⁷³ Creía que el modelo de la Virgen coronada, frontal, con ascetismo hierático y rígida tenía su origen en la escultura románica de Francia desde donde se difundió a España e Italia como prototipo de las numerosas imágenes de la Virgen y el Niño, sin cortejo, que proliferaron durante el siglo XII: VEZIN, Gilbert, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, París, 1950 (1942), p. 50. En cuanto al resto del territorio europeo destaca ciertas representaciones y entre un listado enorme de obras, se encuentran casos más o menos aislados cercanos, en cierta medida, al de Soria como: el capitel de la pilastra de Autun, el tímpano de Saint-Bertrand de Comminges, el tímpano de Notre-Dame-des-Pommiers, el friso inferior de la portada y el capitel del claustro de Saint-Trophime d'Arles, el relieve de Saint-Gilles-du-Gard, el de Vézelay, el de Neuilly-en-Donjon, el de Anzy-le-Duc, el de Fleury-la-Montagne, el de Frontfoide, el fresco de Asnières-sur-Vegre, el porche de Saint-Pierre de Moissac, el antiguo portal oeste de la Charité-sur-Loire, el relieve de Souillac, el de Saint-Lazare d'Avallon, el de la catedral de Bourges, el de Alban-sur-Rhone, el de Saint-Pierre de Chauvigny, las arquivoltas de la portada oeste de Nouaillé, etc. En la zona italiana resaltan, entre otras, el mosaico del Baptisterio de Florencia, el dintel de la portada de San Andrés de Pistoia, el relieve de Santa María della Pieve, el friso de un

En cuanto al arte oriental se prefirió la representación de Jesús en la cuna y así, a menudo la imagen de la Adoración de los Reyes se fusionó con la Natividad. Sobre este particular Millet destacó que en los siglos XI y XII raramente se veían Magos a caballo²⁷⁴.

En el ámbito hispano son muchos los ejemplos románicos que existen, pero en cuanto a la composición, muy pocos se muestran cercanos al soriano ya que la mayoría de veces tan sólo es un Rey el que aparece genuflexo²⁷⁵. Una de las particularidades de esta escena es la representación de dos Magos arrodillados, característica que se expande en un radio muy localizado: Castilla. De hecho, en un reciente libro acerca del tema de los Reyes no aparece ni un solo ejemplo de este tipo²⁷⁶. De tal manera, la obra más próxima a Santo Domingo es la de Ahedo de Butrón. En el tímpano de esta parroquia burgalesa la disposición es igual excepto en el ademán del primer Rey que en Soria se lleva la mano a la corona como para descubrirse. A mi juicio, en ambas obras se comparte un prototipo pues en Ahedo no existía necesidad compositiva de agachar al más cercano a la Virgen ya que quedaba un espacio vacío lo suficientemente amplio como para poder colocarlo de pie.

F. 747

F. 693-694

En esta línea aún se debe destacar otro relieve: el correspondiente a la parroquia de Nuestra Señora la Llana de Cerezo de Riotirón, en el que dos Reyes se arrodillan con desigual resultado. La desvinculación del marco para el que fueron previstos impide concretar más el asunto, pero en cualquier caso, comparten el mismo modelo que el

lateral de la portada de Fidenza, el capitel de la catedral de Fiorentino, etc. En cuanto al territorio alemán un capitel doble de Eschau, el techo de San Martín de Zillis, etc.

²⁷⁴ MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 136.

²⁷⁵ Se ve el tema de la Adoración de los Magos en varios relieves: dovela de Santiago de Puente la Reina, portada sur de Butrera, fragmentos de Santa María de Aradón (sólo queda la Virgen y el Niño), tímpano de Ejea de los Caballeros, Santiago de Agüero, San Miguel de Biota, puerta sur de San Pedro el Viejo de Huesca, Santa María de Uncastillo, Betanzos, portada meridional de San Juan del Mercado, Santa Coloma de Queralt, Agramunt, Santa María de Carrión, San Nicolás del Frago, Grado del Pico, capitel del Burgo de Osma, San Juan de la Peña, San Pedro de la Rúa de Estella, San Martín de Uncastillo, San Juan de Duero, San Pedro de Soria, San Miguel de Estella, interior de la Magdalena de Tudela, Sant Pere de Galligans, Santa María de l'Estany, San Cugat del Vallès, Santo Tomé de Zamora, claustro de Tarragona, sepulcro de Ávila, Roda de Isábena, etc. En pintura destacan los casos de Santa María de Tahull, Barberà del Vallès, Navasa y otros. En miniatura, las primeras representaciones son las del Antifonario de la catedral de León (fol. 38v) y las del Beato de Gerona (ms. lat. 7, fol. 15). En algunos de los ejemplos escultóricos un Rey Mago aparece postrado según una fórmula iconográfica que remite a los modelos bizantinos de la proskinesis: se trata de Agüero, Biota, Grado del Pico y otros. Aunque no es el caso de Soria, resulta interesante por los paralelos en la posible línea de influjos en cuanto al ámbito bizantino: esta postura era habitual en escenas variadas con lo que parece probable que su llegada a la Península fuese a través de bocetos bizantinizantes.

²⁷⁶ FELIX, Madelaine, *Le livre des Rois Mages*, París, 2000. El único ejemplo es el que corresponde al tímpano de San Mercuriale de Forlì, datado en 1230. Al margen de los ejemplos de este libro, fuera de la Península he encontrado una genuflexión parecida en torno a la imagen de la Virgen en Chauvigny, en un esmalte de Limoges y en el tímpano de la puerta dorada de Freiburg (donde se postran los tres adaptados claramente al marco), pero ninguno de estos ejemplos es modelo para el soriano.

F. 708, 758,
729-730, 628,
743, 700, 320

anterior ya que tampoco aparece la mano en la corona del primero. Lo que resulta curioso es que en esta ocasión el que también se agacha es el segundo, pues sin duda gira su cabeza hacia el tercero, desaparecido.

F. 613

A la hora de buscar el vínculo de la composición de los dos Reyes arrodillados, un ejemplo resulta revelador: en el tímpano de los Testimonios de Silos se encuentran dos Magos genuflexos ante la Virgen y el Niño. La composición es muy próxima a la soriana y las burgalesas, de forma que parece apropiado admitir un precedente en este importante monasterio (del que sin duda salieron otros asuntos en los que se inspiraron los artistas de las iglesias mencionadas). Así pues, el modelo de Santo Domingo se encuentra en el territorio castellano y el vínculo central parece ser el cenobio benedictino que en tantas otras ocasiones se revela como fuente de inspiración.

Los temas principales de la Adoración eran la difusión de la doctrina fuera del pueblo elegido y el reconocimiento de Cristo como Dios por los poderosos; de tal manera, el asunto se repite en dos ocasiones en la portada soriana (en esta arquivolta y en un capitel lateral Cf I 5). Los Magos eran los testigos del milagro del Nacimiento del Redentor anunciado por los profetas y parece ser que contó con más éxito el motivo cuanto más ataque recibía el dogma de la doble naturaleza de Cristo. María daba fe de la naturaleza humana de Jesús, mientras que la estrella y los gentiles lo hacían de su divinidad.

- *Sueño de los Reyes Magos*

F. 113

En esta dovela (A III 10) se representa la advertencia del ángel a los Reyes de que no vuelvan a dar cuenta del Nacimiento de Jesús a Herodes y regresen a su lugar de origen por otro lado. Se trata de una escena que aparece con cierta frecuencia dentro del ciclo de los Magos, pero que no cuenta con una difusión tan notable como la precedente.

El hecho está narrado por Mateo²⁷⁷. Pero este breve apunte al acontecimiento no se desglosa mucho más en los apócrifos, y sólo hacen referencia a él dos. La diferencia principal es que mientras que en el texto bíblico no se menciona al ángel como enviado divino, en los otros se concreta esta aparición²⁷⁸. Para San Agustín el cambio de camino de los Reyes debía de ser interpretado como el necesario cambio de vida para los fieles.

²⁷⁷ Mt 2, 12: “Y, avisados en sueños que no volvieran donde Herodes, se retiraron a su país por otro camino”.

²⁷⁸ Protoevangelio de Santiago XXI, 4: “Pero, siendo avisados por un ángel de que no entraran en Judea, se marcharon por otro camino a su tierra”. Y en el Pseudo-Mateo XVI, 2: “Y, como tuvieran aún intención de

Las primeras representaciones del asunto se enmarcan en el ámbito bizantino y más tarde se repiten con cierta asiduidad²⁷⁹. Sin embargo, en España se puede ver el tema en muy pocas ocasiones y con cronologías algo más tardías que los relieves sorianos²⁸⁰. De hecho, en miniatura una de las obras más cercanas es la de la Biblia de Pamplona ya que, excepto las coronas y la colocación de los brazos del ángel, todo es similar: lo que indica una tradición que se continuó. Y el caso más parecido en escultura es el del friso sur del interior de la iglesia de Santiago de Agüero: en él aparecen los Reyes dispuestos de igual modo en la cama; aunque en este caso portan ostentosas coronas y son avisados por un ser alado que emerge más del cielo que su análogo soriano. La composición parte del mismo esquema y en vez de estar enmarcada por columnas y un arco se encuentra dispuesta entre los motivos vegetales típicos que adornan esta franja. Todo parece indicar que se compartió el mismo modelo, lo que ocurre es que a falta de otros ejemplos es imposible delimitar las líneas de influencia. En la actualidad no hay paralelos en Silos ni en las obras que se vinculan con este cenobio burgalés y algunos de los ciclos de Infancia castellanos finalizan con la Adoración de los Magos tal y como ocurre en Osma o San Juan de Duero.

F. 417

F. 738

- *Presentación en el templo*

F. 114

En la undécima dovela (A III 11) aparece la imagen de la comparecencia del Niño ante el Padre Eterno como acto culminante del ciclo de la Natividad. Simeón proclama la acción salvadora y con esta escena se termina el desfile de testigos de la Encarnación.

F. 420

F. 418-421

volver a Herodes, recibieron durante el sueño aviso de un ángel para que no lo hicieran. Y entonces adoraron al Niño, rebosantes de júbilo tornando después a su tierra por otro camino”.

²⁷⁹ Se puede ver el tema en las miniaturas de Gregorio Nacianceno (París, Bibl. Nat. cod. gr. 510), y otras, pero es habitual que el ángel casi aparezca de cuerpo entero a diferencia de lo que ocurre en Soria. Mientras que en época románica destacan más ejemplos en Occidente: aparece en Saint-Lazare de Autun, en las arquivoltas de la catedral de Le Mans, en el marfil de Franckfurt, en el marfil de Lyon, en la vidriera de Saint-Denis, en Clermont-Ferrand, en Chartes, en la cubierta del libro de la (Staadtbibliothek), en el marfil de la placa relicario del Palacio de las artes de Lyon, en el *Hortus Deliciarum*, en el *Codex* de Gotha, en el Salterio de Sant Albans (Hildesheim, Dom. Bib. HS. St. God, 1), en una miniatura de Londres (Londres, British Library, ms. Add. 37472r, Abb D4, Bibl. Cap. cod. 11r), en el Salterio francés (París, Bibl. Nat. lat. 8846), en un capitel del claustro de Saint-Trophime d'Arles, en el tímpano de San Mercurial en Foltri, en las pinturas de Castel Appiano, en el marfil del Louvre, en Notre-Dame-de-Roches, en un capitel de la abadía de Couloumbes (ahora en el Museo del Louvre, en una vidriera de Bourges, en las puertas de Benevento, en Saint-Benigne de Dijon, en el misal de Roberto de Jumièges (Rouen, Bibl. Publ. ms. Y 6), etc.

²⁸⁰ En un capitel del claustro de la catedral de Tarragona, en la portada de Santiago de Puente la Reina, en un capitel de la portada de Villarcázar de Sirga, en el sepulcro de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta de Ávila, en un capitel de Sant Pere de Besalú, etc.

El asunto se encuentra narrado en el evangelio de Lucas²⁸¹. Y en cuanto a los apócrifos, la escena también se explica en el Evangelio armenio de la Infancia y el Pseudo-Mateo²⁸². Aunque a mi juicio el motivo no presenta dudas de interpretación, para Jiménez: “unas mujeres ofrecen dádivas y presentes a San José que sostiene en sus brazos al Niño Jesús, serían los regalos para el camino hacia Egipto”²⁸³. Por su parte Taracena y Tudela creen que son: “piadosas mujeres adorando al Niño Jesús”²⁸⁴. No se trata del tema propuesto por estos autores ya que no es José quien lleva al Jesús y además no es frecuente la representación del momento en que se ofrecen los regalos para el viaje a Egipto, de hecho, no conozco ninguna escena de época románica en la que se encuentre este asunto.

A partir del siglo VI se instauró la fiesta de la *Purificatio Beatae Mariae virginis*, en la cual el sacrificio quedaba representado por la aparición de las palomas. En esta celebración se reunía el acto de la Purificación con el de la Presentación del Niño en el templo y con el encuentro con el anciano Simeón. La tardía institucionalización del evento hizo que casi no se encuentre el tema en los repertorios cristianos primitivos, pero a pesar de ello, las primeras representaciones son las que aparecen en época paleocristiana y altomedieval²⁸⁵. De todos modos varias son las diferencias entre Oriente y Occidente: los primeros representaban más el encuentro entre Simeón y el Niño, mientras que los segundos hacían más hincapié en la purificación de la Virgen²⁸⁶.

²⁸¹ Lc 2, 22-39: “Cuando se cumplieron los días de la purificación de ellos, según la Ley de Moisés, llevaron a Jesús a Jerusalén para presentarle al Señor, como está escrito en la Ley del Señor: *Todo varón primogénito será consagrado al Señor y para ofrecer en sacrificio un par de tórtolas o dos pichones*, conforme a lo que se dice en la Ley del Señor. Y he aquí que había en Jerusalén un hombre llamado Simeón: este hombre era justo y piadoso, y esperaba la consolación de Israel; y estaba en él el Espíritu Santo. Le había sido revelado por el Espíritu Santo que no vería la muerte antes de haber visto al Cristo del Señor. Movido por el Espíritu vino al Templo; y cuando los padres introdujeron al niño Jesús, para cumplir lo que la Ley prescribía sobre él, le tomó diciendo: “Ahora, Señor, puedes, según tu palabra, dejar que tu siervo se vaya en paz”. Había también una profetisa, Ana, hija de Fanuel, de la tribu de Aser, de edad avanzada [...] Como se presentase en aquella misma hora, alababa a Dios y hablaba del niño a todos los que esperaban la redención de Jerusalén”.

²⁸² Pseudo-Mateo XV, 2: “Se encontraba en el templo en aquel instante un varón de Dios justo y perfecto, que contaba con ciento doce años y se llamaba Simeón. Éste había recibido la promesa por parte de Dios de que no moriría hasta tanto que viese al Mesías, hijo de Dios encarnado. Este anciano nada más ver al infante exclamó a grandes voces: “El Señor ha visitado a su pueblo y ha dado cumplimiento de sus promesas” y al momento le adoró [...] También estaba a la sazón en el templo la profetisa Ana”. El Evangelio armenio de la Infancia XII, 5 simplifica los detalles.

²⁸³ JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, 1985, p. 57.

²⁸⁴ TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, p. 123.

²⁸⁵ La cruz de esmalte del Museo de Letrán, las miniaturas de *Codex Egbertus* (Tréveris, Staatsbibl. cod. 24 lit. 6, Abb 304), las del Antifonario de Prüm (París, Bibl. Nat. cod. lat. 9448), las el frontal de plata de San Ambrosio de Milán, las de los mosaicos de Santa María Maggiore de Roma, las de las puertas de Hildesheim, las del evangelario de San Pedro (Stiftbibliothek Pierpont Morgan ms. 781), las del Menologio de Basilio II (Roma, Bibl. Vat. gr. 1613), las del Evangeliario de Enrique III, etc.

²⁸⁶ SHORR, Dorothy, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, en “The Art Bulletin”, XXVIII (1946), p. 19.

Es importante destacar que las paráfrasis orientales combinaban varias fuentes y colocaban la Presentación entre la visita de los Magos y la Huida a Egipto²⁸⁷. Lo mismo que sucede en Soria, con lo cual, de nuevo, destaca una posible línea de enlace entre obras de influjo bizantino y cuadernos de bocetos que servirían como modelo para la creación soriana. Además, en el siglo XII existió un nuevo interés por el tema en la zona bizantina donde se representaba en ocasiones a partir de dos momentos: al principio María tenía al Niño y más adelante pasaba a los brazos de Simeón, como aquí²⁸⁸.

El tema seguía, tradicionalmente y a grandes rasgos, dos modelos diferentes en los que cambiaba la posición y el lugar de los personajes. En el primero la Virgen sostiene al Niño y lo presenta al anciano Simeón quien le tiende las manos, y en el segundo el sacerdote ya lo tiene entre sus brazos²⁸⁹. Hasta la primera mitad del siglo XIII generalmente se encontraban cinco personajes en la escena: María, Jesús, Simeón, Ana y José (a veces se introdujo otro hombre o bien simplemente se añadió algún individuo para hacer balanza en la composición)²⁹⁰. La formula básica mantenía a las figuras dispuestas simétricamente alrededor del altar (con Jesús en el centro como sujeto principal). Pero en Soria destaca la ausencia del ara y la presencia de los acompañantes en fila²⁹¹. De manera que dentro de la multiplicidad de variantes, Santo Domingo se

²⁸⁷ LAFONTAINE-DOSOGNE, Jacqueline, "The cycle of the life of the Virgin", en VVAA, *The Kariye Djami, Studies in the Art of Kariye Kami and its Intellectual Background*, Vol. IV, Princeton, 1975, p. 225.

²⁸⁸ MAGUIRE, Henry, *The Iconography of Simeon with the Christ child in Byzantine art*, en "Dumbarton Oaks Papers", 34-35 (1980-1981), pp. 261, 269. Este autor destaca la representación de la postura de la Virgen en algunas presentaciones y la relaciona directamente con la postura de la madre de Cristo en la Crucifixion de esta manera aventura la prefiguración del motivo que se ve de forma clara en algunas de los ejemplos utilizados por él.

²⁸⁹ Los diferentes momentos de la representación son los siguientes: María coge al Niño; María y Simeón sujetan al pequeño; el Niño aparece cogido sobre el altar y es tocado por los dos; Simeón solo tiene al Niño en brazos; Jesús es devuelto a María porque la ceremonia se ha completado; o el Niño está sostenido por José. Estos tipos se caracterizan por la relación del Niño con quien lo sostiene y con el altar. Ninguno de estos modelos corresponde al de Soria, pero hago referencia a ellos ya que acogen la mayor parte de las representaciones del tema. Para profundizar más ver SHORR, Dorothy, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, en "The Art Bulletin", XXVIII (1946), pp. 17-32; y MAGUIRE, Henry, *The Iconography of Simeon with the Christ child in Byzantine art*, en "Dumbarton Oaks Papers", 34-35 (1980-1981), pp. 125-174.

²⁹⁰ Se ve el tema en multitud de ejemplos orientales, franceses, italianos, etc. Las pinturas de la Panagia Arakiotissa, en la capilla palatina de Palermo, en las miniaturas de París (Bibl. Nat. gr. 510), en los frescos de Castelseprio, en las pinturas de San Eustaquio de Capadocia (siglo X), en el *Codex Egbertus* (Tréveris, Staatsbibl. cod. 24 lit. 6, Abb 304, fol. 18), en los frescos de Athos, en el Salterio de Utrecht (Utrecht, Bibl. Univ. ms. 32, Nr. 484, fol. 89v), en el evangeliario de Drogo (París. Bibl. Nat. lat. 9428, fol. 38), en el *Codex aureus* del Escorial (Madrid, vit. 4 Abb. 17), en la vidriera de Chartres, en el tímpano de la Charité-sur-Loire, en el marfil bizantino del Museo Hermitage, en el díptico de las Doce fiestas del Duomo de Florencia, en el cofre Farfa, en Eschau, en el baptisterio de Parma, en el Exultet de Pisa, en el pórtico de Moissac, la miniatura de un Evangeliario de la Biblioteca de Laon, en un mosaico de Monreale, en un capitel doble del claustro de Monreale, en la fachada occidental de Chartres, etc.

²⁹¹ A veces una mujer joven está presente cuando se requiere un cuarto personaje para balancear la composición o sujetar los pájaros del sacrificio: SHORR, Dorothy, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, en "The Art Bulletin", XXVIII (1946), p. 26. En cuanto a los casos de la Península destacan varios ejemplos: se ve en San Martín de Segovia, en Ejea de los Caballeros, en la Biblia de Ávila (Madrid, Bibl. Nac.

caracteriza por presentar al anciano Simeón con el Niño en su regazo a la manera de una *Paternitas* y porque delante de él se coloca la Virgen seguida de dos mujeres más. No he encontrado paralelos de esta variante en el ámbito de la escultura peninsular, pero hay algunos ejemplos interesantes.

F. 761

La composición más cercana, aunque con bastante distancia, es la del capitel de la Seo de Zaragoza donde también figuran tres mujeres. Al respecto Ruiz Maldonado dice: “quizás sea la profetisa Ana, si bien que su situación detrás de la Virgen y junto a las dos acompañantes resulta extraña. No existe ninguna norma respecto al número y sexo de los acompañantes, aumentado con el correr de los tiempos”²⁹². Hay que destacar que en el relieve aragonés el altar no es un elemento principal en el evento ya que se coloca detrás de María y Simeón, quienes sostienen al Niño en el aire. En este sentido también es parecida la escena de San Miguel de Estella en la que se representa el momento en que el anciano ofrece el Niño a María, de hecho, en esta ocasión no llega a aparecer el ara, pero los que acompañan a la Virgen se colocan tras el personaje masculino en vez de en el otro lado. En similares términos se resuelve la composición de Sigüenza donde el altar aparece al fondo de manera que el grupo principal no se vincula directamente con él.

F. 651

Por otro lado, en el tímpano de Silos aparece San José como un personaje secundario que porta las palomas (ofrenda símbolo de los pobres y de humildad), mientras que el centro de la composición lo ocupa el altar con el Niño sostenido a la vez por María y Simeón, las diferencias de la composición son evidentes respecto a Soria²⁹³. Pero resulta muy interesante recordar que existen ciclos bizantinos en los que la Presentación en el templo se presentaba en, al menos, dos figuraciones: la primera contaba con una tipología muy similar a la silense y la siguiente era parecida a la soriana. Así pues, existe la posibilidad de que ambas se integrasen en un repertorio común bizantinizante, pero cada taller adaptó la que creía más conveniente para el marco de su imagen. En cualquier caso son varios los ejemplos que enlazan, de alguna

F. 609, 611,
613, 425

vit. 15-1), en el antifonario de León (fol. 79), en la arquería interior de San Juan de Amandi, en un capitel del claustro de Tarragona, en un relieve del claustro de Gerona, en la arquivolta de San Salvador de Ejea de los Caballeros, en la portada de Santiago de Puente la Reina, en un capitel de la portada de Santa María la Real de Sangüesa, en un capitel del claustro de Sant Cugat del Vallès, en el friso del ábside meridional en el muro interno de Santo Domingo de la Calzada, etc.

²⁹² RUIZ MALDONADO, Margarita, *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1997, p. 47.

²⁹³ Me parece importante destacar la postura de los pies del Niño ya que este cruce de piernas es similar al que aparece en el tímpano de San Nicolás de Tudela. Aunque es un rasgo más propio del estilo lo señalo desde este momento.

F. 738, 704

manera, con la composición que aparece en Silos: San Julián y Santa Basilisa de Bagüés, Santiago de Agüero, Santa María de Tudela y otros (además de los ya apuntados); mientras que en relación con la escena soriana sólo podría tenerse en cuenta el mencionado capitel de San Miguel de Estella. En cuanto a la presencia o no de la escena en uno de los capiteles de San Juan de la Peña, Patton cree que ésta se encuentra al lado del Bautismo de Cristo²⁹⁴. Por su parte Melero dice que el fragmento no permite aventurarlo²⁹⁵. Estoy de acuerdo con esta última autora, pero apunto este ejemplo en la línea de lo que ya he dicho anteriormente: porque el claustro pinatense presenta otras interesantes coincidencias con Santo Domingo.

Así pues, parece que existieron, al menos dos modelos de representación de la escena circulando por la Península: en uno se especificaba que el Niño apareciera sostenido por dos adultos a la vez, y en otro únicamente Simeón debía tenerlo en brazos; además, mientras que en el primero aparecía un altar, en el segundo no. En contra de lo que ha ocurrido en ciertas ocasiones anteriores, los ejemplos escultóricos del tema se pueden rastrear por otros reinos peninsulares.

Estos personajes culminaban los testimonios acerca de la divinidad de Cristo y tanto Ana como Simeón reconocían la Encarnación divina. Se destacaba con ellos la misión redentora, ya que Cristo era proclamado Mesías por el anciano Simeón y la profetisa Ana en lo que significó el reconocimiento del clero oficial de la época. La composición de la dovela es rigurosa y armónica, pero el relieve no parece estar totalmente acabado según se aprecia en los detalles²⁹⁶.

- *La Huida a Egipto*

Se trata del momento en el que la familia de Jesús debe huir para escapar de la acción macabra de Herodes, la imagen corresponde a su viaje hacia el país de los faraones y a la vez representa la huida del hombre frente al mal. En la última dovela de esta rosca (A III 12) se ha esculpido la Huida a Egipto, hecho que tan sólo es

F. 115

²⁹⁴ PATTON, Pamela, *The Cloister of San Juan de la Peña and Monumental Sculpture in Aragon and Navarre*, tesis doctoral, Universidad de Boston, 1994, p. 54. Consultada en la Bibliothèque du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers.

²⁹⁵ MELERO MONEO, Marisa, "Aspectos iconográficos del Claustro de San Juan de la Peña: Reconstrucción del programa de Caída y Redención", en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 308.

²⁹⁶ Concretamente, en las torres de las esquinas el arco parece cortado en la zona de la parte izquierda de la arquivolta.

mencionado en la Biblia por el evangelio de Mateo²⁹⁷. Aunque los apócrifos han adornado la historia de Mateo con multitud de pintorescas invenciones, ninguna de ellas interesa para esta escena²⁹⁸. Se trata de un tema bastante repetido en la Edad Media y los personajes esenciales pueden aumentar gracias a los detalles narrados en los evangelios apócrifos. En general la escena corresponde a la iconografía tradicional: siempre suele aparecer José que guía al asno por la brida y lleva sobre el hombro un cayado del que pende un hatillo, sobre el animal va María sentada con el Niño en su regazo.

En el ámbito bizantino existen varios ejemplos y en algunos de ellos el episodio actúa también como cierre del ciclo de la Infancia²⁹⁹. En Occidente, entre miniaturas y esculturas existe un buen número de ejemplos que constatan el éxito de la escena³⁰⁰. Pero si se quiere concretar más es importante destacar que en España el tema se halla en repetidas ocasiones representado sobre todo en capiteles románicos³⁰¹. Las coincidencias mayores se encuentran en algunos relieves peninsulares: en la dovella de Moradillo de Sedano donde San José avanza con un hatillo mientras María, sorprendentemente sin el Niño, se encuentra sobre el asno, como fondo de la escena tres árboles frondosos, los elementos son los mismos pero la composición no se resuelve de la misma forma. En cuanto a San Miguel de Estella, en uno de sus capiteles aparecen más similitudes con Soria: San José, delante del grupo principal, se vuelve hacia María,

F. 427

²⁹⁷ Mt 2, 13-15: “Después que ellos se retiraron, el Ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: “Levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto; y estate allí hasta que yo te diga. Porque Herodes va a buscar al niño para matarle”. Él se levantó, tomó de noche al niño y a su madre, y se retiró a Egipto; y estuvo allí hasta la muerte de Herodes; para que se cumpliera el oráculo del Señor por medio del profeta: *De Egipto llamé a mi hijo*”.

F. 354-355,
360, 369, 446,
451

²⁹⁸ Se trata de detalles como la estructura arquitectónica que aparece delante de la Sagrada familia (que remite a la representación de la salida de Belén o la llegada a Egipto), la advertencia del ángel a José (narrada también en el drama litúrgico), el milagro de las espigas, la caída de los ídolos de Egipto, el ataque de los bandidos, el milagro de la palmera, etc.

²⁹⁹ La miniatura del Vaticano (Roma, Bibl. Vat. lec. gr. 1156), las ilustraciones conservadas en Francia (París Bibl. Nat. gr. 74), las pinturas de Toqali Kilisse, el Menologio de Basilio II (Roma, Bibl. Vat. gr. 1613), Tetraevangelio (Florencia, Laurenziana Plut. lat. VI. 23), los frescos de la iglesia de la Ascensión de Decani, etc.

³⁰⁰ El manuscrito Cotton Nero (Londres, British Library C IV), el Sacramentario francés (París, Bibl. Nat. ms. lat. 819), el *Hortus Deliciarum*, el Sacramentario de Robert de Jumièges (Rouen, Bibl. Publ. ms. Y 6), el manuscrito inglés (Londres, Bodleian Library ms. Douce 293), el Londres Bibl. ms. Add. 37472r, la Biblia de Ripoll o Farfa (Roma, ms. Vat. lat. 5729, fol. 366v), etc. En escultura resaltan Chartres, Montmorillon, Saint-Trophime d'Arles, Autun, Saint-Andoche de Saulieu, Saint-Hilaire de Poitiers, Saint-Benoit-sur-Loire, Saint-Pierre de Rucqueville, Moissac, Le Mans, vidriera de Clermont-Ferrand, el candelabro de Gaeta, etc. El tímpano del interior del baptisterio de Parma, los mosaicos de Monreale, capilla palatina de Palermo, marfil de Amalfi (Cleveland Museum of Arts), pinturas de Castelseprio, etc. En pintura resaltan los frescos del muro oriental de Brinnay-sur-Cher y los restos de pintura de San Isidoro de León.

³⁰¹ Como el de Santa María de l'Estany, el del ábside de Sangüesa, el de la catedral de Gerona, el de San Martín de Segovia, el de Vizcaínos, el de San Juan de la Peña, el exterior de Santo Domingo de la Calzada, el de San Pedro el Viejo de Huesca, el de Santa María de Uncastillo, el de Sant Pere de Besalú, el de Sant Pere de Galligans, en una dovella de Santiago de Puente la Reina, etc.

pero tras ella aparece un personaje masculino; es curioso porque en las ocasiones en las que se representa este individuo, la mayoría vinculadas con obras bizantinas, se trata de un joven mientras que aquí lleva barba. Sobre el capitel del interior de la Magdalena de Tudela, la diferencia principal respecto a Soria es que la Virgen da de mamar Niño, en cuanto al resto, las cercanías son bastantes y Melero aprecia “cierta similitud con las hojas utilizadas en la misma escena de las arquivoltas de Santo Domingo”³⁰². Finalmente, en el capitel de Silos las semejanzas en cuanto a la composición son ciertamente notables, pero el Niño aparece fajado en claro contraste con el de Santo Domingo.

De nuevo, gracias a estos datos es posible establecer la conclusión de que circulaban varias maneras de realizar las escenas en las que las diferencias eran pequeñas pero significativas y reinaba la *variatio* por encima de la copia.

- *Vinculación del ciclo de la Infancia con el resto del programa de Santo Domingo*

Esta arquivolta explica el momento de la llegada al mundo de Cristo y respecto a la completa narratividad del ciclo es importante señalar que ya San Agustín mencionaba en uno de sus sermones “es de gran ayuda verlo, y centrando todo en una sola mirada contemplar con la mente este espectáculo espiritual”³⁰³.

La historia se fundamenta en la aparición de determinados personajes que actúan como testigos que dan fe de la venida al mundo del Hijo de Dios: Isabel, José, la partera, las comadronas del Baño, los pastores, Herodes, los soldados, los Reyes Magos, Simeón, Ana y otra mujer del templo. Así, se visualmente se constata el evento desde varias perspectivas: el estamento aristocrático queda representado por los Magos, el sacerdotal por Simeón, y el popular por la partera y los pastores³⁰⁴. La Encarnación se demuestra con este ciclo de Infancia y se convierte así en una parte fundamental del programa basado en la doble naturaleza de Cristo.

³⁰² MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, p. 197, nota 20.

³⁰³ En “La manifestación del Señor”, PL 373, 1665: *Spectaculum spirituale in hoc festo. Celebremus itaque exsultantes in Domino, festum diem Domini, non solum quo est ex Iudaeis natus, verum etiam quo est Gentibus manifestatus. Iuvat intueri omnia, et in unum adducta conspectum, animo cernere spectaculo spirituali. Nascitur Christus: virgo concipit, virgo parit, virgo nutrit, adest fecunditas, nec abest integritas. Angeli annuntiant, pastores glorificant, caeli enarrant, Magi desiderant, reges formidant, Iudaei demonstrant Gentes adorant: frustrantur saevientes, coronantur infantes, admirantur credentes. Quae est ista humilis celsitudo, infirmi fortitudo, parvuli magnitudo? Profecto illud Verbum fecit haec omnia, per quod facta sunt omnia. Verbum quod longe erat a nobis, caro factum est, ut habitaret in nobis. Agnoscamus itaque in tempore, per quem facta sunt tempora: et celebrantes eius festa temporalia, praemia desideremus aeterna.*

³⁰⁴ Tal y como ocurre en el tímpano de Silos, aunque en él la disposición es otra, pues se da más importancia a la representación en el Templo que al Nacimiento, la Adoración de los Magos y la de los pastores.

El vínculo de estas escenas respecto a la Matanza únicamente está determinado porque tras la Huida a Egipto se produjo el infanticidio, de manera que en realidad si se tiene en cuenta la secuencia de los acontecimientos las escenas de la Masacre deberían de haberse colocado después de esta arquivolta³⁰⁵.

- *Algunas conclusiones*

En los reinos hispanos la escasa producción de ciclos de la Infancia tan desarrollados como el de Santo Domingo hace difícil establecer las filiaciones iconográficas. De hecho, ciertos temas neotestamentarios no se encuentran figurados en escultura en ninguna otra ocasión. No obstante, en la Península existen casos determinados en los que la identidad va más allá de lo temático y se extiende en cuanto a la disposición y ordenación de las imágenes. Las escenas comparten una serie de variantes que se explicarían por la presencia de bocetos comunes. Como he tratado de demostrar, creo que existían varios modelos con los temas de Anunciación, Visitación, Sueño de José, Nacimiento con parteras, Anuncio a los pastores, Adoración de los Magos, y alguno con Presentación y Huida a Egipto. En este sentido, los ciclos más coincidentes serían los que utilizaban los mismos repertorios.

En cuanto a estos primeros años de la vida de Cristo las obras en las que hay más pasajes que muestran relación con las escenas sorianas son: Silos, Burgo de Osma, Agüero, San Juan de Duero, San Juan de Ortega, Garra, Estella y Moradillo de Sedano. Parece que se conocía la existencia de un ciclo reducido en el que se repetía la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento y el Anuncio a los Pastores. Posiblemente su origen estaría en torno a Silos pues desde allí se difundieron buena parte de los repertorios temáticos que reiteran estas iglesias. En este sentido, la tercera arquivolta de Soria repite todas las escenas de la Natividad que aparecen en el monasterio silense (tanto en el capitel núm. 38 como en el tímpano) pero las amplía en número con el Baño del Niño, la Adoración de los pastores, la *Dextera*, Herodes y los soldados y el Sueño de los Magos. Significativamente, algunos de estos temas encuentran gran difusión en el ámbito bizantino: concretamente el Baño, el ciclo de los pastores y el de

³⁰⁵ Lo cierto es que parece posible pensar que en un principio se hubiese previsto la rosca de la Infancia para ocupar el lugar de la segunda, de modo que no hubiese sido necesaria la Huida (que aparece en otra colocación) y la *Dextera* hubiese quedado mucho más cerca de la clave de lo que aparece en la actualidad. Así, la Matanza se hubiese colocado en la tercera arquivolta ya que el tema permitía añadir o quitar dovelas sin alterar el sentido de la imagen. Lamentablemente no hay datos que permitan justificar esta hipótesis. De todos modos, hablaré de nuevo del tema y de los posibles errores de montaje en el capítulo XV.

los Magos (en el que se incluiría la escena de Herodes). En cualquier caso, las escenas silenses también encuentran sus paralelos más interesantes alrededor de la esfera bizantina: la postura del ángel arrodillado de la Anunciación se ve sobre todo en miniaturas y mosaicos que presentan el tema de la Transfiguración como los del Monte Athos (Inviron, cod. 1, fol. 305v), el ángel del Sueño de José es frecuente (aunque se asocia al episodio de la Huida a Egipto) en evangelios y frescos bizantinos, la posición de la Virgen en el lecho es propia de composiciones orientales de personajes durmiendo, la presentación en el templo tiene sus paralelos más notables en obras bizantinizantes, etc. Además, al margen de los ejemplos hispanos, los que destacan por presentar más coincidencias con Santo Domingo de Soria precisamente son trabajos de un considerable influjo bizantino.

Hoy por hoy, la ausencia de modelos escultóricos paralelos obliga a desestimar la hipótesis de que las figuras sorianas fueran la copia de otra obra monumental. Sin embargo, el más tardío ciclo de Santiago de Puente la Reina revela la pervivencia de temas ausentes en el resto de ejemplos peninsulares (como el Baño). De este modo, es posible que se distribuyeran las composiciones sorianas y se adaptaran en esta portada del camino de Santiago o bien que los artistas navarros se estuvieran inspirando en el mismo ciclo desaparecido del que Santo Domingo resulta ser en este momento el único representante tardorrománico peninsular. Además, me inclino a creer que en Puente la Reina se conociera el mismo repertorio o fuente gráfica que en Soria ya que aparecen otras coincidencias temáticas. De una manera u otra, la tercera arquivolta soriana aparece como un eslabón importantísimo para explicar los ciclos de Infancia.

De todo lo dicho se debe concluir que las filiaciones iconográficas ponen en evidencia un hilo conductor que permite enlazar ciertas características similares para obras localizadas en un radio cercano, lugares que por otro lado, estilísticamente también se relacionan con Santo Domingo: todo apunta a un ambiente artístico compartido. En cualquier caso, algunas variantes remiten a una personalidad marcada propia del taller soriano: los artistas destacan porque ni en su figuración ni en su colocación corresponden a lo estrictamente habitual, ellos interpretaron a su manera lo que veían: seguramente bocetos extraídos de miniaturas de libros profusamente decorados, sin duda de tradición bizantina (del tipo de los Tetraevangelios o Menologios) que se conocían de primera mano o por segunda generación (dada la ausencia de contaminaciones y la cercanía con los modelos orientales). También es

posible que tales modelos procedieran de mosaicos sicilianos o frescos bizantinos ya que su monumentalidad sería la que llevó a los artistas a plasmar las composiciones en piedra. Sobre los prototipos se interpretaron los temas que los escultores variaban según sus necesidades. Así, aumentaron o disminuyeron los tamaños y añadieron detalles a las escenas en relación con el espacio: rellenaron el marco con motivos ornamentales o introdujeron más personajes.

Lo más lógico es creer que este vocabulario artístico de formas y temas bizantinizantes llegara a los centros culturales más destacados del momento, por lo que en el caso de Castilla el monasterio de Silos sería el principal receptor. Desde allí seguramente pasó a Osma y de allí a Soria, aunque hay que contar con que escenas de Soria no aparecen en Osma ni en Silos por lo que es factible pensar que los artistas sorianos pudieron contar en algún momento directamente con los prototipos. Las otras obras mencionadas más cercanas tampoco se entienden bien sin el repertorio bizantino-silense: sobre todo San Miguel de Estella y Moradillo de Sedano. A lo largo de los capítulos que quedan iré concretando más este interesante pero sumamente enmarañado asunto.

La tercera arquivolta destaca por la variedad de personajes, actitudes y detalles que desarrollan con gran riqueza el ciclo de la Infancia a modo de friso narrativo, los arcos refuerzan la división de las escenas por espacios y así se consigue una gran armonía en el conjunto. Además, las dovelas desprenden tal movilidad y frescura que convierten a esta rosca en la mejor conseguida de la portada.

- VIII. 4. Cuarta arquivolta: la Pasión de Cristo

Las escenas del ciclo de la Pasión cuentan con un elevado número de representaciones en el románico, pero no son muchas las obras peninsulares con las que se pueden establecer vínculos. En Soria no existe la representación de los milagros de Cristo, no se desarrollan escenas de su ministerio, ni aparecen temas tan repetidos como la Entrada a Jerusalén, la Última Cena o el Lavatorio de los pies. La importancia de esta arquivolta radica en que es uno de los pocos casos conservados de un ciclo completo del tardorrománico hispano en el que se relata la Muerte y la Resurrección.

Tal y como se podrá ver, a pesar del éxito de los temas, varias son las escenas que cuentan con escasos paralelos: sobre todo las del inicio de la rosca (A IV 1, A IV 2 y A IV 3), las de la Crucifixión (A IV 7, A IV 8, A IV 9) y la Resurrección (A IV 10). El

problema principal es la excepcionalidad de este conjunto culmina con la Redención y sirve para constatar la doble naturaleza de Cristo.

- *Árbol*

En la primera dovela (A IV 1) se ha tallado un gran árbol que ocupa toda la superficie con su tronco grueso, ramas enredadas y hojas frondosas que se vuelven sobre sí mismas. El motivo puede ser un referente que localiza en un exterior la escena del Huerto de los Olivos; de hecho, en una publicación reciente se hace referencia a este asunto como: “una representación del Huerto de Getsemaní”, pero no se dice nada más al respecto³⁰⁶.

F. 117

Su colocación puede ser debida a la mala previsión de las dimensiones de cada dovela y a la ineficacia para determinar el lugar de cada una. De acuerdo con ello, seguramente en un principio no se habría dispuesto su presencia³⁰⁷. En cualquier caso, no parece ser un recurso decorativo sin más, pues el completo desarrollo temático que se ha visto indica que no predomina una idea meramente ornamental (hasta el momento no existe ninguna escena que no responda a una tradición más o menos asentada).

Dentro del ciclo de la Pasión el árbol se suele encontrar como encuadre a episodios que se desarrollan en exteriores (ya que sirven para limitar o enlazar diferentes momentos) tanto en miniaturas, pinturas como esculturas. Así, los ciclos de Pasión de Bagüés y Sant’Angelo in Formis tienen un árbol delante del episodio de Malco, mientras que en los mosaicos de San Marcos de Venecia aparece uno con los discípulos durmiendo debajo. Aunque estos ejemplos no corresponden a la composición soriana, sirven para constatar la presencia de motivos vegetales en torno a escenas del Prendimiento como las que se desarrollan en las dovelas siguientes.

Por otro lado, he de destacar que no he encontrado ningún árbol igual a éste³⁰⁸. Aunque sí hay tipologías similares en lugares como Silos, Tudela, San Nicolás, San Miguel de Estella, Moradillo, la Seo de Zaragoza y otros, se añaden a escenas diferentes. En general son más esbeltos y las hojas están menos enroscadas: en Silos se coloca en la Entrada a Jerusalén, en Tudela aparece en una escena de caza, en San Nicolás en la escena del *Noli me Tangere*, en Estella al lado de la Visitación, en Moradillo en la Huida a Egipto, en la Seo al lado de una bailarina, etc. Es decir, corresponde a un

F. 642, 651,
658, 763

³⁰⁶ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 85.

³⁰⁷ Remito al capítulo XV.

³⁰⁸ En miniatura destacan las formas del *Liber Floridus* (fol. 140) y en escultura las del tímpano de Viterbo.

modo de representar un árbol bastante común en los reinos peninsulares pero no existen paralelos idénticos.

- *Algunos apóstoles*

F. 117-118

Las dovelas siguientes (A IV 2 y A IV 3) presentan a seis individuos masculinos y de nuevo no está claro su significado aunque lo más posible es que se trate de los discípulos de Cristo que estaban con él en la escena del Prendimiento³⁰⁹. Acerca de este asunto el libro más reciente no dice nada que permita aclarar las dudas y sólo menciona: “vemos a unos apóstoles en la parte de la izquierda en variadas actitudes”³¹⁰.

F. 429, 430

De todos modos, la imagen de estos personajes concuerda con lo que relatan los evangelios sinópticos acerca de la Pasión³¹¹. En la narración de Lucas no se especifica el número de discípulos que estaban con Jesús en el momento del arresto³¹². Pero en los otros evangelios se concreta que llevó con él a Pedro y los dos hijos del Zebedeo (Santiago y Juan). El grupo no presenta signos de diferenciación y ningún atributo los identifica por lo que resulta imposible otorgarles identidades. Aunque he considerado muchos ejemplos para comparar no he encontrado ninguno como éste y además, en cuanto a las escenas del Prendimiento, no tengo constancia de la aparición de individuos colocados así al principio de un ciclo de Pasión. Si bien es cierto que sobre todo en las imágenes bizantinas aparece una muchedumbre en el Prendimiento nunca, que yo sepa, hay personajes ajenos a lo que ocurre un poco más allá. A pesar de ello, lo más probable es que para la elaboración de la dovela se partiera de un diseño oriental; de manera que los grupos compactos de las miniaturas se tuvieron que descomponer para ser adaptados al esquema horizontal propio de la arquivolta.

- *Pedro corta la oreja a Malco*

³⁰⁹ Como trataré de argumentar en el apartado dedicado al montaje de la portada, creo posible que en la idea inicial del desarrollo de la arquivolta se hubiera previsto ocupar este extremo sólo con ellos, de manera que la Crucifixión se colocaría en la clave. Desde luego, esta idea, que podría estar en la cabeza de quien estableció el programa, no pudo llevarse a cabo porque al tratarse de la última arquivolta, el número de dovelas que se disponían tuvo que ser sensiblemente mayor al de las colocadas hasta el momento en el resto de roscas. Remito a la tercera parte de este estudio para aclarar más los datos.

³¹⁰ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 85.

³¹¹ En los textos canónicos de Mt 26, 36-37: “Entonces va Jesús con ellos a una propiedad llamada Getsemaní, y dice a los discípulos: “Sentáos aquí, mientras ya voy allá a orar”, y tomando consigo a Pedro y a los dos hijos de Zebedeo, comenzó a sentir tristeza y angustia”. En muy similares términos se relata el acontecimiento en Mc 14, 32-43: “Van a una propiedad, cuyo nombre es Getsemaní, y dice a sus discípulos: “Sentáos aquí mientras yo hago oración”. Toma consigo a Pedro, Santiago y Juan y comenzó a sentir pavor y angustia”.

³¹² Lc 22, 39-41: “Salió, y como de costumbre, fue al monte de los Olivos, y los discípulos le siguieron. Llegado al lugar les dijo “Pedid que no caigáis en la tentación”. Y se apartó de ellos como un tiro de piedra”.

El episodio es una parte de la escena de la traición ya que para mostrar la secuencia completa se juntan dos temas en tres dovelas (A IV 4, A IV 5 y A IV 6) y se relacionan entre sí. El relato del suceso se inserta en la narración del Prendimiento, su colocación responde a lo habitual y con él se destaca la reacción violenta de Pedro frente a la resignación de Jesús.

Como sucede con otras escenas, la interpretación del tema (A IV 4) ha creado algunas dudas. Gaya Nuño dice al respecto que: “se trata de Cristo dormitando mientras los discípulos velan”³¹³. Sin embargo, ninguno de estos personajes puede identificarse con Cristo por carecer del nimbo con el que se le ve siempre en la portada, y además justo después, en la siguiente dovela (A IV 5), está visiblemente resaltado por un enorme halo. Por su parte, Lojendio y Rodríguez tampoco aciertan en su interpretación pese a señalar la relación con las primeras dovelas “para completar el número de los once que estaban en Getsemaní, es preciso pasar al primer grupo donde vemos a los cinco restantes que rodean a Jesús postrado en tierra, con un cáliz en la mano, durante la agonía del Huerto”³¹⁴. Los acompañantes de la figura arrodillada, salvo uno, no pueden ser los discípulos de Jesús porque llevan vestiduras y atributos diferentes a los propios de los apóstoles (portan vestimentas cortas y palos en sus manos). Desde luego, el cáliz en la mano no es tal, sino una daga y quien lo porta no es Cristo sino Malco. En consecuencia, sin duda, creo estas dovelas representan la escena del Prendimiento y concretamente en ésta se reproduce el episodio en el que Pedro corta la oreja a Malco, relatado en los evangelios canónicos³¹⁵. Aunque por el orden cronológico de la narración evangélica sería aconsejable situarla tras el Beso de Judas, no es nada extraño que se represente antes y en el terreno artístico es lo más habitual.

Las diferencias en relación con otras obras suelen centrarse en el mayor o menor dinamismo de los personajes, en el número de los que aparecen, en la posición de Malco (en el suelo, a punto de caer o de pie), y en la importancia concedida a Pedro (que destaca más o menos).

³¹³ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 141.

³¹⁴ LOJENDIO, Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, Vol. III, “La España románica”, Madrid, 1992 (1966), p. 185.

³¹⁵ Jn 18, 10-11: “Entonces Simón Pedro, que llevaba una espada, la sacó e hirió al siervo del Sumo Sacerdote, y le cortó la oreja derecha. El siervo se llamaba Malco”. El resto de evangelistas cuentan casi lo mismo, en Mt 26, 51: “En esto uno de los que estaban con Jesús, echó mano a su espada, la sacó e hiriendo al siervo del Sumo Sacerdote, le llevó la oreja”. Lc 22, 49-50: “viendo los que estaban con él lo que iba a suceder, dijeron: “Señor, ¿herimos a espada?” y uno de ellos hirió al siervo del Sumo Sacerdote y le llevó la oreja derecha”. Mc 14, 47: “uno de los presentes sacando la espada, hirió al siervo del Sumo Sacerdote, y le llevó la oreja”.

La escena soriana no ofrece novedades y se limita a repetir el esquema más frecuente. De acuerdo con los modelos bizantinos se representaba simultáneamente el Beso de Judas con la presencia de los soldados en el Prendimiento y el episodio de Malco. Heimann, al analizar la Pasión de Chartres atribuye a la escena un “origen bizantino y otoniano”, a la vez que destaca algunas coincidencias de composición y deduce que: “quizás existiera un ciclo extenso de la Pasión por el Languedoc y el Norte de España”³¹⁶. De hecho, esta escena fue una de las más representadas en cuanto al final de la vida de Jesús por lo que existen numerosos ejemplos franceses e hispanos³¹⁷. Entre las obras peninsulares más cercanas a Santo Domingo resalta el capitel del desaparecido claustro de Pamplona (que se relaciona directamente con el de la Daurade de Toulouse) y el de la Seo de Zaragoza. La escena navarra es ciertamente similar pero su colocación en el ángulo del capitel hace que deba ser resuelta de manera más abigarrada. En cuanto al de la Seo, todo indica que se basa en el mismo modelo que Soria, aunque no puedo confirmar tal afirmación porque no he podido encontrar fotografías completas del relieve. En cuanto al ámbito de Silos me parece interesante resaltar que no se encuentra representada esta escena en el monasterio y seguramente por ello los ejemplos castellanos son escasos. De hecho, no aparece en Osma, Moradillo, Ahedo, Cerezo, Butrera, San Nicolás de Soria, ni en el resto de obras citadas anteriormente.

F. 776

F. 765

- *El Beso de Judas. El Prendimiento*

En realidad, el arresto de Cristo (A IV 5 y A IV 6) es la fusión de la traición de Judas con el Prendimiento. El episodio aparece descrito en Mateo, Marcos y Lucas³¹⁸. Y a pesar de que ninguno de los evangelios aclara si el beso fue en la mano o en el rostro en general se representa como aquí (en la mejilla).

F. 119-120

F. 436

³¹⁶ HEIMANN, Adelheid, *The capital frieze and the pilasters of the portail royal at Chartres*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 31 (1968), pp. 84-85.

³¹⁷ Como en Chartres, el de las pinturas de Vicq-sur-Chartier, el de Saint-Gilles-du-Gard, el de Moissac, etc. En la Península destacan las pinturas de Bagüés, las de San Isidoro de León, las de San Justo de Segovia, el capitel de San Martín de Segovia, la Biblia de Ávila (Madrid, Bibl. Nac. vit. 15-1, fol. 350), etc.

³¹⁸ Mt 26, 47-50: “Todavía estaba hablando, cuando llegó Judas, uno de los Doce, acompañado de un grupo numeroso con espadas y palos, de parte de los sumos sacerdotes y ancianos del pueblo. El que le iba a entregar les había dado esta señal: “Aquel a quien yo dé un beso, ése es; prendedle”. Y al instante se acercó a Jesús y le dijo: “Salve Rabbí” y le dio un beso”. En Mc 14, 43-46 y Lc 22, 47-50 se explica casi lo mismo, sin embargo en el evangelio de Juan no se habla de beso.

También en este caso se sigue la iconografía tradicional usada en la Edad Media y transmitida sobre todo por Bizancio³¹⁹. Los judíos aparecen con espadas, escudos y palos, mientras Cristo se muestra indiferente rodeado de una muchedumbre a cada lado. En los ejemplos consultados las variaciones afectan a la situación y actitud del traidor con respecto a Cristo, en general a Judas se le representa más pequeño y lo que suele cambiar es la disposición de las figuras secundarias. Según Millet, en el tipo helenístico Judas viene por la izquierda y encuentra al Salvador solo o con un apóstol, mientras en el tipo oriental, el traidor suele acercarse por la derecha y los discípulos rodean a Cristo³²⁰. El tipo soriano es el más común entre las obras de Francia y España, y parece que a ambos lados de los Pirineos se seguía una tradición muy similar³²¹. De nuevo no hay ejemplos castellanos dignos de mención y por ello es en el reino de Navarra donde más paralelos existen. En el claustro de Pamplona el parecido con Soria es enorme excepto en el rollo que sujeta Cristo en su mano derecha y en la postura de las piernas que se cruzan, la identidad es tan notable que se trata de un precedente a tener en cuenta. También en la colegiata de Tudela se sigue fundamentalmente este mismo esquema, de manera que resulta factible pensar en una representación conforme a un modelo fijo compartido.

F. 776

- *El escarnio* (?)

La dovela A IV 7 muestra dos escenas diferentes, pero en este momento interesa la primera de ellas: lo cierto es que no queda clara su interpretación y podría ser el proceso del interrogatorio religioso en la comparecencia ante Anás o Caifás, o la escena del juicio político ante Pilatos. Parece que se trata de un momento en el que conducen a Cristo hacia algún lugar indeterminado, y así también podría corresponder con una representación de los primeros ultrajes de los esbirros narrados en Mateo, Marcos y Lucas³²². Finalmente, es posible que figure el instante en que ya condenado Cristo fue llevado a la Crucifixión. Sea una u otra la lectura correcta, de nuevo no hay consenso

F. 436, 438

³¹⁹ Se encuentra la escena en Ayvali Kilise, en Kiliçar Kilise, en Tokali, en Balieq Kilise, etc

³²⁰ MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 326.

³²¹ Existen los casos de Saint-Trophime d'Arles, Saint-Nectaire, portada real de Chartres, Saint-Gilles-du-Gard, la Daurade, las pinturas de Nohant-Vicq, etc. En la Península varios ejemplos son representativos como las pinturas de San Justo de Segovia, la arquivolta de San Salvador de Ejea de los Caballeros, las pinturas de Bagüés, las pinturas de San Isidoro de León, las Biblia de Ávila (Madrid, Bibl. Nac. vit. 15-1, fol. 350), el *Codex aureus* del Escorial (Madrid, Vt. 4 Abb. 17, fol. 81), etc.

³²² Mt 26, 67-68: "Entonces se pusieron a escupirle en la cara y a abofetearle, y otros a golpearle, diciendo: "Adivínanos, Cristo. ¿Quién es el que te ha pegado?". Mc 14, 65: "Algunos se pusieron a escupirle, le cubrían la cara y le daban bofetadas, mientras le decían: "Adivina" y los criados le recibieron a golpes". Lc 22, 63-65:

entre los estudiosos y algunos autores creen que representa la flagelación³²³. No estoy de acuerdo con esta interpretación ya que no existe la columna a la que suele aparecer atado el protagonista en la composición más normal de la escena en época románica. En las ocasiones en que se representa este tema Jesús se halla medio desnudo (como aquí), pero se encuentra atado a una pilastra y a su lado aparece generalmente un personaje de menor estatura que porta un *flagellum*. En la mayoría de las escenas del siglo XII la representación se reduce a tres individuos: dos verdugos y Jesús sujeto a un pilar³²⁴. Si bien el número de personas coincide, no hay columna y no tengo constancia de ejemplos sin ella. Es factible que se decidiera eliminar por la falta de espacio, pero cuesta creerlo cuando en el resto de dovelas se rellenan todos los huecos de la mejor forma posible. En la iconografía más antigua del tema, de origen bizantino, Cristo es flagelado sin ningún tipo de soporte y está sujeto por dos soldados: podría ser una escena tomada de un ciclo bizantino, pero carezco de ejemplos que prueben la influencia de esta tipología. No obstante, debo señalar que en los evangelios se menciona la flagelación, pero simplemente se dice que fue azotado o castigado, en ningún caso se habla de la columna³²⁵. En cualquier caso, tampoco creo que se trate del *Ecce Homo* como apunta Marichalar por la falta de la corona de espinas sobre la cabeza de Jesús³²⁶. Los apócrifos que se refieren a este momento también destacan como atributos esenciales la corona, el manto y la caña, pero no se encuentra ninguno de ellos aquí.

En cuanto a la hipótesis de la comparecencia ante Anás y Caifás la imagen debería contar con la presencia de uno de los sacerdotes, pero no aparece nadie frente a Cristo³²⁷. Así, a pesar de que no queda totalmente claro, creo que lo que se representa en Soria es el Escarnio o, mejor dicho, el momento inmediatamente posterior. El tema, desde luego, se inscribe dentro del ciclo del juicio y corresponde a una secuencia

F. 435, 443,
450

“Los hombres que le tenían preso se burlaban de él y le golpeaban; y cubriéndole con un velo le preguntaban: “¡Adivina! ¿Quién es el que te ha pegado?”. Y le insultaban diciéndole muchas otras cosas”.

³²³ Entre otros: GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 41; TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, p. 123; y BOCIGAS MARTÍN, Santos, *La Arquitectura románica en la ciudad de Soria*, Soria, 1978, p. 80.

³²⁴ Es lo que se ve en Saint-Gilles-du-Gard, en el capitel de la Daurade, en la dovela del Salvador de Ejea de los Caballeros, en el capitel de San Pedro el Viejo, puerta de las Platerías en Santiago, etc.

³²⁵ Acerca de los castigos. Mt 27, 26: “Entonces, les soltó a Barrabás; y a Jesús, después de azotarle, se lo entregó para que fuera crucificado”; el relato se muestra con pocas variaciones: Mc 15, 15; Lc 23, 16; Jn 19, 1.

³²⁶ MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé)*. *Art and History*, Madrid, 1972, p. 12.

³²⁷ No obstante, podría tratarse del momento en que lo llevan hacia la casa del pretor o un error propio del montaje que tuvo que ser suplido con la mutilación de una parte mínima de la escena. Esto último parece

relativa a la humillación (tanto por las vestimentas como por el trato de los verdugos). Además, en algunos marfiles carolingios se encuentra una escena en la que se ve como Cristo es conducido a un lugar indeterminado sin más accesorios que dos personajes a cada lado. Es probable que la representación soriana estuviera en esta línea pero no tengo más datos que puedan avalar tal idea.

Los ejemplos hispanos son tan escasos que sólo puedo apuntar, de nuevo, un relieve del claustro de Pamplona en el que Cristo, a pesar de estar vestido con una larga túnica y bajo una arco, es conducido por dos personajes (los testigos que lo acusan) ante el sanedrín en una composición parecida a la de Santo Domingo. La ausencia de otros paralelos impiden concretar más, no obstante el asunto que viene a continuación es exactamente el mismo que aparece en Pamplona, por lo que podría tratarse de una misma idea temática interpretada desde cuadernos de bocetos diferentes.

F. 776

- La Crucifixión

El tema central de la iconografía cristiana: el Sacrificio de Cristo para la Redención del hombre se desarrolla en tres dovelas que casi ocupan el centro de la rosca (A IV 7, A IV 8 y A IV 9)³²⁸. Es de sobras conocido que la Crucifixión se narra ampliamente en los cuatro evangelios³²⁹. En la imagen soriana se detectan elementos que remiten tanto a tradiciones canónicas como apócrifas³³⁰. Así, la primera imagen del conjunto, la dovela (A IV 7) corresponde al Buen ladrón y la de la dovela A IV 9 al Mal

F. 123

menos probable, pero se sabe que en otras ocasiones se cortan las dovelas para adecuarlas al espacio. Véase el capítulo XV.

³²⁸ Hay que tener en cuenta la posible intención original por colocar este tema en el punto central de la arquivolta para así formar una línea visual coherente entre todas las claves (cuestión que acentuaría su importancia). De este modo, creo factible el hecho de que la Crucifixión fuera desplazada del centro por el mal cálculo en la previsión del lugar correspondiente a cada una de las dovelas. Como he comentado antes estaría sobre la *Dextera* y sobre el Seno de Abraham, el ángel y la Trinidad *Paternitas*. Véase el capítulo XV.

³²⁹ Jn 19, 16-26; Mc 15, 23-39; Mt 27, 37-50 y Lc 23, 35-46.

³³⁰ Así, la cuestión de los astros (acerca del eclipse acontecido en el momento de la muerte del Salvador) está detallada en Mateo, Marcos y Lucas. Hago referencia a esto porque los ángeles que están sobre los brazos de la cruz posiblemente portaban los astros. Lamentablemente, debido a la erosión es imposible afirmarlo con seguridad. La representación del sol y la luna recuerda que desde el mediodía hasta las tres de la tarde el sol se oscureció y las tinieblas invadieron la tierra. Y de repente, sobre la hora tercia, las tinieblas se extendieron por toda la faz de la tierra y descendieron ángeles del cielo. El hecho de que los ángeles portaran los símbolos celestes remite a la idea de resaltar la naturaleza divina de Cristo. En las Actas de Pilato se presenta a los ángeles como mediadores entre Dios y los hombres. Éstos suelen aparecer con las manos veladas, y podrían corresponder a Miguel y Gabriel: RAW, Barbara, *Anglosaxon crucifixion iconography and the art of the monastic revival*, Cambridge, 1990, p. 121. Entre los primeros monumentos del arte cristiano es frecuente la representación del crucifijo entre el sol y la luna como reminiscencia del arte clásico. Desde el siglo IX hasta el XI se personifican y aparecen metidos en medallones. Tal y como se puede ver en el Evangelio de Rábula (Florenzia, Laurenziana Syriac. Plut. I 56), en las puertas de Santa Sabina de Roma, en el marfil del British Museum, en las ampollas de Monza, en la pintura de Santa Maria Antiqua, etc. Se trata de un símbolo de gloria en alusión a *tenebrae factae sunt super terram*. El balance simétrico concuerda con la idea que preside toda la escena (ambos símbolos también hacen referencia a las dos naturalezas de Cristo).

ladrón. Aunque no hay duda de que se trata de ellos, autores como Lojendio y Rodríguez creen ver: “una escultura enigmática muy desgastada que pudiera representar un elemental descendimiento”³³¹. En los canónicos la cuestión de los ladrones es mencionada por Juan³³². Pero no se hace referencia a ninguna diferencia entre el Buen ladrón y el Malo en Marcos ni en Mateo³³³. Sin embargo, en Lucas se distinguen claramente sus actitudes³³⁴. Y de hecho, donde se detalla de manera más clara la distinción entre ambos delincuentes es en apócrifos como el Evangelio de Pedro³³⁵. Además, en las Actas de Pilato se describe pormenorizadamente la vida de ambos y por primera vez se mencionan sus nombres³³⁶. También en la Declaración de José de Arimatea se especifican sus fechorías y se incluyen detalles representados en la imagen soriana³³⁷. De manera que las fuentes textuales son extensas en relación con los escasos ejemplos en los que se ve este tipo de composición. En cuanto al resto de los personajes sorianos, son los habituales: Juan y María, y los lanceros sentados bajo la cruz. La disposición de la Virgen y San Juan corresponde al texto evangélico³³⁸. En cuanto al tema de la lanzada del centurión, se trata de una representación habitual, mencionada en las Actas de Pilato³³⁹. Aunque ningún escrito hace referencia al nombre de

³³¹ LOJENDIO, Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, Vol. III, “La España románica”, Madrid, 1992 (1966), p. 185.

³³² Jn 19, 32: “Fueron, pues, los soldados y quebraron las piernas del primero y del otro crucificado con él”.

³³³ Mt 27, 44: “De la misma manera le injuriaban también los salteadores crucificados con él”.

³³⁴ Lc 23, 39-43: “Uno de los malhechores colgados le insultaba [...] pero el otro le respondió [...] Jesús le dijo: “Yo te aseguro: hoy estarás conmigo en el paraíso”.

³³⁵ Evangelio de Pedro IV, 10-13: “Después llevaron dos ladrones y crucificaron al Señor en medio de ellos [...] Mas uno de aquellos malhechores les increpó diciendo: “Nosotros sufrimos así por las iniquidades que hemos hecho; pero éste, que ha venido a ser el Salvador de los hombres, ¿en qué os ha perjudicado?”.

³³⁶ Actas de Pilato IX, 5: “Y Dimas y Gestas, ambos malhechores serán crucificados juntamente contigo”. Actas de Pilato X, 1-2: “A los dos malhechores les colgaron de manera semejante [...] Y uno de aquellos ladrones que habían sido colgados, le dijo así: “Si tú eres el Cristo, sálvate a ti mismo y a nosotros”. Mas Dimas por respuesta le increpaba diciendo: “¿Tu no temes para nada a Dios, aun estando en la misma condenación? Y a nosotros ciertamente bien nos está, pues recibimos la justa recompensa de nuestras obras; pero éste nada de malo ha hecho”. Y decía: “Acuérdate de mí, Señor, en tu reino”. Y le dijo Jesús: “En verdad, en verdad te digo que hoy vas a estar conmigo en el paraíso”.

³³⁷ Declaración de José de Arimatea III, 1-3: “Y fueron crucificados juntamente con Jesús, a la izquierda Gestas y a la derecha Dimas. Y empezó a gritar el de la izquierda [...] no te considero como hombre, sino como bestia salvaje que está pereciendo juntamente conmigo”. Y comenzó a decir muchas otras cosas contra Jesús mientras blasfemaba y hacía rechinar sus dientes contra Él, pues había caído preso el ladrón en el lazo del diablo. Mas el de la derecha, cuyo nombre era Dimas, viendo la gracia divina de Jesús, gritaba de este modo: “Te conozco, ¡oh Jesucristo!, y sé que eres Hijo de Dios [...] Ya se me echa encima la muerte a causa de mis maldades, pero tu tienes poder para expiarlas; líbrame, Señor universal, de tu terrible juicio; no concedas al enemigo poder para engullirme y hacerse heredero de mi alma, como lo es de ese que está colgado a la izquierda; pues estoy viendo cómo el diablo recoge su alma, mientras las carnes desaparecen”.

³³⁸ El gesto de dolor de Juan que apoya su mano en la mejilla es el habitual en la mayoría de representaciones, así como la aparente resignación o dolor maternal de María. El libro que sostiene Juan es frecuente y nos remite al carácter de testigo, es el encargado de transmitir la palabra divina. Los gestos de ambos se mantienen con unas mínimas variaciones como el cambio del lugar donde se colocan las manos y la relación entre ellas.

³³⁹ Actas de Pilato XVI, 7: “que el soldado Longinos abrió su costado con una lanza”. El influjo de esta narración en la iconografía cristiana ha sido enorme. Se hace sentir a partir del siglo V cuando a los artistas se les

Stephaton, es un personaje que aparece desde los primeros ejemplos por ser quien da de beber a Cristo una esponja empapada en vinagre³⁴⁰. Desde las representaciones más tempranas de cruces irlandesas ya aparecen estos dos personajes asociados a la Crucifixión³⁴¹. La forma arrodillada que se encuentra en Soria puede derivar de la imitación de la postura de los soldados que se reparten las vestimentas de Jesús bajo la cruz en muchas representaciones bizantinas. Pero de la misma manera, la forma de arrodillarse y sentarse también recuerda a las figuras de los pies de las Transfiguraciones bizantinas como las de los mosaicos de Daphni, los de la Capilla Palatina de Palermo, los de Monreale, o a las posturas propias de miniaturas con temática diferente como el códice Chigi (Vat. cod. Chigi, A. IV. 74, fol. 128r), etc. Poses que a su vez se encuentran muy parecidas en los personajes de los laterales del tímpano de San Nicolás de Tudela, en el ángel de la Anunciación silense y sus derivados como algunos Reyes Magos sobre todo del ámbito castellano como los de Ahedo o Cerezo. De esta manera hay que señalar de nuevo la influencia de recetas bizantinizantes ya empleadas en contextos variados con resultados diversos.

Aunque no existen imágenes de la Crucifixión paleocristiana, durante el siglo V su presencia se multiplicó con multitud de pequeños objetos como las ampollas de Monza adquiridas en Tierra Santa y marfiles como el del British Museum y otros. Schiller cree que la tipología existía desde el siglo V (posiblemente la constitución de la iconografía se realizó entre los siglos V y VI) ³⁴². Más adelante, en el Canon 32 del Concilio *In Trullo* (Constantinopla, 691-692) se decretó la necesidad de la

ofrece la ocasión de inspirarse en ciertas tradiciones apócrifas sin menoscabo a la autoridad debida a las narraciones evangélicas. Los motivos que más frecuentemente han quedado plasmados en el arte figurativo son los contenidos en el episodio de Longinos: SANTOS, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1956, p. 397.

³⁴⁰ Las primeras representaciones corresponden a las de la ilustración del Evangelio de Rábula (Florencia, Laurenziana, Syriac. Plut. I 56) y a una pintura mural de Santa María la Antigua de Roma. A menudo, Longinos representa a la iglesia y Stephaton a los judíos persegutores. Longinos dirige su lanza hacia el lado derecho de Cristo porque el valor simbólico de la derecha es mayor que el de la izquierda. Él abre la eterna fuente de vida, mientras Stephaton desgarrar el lado del hombre que perece. Es más conocido el primero de los soldados pues simboliza la conversión y el bien.

³⁴¹ Como se ve en el relieve de Llangan de Glamorganshire, en la cruz de Castledermot, en la cruz de Monasterboice, en la estela de Duvillan, en la cruz de Moone, etc. Y más adelante se les ve en varios ejemplos: en miniatura destacan el Salterio de Zwiefalten (Stuttgart, fol. 8v), el libro de perícopes de Enrique II (Munich, Bayerische Staatsbib. ms. 4452), el Sacramentario de Drogo (París, Bibl. Nat. lat. 9428), etc. En pintura destaca el fresco de Saint-Maximien de Trèves, las pinturas de Saint-Pierre-les-Églises, las de Sant Joan de Caselles, las de San Isidoro de León, las pinturas de San Justo de Segovia, etc. En escultura se encuentra el tema en la fachada de Saint-Pierre et Saint-Paul de Usson, en el capitel del ábside de Rivièr, en un fragmento de la portada de Dungshaughlin, en la portada de Stjaer, en las puertas de Hildesheim, etc. A veces están representados con una rodilla en tierra como en Conques, en Saint-Mexme de Chinon, en Saint-Pons-de-Thomières, en la Biblia de Pamplona (Amiens), en las pinturas de Bagüés, en la Biblia de Ávila (Madrid, Bibl. Nac. vit. 15-1), en una miniatura inglesa (Londres British Library ms. Yates Thompson 13, fol. 122v), en un peine del Museo de Colonia, etc. Esta postura suele estar determinada por el marco en el que se inscribe la escena.

F. 433

F. 572, 570

F. 279, 604,
747, 693-694

F. 436, 432

representación real del cuerpo de Cristo sometido al martirio. A partir de entonces la temática quedó presente y fijada como fundamental en los ciclos más importantes. La permanencia y repetición de ciertos motivos es tan evidente que Millet distinguió tres tipos principales: sirio, capadocio y bizantino según los gestos de la Virgen y San Juan³⁴³. Otros historiadores procedieron a la distinción entre la fórmula siria en la que aparecía Cristo vestido con un largo *colobium*, y la griega en la que estaba desnudo y era imberbe³⁴⁴. Las primeras representaciones pétreas del crucificado corresponden a las cruces del arte irlandés que datan del siglo VII³⁴⁵. En el ámbito carolingio destacan varias representaciones y de entre ellas en el grupo de los marfiles, además de los personajes esenciales, se suelen encontrar otros temas en torno a la Crucifixión: la personificación del sol y la luna, la serpiente en la base de la cruz, la personificación de la tierra y el océano, una *Dextera* sobre la cruz, la iglesia, la sinagoga, el cáliz, las Marías en el sepulcro, aunque existía cierta flexibilidad en el esquema general se repetían estos elementos para enriquecer la figuración³⁴⁶.

La Crucifixión llegó a convertirse en el principal tema del arte cristiano europeo³⁴⁷. Y según Yarza, hasta bien avanzado el siglo X no se conoce ninguna imagen de este tema en la miniatura hispana³⁴⁸. En Oriente, en la representación de las Doce fiestas, la Crucifixión ocupaba el octavo lugar cuando se representaban en fila, aunque con frecuencia si la disposición era otra predominaba la *Deesis* en el centro. En torno al cuerpo de Cristo aparecían las representaciones de los ladrones y, por encima del travesaño de la cruz (casi tocando el rostro del Señor), a menudo, le asistían dos parejas de ángeles. Bajo el Salvador se hallaba María y frente a ella San Juan. Habitualmente, al pie de la cruz, los soldados se jugaban las vestiduras³⁴⁹. Este tipo de añadidos es algo, en cierta medida, compartido por el taller soriano que incorpora una serie de personajes

³⁴² SCHILLER, Gertrud, *Iconography of the Christian Art*, Vol. II, Londres, 1972 (1968), p. 91.

³⁴³ MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 400.

³⁴⁴ Los escritos de los Doctores de la Iglesia revelan que creían que Cristo había sido crucificado desnudo, en SCHILLER, Gertrud, *Iconography of the Christian Art*, Vol. II, Londres, 1972 (1968), p. 91.

³⁴⁵ SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona Nájera*, Pamplona, 1984, p. 190.

³⁴⁶ Las tapas de marfil de la escuela de Metz (París, Bibl. Nat. lat. 9393), la tapa del libro de Perícopes de Enrique II (Munich, Bayerische Staatsbibl. clm. 4452), el *Codex Egbertus* (Tréveris, Staatsbibl. cod. 24 lit 6, Abb 304), el Evangelionario de Lindau (Nueva York, Pierpont Morgan), etc.

³⁴⁷ Refleja en su iconografía las aportaciones que el pensamiento teológico, religioso e incluso poético proporcionaba a los artistas como consecuencia de una mayor profundización e interpretación sobre el tema: SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona Nájera*, Pamplona, 1984, p. 191.

³⁴⁸ YARZA LUACES, Joaquín, *La crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII*, en "Archivo Español de Arte", 185 (1974), p. 13.

que no resultan tan imprescindibles como anecdóticos³⁵⁰. En los iconos de época posticonoclasta la escena se simplificó notablemente³⁵¹.

En cuanto a la representación de los ladrones, figuración que cuenta con menos número de paralelos, a veces aparece un ángel encargado de recoger el alma del Buen ladrón mientras un demonio se apropia del alma convulsa del Mal ladrón. Al respecto, Yarza destaca en relación con el Beato de Gerona: “tanto la presencia del ángel junto al buen ladrón como la del diablo junto al malo, presentan un gran interés iconográfico. No conozco ningún caso anterior, ni aún posterior, como no sea muy distante ya. Es una fórmula clara de demostrar la salvación del pecador arrepentido y el castigo del malo”³⁵². Íñiguez considera que: “las representaciones de éstos serían frecuentes si tuviésemos enteras las series de la vida de Jesús”³⁵³. En Soria, la diferenciación entre ambos es evidente porque el Mal ladrón está colocado sobre el suelo mientras que el bueno tiene la cabeza a la misma altura que Jesús. En general, se representan con los brazos pasados tras el travesaño para diferenciarlos de la imagen de Cristo y las piernas suelen estar atadas por cuerdas (no clavadas en la cruz)³⁵⁴. De todas maneras, el caso soriano interesa por los escasos paralelos en los que aparece el alma que surge de cada uno de ellos. La idea de los ángeles que recogen las almas de los justos, contrapunto a los diablos que recogen las de los malvados, es similar a la escena del Juicio Final (el destino de las almas puras e impuras)³⁵⁵. Los ladrones representan respectivamente la condena y la Salvación. Desde el siglo V al VIII no hay diferencia entre los dos ladrones y a menudo no se representan las almas porque los delincuentes aún no han muerto y no han abandonado el cuerpo. Las imágenes más cercanas a la soriana de las que tengo

F. 435, 437

F. 440

F. 441

F. 776

³⁴⁹ Según el derecho romano se juegan las túnicas que les correspondían.

³⁵⁰ No quiero decir con ello que se siga la misma tradición, planteo una dinámica de trabajo o concepción del espacio compartida.

³⁵¹ ROS, Ernst, *Reflexión sobre el icono sacro bizantino*, Barcelona, 1984, p. 80.

³⁵² YARZA LUACES, Joaquín, *Iconografía de la crucifixión en la miniatura española: siglos X al XII*, en “Archivo Español de Arte”, 185 (1974), p. 23.

³⁵³ ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Sobre tallas románicas del siglo XII*, en “Príncipe de Viana”, 112-113 (1958), p. 188.

³⁵⁴ A menudo junto a los ladrones aparecen los soldados encargados de romper las piernas a los delincuentes. En las ampollas de Tierra Santa, en las pinturas de Aghtamar, en Tokal Kilise, en la sítula Basilewski (Londres, Museo Victoria y Alberto), en el Evangelio de París (París, Bibl. Nat. copto 13, fol. 83v), en el tímpano de Saint-Pons-de-Thomières, en el Arca Santa de Oviedo, en el relieve del coro de Maubourget, en el Beato de Turín (Nat. Library ms. I. II), en un bajorrelieve de San Salvador de Breda, en las pinturas de Santo Tomás de Fluvì, capitel del claustro de Tarragona, capitel del claustro de Pamplona, capitel de la Daurade de Toulouse, Beato de Gerona (ms. lat. 7, fol. 16v), en el Evangelario bretón de Angers, en la Biblia de Ripoll o Farfa (Roma, ms. Vat. lat. 5729, 369v), en la Biblia de Ávila (Madrid, Bibl. Nac. vit. 15-1), en la Biblia de Amiens (fol. 188), en las pinturas de Bagüés, en el Tetraevangelio de la Laurenciana (Florencia, Plut. lat. VI, 23, fol. 58v), etc.

³⁵⁵ Se trata de una imagen moralizadora, el debate entre el bien y el mal que queda atestiguado por la victoria de Cristo sobre la muerte.

constancia tan sólo se ven en miniaturas y corresponden a ejemplos bastante anteriores en el tiempo. En una ilustración conservada en Alemania (Bibl. Univ. Würzburg ms. th. 69 fol. 7r), cerca de las pequeñas cruces dos cuervos negros se acercan al Mal ladrón mientras una pequeña figura se acerca al bueno. En cuanto al Sacramentario de Gellone (París, Bibl. Nat. ms. lat. 12048 fol. 143) en la escena aparece un pájaro blanco y otro negro por encima de las cruces de cada uno de ellos. En el Beato de Gerona (ms. lat. 7) un ángel está dispuesto a tomar el alma del Buen ladrón para llevarla al paraíso, mientras un diablo toca con un tridente a Gestas. Finalmente, en el Arca Santa de Oviedo también se encuentran dos ángeles y dos demonios por encima de cada uno de los ladrones. Sin embargo, la representación más similar, aunque con matices, es la de un capitel de Pamplona en el que ambos ladrones se diferencian por la posición respecto al suelo, por sus posturas y por los que les arrebatan sus almas. El resto de ejemplos con los que cuento son más tardíos³⁵⁶.

Los personajes se agrupan de dos en dos y forman parejas a cada lado de Cristo, pero en realidad, su organización corresponde al espacio disponible³⁵⁷. La representación soriana es una de las más completas que se encuentran en la actualidad entre las escenas de los relieves del románico hispano, ya que en este episodio central se intercalan detalles de los evangelios apócrifos que enriquecen el tema y además resulta excepcional por sus peculiaridades iconográficas. En el estado actual de los conocimientos es imposible determinar una línea de influjos más allá de la constatación de que en los ciclos bizantinos era frecuente la complicación de la escena con muchos personajes. Finalmente, he de destacar que en este apartado no he llevado a cabo el procedimiento comparativo con los ejemplos castellanos porque la ausencia de paralelos escultóricos no permite acotar en nada el tema de los prototipos iconográficos.

- *El Santo Entierro*

Cristo muerto y tendido horizontalmente contrasta con la anterior presencia vertical y gloriosa en la cruz. Se trata de la deposición de su cuerpo, combinada con la

³⁵⁶ En el púlpito de Pisa de Giovanni Pisano, en la catedral de Pistoia, en un manuscrito del inicio del siglo XV (Oxford Bodleian Library ms. Gough liturg. 8 fol. 61), etc. MARX, C y SKEY, M, *Aspects of the Iconography of the devil at the Crucifixion*, en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 42 (1979), p. 234. Este autor destaca que en el Index of Christian Art hay 47 ejemplos del diablo en la Crucifixión y afirma que, de ellos, en 39 aparece el diablo atormentando al mal ladrón. No he podido consultar el Index of Christian Art.

³⁵⁷ Así, se ven más personajes en el leccionario de Cluny (París Bibl. Nat. Nouv. aq. lat. 2246, fol. 42v), en los mosaicos de Hosios Lukas, en los de Daphni, etc.

*Expositio in lapide*³⁵⁸. Esta dovela (A IV 10) corresponde al momento en que el cadáver está listo para ser enterrado, episodio narrado en Mateo, Marcos y Lucas³⁵⁹. Los evangelios se limitan a decir que José de Arimatea pidió el cuerpo de Cristo y se encargó de bajarlo y depositarlo en el sepulcro (textos que se utilizaron en primera instancia para esta composición ya que no aparece Nicodemo)³⁶⁰. En cuanto a los apócrifos se hace referencia al acontecimiento en las Actas de Pilato donde el propio José de Arimatea declara haber pedido el cuerpo de Cristo³⁶¹. El personaje que aparece en Soria es este senador ya que la vestimenta (con capa) y su edad le hacen pertenecer a una categoría social que corresponde con el *status* que se describe en los textos. La imagen vegetal del fondo puede estar determinada por el pasaje del apócrifo Evangelio de Pedro en el que se menciona un jardín³⁶².

Los ritos y ceremonias de lamentación por Cristo tuvieron lugar en torno a los lugares sagrados de Jerusalén y a menudo en ellos se vinculaban otros personajes que lloraban como María, José de Arimatea, Nicodemo, María Magdalena y María Salomé (según las Actas de Pilato)³⁶³. En el rito oriental la representación del Entierro era un momento clave que en ocasiones se mostraba de manera litúrgica “el patriarca representa a José de Arimatea llevando el cuerpo de Jesús al sepulcro”³⁶⁴. Las piezas bizantinas eran concebidas en cuatro partes destacadas: la Pasión, la Muerte, la Sepultura y la Resurrección (de hecho, estos son los episodios que se señalan de forma más clara en esta arquivolta).

El problema principal de la imagen de Cristo muerto, tendido en la losa, era que no se prestaba a la majestad y gloria de otras escenas; así en la mayoría de las representaciones románicas aparecen dos personajes en el Entierro (correspondiendo así al texto de Juan) que, colocados de perfil, introducen el cuerpo de Cristo en el sepulcro.

³⁵⁸ En Bizancio, Cristo suele aparecer en el sarcófago mientras las tres Marías se acercan para llorar.

³⁵⁹ Mt 27, 57-60: “Al atardecer, vino un hombre rico de Arimatea, llamado José, que se había hecho también discípulo de Jesús [...] José tomó el cuerpo, lo envolvió en una sábana limpia y lo puso en su sepulcro nuevo que había hecho excavar en la roca; luego hizo rodar una gran piedra hasta la entrada del sepulcro y se fue”. Con parecidas palabras se relata en Mc 15, 42-47 y Lc 23, 50-54.

³⁶⁰ El evangelio de Juan 19, 38-42 es el único que menciona la presencia de José de Arimatea y Nicodemo.

³⁶¹ Actas de Pilato IX, 3: “lo envolvió en una sábana limpia y lo depositó en un sepulcro tallado en piedra que estaba aún por estrenar”.

³⁶² Evangelio de Pedro VI, 24: “Y, tomando el cuerpo del Señor, lo lavó, lo envolvió en una sábana y lo introdujo en su misma sepultura llamada *Jardín de José*”. En cualquier caso, responde a un recurso propio de este taller: rellenar el espacio.

³⁶³ No es el caso que no ocupa, pero debo destacarlo pues es frecuente en la zona bizantina.

³⁶⁴ JANERAS, Sebastià, “Representació de l'enterrament de Crist en la tradició litúrgica i popular bizantina”, en *Actes del II Simposi Internacional d'Història del Teatre. El teatre popular a l'Edat Mitjana i al Renaixement*, Barcelona, 1988, p. 107.

Frente a ello, en el caso soriano sólo se halla José de Arimatea³⁶⁵. Como ejemplo de representación que asimismo sólo incluye a un personaje al lado de Cristo cabe recordar el Tetraevangelio de Florencia (Florencia, Laurenziana Plut. lat. VI. 23, fol. 59v), donde la Virgen se coloca en la cabeza de Cristo muerto de manera similar a José de Arimatea en Soria, lo cierto es que no existen muchas más imágenes cercanas³⁶⁶. Pero de todos modos aunque en el Entierro aparezcan más personajes, siempre hay uno que ocupa la posición del que más interesa en la comparación respecto a Soria³⁶⁷. Además, en cierta medida, José de Arimatea recuerda a esquemas de José o la partera arrojando a la Virgen de Natividades mencionadas antes como San Miguel de Estella o la Magdalena de Tudela. De manera que es posible que se asociaran las composiciones que mejor se conocían a temas diferentes; de hecho, la forma del sepulcro es similar a la de la cuna de la Natividad del capitel de Silos y presenta el mismo tipo de decoración con arcos perlados. La presencia de unos repertorios variados permitía combinar elementos sin repetir las composiciones, un objetivo propio de la *variatio* románica de la que hacen gala estos escultores. Sin embargo, el ángel que se encuentra en la otra dovela, conectado sin duda con ésta, y el ser alado que se sienta sobre la losa colocada en diagonal tras José de Arimatea no tienen paralelos entre los ejemplos hispanos del mismo asunto (al margen de la composición de Silos de la *Visitatio*). No he encontrado ninguna obra que los incluya y por ello este dato podría revelar la costumbre (constatada) de los artistas sorianos de rellenar el espacio con más personajes de los estrictamente necesarios.

F. 651, 699

F. 618

- La *Visitatio Sepulcri*

La representación explícita de la Resurrección de Cristo no se encuentra, salvo excepciones, hasta el gótico. De manera que el pasaje, fundamental en el cristianismo, es sustituido por lo narrado en los evangelios: la visita de las Santas mujeres que reciben la noticia *Surrexit, non est hic* de los ángeles. La humanidad reconoce el significado completo de la Encarnación y las Marías actúan como las representantes de la

³⁶⁵ Se encuentra un único hombre en ciertas miniaturas como la del Salterio Hamilton (Berlín, Kupfertichkabinett cod. 78 A 9 fol. 163v), en la miniatura francesa (Bibl. Arsenal ms. 592, fol. 69), en la miniatura (París, Bibl. Nat. gr. 74 fol. 59r y 100), en el Salterio Sant Albans (Hildesheim, Dom. Bib. HS. St. God), etc.

³⁶⁶ El tema del Entierro, interpretado de manera más habitual, con uno o más personajes a cada lado de Jesús, se puede ver en un capitel del claustro de Pamplona, en Chartres, en capitel de San Pedro el Viejo, en un relieve de Silos, en un capitel de Tudela, en un capitel de San Pedro de la Rúa, en un capitel de la Daurade, en la miniatura de Bury Saint-Edmunds, en un marfil del Louvre, etc.

F. 124-125

congregación de los fieles, ellas son los testigos de la prueba palpable de la Resurrección de Cristo. La escena está formada por los guardianes derrumbados en el suelo, por los ángeles y por las tres Marías que se aproximan al sepulcro. El tema completo se desarrolla entre las dovelas A IV 11 y A IV 12 y se trata de una alegoría de la salida triunfal de Cristo, es la culminación de la acción salvífica del Señor. Acerca de esta representación soriana es muy poco lo que se ha dicho y el propio Gaya Nuño cree ver: “un único soldado caído en el suelo y otro ángel violando la tapa del sepulcro”³⁶⁸. Sin duda, la peculiaridad más notable del conjunto es el ángel que desciende del cielo pues, sorprendentemente, al margen de los textos no se hace referencia a él en ningún ejemplo escultórico hispano.

Las tres mujeres acuden al sepulcro para ungir el cuerpo de Cristo y en vez de él se encuentran con un ángel que les notifica que éste ha resucitado³⁶⁹. El hecho está narrado en los evangelios, pero Mateo es el único que menciona que en el instante de bajar el ángel a retirar la piedra, los soldados dispuestos por Pilatos para la guardia caen por tierra³⁷⁰. La presencia de los guardianes es completamente ignorada por Marcos, Lucas y Juan. No obstante, en los apócrifos se detalla el evento en el Evangelio de Pedro³⁷¹. Y en las apócrifas Actas de Pilato también se relata el momento en que el ángel retira la tapa³⁷².

El número de seres alados que deben aparecer en escena no encuentra consenso y unos textos nombran a un solo ángel mientras otras hablan de dos³⁷³. El interés por los ángeles en Oriente fue destacado y se sabe que eran tres los que entonaban el *Sanctus* (*Hagios, Hagios, Hagios*) en la liturgia bizantina, esta predilección por los seres alados

³⁶⁷ Es lo que ocurre en casos como el entierro de Judas de la miniatura de la Biblia de Winchester.

³⁶⁸ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 141.

³⁶⁹ El desplazamiento de la piedra no tiene como objeto que el Señor saliese, sino que se presenta para que las mujeres crean en la Resurrección al ver el sepulcro vacío. En la tumba está la huella de la intervención divina.

³⁷⁰ Mt 28, 2-6: “De pronto se produjo un gran terremoto, pues el Ángel del Señor bajó del cielo, y acercándose, hizo rodar la piedra y se sentó encima de ella. Su aspecto era como el relámpago y su vestido blanco como la nieve. Los guardias atemorizados ante él, se pusieron a temblar y quedaron como muertos. El Ángel se dirigió a las mujeres y les dijo: “Vosotras no temáis, pues sé que buscáis a Jesús, el Crucificado, no está aquí, ha resucitado como lo había dicho. Venid, ved el lugar donde estaba”.

³⁷¹ Evangelio de Pedro VIII, 35-36: “Mas durante la noche que precedía al domingo, mientras estaban los soldados de dos en dos haciendo guardia, se produjo una gran voz en el cielo. Y vieron los cielos abiertos y dos varones que bajaban de allí teniendo un gran resplandor y acercándose al sepulcro”.

³⁷² Actas de Pilato XIII, 1: “sobrevino un terremoto y vimos un ángel que bajaba del cielo, el cual retiró la piedra de la boca de la gruta, sentándose después sobre ella. Y brilló como la nieve y como un relámpago. Con lo que nosotros, llenos de miedo, quedamos como muertos. Entonces oímos al ángel que hablaba a las mujeres que se encontraban junto al sepulcro”.

³⁷³ En el apócrifo Evangelio de Pedro XIII 55-57 se cuenta la presencia: “de un joven sentado en medio de la tumba”. Lo mismo ocurre en Mc 16, 5 donde se especifica: “vieron a un joven sentado en el lado derecho vestido con una túnica blanca y se asustaron”. En cambio, Lc 24, 4 dice: “No sabían que pensar de esto, cuando

podría relacionarse con el número que aparece en Soria ya que si se tienen en cuenta los inmediatamente anteriores, hay cuatro. En recuerdo de los ángeles que estaban presentes durante la Pasión y la Muerte del Señor, la tradición cuenta que los diáconos bizantinos envolvían el sepulcro y movían los flabelos³⁷⁴.

Respecto a la idea de que la iconografía haya estado, en cierta medida, condicionada por el teatro en el asunto de las tres Marías hay que destacar ciertos aspectos. La popularización del tema dio como resultado la configuración de una escena abigarrada en la que los personajes y actitudes debían gran parte de sus características a la representación de los misterios. El teatro era esencialmente un género oral por lo que no es extraño el conservar tan pocas obras³⁷⁵. La importancia de los tropos pasionales como la *Visitatio Sepulchri* demostró la difusión de escritos de tipo pascual. Pero la minuciosa investigación de Donovan en cuanto a las iglesias de la Península tan sólo pudo registrar un tropo del ciclo de la *Visitatio* en Silos (a principios XII) y otro en Santiago de Compostela (en el siglo XII)³⁷⁶. Sin embargo, desde los primeros años del siglo XV se documentaban en Toledo diversas actividades teatrales relacionadas con la festividad del *Corpus Christi* por lo que existe la posibilidad de que la tradición se perpetuase desde antiguo. En realidad, las piezas dramáticas ilustraban el contenido bíblico a partir de las palabras, por ello su influencia de la puesta en escena a la hora de visualizar lo que se quería esculpir debió de ser considerable, pero no determinante. Lo que está claro es que el drama de la Resurrección fue uno de los más difundidos en la

se presentaron ante ellas dos hombres con vestidos resplandecientes”. Con él coincide Jn 20, 12: “y ve dos ángeles de blanco sentados donde había estado el cuerpo de Jesús, uno a la cabecera y otro a los pies”.

³⁷⁴ JANERAS, Sebastià, “Representació de l’enterrament de Crist en la tradició litúrgica i popular bizantina”, en *Actes del II Simposi Internacional d’Història del Teatre. El teatre popular a l’Edat Mitjana i al Renaixement*, Barcelona, 1988, p. 107.

³⁷⁵ Los dramas se insertan en la liturgia y entre los primeros destacan los de Limoges, Luxeuil, Moissac y Saint-Benoit-sur-Loire. En realidad, el texto más fecundo fue el tropo *Quem quaeritis in sepulchro* (en uso desde los inicios del siglo X). Según Figueras se supone de Tutilo el tropo introductorio que dio origen al drama pascual que pronto se alargó con añadidos: ROMEU FIGUERAS, José, *Teatro hispánico del periodo románico*, en “Estudios Escénicos”, 9 (1963), p. 13. En este tropo se creaba un diálogo que se interpretaba por los monjes vestidos de Santas mujeres y de ángeles para la representación. En Tours destaca la presencia de dos ángeles y tres mujeres en la puesta en escena de este asunto (*duo pueri in albis [...] et [...] tres capellani cum dalmaticis albis, coopertis capitibus*): JODOGNE, Omer, *Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, VIII (1965), p. 3. La dramatización del tema se extendió por Alemania, Inglaterra y Francia hacia el año 1000, y en el siglo XII se incorporaron nuevos elementos. Para saber más ver: DONOVAN, Richard, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958, pp. 10-13; ROMEU FIGUERAS, José, *Teatro hispánico del periodo románico*, en “Estudios Escénicos”, 9 (1963), pp. 11-15; YOUNG, Carl, *The Drama of the Medieval Church*, Vol. II, Oxford, 1951 (1933), p. 201; ESQUIEU, Yves, *Théâtre liturgique et iconographie: L’exemple des Saintes Femmes au tombeau dans la France méridionale et l’Espagne du nord*, en “Cahiers de Fanjeaux”, 28 (1993), pp. 215-231; y MAZOUER, Charles, *Les indications de mise en scène dans les drames liturgiques de Pâques*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXIII (1980), pp. 361-367.

³⁷⁶ DONOVAN, Richard, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958.

F. 618

Península, copiado desde Cataluña hasta Silos y los Pirineos³⁷⁷. El tropo *Quem quaeritis* era un dialogo entre el ángel que guardaba el sepulcro de Cristo y las tres Marías³⁷⁸. Las variantes mencionadas en los textos canónicos en cuanto al numero de ángeles, sus posturas y el número de mujeres también se reflejaban en los dramas litúrgicos³⁷⁹. La incidencia del teatro sacro en la creación de fórmulas plásticas fue defendida por Íñiguez y su conclusión fue motivada, entre otras cosas, por la tipología del sarcófago dispuesto sobre columnas a modo de altar³⁸⁰. En este sentido, es necesario destacar algo que ya he apuntado antes: que el tipo de decoración que aparece en el sepulcro soriano es igual a la que se ve en el capitel núm. 38 de Silos en la cuna de Cristo (allí la referencia al altar es evidente, pues se coloca sobre patas). De manera que si se tiene en cuenta la posibilidad de que esta tipología ornamentada de arcos ciegos perlados fuese propia de ciertos altares castellanos, tanto en un caso como en otro se estarían inspirando en aras conscientemente³⁸¹. De hecho, Forsyth estudió el altar en la puesta en escena de los dramas litúrgicos y llegó a la conclusión de que el ara era utilizada como pesebre en la Adoración de los Magos y como sepulcro en las representaciones de la Semana Santa³⁸². Si no fuese así, la decoración únicamente haría referencia a la irradiación de un motivo a partir de bocetos. En un caso u otro la relación con Silos, o con su modelo, de nuevo es evidente.

Ciñiéndome a las representaciones plásticas, la versión más antigua del tema se encuentra en Dura Europos, pero se trata de una representación muy escueta³⁸³. En el

³⁷⁷ Young publicó versos pascales pertenecientes al *Officium Sepulchri* de Vich, Ripoll y Gerona. Dos de ellos pertenecían al siglo XII, con lo cual se demuestra la circulación de los textos en esta época por la zona hispana: YOUNG, Carl, *The Drama of Medieval Church*, Vol. II, Oxford, 1951 (1933), pp. 678-681.

³⁷⁸ Hay un interesante texto sobre los aspectos dramáticos que acompañaban al canto de este tropo gracias a un pasaje de la *Regularis concordia*, obra escrita entre los años 959 y 979 por Ethelwold de Winchester para las iglesias y monasterios de Inglaterra. El Viernes Santo se disponía en una parte del altar un hueco cubierto con un velo blanco, que representaba al Santo Sepulcro mientras tres diáconos se acercaban a él cantando antífonas (*Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae?*). Se trata de una emotiva representación del siglo X donde se destaca que Jesús ya no está entre los mortales. Más tarde, el diálogo se amplió y se añadieron otras escenas y versiones. Para profundizar más ver MARTÍN DE Riquer, Miguel, *Historia de la Literatura Universal*, Vol. II, 1984, p. 568. La secularización será inevitable tal y como destaca IÑÉZ, Eduardo, *Historia de la literatura. La Edad Media*, Vol. 2, Barcelona, 1989, p. 161.

³⁷⁹ Existe constancia de dos ángeles en textos como el manuscrito de Würzburg (Universitäts-Bibliothek, ms. M. m.p.th. 2168), y en el Ordinario de la catedral de Soissons (Bibl. Nat, ms. lat. 8898). De todos modos, la liturgia oficial muestra cierta predilección por un solo ángel como se relata en Marcos y Mateo, en desacuerdo con el tropo que alude a ángeles en plural. La representación dramática sería una consecuencia directa del tropo.

³⁸⁰ IÑÍQUEZ, *Sobre tallas románicas del siglo XII*, en “Príncipe de Viana”, 112-113 (1968), pp. 41-51.

³⁸¹ De hecho, en el capitel de San Juan de Duero la cuna del Niño se decora con un diseño cuadrangular, lo mismo que en San Juan de Ortega.

³⁸² FORSYTH, Ilene, *Magi and Majesty: A study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama*, en “The Art Bulletin”, L (1968), p. 221; Véase también MAZOUER, Charles, *Les indications de mise en scène dans les drames liturgiques de Pâques*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXIII (1980), p. 363.

³⁸³ El motivo debió de recurrir a las representaciones funerarias clásicas en las que los familiares acompañan al difunto. Entre las primeras representaciones del tema destacan las que se ven en las ampollas de Monza, en el

F. 433

siglo V ya aparece el ángel conversando con las mujeres y en el siglo VI surge otra variante en la que se añaden otros testigos: los apóstoles³⁸⁴. La inmutable tradición después de Constantino es la aparición de la piedra del sepulcro algo movida o dispuesta de pie, y un ángel (excepcionalmente dos) sobre la piedra levantada y dirigido hacia las Santas mujeres. La cuestión del número de Marías es menos complicada y dentro del modelo más antiguo Mâle destacó la tipología “helenística” que seguía el evangelio de San Marcos (con tres personajes femeninos), y la siria que se basaba en el modelo de San Mateo (en el cual aparecen dos mujeres)³⁸⁵. Según Millet, en general, aparecen dos mujeres en la tumba sobre todo en la zona de Bizancio, mientras que en Occidente suelen aparecer tres (este dato se relaciona con las dos tradiciones de los sinópticos)³⁸⁶. En ambos prototipos, al principio, el sepulcro reproducía el tipo *tugurium* del Santo Sepulcro pero hacia el siglo XII en Occidente se sustituyó por el tipo de sarcófago, por su parte los griegos siguieron utilizando la imagen de un edificio rectangular coronado por una rotonda. En la imagen-tipo, la postura del ángel cambia: se sienta sobre el sarcófago, sobre la tapa o permanece de pie, y en general se aprecia un desorden entre los soldados que yacen a los pies del sepulcro espantados o dormidos (aunque el número varía, el motivo aparece a menudo)³⁸⁷.

La tradición más habitual representa la piedra levantada (*lapidem sublatum, revolutum a monumento*). Suele haber un único ángel sentado (dos en excepciones) (*et sedebat super eum*) que se dirige a las mujeres y a los pies tres vigilantes observan la escena con estupor o caen al suelo (*veluti mortui*). El homenaje de los Reyes Magos se ve completado por el de las tres Marías (casualmente, o no, colocado en Santo Domingo justo debajo).

diptico de Milán, en la placa de marfil del British Museum, en el marfil de Munich, en el marfil del Museo South Kensington, en el marfil de Gannat, en los paneles de las puertas de Santa Sabina de Roma, en el sarcófago de San Celso de Milán, en un fragmento del sarcófago de Aix, en el mosaico de San Apollinar el Nuevo, en la miniatura del Evangelionario de Rábula (Florencia, Laurenziana, Syriac. Plut. I 56), etc.

³⁸⁴ MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 519-521.

³⁸⁵ MÂLE, Emile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París, 1953 (1922), pp. 85-86.

³⁸⁶ Oriente ilustra el pasaje de Mt 28, 1-7 y Occidente el de Mc 16,1-10: MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 517.

³⁸⁷ Tal y como se ve en un capitel de la Daurade, en los mosaicos de San Clemente de Roma, etc.

De acuerdo con todo esto, hay ejemplos múltiples de la escena tanto en Occidente como en Oriente. Es uno de los temas más representados en la iconografía española y se trata de un episodio de larga tradición, pero con notables diferencias³⁸⁸.

Aparecen dos ángeles en pocos ejemplos, pero entre ellos destaca el relieve lateral de San Miguel de Estella³⁸⁹. En él la postura del primero es muy similar a la de Soria excepto por sostener la tapa del sepulcro con la mano izquierda mientras señala con la derecha el interior de donde surge el sudario, el otro está de pie y se dirige a las tres Marías, ellas le miran mientras dos hablan. De todas maneras, es más frecuente que aparezca solo un ángel sentado sobre la piedra del sepulcro y su presencia sobre la losa en diagonal, en la zona de Castilla, marca un ámbito de influencias silenses. Según Schapiro, el ángel que aparece en el relieve de Silos con el manto agitado y los pliegues extendidos, no encuentra precedente en los Beatos mozárabes, sino en el de Saint-Sever (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8878)³⁹⁰. La verdad es que no interesa tanto su origen como los gestos que se repiten: así siempre señala hacia la tumba vacía, aunque en algunas ocasiones levanta la tapa del sepulcro del que aparece un paño blanco (el sudario). En cualquier caso los precedentes parecen ser claramente bizantinos.

F. 655

F. 644, 777

Para finalizar respecto a esta dovella, la visión del ángel que descende del cielo destaca porque no se encuentra en ninguna otra ocasión. En realidad, aunque el significado del acto no es el mismo, en el ámbito peninsular la postura más cercana es la que aparece en Revilla de Santullán³⁹¹. Y la más similar en miniatura es la que se puede ver en el Sacramentario de Saint-Étienne de Limoges (París, Bibl. Nat. lat. 9438), su precedencia temporal respecto a Soria podría indicar la posibilidad de que existiera un modelo común, pero no he encontrado ninguna referencia acerca de la filiación de esta obra. En la iluminación un ángel baja del arco que enmarca la escena y, en picado,

F. 445

³⁸⁸ Se encuentra en capiteles de Villasayas, San Juan de Revilla de la Orejana, San Juan de Duero, San Nicolás de Soria, Garay, Calatañazor, Tiermes, claustro de la catedral de Pamplona, Sant Cugat del Vallès, catedral de Gerona, San Pedro el Viejo de Huesca, San Pedro de la Rúa de Estella, claustro de Tarragona. Figura asimismo en el tímpano de la puerta del Perdón de San Isidoro de León, en el sarcófago de Garcilaso de la Vega, en el friso de San Martín de Villanueva de la Peña, en las pinturas de San Baudelio de Berlanga, en un capitel de Santa María de Aguilar de Campoo, en San Cugat del Vallès, etc. En Francia se encuentra en Saint-Gilles-du-Gard, en Notre-Dame-des-Pommiers, en Chartres, en Saint-Trophime d'Arles, en el capitel de Saint-Nectaire, en un capitel de Brioude, en un capitel de Saint-Pons-de-Thomières, etc.

³⁸⁹ También hay dos ángeles en la galería de San Pedro de Caracena, en la pila de Calahorra de Bohedo, en un capitel de Torres del Río, en el claustro de Tudela, en la cámara Santa de Oviedo, en la pila bautismal de Colmenares de Ojeda, en Saint-Trophime d'Arles, en el friso del lado sur del ábside de Saint-Paul-les-Dax, en la miniatura del Monte Athos (Athos, cod. 587 m. fol. 171v), en la miniatura de la Biblia de Ripoll o Farfa (Roma, ms. Vat. lat. 5729, fol. 370), en la Biblia Floreffe (Londres, British Museum. Add. 17738 fol. 179v), en la Biblia Leaf (Victoria and Albert Museum), en la miniatura (Abb D.12 Ver Bib. cap. cod. C31v), en la Biblia de Ávila (Madrid, Bibl. Nac. vit. 15-1), etc.

³⁹⁰ SCHAPIRO, Meyer, *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984 (1977), p. 73.

balancea un incensario hacia la tumba mientras otro ser alado permanece sentado en la tapa.

Así, pues no tengo constancia de ningún ángel que descienda del cielo a abrir la tapa del sepulcro en una composición similar. Por ello resulta ser un ejemplo hoy por hoy aislado y en este sentido es imposible determinar cualquier secuencia de vínculos iconográficos.

La dovela que sigue (A IV 12) está conectada con ésta ya que las Santas mujeres que iban a ofrecer sus perfumes se encontraron con la Resurrección, testimonio de la divinidad de Cristo, y se estableció el diálogo con el ángel en una representación típica del momento de la *Visitatio Sepulchri* mencionado anteriormente.

Como se ha dicho, los evangelistas no coinciden en el número y mientras Juan sólo habla de una, Mateo nombra a dos³⁹². El que se ha seguido en esta imagen es Marcos, texto que ha condicionado el tipo artístico más habitual³⁹³. Son dos la Marías en menos cantidad de ejemplos como en el Tetraevangelio de Florencia (Florencia, Laurenziana Plut. lat. VI. 23, fol. 59v), en el claustro de Monreale, en las primeras representaciones de píxides. Sin embargo, son tres en bastantes obras más entre las que destacan los relieves castellanos de la galería de San Pedro de Caracena, San Juan de Duero, Santa Eufemia de Cozuelos, etc. En San Nicolás de Soria la escena es más abigarrada porque el marco del capitel determina la composición, pero los ademanes son iguales a los de Santo Domingo, dato que revela una misma concepción, como en Garay. Entre el resto de reinos peninsulares destaca el relieve de San Miguel de Estella donde las Marías están más elaboradas, y presentan tanto posturas como vestimentas variadas. A pesar de que en esencia el tema es el mismo, la calidad del relieve estellés revela un interés mayor que el soriano por el asunto. En cualquier caso, la representación de esta dovela es la más habitual en el territorio peninsular con lo que seguramente habría pocos cuadernos de bocetos que pudiesen determinar variaciones.

F. 428

F. 644

F. 654

- *El Anuncio de la Resurrección*

³⁹¹ Un ángel abre la tapa mientras otros inciensan el sepulcro vacío.

³⁹² Jn 20, 1: “el primer día de la semana va María Magdalena de madrugada al sepulcro cuando todavía estaba oscuro y ve la piedra quitada del sepulcro”. Mt, 28, 1: “Pasado el sábado, al alborear el primer día de la semana, María Magdalena y la otra María fueron a ver el sepulcro”.

³⁹³ Mc 16, 1-3: “Pasado el sábado, María Magdalena, María la de Santiago y Salomé compraron aromas para ir a embalsamarle. Y muy de madrugada, el primer día de la semana, a la salida del sol, van al sepulcro”.

Enteradas del Milagro, las Santas mujeres cumplen el encargo del ángel y transmiten la noticia al resto de discípulos (A IV 13). El evento se halla narrado en Mateo³⁹⁴. Y más o menos se dice lo mismo en Marcos y en Lucas³⁹⁵. No es un tema que se encuentre a menudo en las representaciones escultóricas y de hecho no tengo constancia de ninguna imagen que se ajuste totalmente al tipo de la soriana. Con frecuencia tras la Resurrección aparece la escena del *Noli me Tangere*, la duda de Santo Tomás o el encuentro de Jesús con los peregrinos de Emaús y al margen de un capitel del claustro de Pamplona y uno de San Pedro el Viejo de Huesca no he encontrado ningún ejemplo de la escena de este Anuncio de la Resurrección.

F. 777

En Pamplona se trata del momento en que María Magdalena comunica a Pedro la Resurrección, no hay duda de que es él pues lleva una enorme llave colgando de la muñeca. A diferencia del capitel navarro en Soria no se determina quién es el primero que habla con la mujer porque los cuatro del inicio de la serie llevan todos un libro como atributo. En cualquier caso, las composiciones no se parecen ya que en Pamplona hay un arco sobre Pedro, vegetales en primer plano, y tras la Magdalena aparecen otros dos apóstoles escuchando. En Santo Domingo están en fila, en una larga hilera de personajes que continúan hasta casi finalizar la rosca sin ningún tipo de adorno o accesorio.

La falta de más ejemplos comparativos genera la incertidumbre de no saber dónde se pudo crear esta composición que, sin duda, conecta con tres de las dovelas siguientes. De manera que ante la falta de otra explicación, propondré una basada en las irregularidades de montaje en el capítulo XV. De cualquier manera, los artistas de Santo Domingo debían de estar familiarizados con series de personajes bastante reiterativas ya que es sabido que en una de las arquivoltas de la portada norte de Silos se desarrollaba la escena de las Bodas de Caná y seguramente tal composición no debía de ser demasiado variada.

- Apóstoles

³⁹⁴ Mt 28, 7-8: “Y ahora id enseguida a decir a sus discípulos: Ha resucitado de entre los muertos e irá delante de vosotros a Galilea: allí le veréis. Ya os lo he dicho. Ellas partieron a toda prisa del sepulcro, con miedo y gran gozo, y corrieron a dar la noticia a sus discípulos”.

³⁹⁵ Mc 16, 7-8: “Pero id a decir a sus discípulos y a Pedro que irá delante de vosotros a Galilea: allí le veréis como os dijo”. Lc 24, 9-10: “Regresando del sepulcro, anunciaron todas estas cosas a los Once y a todos los demás. Las que decían estas cosas a los apóstoles eran María Magdalena, Juana y María la de Santiago y las demás que estaban con ellas”.

F. 126

Son los últimos testigos de la humanidad y divinidad de Cristo narrada a lo largo de las roscas de esta portada. Ellos transmitirán las ideas cristianas por toda la tierra y en consecuencia son los complementos que cierran este programa de testimonios como ejemplos de vida a seguir. En las dovelas siguientes (A IV 14, A IV 15 y A IV 16) aparecen los doce apóstoles en fila un tanto monótona y reiterativa. Todos comparten posturas de conversación, y sus gestos parecen indicar comentarios acerca de la Resurrección. Están quietos y algunos sostienen un libro o rollo entre sus manos y se dirigen la mirada (no es rara la representación del apostolado completo sin atributos que permitan diferenciarlos unos de otros). Sus actitudes varían mínimamente ya que todos están distribuidos a la misma altura y colocados a modo de procesión. En general, el colegio apostólico hace referencia a la Jerusalén celeste y resulta ser la imagen de la Iglesia triunfante. De nuevo, carezco de ejemplos en los que se encuentren los protagonistas de la escena representados de la misma manera que aquí³⁹⁶.

- Aparición de Cristo a la Magdalena

Con esta imagen se cierran las escenas de los testimonios de la Resurrección y la vida de Cristo (A IV 17). El Señor se apareció primero a la más ferviente de sus discípulos, la Magdalena, la mañana del Domingo de Pascua y le ordenó que no le tocara. La escena queda ambientada mediante un árbol que la enmarca en un exterior y cierra la serie del mismo modo que la ha abierto: con un vegetal (pero diferente al primero). En esta última dovela se representa el *Noli me Tangere* narrado escuetamente por Marcos y ampliado por Juan³⁹⁷.

El culto a la penitente de Magdala tuvo su apogeo entre los siglos XI y XII (por ello las múltiples representaciones en época románica)³⁹⁸. De hecho, la aparición de Cristo a esta santa fue un tema casi siempre olvidado en las representaciones

³⁹⁶ Asociados a la muerte como en ciertos sarcófagos, también suelen aparecer en las jambas o estatuas-columnas de ciertas iglesias. De hecho, a veces forman un friso como en Sangüesa o aparecen en el dintel como en tímpanos franceses o bien se esculpen en las arquivoltas como se ve en San Miguel de Estella, etc.

³⁹⁷ Jn 20, 14-18: “Dicho esto, se volvió y vio a Jesús, de pie, pero no sabía que era Jesús. Le dice Jesús: “Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?”. Ella, pensando que era el encargado del huerto, le dice: “Señor, si tú lo has llevado dime dónde lo has puesto, y yo me lo llevaré”. Jesús le dice: “María”. Ella se vuelve y le dice en hebreo: “Rabunni” -que quiere decir: Maestro-. Dícele Jesús: “No me toques, que todavía no he subido al Padre. Pero vete donde mis hermanos y diles: Subo a mi Padre y vuestro Padre, a mi Dios y vuestro Dios”. En Mc 16, 9-10 se especifica que: “Jesús resucitó en la madrugada del primer día de la semana, y se apareció primero a María Magdalena, de la que había echado siete demonios”.

³⁹⁸ Aparece en Saint-Gilles-du-Gard, en los mosaicos de Monreale, en un capitel de Autun, San Pedro de la Rúa, Tarragona, la Daurade, Aguilar de Campoo, en las pinturas de Bagüés, en las meditaciones de San Anselmo (Oxford Bodleian Libr. ms. auct. D. 2. 6 fol. 156), en el rollo Exultet de la catedral de Troya, en el

paleocristianas³⁹⁹. Aunque la formulación iconográfica es semejante a la de otras escenas (como la de la hemorroísa o el agradecimiento de Marta por la curación de Lázaro), en Soria la tipología responde al esquema más tradicional y no presenta ningún detalle digno de mención, aunque los ejemplos más cercanos difieren en ciertos aspectos. En el capitel de la galería este del claustro de la colegiata de Tudela, María Magdalena hace un ademán de levantarse (o inclinarse) frente a Cristo y le dirige la mirada mientras él, de pie, muestra su palma derecha. La composición es similar a la soriana excepto por las posturas y por la relación que se establece entre ambos: en esta dovela, bastante más distante.

F. 642

En cuanto al capitel de San Nicolás de Soria las principales diferencias son que se disponen dos árboles a cada lado y que la Magdalena llega a tocar a Cristo, además él no porta el nimbo característico del de Santo Domingo: el esquema no parece partir de la misma composición. Sin embargo, en otro ejemplo muy cercano: un capitel de los mártires de Garray las similitudes parecen ser mayores⁴⁰⁰. En cualquier caso, el modelo iconográfico de Soria está más en la línea de las composiciones habituales en el ámbito bizantino en las que la Magdalena se postra mirando a la tierra con el rostro casi en el suelo, a pesar de que en Santo Domingo no desciende tanto, sin duda, agacha la cabeza y no mira directamente al Señor.

- *Vinculación del ciclo de la Pasión con el resto del programa de Santo Domingo*

La iconografía de la Pasión cuenta con una presencia muy importante en el programa de Santo Domingo y muestra un desarrollo narrativo similar al de las escenas de la Infancia. La relación entre ambos ciclos es evidente por la propia conexión en las Escrituras y además porque simbólicamente la Encarnación se completa con la Pasión: para demostrar la humanidad de Jesús se evoca su Muerte en la cruz de la misma manera que se constata su divinidad con la Resurrección. Así, el misterio de la doble

Tetraevangelio (Florenzia, Laurenziana Plut. lat. VI. 23, fol. 60v y fol. 97r), en la Biblia de Ripoll o Farfa (Roma, ms. Vat. lat. 5729, fol. 370), etc.

³⁹⁹ Las primeras imágenes son las de las ampollas de Monza, en esa época aparece aproximadamente en la mitad de los sarcófagos, en las puertas de Santa Sabina, en el sarcófago de Avignon, en el sarcófago de Brescia, etc.

⁴⁰⁰ No puedo llevar a cabo una comparación más detallada ya que la erosión es acusada, no tengo constancia de fotografías nítidas y además no he podido ver el interior de esta iglesia donde se encuentra este relieve.

naturaleza se explica perfectamente a partir de la conexión de las dos arquivoltas referidas al principio y fin de la vida terrena de Cristo⁴⁰¹.

Como se puede comprobar el programa de la portada está basado en una idea coherente que trataré de explicar en el capítulo XI.

- *Algunas conclusiones*

Parece ser que los ciclos de la vida de Cristo se generalizaron y contaron con gran fortuna a lo largo del siglo XII; de hecho, muchas escenas hispanas que han sido tomadas como ejemplos comparativos se insertan en conjuntos iconográficos más extensos como el claustro de Tudela, San Juan de la Peña, el Burgo de Osma, Santo Domingo de Silos, Pamplona, la portada de San Miguel de Estella, Puente la Reina, las pinturas de Bagüés, San Isidoro de León, etc.

A pesar del éxito de algunos temas, ya he destacado que las composiciones de esta arquivolta no coinciden más que en ocasiones puntuales con la mayoría de obras hispanas y francesas. En consecuencia, es muy difícil aclarar las líneas de influencias para ciertas representaciones que se mantienen sin paralelo conocido o con escasas obras a tener en cuenta en la comparación (ocurre con las almas que surgen del costado de los ladrones, los ángeles que acompañan a José de Arimatea, el ser alado que desciende para abrir la tapa del sepulcro y las Marías que anuncian la Resurrección tras aparecer en el sepulcro). Además, algunos episodios resultan difíciles de interpretar porque no se pueden separar bien de las composiciones que los acompañan y se confunden en un mismo espacio narrativo con otras escenas (como con los primeros personajes de la arquivolta, el posible escarnio y el ángel cercano a José de Arimatea). Como resultado no he encontrado una fuente concreta para el conjunto pero, desde luego, el hecho de que no hayan llegado más composiciones cercanas a las sorianas no significa su ausencia. En cualquier caso, a primera vista la narratividad se vincula con los decorados ciclos bíblicos bizantinos en los que se resaltan las anécdotas, se multiplican los personajes y se complican los esquemas. Como he tratado de argumentar, ciertos evangelios profusamente decorados (del tipo de los conocidos como

⁴⁰¹ Por otro lado, el propuesto eje iconográfico vertical de las dovelas (que hoy por hoy no está tan claro cómo creo se ideó en origen) culminaría la interpretación del dogma propuesto en la portada con la visión de la Crucifixión, de modo que el Hijo se situaría en la misma línea que el Padre (identificado por la *Dextera*), la visión celestial de Abraham y los ángeles, y la propia Trinidad del tímpano. Así, en el contexto del programa la devoción por la humanidad de Cristo se complementaría con la divinidad, la exaltación de los mártires y la visión de la Gloria.

París 510, París 74, Laurenziana VI 23 y otros) presentan una disposición de las escenas similar a las que aquí aparece, aunque existen también otros temas que no se incluyen en Soria: la Última Cena, el Lavado de los pies, el Camino de la cruz, las Negaciones, el Descendimiento, etc. En este sentido me parece importante destacar que las escenas sorianas no tienen paralelos en el ciclo silense de los capiteles que sí se repite en iglesias como Osma, Moradillo, y otras (más o menos vinculadas al dominio de los temas del monasterio). Así, la fuerza formativa de la iconografía burgalesa, en contra de lo que sucede en ocasiones estudiadas con anterioridad, no tiene su reflejo en esta arquivolta de la Pasión. Acerca de esto es interesante resaltar que en el monasterio benedictino se encuentran algunos de los asuntos mencionados de los ciclos bizantinos que no se detallan en Soria. Seguramente la ausencia de los temas de la rosca soriana en la obra del segundo taller de Silos se debe a que ya existía un programa de Pasión y Resurrección realizado por el primer taller, así el ciclo se amplió a partir del segundo pero no se repitieron las figuraciones. Es posible que los artistas fueran conscientes de la necesidad de continuar las obras y por ello no existió la voluntad de repetir los temas de los pilares (de este modo se hizo hincapié en los momentos anteriores a la Muerte con el capitel del *Mandatum*)⁴⁰².

Parece como si los artistas o promotores de ambas obras (Santo Domingo de Soria y Santo Domingo de Silos) conociesen un amplio ciclo bizantino que utilizaron de la manera que más les convino y al que interpolaron asuntos propios según los rasgos y peculiaridades más occidentales o hispanas. La huella de Silos ha desaparecido en la cuarta arquivolta pero no así la de Bizancio.

- VIII. 5. Composición

Se ha podido constatar a partir de los múltiples ejemplos que he mostrado en este capítulo que no existe ni una sola obra tardorrománica peninsular tan decorada en sus arquivoltas como la de Santo Domingo de Soria. Si bien es cierto que la composición de cuatro roscas en la portada cuenta con paralelos, ninguno de ellos presenta todos los arcos decorados con escenas figurativas de carácter narrativo. En

⁴⁰² Esta idea de consciencia plena de lo que ya existía ha sido minuciosamente desarrollada por VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Univesidad de Columbia, 1986. Y tal y como apunta Boto respecto a la figuración teriomórfica: “el análisis histórico de los valores que informaron la figuración monstruosa del Segundo Taller requieren tener en consideración de modo simultáneo, las producciones del Primero”: BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 147.

ocasiones las archivoltas se esculpen con animales, vegetales, figuras geométricas, escenas bíblicas, baquetones y otros. A veces cada rosca presenta una unidad temática definida y puntualmente se van combinando, pero nunca, reitero, aparecen todas ornamentadas como aquí.

Entre los monumentos que presentan algún vínculo con Soria hay cuatro archivoltas en Santiago de Agüero, pero ni una de ellas se decora; cuatro en Cerezo de Riotirón dispuestas en alternancia con bocales: vegetales en la primera, “veinticuatro” Ancianos en la segunda, seres fantásticos y plantas en la tercera, y una moldura sobresaliente en la cuarta; cuatro en la Magdalena de Tudela con personajes sagrados en la primera, arpas en la segunda, venados atrapados en la tercera y acantos en la cuarta, etc. Hay tres en Ahedo de Butrón, pero sólo se decora la primera con “veinticuatro” Ancianos; tres en Moradillo de Sedano: la primera con los veinticuatro Ancianos, la segunda con motivos variados de Infancia, Matanza y seres fantásticos, y la tercera con hojas de acanto; tres en San Andrés de Soto de Bureba en alternancia entre vegetales, animales y humanos, y combinando las disposiciones radiales con las longitudinales; tres en San Nicolás de Soria, la primera geométrica y el resto sin decorar; tres en Villasayas con baquetones y seres fantásticos, etc. Aparece una en Santiago de Compostela con los veinticuatro Ancianos; y una en Garray con motivos geométricos. Finalmente, hay cinco archivoltas en San Miguel de Estella pero su disposición es longitudinal; no obstante, hay que tener en cuenta que se trata de la única portada que supera a Santo Domingo en número de roscas, y que es la que presenta unos ciclos figurativos más elaborados en su conjunto.

Sería necesario un estudio profundo de las archivoltas hispanas para poder agrupar las obras y establecer los vínculos y paralelos. No es la tarea que se ha marcado este trabajo, con lo que únicamente pretendo señalar la importancia de la composición de los cuatro arcos sorianos. Analizado el conjunto, aunque existen similitudes compositivas frecuentes, ya que no hubo un único modelo a imitar, las coincidencias en la organización son escasas. Sin duda, la tradición estaba asentada, pero lo más corriente era colocar una serie de archivoltas sin un programa narrativo tan extenso y complejo, de manera que no importaba tanto el número de dovelas pues se podían añadir vegetales, seres fantásticos o motivos geométricos sin alterar el sentido.

- VIII. 6. Conclusiones

Hasta el momento no se ha hablado lo suficiente de la importancia de las cuatro arquivoltas de Santo Domingo como para poder aprovechar toda la información que éstas ofrecen. Este estudio pretende ser un punto de partida que pueda abrir la interesante vía de conocimiento del trabajo de los artistas hispanos de la segunda mitad del siglo XII. Aunque el problema es complejo, es necesario abordarlo desde otros análisis monográficos de obras que en la actualidad no cuentan con explicación para ciertas particularidades (que podrían ser examinadas a partir de una comparación detallada).

En el conjunto de las roscas, aunque la diversidad recuerda que no existen reglas iconográficas claras, se ha visto un repertorio de esquemas repetidos a lo largo de una serie de ejemplos hispanos que parecen recoger una misma tradición. Buena parte de los datos apuntan a que habría llegado a la Península un ciclo de composiciones bizantinas completo (perteneciente a una Biblia profusamente decorada o correspondiente a bocetos de frescos o mosaicos). Ciertos detalles de Santo Domingo de Soria permiten profundizar en este argumento y he tratado de plantear la posibilidad de que los artistas sorianos tuvieran constancia de la fuentes bizantinas de una manera bastante directa. Sobre todo son dos los aspectos que permiten justificar esta hipótesis: 1. En las ilustraciones de los evangelios bizantinizantes se solían colocar los temas en el mismo orden que en la parroquia soriana, y 2. Algunas peculiaridades orientales se mantienen sólo en estas dovelas y no aparecen en otras obras cercanas que claramente beben del mismo vocabulario artístico.

Sin duda, uno de los puntos clave para comprender la iconografía de Soria es Silos, de manera que la presencia de los veinticuatro Ancianos y la Matanza se puede poner en conexión con la desaparecida portada norte del monasterio⁴⁰³. Pero al margen del reino de Castilla, ciertas escenas de la Infancia y la Pasión remiten a obras de Aragón, Navarra y Cataluña, donde significativamente el vínculo bizantino también es parte del sustrato de los temas coincidentes.

De todo lo dicho se puede proponer una interpretación en la que destaca el papel de Bizancio, no como explicación simplista para el problema sino como la base de una rica fuente de inspiración cuya importancia debió de ser más relevante de lo que

⁴⁰³ En las obras orientales el desarrollo de la Matanza estaba con frecuencia aislado del resto de temas en una página aparte: aparecía en otro folio tras el episodio de la Huida en las miniaturas de París gr. 115, fol. 26; Copto 13, fol. 6v; Laur. VI 23, fol. 7; Vat. 1156 fol. 280, etc. Si los artistas de Silos conocieron este tipo de obras podrían haber decidido aplicar toda la escena a una arquivolta completa que es la que más adelante se copió en Soria.

hasta el momento se ha determinado. En el siguiente capítulo, dedicado al ciclo de los capiteles, se verá hasta que punto estas conclusiones se extienden al conjunto de la portada.

PRINCIPALES IGLESIAS. RELACIONES ESTILÍSTICAS

1. Aguilera, San Martín (Soria)	26. Languilla (Segovia)
2. Agüero, Santiago (Aragón)	27. Moradillo de Sedano, San Esteban (Burgos)
3. Ahedo de Butrón (Burgos)	28. Pamplona (Navarra)
4. Alcanadre, Santa María de Aradón (La Rioja)	29. Omeñaca, Inmaculada Concepción (Soria)
5. Almazán, San Miguel (Soria)	30. Pecharromán, San Andrés (Segovia)
6. Alquité (Segovia)	31. San Juan de Ortega (Burgos)
7. Barca, Santa Cristina (Soria)	32. Sangüesa, Santa María (Navarra)
8. Berlanga de Duero (Soria)	33. Silos, Santo Domingo (Burgos)
9. Biota, San Miguel (Aragón)	34. Soria, San Pedro (Soria)
10. Burgo de Osma (Soria)	35. Soria, San Nicolás (Soria)
11. Butrera (Burgos)	36. Soria, San Juan de la Rabanera (Soria)
12. Caracena, San Pedro (Soria)	37. Soria, San Juan de Duero (Soria)
13. Castillejo de Mesleón (Segovia)	38. Soto de Bureba (Burgos)
14. Cerezo de Riotirón (Burgos)	39. Tiermes, Santa María (Soria)
15. Compostela, Santiago (Galicia)	40. Torreandaluz, Sto. Domingo de Silos (Soria)
16. Ejea de los Caballeros, San Salvador (Aragón)	41. Tozalmoro (Soria)
17. Estella, San Miguel (Navarra)	42. Tudela, la Magdalena (Navarra)
18. Fuentidueña, San Miguel (Segovia)	43. Tudela, San Nicolás (Navarra)
19. Garray, Los Mártires (Soria)	44. Tudela, Santa María (Navarra)
20. Grado de Pico, San Pedro (Segovia)	45. Villasayas (Soria)
21. Gredilla de Sedano (Burgos)	46. Zaragoza, La Seo (Aragón)
22. Huesca, San Pedro el Viejo (Aragón)	47. Zaragoza, Santiago (Aragón)
23. Irache (Navarra)	
24. La Calzada, Santo Domingo (La Rioja)	
25. La Peña, San Juan (Aragón)	

- XII. ROSETÓN

“Es significativo que muchas obras de arte medievales se basten a sí mismas sin que poseamos las claves de su significación simbólica”.

Jacques Le Goff

Dedico este capítulo a analizar un elemento que con frecuencia ha sido poco valorado a pesar de su excepcionalidad. Justo en la parte central más elevada de la fachada destaca un enorme rosetón que se convierte en elemento fundamental del conjunto arquitectónico. Pese a que la altura a la que está colocado no permite ver con facilidad los detalles, la rueda se encuentra decorada con temas variados de una riqueza iconográfica notable. El impacto visual y sus dimensiones lo convierten en un destacado exponente de este tipo de vanos, sobre todo en cuanto a los que se conservan en el territorio peninsular.

Varios interesantes aspectos deben ser tratados en este estudio, y entre ellos dos se distinguen por ser los principales temas polémicos: la posibilidad de que los asuntos de las dovelas constituyan un programa por sí mismo o sean únicamente figuraciones ornamentales (en cualquier caso, ya he destacado en el capítulo anterior que no estarían conectados con el resto de la fachada); y la determinación de las campañas de construcción. En este sentido, es necesario resaltar que han sido muy pocos los autores que se han interesado por este óculo y como consecuencia no se sabe casi nada de él. Por ello, el punto de partida es el de acometer la descripción para más adelante hablar, entre otras cosas, de la problemática de las fuentes de inspiración. Así, habrá que insistir en la línea de averiguar con qué intensidad se constata la huella silense, de qué manera interpretaron los artistas sorianos las composiciones más habituales del repertorio decorativo de este monasterio y en qué medida influyeron los escultores de Santo Domingo en otras canterías.

- XII. 1. Descripción

F. 167 El rosetón es un importante componente arquitectónico que concentra la atención en la parte superior del frontispicio. Se trata de un círculo perfecto formado por tres arquivoltas concéntricas fuertemente abocinadas. En la zona del núcleo se ha colocado una vidriera con forma de disco rodeada por una moldura decorada con campánulas¹. Desde este punto central se dispersan ocho columnillas radiales para sostener ocho arquillos de medio punto peraltados y decorados (en el intradós con puntas de diamante y en el trasdós con dos líneas dentadas excavadas alternativamente). Las columnas presentan basa ática y capiteles cúbicos compuestos por hojas de acanto y volutas muy esquemáticas². En los paneles situados entre los arcos y la primera rosca se han dispuesto vanos romboidales rellenos con vidrieras. El óculo está compuesto por círculos en degradación, de manera que la arquivolta interior presenta diecisiete dovelas estrechas ornamentadas con grupos de dos hojas enfrentadas que se cierran sobre sí (desde la distancia parecen ser rombos), la rosca central consta de un bestiario muy interesante desarrollado en dieciocho anchas dovelas³, y la tercera arquivolta está formada por veintidós placas (de nuevo estrechas) decoradas con dos hileras de hojas de acanto (una tras la otra) dispuestas en dos alturas. Las más elevadas se abren en abanico para mostrar los nervios y, por debajo, las otras más pequeñas aprovechan el espacio dejado para adaptar la forma en posición inversa (desde el suelo aparentan ser de nuevo rombos, pero en este caso más achatados que los anteriores)⁴. La moldura exterior forma un arco realizado que se apoya en dos columnas a cada lado. Finalmente, un listón de puntas de diamante resalta el muro y rodea la mitad superior del rosetón para descansar sobre dos

F. 27

¹ Esta ornamentación no se ve claramente a consecuencia de la enorme erosión que ha acabado tanto con los detalles de ejecución como con las partes realmente esenciales (las sucesivas restauraciones que ha sufrido esta zona permiten constatar que tan sólo queda una mínima parte: la vidriera fue totalmente repuesta en 1917 y lo mismo sucedió con los arcos de la semicircunferencia inferior). De hecho, la confusión es tal que Boto cree que “en el centro del disco hay figuras de cuadrúpedos”: BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 243.

² Los tres capiteles superiores denotan mejor factura que el resto, pero esta característica no es un dato fiable ya que hay que tener en cuenta las intervenciones y alteraciones que ha sufrido el rosetón.

³ El conjunto consta de veintinueve dovelas, pero la parte inferior se halla tan atacada por el “mal de la piedra” que es imposible ver más figuración. Las piezas R 19 y R 20 están restauradas, pero seguramente copiaron lo poco que la erosión había respetado. En la actualidad en ellas se puede ver una decoración vegetal formada por tres hojas que se cierran sobre sí. Las otras dovelas debían tener una ornamentación muy parecida a ésta, por los restos se sabe con seguridad que estaban talladas y resulta improbable que tuvieran esculpido algún tema interesante ya que, debido a su colocación, no se podrían ver desde ningún punto de la plaza.

⁴ Es interesante destacar que en las arquivoltas exteriores de algunas portadas como las de Moradillo de Sedano y la Magdalena de Tudela, el acanto también se repite a lo largo de toda la rosca.

capiteles corintios (que carecen de fuste y están colocados a modo de decoración)⁵. Este factor conduce a la problemática datación y según Gaya Nuño es: “indicio de transición”, opinión que justifica por “su decoración profusa”. Por ello retrasa la fecha de ejecución “hasta comienzos del siglo XIII”⁶. A mi entender, ni el listón que rodea el óculo ni la decoración de las arquivoltas permiten avalar tal idea. De hecho, como trataré de justificar, existen otras roscas con similar decoración a ésta (aunque no forman parte de un rosetón) y tanto los temas como el estilo apuntan a la misma cronología que el resto de la fachada. Sin embargo, son muchos los autores que aceptan estas fechas tardías propuestas por Gaya Nuño, y además algunos alegan la diferencia de coloración de la piedra respecto a la parte inferior para basarse en una datación más tardía del rosetón. Lojendio y Rodríguez argumentan que: “todo invita a suponer que las obras estuvieron paralizadas durante algún tiempo y se concluyeron estando ya más avanzada la época de transición. El magnífico rosetón que centra el frontil, es trabajo del siglo XIII. Podía muy bien estar en una catedral gótica”⁷. Como ya he apuntado en el capítulo V, creo que dicha diferencia de color se debe a la existencia de un pórtico que (casi con absoluta seguridad) protegía la parte de abajo. Por otro lado, las limpiezas del muro y las sucesivas consolidaciones de la piedra hacen que sea necesario hablar con mucha cautela sobre el color de la fachada⁸. Más adelante retomaré el tema de la campaña a la que pertenece.

- XII. 2. Relación con otros rosetones. Tipología y colocación

En primer lugar, resulta llamativo el escaso número de ejemplos comparables encontrados en la Península, cifra que contrasta con la aparición relativamente cuantiosa de casos fuera de las fronteras actuales. De hecho, ninguno de los rosetones hispanos estudiados reviste una importancia semejante al soriano (ya que casi siempre se colocan en lugares menos destacados o simplemente ocupan mucho menos espacio respecto al

⁵ Es probable que existieran fustes para estos capiteles con lo cual se convertirían en columnas adosadas al paramento. De ser cierta esta posibilidad, estos elementos resaltarían menos la forma circular del óculo y, mediante la tipología de “arco de medio punto”, el conjunto sería muy similar al del cuerpo adelantado de la portada. No obstante, no tengo constancia de restos de los fustes en el muro ni en las fotografías antiguas, y por supuesto no hay descripciones que justifiquen tal hipótesis. A pesar de ello, apunto esta probabilidad que concedería aún más armonía visual a la fachada (aunque de este modo el rosetón se convertiría en un elemento aún más excepcional de lo que resulta ser en la actualidad pues no conozco la existencia de otros rosetones con tal disposición).

⁶ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 143.

⁷ LOJENDIO Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, Vol. III, “La España románica”, Madrid, 1992 (1966), p. 182.

⁸ Mis argumentos acerca del pórtico se basan en la existencia de los huecos de los mechinales y en la presencia de las enormes ménsulas del segundo nivel de arquerías.

conjunto). Por otro lado, el alarde y derroche de fantasía decorativa de Santo Domingo no lo he encontrado más que en unos escasos ejemplos italianos e ingleses (aunque generalmente corresponden a representación animal y son más tardíos). En el resto de comparaciones o bien las roscas no están decoradas o no existe más temática que la vegetal o geométrica.

En el sureste de Inglaterra no resulta aislado encontrar un óculo en la fachada tal y como ocurre en Patricxbourne, Barfreston, Castle Hedingham y otras iglesias. Pero aún más a menudo se pueden ver en Italia en la zona de Apulia, Umbría y Toscana (concretamente la catedral de Troia, Trani, Bitonto, Todi, Santa Maria della Strada de Matrice, San Nicolás de Bari, San Pedro de Spoleto, Santa Catalina en Galatina, Castel Ritali, Santa María Mayor de Tuscania, San Pietro de Tuscania, Asís, Módena y demás)⁹. En cuanto a Francia, hay vanos circulares en algunas de las fachadas que se hallan en relación con Aquitania (como Aulnay); y además en la Ile-de-France persistió la herencia de perforar el muro desde Saint-Denis y Saint-Étienne de Beauvais hasta los rosetones góticos de Chartres o Notre-Dame de París (estos llegaron a perder el espacio más importante de la fachada para multiplicarse en el interior de las naves, se complicaron y se hicieron más grandes, en este sentido los ejemplos de los siglos XIII y XIV son los más numerosos). De hecho, no parecen existir semejanzas formales entre Inglaterra, Italia, Francia y Soria más allá de ciertas coincidencias parciales.

F. 271-272

Entre los ejemplos hispanos sólo se pueden destacar los de las fachadas de Sant Pere de Galligans, Covet, Toro y la Magdalena de Tudela, el resto son más tardíos: Uceró, Santa María de Huerta, Santiago del Burgo de Zamora, San Juan de Porta Nova, Arlanza y otros. Las relaciones con Santo Domingo no son significativas y en esta línea el óculo soriano resulta ser un ejemplo aislado, su principal interés se debe a que, debido a la desaparición de muchísimas obras de arte hispano, se ha convertido en un exponente único.

Son muy pocos los estudios que han tratado acerca de los rosetones y aún hoy en día no está claro el origen de estas ventanas circulares. En Roma ya existían grandes óculos en las *Domus*, y hay constancia de que en época paleocristiana aún se utilizaban. De hecho, algunos autores los relacionan con Oriente Antiguo, Bizancio, y el Islam. Así, se cree que a su paso a Occidente fue debido a la excelente vía de comunicación italiana

⁹ Aunque algunos son posteriores a la segunda mitad del siglo XII, interesan ser resaltados por la gran aceptación que tuvieron y la difusión de la tipología.

por medio de Sicilia. Parece que la forma inicial se inspiraba en los medallones de entrelazos orientales como los que se encuentran en Kairwan, Khibat al-Majfar, Bab al-Akdar (el Cairo) y otros. En esta línea, es posible que una etapa intermedia correspondiera a los vanos que se pueden ver en iglesias asturianas como la de San Miguel de Lillo¹⁰. Dow afirma que: “Asturias puede ser considerado como el lugar del nacimiento de la ventana-rosetón”¹¹. Por otra parte, esta autora también considera esencial la relación de la tipología de las tracerías y rosetones con los discos metálicos de los *polycandelon* bizantinos de los siglos VI-VII que se suspendían en el aire por medio de cadenas y estaban formados por huecos donde se colocaban las velas para lograr efectos de luz similares a los del sol¹². Es evidente que el paso del tiempo no ha permitido conservar los cierres de los vanos de madera y metal (que han desaparecido), pero es posible que encerrasen alguna respuesta para explicar la evolución de las tracerías hasta el siglo XII (de hecho, el empleo recurrente de ocho columnas podría ser debido a alguna tradición perdida). Según Gerhard: “la idea de las grandes rosas procede de regiones de Italia meridional que estaban en contacto con el arte islámico [...] Sicilia fue un eslabón clave en la aparición del rosetón en Occidente”¹³. Este mismo autor también señala su existencia en Jerusalén y “el conocimiento que de ellas tienen los cruzados”.

Aunque desconozco cuáles fueron los prototipos del rosetón de Soria, parece obvio que se inscribía en una tradición consolidada tanto a nivel formal como simbólico, de nuevo, no es factible que tal elemento pudiese ser creado *ex novo* en esta parroquia soriana. No tengo constancia de óculos en las fachadas que se relacionan de otra manera con Soria, pero es posible que en las portadas más importantes del monasterio de Silos o en la catedral de Osma hubiese algún rosetón¹⁴.

- XII. 3. Propuestas simbólicas. Ornamentación. Conexiones

En cuanto a uno de los aspectos más difíciles de concretar: el de la posible simbología, es interesante señalar que a menudo su forma circular se vinculaba

¹⁰ DOW, Helen, *The Rose Window*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 20 (1957), pp. 253-254.

¹¹ *Ibidem*, p. 257.

¹² *Ibidem*, pp. 260-264. Se explican los diseños.

¹³ GERHARD FRANZ, Heinrich, *Les fenêtres circulaires de la cathédrale de Cefalù et le problème de l'origine de la “rose” du Moyen Âge*, en “Cahiers Archéologiques”, IX (1962), p. 268.

¹⁴ Acerca de los rosetones en las fachadas de los transeptos remito al capítulo V.

claramente con el sol, de manera que los radios eran interpretados como rayos¹⁵. De hecho, desde la antigua Babilonia ya se relacionaban algunos óculos con símbolos solares y casi siempre su función era protectora¹⁶. Pero al margen de los sentidos más remotos, lo que interesa es que en época medieval el rosetón tenía un valor polivalente: se podía referir a la eternidad, a la Jerusalén celeste, al cosmos, a la humanidad, al infierno, etc. Y mientras algunas roscas servían para desarrollar ciclos cósmicos y apocalípticos, el significado del conjunto también podía ser una rueda de la fortuna o un símbolo del cielo: el rosetón a veces era interpretado como una *Maestas Domini* en la que alrededor se disponían los símbolos de los evangelistas (tal y como ocurre en Spoleto)¹⁷. De la misma manera, algunos óculos eran contemplados como los lugares que difundían la iluminación de Dios a los fieles¹⁸. Sin embargo, a menudo se trataban únicamente de zonas en las que desarrollar más ornamentación escultórica. Este dato conecta con lo que creo sucedió en Santo Domingo: más allá de las posibles explicaciones simbólicas, el rosetón era necesario por su función estructural (ya que el interior carecía de otros vanos por los que entrara el sol) y por la tradición arquitectónica a la que pertenecía la fachada.

En cuanto a la efectista decoración de la rosca principal, en ella resalta la variación de los temas fantásticos en los que se muestran diversas criaturas, sobre todo animales más o menos monstruosos que luchan con seres humanos¹⁹. A pesar de que no parece existir un hilo conductor que enlace las representaciones, predomina la idea del

¹⁵ En cuanto a Santo Domingo, según Sainz Magaña, el número ocho de las columnas significaba la Resurrección: SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 193. En realidad, este número también podía implicar la regeneración y el camino hacia la Redención. Y aunque considero que resulta algo forzado, el número se repite en la fachada: de la misma manera que hay ocho radios en el rosetón, en cada uno de los dos pisos de arquerías ciegas hay ocho arcos y es posible que existan más “ochos ocultos”. A pesar de que no creo que este dato sea determinante en la concepción simbólica de los autores de esta parroquia soriana (y seguramente se debe más a la casualidad que a una idea premeditada), lo apunto como un dato a tener en cuenta en relación con el significado de los números. La escasez de ejemplos comparativos hispanos no permite determinar si el número ocho era frecuente en esta tipología arquitectónica.

¹⁶ Mientras los dioses protegían a los que atravesaban el dintel de la puerta, los demonios podían entrar por las ventanas, por ello la forma circular en ocasiones era utilizada como un signo admonitorio y profiláctico.

¹⁷ Hildegarda de Bingen consideraba que la rueda con su rotación, sin principio ni fin, era la doble imagen de lo eterno y lo temporal. Citado en BURCKHARDT, Titus, *Chartres y el nacimiento de la catedral*, Barcelona, 1999, p. 159. En cuanto a la posibilidad de que en Santo Domingo de Soria el carácter del rosetón estuviese relacionado con una *Maestas* he descartado esta idea, ya que a pesar de que existe un león y un águila, no hay ningún hombre aislado y no parece haber ningún toro. Aunque los tres animales citados se encuentran juntos R 9, R 10 y R 11, al carecer del hombre y al no tener la seguridad de que el león sea un toro, descarto estar ante un Tetramorfos.

¹⁸ Al margen del significado de la forma, se debe destacar la cuestión mística de la luz preconizada por Suger y relacionada con el Pseudo-Dioniso “el contacto con Dios implica la luz inmaterial [...] la iniciación a la perfección se realiza gracias a la iluminación [...] la luminosidad indica un parecido con Dios ya que el poder de la iluminación viene del cielo”: PSEUDO-DIONÍS AREOPAGITA, *La jerarquía celestial. La jerarquía eclesiástica*, Barcelona, 1994.

enfrentamiento con lo cual es factible la posibilidad de que se intentase mostrar el acecho constante del mal, aunque no por ello el significado del conjunto debe ser entendido desde una perspectiva cerrada en la que solo se tenga en cuenta las luchas morales y los combates del bien frente a lo negativo²⁰. Tal y como he explicado en el capítulo IX para la ornamentación del cimacio, dudo que la intención de quienes realizaron estos temas fuese la de advertir a los fieles sobre el mal o provocar lecturas alegóricas, más bien creo que tanto la forma como el repertorio se inscribían en una tradición determinada de la que en la actualidad se han perdido otros eslabones. A mi entender, el derroche figurativo parece corresponder únicamente a un alarde de decoración, las escenas cinegéticas tienen un valor estético innegable y se adaptan perfectamente a la necesidad ornamental del rosetón. Esta idea se puede justificar con otros argumentos: en la zona inferior las composiciones son exclusivamente vegetales y no parecen tener sino un sentido meramente decorativo y reiterativo. De este modo, es obvio que se han colocado los temas en relación con la visión del espectador: de hecho, no se han alternado los elementos vegetales con los de los enfrentamientos en las zonas más visibles de la arquivolta, se han colocado en la parte donde resultan imposibles de ver. Este dato posiblemente implica una distribución de las dovelas más meditada de lo que parece a simple vista, lo cual no remite a una simbología concreta sino un deseo de variación. Posiblemente las dovelas con más figuración se dispusieron deliberadamente en los puntos más visibles, pero no creo que se hubiera pretendido mostrar una lectura minuciosa de cada una de ellas pues de todas las posibilidades de colocación: arquivoltas, capiteles de la portada, cimacio, capiteles de los arcos ciegos inferiores y arquerías superiores, se ha elegido, sin duda, el lugar más alejado de la vista para exhibir estos

¹⁹ Todos los motivos han sido descritos en el capítulo VI.

²⁰ Los enfrentamientos son contradictorios: mientras que en ocasiones el hombre parece vencer a las bestias de aspecto temible, otras veces es atacado por ellas, y en algunos casos es sometido por los adversarios que engullen y tragan a sus víctimas. El tipo de serpientes y bestias que atormentan a los condenados se cuentan con detalle en los hádices musulmanes que derivan de la “Escala de Mahoma”, pero al margen del contexto islámico la ferocidad de los antropófagos que evocan al diablo es un signo constante en la tradición cristiana en conexión con las condenas por los pecados cometidos. Pero las posibles lecturas no son unidireccionales y aunque la presencia de hombres desnudos suele ser asimilada a los pecados de la carne también se puede poner en relación con la necesidad de un hombre nuevo, el viejo es devorado porque debe de ser regenerado y renacer. La frecuencia de este tipo de representaciones se constata sobre todo en contextos de Juicios Finales como los de Torcello, el *Hortus Deliciarum*, el marfil de Londres, Orvieto, Santa María la Mayor de Tuscania, el Salterio de Cambridge (Londres, Trinity College B, 11, 4 fol. 5v), el Salterio de Winchester (Londres, British Museum, fol. 39), el tímpano de Sainte-Foy de Conques, la portada de Beaulieu, el parteluz de Souillac, etc. Sin embargo, nada en el óculo soriano permite avalar un contexto apocalíptico. Como trataré de demostrar más adelante las composiciones remiten a escenas aisladas que se pueden ver con frecuencia en los capiteles y dovelas de muchas iglesias castellanas, creo que su presencia en este óculo se debe a una intención decorativa ajena a un significado concreto.

combates²¹. A pesar de todo ello, Boto opina que: “en este rosetón, animales y monstruos resultan ser elocuentes agentes del Maligno encargados de afligir castigos a los condenados y, a un tiempo, de configurar un fresco infernal que lleva implícitas funciones exhortativas y admonitorias [...] Tímpano y rosetón confrontan visiones del Más Allá sobre el muro occidental del templo. La luz cristológica vinculada al mundo ultraterreno penetra en la iglesia de Santo Domingo entre una legión de monstruos inicuos”²².

Los animales fantásticos no tienen una forma única y el vocabulario decorativo está formado por monstruos compuestos con elementos de diferentes bestias (que oscilan entre el ámbito acuático y el terrestre) como serpientes, cuadrúpedos, águilas, saurios, leones, perros, etc. Las formas variadas crean seres que a veces deben ser puestos en relación con la capacidad creativa de los artistas, por ello, según la manera de unirlos el resultado es un híbrido u otro más o menos bello, terrible o fascinante. Pero al margen de la inventiva individual, cada uno de los elementos del repertorio animal puede ser rastreado en Silos.

Si bien, en general, en el rosetón parece dominar el carácter de combate en las representaciones, el sentido y significado concreto de cada escena no está claro ya que a veces aparecen seres afrontados sin más. Tal y como he dicho creo que predomina el interés decorativo²³. Boto apunta que: “este magro horizonte literario (de la Castilla del siglo XII) no sólo desaconseja la aplicación de lecturas simbolistas a la plástica monumental sino que incluso pone en entredicho el conocimiento puntual del nombre y las propiedades de cada una de las distintas criaturas”²⁴.

Desde hace décadas se ha establecido un conflicto acusado entre dos corrientes de interpretación de los seres fantásticos y existe una polémica acerca de si esta clase de imágenes tenía siempre un significado o si por el contrario predominaba el interés por la forma. Los trabajos más tradicionalistas hacen hincapié en los valores simbólicos que se

²¹ Aunque desde zonas más alejadas de la actual plaza se puede ver con claridad el conjunto circular del rosetón, es evidente que desde más atrás se aprecian peor los seres que pueblan la arquivolta. Así, reitero que la altura no permite ver fácilmente los detalles, y debido a ello no se pueden distinguir bien las derrotas o victorias entre los animales y los hombres.

²² BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 244.

²³ En un intento de establecer un posible significado al ciclo completo de las dovelas, he rastreado en algunos calendarios para ver si alguna imagen correspondía con las que aquí se encuentran, pero la búsqueda ha resultado infructuosa. Lo mismo ha sucedido con los zodíacos, de hecho, consideraba factible que alguno de los animales pudiese corresponder con algún signo (como ocurre con el león), sin embargo ha sido en vano rastrear más. Así, no parece existir una lectura del conjunto.

²⁴ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 20.

encuentran descritos en los bestiarios, tratados fisiológicos y enciclopédicos; por ello reducen cada uno de los motivos a las explicaciones simbolistas sin tener en cuenta que, a menudo, los artistas desconocían los libros en los que basan sus explicaciones²⁵. Por el contrario, otros autores creen que no existe más valor que el ornamental y niegan toda alegoría. Es aconsejable proceder con cautela ya que los motivos monstruosos son a menudo ambiguos y variados, y desde luego, parte de su valor depende de su localización. Aunque existen valoraciones generales que implican que el monstruo debe ser entendido como algo negativo, buscar una explicación complicada en el caso del rosetón de Santo Domingo creo que no conduce a ningún lugar. De este modo, no voy a considerar a los monstruos desde la óptica de la rígida simbología, mi idea es que en primera instancia los relieves derivaban exclusivamente de la copia de modelos y repertorios ornamentales²⁶.

Después de todo lo apuntado, hay que destacar que la decoración monstruosa de esta arquivolta no es un caso aislado. En efecto, existe un desarrollo ornamental, en cierta medida similar, en las procesiones de bichos de algunas roscas sobre todo castellanas, entre las que destacan Osma, Cerezo, Villasayas, Abajas, San Juan de la Rabanera y Silos.

En los arcos de la sala capitular de Burgo de Osma se encuentran bestiarios que presentan plantillas silenses tal y como demuestra Boto en la publicación de parte de su tesis doctoral²⁷. Por su parte, en la tercera arquivolta de la portada de Cerezo de Riotirón se desarrolla una profusión de bichos de la que este mismo autor destaca los “estilemas silenses-oxomenses”²⁸. De la misma manera, en la segunda arquivolta de la puerta de Villasayas hay “plantillas de estirpe silense y morfología oxomense”²⁹. En cuanto a la arquivolta de Abajas también se encuentran composiciones similares. Y respecto a las trompas de San Juan de la Rabanera Boto escribe: “el referente de estas labras se encuentra, dentro de las tierras sorianas, en el capítulo de Osma y en algún extremo en la arquivolta de Villasayas. Pese a lo que se ha afirmado, estas roscas no compartieron su repertorio de modelos con el óculo de Santo Domingo”³⁰.

F. 623, 631

F. 683, 685,
689

F. 755

²⁵ Boto apunta que: “los bestiarios no fueron los cauces de transmisión de conocimientos zoológicos en los reinos peninsulares, a diferencia de lo que sucedió en amplias áreas del Norte de Europa”: *ibídem*, p. 103. Véase también el capítulo siguiente.

²⁶ El significado se ajustaba a lo que quería el responsable y la interpretación a lo que veía el espectador: BASCHET, Jérôme, *Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie*, en “*Annales HSS*”, I (1996), p. 106.

²⁷ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, pp. 194-199.

²⁸ *Ibídem*, p. 236.

²⁹ *Ibídem*, p. 237.

³⁰ *Ibídem*, p. 267.

A mi juicio, existen bastantes coincidencias entre todas estas obras y Santo Domingo como para que se pueda afirmar que los modelos comunes corresponden a unas plantillas ampliamente difundidas por Castilla. De hecho, es importante señalar que, tal y como se verá, casi todas las escenas sorianas tienen paralelos o en dovelas o bien en capiteles de la zona. No obstante, es interesante resaltar un par de detalles importantes que se convierten en diferencias puntuales entre Soria y las obras mencionadas: en primer lugar, excepto en Osma, en el resto de iglesias no hay casi presencia de seres humanos en las dovelas; y en segundo lugar, en Santo Domingo, salvo en momentos puntuales, no aparece nunca la vegetación que sí se ve en Osma, Cerezo y Abajas³¹. Aunque es significativo, no creo que estos datos puedan ser un argumento para desvincular las composiciones sorianas del resto. De hecho, es posible que en el modelo común a estas canterías se encontrasen las características más peculiares de Santo Domingo, por ello hay que buscar cuál pudo ser el centro difusor. En este sentido parece evidente que los ejemplos se concentran en torno al ámbito silense, por lo que resulta necesario acudir al monasterio burgalés. En la actualidad, en el claustro de Silos hay muy pocos capiteles en los que se pueda ver un claro predominio de los seres humanos, pero la existencia de restos de otras edificaciones con figuraciones más parecidas a las que se encuentran en el rosetón soriano parecen indicar que otras dependencias del monasterio silense se concentraron este tipo de escenas de luchas. Boto menciona la chambrana de sirenas de la Fuente del Santo y dice que se trata de una “pieza que pudiera reflejar la profusión temática de las arquivoltas que guarnecían la portada septentrional de la iglesia monástica”³². Sobre este mismo elemento, años antes Frontón había escrito: “el hecho de representar radialmente, sobre un arco, un motivo del bestiario, particularidad que la convierte en el lejano modelo de los célebres bestiarios dispuestos sobre arcos, tales como los de la ventana capítular de El Burgo de Osma, las arquivoltas de Villasayas (Soria), Cerezo de Riotirón (Burgos), Alquité (Segovia) e incluso Maján (Soria); las trompas de San Juan de la Rabanera o el óculo de Santo Domingo, ambos en la ciudad de Soria”³³. En esta línea décadas antes Yarza ya había señalado que los restos de Osma

³¹ Se pueden ver elementos vegetales en R 1, R 2, R 14 y R 15.

³² BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 196.

³³ FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *Esculturas inéditas del monasterio de Santo Domingo de Silos*, en “Glosas Silenses”, VII/1 (1996), p. 42.

podían estar inspirados en una obra similar de Silos³⁴. Si se tienen en cuenta estas consideraciones resulta muy posible que en el monasterio castellano hubiese existido una arquivolta desaparecida con figuración similar a la de las obras mencionadas (de una manera u otra todas remiten a este centro artístico). Lamentablemente el hecho de que no hayan salido a la luz todos los fragmentos de las excavaciones dificulta la tarea de la explicación ya que creo que en el monasterio burgalés estaban muchas de las claves de interpretación de Soria. No obstante, no todo se ha perdido y los restos de Osma se convierten en lo que parece ser un puente entre Silos y Soria. Tal y como trataré de demostrar en la tercera parte, algunos artistas oxomenses conocían muy bien Silos ya que posiblemente habían trabajado allí (aunque no en el claustro), y más tarde se relacionaron directamente con las obras de Santo Domingo de Soria, con lo cual las plantillas “silenses-oxomenses” de las que habla Boto en su estudio acerca otros monumentos también aparecen en la parroquia soriana con diferente intensidad.

Aparte de las influencias más directas, fuera de la Península también he encontrado algunos casos interesantes de roscas decoradas con bestiarios, pero los ejemplos resultan ser mucho más escasos. En cuanto a Italia, en la fachada de la colegiata de Barletta hay una arquivolta que rodea el vano de la puerta este donde se puede ver una serie de representaciones de animales y hombres relativamente cercanas a las sorianas³⁵. En Inglaterra, en la iglesia de Barfreton destaca un rosetón con toda una rosca decorada a partir de monstruos y vegetales³⁶. Y finalmente, en Francia, es interesante resaltar que así como para algunos capítulos anteriores las iglesias del oeste no han sido casi mencionadas por carecer de temática coincidente, muchas arquivoltas y capiteles de estas portadas se decoran con bestias. De todos modos, los vínculos no son directos y a pesar de que algunos esquemas de monstruos se comparten, no ocurre así con la manera de realizarlos: las figuras se convierten en repetitivas imágenes que se multiplican a lo largo de toda la rosca con escasa variación³⁷.

³⁴ YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma*, en “Boletín del Seminario de Arte y Arqueología”, XXXIV-XXXV (1968-1969), pp. 225, 228.

³⁵ De hecho, aparecen dragones, un águila, una especie de jabalí, hombres que cabalgan bestias y leones, y hasta una representación similar a la de la última dovela descrita (con un personaje con una “lanza” con punta redondeada y un ser con cuerpo humano y cabeza animal que se le acerca).

³⁶ Poseo una mala reproducción en la cual no soy capaz de determinar bien los detalles, pero no creo ver a ningún ser humano.

³⁷ Destacan con animales fantásticos las iglesias de Genouillé, Civray, Vouvant, Saintes, Pamproux, Saint-Ours de Loches, Monastier, Corme-Royal, Parthenay-le-Vieux, Saint-Sulpice d’Arnoult, Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, Macqueville, Chermignac, Contré, Matha, Saint-Hilaire de Melle, Talmont, Ruffec,

Aunque no cuento con más ejemplos, la existencia de representaciones con similar tipología en puntos tan distantes remite a la posibilidad de que existiese una tradición relativamente afianzada de ornamentar arquivoltas con motivos animales. Una vez se ha destacado la presencia de otras roscas decoradas con motivos similares tanto en el ámbito hispano como fuera de él, ha llegado el momento de analizar las dovelas una por una para ver dónde se hallan las fuentes temáticas de cada repertorio³⁸. Muy poco se ha dicho acerca de estos relieves y ya he apuntado que uno de los problemas a los que hay que enfrentarse es el de la identificación de cada uno de los elementos del friso circular, debido a la considerable altura en la que se hallan y a la acusada erosión, algunos detalles resultan ser muy difíciles de precisar. Además, no hay referencias fiables en cuanto a la identificación de los temas ya que la mayoría de autores tan sólo nombran lo poco que observan sin orden ni análisis. Así, el propio Gaya Nuño únicamente dice: “son visibles desde luego, escenas de cacería, leones revolviéndose, jabalíes, caballeros y otras figurillas esculpidas con indudable maestría y dominio del movimiento”³⁹. Muchos autores simplifican las palabras de Gaya Nuño y escriben “se trata de escenas de cacería” sin más. No estoy de acuerdo con esta apreciación y creo que es mucho más correcto hablar de luchas, el hecho de que se repitan exactamente las palabras del investigador soriano implica que algunos estudiosos no se han tomado la molestia de ver lo que realmente hay. Fue necesario esperar décadas para que alguien se detuviera en los relieves del rosetón y aunque Sainz Magaña identifica la mayoría de las dovelas no las describe totalmente ni las explica⁴⁰. Hasta fechas muy recientes se pasaba por alto el óculo y Boto,

Varaize, Cahdenac, Beauvais, Aulnay, Angers, Angoulême, Vézelay, Varaize, Chartres, Bourdeaux, etc: BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987).

³⁸ El orden de estudio de los temas comienza desde el cuarto correspondiente a la mitad inferior izquierda, y avanza hacia la derecha (los números corresponden al croquis adjunto). En primer lugar debo resaltar las dificultades de análisis ya que algunos animales presentan una mezcla anatómica demasiado complicada como para establecer bien su identificación. Aunque en algunas ocasiones he recurrido a textos, no creo que en ellos se encuentre la fuente de inspiración de los artistas, ni que los artífices sorianos hayan tenido en cuenta la simbología que se les atribuye a los animales en los bestiarios. Por otro lado, es importante destacar que no pretendo hacer un listado completo de las obras en las que se encuentra cada uno de los temas de las dovelas ya que rebasaría los límites del estudio. Además quiero dejar constancia de que los ejemplos citados no siempre implican similitud de esquemas, sino representaciones de animales más o menos parecidas. De todos modos, se ha de tener en cuenta que en el capítulo siguiente hago un estudio más pormenorizado de algunos temas. Acerca de las descripciones, véase el capítulo VI.

³⁹ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 143.

⁴⁰ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 157. En algunos aspectos evidentes es sumamente lacónica. En la dovela segunda, según su esquema (que corresponde con una dovela más en el croquis) dice: “se ve un pájaro de cuello largo y alas desplegadas”, en realidad no identifica al ser con la sirena-ave que representa. Lo mismo ocurre en la dovela decimoprimera “se ve un pájaro de frente con alas desplegadas”, y es obvio que se trata de la tradicional iconografía románica del águila.

en 2000, es el primero que hace una descripción temática y un intento de interpretación⁴¹. Dos años antes ya se había referido al rosetón en términos parecidos⁴². Finalmente, en el libro más actual en el que se estudia Santo Domingo se describen algunos temas sin orden y se hace referencia a que: “en la rosca media el interés iconográfico que primaba en la portada deja paso al decorativo”⁴³. Nada más se ha dicho en la actualidad, por lo que resulta evidente la necesidad de profundizar en el análisis de este elemento.

En la primera dovela decorada con figuración (R 1) se encuentran dos sirenas-ave típicas de muchos capiteles conectados con el repertorio silense. Boto se inclina, con reservas, a identificar los animales como una pareja de dragones⁴⁴. Pero a mi juicio son dos arpías que afrontan sus cuerpos en direcciones opuestas y vuelven sus cabezas para mirarse, el tipo es el de las que aparecen en Ahedo de Butrón, Burgo de Osma, Cerezo de Riotirón, Moradillo de Sedano, San Miguel de Estella, San Juan de Duero, San Pedro de Soria, etc. Las más cercanas en cuanto a las posturas (no respecto a los rasgos) son las de los capiteles núm. 20, núm. 23 y núm. 41 del claustro de Silos.

F. 169

En la siguiente dovela (R 2) se ven dos animales cuadrúpedos opuestos similares a ciervos o venados. Magaña cree ver dos cabras afrontadas⁴⁵. Y Boto considera que se trata de una “pareja de grifos estáticos”⁴⁶. Si se acepta que son ciervos, la composición más parecida es la de una dovela de la arquivolta de Abajas en la cual los animales también comparten los cuartos traseros y similar a la del capitel núm. 52 de Silos (pero con las cabezas en diferente dirección). Sin embargo, también existen otros esquemas que

F. 169

F. 619

⁴¹ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 243. En la nota 182 enuncia los temas. Tal y como se verá, a pesar de que estoy de acuerdo con la mayoría, no todos corresponden con mis identificaciones. Así, escribe: “pareja de dragones (?) inmóviles, pareja de grifos (?) estáticos, dragón y arpía con caperuza, dos humanos cabalgan y someten respectivamente león y grifo, dragón devora un hombre desnudo, dragón antropófago alanceado por la víctima y por otro humano vestido como el anterior, dragón mordiéndose la cola y león devorando el brazo de un humano desnudo que lo cabalga y blande una espada, dos arpías cabalgadas de espaldas por dos hombres desnudos que se amenazan recíprocamente con hachas (?) [...] pareja de leones afrontados, águila, jabalí (?), pareja de humanos vestidos cabalgando y zahiriendo un dragón, pareja de arpías, caballero con lanza en ristre dirigiéndose hacia un león atezado por una serpiente, dos demonios conducen a un condenado, mujer y hombre en escena doméstica (?)”.

⁴² BOTO VARELA, Gerardo, “Leer o contemplar. Los monstruos y su público en los templos tardorrománicos castellanos”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 380. En la nota 67 enuncia los temas y dice exactamente lo mismo que en la posterior publicación de su tesis doctoral.

⁴³ VVAA, *El arte románico de la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 87.

⁴⁴ BOTO VARELA, Gerardo *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 243.

⁴⁵ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 157.

⁴⁶ BOTO VARELA, Gerardo *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 243.

F. 182, 751

a primera vista recuerdan a esta dovela pero que en realidad se parecen más a la representación de un capitel lateral (Cf I 7). En esos casos los ciervos juntan los pechos tal y como sucede en Nuestra Señora de Retuerta, Magdalena de Tudela, Ahedo de Butrón y otros.

F. 169

Dos sirenas-ave aparecen en la siguiente dovela (R 3)⁴⁷. Se trata de una de las representaciones de las que se pueden encontrar más relieves parecidos ya que los rasgos de estos seres fantásticos son los más habituales, pero sus características son variables: de manera que en ocasiones despliegan las alas, otras las recogen, portan el cabello suelo, lo tapan con una capucha, etc. Así, existen en Armentia, Garray, Cerezo de Riotirón, Moradillo de Sedano, Silos, etc. En cuanto a los parentescos más cercanos, en una dovela de la sala capitular del Burgo de Osma la postura de una de ellas es exactamente igual a la soriana y tanto en San Juan de Duero como en un capitel del interior de San Nicolás de Soria aparece una sirena-ave con capucha.

F. 672, 685,
688

F. 637

F. 169

La cuarta dovela (R 4) se organiza en dos grupos y en ella se hallan dos seres humanos montados sobre dos monstruos. Respecto al hombre que cabalga sobre el león, existe la posibilidad de que se tratara de Sansón, aunque tal identificación debe ser descartada porque en general aparece en actitud de destrozar la mandíbula de la bestia y suele mostrar una larga cabellera y barba. Los ejemplos que he encontrado hacen referencia a David o Sansón tal y como ocurre en Torreandaluz, Abajas, Hormaza, Maján, etc⁴⁸. Pero la representación más cercana a la del primer personaje es la de una dovela de la arquivolta externa de uno de los arcos de la sala capitular de Burgo de Osma, en ella, a pesar de que la cabeza del hombre aparece casi desencajada por la postura y el león no levanta la pata, la composición es exactamente igual. Lo mismo sucede en la arquivolta de la portada de Villasayas y en este caso la principal diferencia es el ser alado sobre el que cabalga el humano.

F. 709

F. 623

F. 567, 566,
562-563

F. 169

En la dovela posterior (R 5) aparece un animal y un humano. El monstruo, de enormes dimensiones, ocupa horizontalmente toda la superficie, está colocado de perfil y vuelve el rostro hacia atrás para tragar a un ser humano. A pesar del evidente impacto decorativo no he encontrado ninguna representación en escultura semejante a ésta. La idea de la composición pudo haber partido del tipo de las bocas enormes de monstruos

⁴⁷ Boto cree que se representa a un dragón y una arpía con caperuza. Aunque la diferencia más clara está en la cabeza, a mi entender, ambos son iguales en cuanto a la morfología de los cuerpos y en las alas con lo cual son dos sirenas-aves una con capuchón y la otra con la cabeza descubierta: *ibídem*, p. 243.

⁴⁸ Sobre Sansón, véase R 13.

que engullen personajes como ocurre en uno de los capiteles del interior de San Isidoro de León (aunque son tres los humanos y están mordidos por las piernas). De la misma manera, también aparecen bichos que picotean y muerden a seres humanos en el pilar de Souillac, en el mainel de Agüero, en los capiteles de Santiago de Compostela, en los mosaicos del Baptisterio de Florencia, etc. La representación parece ser habitual en cuanto al concepto, pero no así en la composición.

En la sexta dovela (R 6) se localizan dos personajes en lucha contra un monstruo. La postura del primero que combate es muy similar a la que aparece en el capitel núm. 57 de Silos. De hecho, la disposición de las piernas es exactamente igual a pesar de que la lanza se coloca de otra manera, posición que también se parece a la del capitel del Descenso a los infiernos del segundo taller de la Daurade de Toulouse, a una de las dovelas del Burgo de Osma, a un capitel de San Pedro de Gumiel de Hizán, a otro de Santa María de Aguilar de Campoo, al de San Miguel de Estella, a una dovela de Maján, etc⁴⁹. En estas composiciones no aparece el contrapunto del ser humano devorado y normalmente el bicho con el que se enfrenta el primer individuo suele ser un dragón bastante pequeño.

F. 169

F. 567, 566,
562-563

F. 652

En la dovela siguiente (R 7) se encuentran dos animales y un hombre en el que destaca la representación bastante naturalista de su anatomía. Tal y como ocurre en otras ocasiones, no me constan representaciones similares a ésta. De todos modos, uno de los monstruos es semejante al que aparece en uno de los relieves laterales de Sangüesa.

F. 168-169

F. 720

En la octava dovela (R 8) aparecen dos personajes montados sobre dos arpías. El hombre parece sostener algo que no se aprecia bien, posiblemente un látigo o arma arrojadiza⁵⁰. En este caso, el único de todo el rosetón en el que se enfrentan dos humanos, la lucha podría simbolizar la discordia humana. El llamado “torneo fantástico” del capitel núm. 10 del primer taller de Silos, presenta una disposición muy similar (a pesar de que los hombres desnudos levantan hachas y están montados en cabras aladas que se tocan por los cuartos traseros). Las relaciones compositivas entre el claustro silense y la escena soriana son evidentes: las amenazas de los jinetes parten de idéntico gesto. La misma forzada posición de los cuerpos que cabalgan fieras y la firmeza con la

F. 168

⁴⁹ Este tipo de posturas se puede ver en representaciones antiguas como la del Tesoro del *Sancta Sanctorum* del Vaticano, en el *Physiologus latinus* (Berna, Bürgerbibliothek), en el díptico de San Petersburgo, en el del cónsul Areobindo (Zurich, Schweizerisches, Landesmuseum), etc.

⁵⁰ Boto, aunque duda, afirma que se trata de hachas: BOTO VARELA, Gerardo *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 243.

F. 756

que agarran, en este caso látigos, se puede ver la caja de Saint-Albans⁵¹. Desconozco más ejemplos en escultura, y aunque el esquema no es el mismo existen representaciones de hombres que cabalgan animales y se enfrentan como en San Miguel de Estella o en Santo Domingo de la Calzada.

F. 168

En la clave (R 9), correspondiente al centro de la circunferencia, se presenta un león de perfil que mira a la derecha, su posición es majestuosa a pesar del poco espacio del que dispone⁵². Se trata de un tipo de postura habitual que se puede ver en los capiteles de Toulouse, San Pedro de Soria, San Juan de Duero, San Pedro de Caracena, Ahedo de Butrón, Agüero, Santa Catalina de Azcona, etc.

F. 168

En la siguiente dovela (R 10), también casi en el centro del círculo, se localiza otro león con posición afrontada al anterior⁵³. Los ejemplos se pueden compartir con los anteriores a pesar de las posturas diferentes.

F. 168

La decimoprimer dovela (R 11) es muy pequeña y muestra un águila que ocupa toda la superficie⁵⁴. Existe un paralelo notable en la manera de representar este animal en la arquivolta externa de uno de los arcos de la sala capitular del Burgo de Osma (a pesar de que en la catedral oxomense carece de cabeza y se ha dispuesto con otro igual al lado). Del mismo modo, también en uno de los modillones de la capilla central de Santo Domingo de la Calzada aparece uno muy parecido (aunque gira su cabeza hacia la derecha y bajo sus patas hay algo que podría ser una pareja de serpientes, lamentablemente la erosión no permite afirmar nada).

F. 631

F. 168

En la siguiente dovela (R 12) se ubica un animal de perfil que avanza hacia la izquierda (al eje del rosetón). Aunque parece ser un jabalí nada permite asegurarlo.

F. 689

Semejante animal, aunque con matices, se puede ver en Cerezo de Riotirón y no he

⁵¹ Marfil inglés conservado en el Victoria and Albert Museum.

⁵² Boto suma esta dovela a la siguiente y considera que se trata de una pareja de leones afrontados: BOTO VARELA, Gerardo *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 243. Lo cierto es que no se muestran colocados en la misma postura y no se miran. Por ello creo que, a pesar de la proximidad, no fueron pensados como una pareja.

⁵³ El rey de los animales aparece por partida doble en el rosetón (igual que sucede en los capiteles Cf I 6 y Cf II 6) con lo cual se destaca el interés por esta representación. Se trata de un signo solar que implica la muerte y la resurrección (asociado sobre todo a los meses de julio y agosto). Al margen de este simbolismo es uno de los animales que más se representan en la Edad Media.

⁵⁴ Símbolo celeste y cósmico, este animal es considerado por el *Physilogus* como: “el rey de las aves, y su nombre representa la duración de la vida, ya que vive cien años [...] Y tú, hombre prudente, cuando estés abrumado por la multitud de tus pecados, elévate también hacia las alturas, es decir, hacia tu propia conciencia, y precipítate contra la roca, o sea la fe verdadera, y deplora tus pecados, y purifícate en el agua corriente, a saber en tus lágrimas de arrepentimiento; y a continuación, caliéntate a los rayos del sol, es decir, en la comunidad de creyentes, y despréndete de la inflamación, -o sea del pecado- que nubla tu vista, y tu juventud quedará renovada como la del águila, y recibirás el nombre de “justo” en presencia de Dios: MALAXECHEBERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid 1999 (1986), pp. 133-134.

F. 181, 194

encontrado ninguno más. En un capitel hoy por hoy fuera de su contexto, del museo de Silos, se encuentra la representación de una cacería en la cual aparecen jabalíes (con la representación de pelos paralelos en el lomo y el hocico más logrado). Allí no hay duda de que se trata de este animal, de modo que es posible que los de Soria y Cerezo fuesen copias de este mismo esquema.

En la posterior dovela (R 13) aparecen dos hombres y un ser fantástico. El tipo de monstruo es parecido, aunque menos voluminoso, al que aparece en una de las dovelas de Cerezo de Riotirón (sobre todo por la cola que se encuentra enroscada de una manera peculiar). El tipo del segundo personaje es muy similar al de R 4, pero en este caso es mucho más probable que su modelo inicial fuese el de Sansón, pues aquí sí abre las fauces del león⁵⁵. Así, al margen de los ejemplos de Torreandruz, Abajas, Hormaza y Maján, las composiciones más cercanas son las de la mocheta derecha de Ahedo de Butrón, la de la segunda arquivolta de Moradillo, la de un canecillo del alero del presbiterio de Santo Domingo de la Calzada y la de uno de los canecillos del ábside de Butrera.

F. 167

En la otra dovela (R 14) aparecen dos arpías o sirenas-ave atrapadas entre vegetales. En el medio se encuentra un tronco del que salen tres ramas dirigidas a cada lado. En la puerta de la Biblioteca del monasterio de Silos existe una composición realmente cercana a ésta tanto en la forma del vegetal, como en su comienzo de abrirse en abanico, como en la forma de atrapar los cuellos. También en un capitel de la sala capitular de San Pedro de Soria están representadas las bestias de igual modo y éstas aparecen también en un capitel de Gredilla de Sedano, en Ahedo de Butrón, en las arquivoltas de la portada de la Magdalena de Tudela, en San Millán de Lara, etc.

F. 167, 170

F. 646, 752-753

En la decimoquinta dovela (R 15) se localiza un caballo colocado hacia la derecha, de perfil, con la cabeza hacia el suelo⁵⁶. La tipología de representación de esta dovela recuerda a los sellos y emblemas de tipo ecuestre. De hecho, esta postura es similar a la de uno de los sellos de plomo de 1178 de Alfonso VIII⁵⁷. Pero también se encuentran parecidas representaciones en las luchas entre jinetes como las de San Pedro de Caracena, Frías, etc. En realidad no tengo más constancia de casos aislados como éste aparte de una

F. 170

⁵⁵ La tipología de Sansón procede del tema de la lucha de Gilgamés y del mito de Hércules. En el Salmo 1-7, se hace referencia a que es el triunfo del cristianismo sobre el paganismo. El tema se suele asimilar a la representación de la virtud cristiana de la fortaleza.

⁵⁶ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 243. Conecta esta imagen con la siguiente y cree ver una lanza en ristre. Desde luego, no se trata de un objeto largo lo que porta el caballero.

F. 665

de las dovelas de la arquivolta de Moradillo en la cual aparece un jinete a caballo (aunque las diferencias principales son la capa, la ausencia de yelmo y la postura de los brazos). En cuanto a la postura del jinete soriano, en la primera dovela de la portada de Villasayas aparece un hombre en igual actitud a éste, pero en este caso monta un dragón, la posición es del tipo de la ya mencionada para el primer personaje de R 4.

F. 170

En la dovela siguiente (R 16) aparecen dos animales extraños. Uno de ellos es una serpiente-dragón de la cual no he encontrado ningún paralelo y tampoco existen parecidos en cuanto a la composición de la escena.

F. 170

La penúltima dovela con figuración (R 17) no se aprecia bien por la erosión, pero se intuyen tres personajes de perfil colocados hacia la izquierda del marco. Se podría considerar que el personaje principal, de aspecto más humano, es un pecador condenado que se ve conducido por seres que corresponderían a demonios. Escenas similares a ésta se pueden ver en uno de los capiteles del palacio de los Reyes de Estella, en una miniatura del Salterio de Stuttgart y en una de las dovelas de Santiago de Puente la Reina.

F. 170

Finalmente, en la última dovela (R 18) se aprecia un personaje de frente sentado con el brazo derecho hacia abajo y el otro hacia arriba, posiblemente en la mano izquierda porta un objeto pero no soy capaz de precisar más⁵⁸. La acusada erosión impide realizar comparaciones y no he encontrado ninguna escena similar a ésta.

Así pues, una vez analizadas las escenas resulta probado que no se trata de composiciones totalmente nuevas. Mientras en algunos casos se combinan esquemas que se encuentran en otras iglesias de manera aislada, en ocasiones se copian exactamente ciertas composiciones. Lo más llamativo resulta ser la presencia de algunos seres fantásticos de los que en la actualidad no existen paralelos monumentales, sin embargo la *variatio* no impide rastrear los componentes de los monstruos entre los más habituales del repertorio románico. Las conexiones remiten al ámbito silense y las composiciones parecen tener más carácter castellano que riojano, navarro o aragonés. De hecho, no se encuentran en Santo Domingo algunas de las composiciones típicas de Santo Domingo

⁵⁷ MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *Apuntes de Sigilografía*, Madrid, 1993, pp. 68-69.

⁵⁸ Boto considera que se trata de un hombre y una mujer en una escena doméstica. Aunque coloca un interrogante, no explica qué es lo que le ha llevado a tal identificación: BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 243.

de la Calzada o del claustro de Pamplona que sí pueden ser rastreadas en iglesias de Aragón o Navarra⁵⁹.

Teniendo en cuenta la estructura de la fachada pienso que es evidente que el rosetón fue propuesto desde el principio. Su colocación armoniza la parte superior del conjunto y filtra desde el exterior la luz necesaria para las oscuras naves. Desde luego, no pudo ser realizado hasta que los dos pisos de arquerías ciegas se hubiesen concluido, y en realidad los trabajos de la rosa central son algo más tardíos que el resto simplemente por la secuencia temporal que lleva implícita cualquier construcción. No creo, por tanto, que se deba hablar de dos campañas constructivas diferentes, ni de una paralización de las obras, ni de unas fechas entradas en el siglo XIII⁶⁰.

Cabe la posibilidad de que se encargara la obra de los relieves a un nuevo equipo de tallistas de ámbito local familiarizados con los motivos silenses y oxomenses (o al menos a dos artistas que trabajaron con diferentes modos), aunque también es posible que fueran los discípulos de los primeros maestros de la fachada, o que se tratara de los mismos individuos del resto de relieves que habían llegado a un grado diferente en el tratamiento de la figura humana⁶¹. En cualquier caso, las diferencias en el desarrollo de los hombres y los animales respecto a algunos capiteles, y sobre todo en cuanto a las arquivoltas, son notables, dato que parece apuntar a la idea de que en el rosetón se trabajó con dos “modos diferentes de hacer escultura”. Si bien en las dovelas que combinan seres fantásticos y humanos ciertas posturas presentan un mayor dinamismo y variedad que en el resto de la fachada, hay que destacar que los animales que aparecen aislados (en la zona superior) son bastante simples y relativamente estáticos, lo cual implica dos modos de ver las composiciones.

Al margen de las maneras de esculpir, también es importante destacar que las dovelas R 9, R 10, R 11 y R 12 no tienen la misma medida que las anteriores y las

⁵⁹ Por ejemplo, no se encuentran atlantes, ni cabezas combinadas con seres afrontados típicas de algunos capiteles del interior de Santo Domingo de la Calzada. Del mismo modo tampoco se ven dragones afrontados que bajan sus largos cuellos al nivel de sus patas, animales que sí aparecen en los capiteles de la girola del templo calceatense y se repiten en el friso exterior de Agüero. No se encuentran los esquemas compositivos de aves que picotean sus patas y entrecruzan sus cuellos típicos del claustro de Pamplona y relacionados con el repertorio tolosano. Tampoco se ven leones de melena frondosa y que muerden sus largas patas como ocurre en Loarre o Armentia.

⁶⁰ Remito al capítulo IV.

⁶¹ En el caso de la representación de los leones centrales, es evidente que la concepción de uno y otro pertenecen a dos maneras de trabajar distintas y lo mismo sucede con algunos híbridos. Por ello creo que, al menos, dos artistas se ocuparon de las dovelas figuradas y es posible que un tercero llevase a cabo las vegetales para agilizar las tareas. Véase el capítulo XV acerca de la distribución de los modos de esculpir.

inmediatamente posteriores⁶². De hecho, parecen haber sido cortadas para “encajar” apresuradamente (dicho dato podría explicar la distinta concepción de la superficie a tallar respecto a las primeras). Es decir, parece probable que mientras se levantaba la estructura arquitectónica de la parte superior, en el taller se trabajara en los relieves y seguramente no fue hasta el momento en que se debieron montar las piezas cuando se dieron cuenta de que algunas medidas no concordaban (algo parecido a lo que les ocurrió en la portada)⁶³. Por ello, creo posible que decidieran cortar la dovela R 9 ya que la mutilación es visible en los cuartos traseros del animal⁶⁴, cortar un poco la R 10, y añadir la R 11 (como se puede ver el águila está condicionado por las estrechas dimensiones del espacio que ocupa totalmente). Así, es factible que en la idea original el león (R 10) debiera de ocupar la clave (por ello mira al frente), y seguramente el águila no estaba prevista. De ese modo, en la parte superior del círculo debían converger las direcciones hacia la derecha y hacia la izquierda representadas por el grupo del león (R 9) y por el jabalí (R 12) respectivamente.

En la actualidad no es posible concretar nada más acerca del desarrollo de las obras. A mi juicio, la fachada de Santo Domingo fue prevista con la estructura actual desde un inicio y el rosetón no implica un parón en las obras ya que queda demostrado que las composiciones escultóricas responden a los esquemas más habituales del momento, de modo que ciertas peculiaridades deben ser entendidas bajo la óptica de la distribución del trabajo de un taller en el que actuaban diferentes artistas con calidad e inquietudes distintas.

- XII. 4. Conclusiones

Existe una serie de testimonios que permiten probar la fortuna de los repertorios silenses de monstruos y luchas. En este sentido, Santo Domingo de Soria se convierte en un exponente más de las obras castellanas en las que se pueden rastrear las

⁶² No cuento con las dimensiones de las dovelas ya que las restauraciones no llevaron a cabo un levantamiento planimétrico de la fachada. A pesar de ello, la cuestión de las medidas diferentes de las dovelas de la zona superior es algo que se puede constatar a partir de un simple examen más o menos atento.

⁶³ Seguramente al colocarlas en círculo en el suelo no percibieron el problema y es muy probable que fuese en el momento de cerrar el vano cuando se dieron cuenta. Creo que se colocó la estructura cuando ya se habían puesto algunas hiladas de sillares en altura para que así se asentaran las piedras. Véanse los capítulos IV y XV.

⁶⁴ No descarto que tras él hubiese algún humano o monstruo, con lo cual ya no sería tan evidente el cambio de concepción de los dos leones (R 10 y R 11). Pues el primero pertenecería a un grupo (y de ahí su

composiciones del monasterio burgalés. Si bien en la actualidad no es posible localizar todos los precedentes de las dovelas sorianas en el claustro de Silos, la existencia de otras dependencias hoy desaparecidas (cuyos restos salen a la luz muy poco a poco) permite suponer que en las decoraciones de otros capiteles y en las arquivoltas de las portadas desaparecidas estarían las claves de muchas escenas. El mismo vocabulario ornamental aparece en torno a los mejores artistas de la zona y los paralelos, sobre todo con Osma, implican el éxito de las fórmulas de un repertorio con el que se trabajaba sin tener en cuenta la simbología de las composiciones. Creo que el resultado visual de la rosca de Santo Domingo es suficientemente efectista como para concluir que el principal objetivo de estas esculturas era ornamental. Algunas posturas idénticas de personajes y ciertas composiciones exactas aparecen en contextos variados de iglesias diferentes dentro de los reinos hispanos para constatar el uso de unos modelos que se empleaban sin contar con el significado original.

Así, la escultura de Santo Domingo no resulta ser excepcional porque existen paralelos, pero las dimensiones del conjunto del rosetón (del que no hay ni una obra que pueda ser puesta en comparación), hacen que este elemento deba ser tenido en más alta estima de la que hasta el momento se le ha concedido. Seguramente hubo más obras peninsulares con tal vano en la fachada (de hecho, he señalado la existencia de casos similares en Italia, Inglaterra y Francia, obras que remiten a una tradición más o menos asentada) pero nada queda de ellas. Probablemente las pistas remitirían a Silos u Osma, los grandes centros con los que Santo Domingo se vincula de forma más clara.

En el siguiente capítulo se volverá a destacar la impronta silense en las arquerías ciegas de la fachada, dato que corroborará que en escenas aisladas los artistas tomaron lo que tenían más a mano: es decir, los esquemas que contaban con más éxito. Hecho que contrasta con lo que ocurrió con los ciclos narrativos de la portada en los que predomina el vínculo oriental y los escasos paralelos hispanos. Parece que algunos repertorios de origen silense contaban con tanta fortuna que era imposible trabajar al margen de ellos.

postura), mientras que el segundo se habría pensado aisladamente para la clave y por ello miraba de frente desde su posición privilegiada.

- II. APROXIMACIÓN AL MARCO HISTÓRICO

“¿Qué quiere decir esto si no es –positivamente- que no se puede “hacer historia” sin inscribirla en el suelo sobre el que se mueve la humanidad, bajo el cielo que la cubre; sin enraizarla en su propio espacio; sin tomarle así, largamente, afectuosamente, la medida al mundo?”.

Paul Zumthor

A la hora de analizar cualquier obra de arte no se debe dejar nunca de lado el estudio histórico: es evidente que el conjunto cultural otorga el significado completo del objeto, y por ello es necesario acercarse, en la medida de lo posible, a los hombres que imaginaron Santo Domingo y a los primeros que vieron la iglesia.

Debido a la ausencia de referencias concretas en cuanto a las concepciones culturales de la población soriana, los parámetros mentales del monarca bajo cuyo reinado se ideó este templo resultan básicos para insertar la creación en el contexto para el que fue pensada. Así, pretendo mostrar una parte de las circunstancias culturales, políticas y sociales sin las que resulta muy difícil entender la actividad constructiva de la segunda mitad del siglo XII.

No trato (ni mucho menos) de hacer una historia de Soria ni de Castilla, intento únicamente recordar algunas de las cuestiones que tuvieron más importancia para la configuración de la sociedad de la cual es deudora la iglesia de Santo Domingo. Además con este capítulo intento plantear hasta qué punto los argumentos que vinculan a la monarquía castellana con la parroquia soriana han sido esgrimidos a partir de una base sólida. Así pues, el marco histórico resulta ser el referente adecuado para realizar una serie de interrogantes que deberán aclararse a lo largo de las siguientes páginas.

No hay duda de que ciertas consideraciones de carácter general son imprescindibles para alcanzar un mejor conocimiento de la historia del templo y en este sentido la valoración del contexto de su creación se plantea como un punto de partida.

- II. 1. Alfonso VIII, Leonor de Aquitania y Soria

El largo reinado de Alfonso VIII representa un momento clave en la historia medieval de Castilla. No obstante, se trata de un periodo bastante difícil de conocer en sus detalles por la falta de fuentes documentales y la carencia de estudios monográficos¹.

En la trayectoria de la vida del monarca el período de la niñez es el que se relaciona de manera más clara con Soria, pues existe constancia de que pasó parte de ella en la ciudad. Sin embargo, no hay datos que corroboren su interés por residir allí más adelante². De hecho, los vínculos afectivos (que aún hoy en día se recalcan) parecen desmesurados para lo que realmente muestran los hechos. A menudo se han resaltado ciertos favores de Alfonso VIII como prueba de una inclinación que no me parece demostrada. Si bien es cierto que el rey concedió privilegios a los caballeros sorianos, también es verdad que mostró un interés notable por los segovianos³. Así, el apoyo a esta clase social (la más dinámica del momento) debió de estar motivado más por circunstancias de índole militar que por favoritismos sentimentales. Lo más probable es que, en realidad, el rey buscara llevar adelante empresas bélicas y por ello necesitara tener a su lado a esta entidad política de ámbito regional. Además, tal y como Diago destaca, la concesión de los privilegios a los sorianos no adquirió sanción definitiva hasta fechas alejadas: en torno a 1293 y 1304⁴. Pero al margen de este tipo de actuaciones, en cierta medida más o menos generalizadas, existe un testimonio de una intervención del monarca que remite a la villa castellana. Se trata de un agradecimiento personal a la collación de Santa Cruz (donde el rey residió de pequeño): mediante un privilegio especial se le permitió elegir entre sus caballeros un alcalde al año (el resto de collaciones de la ciudad sólo podían nombrarlo en años alternos)⁵. De todos modos, este dato no resulta

¹ Sobre este rey destaca el completo análisis de GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, 3 Vols., Madrid, 1960. Su documentación, presentada en el Vol. III, es esencial para comprender la segunda mitad del siglo XII en Castilla. Además, resulta ser bastante amplio el libro de MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo, *Alfonso VIII*, Burgos, 1995.

² En realidad, el monarca también pasó su infancia en otras ciudades. Entre ellas destaca Ávila donde estuvo desde los nueve hasta los trece años: RUIZ ASENCIO, José Manuel (ed.), *Crónica de Veinte Reyes*, Burgos, 1991, p. 272.

³ En Segovia concedió a algunos personajes territorios que hasta entonces estaban reservados únicamente a las autoridades eclesiásticas: MARTÍNEZ MORO, Jesús, *La tierra en la comunidad de Segovia. Un proyecto señorial urbano (1088-1500)*, Valladolid, 1985, pp. 109-110. Por el contrario, Soria no gozó de beneficios territoriales y parece que los privilegios otorgados a los sorianos no fueron tan determinantes como en ocasiones se ha destacado (hablaré de ello más adelante).

⁴ DIAGO HERNANDO, Máximo, *Estructuras de poder en Soria a fines de la Edad Media*, Valladolid, 1993, p. 183.

⁵ DIAGO HERNANDO, Máximo, "Alfonso VIII y el Concejo de Soria", en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), p. 356. Cita lo que se cuenta en la Crónica de Rodrigo Jiménez de Rada; referencias que se relatan también en MARTEL, Miguel, *Canto tercero*

tan significativo como para concluir que Alfonso VIII tuviera una marcada predilección por Soria.

Trataré de constatar que las escasas noticias que existen no evidencian una relación directa entre el rey y la ciudad más allá del periodo de su minoría de edad. A pesar de esto, Diago menciona que: “el reinado de Alfonso VIII representó un momento fundamental tanto en el proceso de consolidación del grupo caballeresco como grupo social dominante en el seno del concejo soriano [...] como en el proceso paralelo de encumbramiento de la ciudad de Soria a la categoría de núcleo político de primer rango en el reino de Castilla”⁶. Aunque me parece exagerada la afirmación de “núcleo político de primer rango”, estoy de acuerdo con recalcar en esas fechas un cierto impulso de la ciudad. En cualquier caso, a mi entender, este estímulo se encontraba propiciado más por el contexto histórico y su propia dinámica de evolución que por la intervención directa del rey.

El 31 de agosto de 1158 murió prematuramente Sancho III de Castilla (1157-1158)⁷ y su hijo Alfonso VIII, de menos de tres años de edad (nacido el 11 de noviembre de 1155), pasó a ser el heredero de la corona⁸. Un año atrás, en agosto de 1157, tras la muerte de Alfonso VII (1126-1157) se había llevado a cabo la separación de Castilla y León⁹. En el turbio contexto de este momento histórico destacan una serie de datos esenciales: Fernando II (1157-1188) estaba al frente del reino formado por Galicia, Asturias y León, y anhelaba hacerse con la corona de su sobrino Alfonso VIII; los

de la Numantina y su comento: de la fundación de Soria, del origen de los doze linajes y de las antigüedades desta ciudad, Madrid, 1967 (1590), pp. 160-161; y en LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Vol. II, Madrid, 1978 (1788), p. 90. Remito al capítulo IV para conocer los detalles acerca de las contradicciones sobre el posible lugar de residencia del rey. Este aspecto, aunque no es básico para este estudio, resulta ser interesante ya que las opiniones al respecto son variadas, de manera que el análisis de los datos puede ayudar a establecer algunos vínculos de las familias nobiliarias sorianas con ciertas parroquias.

⁶ DIAGO HERNANDO, Máximo, “Alfonso VIII y el Concejo de Soria”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), p. 357.

⁷ Aunque no es un dato que trascienda en este análisis, es importante recordar que no hay consenso sobre el mes del fallecimiento. En este sentido, Martínez Díaz destaca que: “Sancho III muere el 31 de julio en Toledo”: MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo, *Alfonso VIII*, Burgos, 1995, p. 19.

⁸ Tampoco existe unanimidad acerca de dónde nació. En PORRES MARTÍN-CLETO, Julio (ed.), *Anales Toledanos*, I, Toledo, 1993, p. 131 se dice: “Nació el rey don Alfonso, noche, día de San Martín e fue día de viernes, era MCXCII”, citado en MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo, *Alfonso VIII*, Burgos, 1995, p. 17. Martínez Díaz añade: “no consta el lugar de su nacimiento, aunque se haya supuesto que fue la ciudad de Soria la que le vio nacer”. Al respecto, en la *Historia de España de Menéndez Pidal* se coloca un cuadro elaborado por Jaime de Salazar y Acha en el que aparece el dato de que Alfonso VIII nació en Soria. Este asunto sería una cuestión a tener en cuenta si se supiera algo más de su vínculo con la ciudad, pero como no es así tan sólo lo cito a modo de anécdota: LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “Amenaza almohade y guerras entre reinos”, en VVAA, *La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, Vol. IX de “Historia de España de Menéndez Pidal”, Madrid, 1998.

almohades avanzaban por el sur del territorio peninsular; Sancho VI de Navarra (1150-1194) amenazaba por el noreste de Castilla; Alfonso II (1162-1196) se mantenía en Aragón y Cataluña; y además las rivalidades y desavenencias de las familias más poderosas del reino (los Castro y los Lara) tambaleaban la estabilidad deseada. Frente a estos acontecimientos Sancho III, antes de fallecer, determinó que los feudos de la corona de Castilla podían ser retenidos por sus ocupantes hasta que Alfonso VIII alcanzase los quince años de edad, y así prorrogó las tenencias reales que ya tenían *feudo temporalis*. Para ello dispuso que su hijo quedara bajo la tutela de Gutiérrez Fernández de Castro, quien fue nombrado “custodio del rey”. Este personaje era cabeza de linaje, integrante de la *schola regis* y uno de los mayores y más experimentados grandes de Castilla; de hecho, años antes ya había sido “amo” de Sancho III. Del mismo modo, Manrique de Lara (otro de los individuos más influyentes del reino) fue nombrado regente. Con estas medidas el rey castellano esperaba equilibrar la influencia de estas dos casas nobiliarias. Pero la designación no fue del agrado de los Lara, quienes reaccionaron dispuestos a impedir que se ejerciera la tutoría. Así, se planteó un grave problema que derivó en las luchas civiles que amenazaron profundamente el periodo de la regencia.

A pesar de que la secuencia de los acontecimientos es bastante oscura, sobresalen en ella algunos hechos importantes. Tras meditar cómo hacerse con el poder, los Lara exhortaron a los Castro a que cedieran la custodia del rey y lo entregaran a García García de Aza (hermano de madre de los Lara y tío de Manrique de Lara) con la promesa de que podría recuperar el cuidado de Alfonso VIII cuando quisiera. Gutiérrez Fernández de Castro creyó en la buena voluntad de éstos y les confió el pequeño. Pero pronto, de manera astuta, los Lara pidieron a los Castro la entrega de las villas y fortalezas del niño. Cuando Gutiérrez Fernández comprendió que las exigencias respondían a la intención de sacar provecho del *status* del rey les pidió que se lo devolvieran, pero éstos no accedieron. En ese momento, se abrió una profunda crisis y ambas casas estallaron en un largo enfrentamiento cuajado de numerosos conflictos que aprovecharon los reinos colindantes para ganar terreno. Los leoneses se hicieron con determinadas zonas de Castilla, mientras que los navarros se apoderaron de Logroño, Cerezo y Briviesca entre otras poblaciones. Ante la nueva situación, la familia de los Castro buscó refugio en León y pidió ayuda a Fernando II, a quien impulsaron para intervenir en Castilla (pero la revuelta salmantina

⁹ Las fechas que he colocado al lado de los monarcas a los que hago referencia corresponden a los años de reinado, pero en el caso de la familia de Alfonso VIII determinan los años de vida.

detuvo sus proyectos). La *Crónica latina de los Reyes de Castilla* habla de: “un periodo de matanzas, rapiñas y desórdenes”¹⁰.

Cuando el conde Manrique de Lara y sus hermanos vieron que corrían peligro ante el avance de los Castro y los leoneses, llevaron el niño a Soria en 1159. Esta ciudad se consideraba un punto fuerte y retirado donde el rey podía estar a salvo durante un tiempo, y parece ser que en ese periodo se alojó en las casas de los Santa Cruz (parientes de los Lara y leales a su causa)¹¹. Era el verano de 1162 cuando los Lara se replegaron a la parte oriental de Castilla y entregaron la custodia de Alfonso VIII al concejo de Soria. En julio de 1162 murió Manrique de Lara (en el ataque de Huete) y su hermano Nuño Pérez de Lara se hizo cargo de la regencia. Ante el acoso continuo del avance de los opositores, en 1163 llamaron a Cortes y determinaron entregar el niño a Fernando II (aceptando que fuera tutor de su sobrino hasta los catorce años). En realidad, el rey de León quería que Alfonso VIII le prestara homenaje para que se convirtiera en su vasallo. Así, empezó a emitir documentos en nombre del rey castellano con la pretensión de obtener una efectiva regencia o *curia regni*, pero los Lara no estaban dispuestos a consentirlo. Una vez que el rey de León llegó a Soria, Pedro Núñez de Fuente Armexir (deudo de los Lara, de la casa de los Santa Cruz) se llevó el niño a la fortaleza de San Esteban de Gormaz y poco después a Atienza. Fernando II salió a perseguirlo, sin embargo buena parte de las villas y ciudades castellanas dieron su apoyo a la causa de los Lara (entre otras cuestiones porque no querían entregar el poder político al rey leonés más allá de ciertos límites). Más tarde, el pequeño volvió a Soria y la población lo entregó de nuevo a esta familia¹².

A lo largo de 1166 algunas ciudades como Nájera, Ávila, Toledo y la propia Soria reconocieron el dominio efectivo de Alfonso VIII; apoyo que acabó con la mayoría de los núcleos de resistencia. Poco después se entabló la negociación que finalizó definitivamente con este largo conflicto, y el 11 de noviembre de 1169 Alfonso VIII, mayor de edad (con catorce años), se armó caballero en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes.

¹⁰ BREA, Luis Charlo (ed.), *Crónica latina de los Reyes de Castilla*, Madrid, 1999, p. 35.

¹¹ Según FERNÁNDEZ VALVERDE, Juan (ed.), *Historia de los Hechos de España*, Madrid, 1989, cap. XV y MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), *Primera Crónica General de España*, Madrid, 1955 (1906), cap. VIII. Citado también en MARTEL, Miguel, *Canto tercero de la Numantina y su comento: de la fundación de Soria, del origen de los doce linajes y de las antigüedades desta ciudad*, Madrid, 1967 (1590), p. 160.

¹² Según se cuenta en un episodio destacado en Madoz en el que recoge la frase del pueblo: “libre vos dimos al rey Don Alfonso nuestro rey, et vos libre le guardad”: MADDOZ, Pascual, *Diccionario geográfico estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Vol. XIV, Madrid, 1849, p. 488.

Sobre esta historia, la leyenda cuenta que Alfonso VIII no olvidó el servicio prestado por los sorianos y más adelante les dio el privilegio de no salir a campaña “sino con la figura del monarca”, de modo que los caballeros eran así reconocidos como “guardas del rey”¹³. Además, en el Fuero Extenso (redactado entre 1190 y 1214) se les concedió el tributo de los “cien arneses”, pero como ya he apuntado la sanción definitiva no se llevó a cabo hasta los siglos XIII y XIV¹⁴. Así pues, a mi juicio algunos investigadores han exagerado bastante al admitir los vínculos del rey respecto a la ciudad castellana. En relación con los datos históricos expuestos creo que no existe ningún indicio que pueda llevar a la afirmación de que “Alfonso VIII estuviera en deuda con los sorianos” y ninguna información avala que el monarca sintiera la necesidad de recompensar a la ciudad. Insisto en este dato ya que el papel de Alfonso VIII como posible promotor de Santo Domingo se fundamenta, en parte, en los acontecimientos descritos. De hecho, como son todavía numerosos los puntos oscuros sobre el verdadero papel de la monarquía y la nobleza en lo que respecta a la ciudad de Soria, a la espera de nuevas luces sobre este asunto, mi opinión es que se ha sobrevalorado la relación de la realeza con esta ciudad.

La declaración de la mayoría de edad de Alfonso VIII abrió una nueva etapa en la historia de Castilla ya que la continuidad del reino dependía de que tuviera cuanto antes descendencia. Por ello, su enlace se convirtió en una cuestión de estado y pronto se decidió por una esposa: la elección recayó sobre la joven Leonor, hija de la reina Leonor (de Aquitania, Anjou y Poitou) y Enrique II Plantagenet (rey de Inglaterra y uno de los monarcas más poderosos del momento)¹⁵. Varias debieron ser las razones para que se

¹³ MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé)*. Art and History, Madrid, 1972, pp. 22-23. Este autor concreta: “el privilegio de escolta fue donado en 1158 y llevado a cabo en las batallas de Alarcos y las Navas”. Sin embargo, resulta más factible que no fuera efectivo hasta años después. De hecho, algunos investigadores mencionan a otro rey en relación con este derecho: PÉREZ RIOJA, Antonio, *Crónica de la provincia de Soria*, Madrid, 1867, p. 27, indica: “el 2 de abril de 1304, el rey D. Fernando IV dió privilegio para que los caballeros y escuderos sorianos no pudiesen salir á campaña á que no asistiesen el rey o el príncipe heredero”.

¹⁴ El privilegio de los arneses se conoce gracias a la confirmación que hace de él Sancho IV en 1285. Por razón de este tributo los reyes de Castilla debían entregar a los caballeros sorianos en el primer año de su reinado cien pares de armas, escudos, capellinas y sillas. Por desgracia, el Fuero original en lengua latina no ha llegado a la actualidad y tan sólo se conservan versiones romanceadas en las que probablemente se introdujeron modificaciones. Hablaré de nuevo de este documento al hacer mención de las parroquias sorianas.

¹⁵ Los padres de Leonor se habían casado en la ciudad de Poitiers en 1152. Hago referencia a este dato ya que se destaca la relación con el suroeste de Francia en cuanto a la tipología arquitectónica de Santo Domingo. Aunque Poitiers fue un centro artístico muy importante no creo que fuese tan fundamental como para determinar directamente la composición de la fachada soriana. Tradicionalmente se ha admitido un estrecho vínculo tipológico con iglesias de esta región francesa y la defensa de tal idea ha esgrimido precisamente el origen de la reina. Véanse los capítulos IV y V.

buscara en el extranjero a la futura mujer y una de ellas fue la problemática política interior de los reinos hispanos: la enemistad con Navarra hizo que se viera conveniente una alianza con la corte inglesa y además la buena relación de Castilla con Aragón propició que los navarros se vieran en un apuro territorial.

Leonor había nacido en Domfont en 1161¹⁶. Y muy pronto, a los ocho años, fue prometida con el monarca castellano Alfonso VIII (cuando él tenía catorce)¹⁷. Aunque no está muy claro, es posible que las negociaciones del enlace tuvieran lugar en la primera curia del rey celebrada en Burgos en noviembre de 1169¹⁸. Poco después, el arzobispo de Toledo llegó a Burdeos con un numeroso séquito para confirmar la decisión. La embajada estaba compuesta por los obispos de Burgos, Palencia, Segovia y Calahorra; y por los condes Nuño Pérez de Lara, Ponce de Minerva, Gonzalo Ruiz de Girón, Pedro Ruiz, Fernando Ruiz, Tello Pérez de Meneses, García González y Gutier Fernández¹⁹. He creído conveniente detallar quiénes eran los miembros del séquito real para poder determinar si alguno de ellos tenía conexión directa con Soria: en relación con la idea del posible vínculo artístico con el oeste de Francia no había que desechar que alguien pudiera haber visto la tipología de las iglesias de la zona y hubiera deseado hacer una parecida en Castilla. Debo destacar que la búsqueda ha sido infructuosa: no he encontrado a nadie directamente ligado a la ciudad soriana y ninguno de ellos parece haber podido financiar Santo Domingo.

La futura reina viajó por tierra desde Burdeos a Somport, hacia Jaca y a Tarazona, donde se celebró la boda²⁰. “Es probable que la reina acompañara más allá del Midi a su hija Leonor [...] junto al brillante cortejo en el que se encontraba el arzobispo de Burdeos, los obispos de Poitiers, Angoulême, Saintes, Périgueux, Agen y Bazas y un gran número de señores de Aquitania, que hicieron escolta a la joven princesa hasta España”²¹. Es

¹⁶ De nuevo entre los historiadores falta un acuerdo sobre las fechas de nacimiento: MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo, *Alfonso VIII*, Burgos, 1995, p. 43 menciona que la reina había nacido en 1160. Para ello se basa, aunque no lo indica, en GONZÁLEZ, Julio *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. I, Madrid, 1960, p. 188. Según Linehan, era desde pequeña “pragmática y prudente, calculadora y hábil”: LINEHAN, Peter, *History and Historians of Medieval Spain*, Oxford, 1993, p. 257.

¹⁷ Las edades varían según las fechas que se tomen para el natalicio.

¹⁸ GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. I, Madrid, 1960, p. 188.

¹⁹ MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo, *Alfonso VIII*, Burgos, 1995, p. 44.

²⁰ GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. I, Madrid, 1960, p. 190.

²¹ RICHARD, Alfred, *Histoire des Comtes de Poitou. 1126-1204*, Vol. II, París, 1903, p. 154. Martínez Díaz amplía las referencias y destaca: “el séquito estaba constituido por los obispos de Dax, Poitiers, Angulema, Xanton-Saintonge, Perigord, Bazas y por unos 15 magnates de Normandía, Bretaña y Gascuña”: MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo, *Alfonso VIII*, Burgos, 1995, p. 44. Para conocer los nombres de los personajes del cortejo enviado por Alfonso VIII a Guyena y los que acompañan a Leonor desde Burdeos, véase la nota 172 de las pp. 188-189 de GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*,

importante resaltar la cantidad de personas que significaba la llegada de la joven y su séquito, cuando Leonor se casó no tenía ni diez años y resulta lógico pensar que necesitaba gente para que la educase en la nueva cultura, estos personajes (que procedían de Francia e Inglaterra) también pudieron jugar un papel relevante en cuanto a la aportación de las ideas sobre tipologías arquitectónicas. Así, se podría haber dado el caso de que alguno de estos extranjeros hubiese querido financiar las obras de Santo Domingo, pero tal y como ha sucedido antes tampoco tengo constancia de que ninguno de los miembros del cortejo de la reina tuviese algún vínculo con Soria. Parece que nadie, ni los que acudieron a Francia desde la Península ni los que vinieron desde Aquitania a Castilla, tuvo conexión directa con la ciudad de Soria.

En el mes de septiembre de 1170 se celebraron las fiestas de los esponsales y este año es aceptado por muchos investigadores como el momento a partir del que se iniciaron las obras de Santo Domingo. He intentado buscar cualquier información al respecto, pero no hay nada que relacione las obras del templo con el año del matrimonio real y no existe ningún dato que permita constatar semejante afirmación²². La hipótesis que ha planteado tal cronología se reduce a la tipología arquitectónica, concretamente a la articulación de la fachada, que se ha explicado a partir del vínculo con el oeste de Francia personalizado por la llegada de Leonor a España. No comparto tal argumentación y de hecho, no hay que olvidar que en el momento de la boda la reina contaba con nueve años y el rey con quince; atribuir a ambos monarcas la decisión de realizar la parroquia de Santo Domingo me parece cuanto menos, exagerado²³. Además lo que resulta más interesante es que las comparaciones arquitectónicas con otras fachadas permiten destacar una serie de datos (hasta el momento no tenidos en cuenta) que ponen de

Vol. I, Madrid, 1960. El séquito también está descrito en ZURITA, Jerónimo, *Anales de Aragón*, Zaragoza, 1967, cap. XXVIII.

²² En muchísimas ocasiones las fechas de la cronología para Santo Domingo repiten el año 1170 como un término *post quem* condicionado por la llegada de Leonor a la Península. El primero en proponer este año concreto fue LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura cristiana española*, en “Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”, IX (1901), pp. 84-88. Aunque sin duda Gaya Nuño es, de entre quienes adaptaron tal idea, el que con más seguidores cuenta: GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 11. Buena parte de los investigadores repiten esta fecha sin cuestionar la validez de los argumentos que han llevado a admitirla. Remito al apartado sobre el estado de la cuestión del capítulo III para conocer mejor quiénes secundan esta idea.

²³ El papel artístico de Leonor, importante sin duda, destacó en fechas más avanzadas. La boda supuso una notable penetración y consolidación de influencias del suroeste de Francia y de la zona anglonormanda en la Castilla de la segunda mitad del siglo XII (aunque desde años antes ya llegaban las novedades artísticas en mayor o menor medida). Véanse las partes que tratan de la iconografía y el estilo: en especial los capítulos VII, VIII, IX, X y XVI.

relevancia el hecho de que la obra soriana se puede insertar perfectamente en una tradición constructiva propia de los reinos hispanos.

Una vez acabadas las fiestas en Tarazona los reyes se fueron a Burgos para celebrar las bodas reales, y aunque se sabe que el día 17 de septiembre pasaron por Soria nada se conoce de lo que allí pudieron hacer²⁴. La importancia del evento no deja lugar a dudas y se constata, entre otras cuestiones, con los extensos terrenos que los contrayentes consiguieron reunir. Alfonso VIII otorgó a Leonor unas ricas arras que comprendían las ciudades, villas y castillos de Burgos, Castrojeriz, Amaya, Monzón, Carrión, Aguilar de Campoo, Nájera, Belorado, etc²⁵. Y ella aportó los dominios y los derechos sobre el ducado de Gascuña y Nantie, territorios que resultaban ser muy interesantes para la política castellana²⁶.

Respecto a la figura de la reina, que aparece por primera vez como *Alienor regina* en un documento de septiembre de 1170, es interesante señalar que su relación con sus países de origen no dejó de ser constante²⁷. En el panorama de la época en la que se tendía a la “internacionalización de los contactos”, la voluntad de Enrique II por llevar a cabo una fuerte política exterior se comprueba fácilmente al analizar las alianzas que estableció con reinos diferentes por medio de los matrimonios de sus hijas. El rey inglés logró ejercer una influencia considerable en Alemania (Sajonia) con la boda de Matilde y Enrique el León, en Italia del Sur (Sicilia) con Juana casada con Guillermo II, y en España (Castilla) gracias a Leonor desposada con Alfonso VIII. En consecuencia, los vínculos de Leonor con sus hermanas le reportaban noticias de Sicilia y Alemania (cuestión que posiblemente repercutió en sus gustos artísticos y en los de la gente que la rodeaba). De la misma manera, sus hermanos también la ponían en contacto con Francia y Oriente²⁸. Así, Leonor se encontraba unida a los reinos más poderosos del momento por vínculos familiares y tanto las noticias de los acontecimientos más importantes como cualquier

²⁴ Estos datos quedan reflejados en RUIZ ASENCIO, José Manuel (ed), *Crónica de Veinte Reyes*, Burgos, 1991; en ZURITA, Jerónimo, *Anales de Aragón*, Zaragoza, 1967, nota 173, p. 189; y en MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), *Primera Crónica General de España*, Madrid, 1955 (1906), nota 175, p. 190.

²⁵ Para conocer las arras completas remito a MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo, *Alfonso VIII*, Burgos, 1995, p. 44. Acerca de la reproducción del documento conservado en Madrid (ACA. Perg. Alf. II núm. 92), véase GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. I, Madrid, 1960, p. 192.

²⁶ Teóricamente estos territorios podrían ser ocupados a la muerte de la madre de Leonor.

²⁷ De hecho, el aprecio de la reina por su padre sirve a Menéndez Pidal para recordar que en las armas de Castilla, el castillo de oro en campo de gules, se emplean los mismos colores que los del rey Enrique II: MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *Heráldica medieval española. La Casa real de León y Castilla*, Vol. I, Madrid, 1982, pp. 47-49.

²⁸ Éstos fueron Enrique III (muerto en 1183), Godofredo (conde de Bretaña, muerto en 1180), Ricardo Corazón de León (rey de Inglaterra hasta 1199), y Juan sin Tierra (rey de Inglaterra de 1199 a 1216).

tipo de novedades le eran transmitidas rápidamente²⁹. También en ocasiones sus parientes se trasladaban a la Península, y se sabe que a mediados de enero de 1199 su madre viajó a Castilla para conocer a sus nietos: el cortejo de Leonor comprendía los arzobispos de Tours y Burdeos, obispos de Poitiers y Saintes, senescales de Gascuña, Poitou, Anjou, y sus servidores Pierre Bertin y Pierre Foucher de la Rochelle³⁰. A su regreso la reina inglesa se llevó a Blanca para casarla con el futuro Luis VIII y, según Richard, Alfonso VIII aprovechó la unión de su hija con el hijo del rey de Francia para elevar sus pretensiones sobre los señoríos del pie de los Pirineos³¹.

Los parentescos familiares citados sirven para evidenciar que algunas de las conexiones artísticas de las que hablaré más adelante, se pueden explicar, en parte, por la dinámica de los contactos personales³². En este sentido tampoco hay que olvidar los viajes: la corte era itinerante y podía sumar varios cientos de personas que se desplazaban con frecuencia³³. Estos movimientos proporcionaban una mayor capacidad de intervención al rey y un aumento de la cohesión política entre los diversos territorios³⁴. De esta manera, el conocimiento de otros lugares también ayuda a comprender ciertas relaciones tanto en el ámbito estilístico como en el iconográfico. Según Verdon, en estas fechas, la vida estaba en perpetuo movimiento³⁵.

²⁹ Concretamente tras el episodio de la muerte de Thomas Becket la reina dedicó una capilla al mártir en la catedral de Toledo en 1179 (autorizada por el arzobispo en 1177); poco después el obispo de Sigüenza hizo lo mismo en la cabecera de la catedral; en 1180 se realizaron los frescos de Santa María de Tarrasa; algo más tarde se pintaron las paredes de San Nicolás de Soria y antes de finalizar el siglo XII se esculpió el frontal de Almazán (aunque no existe acuerdo sobre sus fechas de ejecución).

³⁰ Entre los personajes que acompañaban a la soberana tampoco destaca nadie que se pueda relacionar con Soria: RICHARD, Alfred, *Histoire des Comtes de Poitou. 1126-1204*, Vol. II, París, 1903, p. 371.

³¹ *Ibidem*, p. 446.

³² Las relaciones con el sur de Italia, sobre todo con Sicilia, seguramente facilitaron la recepción de los motivos orientales y como trataré de demostrar la conexión con obras bizantinizantes es sumamente importante para comprender el desarrollo de la iconografía de la portada de Santo Domingo.

³³ Desde servidores de la casa, pasando por la escolta militar o *schola regis*, nobles y obispos presentes en la habitual o esporádica *curia regia* y otros.

³⁴ Así, los itinerarios escogidos dependían de las circunstancias de cada momento: las posibilidades de abastecimiento, la necesidad de la presencia del rey por razones militares, de prestigio, políticas, etc.: LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “El Imperio de Alfonso VII”, en VVAA, *La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, Vol. IX de “Historia de España de Menéndez Pidal”, Madrid, 1998, p. 431

³⁵ Los viajes eran continuos y se realizaban en cualquier ámbito: para encontrar un empleo, para iniciar un oficio, para cualquier requerimiento de servicio de los señores como el correo o tareas diplomáticas, para buscar fortuna, etc.: VERDON, Jean, *Voyager au Moyen Âge*, Saint-Amand Montrond, 1998, p. 25. También la circulación de los clérigos hacia los centros del saber era considerable, una vez allí copiaban ciertos libros o traían ejemplares. De la misma manera, eran bastante frecuentes los estudios en el extranjero de hombres influyentes como Rodrigo Jiménez de Rada (1170-1247), consejero de Alfonso VIII.

Tras unas intensas y largas vidas Alfonso VIII y Leonor murieron en 1214: él falleció en Arévalo el día 5 de octubre y su esposa pocos días después³⁶. Actualmente los dos están enterrados en los sepulcros reales del convento de las Huelgas de Burgos.

A partir de los datos mencionados se puede constatar que entre los aspectos que más interesan del crucial reinado de Alfonso VIII para el estudio de Santo Domingo se encuentra la renovación artística de la segunda mitad del siglo XII. Parece probado que con la llegada de bocetos y obras orientales procedentes de Italia, Francia e Inglaterra a través de sus conexiones con Bizancio se asistió a una renovación paulatina de los modelos (tanto en el ámbito iconográfico como en el formal), tendencia que vino a consolidar lo que estaba sucediendo desde años antes en los centros artísticos más importantes. Además, la influencia de la familia real y sus numerosos emparentamientos propiciaron el intenso clima cultural en el que se desarrollaron los *scriptoria*, las escuelas de traductores (como la de Toledo), la poesía y, por supuesto, la actividad constructiva³⁷. Todo apunta a considerar que la unión entre Alfonso VIII y Leonor afianzó una tradición cultural existente y no se entiende la labor de estos monarcas sin tener en cuenta los precedentes de apertura a Europa y al mundo bizantino.

- II. 2. Castilla en la segunda mitad del siglo XII: fronteras y conflictos, alianzas y hostilidades

El entramado de relaciones entre Castilla y los restantes reinos hispánicos pone en evidencia un periodo complejo en el que Alfonso VIII se consolidó como un monarca clave en la historia. De hecho, en época medieval, su reinado fue el más largo de Castilla con 56 años (1158-1214), seguido de Juan II (1405-1454), y sólo superado en Aragón por Jaime I (1213-1276).

³⁶ Durante su matrimonio tuvieron diez hijos: Berenguela (1180-1246, reina de Castilla por herencia, reina de León por boda con Alfonso IX y madre del rey Fernando III), Sancho (murió con tres meses, en 1181), Sancha (1182-1184), Urraca (1186-1220, reina de Portugal, casada con Alfonso II), Blanca (1188-1252, casada con Luis VIII de Francia y madre de San Luis), Fernando (1189-1211), Mafalda (1190?-1204), Leonor (?-1244, casada con Jaime I de Aragón), Constanza (?-1243, abadesa de las Huelgas), y Enrique (1204-1217, rey de Castilla): GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. I, Madrid, 1960.

³⁷ Varios fueron los campos que evidencian la inquietud cultural de los monarcas, se sabe que Gavaudan, Guillem de Berguedà, Perdignon, Guiraut de Calanson, Uc de Saint-Circ, Ramón de Besalú y otros juglares eran personajes asiduos a la corte castellana. De hecho, el gusto por la poesía occitana y la protección a los poetas pudo deberse a la afluencia del personal que se trasladó con la reina y se quedó en la Península: MILÀ I FONTANALS, Manuel, *De los trovadores en España*, Vol. II, Madrid, 1889; JENROY, Alfred, *La poésie lyrique des trovadours*, Vol. I, París, 1934, p. 209; y GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. I, Madrid, 1960, p. 193.

La segunda mitad del siglo XII fue un momento histórico en el que los espacios políticos reafirmaron su presencia a pesar de que los problemas fronterizos condicionaban la estabilidad y la expansión de cada reino. Se trata de una etapa en la que, mientras se reforzaba el eje del norte al sur, las relaciones con otros dominios marcaban los ritmos de las intervenciones y promovían continuos contactos. Según Linehan: “los reyes de Castilla no gobernaban un reino, sino un espacio del cual la mayor parte estaba vacío. El concepto de frontera no estaba verbalizado en el siglo XII”³⁸. En cualquier caso, Alfonso VIII intentó consolidar sus pertenencias y perfiló un nuevo horizonte europeo mediante una política de envergadura con interesantes conexiones sobre todo con las cortes inglesa y francesa.

El monarca castellano fue realmente importante en el contexto medieval ya que representó en buena medida el liderazgo de la causa universal: la *Defensio Christianitatis*. Linehan destaca que en los actos públicos aparecía como un guerrero, un campeón de la religión cristiana³⁹. Y para Palacios era un rey-caballero que muy pronto asumió la ideología caballerescas⁴⁰. Sus atributos políticos eran la *Maiestas* y *Christianitas*, palabras que aparecen repetidas en los textos de Lucas de Tuy y de Jiménez de Rada; según Ladero a partir de estas ideas “se reforzaba una concepción unitaria del poder regio”⁴¹. El soberano, según el Espejo de Príncipes (escrito por Sancho IV, hijo de Alfonso X), debía de ser: “guerrero infatigable, piadoso, buen padre, marido sincero, moderado en la bebida y culto”. Las crónicas hablan de Alfonso el Noble en estos términos y parece probado que su fuerte personalidad forjó desde el principio los acontecimientos de su reinado⁴².

Resumo brevemente algunas de sus actuaciones y las conexiones con otros reinos ya que, en cierta medida, éstas pudieron condicionar algunos vínculos artísticos. El arte estaba condicionado por la sociedad y, aunque no pretendo decir con ello que las alianzas o las divergencias se vieran inmediatamente reflejadas en el terreno artístico, considero

³⁸ LINEHAN, Peter, *History and Historians of Medieval Spain*, Oxford, 1993, p. 263.

³⁹ *Ibidem*, p. 293.

⁴⁰ PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, *Alfonso VIII y su política de frontera en Extremadura*, en “Anuario de Estudios Medievales”, 19 (1989), p. 156.

⁴¹ LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “El Imperio de Alfonso VII”, en VVAA, *La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, Vol. IX de “Historia de España de Menéndez Pidal”, Madrid, 1998, p. 473.

⁴² En la infancia tuvo a cuatro tutores (Gutiérrez Fernández de Castro, García García de Aza, Manrique Pérez de Lara y Nuño Pérez de Lara) y debió luchar con múltiples adversarios. En su juventud y madurez el panorama político no fue menos complicado y continuó enfrentado a muchos rivales; su reinado estuvo lleno de difíciles y variados acontecimientos.

factible que algunos lazos iconográficos o estilísticos se puedan comprender a partir de ciertas actuaciones políticas, económicas o sociales⁴³.

- Aragón

Las relaciones con este reino vecino cambiaron de rumbo con Alfonso VIII. Antes, tras la llegada al trono de Alfonso VII (1126-1157), Castilla intentó la conquista de Aragón sin éxito y concretamente con el conde de Barcelona Ramón Berenguer IV (1137-1162) se acabó el vasallaje de los reyes aragoneses. Pero en la segunda mitad del siglo XII el destino de los dos reinos quedó en manos de dos jóvenes, Alfonso VIII de Castilla y Alfonso II de Aragón (1162-1196), que buscaron la aproximación mutua⁴⁴. La negociación del matrimonio con Leonor respondía a unos objetivos marcados y no se debe olvidar que Alfonso II era aliado de Enrique II en los asuntos de Aquitania y Languedoc. Además, el monarca aragonés era amigo y pariente de la futura reina castellana, y a partir de su boda con Sancha (tía de Alfonso VIII) se convirtió a su vez en familiar del rey castellano. Por todo ello, el soberano de Aragón apoyó casi siempre los proyectos castellanos. De hecho, según González, Alfonso VIII en 1170 acudió a Zaragoza para acordar con el rey aragonés: “alianza y ayuda mutua contra todos excepto contra el rey de Inglaterra, al cual tenemos como padre”⁴⁵. Esta frase resume magníficamente la situación del momento⁴⁶. Sin embargo, a pesar del ambiente de concordia, de 1190 a 1195, se rompió la alianza debido a que en julio de 1191 las tropas de los reyes de Aragón y Navarra entraron en Castilla por tierras de Soria, la respuesta de los castellanos fue atacar la zona de Teruel y estas querellas tuvieron que ser resueltas gracias al arbitraje de los obispos de Osma y Tarazona. Aunque posteriormente no hay constancia de nuevas discordias destacables entre ambos territorios, hay que recordar que Alfonso II limitó las empresas peninsulares y emprendió la proyección de su reino

⁴³ Algunas peculiaridades de Santo Domingo deben entenderse en el marco de las relaciones históricas y culturales. Aislarlas de este contexto es dejar parte de la explicación sin sentido ya que el tráfico de ideas era continuo.

⁴⁴ Sobre todo para Castilla la alianza era muy conveniente, tanto para conseguir sus reivindicaciones frente a Navarra como para armonizar sus intereses en tierras del sur

⁴⁵ GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. III, Madrid, 1960, p. 188; doc. 147, pp. 250-253. Firmado en julio de 1170 en Zaragoza, en él aparecen los siguientes términos: *facimus et firmamus ueram amicitiam et perpetuam concordiam et pacem inter nos omnibus diebus uite nostre per bonam fidem, sine fraude, dolo atque aliquo malo ingenio, quod iuuemus nos ad inuicem super et contra christianos, preter regem Anglie, quem pro patre habemus.*

⁴⁶ Las buenas relaciones entre estos dos monarcas, Alfonso VIII y Alfonso II, se constatan en una imagen del *Liber Feudorum Maior* (ACA, Canc. Reg. 1, fol. 19r) en la que aparecen cogidos de la mano.

principalmente hacia Francia. El monarca murió en 1196 en Perpignan y su sucesor, Pedro II (1196-1215), se comportó como un fiel aliado de Alfonso VIII.

- *Navarra*

Mientras que con Aragón casi siempre reinó la concordia, con Navarra la tónica habitual fue la del conflicto y la inestabilidad de la frontera con el reino navarro ya era patente desde 1158. De hecho, Sancho VI (1150-1195) en 1163 avanzó sus territorios aprovechando la situación caótica de la minoría de edad de Alfonso VIII y se adentró en el reino de Castilla. Pero años después la situación cambió y Navarra pudo ver cómo, tras el matrimonio de Alfonso VIII con Leonor, se ponían en peligro sus pretensiones más allá de los Pirineos. Con la dote de la princesa (Gascuña y Nantie) creció la inseguridad ante las intenciones castellanas de recuperar la totalidad de la Rioja, Álava y Guipúzcoa. Según resalta Ladero: “la principal querella era la que enfrentaba a Alfonso VIII con Navarra en tierras riojanas desde 1172”⁴⁷.

Pronto estalló el conflicto y las recuperaciones territoriales castellanas comprendieron la Bureba, la Rioja, Vizcaya y Álava (de 1172 a 1176). La situación se agravó de tal manera que el 26 de agosto de 1176 se aceptó recurrir al arbitraje de Enrique II Plantagenet para poner fin a las desavenencias⁴⁸. Las peticiones de ambos reyes motivaron la necesidad de la resolución del conflicto⁴⁹. Así, en la sentencia de 1177 el rey inglés dispuso la condición de restaurar la situación vigente en 1158, de modo que ambos monarcas debían volver a la misma situación territorial que tenían al iniciar el reinado de Alfonso VIII (pero no parece que ninguna de las dos partes acatase la sentencia a pesar de la buena predisposición inicial)⁵⁰. El rey castellano aprovechó los primeros meses de 1179 para consolidar sus alianzas con Aragón, pacificar sus relaciones con Navarra y mantener contactos con Portugal, de manera que el verdadero tratado de paz entre Sancho el Sabio y Alfonso el Noble tuvo lugar el 15 de abril de 1179⁵¹. La delimitación de fronteras se estableció en el tratado de Cazorla, y en 1183 se redactaron

⁴⁷ LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “El Imperio de Alfonso VII”, en VVAA, *La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, Vol. IX de “Historia de España de Menéndez Pidal”, Madrid, 1998, p. 477.

⁴⁸ GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. III, Madrid, 1960, doc. 267, pp. 440-443. Corresponde a la paz con Navarra firmada en Nájera el 25 de agosto de 1176.

⁴⁹ Ibídem, pp. 456-458. Los textos de 1177 son dos: doc. 277, en el que se detallan las peticiones presentadas por el rey de Castilla en la corte del inglés en contra del navarro; y doc. 278, en el que se mencionan las peticiones del rey de Navarra al de Castilla en la corte del inglés.

⁵⁰ Ibídem, doc. 279, pp. 459-461.

⁵¹ Ibídem, doc. 321, pp. 532-537.

acuerdos de lucha continua contra el común enemigo musulmán. Pero en 1194 murió Sancho VI y tomó las riendas del reino Sancho VII (1194-1234), quien decidió oponerse al monarca castellano: tras la derrota de Alarcos pactó con el rey de León y con los almohades para dejar solos contra los musulmanes a Alfonso VIII de Castilla y Alfonso II de Aragón; además en 1195 devastó Soria y Almazán⁵². Por iniciativa del monarca aragonés los protagonistas de las hostilidades se reunieron en Tarazona en marzo de 1196 y se restableció la paz que, por intereses variados, duró muy poco. Entre 1198 y 1200 el reino de Castilla incorporó Álava y Guipúzcoa, y así se separaron las provincias vascas de Navarra. Los principales conflictos se basaron en los avances continuos hacia el este y el oeste de los reinos castellano y aragonés respectivamente, con ellos se cerraba el paso hacia el sur para Navarra y se limitaba su expansión territorial.

- *León*

Una de las intenciones principales de Alfonso VIII era la de frenar el avance del reino vecino regido por su tío, por ello reivindicó las concesiones de sus predecesores y pretendió asegurar sus dominios. Fernando II vio cómo se le cerraba el paso hacia el sur y con ello se produjeron tensiones enormes por las fronteras. El 1 de junio de 1183 se acordó el tratado de paz de Fresno-Lavandera⁵³. Pero esta situación duró poco y después de la subida al trono de Alfonso IX (1188-1230) comenzó una guerra que tuvo lugar de 1190 a 1197. Tras la derrota de Alarcos los leoneses se aliaron con los musulmanes y navarros para humillar a Alfonso VIII. Ante las preocupantes circunstancias, el rey de Aragón acudió al socorro del monarca castellano y el conflicto se cerró con la paz de octubre de 1197. Paulatinamente el reino de León fue quedando en una relativa oscuridad.

- *Francia: la reconquista y la cuestión de Gascuña*

La atención concreta de Alfonso VIII a zonas de más allá de los Pirineos se produjo a partir de la llegada de Leonor, pero desde antes ya existían vínculos con Francia, relaciones que progresivamente se vieron fomentadas por los matrimonios de reyes de Castilla con princesas francesas. Además la cuestión de la invasión musulmana supuso una atracción más o menos constante de contingentes galos a la Península: al

⁵² FERNÁNDEZ VALVERDE, Juan (ed.), *Historia de los Hechos de España*, Madrid, 1989, p. 171.

principio acudían sobre todo aventureros y caballeros en busca de tierras, y debido a ello los Pirineos se afirmaron como una zona de contactos permanentes a partir de un intenso movimiento humano⁵⁴. Con Alfonso VII se acentuaron los vínculos con Francia y a la ceremonia de 1135 en la que el monarca se ciñó la diadema imperial acudieron numerosos poitevinos, hecho que corrobora las buenas relaciones entre ambos territorios⁵⁵. Años antes, Alfonso VI (1072-1109) ya había llamado a barones franceses con la promesa de la mano de sus hijas a condición de la ayuda contra los musulmanes; de hecho, y el propio rey amenazó con atacar Francia si no recibía refuerzos⁵⁶. En cualquier caso, Deforneaux opina que: “en el siglo XII con el desarrollo de los reinos hispanos ya no fue tan necesario llamar a los extranjeros [...] en ciertos lugares se produjo una reacción contra los señores franceses establecidos en España”⁵⁷.

Con la muerte de Alfonso VII se acabó la unidad de la monarquía y, poco después, con el fallecimiento prematuro de Sancho III se agravó un periodo de desorden. Cuando en 1170 Alfonso VIII empezó a gobernar se preocupó de reconquistar los territorios que le habían quitado durante su minoría y se volvió sobre todo contra el rey de Navarra, de este modo la “guerra al infiel” pasó a un segundo plano y con ello la llegada de franceses⁵⁸. Pero en 1190 retomó la reconquista a imagen de su abuelo el Emperador⁵⁹. Antes de la batalla de las Navas Alfonso VIII envió a mensajeros a Francia para reclutar soldados y Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo que conocía bien a las personas más influyentes del momento defendió la causa del rey con una hábil campaña de propaganda en el territorio francés⁶⁰. Lo cierto es que a pesar de que los números varían según la crónica que lo cuente, un gran contingente de gente acudió a la

⁵³ GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. III, Madrid, 1960, doc. 407, pp. 701-708.

⁵⁴ DEFORNEAUX, Marcelin, *Les français en Espagne aux XIe et XIIe siècle*, París, 1949, p. 127.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 167. Bajo este reinado, los franceses tuvieron una influencia militar similar a la del dominio eclesiástico y religioso.

⁵⁶ Desde todas partes del territorio vecino acudieron nobles para participar en la cruzada, pero desde el inicio aparecieron las diferencias en relación con qué hacer con los musulmanes: exterminarlos o colaborar. Para los españoles (acostumbrados a convivir con ellos) era una cuestión de valor económico, sin embargo para los franceses era un problema religioso ya que simplemente eran infieles; el conflicto de opiniones continuó hasta la última de las cruzadas (la de las Navas): *ibidem*, pp. 141-143. La cuestión es mucho más compleja, pero hago referencia a estos datos para recalcar, de nuevo, la constante presencia de gentes de otras culturas en los territorios que se analizan en este estudio.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 171.

⁵⁸ BREA, Luis Charlo (ed.), *Crónica latina de los Reyes de Castilla*, Madrid, 1999, p. 35. En la crónica se cuenta que: “recuperó Logroño y villas y castillos en dirección a Navarra y contra su tío el rey Fernando II recuperó toda la tierra del infantado”.

⁵⁹ DEFORNEAUX, Marcelin, *Les français en Espagne aux XIe et XIIe siècle*, París, 1949, p. 179.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 183.

llamada. En la *Crónica latina de los Reyes de Castilla* se habla de que: “muchos nobles y magnates llegaron con el arzobispo de Burdeos desde allí a la ayuda del rey de Castilla”⁶¹. He creído conveniente apuntar estos datos ya que en la búsqueda de vínculos entre personajes franceses y sorianos la cuestión de la lucha contra el Islam se revelaba como un campo fértil, lamentablemente no he podido encontrar nada que permitiera establecer alguna conexión.

En cuanto a la cuestión de Gascuña es necesario destacar que la relación con el suroeste de Francia no fue siempre calmada. Desde 1200 en adelante, pero sin mucha constancia debido a problemas en la Península, Alfonso VIII se preparó para entrar en la zona (en 1189 había muerto Enrique II) y no fue hasta 1204 (año en que murió la madre de Leonor) cuando Alfonso VIII se entrevistó en San Sebastián con Gaston vizconde de Béarn, Giraud conde de Armagnac, Arnaud Raimond conde de Tartas, Loup Garsie vizconde de Orthez y los obispos de Bayona y Bazas (este encuentro fue preparado por Fontanier, obispo de Dax, con fines políticos). Al año siguiente, en 1205, atravesó los Pirineos y se dirigió a Burdeos⁶². Alfonso VIII emprendió una campaña en Gascuña por los derechos heredados pero, excepto Burdeos y Bayona (que no pudo ocupar), sus conquistas fueron muy efímeras⁶³. En la *Crónica latina de los Reyes de Castilla* se explica que Alfonso: “se esfuerza por obtener Gascuña prometida por Enrique [...] pero la pobreza de la tierra y la inconstancia de los hombres, en los que rara vez encontraba fidelidad, volvieron la tierra de Gascuña odiosa al rey, si bien amor a su esposa y el deseo de no causarle tristeza le empujaron a insistir pertinazmente en la empresa. Viendo que no conseguía nada, desligó finalmente a los gascones, tanto nobles como plebeyos, del juramento y homenaje al que estaban obligados”⁶⁴. La expedición a Gascuña fue un

⁶¹ BREA, Luis Charlo (ed.), *Crónica latina de los Reyes de Castilla*, Madrid, 1999, p. 49. Los combatientes entraron en Toledo en 1212 y sobre ello se relata que: “los caballeros de Gascuña y Poitou y las mesnadas del arzobispo de Burdeos y los obispos de Nantes y Narbona fueron alojados en la Huerta del Rey toledana como huéspedes del rey”: LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “El lento final de una época”, en VVAA, *La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, Vol. IX de “Historia de España de Menéndez Pidal”, Madrid, 1998, p. 535. Entre los soldados de Vienne y poitevinos destacaba Teobaldo de Blazón, señor de Poitou, hijo de Pedro Núñez de Guzmán (mayordomo del rey, muerto en Alarcos), elogiado a menudo en las noticias que desde España le llegaban a Blanca en Francia: DEFORNEAUX, Marcelin, *Les français en Espagne aux XIe et XIIe siècle*, París, 1949, p. 191. Hago referencia a este personaje por su vínculo directo con Poitiers, pero nada indica una relación de este señor con Soria. Entre las huestes concejiles más fuertes destacaban las de Ávila, Segovia, Soria, Sepúlveda y otras: LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “El lento final de una época”, en VVAA, *La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, Vol. IX de “Historia de España de Menéndez Pidal”, Madrid, 1998, p. 537.

⁶² RICHARD, Alfred, *Histoire des Comtes de Poitou. 1126-1204*, Vol. II, París, 1903, p. 455.

⁶³ DEFORNEAUX, Marcelin, *Les français en Espagne aux XIe et XIIe siècle*, París, 1949, p. 181. También en BREA, Luis Charlo (ed.), *Crónica latina de los Reyes de Castilla*, Madrid, 1999, p. 44.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 43-44.

fracaso y en 1208 desistió de sus pretensiones. No tengo constancia de que más adelante volviera a ocuparse de la dote de Leonor, y de hecho, Poitou se rindió a Luis VIII en 1224 con lo que se añadió a la corona francesa⁶⁵. Aunque en esta cuestión territorial los vínculos con el reino hispano no corresponden al momento de la construcción de Santo Domingo, los he señalado para dejar constancia de que, de una manera u otra, el suroeste de Francia fue un lugar atrayente en la actuación política de Alfonso VIII.

- *Bizancio*

Las corrientes de internacionalismo de mediados del siglo XII transmitieron interesantes y fuertes ecos artísticos bizantinos. Si bien no tengo constancia de relaciones directas entre Alfonso VIII y el imperio oriental, es sabido que los intereses económicos eran considerables: a partir de 1150 se multiplicaron las rutas comerciales por tierra y mar, con lo que se fomentaron las relaciones de amistad, las embajadas y los regalos. De hecho, Manuel I (1143-1180) fue un emperador admirador convencido de Occidente que tuvo como ideal el tipo de caballero europeo y se sabe que sus contactos con los reinos occidentales fueron frecuentes⁶⁶. Además, al margen de las actuaciones políticas, existen testimonios de que tras las matanzas de 1182 en Constantinopla muchos griegos huyeron hacia Europa, y poco más tarde (en 1187) Saladino hizo que, mediante el pago de un fuerte tributo, miles de occidentales quedasen libres y volvieran a su lugar de origen: las relaciones entre los contingentes humanos de ambos territorios eran bastante habituales.

La renovación artística vino de manos de los miembros de la alta nobleza, prelados y monarcas que quedaron fascinados por el exotismo oriental y trajeron con ellos objetos de arte e ideas nuevas. La llegada de los modelos orientales tanto iconográficos como formales fue una constante a lo largo de la segunda mitad del siglo XII; no obstante no se debe olvidar que este caudal de formas y temas ya comenzó a penetrar años antes. Debido a la carencia de intervenciones directas de Alfonso VIII en el ámbito bizantino retomaré el tema de las influencias artísticas orientales en la segunda parte del trabajo, pero en esa ocasión a partir de unas premisas diferentes a las de las actuaciones políticas⁶⁷.

⁶⁵ RICHARD, Alfred, *Histoire des Comtes de Poitou. 1126-1204*, Vol. II, París, 1903, p. 455.

⁶⁶ AZCÁRATE, José María de, *El protogótico hispano*, Madrid, 1974, p. 30. Algo parecido ya lo había destacado BRÉHIER, Louis, *Vie et mort de Byzance*, París, 1992 (1969), pp. 268-269.

⁶⁷ Es importante señalar que Sicilia fue un eslabón importantísimo en la conexión entre Bizancio y Occidente (de hecho, para acudir a Tierra Santa en barco la isla era una parada obligada). Allí, el esplendor del arte oriental se materializó en extensos y monumentales ciclos musivarios que sin duda debían impactar

- Relación con lo musulmán: los almohades en Al-Andalus

A pesar de que no tengo constancia de documentación al respecto, seguramente existieron contactos entre Alfonso VIII y las dinastías islámicas. Si bien creo que su arte ejerció una influencia notable en el reino de Castilla, tal vínculo no interesa para el análisis de Santo Domingo ya que nada revela conexión con lo musulmán. Como ya he destacado, desde 1211 un enorme ejército acudió a la lucha contra el Islam y frente a los sarracenos Alfonso VIII propugnó una “cruzada internacional”. El choque de 1212 fue un rotundo éxito cristiano y supuso la última unión de los reinos hispanos.

- Otras consideraciones

La importancia del camino de Santiago como eje prioritario de comunicación se debilitó de 1175 en adelante y se vio reemplazado por un progresivo desvío hacia el sur. Es evidente que nunca dejó de ser un itinerario básico ya que hacía de puente entre la montaña y el llano, pero una serie de vías secundarias que reforzaban la influencia de otras zonas se impusieron lentamente. De este modo, se desarrollaron ciudades que estaban fuera de los itinerarios principales y así, el valle del Duero se convirtió en un territorio imprescindible en el que resurgió con fuerza el comercio. En torno a él, desde la segunda mitad del siglo XII, se asistió a un continuo crecimiento de los núcleos urbanos, factor que se encontraba relacionado con una mayor seguridad en los caminos y con unas mejores condiciones de vida.

En resumen, buena parte del reinado de Alfonso VIII se ocupó de la consolidación del reino con territorios más o menos estables y en este sentido, las relativamente buenas relaciones con Aragón contrarrestaron las continuas tensiones con Navarra, León y el Islam⁶⁸. Castilla fue un lugar primordial y actuó como punto de contacto entre los grandes focos hispánicos de cultura.

en los viajeros occidentales. Aunque tampoco conozco la existencia de actuaciones directas de Alfonso VIII en Sicilia, las relaciones familiares nombradas anteriormente resultan ser un factor a tener en cuenta. En este sentido, también es interesante recordar que la hija de García IV de Navarra se casó con Guillermo I de Sicilia y reinó durante la minoría de edad de su hijo Guillermo II; además al margen de Navarra, Alfonso II de Aragón estuvo a punto de casarse con una princesa bizantina, matrimonio que finalmente no se llevó a cabo.

⁶⁸ Soy consciente de que he dejado de lado múltiples hechos de crucial importancia para la configuración de la historia de los reinos de los he hablado, pero desde el principio he intentado dejar claro que este capítulo es tan sólo una aproximación general al marco histórico.

- II. 3. La actividad constructiva en tiempos de Alfonso VIII

Uno de los problemas del estudio del desarrollo del arte románico es delimitar la actividad constructiva, y para ello es necesario tener en cuenta que no se trata de una época de construcciones acabadas, sino de andamios. El proceso de realización era lento en la mayoría de los casos y se tardaban varios años en poder ver lo que estaba tras los andamiajes de cada iglesia, por ello no resulta fácil la tarea de acotar las fechas de ejecución. Lo cierto es que en la segunda mitad del siglo XII existió una verdadera fiebre constructiva motivada, en parte, por la labor cultural y política del monarca castellano. La *Primera Crónica General de España* habla de él en estos términos: “pobló lo desertido fasta que echó los çimientos de las çipdades et alçó las torres de los muros et de los alcaçares, et reffizo lo derribado”. Y según apunta Moralejo “el Tudense llama a Alfonso VIII *Alter nostris temporibus Salomon*, quien hizo de las Huelgas el nuevo Templo con su palacio real adyacente, como en Jerusalén [...] su perfil salomónico se completa en la dimensión intelectual *Quia ut antiquitas refert, semper ibi vigit scholastica sapientia, vigit et militia*”⁶⁹. Esta cita es significativa de la importancia de sus actuaciones artísticas⁷⁰. A pesar de ello, la tarea de promoción de este rey no ha sido suficientemente destacada en estudios monográficos, y aún hoy falta un planteamiento general que permita una línea de partida sólida para el estudio de las diversas obras que se llevaron a cabo durante su reinado.

La fundación del monasterio de las Huelgas es un ejemplo sumamente interesante del carácter promotor de los monarcas castellanos. Leonor siguió el ejemplo de sus padres en Fontevrault y el de Sancha de Castilla en Sigüenza, y decidió crear un cenobio que actuara como panteón dinástico. En la *Crónica latina de los Reyes de Castilla*, y según narra Rodrigo Jiménez de Rada, se destaca que el monasterio burgalés se “empezó en 1180 (1 de junio) y en 1187 estaba habitado por religiosas cistercienses, el 14 de diciembre de 1199 el rey hizo entrega formal a la orden del cister y lo escogió para su sepultura y la de sus hijos”⁷¹. Este importante centro se convirtió en uno de los más notables de la época, con un poder muy extenso y fuerte en manos de la abadesa. La decisión del soberano, confirmada en 1204, de no enterrarse junto a sus padres y abuelos en Toledo, sino en las Huelgas de Burgos marcó el principio de una nueva ideología (el compromiso con la

⁶⁹ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “La iconografía en el reino de León (1157-1230)”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992, (Aguilar de Campoo 1990), p. 144.

⁷⁰ En este breve apartado no hablo más que de unos pocos ejemplos de la actividad constructiva en tiempos de Alfonso VIII. Trato, a partir de unas pinceladas, las obras de las que se conserva documentación que vincula al monarca con cada empresa constructiva (de la mayoría no vuelvo a hablar más adelante porque estilísticamente no se relacionan con Santo Domingo de Soria).

orden del cister fue similar al que adquirieron los monarcas aragoneses en Poblet y Santes Creus).

No es este el lugar apropiado para hacer una aproximación a la polémica en torno a las fechas de las construcciones del siglo XII, pero es conveniente destacar, de modo puntual, algunos datos para dejar constancia de que en la segunda mitad del siglo se trabajaba activamente en gran parte del reino. La iglesia de Santo Domingo de la Calzada fue erigida en época de Alfonso VIII y se consagró en 1180. Décadas antes, en Santo Domingo de Silos ya existe un documento en el que aparecen las palabras *opera claustr*i que hacen referencia a obras en el claustro en 1158⁷². También se sabe que el 20 de marzo de 1179 Alfonso VIII puso la primera piedra de Santa María de Huerta⁷³. Y se conserva documentación variada sobre diversas consagraciones: Santa María de Husillos en 1161, Santiago de Carrión de los Condes en 1165, Sigüenza en 1170 y otras más⁷⁴. Al respecto González afirma que: “en casi todas las catedrales durante la época de Alfonso VIII se hicieron obras importantes porque los recursos crecían”⁷⁵.

En cuanto a lo que debió construirse en la ciudad de Soria en torno a estas fechas es muy poco lo que los datos documentales dicen, pero a pesar de ello en la actualidad se conservan algunos testimonios del esplendor románico: la actual concatedral de San Pedro y las iglesias de San Juan de la Rabanera, San Juan de Duero, San Nicolás y, por supuesto, Santo Domingo⁷⁶.

⁷¹ Citado en ARCO GARAY, Ricardo del, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, pp. 92-98.

⁷² En la línea de sus predecesores desde 1170 a 1202 Alfonso VIII favoreció reiteradamente a este monasterio burgalés y concretamente en 1177 lo colocó bajo su protección. Hablaré de manera más detenida de este cenobio en el capítulo XVI.

⁷³ Entre 1199 y 1207, acompañado de Pedro II de Aragón (1196-1215) hizo varias visitas al monasterio. Dato del cartulario de bulas del monasterio, citado en MARTÍNEZ FRIAS, José María, *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Soria, 1980, p. 43. Tal y como apunta Muñoz Párraga “tradicionalmente se viene aceptando la fecha de 1179 para el inicio de las obras, gracias a la protección real, el patronazgo de san Martín de Finjosa y al arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada. Dichas obras se prolongarán durante siglos en distintas campañas constructivas”: MUÑOZ PÁRRAGA, María del Carmen, “Iglesia. Santa María de Huerta (Soria)”, en BANGO TORVISO, Isidro (dir. cient.), *Monjes y Monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León*, Valladolid, 1998, p. 128.

⁷⁴ La lista de datos podría alargarse considerablemente y no es este el lugar adecuado para hablar de ellos, por ello remito al capítulo XVI.

⁷⁵ GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. II, Madrid, 1960, p. 451.

⁷⁶ Hablaré más adelante detenidamente sobre estas obras. Aquí únicamente menciono las que permiten constatar, mediante documentos, alguna relación con Alfonso VIII. El afán constructivo en Soria fue similar al que se aprecia en Segovia o Zamora y parece que las nuevas exigencias evangélicas hicieron que las parroquias urbanas se multiplicaran con el crecimiento de la población.

Durante el señorío de Gutiérrez Fernández de Castro, el concejo de la ciudad donó la colegiata de San Pedro de Soria al obispo de Osma⁷⁷. Zielinski ordena los datos y concreta que el obispo Juan (1148-1173) autorizó el establecimiento de una comunidad de canónigos bajo la regla de San Agustín y en 1152 le concedió propiedad y rédito. De hecho, en un documento de 1154 se confirman las posesiones de la iglesia de Osma y entre ellas figura San Pedro⁷⁸. En cuanto a los lazos con el monarca, es sabido que el 6 de junio de 1166, Alfonso VIII tomó bajo su protección la colegiata y le otorgó un estatuto para regular las relaciones con la iglesia⁷⁹. San Pedro prosperó tanto que más adelante aspiró a ser catedral aunque no lo consiguió en época medieval⁸⁰.

No tengo constancia de más actuaciones reales en Soria y a mi entender este dato pone de manifiesto la sobrevaloración de la idea de que Alfonso tuviera un marcado interés por ella⁸¹. La falta de textos sobre la vinculación política con determinados templos es demasiado importante como para admitir ciertas ideas sin más. Así las cosas, no parece que en Soria hubiera ninguna iglesia creada por iniciativa real, y a pesar de que muchos autores destacan que la ciudad fue recompensada por su fidelidad a la causa de Alfonso VIII⁸².

Ante la carencia de documentación y menciones históricas que pudiesen avalar un interés de Alfonso VIII y Leonor por realizar Santo Domingo, he descartado la iniciativa regia⁸³. Por ello he aprovechado este breve recorrido histórico para buscar datos que hablaran de la posible relación de algún personaje importante con Soria: he intentado ver

⁷⁷ FRIAS Balsa, José Vicente de, *Gutier Fernández, de Castro, Señor de Soria y su castillo en la primera mitad del siglo XII*, en "Celtiberia", 92 (1998), p. 263; y LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Vol. II, Madrid, 1978 (1788), p. 123.

⁷⁸ GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. III, Madrid, 1960, doc. 12, pp. 25-28, firmado en Soria el 14 de enero de 1152.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 473; doc. 81, pp. 137-139, firmado el 6 de junio de 1166 en Soria. En él el rey ampara al monasterio y dicta medidas en este sentido. En VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 94, se concreta que el monarca castellano dio como privilegios a San Pedro los derechos de inviolabilidad y seguridad, confirmó heredades y le concedió libertad para elegir abogado en casos de litigio.

⁸⁰ Desde sus inicios los canónigos vivieron en comunidad hasta 1437, fecha en que se secularizaron.

⁸¹ He repasado los libros de documentos de GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vols. II y III, Madrid, 1960 y en ellos aparecen varias citas referentes a la ciudad de Soria, pero en la mayoría de casos corresponden a documentos que se firmaron allí sin más. Son veintiún textos desde 1152 a 1215. Como intentaré demostrar más adelante, la ciudad ya contaba con su trazado urbano más o menos fijado en la segunda mitad del siglo XII y en consecuencia la actuación real no era necesaria en ese sentido.

⁸² Este dato del patrocinio regio es defendido, entre otros, por: GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 11; TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, pp. 74-75; y PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo de Soria: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, en "Liño", 10 (1991), p. 47. Remito al estado de la cuestión, capítulo III, para conocer el resto de estudios en los que se corrobora esta idea.

⁸³ En los capítulos siguientes aportaré más referencias en este sentido.

si en el séquito real se encontraba alguien destacado de la ciudad pero no he podido determinar ningún lazo directo; también he procurado encontrar alguien en el entorno de la reina y en la misma línea la búsqueda ha sido infructuosa; finalmente en las actuaciones de Alfonso VIII he rastreado la pista a ciertos protagonistas y tampoco he podido concretar nada en este sentido. Así, lo más probable es que las obras de Santo Domingo se emprendieran a partir del dinero de algún noble o de la collación.

- II. 4. Santo Domingo y la ciudad de Soria en el siglo XII⁸⁴

Para finalizar he creído conveniente mostrar, a través de unas breves pinceladas, lo que debió de ser la ciudad de Soria en el momento de la construcción de Santo Domingo. Y aunque esta tesis no es el lugar adecuado para hablar de los orígenes de la villa, es conveniente destacar ciertos aspectos que contribuyen a hacer una idea de lo que pudo ser el contexto urbano a lo largo del siglo XII.

Es muy poco lo que se conoce acerca del desarrollo histórico de la ciudad, pero las primeras referencias remiten al siglo XI (ya que su existencia es mencionada en 1074 en la Crónica del Cid)⁸⁵. No obstante, este dato no es determinante y Soria no destaca hasta el siglo XII: cuando la reconquista avanzó hacia el sur, la zona conoció un periodo de paz en el que se desarrolló el núcleo urbano. De cualquier manera, las fuentes son parcas en detalles y no permiten seguir el proceso de asentamiento. De hecho, sobre las fechas de repoblación existen opiniones variadas: mientras unos consideran que es necesario remontarse a 1120⁸⁶, otros avanzan un año o más el acontecimiento⁸⁷. Balbás habla de la cita de los *Annales Compostellani*: *era MCLVII populavit rex aldisoriam*, destaca un documento en el que: “Alfonso I dice reinar *in mea populatione quod dicitur Soria*” (es el Fuero de Belchite del 13 de diciembre de 1119), y concluye que: “por esas fechas se le

⁸⁴ No empleo el término ciudad en el más estricto de sus sentidos medievales, lo utilizo aunque soy consciente de que hasta 1267 Soria no fue elevada de la categoría de villa a la de ciudad. En la Bula de Clemente IV se dice que: “en la ciudad de Viterbo, a instancia de D. Agustín, obispo de Osma, concedía a Soria el título de ciudad”. Citado en JIMENO, Esther, *La población de Soria y su término en 1270. Según el padrón que mandó hacer Alfonso X de sus vecinos y moradores*, en “Boletín de la Real Academia de la Historia”, CXLII (1958), p. 223.

⁸⁵ PÉREZ RIOJA, Antonio, *Crónica de la provincia de Soria*, Madrid, 1867, p. 25.

⁸⁶ LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “Amenaza almohade y guerras entre reinos”, en VVAA, *La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, Vol. IX de “Historia de España de Menéndez Pidal”, Madrid, 1998, p. 306. Páginas antes habla de que: “Alfonso I tras la conquista de Zaragoza organiza la población de Soria en 1119, Ágreda, Ariza y Deza con colonos procedentes de la Rioja, Navarra y Castilla oriental [...] Osma y la creación de su obispado fue el punto de partida para la repoblación”: *ibidem*, p. 140.

⁸⁷ PALACIOS MADRID, Francisco, *Soria en sus orígenes*, en “Celtiberia”, 45 (1973), p. 70 menciona que: “Zurita afirma que Soria fue poblada en 1110 y [...] Galo Sánchez coloca esta fecha en torno a 1109”.

concedió el primer reglamento jurídico, el Fuero Breve⁸⁸. Por su parte, Frías Balsa opina que la repoblación tuvo lugar en el año 1119 (en el año en que Alfonso I de Aragón concedió privilegios y reedificó la ciudad)⁸⁹. No pretendo aclarar tal enredo pues no es algo que condicione al objeto de este estudio, trato únicamente de mostrar una referencia más para entender las fechas a partir de las que se desarrolló el núcleo urbano en el que se edificó Santo Domingo.

F. 12

Con Soria, Berlanga y Almazán el monarca aragonés trató de afirmar su dominación en Castilla, pero de estas poblaciones únicamente la que hoy es capital de provincia adquirió cierta importancia, seguramente condicionada porque era una base en la vía de penetración directa a la cuenca del Duero. Según indica Gautier Dalché: “fue probablemente en 1114 cuando el rey de Aragón invitó a los habitantes de las aldeas de la región a reunirse en el actual emplazamiento de la ciudad”⁹⁰. Este mismo autor en otro artículo señala: “una de las principales preocupaciones de la realeza fue fundar, restaurar ciudades y tomar las medidas necesarias para asumir en ellas la llegada y permanencia de hombres”⁹¹. En los primeros años del proceso de formación de la villa de Soria se asentaron grupos y parentelas que estaban distribuidos y dispersos por el espacio de la zona y, según explica Asenjo, muchos fueron llamados en relación con la necesidad de obtener guerreros para la conquista de Zaragoza⁹². En realidad, la tarea sistemática de repoblación se llevó a cabo durante varios años de manera continuada y con Alfonso VII la ciudad fue de nuevo repoblada en 1127.

Al margen de estas referencias concretas, existen muy pocos datos que corroboren el relativo interés de la monarquía por esta ciudad. Si se comparan las menciones con las de Burgos, Toledo, Segovia o Ávila, las de Soria resultan ser muy escasas y además no siempre está probada su validez⁹³. De todos modos, a continuación

⁸⁸ TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Soria: Interpretación de sus orígenes y evolución urbana*, en “Celtiberia”, 3 (1952), pp. 18-19. El Fuero Breve fue el primer reglamento jurídico que tuvo la ciudad, pero únicamente se conoce de forma indirecta ya que se perdió.

⁸⁹ FRIAS BALSAS, José Vicente de, *Gutier Fernández, de Castro, Señor de Soria y su castillo en la primera mitad del siglo XII*, en “Celtiberia”, 92 (1998), pp. 254-255. Menciona que en 1120 ya se había otorgado el Fuero de Soria de Alfonso el Batallador, en el cual fue testigo Gutiérrez Fernández de Castro. El documento detalla: *Dono et concedo vobis vicinos de Casseda tales foros quales habent illos populos de Daroca et de Soria et adhuc meliores*.

⁹⁰ GAUTIER DALCHÉ, Jean, *Historia urbana de León y Castilla en la Edad Media (siglos IX-XIII)*, Madrid, 1989 (1979), p. 104.

⁹¹ GAUTIER DALCHÉ, Jean, *Les mouvements urbains dans le Nord-Ouest de l'Espagne au XIIème siècle. Influences étrangères ou phénomènes originaux?*, en “Cuadernos de Historia. Relaciones hispanofrancesas a través del tiempo. Anexos de la Revista Hispania”, 2 (1968), p. 33.

⁹² ASENJO GONZÁLEZ, María, *Espacio y sociedad en la Soria Medieval, siglos XIII-XV*, Soria, 1999, p. 43.

⁹³ Aún así, destacan algunas: ya he comentado que en la segunda mitad del siglo XII hay constancia de varios documentos en los que aparece Soria, pero la mayoría son menciones del lugar en el que se firman

presento algunas de ellas. Según Madoz “Urraca fue arrestada en el castillo de Soria, luego los monarcas se separaron en la misma ciudad en 1111 [...] Alfonso I marchó a Aragón de donde volvió con un ejército considerable y dejó una guarnición aragonesa en Soria”⁹⁴. En este sentido, también se relata que: “en septiembre de 1121 la curia se reúne en Soria para tratar sobre los efectos que la pérdida del trono por Urraca tendría sobre los derechos de Alfonso I en los reinos de su antigua cónyuge”⁹⁵. Tras la muerte de la reina se reclamó la restitución de Soria y Almazán a Castilla, pero no fue hasta el fallecimiento de Alfonso I el Batallador en 1134 cuando los aragoneses devolvieron dichas ciudades. Más tarde, el 2 de junio de 1153 se celebró el matrimonio de Sancho VI de Navarra con Sancha en Soria (fue el momento en que el rey de Castilla armó caballero al rey navarro). Y además, consta que Sancho III pasó los últimos meses de su vida ente Segovia y Soria; y que en 1173 se llevó a cabo una posible reunión de los monarcas de Castilla, Aragón y León en Soria para apaciguar las discordias por las limitaciones territoriales⁹⁶. Las citadas referencias aclaran muy poco acerca de la ciudad, aunque en palabras del propio Torres Balbás Soria era: “un lugar de estancia frecuente de monarcas y grandes señores, y sobre todo, etapa principal en la ruta de un activo comercio entre los reinos aragónés y castellano”⁹⁷. Lo único que permiten apuntar los datos expuestos es la existencia de una estructura urbana más o menos consolidada desde la primera mitad del siglo XII.

En otro orden de cosas, en lo tocante a los primeros pobladores es posible detallar que: “se presume que cuando Fortún López vino a poblar Soria trajo consigo algunos caballeros deudos cercanos al Cid, los cuales tomaron la obligación de sustentar las armas en defensa de la villa y estar siempre dispuestos para la guerra; por ello, sin duda, se nombraron caballeros capitanes defensores del pueblo y las fronteras. De aquí

dichos textos sin más y no resultan ser determinantes de la importancia de la ciudad. Véase GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vols. II y III, Madrid, 1960.

⁹⁴ MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Vol. XIV, Madrid, 1849, p. 488. Según relata PALACIOS MADRID, Francisco, *Soria en sus orígenes*, en “Celtiberia”, 45 (1973), p. 76: “El arzobispo D. Rodrigo es el único historiador antiguo, que afirma que Alfonso, rey de Aragón, llevó a Dña. Urraca a Soria, en donde públicamente explicó el repudio y la puso en libertad, para que se viniese a Castilla. Otros historiadores citan la *Historia Compostelana* y sólo hablan de su prisión en el fuerte de Castelar, de donde la libraron los castellanos”.

⁹⁵ LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “Amenaza almohade y guerras entre reinos”, en VVAA, *La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, Vol. IX de “Historia de España de Menéndez Pidal”, Madrid, 1998, p. 193.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 477.

⁹⁷ TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Soria: Interpretación de sus orígenes y evolución urbana*, en “Celtiberia”, 3 (1952), p. 11.

data la fundación de la casa troncal de los Doce linajes⁹⁸. Antes de Fortún López fue teniente de Soria, bajo dominio aragonés, Íñigo López, y años después Gutiérrez Fernández de Castro. La realidad es bastante más compleja y Palacios detalla de manera completa la cuestión de los primeros señores de la ciudad⁹⁹. Hago referencia a este asunto ya que he buscado cualquier mención que pudiese avalar la idea de que alguno de estos personajes hubiese estado vinculado a Santo Domingo, lamentablemente no he encontrado nada y por ello no profundizo más en el asunto.

F. 9

En cuanto a la pertenencia eclesiástica de Soria, los roces por incorporar sus territorios fueron frecuentes, y en los inicios la ciudad fue objeto de disputa entre los obispados de Tarazona, Sigüenza y Osma. Al principio perteneció a Sigüenza, pero en 1127 se incorporó a Tarazona¹⁰⁰. Finalmente, en el Concilio de Burgos, celebrado por el cardenal Guido, la ciudad fue asignada a Osma (sentencia que confirmó una bula de Inocencio II concedida en 1138 y ratificada por Eugenio III en 1146)¹⁰¹. En las fechas que más interesan para el análisis de Santo Domingo, Soria pertenecía a la diócesis de Osma: “la vigorización de la iglesia empujó a los obispos a reclamar la jurisdicción sobre algunos templos [...] y poco a poco se fue dibujando una red territorial de circunscripciones eclesiásticas: parroquias [...] con gran cohesión física y social que evolucionan hacia la compactación”¹⁰². Este sistema en el que las parroquias eran esenciales afectó totalmente a Soria ya que el gobierno de la ciudad estaba organizado mediante la representación de las collaciones regidas cada una más tarde por miembros de los Doce linajes. Según anota García de Cortázar: “el esquema de comunidades de villa y tierra fragua al norte del Duero sólo en un escasísimo número de casos, el más

⁹⁸ LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “Amenaza almohade y guerras entre reinos”, en VVAA, *La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, Vol. IX de “Historia de España de Menéndez Pidal”, Madrid, 1998, p. 32. Acerca de los Doce linajes hablaré brevemente en el capítulo IV.

⁹⁹ PALACIOS MADRID, Francisco, *Los señores de Soria y su castillo en el siglo XII*, en “Celtiberia”, 53 (1977), pp. 42-53.

¹⁰⁰ PALACIOS MADRID, Francisco, *Soria en sus orígenes*, en “Celtiberia”, 45 (1973), p. 182. Alfonso I la incorpora alegando *noviter fuit populata*.

¹⁰¹ El problema es estudiado por JIMÉNEZ DE GARNICA, Ana María, *¿Perteneció alguna vez la ciudad de Soria al Obispado de Sigüenza?*, en “Celtiberia” (1977), pp. 144-145. Destaca que en 1123 se hizo “la donación de Alfonso VII al obispo D. Bernardo de la ciudad de Soria nuevamente poblada para que con sus aldeas fuese parroquia suya y de la iglesia de Sigüenza y la décima de todas las Rentas reales [...] entre 1127 y 1137 Soria pertenece a Tarazona”: ibídem, p. 155: “El 27 de diciembre de 1137 Inocencio II escribe desde Pisa al rey Alfonso anunciándole que ha encargado a su legado el cardenal Guido la decisión de la controversia entre los tres obispos sobre la ciudad de Soria”. El conflicto se acabó cuando al obispo de Osma le fue concedida toda Soria con sus términos. Por su parte, LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Vol. II, Madrid, 1978 (1788), p. 115, dice que la decisión se tomó en 1137.

¹⁰² GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, *Organización Social del espacio en la España de la Edad Media. La Corona de Castilla en los siglos VIII a XV*, Barcelona, 1985, p. 75.

representativo espacial, económicamente es el de la ciudad de Soria, que nace a raíz de su control por parte de Alfonso el Batallador en 1126¹⁰³. El modelo de Soria fue el de una ciudad regida por un *concilium* que ejercía una especie de señorío sobre los aldeanos de su territorio¹⁰⁴.

Las principales referencias a lo que debió de ser la ciudad décadas después de su repoblación se encuentran en Torres Balbás, quien destaca las treinta y cinco collaciones que debían de formar la ciudad hacia 1200¹⁰⁵. Es más que probable que desde tiempos de la repoblación se comenzasen a construir la mayor parte de los edificios que se mencionan en el Censo de 1270 ya que era el momento en el que resultaba necesario acoger a quiénes acudían a la ciudad. En el estudio de Jimeno acerca de la población de Soria y su término a partir del documento de 1270, la autora destaca que las gentes de diversa procedencia (guerreros, labriegos, pastores y otros) aparecían congregadas en las distintas collaciones que formaban parte de la villa y las aldeas¹⁰⁶. Dentro de cada una, las personas se distribuían entre: *facedores*, *vezinos*, *atemplantes* y *moradores* y: “cada collación constituía un sector urbano con personalidad jurídica propia”¹⁰⁷. En un principio la collación tenía connotaciones urbanas de territorio o demarcación de la ciudad y se refería por lo general a una iglesia en la que se agrupaban varias familias de vecinos, además ejercía una protección muy diversa (ya que tenía capacidad de gestión de asuntos fiscales, urbanísticos y de defensa), y al mismo tiempo desarrollaba funciones asistenciales

F. 1, 3-6

F. 4

¹⁰³ Ibídem, p. 78.

¹⁰⁴ ASENJO GONZÁLEZ, María, *Espacio y sociedad en la Soria Medieval, siglos XIII-XV*, Soria, 1999, p. 44. De hecho, aunque es un dato tardío, hay constancia de que la iglesia de Santo Domingo tenía tres aldeas diezmeras en 1352 con veinticinco parroquianos: PORTILLO CAPILLA, Teófilo, *La villa de Soria y su término en la Sentencia de Concordia de 1352*, en “Celtiberia”, 58 (1979), p. 176.

¹⁰⁵ TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Soria: Interpretación de sus orígenes y evolución urbana*, en “Celtiberia”, 3 (1952), p. 24. El mismo número es destacado por RUIZ EZQUERRO, Juan José, *San Nicolás. Ensayo de reconstrucción histórico-artística*, en “Celtiberia”, 65 (1983), p. 150. Sin embargo, LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Vol. II, Madrid, 1978 (1788), pp. 130-132: cuenta “treinta y siete collaciones según el Fuero real”. Según las referencias que mencionan el Fuero de Alfonso VIII, en 1195 debían ser treinta y cuatro las collaciones. De todos modos, este dato no aparece en los escasos documentos conservados del siglo XII: se encuentra en textos posteriores como el Censo de Alfonso X (conservado en la Biblioteca Nacional de la Historia), de 1270, y en la Sentencia de Concordia de 1352.

¹⁰⁶ Algunas de las advocaciones llevaban implícita la procedencia de los pobladores. Así: Santa Cruz (Santa Cruz de Yanguas), Santa María de Cinco Villas (Viniegra de Abajo, Brieva, Ventrosa, Mansilla y Montenegro), San Miguel de Montenegro (Montenegro de Cameros o de Ágreda), San Juan de Muriel (Muriel Viejo y Muriel de la Fuente), Santa María de Calatañazor (Calatañazor), San Juan de la Rabanera (Rabanera) y otras. Véase al respecto las detalladas referencias de VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001.

¹⁰⁷ JIMENO, Esther, *La población de Soria y su término en 1270*, en “Estudios Geográficos”, 73 (1958), pp. 489, 501. Para ser vecino era necesario tener una casa o tierra y vivir dentro de la ciudad o término, y pagar los derechos y tributos al gobierno de la ciudad y a la corona.

y religiosas¹⁰⁸. Cada barrio estaba presidido por una parroquia a la que estaban adscritos los vecinos, y a ella se vinculaban sus fundadores con carácter personal¹⁰⁹.

La ciudad formó su estructura en torno a los templos: “al amparo de un potente castillo –junto al que vivían los judíos formando una de las aljamas más importantes de Castilla– y resguardadas por una extensa muralla en cuyo interior abundan todavía las tierras de cultivo y los pastos”¹¹⁰. Según destaca González respecto al castillo: “en Soria tal vez quedase un precedente musulmán controlando el paso del Duero por el camino de Osma a Zaragoza, en el siglo XII sirvió de núcleo básico para ulteriores asentos quedando como única defensa durante no escaso tiempo. Soria, hasta el siglo XIII parecería más un castro que una ciudad [...] resultó una pequeña condensación cerca del puente y en el centro a la vera del camino principal, y un elevado número de grupos dispersos”¹¹¹. Pero más que el castillo, lo que importa para el estudio de Santo Domingo es la existencia de las murallas: uno de los primeros aspectos que definían la ciudad medieval¹¹². En esta ciudad la cerca “debió levantarse o reconstruirse después de ser devastada la ciudad en 1195 o 1196 por Sancho el Fuerte de Navarra [...] estaba hecha en el año 1290 cuando Sancho IV concede un tercio de ciertas rentas para ella”¹¹³. Seguramente, esta contribución fue destinada para el mantenimiento o ampliación, con lo que parece muy probable que ya se hubiese construido años antes. Sería factible que en el siglo XII el trazado fuese menor que el que se menciona para el siglo XIII; en cualquier caso, no existe documentación que permita corroborar esta idea. Según Jimeno, dentro de la muralla (que encerraba una superficie de 100 h, un despliegue considerable) en 1270: “estaban treinta y tres de las parroquias [...] y concentraban una población de 777 vecinos”¹¹⁴. Para hacer una idea de a qué espacio correspondía hay que destacar que en

¹⁰⁸ ASENJO GONZÁLEZ, María, *Espacio y sociedad en la Soria Medieval, siglos XIII-XV*, Soria, 1999, p. 73.

¹⁰⁹ Este panorama se completa con el capítulo IV y su apartado acerca de los datos documentales y las fuentes escritas.

¹¹⁰ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 18.

¹¹¹ GONZÁLEZ, Julio, *La Extremadura castellana al mediar el siglo XII*, en “Hispania”, 127 (1974), p. 350.

¹¹² Entre sus muros se dejaba espacio para huertos y casas que eran habitadas cuando había peligro en el exterior. El objetivo de la muralla era proteger las iglesias de las collaciones y asegurar la defensa del recinto.

¹¹³ TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Soria: Interpretación de sus orígenes y evolución urbana*, en “Celtiberia”, 3 (1952), p. 26. En RICHARD, *Guide de l'Espagne*, Madrid, 1855, p. 260 se detalla: “aún envuelta en murallas que datan de 1290 y están muy bien conservadas”. Como he mencionado, es posible que la fecha de la cerca fuese anterior.

¹¹⁴ JIMENO, Esther, *La población de Soria y su término en 1270*, en “Estudios Geográficos”, 73 (1958), p. 501.

Salamanca la amplitud del perímetro de la muralla era de 110 h y 45 h en Burgos (en todos los casos contrastaba con la escasa población)¹¹⁵.

En el interior del cercado estaban los barrios presididos por las iglesias a las que se adscribían los vecinos. En el cuadro que adjunta Jimeno a su estudio Santo Domingo (Santo Thomé) consta como la séptima parroquia del total en cuanto a población, ya que tenía 33 personas (5 *vezinos*, 13 *atemplantes* y 15 *moradores*). En esta distribución el primer lugar estaba ocupado por la de San Gil (La Mayor), seguida de San Nicolás, Santa María de la Puente, San Esteban, San Lorenzo y Santa Cruz. Con menor número de vecinos que Santo Domingo se hallaban San Clemente y San Juan de la Rabanera entre otras¹¹⁶. En un principio sorprende esta distribución de personas ya que las parroquias que se encuentran clasificadas por encima son iglesias más pequeñas, y sin embargo resultan más importantes en cuanto a la población que congregan. La importancia arquitectónica de Santo Domingo es, en cierta medida, comprensible si se tiene en cuenta el posible aporte

¹¹⁵ GAUTIER DALCHÉ, Jean, *Historia urbana de León y Castilla en la Edad Media (siglos IX-XIII)*, Madrid, 1989 (1979), p. 309. En esa misma página menciona que: “Salamanca contaba a principios del siglo XIII con treinta y cinco collaciones”. Así, es posible que el aspecto general no difiriera mucho del que tenía Soria. Según GONZÁLEZ, Julio, *La Extremadura castellana al mediar el siglo XII*, en “Hispania”, 127 (1974), p. 355 “en Soria lo edificado no llega a la mitad del solar acotado”. En este sentido es interesante destacar que: “las aldeas no quedaban siempre dentro del perímetro de las murallas como ocurre en Soria, Segovia y Ávila”: LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “Amenaza almohade y guerras entre reinos”, en VVAA, *La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, Vol. IX de “Historia de España de Menéndez Pidal”, Madrid, 1998, p. 140.

¹¹⁶ Tal y como encuentra detallado en el artículo de Jimeno sobre el Censo de 1270, el resto de parroquias eran: Santi Yagüe (Santiago), Sant Migahel de Cobreias (San Miguel de Cabrejas), Sant Sadornin (San Saturio), Sant Martin de la Cuesta (San Martín de la Cuesta), Canatanacor (Calatañazor), Barrio Nuevo (Santa María de Barnuevo), Sant Viceynt (San Vicente), Sant Genes (San Ginés), Santa Maria del Miron (el Mirón), Monte Negro (San Miguel de Montenegro), Sant Iuhan de los Navarros (San Juan de los Naharros), El Açoch (Santa María del Azogue), Sant Martin de Canales (San Martín de Canales), Cinco Villas (Santa María de Cinco Villas), Sant Bartolomé (San Bartolomé), Muriel (San Juan de Muriel), El Poyo (Nuestra Señora del Poyo), Santa Trinidad (La Trinidad), Sant Agostin (San Agustín), Sant Millan (San Emiliano), Fogalobos (Santa María de Ahogalobos), Santo Domingo (Santo Domingo de Silos), Sant Savastian (San Sebastián), Sant Matheo (San Mateo), Sant Prudencio (San Prudencio). Sobre el número existen opiniones diversas, y en este sentido Jimeno destaca que: “la iglesia del Salvador se edificó extramuros en la parte occidental de la muralla y perteneció a la Orden de Calatrava. El manuscrito no la menciona, con lo que en vez de ser treinta y cinco las collaciones como dice el Fuero, son solamente treinta y cuatro”: JIMENO, Esther, *La población de Soria y su término en 1270*, en “Estudios Geográficos”, 73 (1958), p. 502, nota 34. Sin embargo, Higes considera que la colación de Cobalieda (Nuestra Señora del Espino) es la parroquia que no se nombra en el Fuero. Ver HIGES, Víctor, *El Censo de Alfonso X y las parroquias sorianas*, en “Celtiberia”, 19 (1960), pp. 97-104. De hecho, en el *Catastro* del Marqués de Ensenada, de 1752, se destaca como parroquia “Nuestra Señora del Espino (la antigua Nuestra Señora de Covalada): JIMENO, Esther, *La ciudad de Soria y su término en 1752*, en “Celtiberia”, 12 (1956), p. 261. La desaparición de la mayoría de las parroquias y los escasos datos de los historiadores locales hacen que no sea posible determinar bien la historia de estas edificaciones y establecer la primacía temporal de unas respecto a las otras. No obstante, es muy importante el estudio de HIGES, Víctor, *El Censo de Alfonso X y las parroquias sorianas*, en “Celtiberia”, 19 (1960), pp. 97-104; y *El Censo de Alfonso X y las parroquias sorianas*, en “Celtiberia”, 20 (1960), pp. 225-272. Recientemente destaca el libro VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, en el que se estudian detalladamente varias de las parroquias que aún quedan en pie y además se recopilan y analizan datos sobre el resto de la que se han perdido.

de la collación: la iglesia destaca entre todas por colocarse entre las primeras que disponen de un mayor número de vecinos asentados en la villa, y sólo está superada por San Gil, San Nicolás y Santa María de la Puente. Con lo que alcanza el cuarto puesto en importancia entre las parroquias de la ciudad en 1270, fuera cual fuese el papel que tuvo en la segunda mitad del siglo XII, sin duda fue relevante.

F. 5

Respecto a la forma de la ciudad, Gautier Dalché analiza la estructura urbana de Soria y considera que: “el eje parece haberse formado por una larga calle de este a oeste que partía de la puerta de Navarra (atravesaba el puente del Duero) y terminaba en la puerta del Postigo [...] los barrios estaban repartidos de modo desigual y formaban una masa bastante compacta en el suroeste. Al norte sólo se encuentran cuatro, alineados a lo largo de la muralla, uno de los cuales lleva el nombre de Barrio Nuevo, cerca de la puerta de Nájera. Al sudeste ocurre lo mismo”¹¹⁷. Según González: “el mercado principal de Soria estaba situado en la confluencia de las vías de Nájera, Burgos y Osma, no lejos del puente”¹¹⁸. Las calles principales eran caminos en su origen y unían las puertas de la ciudad al atravesar la aglomeración del centro. Debo destacar en este sentido la importancia de la situación de la iglesia de Santo Domingo frente a una de las principales puertas de la ciudad, la correspondiente al sector occidental de la muralla, la puerta del Rosario. Es interesante tener en cuenta que la iglesia se colocó en uno de los puntos más altos de la ciudad (al margen del castillo), y que comunicaba con calles principales a su alrededor. Si se toma como referencia la actualmente llamada calle de Santo Tomé, es significativo que en proyección ésta continuara hasta la puerta principal del sector oriental, la llamada del Puente o de Navarra. Además, en su recorrido pasaba frente a San Martín de Canales y la colegiata de San Pedro. Por el lado opuesto de Santo Domingo se bajaba por la actual calle de Aduana Vieja y se pasaba por delante de San Clemente, San Esteban, San Juan de la Rabanera, Nuestra Señora del Poyo, San Lorenzo, San Nicolás, y de nuevo frente a San Pedro. Como se puede observar en el mapa, la localización de la iglesia protagonista de este estudio implicaba que para cruzar transversalmente la ciudad se debía pasar por San Pedro (el monumento más significativo de la ciudad) y por delante de ella. Si se llegaba por el oeste, lo primero que se encontraba el viajero era la fachada de Santo Domingo. Asimismo, si se traza una imaginaria línea recta desde el camino

F. 5, 13

¹¹⁷ GAUTIER DALCHÉ, Jean, *Historia urbana de León y Castilla en la Edad Media (siglos IX-XIII)*, Madrid, 1989 (1979), pp. 312-313

¹¹⁸ GONZÁLEZ, Julio, *La Extremadura castellana al mediar el siglo XII*, en “Hispania”, 127 (1974), p. 358, nota 37.

principal que atravesaba el río por el que parece, en principio, ser el único puente, hasta el extremo opuesto de la muralla, el final de la recta corresponde exactamente a la iglesia de Santo Domingo. Tal ubicación ha de tenerse en cuenta a la hora de valorar la importancia arquitectónica y escultórica del templo románico.

En la Edad Media Soria destacó por su actividad agropecuaria y por el comercio, derivado de su importante situación: desde el punto de vista del valor estratégico. Sin duda, era una etapa principal en la ruta que comunicaba Navarra, Aragón, Segovia, Burgos y la Rioja. El Duero, como la mayoría de ríos, se convirtió pronto en un eje vertebrador del territorio, y dentro de esta zona, Soria destacó por su situación ventajosa: desde el límite de la cuenca del Ebro hacía de cruce entre la Meseta, el norte y el sur. Así, se convirtió en una ciudad de tránsito, un área de confluencias variadas.

En el siglo XII, que se caracterizó por ser una época de expansión y consolidación de la formación económica y social, Soria, al principio, no quedó al margen de esta dinámica.

- II. 5. Conclusiones

Llegados a este punto es el momento de resumir las ideas principales de este capítulo introductor al contexto histórico. El movimiento cultural del reinado de Alfonso VIII sirve para informar de muchos aspectos que repercutieron en el desarrollo del arte. La creciente apertura a las novedades exteriores consolidaba una tendencia anterior, y en este sentido las obras que transmitían un fuerte sustrato bizantinizante cada vez contaban con más influencia. A pesar de que las relaciones políticas entre Castilla y Oriente no fueron directas en ningún caso, es posible rastrear la presencia de un importante caudal de formas y temas bizantinizantes en la Península. El porqué de tal penetración debe ser entendido en el marco del ambiente artístico de la segunda mitad del siglo XII, y en este sentido las relaciones con otros reinos medievales aportan interesantes datos a tener en cuenta.

Aunque se ha querido justificar la construcción de Santo Domingo por una influencia de los monarcas castellanos, he intentado demostrar que ningún dato histórico prueba el patronato regio y creo que nada permite avalar tal hipótesis. Además existe una serie de aspectos que me han llevado a descartar que la estancia en Soria durante la minoría de edad de Alfonso VIII pudiera haber condicionado tanto su relación con la ciudad como se ha afirmado: en primer lugar, porque el monarca también vivió en otras

poblaciones durante su infancia; en segundo lugar, porque concedió privilegios a caballeros y grupos sociales de otras localidades; y finalmente, porque no hay constancia de su intervención directa en ninguna de las obras de la ciudad.

En relación con la historia de la ciudad medieval en la que se erigió el templo, es preciso subrayar que las confusas informaciones sobre Soria en la época medieval no restan interés a la posibilidad de interpretar lo que debió de ser la ciudad en el siglo XII. El núcleo urbano estaba compuesto por una serie de parroquias entre las cuales Santo Domingo se convirtió en un templo de gran interés por varias cuestiones: por estar situado frente a una de las antiguas puertas de la muralla, por estar localizado en una zona elevada bien conectado con las calles principales, por ser una de las primeras iglesias que se edificó, por el número de vecinos que recogía, y por su ambición artística.

Una vez establecido el marco histórico es conveniente acotar el ámbito de las generalidades para pasar al objeto de estudio en sí mismo. Para ello es necesario conocer todo lo que han dicho los estudiosos que, de una manera u otra, se han acercado a esta iglesia. Desde las perspectivas más tradicionales pasando por las aportaciones más novedosas el capítulo que viene a continuación es básico para entender la problemática de Santo Domingo.

- I. INTRODUCCIÓN

Nam quando veris diputationibus aliquid disseritur, disciplina erit: quando aliquis verisimile atque opinabile tractatur, nomen artis habebit.

Isidoro de Sevilla

Como indica el título, esta tesis doctoral tiene por objeto el estudio iconográfico y formal de la portada de Santo Domingo de Soria, obra señalada en el panorama románico europeo.

Mi intención es configurar la historia de la iglesia y situarla en el lugar adecuado de la evolución del medievo hispano, de manera que el propósito principal de estas páginas es mostrar un detallado análisis que amplíe el conocimiento de la parroquia soriana en el marco de las actuales perspectivas de investigación y corrobore que dicha obra es un importante testimonio de la actividad artística de su época.

Al abordar el arte románico la existencia de grandes obras ha hecho que a menudo se dejara de lado el examen de monumentos menos fundamentales, pero si todo se valora con profundidad se puede apreciar que muchas iglesias sorprenden por su complejidad. En este sentido, el estudio de Santo Domingo de Soria pone en evidencia que a través de ciertas obras secundarias puede entenderse mejor buena parte de la producción artística hispana. Así, este trabajo de investigación surge del planteamiento de una tarea sumamente sugestiva: profundizar en el conocimiento del complicado mundo del tardorrománico a partir de un edificio paradigmático del que muy poco se ha dicho.

La presencia de ciertas contradicciones en la argumentación de los problemas hacía necesaria una monografía que ayudara a avanzar en la comprensión de esta iglesia. Además, a falta de la investigación detenida que su importancia y riqueza requería, la ausencia de un análisis profundo que colocara a esta parroquia en el lugar que se merece ha sido uno de los puntos de partida. Si bien existen estudios importantes con

interesantes visiones y aportaciones, lo más frecuente es que los especialistas no hagan hincapié en aspectos muy significativos.

El problema es mayor de lo que parece a primera vista y Santo Domingo se convierte en un monumento clave para dilucidar algunas de las grandes cuestiones que afectan al arte hispano de la segunda mitad del siglo XII. Por ello he decidido acometer esta tarea en su aspecto global desde una vertiente histórico-artística. No obstante, la problemática arquitectónica del edificio y la complejidad escultórica hacen que esta tesis se fundamente sobre todo en cuestiones iconográficas y estilísticas.

Como es habitual, el tema ha impuesto una serie de limitaciones y en su forma actual el trabajo desborda su plan originario (que consistía simplemente en analizar la fachada). Ahora la investigación se presenta como un intento de entender el edificio en su conjunto.

A pesar de algunas menciones puntuales he limitado la investigación al siglo XII y por ello no he creído conveniente analizar las pervivencias de las tradiciones iconográficas más allá de 1200; de la misma manera, he concretado las valoraciones en torno al ámbito hispano, pero las conexiones me han llevado a abarcar un espacio muy amplio en el que frecuentemente aparece Bizancio. He intentado captar las abundantes singularidades de esta obra y resulta interesante destacar que muchas se pueden explicar mediante comparaciones minuciosas. He analizado el conjunto de los datos de la documentación reunida, lo he revisado, y he tratado de cubrir ciertas lagunas del conocimiento. A partir de algunas de las conclusiones que aquí se presentan resulta posible un acercamiento a otros edificios desde unas premisas que hasta el momento no se han tenido en cuenta.

La fachada soriana se muestra en la actualidad, tras los avatares de la historia que se han llevado gran parte de los frontispicios más importantes del tardorrománico, como una de las más originales, tanto por su disposición arquitectónica como por su organización temática. Ante esta afirmación se plantea el interesante problema de saber si una obra de esta envergadura tuvo consecuencias por sí misma o fue únicamente el reflejo de un precedente.

Para llevar a cabo este estudio he decidido estructurar los contenidos en cuatro grandes secciones que presento en dos volúmenes diferentes. La primera parte está dedicada a los aspectos más generales, la segunda trata de la iconografía, la tercera del estilo, y la cuarta añade las ilustraciones necesarias para complementar el texto y es la que

se presenta en el segundo volumen. Cada unidad se fundamenta en las precedentes de manera que no deben ser entendidas como secciones cerradas: en el marco de un trabajo como éste cada sector es primordial para comprender el resto.

Las tres partes que pertenecen al primer volumen constan de diecisiete capítulos. El primero corresponde a esta introducción y el siguiente trata del marco histórico, contextualización necesaria para comprender el conjunto. En él, intento exponer un panorama general del momento en el que se inscribe la realización de la obra, y además pretendo demostrar que la relación de los monarcas castellanos con la ciudad de Soria no fue tan determinante como en tantas ocasiones se ha destacado. Muchos autores admiten sin más que la iglesia fue favorecida por Alfonso VIII y Leonor de Aquitania, de modo que justifican la tipología de la fachada por el origen de la reina y relacionan sus formas con el oeste de Francia. En realidad, estos argumentos no se basan en ningún dato documental y todo parece apuntar a que, al margen de los franceses, existieron otros precedentes arquitectónicos más cercanos. Para finalizar el apartado propongo una reconstrucción de lo que debió de ser la ciudad de Soria en el siglo XII.

En el tercer capítulo recojo las principales menciones y teorías formuladas sobre Santo Domingo. Resulta imprescindible saber todo lo que se ha dicho hasta ahora para poder ver en qué sentido mis argumentaciones innovan o no, y cómo se colocan en una vertiente de opiniones o en otra.

Más problemática es la parte en la que trato el espacio edificado. El cuarto capítulo tiene por objetivo aceptar el riesgo que supone la falta de documentación y las alteraciones constructivas del monumento. El escaso acuerdo sobre las fases de edificación de la iglesia obliga a plantear varias preguntas y a intentar argumentar sólidas respuestas. Las transformaciones del proyecto original permiten observar la evolución de las obras y parece muy probable que la nueva fábrica integrara parte de una anterior. La cuestión es establecer cuál era el modelo primitivo, en qué medida se modificó y a qué tipología respondía el nuevo.

En el quinto capítulo analizo la fachada con la intención de perfilar y corregir teorías antiguas que se repiten con demasiada frecuencia. En líneas generales no existen otros frontispicios que tengan los mismos elementos característicos que Santo Domingo, pero no por ello hay que olvidar otras iglesias hispanas que revelan ciertos paralelos. En este sentido apporto nuevos datos para revisar el tema.

Con la elaboración de la descripción de los elementos de la fachada que se presenta en el capítulo sexto pretendo suplir la falta de análisis pormenorizados sobre el exterior. Aunque no aporte datos novedosos más allá de lo que se ve en la actualidad, la exposición de estos detalles sirve para, más adelante, comprobar que muchas de las interpretaciones vertidas hasta el momento son erróneas o confusas.

Es llamativo que una portada de ciclos narrativos tan completos como estos carezca de estudios acerca de las imágenes y sus pervivencias e innovaciones temáticas. A pesar de que se han propuesto algunas teorías aún existen demasiadas incertidumbres, por ello la segunda parte de esta tesis se dedica por completo al estudio de la iconografía.

Sobre el tímpano me ocupo en el capítulo séptimo, con respecto a las cuatro arquivoltas en el octavo, acerca de los capiteles de la portada en el noveno, en relación con las figuras de las enjutas en el décimo, sobre el estudio del programa en el undécimo, en referencia al rosetón en el duodécimo, y acerca del resto de elementos de la fachada en el decimotercero. La coherencia iconográfica del programa lleva a abordar la posibilidad de que el interés de ciertas representaciones se deba atribuir a una intencionalidad en relación con las inquietudes de la Iglesia hispana. Su estudio permite establecer una secuencia a partir de la que se determina la frecuencia de aparición de los asuntos en el ámbito escultórico, y el análisis teológico permite ver hasta qué punto en Santo Domingo se recogen los anhelos de la época y qué es lo que se quiere evidenciar con unos ciclos historiados tan amplios.

El problema de los aspectos iconográficos, sus influencias y paralelismos es sumamente complicado. No hay duda de que la portada ha sido, desde siempre, la parte que más interés ha despertado, pero no por ello el resto del conjunto es menos importante. En consecuencia, creo que es esencial examinar cada elemento por separado para poder estudiar todo desde una óptica integradora. Al delimitar las vías de creación de los asuntos y la adaptación de los modelos, pretendo demostrar que en la segunda mitad del siglo XII las relaciones con obras del contexto bizantinizante permitieron afianzar una línea de tradición artística que se estaba llevando a cabo desde algunos años antes. Averiguar cuál fue el modelo, el esquema o patrón que inspiró Santo Domingo lleva implícita la tarea de descubrir a qué se debió el éxito de ciertas composiciones, y para todo ello es obligado el estudio de las variantes.

El asunto de las filiaciones de las peculiaridades es difícil de tratar ya que en los análisis se deben tener en cuenta una gran cantidad de monumentos que en ocasiones no tienen ningún otro punto de conexión con el objeto de estudio al margen de la coincidencia temática. Sin embargo, es necesario aclarar los vínculos con el mayor número posible de obras.

Con la tercera parte pretendo reconstruir el ambiente estilístico correspondiente a la segunda mitad del siglo XII. Para ello examino las características principales de los artistas, determino las diferencias en los “modos” de actuación y concreto las señas de identidad de los maestros. Una vez expuestas las consideraciones más generales, busco definir cuál era el lugar de formación de los artistas que intervinieron en Santo Domingo, en qué obras se puede ver su huella y a qué datación corresponden sus estilemas. Procuro demostrar que mientras algunas de las relaciones que se han admitido tradicionalmente entre determinados talleres no son del todo válidas, otros vínculos toman fuerza tras un análisis detallado. De hecho, existe suficiente número de indicios como para pensar que los artistas sorianos conocían algunas de las realizaciones artísticas fundamentales del ámbito hispano de manera directa o a partir de repertorios de modelos. Las conexiones del estilo, las influencias y las vinculaciones llevan a reestructurar la cronología. En realidad, los especialistas no se ponen de acuerdo en las fechas de las principales obras de esta corriente y se considera factible un amplio periodo desde inicios del siglo XII hasta principios del XIII. Es necesario acotar el margen de las fechas y por ello propongo una posible secuencia de los acontecimientos.

Las conclusiones del capítulo decimoséptimo resumen las valoraciones vertidas a lo largo de la tesis y ponen a Santo Domingo en el lugar que considero debe ocupar. Para finalizar, el volumen del texto se cierra con la bibliografía en la que se encuentran las principales consultas que han marcado el trabajo.

La última parte es el apéndice gráfico, que adjunto en otro tomo, obligado para comprobar las teorías que defiendo y mis argumentos. Es imposible concebir una tesis de historia del arte sin ilustraciones y por ello, en la medida de lo posible, apporto todo lo que considero fundamental para el estudio de Santo Domingo (sin embargo, faltan algunas imágenes que no he podido conseguir y he de advertir que algunas no ofrecen la nitidez que consideraba pertinente). Creo oportuno anotar que he realizado una exhaustiva labor fotográfica y la mayor parte del material básico es mío (muy a mi pesar no puedo adjuntar todas las imágenes que me hubiese gustado, pues rebasaría los límites de este estudio).

Lamentablemente, los repertorios gráficos acerca del arte medieval son escasos y las reproducciones que aparecen en los libros y artículos suelen ser parciales, por ello el resultado de ciertas comparaciones es limitado. Aunque he intentado consultar buena parte de las fotografías existentes, esta labor no ha sido siempre posible. El volumen de ilustraciones se completa con dibujos, croquis y esquemas propios junto con plantas y mapas llevados a cabo por varios autores.

El objetivo de esta tesis doctoral consiste en, a través del análisis de esta interesante iglesia, profundizar en un período del arte medieval bastante controvertido. Dada la complejidad de los argumentos que manejan los especialistas y la falta de documentación concreta no es fácil montar teorías sólidas que permitan avanzar sustancialmente en la comprensión de este periodo. No obstante, espero haber alcanzado nuevas valoraciones para poder trazar una línea más nítida en la explicación del arte hispano de las últimas décadas del siglo XII. Asumo la posibilidad de carencias al tratar el estudio de tantos y tan variados temas iconográficos, así como tal cantidad de iglesias estilísticamente diversas. Sin embargo, he puesto por mi parte todos los medios para evitarlo y espero que los hipotéticos vacíos puedan ser subsanados en futuras investigaciones.

Los pasos seguidos para la elaboración de este estudio han sido los lógicos de una tarea como ésta. Primero he realizado una búsqueda de la bibliografía adecuada a los objetivos propuestos: para ello me he centrado en libros cuyo tema principal es el período románico, monografías, investigaciones iconográficas, obras acerca de esculturas, miniaturas, mosaicos, pinturas, estudios del arte bizantino, occidental y, en fin, todo lo relacionable con Santo Domingo. Por otro lado, he tenido en cuenta las sagradas escrituras y apócrifos, así como otros tipos de fuentes literarias que son destacadas por su vínculo con el ciclo iconográfico. Esta tarea de consulta ha sido realizada en varios centros ya que el material, tal y como suele suceder, está disperso y algunos libros son difíciles de encontrar. Por ello he acudido a la Biblioteca de la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona, Biblioteca Pública Provincial de Tarragona, Biblioteca del Antic Ajuntament de Tarragona, Biblioteca de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense, Biblioteca de la Necrópolis de Tarragona, Instituto Amatller de Barcelona, Biblioteca del Museu Nacional d' Art de Catalunya, Biblioteca Nacional de Cataluña, Biblioteca de la Universidad Autónoma de Barcelona, Biblioteca de la Universidad Central de Barcelona, Biblioteca de la Universidad de Oviedo y Biblioteca Provincial de Soria. También he

realizado sucesivas estancias de investigación en Poitiers y París donde he consultado obras en la Bibliothèque du Centre d' Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers, Mediathèque de Poitiers, Bibliothèque de la Université de Poitiers, Bibliothèque Georges Pompidou de París, Bibliothèque Forney de París, Bibliothèque de Sainte-Geneviève de París, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de la Université de la Sorbonne y otras. Al mismo tiempo, he intentado asistir a ciclos de conferencias, simposios o congresos que tuviesen alguna relación con el objeto de mi estudio. Así, he acudido a Aguilar de Campoo (*II Curso sobre la Península Ibérica y el Mediterráneo durante los siglos XI y XII: Almanzor y los terrores del milenio*, julio de 1997), a Santo Domingo de la Calzada (*La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, enero de 1998), al XII Congreso Nacional de Arte celebrado en Oviedo (*Arte e Identidades Culturales*, septiembre-octubre de 1998), a Pamplona (*La Muerte en la Edad Media. Actitudes, Espacios y Formas*, marzo-abril de 2000), a la Seu d'Urgell (*Mentalitat religiosa i Devoció en els segles medievals: Culte, Iconografia i Formes artístiques*, julio de 2000), a Barcelona (*Iconografia profana de l' art romànic*, noviembre de 2000), a Viella (*Els Escenaris del Rei. Promoció artística en l' Àmbit Hispà Medieval*, julio de 2001), a Burgos (*Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, octubre de 2001), etc. En la medida de lo posible he visto *in situ* las obras hispánicas de las cuales hablo. He viajado para ver Santo Domingo de Silos, El Burgo de Osma, San Esteban de Moradillo de Sedano, la portada de Nuestra Señora la Llana de Cerezo de Riotirón en Burgos, San Juan de Ortega, Santiago de Carrión de los Condes, Santa María la Real y Santa Cecilia de Aguilar de Campoo, Santo Domingo de la Calzada, San Miguel y San Pedro de la Rúa de Estella, Museo de Navarra en Pamplona, Santiago y el Crucifijo de Puente la Reina, Santa María de Irache, Santa María y Santiago de Sangüesa, Santa María, San Nicolás y Santa Magdalena de Tudela, la Seo de Zaragoza, San Juan de la Peña, catedral de Roda de Isábena, Santiago de Agüero, San Martín de Aguilera, San Miguel de Andaluz, Santo Domingo de Silos de Torreandaluz, los Mártires de Garra, Omeñaca, Tozalmoro, San Miguel de Almazán, Berlanga de Duero, Santiago de Compostela, etc. Del mismo modo, he ido a Francia, Italia y Turquía para visitar Museos y obras del contexto estudiado: Valcabrère, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Pierre de Moissac, catedral de Cahors, Sainte-Foy de Conques, Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, catedral y Saint-Pierre de Chartres, diversas iglesias de París, Roma, Pisa, Verona, Estambul, etc. Por supuesto, he viajado en varias ocasiones a Soria para consultar el Archivo Municipal y el Archivo Provincial (además de las Bibliotecas y

Museos), y, sobre todo, para realizar tanto la toma de datos como el reportaje fotográfico (básico para este “estudio a distancia”). Por ello, cada desplazamiento a esta ciudad castellana ha sido aprovechado para analizar todos los aspectos que derivan de la observación directa y paciente.

Como es evidente, a lo largo de la investigación han ido surgiendo ciertas incógnitas, las reflexiones han sido variadas y muchas opiniones se han descartado al comprobar la escasa base sólida sobre la que se fundaban: el resultado del trabajo realizado son las páginas siguientes. A estas alturas era necesario un reconocimiento de la importancia de Santo Domingo que superara la escasa e insuficiente dedicación que había recibido por parte de algunos investigadores¹.

Finalmente, me gustaría llamar la atención sobre algo que resulta evidente: a pesar de que la mayor parte del trabajo se ha realizado en solitario, nunca hay que olvidar que una tesis tiene mucho que reconocer a todos aquellos que han contribuido a facilitar las tareas y se han preocupado por el desarrollo de la investigación. En este sentido, es necesario agradecer el desinteresado auxilio de un buen número de personas.

Al personal de la Biblioteca de la Facultad de Letras de la Universidad Rovira i Virgili, la Biblioteca Pública de Soria y el Centre d' Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers por su paciente deferencia. A quienes desde el Servicio de Cultura de la Junta de Castilla y León me facilitaron la consulta de los informes de las labores de restauración de Santo Domingo de Soria, en especial a la arqueóloga Elena Heras, al arquitecto José María Rincón y al Jefe del Servicio Pedro Asensio. A la empresa Coresal, concretamente al arquitecto Javier García Vega por contestar amablemente todas mis dudas. A Arquetipo porque con sus últimas excavaciones me han permitido actualizar mi estudio. Al departamento de Cultura de la Diputación Provincial de Soria por la concesión de un premio de investigación a mi memoria de licenciatura titulada *La portada de Santo Domingo de Soria: Ciclo del Génesis* (defendida en 1999), y de manera especial a Yolanda Martínez por su paciencia en la resolución de los problemas burocráticos. Al director del Museo Numantino Elías Terés por enviarme amablemente la información solicitada. Y a las monjas clarisas del convento de Santo Domingo por su dedicación y consideración.

¹ De hecho, he de confesar que nunca había visto Santo Domingo al margen de varias fotografías, pero poco después de que mi director, el Dr. Javier Martínez de Aguirre, me propusiera una serie de temas para desarrollar en la tesis doctoral quise conocer esta parroquia soriana. Una vez allí no me costó decidir.

Lo cierto es que sin el apoyo de otras muchas personas la tarea de concluir este trabajo hubiese sido más difícil de lo que ha resultado ser. Mi agradecimiento a mis amigos de siempre por sus atenciones e interés constante, por sus preguntas sobre mi trabajo y su ánimo incondicional. Por su apoyo moral y por su sentido de la amistad estoy en deuda con Meritxell Martínez, Pilar Bravo, Mercé Farré, Sonia Martínez, Xavi Olivé, David Pelicano, Javier Caamaño, Álex Palacios, Àlex Agudé, Chus Cano y Salvador Socias. Cada uno a su manera me incitó a continuar con esta tarea.

A las víctimas, como yo, de las obsesiones de la tesis: las futuras doctoras Marta Serrano y Meritxell Pérez, quienes además de escuchar pacientemente mis inquietudes, han aportado sus reflexiones y se han embarcado conmigo en la organización de dos simposios que nos sirven como distracción y como fuente de más quebraderos de cabeza.

A mis profesores de historia medieval, los doctores Javier Faci, Amancio Isla y María Bonet por sus sugerencias, desinteresadas colaboraciones y amplios conocimientos. Porque con su estímulo e interés han ayudado en mi formación académica.

A todos aquellos que he leído y no he conocido, y a los que con sus libros me han mostrado el camino a seguir.

A mi director de tesis el Dr. Javier Martínez de Aguirre, quien ha repasado todo el manuscrito con paciencia infinita, por sus valiosas indicaciones, críticas y dirección. Sus conocimientos, experiencia y generosidad han hecho posible este trabajo. A él agradezco el apoyo incondicional, su inestimable ayuda y buena parte de mi formación como historiadora del arte.

A mi familia y a la de Ernesto. A mis hermanos Juan Luis, por su ayuda en la solución de los infinitos problemas informáticos, y Juan Carlos, por su colaboración en el tratamiento de las imágenes. A mis cuñadas Marta e Isabel por su continuo apoyo y preocupación. A mi sobrino Víctor por hacerme reír. A Marta, mi prima, por su entusiasmo. Y a mis padres, porque sin ellos no estaría aquí. Por su paciencia y educación, parte de esta tesis es suya.

A Ernesto, mi apoyo, por haber contribuido con su ayuda, ilusión y comprensión a que acabara esta tarea.

A todos los que están y a los que hace tiempo se fueron.

A los que no nombro pero tampoco olvido.

Gracias.

Tarragona, febrero de 2003

ÍNDICE DE LAS ILUSTRACIONES

- Fig. 1. Soria. Recinto de la ciudad a fines de la Edad Media. Leopoldo Torres Balbás, 1952.
- Fig. 2. Vista de Soria desde su castillo. Francisco de Paula Mellado, 1845.
- Fig. 3. Plano de Soria. Realizado por Coello en 1860.
- Fig. 4. La distribución de la población de las distintas collaciones de la ciudad en 1270. Esther Jimeno, 1958.
- Fig. 5. Soria en la Edad Media.
- Fig. 6. Edificios románicos en Soria en el siglo XII. Jaime Nuño e Isabel Fernández, 2001.
- Fig. 7. Santo Domingo de Soria antes de la restauración de 1917.
- Fig. 8. La ciudad de Soria a comienzos del siglo XX.
- Fig. 9. Mapa de la diócesis de Osma hasta 1955. Juan Loperráez Corvalán, 1788.
- Fig. 10. Santo Domingo de Soria. Justo después de la restauración de 1917.
- Fig. 11. Portada de Santo Domingo de Soria, 1956.
- Fig. 12. Soria en la actualidad.
- Fig. 13. Plano de ubicación de Santo Domingo de Soria, según la intervención arqueológica de Arquetipo, 2001.
- Fig. 14. Dibujo de la fachada.
- Fig. 15. Dibujo de la torre. Croquis.
- Fig. 16. Dibujo del interior desde la nave lateral sur. Croquis.
- Fig. 17. Dibujo del interior desde la puerta oeste.
- Fig. 18. Plano de Santo Domingo de Soria. Croquis.

- Fig. 19. Vista frontal de la portada de Santo Domingo de Soria.
- Fig. 20. Columnas y capiteles de la portada.
- Fig. 21. Vista lateral, desde el lado oriental, del conjunto de las arquivoltas y los capiteles de la portada.
- Fig. 22. Sección en planta, vista de la portada de Santo Domingo. Croquis.
- Fig. 23. Dibujo del tímpano. Croquis.
- Fig. 24. Dibujo de la portada. Croquis.
- Fig. 25. Dibujo de las arquivoltas. Croquis.
- Fig. 26. Dibujo de los capiteles de la portada. Croquis.
- Fig. 27. Dibujo del rosetón. Croquis.
- Fig. 28. Dibujo de los capiteles laterales. Croquis.
- Fig. 29. Gráfico de distribución de los modos de esculpir.
- Fig. 30. Distribución de los modos de esculpir en el tímpano.
- Fig. 31. Distribución de los modos de esculpir en la portada.
- Fig. 32. Distribución de los modos de esculpir en los capiteles laterales.
- Fig. 33. Distribución de los modos de esculpir en el rosetón.
- Fig. 34. Gráfico de marcas de cantero.
- Fig. 35. Gráfico de alteraciones. Restauraciones.
- Fig. 36. Clasificación de los principales tipos de plegados de Santo Domingo de Soria.
- Fig. 37. Plantas de Santo Domingo de Soria. Gaya Nuño, 1946. Bocigas Martín, 1978. Jiménez Gonzalo, 1985.
- Fig. 38. Planta de Santo Domingo, Francisco de Gracia Soria.
- Fig. 39. Planta de Santo Domingo, Isabel Fernández Rodríguez, 2001.
- Fig. 40. Planta de El Salvador, Isabel Fernández Rodríguez, 2001.
- Fig. 41. Planta de San Gil, Isabel Fernández Rodríguez, 2001.
- Fig. 42. Planta de San Pedro de Soria, Isabel Fernández Rodríguez, 2001.
- Fig. 43. Planta de San Juan de Duero, Isabel Fernández Rodríguez, 2001.
- Fig. 44. Planta de San Polo, Isabel Fernández Rodríguez, 2001.
- Fig. 45. Planta de San Juan de la Rabanera, Isabel Fernández Rodríguez, 2001.
- Fig. 46. Planta de San Nicolás, Isabel Fernández Rodríguez, 2001.
- Fig. 47. Planta de Nuestra Señora del Campanario.
- Fig. 48. Planta de San Miguel de Almazán.
- Fig. 49. Planta de San Miguel de Caltojar.

- Fig. 50. Planta de San Miguel de Esteban de Gormaz.
- Fig. 51. Planta de los Lamosos.
- Fig. 52. Planta de San Miguel de Parapescuez.
- Fig. 53. Planta de Valtajeros.
- Fig. 54. Planta de Fuensaúco.
- Fig. 55. Planta de Perdices.
- Fig. 56. Planta de Santo Domingo de Silos, Isidro Gonzalo Bango Torviso, 1988.
- Fig. 57. Fachada de Santo Domingo de Soria.
- Fig. 58. Fachada de Santo Domingo de Soria.
- Fig. 59. Conjunto de los capiteles laterales. Izquierda, zona occidental. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 60. Conjunto de los capiteles laterales. Derecha, zona oriental. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 61. Conjunto de los capiteles de la portada. Izquierda. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 62. Conjunto de los capiteles de la portada. Derecha. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 63. Capiteles inferiores de la parte izquierda. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 64. Capiteles inferiores de la parte izquierda. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 65. Capiteles inferiores de la parte derecha. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 66. Capiteles inferiores de la parte derecha. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 67. Capiteles superiores de la parte izquierda. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 68. Capiteles superiores de la parte izquierda. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 69. Capiteles superiores de la parte derecha. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 70. Capiteles superiores de la parte derecha. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 71. Vista lateral de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 72. Vista lateral de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 73. Parte derecha del tímpano. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 74. Parte izquierda del tímpano. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 75. Detalles del tímpano. Marcos. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 76. Detalles del tímpano. Trono de la Trinidad *Paternitas*. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 77. Detalles de los plegados del tímpano. Marcos. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 78. Detalles de los plegados del tímpano. Lucas. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 79. Isaías. Tímpano. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 80. María. Tímpano. Santo Domingo de Soria.

- Fig. 81. Detalle del tímpano. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 82. Detalle del tímpano. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 83. Conjunto de las arquivoltas y el tímpano. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 84. Detalle del grupo trinitario. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 85. Parte del tímpano. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 86. Detalles del tímpano. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 87. Detalles de ejecución. Tímpano. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 88. Detalles de ejecución. Tímpano. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 89. Detalle de la cabeza de Dios Padre. Tímpano. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 90. Marquesina de protección colocada para proteger la zona. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 91. Detalle del grupo trinitario. Paloma. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 92. Arquivoltas. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 93. Detalle de uno de los Ancianos. Primera arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 94. Ángel de la clave. Primera arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 95. Ángel y Ancianos. Primera arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 96. Detalle de la cabeza de uno de los Ancianos. Primera arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 97. Decapitación. Matanza de los Inocentes. Segunda arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 98. Detalle de la postura de un soldado. Matanza de los Inocentes. Segunda arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 99. Segunda arquivolta. Detalles. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 100. Detalles. Dovela de la Matanza. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 101. Seno de Abraham. Segunda arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 102. Herodes con el demonio. Segunda arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 103. Matanza de los Inocentes. Segunda arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 104. Dovela inacabada. Matanza de los Inocentes. Segunda arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 105. Ángel de la Anunciación. Tercera arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 106. María de la Anunciación. Visitación. San José. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 107. San José, Nacimiento. Tercera arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 108. Baño del Niño. Tercera arquivolta. Santo Domingo de Soria.

- Fig. 109. Adoración de los pastores. Tercera arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 110. Herodes. Detalle del corte de la dovela. Tercera arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 111. Detalle de la Adoración. Los Reyes Magos. Tercera arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 112. Detalle de la Adoración. La Virgen, el Niño y San José. Tercera arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 113. Sueño de los Reyes Magos. Tercera arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 114. Presentación en el templo. Tercera arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 115. Huida a Egipto. Tercera arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 116. Matanza de los Inocentes. Segunda arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 117. Árbol. Cuarta arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 118. Personajes. Cuarta arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 119. Beso de Judas. Prendimiento. Cuarta arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 120. Detalle del Prendimiento. Cuarta arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 121. Pedro corta la oreja a Malco. Cuarta arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 122. Detalle de la escena de Malco. Cuarta arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 123. Crucifixión. Cuarta arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 124. Resurrección. Cuarta arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 125. Tres Marías en el sepulcro. Cuarta arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 126. Una de las Marías da la noticia de la Resurrección a los Apóstoles. Cuarta arquivolta. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 127. Separación de las aguas. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 128. Creación de las estrellas. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 129. Creación del sol y la luna. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 130. Ángel y Paraíso. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 131. Creación de Adán. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 132. Creación de Eva. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 133. Presentación de Eva a Adán. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 134. Pecado Original. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 135. Reprensión divina. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 136. Reprensión divina. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 137. *¿Traditio Legis?*. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.

- Fig. 138. ¿Apóstoles?. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 139. Curación de un tullido. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 140. Frente del mainel. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 141. Expulsión del Paraíso. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 142. Expulsión del Paraíso. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 143. Trabajos de Adán. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 144. Trabajos de Eva. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 145. Ofrendas de Caín. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 146. Ofrendas de Abel. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 147. Muerte de Abel. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 148. Castigo de Dios. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 149. Lamek y Tubalcán. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 150. Muerte de Caín. Capiteles de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 151. Capitel doble de la parte septentrional de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 152. Capitel doble de la parte meridional de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 153. Cimacios de la parte derecha de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 154. Cimacios de la parte derecha de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 155. Cimacios de la parte derecha de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 156. Cimacios de la parte derecha de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 157. Cimacios de la parte derecha de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 158. Cimacios de la parte derecha de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 159. Cimacios de la parte izquierda de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 160. Cimacios de la parte izquierda de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 161. Cimacios de la parte izquierda de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 162. Cimacios de la parte izquierda de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 163. Cimacios de la parte izquierda de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 164. Cimacios de la parte izquierda de la portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 165. Figura septentrional. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 166. Figura meridional. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 167. Rosetón. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 168. Detalles del rosetón. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 169. Detalle de la zona septentrional. Rosetón. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 170. Detalle de la zona meridional. Rosetón. Santo Domingo de Soria.

- Fig. 171. Rosetón. Detalles. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 172. Dragoncillos. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 173. Muerte de San Juan Bautista, lateral izquierdo. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 174. Muerte de San Juan Bautista, frente. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 175. Muerte de San Juan Bautista, lateral derecho. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 176. Castigo del avaro. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 177. Hojas de castaño. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 178. Adoración de los Magos, lateral izquierdo. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 179. Adoración de los Magos, frente. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 180. Adoración de los Magos, lateral derecho. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 181. Leones. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 182. Carneros. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 183. Maraña vegetal con hombres. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 184. Hombre con leones. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 185. Ascensión de Alejandro. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 186. Sirenas-ave y leoncillos. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 187. Híbridos. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 188. Aves. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 189. Maraña vegetal y animales. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 190. Luchas. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 191. Hombre y dragón. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 192. Sirenas-ave, lateral izquierdo. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 193. Sirenas-ave, lateral derecho. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 194. Leones. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 195. Personajes. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 196. Muerte, lateral izquierdo. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 197. Muerte, lateral derecho. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 198. Vegetales. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.

- Fig. 199. Aves. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 200. Vegetales. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 201. Grifos. Capiteles laterales. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 202. Vista del conjunto. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 203. Vista del conjunto desde un lateral. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 204. Detalle de la torre. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 205. Detalle de la torre. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 206. Nave norte y transepto. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 207. Torre, zona del ábside. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 208. Lateral de la fachada. Muro norte. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 209. Lateral de la fachada. Muro sur. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 210. Detalles del muro sur. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 211. Detalles de las columnas. Portada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 212. Detalle del rosetón desde el interior. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 213. Detalle de las ménsulas, lateral de la nave sur. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 214. Capiteles del interior. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 215. Capiteles del interior. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 216. Capitel del interior. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 217. Capitel del interior. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 218. Capitel del interior, seguramente restaurado. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 219. Capitel del interior, seguramente restaurado. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 220. Capiteles del interior, nave central lado norte. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 221. Capiteles del interior desde la capilla norte. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 222. Capiteles cercanos al tramo más antiguo. Norte. Interior. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 223 Capiteles cercanos al tramo más antiguo. Sur. Interior. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 224. Interior. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 225. Interior. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 226. Desde la nave lateral norte, tramo en el que se juntan las dos etapas constructivas. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 227. Desde la nave lateral sur, tramo en el que se juntan las dos etapas constructivas. Santo Domingo de Soria.

- Fig. 228. Desde el centro de la nave hacia el ábside. Este. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 229. Desde el centro de la nave hacia el rosetón. Oeste. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 230. Interior de la torre desde el nivel del suelo. Escaleras. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 231. Interior de la torre. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 232. Interior de la torre. Salida de las escaleras. Arranque de arco. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 233. Interior de la torre. Aspillera cegada. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 234. Dibujo de la fachada. Retaud.
- Fig. 235. Dibujo de la fachada. Surgères.
- Fig. 236. Dibujo de la fachada. Saint-Quantin de Raçane.
- Fig. 237. Dibujo de la fachada. Échebrune.
- Fig. 238. Dibujo de la fachada. Saint-Michel-de-Rivière.
- Fig. 239. Dibujo de la fachada. Rioux.
- Fig. 240. Dibujo de la fachada. Saint-Fort.
- Fig. 241. Dibujo de la fachada. Fontaine d' Ozillac.
- Fig. 242. Dibujo de la fachada. Saint-Amand-de-Boixe.
- Fig. 243. Dibujo de la fachada. Saint-Privat-des-Pres.
- Fig. 244. Dibujo de la fachada. Meuvaines.
- Fig. 245. Dibujo de la fachada. La Roe.
- Fig. 246. Dibujo de la fachada. Loupiac.
- Fig. 247. Dibujo de la fachada. Lapéruse.
- Fig. 248. Dibujo de la fachada. Ouistreham.
- Fig. 249. Dibujo de la fachada. Chadenac.
- Fig. 250. Dibujo de la fachada. Avy.
- Fig. 251. Dibujo de la fachada. Cellefrouin.
- Fig. 252. Dibujo de la fachada. Dorat.
- Fig. 253. Dibujo de la fachada. Saint-Hilaire de Melle.
- Fig. 254. Dibujo de la fachada. Sainte-Marie-des-Dames.
- Fig. 255. Dibujo de la fachada. Moulidars.
- Fig. 256. Dibujo de la fachada. Montmoreau.
- Fig. 257. Dibujo de la fachada. Les Salles-Lavauguyon.
- Fig. 258. Dibujo de la fachada. Monastier.

- Fig. 259. Dibujo de la fachada. Plassac.
- Fig. 260. Dibujo de la fachada. Marignac.
- Fig. 261. Dibujo de la fachada. Aulnay.
- Fig. 262. Dibujo de la fachada. Cadouin.
- Fig. 263. Dibujo de la fachada. Saint-Savinien de Melle.
- Fig. 264. Dibujo de la fachada. Genouillé.
- Fig. 265. Dibujo de la fachada. San Andrés de Borzone.
- Fig. 266. Dibujo de la fachada. Burlats.
- Fig. 267. Dibujo de la fachada. Catholicon de San Lucas.
- Fig. 268. Dibujo de la fachada. Göreme.
- Fig. 269. Dibujo de la fachada. Ottana.
- Fig. 270. Dibujo de la fachada. Zamora.
- Fig. 271. Dibujo de la fachada. Santiago del Burgo.
- Fig. 272. Dibujo de la fachada. San Juan de Porta Nova.
- Fig. 273. Dibujo de la fachada. Ahedo de Butrón.
- Fig. 274. Dibujo de la fachada. Moradillo de Sedano.
- Fig. 275. Varias fachadas francesas. Diseños de Fr. Eygun, en Daras, 1952-1954.
- Fig. 276. Árbol de Jesé. Santo Domingo de Silos. Detalles y Trinidad *Paternitas*.
- Fig. 277. Pilares del presbiterio. Santo Domingo de la Calzada. Detalles.
- Fig. 278. Trinidad *Paternitas*. Santo Domingo de la Calzada. Detalles.
- Fig. 279. San Nicolás de Tudela. Tímpano.
- Fig. 280. Tetramorfos y Trinidad. San Nicolás de Tudela.
- Fig. 281. Trinidad *Paternitas*. San Nicolás de Tudela.
- Fig. 282. Detalle del grupo trinitario. San Nicolás de Tudela.
- Fig. 283. Detalle de las posturas. San Nicolás de Tudela.
- Fig. 284. Detalle de las posturas. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 285. Trinidad *Paternitas*. Santiago de Compostela.
- Fig. 286. *Paternitas*. Scala Paradysi, Juan Clímaco. Vaticano, gr. 394.
- Fig. 287. *Paternitas* trinitaria. Londres, Harley 603.
- Fig. 288. *Paternitas*. Inicial de la Biblia de Saint-Benigne, Bibliothèque municipale, Dijon ms. 2.
- Fig. 289. Trinidad *Paternitas*. *Codex Ostroviensis*. Praga, Biblioteca capitular, ms. A 57/1, fol. 83.

- Fig. 290. Seno de Abraham. Vaticano, lat. 39, fol. 58.
- Fig. 291. *Paternitas*. Salterio Arenberg. Washington, National Gallery, B. 13, 521.
- Fig. 292. Seno de Abraham. Salterio de Blanca de Castilla. París, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 1186, fol. 171v.
- Fig. 293. Seno de Abraham. Necrologio de Obermünster. Munich, Hauptstaatsarchiv, 1, fol. 74v.
- Fig. 294. Seno de Abraham. Capitel doble del claustro de Monreale.
- Fig. 295. Seno de Abraham. Homilías de Gregorio Nacianceno. París, Bibliothèque Nationale, grec. 510, fol. 149.
- Fig. 296. Seno de Abraham. Capitel de Bayeux.
- Fig. 297. Parábola de Lázaro y epulón. *Codex aureus*, El Escorial, fol. 117v.
- Fig. 298. Trinidad *Paternitas*. Icono de Novgorod.
- Fig. 299. *Paternitas*. Biblioteca de Viena, cod. suppl. gr. 52, fol. 1v.
- Fig. 300. Trinidad *Paternitas*. Monasterio de Fulda, ms. A. 32, fol. 170.
- Fig. 301. Seno de Abraham. Tumba del canónigo Sulpicius. Paimplied.
- Fig. 302. Seno de Abraham. Muro del lateral derecho. Pórtico sur. Saint-Pierre de Moissac.
- Fig. 303. Seno de Abraham. Evangelios de Liuthar. Aix-la-Chapelle, Tesoro de la catedral, fol. 364v.
- Fig. 304. Marfil del Juicio Final. Seno de Abraham. Londres, Victoria and Albert Museum.
- Fig. 305. La muerte de Epulón y el Seno de Abraham. Biblia de Pamplona. Harburgo, fol. 200v.
- Fig. 306. Seno de Abraham. Evangeliario. Biblioteca del Vaticano lat. 39, fol. 58.
- Fig. 307. Escena paternal. Crónica de Skylitzes. Madrid, Bibl. Nac. 5-3, N-2.
- Fig. 308. Seno de Abraham. San Miguel de Oleggio.
- Fig. 309. Jacob pide permiso para llevar a Benjamín a Egipto. Génesis de Viena, cod. Theol. gr. 31, fol. 20v.
- Fig. 310. Funerales de Saint-Amand. Valenciennes, Bibl. Mediathèque, 500, fol. 62v.
- Fig. 311. Dios entre los ángeles. Sermón de Kokkinobafos. París, Bibliothèque Nationale.
- Fig. 312. Lázaro en el Seno de Abraham. *Codex aureus Epternacensis*. Nuremberg, Nationalmuseum, 156142, fol. 78.

- Fig. 313. Evangelio de Reichenau. Munich, Bayerische Staatsbibliothek.
- Fig. 314. Trinidad. Manuscrito de Hildegarda de Bingen.
- Fig. 315. Quinidad. Londres, British Library, Cotton Titus D. XXVII, fol. 75v.
- Fig. 316. Elegidos en el Seno de los ángeles. Santiago de Compostela.
- Fig. 317. Seno de Abraham. Saint-Denis.
- Fig. 318. Muerte de Epulón y Seno de Abraham. Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 521.
- Fig. 319. Detalle de los plegados. Monreale.
- Fig. 320. Tetramorfos. Sepulcro de Roda de Isábena.
- Fig. 321. Tetramorfos. San Miguel d' Engolasters.
- Fig. 322. Capitel del claustro de Monreale.
- Fig. 323. Tetramorfos. Ruesta.
- Fig. 324. Tetramorfos. Beato de Gerona.
- Fig. 325. Tetramorfos. Saint-Aventin.
- Fig. 326. Tetramorfos. Saint-Just de Valcabrère.
- Fig. 327. Detalle de los vientos. *Liber Floridus*. Wölfenbütel, Herzog August. Bibl. cod. Guelf. 1 gud. lat. 2, fol. 11v.
- Fig. 328. Detalles de los vientos. Biblia de Roda. París, Bibl. Nat. ms. lat. 6, Vol. IV, fol. 106v.
- Fig. 329. Los cuatro Vientos. Detalle del Apocalipsis. Museo Calouste Gulbekian, ms. L.A. 139, fol. 13v.
- Fig. 330. Los cuatro Vientos. Beato del Burgo de Osma, fol. 19v.
- Fig. 331. Tríptico de marfil. Roma, Palazzo Venezia.
- Fig. 332. Tríptico Harbaville. París, Museo del Louvre.
- Fig. 333. Virgen. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 334. Virgen. Butrera.
- Fig. 335. Virgen. Gredilla de Sedano
- Fig. 336. Virgen. Berlanga de Duero.
- Fig. 337. Tímpano de Tozalmoro.
- Fig. 338. Tímpano. Berlanga de Duero.
- Fig. 339. Claustro de San Juan de la Peña.
- Fig. 340. Algunos de los “veinticuatro” Ancianos. San Miguel de Estella.
- Fig. 341. Algunos de los “veinticuatro” Ancianos. Abadía de las Damas de Saintes.

- Fig. 342. Algunos de los “veinticuatro” Ancianos. Pamproux. Poitou.
- Fig. 343. Algunos de los “veinticuatro” Ancianos. Saint-Pierre de la Tour. Aulnay. Saintonge.
- Fig. 344. Algunos de los “veinticuatro” Ancianos. Sainte-Foy de Morlaas. Bearn.
- Fig. 345. Algunos de los “veinticuatro” Ancianos. Notre-Dame de la Couldre. Parthenay.
- Fig. 346. Algunos de los “veinticuatro” Ancianos. Notre-Dame de Vermenton. Borgoña.
- Fig. 347. Algunos de los veinticuatro Ancianos. Santiago de Compostela.
- Fig. 348. Tetramorfos. San Mateo. Irache.
- Fig. 349. Tetramorfos. San Marcos. Irache.
- Fig. 350. Matanza de los Inocentes. Monasterio de Sucevitza, ms. 23, fol. 5.
- Fig. 351. Matanza de los Inocentes. París, Bibl. Nat. ms. gr. 74, fol. 5.
- Fig. 352. Matanza de los Inocentes. Monasterio de Sucevitza, ms. 24, fol. 9v.
- Fig. 353. Anuncio a los pastores. Pinturas de San Isidoro de León.
- Fig. 354. Huida a Egipto, Matanza de los Inocentes y Muerte de Herodes. París, Bibl. Nat. ms. lat. 8846, fol. 4v.
- Fig. 355. Huida a Egipto, Matanza de los Inocentes y Muerte de Herodes. Londres, British Lib. ms. Add. 37472r.
- Fig. 356. Matanza de los Inocentes. Londres, British Museum ms. 153.
- Fig. 357. Matanza de los Inocentes. *Codex Egbertus*. Tréveris, Staatsbibliothek.
- Fig. 358. Matanza de los Inocentes. Tropario de Autun. París, Bibliothèque de l' Arsenal ms. 1169, fol. 15.
- Fig. 359. Matanza de los Inocentes. *Codex aureus*. El Escorial, fol. 25.
- Fig. 360. Matanza de los Inocentes. Capiteles de la portada real. Chartres.
- Fig. 361. Baño. Capiteles de la portada real. Chartres.
- Fig. 362. Matanza de los Inocentes. Evangelios de Augsburgo.
- Fig. 363. Matanza de los Inocentes. Capitel de Aix-en-Provence, Museo Granet.
- Fig. 364. Matanza de los Inocentes. Capitel del interior de la sala capitular. Osma.
- Fig. 365. Matanza de los Inocentes. Fresco de Castel Apiano.
- Fig. 366. Matanza de los Inocentes y Presentación en el templo. Biblia de Pamplona. Amiens, Bibl. mun. fol. 169v.
- Fig. 367. Saint-Julien du Mans. Sarthe.

- Fig. 368. Arquivolta de la Matanza. Notre-Dame-des-Dames de Saintes.
- Fig. 369. Huida a Egipto y Matanza de los Inocentes. Candelabro pascual, Gaeta.
- Fig. 370. Frente de altar de Almazán.
- Fig. 371. Detalle de las decapitaciones. Biblia de la colegiata de San Isidoro de León.
- Fig. 372. Detalle de las decapitaciones. Beato del Burgo de Osma, fol. 114r.
- Fig. 373. Martirio de San Protasio. Vidriera de Le Mans.
- Fig. 374. Tímpano de Gredilla de Sedano.
- Fig. 375. Herodes con el demonio. Santa Magdalena de Tudela.
- Fig. 376. Herodes con el demonio. Burgo de Osma.
- Fig. 377. Diablo consejero. Museo Calouste Gulbekian, ms. L.A. 139, fol. 35v.
- Fig. 378. Avaro. Languilla.
- Fig. 379. Diablo consejero. Museo Calouste Gulbekian, ms. L.A. 139, fol. 36v.
- Fig. 380. San Juan de Duero. Soria.
- Fig. 381. Natividad y Baño del Niño. Sala capitular. Monasterio de Sigüenza.
- Fig. 382. Navidad. Hosios Lukas.
- Fig. 383. Natividad. Marfil del Louvre.
- Fig. 384. Escenas de los Evangelios. Icono del Vaticano.
- Fig. 385. Nacimiento. Tropario de Bamberg, Msc. lit. 5, fol. 65v.
- Fig. 386. Natividad. Icono de Santa Catalina del Monte Sinaí.
- Fig. 387. Nacimiento. Evangelios de Limburgo Col. Met. 128, fol. 21v.
- Fig. 388. Baño de Alejandro Magno. Museo de pavimento, Museo Balbek.
- Fig. 389. Nacimiento de Moisés. Baño. Octateuco del Vaticano, gr. 746, fol. 152r.
- Fig. 390. Nacimiento de Moisés. Baño. Octateuco Topkapi, gr. 8, fol. 156r.
- Fig. 391. Nacimiento de Moisés. Baño. Octateuco de Esmirna, A. I (perdido), fol. 64r.
- Fig. 392. Escenas de la vida de David. Arqueta del Palazzo Venezia.
- Fig. 393. Resurrección de Tabitha. Bibl. Vaticana, cod. Chigi A. IV. 74, fol. 127v.
- Fig. 394. Nacimiento. Baño. Anuncio a los pastores. Marfil, Londres, British Museum.
- Fig. 395. Nacimiento, Anunciación de los pastores. Baño. Exultet 1. Montecassino.
- Fig. 396. Baño del Niño. Mosaico del oratorio de Juan VII.
- Fig. 397. Nacimiento, Anunciación a los pastores, Baño. Martorana. Palermo.
- Fig. 398. Nacimiento de la Virgen. Studenica.
- Fig. 399. Nacimiento de la Virgen. Iglesia de la Dormición. Daphni.
- Fig. 400. Nacimiento de la Virgen. Menologio de Basilio II, Vaticano, fol. 22.

- Fig. 401. Nacimiento, Anunciación a los pastores, Baño. Marfil. Vaticano ms. 2233.
- Fig. 402. Nacimiento. Evangelio de Saint-Bertin. Boloña ms. 11, fol. 112.
- Fig. 403. Nacimiento, Baño. Menologio de Basilio II, Vaticano gr. 1613.
- Fig. 404. Nacimiento. Santa Maria fortis portas. Castelseprio.
- Fig. 405. Natividad, Baño. Iglesia de los Santos Apóstoles. Salónica.
- Fig. 406. Nacimiento y Baño del Niño. Capitel de la nave. Autun.
- Fig. 407. Baño del Niño. Polinyà.
- Fig. 408. Baño del Niño. Saint-Aventin.
- Fig. 409. Nacimiento y otras escenas. La Annunziata, cripta de Ravello.
- Fig. 410. Detalle de las tres parteras. Baño del Niño. La Annunziata, cripta de Ravello.
- Fig. 411. Detalle del Baño del recién nacido. Sarcófago pagano. Roma, Museo Nacional.
- Fig. 412. Natividad. Iglesia de la Peribleptos de Mistra.
- Fig. 413. Baño del Niño. Notre-Dame-la-Grande. Poitiers.
- Fig. 414. Escenas de la vida de Cristo. Victoria and Albert Museum, Londres.
- Fig. 415. Nacimiento y Anuncio a los pastores. *Codex aureus*. El Escorial, fol. 96.
- Fig. 416. Adoración de los Reyes Magos. Autun.
- Fig. 417. Adoración de los Magos y el Sueño. Biblia de Pamplona. Amiens, Bibl. mun. fol. 169r.
- Fig. 418. Sueño de los Reyes Magos. Autun.
- Fig. 419. Sueño de los Magos. Evangelio de Spira.
- Fig. 420. Sueño de los Magos. París, Bibl. Nat. gr. 510.
- Fig. 421. Sueño de los Magos. *Hortus Deliciarum*.
- Fig. 422. Escenas de la Infancia. Portada real derecha, Chartres.
- Fig. 423. Presentación en el templo. Londres, British Museum cod. Harley 1810, fol. 146v.
- Fig. 424. Presentación en el templo. Miniaturas del Monte Athos, cod. 2, fol. 228r.
- Fig. 425. Presentación en el templo. Miniaturas del Monte Athos, cod. 2, fol. 228v.
- Fig. 426. Presentación en el templo. *Codex aureus*. El Escorial, fol. 97.
- Fig. 427. Escenas variadas de la Infancia y la Pasión de Cristo. Tetraevangelio de la Laurenziana.
- Fig. 428. Escenas variadas de la Pasión de Cristo. Evangelio de la Laurenziana.
- Fig. 429. Árboles diversos. *Liber Floridus*, fol. 140.
- Fig. 430. Árbol. Tímpano de Viterbo.

- Fig. 431. Jesús llama a los Apóstoles. Homilías de Gregorio Nacianceno, fol. 87v.
- Fig. 432. Crucifixión. Marfil. Museo de Colonia, Inv. Nr. B 100.
- Fig. 433. Escenas de la Pasión. Evangelio de Rábula. Florencia, Bibl. Laurenziana, ms. Syriac Plut. I, 56, fol. 13a.
- Fig. 434. Escenas de la Pasión. Cubierta de libro. Escuela del palacio de Carlomagno. Narbona.
- Fig. 435. Escenas de la Pasión. Marfil de la escuela de Metz. Museo del Louvre.
- Fig. 436. Escenas de la Pasión. Biblia de Ávila. Madrid, Biblioteca Nacional, vit. 15-1, fol. 350.
- Fig. 437. Crucifixión. *Codex Egbertus*.
- Fig. 438. Prendimiento. *Codex aureus*. El Escorial, fol. 81.
- Fig. 439. Crucifixión. Cotton Titus D. XXVII, fol. 65v.
- Fig. 440. Crucifixión. Beato de Gerona.
- Fig. 441. Detalle del Mal ladrón. Crucifixión. Arca Santa de la Cámara Santa de Oviedo.
- Fig. 442. Crucifixión. *Codex Aureus*. El Escorial, fol. 83.
- Fig. 443. Escenas de la Pasión. Salterio. Londres, Victoria and Albert Museum, ms. 661r.
- Fig. 444. Escenas de Muerte y Resurrección. Londres, Victoria and Albert Museum, ms. 661v.
- Fig. 445. Tres Marías en el sepulcro. Sacramentario de la catedral de Saint-Étienne de Limoges. París, Bibliothèque National, lat. 9438.
- Fig. 446. Huida a Egipto y Matanza de los Inocentes. Salterio de Winchester. Londres, British Library, Cotton Nero, fol. 14r.
- Fig. 447. Tres Marías en el sepulcro. Saint-Paul de Dax.
- Fig. 448. Tres Marías en el sepulcro. Apocalipsis de Bamberg Msc. Bibl. 140, fol. 69v.
- Fig. 449. Tres Marías en el sepulcro. Evangelio de Enrique II. Clm. 4452, fol. 117r.
- Fig. 450. Escenas variadas. Biblia de Ripoll, fols. 369v y 370.
- Fig. 451. Biblia de Ripoll, fol. 366v.
- Fig. 452. Biblia de Ripoll, fol. 367.
- Fig. 453. Escenas de la vida de Cristo. Colección Basilewsky, París.
- Fig. 454. Escenas variadas. Biblia de Pamplona. Conservada en Amiens y Harburgo.
- Fig. 455. Escenas del Génesis. Biblia Merseburg.
- Fig. 456. Escenas del Génesis. Biblia Michaelbeuern.

- Fig. 457. Escenas del Génesis. Biblia de Valenciennes.
- Fig. 458. Escenas del Génesis. Biblia de Sainte-Marie du Parc.
- Fig. 459. Escenas del Génesis. Biblia de Saint-Omer.
- Fig. 460. Escenas del Génesis. Biblia de Douai.
- Fig. 461. Escenas del Génesis. Friso de Módena.
- Fig. 462. Inicial del Génesis. Biblia de Pontigny. París, Bibl. Nat. ms. lat. 8823, fol. 1.
- Fig. 463. Expulsión. Millstat Genesis.
- Fig. 464. Inicial del Génesis. Biblia de Roberto el Bello. Londres. Bibl. British. Lib. ms. Burney 3, fol. 5v.
- Fig. 465. Escenas del Génesis. Par. lat. 11534, fol. 6.
- Fig. 466. Creación. Ratisbona.
- Fig. 467. Escenas del Génesis. Sion, Bibl. capítulo ms. 12, fol. 2v.
- Fig. 468. Escenas del Génesis. Grenoble, Bibl. mun. ms. 214, fol. 3v.
- Fig. 469. Creación de Adán. Bagüés.
- Fig. 470. Presentación. Bagüés.
- Fig. 471. Reprensión. Bagüés.
- Fig. 472. Expulsión. Sescorts.
- Fig. 473. Escenas del Génesis. Biblia de Ripoll.
- Fig. 474. Escenas del Génesis. Esquema de los frescos de Saint-Savin.
- Fig. 475. Escenas del Génesis. Biblia Lothian.
- Fig. 476. Escenas del Génesis. Pentateuco Asburnham.
- Fig. 477. Escenas del Génesis. Biblia del Panteón.
- Fig. 478. Escenas del Génesis. Biblia de Marchiennes.
- Fig. 479. Tentación. Octateuco Serrallo.
- Fig. 480. Escenas del Génesis. Grenoble, Bibl. mun. ms. 384, fol. 2r.
- Fig. 481. Escenas del Génesis. Biblia de Todi.
- Fig. 482. Escenas del Génesis. Biblia de Corbie.
- Fig. 483. Escenas del Génesis. Reconstrucción de Bucher. Biblia de Pamplona, Harburg ms. I, 2.
- Fig. 484. Inicial del Génesis. Biblia de Souvigny. Moulins, Bibl. mun. ms. 1, fol. 4v.
- Fig. 485. Inicial del Génesis. Salzburgo, Stiftsbibl. St. Peter, ms. A. XII. 18, fol. 6.
- Fig. 486. Creación. Pecado. Reprensión divina. Trabajos. Puertas de Hildesheim.
- Fig. 487. Escenas del Génesis. Biblia de Burgos.

- Fig. 488. Escenas del Génesis. Cotton Nero.
- Fig. 489. Escenas del Génesis. Marfil de Berlín.
- Fig. 490. Creación de Eva. Reprensión divina. Expulsión. Ofrendas de Caín y Abel. Muerte de Abel- Puertas de San Zenón.
- Fig. 491. Regensburg Genesis.
- Fig. 492. Escenas del Génesis. Homilías de Gregorio Nacianceno.
- Fig. 493. Escenas del Génesis. Cúpula de San Marcos de Venecia.
- Fig. 494. Escenas del Génesis. Baptisterio de San Juan. Florencia.
- Fig. 495. Detalles plegados. Monreale.
- Fig. 496. Detalles de las escenas del Génesis. Venecia.
- Fig. 497. Muerte de Caín. Octateuco Vat. gr. 706, fol. 47r.
- Fig. 498. La Expulsión del Paraíso. Octateuco. Roma, Bibl. Vat. cod. gr. 746, c. 44r.
- Fig. 499. Creación de los astros. Monreale.
- Fig. 500. Creación de Eva. Sigena.
- Fig. 501. Biblia Sacra Latin 17950.
- Fig. 502. Creación de Eva. Souvigny.
- Fig. 503. Creación de Eva. Winchester.
- Fig. 504. Creación de Eva. Monreale.
- Fig. 505. Creación de Eva. Palermo.
- Fig. 506. Esquema de las escenas del Génesis. Agthamar.
- Fig. 507. Muerte de Abel. Monreale.
- Fig. 508. Muerte de Abel. Cotton Claudius.
- Fig. 509. Escenas del Génesis. Biblia de Polonia.
- Fig. 510. Muerte de Abel. Octateuco Serrallo.
- Fig. 511. Génesis. Londres, British Library, cod. Cotton Claudius, B IV, fol. 6v.
- Fig. 512. Reprensión. Palermo.
- Fig. 513. Reprensión. Monreale.
- Fig. 514. Expulsión. Palermo.
- Fig. 515. Inicial del Génesis. Biblia de Winchester. Winchester, cap, fol. 5.
- Fig. 516. Ofrendas de Caín y Abel. Monreale.
- Fig. 517. Monograma del Génesis. Biblia de Saint-Hubert. Bruselas, Bibl. Roy. ms. I, 1639, fol. 6v.
- Fig. 518. Génesis. Caja de marfil. Museo de Cleveland.

- Fig. 519. Escenas del Génesis. Biblia de Moutiers-Grandval.
- Fig. 520. Frontispicio de la Biblia de San Paolo fuori le mura, c. 8v.
- Fig. 521. Escenas del Génesis. Biblia de Bamberg.
- Fig. 522. Frontispicio del Génesis. Biblia Vivian. París, Bibl. Nat. lat. 1, fol. 10v.
- Fig. 523. *Antiquitates Judaicae*, Chantilly, Museo Condé, ms. 1632, fol. 3r.
- Fig. 524. Inicial del Génesis, Londres, British Library, Harley 4772, fol. 5.
- Fig. 525. Escenas variadas del marfil de Salerno. Conservadas en Palermo, Budapest, Nueva York y París.
- Fig. 526. Puerta del Juicio de Santa María de Tudela.
- Fig. 527. Escenas del Génesis de Santa María de Tudela.
- Fig. 528. Capitel del Génesis. Languilla.
- Fig. 529. Capitel del Pórtico de la Gloria. Santiago de Compostela.
- Fig. 530. Génesis, París, Bibl. Nat. ms. lat. 5047, fol. 2.
- Fig. 531. Inicial de las epístolas paulinas. Durham, Biblioteca de la catedral.
- Fig. 532. Inicial del Génesis. Florencia, Bibl. Laurenziana, cod. Edili 125, c. 5r.
- Fig. 533. *Traditio Legis*. Sarcófago de Arlés.
- Fig. 534. *Traditio Legis*. Sarcófago de la cripta de San Pedro.
- Fig. 535. Génesis. Misal de Hildesheim, Brabecke, fol. 10v.
- Fig. 536. Curación de un tullido. Roma, Bibl. Vaticano, ms. lat. 39, fol. 36v.
- Fig. 537. Curación de un tullido. Avranches, Bibl. mun. 2-3, Vol. II, fol. 292v.
- Fig. 538. Curación de un tullido. Roma, Bibl. Vat. Ms. Chigi A. IV, fol. 132v.
- Fig. 539. Curación de un tullido. Chicago, Bibl. Universitaria ms. 965, fol. 122v.
- Fig. 540. Curación de un tullido. Sacra Parallela. París, Bibl. Nat. gr. 923, fol. 213r.
- Fig. 541. Curación de un tullido y otros. París. Bibl. Nat. gr. 102, fol. 7v.
- Fig. 542. Curación de un tullido. Palermo.
- Fig. 543. Curación de un tullido. Chicago, Bibl. Universitaria, Rockefeller Mc Cormick, fol. 108v.
- Fig. 544. Curación de un tullido. Códice Giustiniani, fol. 123.
- Fig. 545. Curación de un tullido. Vercelli.
- Fig. 546. Curación de un tullido. Monreale.
- Fig. 547. Curación de un tullido. Bibl. Vaticana, cod. Chigi A. IV. 74, fol. 119.
- Fig. 548. Curación de un tullido. Sessa Aurunca.
- Fig. 549. Martín revive al esclavo. Tours, Bibliothèque Municipale, ms. 1018, fol. 18r.

- Fig. 550. Curación de un tullido. Biblia Velislaus. Praga, Bibl. Universitaria, cod. XXIII, C. 124, fol. 179v.
- Fig. 551. Detalle de los Hechos de los Apóstoles. Monreale.
- Fig. 552. Predicación de San Pablo. Capilla palatina. Palermo.
- Fig. 553. Escenas de la vida de San Pedro y San Pablo. Monreale.
- Fig. 554. Discípulos de Emaús. Exultet 3, catedral de Troia.
- Fig. 555. Capitel vegetal. Monasterio de la Vid.
- Fig. 556. Inicial del Génesis. Biblia de Sainte-Geneviève. París, Bibl. Nat. ms. lat. 11535, fol. 6v.
- Fig. 557. Roleos con personajes. Avranches, Bibl. mun. ms. 75, fol. 1.
- Fig. 558. Roleos con personajes. Londres, British Museum, ms. Arundel 60, fol. 13.
- Fig. 559. Personajes entre roleos. Jerusalén.
- Fig. 560. Marfil del Museo de Colonia.
- Fig. 561. Posturas. Inicial de una Biblia. Catedral de Durham.
- Fig. 562. Díptico de marfil. San Petersburgo, Museo del Ermitage.
- Fig. 563. Detalle de las posturas. Díptico de marfil del cónsul Areobindo. Zurich, Schweizerisches Landesmuseum.
- Fig. 564. Detalles de las posturas. Sacramentario. París, Bibl. Nat. ms. lat. 1141, fol. 3v.
- Fig. 565. Detalles de las posturas. Evangelios de Ebbo. Epernay, Biblioteca mun.
- Fig. 566. Detalle de las posturas. *Physiologus latinus*, Berna, Bürgerbibliothek.
- Fig. 567. Tejido con escenas de caza. Roma, Bibl. Vat. Tesoro del *Sancta Sactorum*.
- Fig. 568. Roleos y seres fantásticos. Biblia de San Vaast, Vol. I, Arras, Bibl. mun. ms. 559, fol. 158.
- Fig. 569. *Noli me Tangere*. Exultet 3, catedral de Troia.
- Fig. 570. Posturas de las piernas. Biblioteca del Vaticano, cod. Chigi A. VI. 74, fol. 128r.
- Fig. 571. Detalles de las vestimentas y posturas. Biblia de Salzburgo.
- Fig. 572. Monreale.
- Fig. 573. Animales. Capiteles de Fontevrault.
- Fig. 574. Animales y personajes en roleos. Sacra de San Miguel.
- Fig. 575. Animales en roleos. Crucifijo de Fernando y Sancha.
- Fig. 576. Animales y personajes entre roleos. Evangelio de St. Bertin, Pierpont Morgan Library, ms. 333, fol. 51.
- Fig. 577. Arquivolta. Bestiario. Castelritaldi.

- Fig. 578. Capitel del claustro de Saint-Étienne de Toulouse.
- Fig. 579. Animales y personajes entre roleos. Evangelio de Saint-Bertin, Saint-Omer, Bibliothèque municipale, ms. 56, fol. 36.
- Fig. 580. Animales y personajes entre roleos. Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 333, fol. 1.
- Fig. 581. Animales y personajes entre roleos. Marfil. Museo de Cluny.
- Fig. 582. Animales y personajes en roleos. Trassaco.
- Fig. 583. Animales y personajes en roleos. Sacra de San Miguel. Piamonte.
- Fig. 584. Animales y personajes en roleos. Trasacco.
- Fig. 585. Animales y personajes entre vegetales. Castelritaldi.
- Fig. 586. Capitel de la muerte del avaro. Santa Magdalena de Vézelay.
- Fig. 587. Palmas foliadas. Capitel de Gumiel de Hizán.
- Fig. 588. Banquete de Herodes. Languilla.
- Fig. 589. Última Cena. Capitel de la portada. Moradillo de Sedano.
- Fig. 590. Última Cena. Burgo de Osma.
- Fig. 591. Capitel de hombres entre ramas. Saint-Benoit-sur-Loire.
- Fig. 592. Capitel de hombres entre ramas. Saint-Sever.
- Fig. 593. Sarcófago del Buen Pastor. Museo Vaticano.
- Fig. 594. Bajorrelieve con *putti* vendimiadores. San Lorenzo fuori le Mura.
- Fig. 595. Personajes eclesiásticos. Capitel de la cripta de Sant' Eustaquio.
- Fig. 596. Capitel de una muerte. Santa Eufemia de Cozuelos.
- Fig. 597. Herodes y Salomé. Saint-Étienne de Toulouse.
- Fig. 598. Miniatura de la muerte de Saint-Amand. Valenciennes, Bibl. mun, ms. 502, fol. 30r.
- Fig. 599. Capitel bajo el basamento de hojas en el que apoya los pies Cristo. Santiago de Compostela.
- Fig. 600. Notre-Dame-la-Grande de Poitiers.
- Fig. 601. Detalles de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers.
- Fig. 602. Detalles del friso. Notre-Dame-la-Grande.
- Fig. 603. Detalles del friso. Notre-Dame-la-Grande.
- Fig. 604. Detalle de la Anunciación. Ángel y Virgen. Silos.
- Fig. 605. Detalles. Profetas del Árbol de Jesé. Silos.
- Fig. 606. Detalles. Profetas del Árbol de Jesé. Silos.

- Fig. 607. Dovela correspondiente a la Matanza de los Inocentes. Silos.
- Fig. 608. Fragmento de busto femenino procedente de Silos. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.
- Fig. 609. Presentación en el templo. Tímpano de Silos.
- Fig. 610. Fragmento de un rostro masculino procedente de Silos. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.
- Fig. 611. Detalle del tímpano de los testimonios. Presentación en el templo. Silos.
- Fig. 612. Capitel con la última Cena y el *Mandatum*. Silos.
- Fig. 613. Detalles del tímpano de los testimonios. Silos.
- Fig. 614. Detalle de la Última Cena. Silos
- Fig. 615. La Última Cena. Detalles. Silos.
- Fig. 616. Arquero. Silos.
- Fig. 617. Capitel de la Anunciación. Silos.
- Fig. 618. Capitel con la Visitación y el Nacimiento. Silos.
- Fig. 619. Capitel con venados atrapados. Silos.
- Fig. 620. Personajes entre ramas. Silos.
- Fig. 621. Detalle de los leones. Silos.
- Fig. 622. Discípulos de Emaús. Silos.
- Fig. 623. Capiteles de la sala capitular. Burgo de Osma.
- Fig. 624. Capitel de la Matanza. Osma. Soria.
- Fig. 625. Capitel de la Pasión. Osma.
- Fig. 626. Capitel de la Infancia. Osma.
- Fig. 627. Capiteles del ciclo de la Infancia. Anunciación. Visitación. Burgo de Osma.
- Fig. 628. Capiteles del ciclo de la Infancia. Anuncio a los pastores. Adoración de los Magos. Burgo de Osma.
- Fig. 629. Capiteles del ciclo de la Pasión. Última Cena. Entrada a Jerusalén. Burgo de Osma.
- Fig. 630. Capiteles del ciclo de la Pasión. Lavatorio de los pies. Burgo de Osma.
- Fig. 631. Detalles de las arquivoltas. Burgo de Osma.
- Fig. 632. Frente de altar de San Nicolás de Soria.
- Fig. 633. Capitel del *Mandatum* y la Última Cena. Burgo de Osma.
- Fig. 634. Tímpano. San Nicolás. Soria.
- Fig. 635. Grupo central. Santo y acólitos. San Nicolás.

- Fig. 636. Detalle del Santo. San Nicolás.
- Fig. 637. Capitel interior de la nave. San Nicolás.
- Fig. 638. Capitel del exterior de la torre. San Nicolás.
- Fig. 639. Capiteles del interior del presbiterio. San Nicolás.
- Fig. 640. Detalle del tímpano. San Nicolás de Soria.
- Fig. 641. Capitel exterior de la torre. San Nicolás de Soria.
- Fig. 642. *Noli me Tangere*. San Nicolás de Soria.
- Fig. 643. Capitel del exterior. San Nicolás de Soria.
- Fig. 644. Tres Marías en el sepulcro. San Nicolás.
- Fig. 645. Detalles de los pliegues. San Nicolás.
- Fig. 646. Capiteles del claustro. San Pedro de Soria.
- Fig. 647. Capiteles del claustro. San Pedro de Soria.
- Fig. 648. Capiteles del claustro. San Pedro de Soria.
- Fig. 649. Capiteles del claustro. San Pedro de Soria.
- Fig. 650. Capiteles del ciclo de la Infancia. Zona occidental. San Miguel de Estella.
- Fig. 651. Capiteles del ciclo de la Infancia. Zona oriental. San Miguel de Estella.
- Fig. 652. Capiteles. San Miguel de Estella.
- Fig. 653. Capiteles. San Miguel de Estella.
- Fig. 654. Relieves laterales. Seno de Abraham. San Miguel de Estella.
- Fig. 655. Relieves laterales. Las Tres Marías en el Sepulcro. San Miguel de Estella.
- Fig. 656. Tímpano. San Miguel de Estella.
- Fig. 657. Detalle del tímpano. San Miguel de Estella.
- Fig. 658. Conjunto del tímpano desde un lateral. Moradillo de Sedano.
- Fig. 659. Conjunto del tímpano desde un lateral. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 660. San Esteban de Moradillo de Sedano. Tímpano.
- Fig. 661. Tetramorfos y figuras laterales. Moradillo de Sedano.
- Fig. 662. Clave de la arquivolta de los Ancianos del Apocalipsis. Moradillo de Sedano.
- Fig. 663. Arquivoltas. Moradillo de Sedano.
- Fig. 664. Detalles de las arquivoltas. Moradillo de Sedano.
- Fig. 665. Detalles de las arquivoltas. Moradillo de Sedano.
- Fig. 666. Arquivoltas, primeras dovelas de la parte de la derecha del tímpano (oriental). Moradillo de Sedano.
- Fig. 667. Capiteles con seres fantásticos. Zona oriental. Moradillo de Sedano.

- Fig. 668. Ventana de la fachada. Moradillo de Sedano.
- Fig. 669. Capitel de la fachada con la inscripción que fecha el templo. Moradillo de Sedano.
- Fig. 670. Capitel de la fachada. Moradillo de Sedano.
- Fig. 671. Capiteles de la portada. Moradillo de Sedano.
- Fig. 672. Capitel de la fachada. Moradillo de Sedano.
- Fig. 673. Grifos. Capitel de la portada. Moradillo de Sedano.
- Fig. 674. Capitel vegetal. Interior. Moradillo de Sedano.
- Fig. 675. Sirenas masculinas. Interior. Moradillo de Sedano.
- Fig. 676. Croquis de las dovelas de Moradillo de Sedano.
- Fig. 677. Tímpano. Berlanga de Duero.
- Fig. 678. Detalle. Tímpano. Berlanga de Duero.
- Fig. 679. Detalle del tímpano, parte derecha. Berlanga de Duero.
- Fig. 680. Detalle del tímpano, parte izquierda. Berlanga de Duero.
- Fig. 681. Algunos de los “veinticuatro” Ancianos. Zona oriental. Cerezo de Riotirón.
- Fig. 682. Algunos de los “veinticuatro” Ancianos. Zona occidental. Cerezo de Riotirón.
- Fig. 683. Algunos de los “veinticuatro” Ancianos. Ángel de la clave. Cerezo de Riotirón.
- Fig. 684. Algunos de los “veinticuatro” Ancianos. Zona oriental. Cerezo de Riotirón.
- Fig. 685. Nuestra Señora la Llana de Cerezo de Riotirón.
- Fig. 686. Algunos de los “veinticuatro” Ancianos.
- Fig. 687. Capiteles de la portada. Derecha. Cerezo de Riotirón.
- Fig. 688. Capiteles de la portada. Izquierda. Cerezo de Riotirón.
- Fig. 689. Arquivolta con fauna fantástica. Cerezo de Riotirón.
- Fig. 690. Capiteles de la portada. Cerezo de Riotirón.
- Fig. 691. Virgen. Cerezo de Riotirón.
- Fig. 692. San José. Cerezo de Riotirón.
- Fig. 693. Segundo Rey Mago. Cerezo de Riotirón.
- Fig. 694. Primer Rey Mago. Cerezo de Riotirón.
- Fig. 695. Seno de Abraham. Santa María de Tudela.
- Fig. 696. Detalles de un capitel del claustro. Santa María de Tudela.
- Fig. 697. Capiteles del claustro. Santa María de Tudela.
- Fig. 698. Capiteles del claustro. Santa María de Tudela.
- Fig. 699. Nacimiento. Santa María Magdalena de Tudela, interior.

- Fig. 700. Adoración de los Magos. Santa María Magdalena de Tudela, interior.
- Fig. 701. Claustro. Santa María de Tudela.
- Fig. 702. Claustro. Santa María de Tudela.
- Fig. 703. Claustro. Santa María de Tudela.
- Fig. 704. Presentación en el templo. Santa María de Tudela.
- Fig. 705. Tímpano. Santa María Magdalena de Tudela.
- Fig. 706. Tímpano. Santa María Magdalena de Tudela.
- Fig. 707. Detalle del tímpano. Santa María Magdalena de Tudela.
- Fig. 708. Adoración de los Magos. Relieve de Butrera.
- Fig. 709. Capitel de la portada. Torreandaluz.
- Fig. 710. Capitel de la portada. Torreandaluz.
- Fig. 711. Capitel de la portada. Torreandaluz.
- Fig. 712. Capitel de la portada. Torreandaluz.
- Fig. 713. Capitel de los músicos. Portada de Torreandaluz.
- Fig. 714. Lucha de guerreros. Torreandaluz.
- Fig. 715. Capitel vegetal del pórtico. Aguilera.
- Fig. 716. Capitel vegetal del pórtico. Aguilera.
- Fig. 717. Detalle del apostolado de la zona superior. Santa María de Sangüesa.
- Fig. 718. Detalle de los apóstoles. Barca.
- Fig. 719. Detalles de la enjuta de la izquierda. Sangüesa.
- Fig. 720. Detalles de la enjuta de la derecha. Sangüesa.
- Fig. 721. Consulta de los escribas. San Juan de la Peña.
- Fig. 722. Sueño de José. San Juan de la Peña.
- Fig. 723. Capiteles del claustro. San Juan de la Peña.
- Fig. 724. Capiteles del claustro. San Juan de la Peña.
- Fig. 725. Entrada de Cristo en Jerusalén. Capitel del claustro. San Juan de la Peña.
- Fig. 726. Detalle de los plegados. San Juan de la Peña.
- Fig. 727. Capitel de San Juan de la Peña.
- Fig. 728. Capitel de San Juan de la Peña. Adán.
- Fig. 729. Tímpano. Epifanía. Santiago de Agüero.
- Fig. 730. Detalles. Santiago de Agüero.
- Fig. 731. Friso exterior. Santiago de Agüero.
- Fig. 732. Capiteles de la portada. Zona oriental. Santiago de Agüero.

- Fig. 733. Capitel de la portada. Santiago de Agüero.
- Fig. 734. Capitel de la portada. Valcabrère.
- Fig. 735. Tetramorfos. Valcabrère.
- Fig. 736. Tetramorfos. Valcabrère.
- Fig. 737. Baldaquinos del interior. San Juan de Duero.
- Fig. 738. Friso de la Infancia. Interior del ábside. Agüero.
- Fig. 739. Capitel del claustro. San Juan de Duero.
- Fig. 740. Capitel del interior, seguramente restaurado. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 741. Capitel del claustro. San Juan de Duero.
- Fig. 742. Capitel del claustro. San Juan de Duero.
- Fig. 743. Capitel de la Infancia. San Juan de Duero.
- Fig. 744. Anunciación. Natividad. Detalles. San Juan de Duero.
- Fig. 745. Capitel de la Infancia. San Juan de Duero.
- Fig. 746. Capitel de la portada. San Juan de la Rabanera, Soria.
- Fig. 747. Tímpano de la Adoración de los Reyes Magos. Ahedo de Butrón.
- Fig. 748. Detalle de la Virgen, el primer Mago y San José. Ahedo de Butrón.
- Fig. 749. Detalle de la Virgen, el Niño y el primer Mago de la Adoración. Burgo de Osma.
- Fig. 750. Capiteles de la zona de la derecha (oriental). Ahedo de Butrón.
- Fig. 751. Capitel doble de la portada. Ciervos afrontados. Ahedo de Butrón.
- Fig. 752. Sirenas-ave. Ahedo de Butrón.
- Fig. 753. Sirenas-ave. Capitel del interior. Gredilla de Sedano.
- Fig. 754. Relieve de la Anunciación. Villasayas.
- Fig. 755. Arquivolta de la portada. Bestiario. Villasayas.
- Fig. 756. Caja de marfil de Saint-Albans. Londres, Victoria and Albert Museum.
- Fig. 757. Languilla.
- Fig. 758. Santa María de Aradón. Alcanadre. La Rioja.
- Fig. 759. Profetas. La Seo de Zaragoza.
- Fig. 760. Joven en un roleo. La Seo de Zaragoza.
- Fig. 761. Presentación en el templo. La Seo de Zaragoza.
- Fig. 762. Banquete de Epulón. La Seo de Zaragoza.
- Fig. 763. Bailarina. Árboles. La Seo de Zaragoza.
- Fig. 764. Beso de Judas. La Seo de Zaragoza.

- Fig. 765. Pedro corta la oreja a Malco. La Seo de Zaragoza.
- Fig. 766. Capitel. La Seo de Zaragoza.
- Fig. 767. Uno de los Ancianos. La Seo de Zaragoza.
- Fig. 768. Algunos músicos. La Seo de Zaragoza.
- Fig. 769. Creación de Adán. La Seo de Zaragoza.
- Fig. 770. Creación de Eva. La Seo de Zaragoza.
- Fig. 771. Presentación de Adán a Eva. La Seo de Zaragoza.
- Fig. 772. San Andrés de Soto de Bureba. Burgos.
- Fig. 773. Pórtico de la Gloria. Santiago de Compostela.
- Fig. 774. Capitel con seres fantásticos. Santiago de Compostela.
- Fig. 775. Capitel con seres fantásticos. Santiago de Compostela.
- Fig. 776. Escenas variadas. Desaparecido claustro de Pamplona.
- Fig. 777. Escenas variadas. Desaparecido claustro de Pamplona.
- Fig. 778. Escenas variadas. Desaparecido claustro de la Daurade.
- Fig. 779. Tímpano de los Mártires de Garray.
- Fig. 780. Capitel de la portada, zona occidental. Garray.
- Fig. 781. Galería porticada. Omeñaca.
- Fig. 782. Capitel vegetal. Omeñaca.
- Fig. 783. Capitel vegetal . Omeñaca.
- Fig. 784. Capitel figurado. Omeñaca.
- Fig. 785. Capitel figurado. Omeñaca.
- Fig. 786. Alfonso VIII de Castilla y Alfonso II de Aragón. *Liber Feudorum Maior*, fol. 19r.
- Fig. 787. Principales centros urbanos en época románica.
- Fig. 788. Principales edificios románicos.
- Fig. 789. Principales rutas del camino de Santiago.
- Fig. 790. Pirineos.
- Fig. 791. Poitou-Charente.
- Fig. 792. Aquitania.
- Fig. 793. Perigord.
- Fig. 794. Burgos.
- Fig. 795. Soria.
- Fig. 796. Segovia.
- Fig. 797. Navarra.

- Fig. 798. Aragón.
- Fig. 799. Mapa general del tercio norte peninsular.
- Fig. 800. Excavación arqueológica, plano de metodología. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 801. Excavación arqueológica. Seguimiento y Cata B. Santo Domingo de Soria.
- Fig. 802. Descomposiciones de la imagen-tipo de Natividades bizantinas: marfil del Vaticano inv. 2233; *Exultet* 1 de Montecassino; Evangeluario Taphou, ms. 14, fol. 81; miniatura París, Bibl. Nat. ms. 75; Leccionario de Nicéforo Focas, Athos, c. 114v.
- Fig. 803. Cartulario de Uclés. Madrid, Arch. Hco. Nac. 1046 B, fol. 15.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
LA PORTADA DE SANTO DOMINGO DE SORIA. ESTUDIO FORMAL E ICONOGRAFICO
Autora: Esther Lozano López
ISBN: 84-689-3812-2 / DL: T.1095-2005

- X. LAS FIGURAS DE LAS ENJUTAS

“Las distintas respuestas presuponen o implican concepciones también distintas y obligan a reconsiderar los planteamientos [...] estas dificultades vienen a recordarnos lo poco que sabemos”.

Meyer Schapiro

A pesar de que, en un principio, la aparición de estos relieves de las enjutas de la portada no reviste gran importancia, muchos autores han creído ver en ellos la imagen de quienes consideraban promotores de la iglesia, y por ello han dado por válida la correspondencia con Alfonso VIII y Leonor de Aquitania. De este modo, en la medida en que el asunto remite a otros problemas, la cuestión de la identificación se convierte en un punto clave que resulta necesario tratar.

A mi entender, es demasiado arriesgado otorgar tal identidad a lo que en la actualidad queda de estos personajes¹. Y además, al margen de las opiniones iniciales, existen ciertos detalles importantes que han sido pasados por alto hasta el momento². Sin duda, un análisis completo revelará interesantes datos que permitirán profundizar bastante más en el asunto así como avanzar en la interpretación del problema.

¹ Tras el acusado deterioro al que se han vistos sometidas estas estatuas, es muy difícil concretar los detalles de su aspecto inicial (sobre todo en el caso de E 2). Para más información acerca de las descripciones remito al capítulo VI.

² Las dos figuras sedentes se colocan de manera simétrica en los lados superiores del cuerpo central adelantado donde se inscribe la puerta, y se encuentran dispuestas sobre un listón que, horizontalmente, diferencia en dos partes a la fachada. Un poco más arriba de los nichos que albergan a estas esculturas hay otra moldura decorada que sustenta ocho canecillos alternados con tres grandes ménsulas. Seguramente, la función de estos elementos era sostener las vigas del pórtico de madera que protegía la fachada (de hecho, son testigos de ello los huecos de los mechinales en los que se colocaban las vigas). Véase el capítulo V para conocer algo más acerca de la cuestión del pórtico. La localización de las estatuas reviste una importancia notable al constituirse hoy en un foco de atención visual a caballo entre la zona de la entrada y la del óculo. No obstante, es probable que en época románica estos nichos no se viesan tan bien, pues el tejero no debía dejar contemplar las figuras de la misma forma que en la actualidad, y éstas probablemente quedarían bajo las maderas de la vertiente. Es importante resaltar que no tengo constancia de que nadie haya hecho referencia antes a estos datos. De la misma manera, ningún autor ha explicado la presencia de los nimbos de las figuras, ni se ha parado a justificar la ausencia de las coronas. Retomaré estos asuntos más adelante.

Este capítulo parte de la necesidad de aclarar los argumentos apuntados acerca de las controvertidas identificaciones, de modo que resulta esencial realizar un estudio que implique ir más allá de las valoraciones generalistas. En primer lugar, se deben cotejar las estatuas con otras imágenes regias para comprobar en qué medida es posible que E 1 y E 2 correspondan a las representaciones figurativas más frecuentes de los monarcas; y en segundo lugar, es obligado establecer comparaciones con otros conjuntos de fachadas que tengan similares tipos de hornacinas para ver cómo Santo Domingo responde a una tradición más o menos asentada.

Las figuras son en sí mismas la principal fuente de información y por ello antes que nada hay que conocer todo lo que se ha dicho sobre ellas.

- X. 1. Propuestas de identificación

La interpretación de quiénes son estos personajes ha resultado especialmente polémica por la carencia de datos y menciones de estas esculturas en documentos antiguos. Además, aquellos que las vieron hace tiempo tampoco han dejado constancia de sus impresiones³. De este modo, para sacar conclusiones es importante repasar las posturas de los estudiosos que han hecho mención del tema.

El primero que hace referencia a una posible identificación es Rabal, quien en 1889 dice: “representan al apóstol Santo Tomé y a otro que no se conoce”⁴. Sorprendentemente, no tengo constancia de que nadie haya aceptado esta posibilidad. Más adelante, en 1908, Mérida escribe en un periódico soriano y considera que las imágenes de los huecos son “San Pedro y San Pablo”⁵. Años más tarde reitera sus reflexiones⁶. Y aunque esta idea es aceptada por algunos investigadores, no es la que cuenta con más adeptos. De hecho, la mayoría de autores que de una manera u otra se ocupan de estas figuras han dado por válida la errónea traducción de las palabras de King relativas al tímpano: aunque esta autora aventura, sin ningún fundamento diferente a su intuición, que las imágenes corresponden a los reyes Alfonso VIII y Leonor de Aquitania no se refiere a las enjutas⁷. Parte del éxito de la hipótesis que identifica a las figuras de los

³ He recurrido a diversos libros de viajes pero en ninguno de ellos se describe la portada. Respecto a este tema, véase el estado de la cuestión del capítulo III.

⁴ RABAL, Nicolás, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia*. Soria, Barcelona, 1889, p. 272.

⁵ MÉLIDA, José Ramón, *Soria artística*. Santo Tomé, en “Noticiero de Soria”, 5-VIII-1908, p. 1.

⁶ MÉLIDA, José Ramón, *Excursión a Numancia pasando por Soria y repasando la historia y las antigüedades numantinas*, Madrid, 1922, p. 17.

⁷ KING, Georgiana, “The Problem of the Duero”, en PORTER, Arthur Kingsley (ed.), *Art Studies. III. Medieval, Renaissance and Modern*, Cambridge, 1925, pp. 3-11.

nichos con los monarcas se debe a que la frase de King fue erróneamente interpretada en 1946 por Gaya Nuño y, como ya he apuntado en capítulos anteriores, muchos se basan en este investigador sin más y aceptan sus identificaciones sin dudar⁸. Así, el propio Gaya Nuño señala: “es fácil ver que representan una pareja real y no es aventurado suponer, con Georgiana G. King, que se trata de los monarcas Alfonso VIII y Leonor”⁹. El mismo año de la publicación de la tesis doctoral de este investigador soriano, Gómez Santa Cruz destaca otra línea de interpretación y considera que: “en las hornacinas están Moisés y San Pedro (la ley y la iglesia)”¹⁰. Aunque esta nueva teoría casi no cuenta con seguidores, en 1955 Moreno señala la misma posibilidad: “dos figuras sedentes en hornacinas, que corresponden a Moisés y San Pedro, si bien ahora por la acción del tiempo, es imposible su identificación”¹¹. Mientras tanto, otros autores como Taracena y Tudela no se atreven a asegurar nada y son más cautos en sus interpretaciones “pues la figura que se supone del rey Alfonso VIII no tiene aspecto de figura real, sino de profeta”¹². Por su parte, Lojendio y Rodríguez no proponen nada y también dejan abierta la duda “se dice que son Don Alfonso y Doña Leonor”¹³. Postura compartida por Zielinski, quien destaca que: “la presencia de dos figuras en nichos sobre el portal puede que sean los retratos de los patrones reales”¹⁴. En 1972 Marichalar realiza un breve resumen de algunas opiniones y decanta su postura hacia la más tradicional, para ello explica “representan, según unos a San Pedro y San Pablo, como fundamentos de la iglesia, si bien otros creen ser Moisés y San Pedro, pero hay quien ve en ellas la vera efigie del rey Alfonso VIII y su mujer, la reina Leonor. Esta opinión, que comparto, se basa no tanto en la contemplación de las figuras, que desgraciadamente están muy estropeadas, pero más bien en el hecho histórico, de ser estos reyes los que edificaron el templo”¹⁵. En el mismo año Crozet escribe, sin añadir nada nuevo, que una de las figuras laterales es Moisés¹⁶. En la línea de

⁸ No destaco los nombres, pero confirmo que son una gran mayoría. Remito al capítulo III.

⁹ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 135.

¹⁰ GÓMEZ SANTA CRUZ, Santiago, *Algo de Soria: Santo Tomé*, Soria, 1946. En este texto se amplían las ideas que se habían publicado bajo el título de *Noticias de cosas curiosas de Soria. Exterior de la iglesia de Santo Tomé donde está colocado el altar de la Virgen del Alcázar. Interior (De la obra en preparación de D. Santiago Gómez Santa Cruz)*, en “El Avisador Numantino”, 4-XI-1939 y 11-XI-1939.

¹¹ MORENO Y MORENO, Miguel, *Soria turística y monumental*, Soria, 1960 (1955), p. 97.

¹² TARACENA Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, p. 124.

¹³ LOJENDIO Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, “La España románica”, Madrid, 1979 (1966), p. 185.

¹⁴ ZIELINSKI, Ann, “The façade sculpture of Santo Domingo of Soria”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, Granada, 1976 (1973), p. 570.

¹⁵ MARICALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé)*. *Art and History*, Madrid, 1972, p. 14.

¹⁶ CROZET, René, *La cathédrale de Ciudad Rodrigo*, en “Bulletin Monumental”, 130 (1972), p. 102.

cuestionar la afirmación de que sea la pareja regia, Valdez del Álamo sugiere otra posibilidad: “la de la izquierda[...] es, probablemente, un profeta. La figura de la derecha [...] pudiera ser o bien la Virgen o bien otro profeta”¹⁷. Por desgracia, los criterios de aquellos que se desmarcan de la interpretación habitual no se fundamentan más que en breves opiniones personales, a su favor hay que decir que su laconismo se encuentra condicionado porque su objeto de estudio es otro. Últimamente, ciertos autores continúan sin aportar nada nuevo al respecto y por ejemplo, Diago se limita a indicar: “dos figuras sedentes bajo el rosetón que han sido identificadas por muchos como los retratos de estos dos monarcas”¹⁸. Sin embargo, otros como Frontón se suman a los que no creen que sean los reyes de Castilla, así acerca de la figura de la derecha esta autora considera que se trata de: “una profetisa o sibila pues María ya está presente en el tímpano”¹⁹. En este sentido, en la referencia más reciente de la que tengo constancia los autores aumentan la lista de quienes no ven clara la presencia de los monarcas castellanos y escriben: “estas figuras parecen corresponder más a imágenes de profetas [...] que a las figuras regias que pretende la tradición”²⁰. Aunque hasta el momento no se ha publicado nada más interesante, las últimas citas resultan ser ejemplos elocuentes de cierta tendencia a cuestionar las interpretaciones más tradicionales.

Tras esta exposición de las distintas opiniones de quienes se han acercado al problema, se constata que resulta necesario profundizar más para descartar unas ideas u otras. Además, es importante resaltar que los autores que han dudado sobre la validez de la correspondencia con los monarcas no aportan ninguna explicación que permita justificar otros argumentos. Como se aprecia a primera vista, la mayoría de conjeturas acerca de qué personajes representan estas esculturas no se basan en análisis profundos, y ninguna conclusión firme se deduce a partir de las citadas informaciones ya que: no se examina seriamente el asunto, no se analizan los precedentes de esta tipología y, en general, no se tienen en cuenta detalles tan relevantes como la aparición de los nimbos, la filacteria o la ausencia de las coronas. Así, cada autor consultado o bien ofrece una

F. 165-166

¹⁷ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela”, en *Actas del Simposio Internacional O Portico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, 1991 (1988), pp. 210-211, nota 33.

¹⁸ DIAGO HERNANDO, Máximo, “Alfonso VIII y el Concejo de Soria”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), p. 356.

¹⁹ FRONTÓN SIMÓN, Isabel María, *El pórtico de la iglesia del monasterio de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LXIV (1996), p. 78, nota 50.

²⁰ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 87.

interpretación distinta o se suma a otras y sencillamente acepta atribuciones anteriores sin cotejar las posibilidades de que éstas sean ciertas. De hecho, la opinión mayoritaria cree ver a los monarcas porque así los relaciona con la construcción de la iglesia. En el caso de que se aceptase esta propuesta, serían las representaciones de los patronos del templo y este hecho revestiría una enorme importancia por dos cuestiones principales: en primer lugar, por la escasez de imágenes regias esculpidas para arquitecturas de la época y, en segundo lugar, por la carencia de retratos de promotores en las portadas contemporáneas. A mi juicio, estas figuras no corresponden ni a los mecenas (sean quienes sean), ni a los reyes castellanos²¹.

Respecto a la idea de que fuesen las efigies de los monarcas, resulta crucial destacar una notable exigüidad de imágenes de reyes coetáneos en soporte pétreo en las iglesias románicas y una considerable falta de datos que permitan avalar tales interpretaciones. No tengo constancia de ninguna escultura en Navarra anterior a 1200; y mientras en la corona de Aragón tan sólo se encuentran los casos de Santa María de Ripoll con la supuesta figura de Ramón Berenguer IV (1137-1162)²² y en las estatuas columnas de la portada de Sos del Rey Católico a veces relacionadas con la reina Estefanía y su marido Sancho el Mayor (1004-1035)²³; en Castilla y León existe algún ejemplo más, aunque son realmente escasos²⁴. De este modo, destaca por su antigüedad una representación de la girola de Santiago de Compostela. En el templo gallego se encuentra una de las pocas imágenes de monarcas hispanos esculpidos en un capitel: Alfonso VI (1072-1109) aparece representado de medio cuerpo, como promotor de la

²¹ En el capítulo II he expuesto que dada la ausencia de documentación en la que se explicita la fundación regia de Santo Domingo, creo que lo más lógico es que la iglesia no haya sido promoción real, sino financiación de algún noble adinerado o de algún eclesiástico. No estoy de acuerdo con quienes se fundamentan en la aparición de los monarcas en los relieves para, en consecuencia, afirmar el mecenazgo regio para la iglesia.

²² YARZA LUACES, Joaquín, “Santa Maria de Ripoll. Portalada”, en *Catalunya Romànica*, Vol. X, Barcelona, 1987, pp. 241-252.

²³ ABBAD RIOS, Francisco, *La iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico*, en “Archivo Español de Arte”, 51 (1942), pp. 163-170 citado en CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “El confuso recuerdo de la memoria”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Vol. I, León, 2000-2001, p. 87. Este último autor considera que: “tal identificación, lógicamente debiera reconsiderarse a favor de la reina de Saba y Salomón, acompañando a David”. Por su parte, años antes: CANELLAS, ángel y SAN VICENTE, Ángel, *Aragón*, Madrid, 1979 (1971), pp. 247-248, admitían que se trataba de “la imagen de la reina Estefanía, esposa del rey García de Nájera”.

²⁴ Agradezco a Marta Serrano Coll tanto la información acerca de la imagen de los reyes de la Corona de Aragón, objeto de estudio de su tesis doctoral *La imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*, como su interés sobre la cuestión de los nimbos en los monarcas que tanto me ha preocupado. De la misma manera, agradezco a Roser Fernández Camafort que me haya permitido consultar el Corpus descriptivo, Tomo I de su tesina inédita *La imagen figurativa de los reyes de Castilla y León durante la Edad Media*, defendida en la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona en junio de 2002.

obra, y está custodiado por dos ángeles a cada lado que apoyan la mano en su hombro en señal de protección. Nada en la composición recuerda a las figuras de los nichos sorianos y aunque esta representación tiene su importancia, para el objeto de estudio de este capítulo interesa mucho más la imagen de Alfonso VII (1126-1157) de la portada del monasterio de Carracedo (reedificado por él). Según Carderera: “la estatua estaba junto a la del Obispo S. Florencio a su derecha, sirviendo como de estipites, están colaterales á un tímpano de bajo relieve con el Salvador y las figuras simbólicas del Apocalipsis que adornaron la antigua puerta principal de dicho monasterio [...] lleva en la mano izquierda el privilegio o donación al insigne monasterio mencionado”²⁵. Por su parte, Cosmen coincide con esta explicación y escribe: “parecen representar al abad Fortunio y al rey Alfonso VII, promotor y ejecutor de la reforma llevada a cabo a partir de 1138 en el cenobio”²⁶. Las estatuas-columna se encuentran hoy día aisladas del contexto en el que se insertaban a finales del siglo XII y el epígrafe del siglo XVIII en el que se aseguran sus identidades tampoco parece ser del todo fiable para tal atribución²⁷. En cualquier caso, al realizar la comparación con las figuras sorianas se puede comprobar que, a pesar de una posible similitud inicial con E 1, existen interesantes diferencias. La más importante es la presencia de la corona, signo regio por excelencia, que aparece en el relieve leonés y no se ve en ninguna de las dos esculturas de Soria. La segunda desigualdad concierne a la colocación del atributo y a la posición de los brazos: Alfonso VII despliega una cartela en su mano izquierda y saluda con la otra, mientras que el personaje soriano E 1 sujeta el rótulo con ambas²⁸. Así, las imágenes de Santo Domingo tampoco resultan ser semejantes a la de Carracedo. Finalmente, otra de las posibles efigies de los reyes de Castilla es la que se encuentra en el lado izquierdo del intradós de la puerta del sur de San Vicente de Ávila, relieves en los que algunos investigadores creen ver a Urraca (1109-1126) y a su esposo Ramón de Borgoña. Sin embargo, tal y como ya apuntara Carderera en el siglo XIX: “no

²⁵ CARDERERA, Valentín, *Iconografía española: Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de Reyes, Reinas, grandes Capitanes, Escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII copiados de los originales*, Vol. I, Madrid, 1855-1864, p. 10v.

²⁶ COSMEN ALONSO, María Concepción, *El arte románico en León. Diócesis de Astorga*, León, 1989, p. 284.

²⁷ GARCÍA LOBO, Vicente, “La epigrafía en Carracedo”, *Monasterio de Santa María de Carracedo. Museo*, León, 1996, pp. 70-71 citado en CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “El confuso recuerdo de la memoria”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Vol. I, León, 2000-2001, p. 90.

²⁸ La cuestión de que un rey sujete un pergamino o rollo en la mano se encuentra en otras estatuas como en la del rey francés Childelverto del parteluz del refectorio de Saint-Germain-des-Prés de París a la que hace referencia Montfauçon y cita Carderera. Por ello, este atributo no es un motivo suficiente como para descartar que la figura E 1 sea un monarca. No obstante, existen otras peculiaridades en los relieves sorianos que aconsejan descartar tal idea.

hay documentación que permita asegurar(lo)”²⁹. La bibliografía más reciente tampoco lo cree adecuado y algunos autores ni siquiera mencionan tal posibilidad, en realidad es un ejemplo demasiado dudoso como para constar como tal³⁰. De todos modos, en la figura femenina destaca el curioso tocado o diadema del casquete aplastado, en el remoto caso que se aceptase que se trata de la reina Urraca, tampoco correspondería con lo que aparece en la efigie de Soria considerada como Leonor (E 2). La cronología diferente de ambas obras podría explicar esta diferencia, pero además me interesa destacar la falta de atributo que cubra la cabeza en el caso de la figura soriana, dato suficientemente indicativo como para descartar que se trate de una mujer.

Así, una vez se ha comprobado que no es nada habitual la representación de reyes en las portadas de los templos hispanos y que las pocas que existen no son comparables a las de Santo Domingo, es básico conocer cuál era la manera habitual de representar a los reyes Alfonso VIII y Leonor. En consecuencia se podrá ver si existe alguna posibilidad de que la parroquia soriana se convirtiera en una importante excepción a esta falta de esculturas regias esculpidas en las entradas de los templos hispanos.

- X. 2. En torno a las imágenes regias hispanas

Como ya he apuntado, ciertos aspectos de E 1 y E 2 llaman la atención por tratarse de peculiaridades poco frecuentes en relación con la habitual manera de representar a monarcas. En primer lugar, resulta sorprendente la aparición de nimbos en personajes presuntamente reales: apenas conozco muestras en escultura, pintura o artes suntuarias donde se haya colocado este atributo a un monarca. De hecho, he buscado paralelos entre las monarquías hispanas sin encontrar ningún ejemplo. No obstante, he podido comprobar que ciertos reyes peninsulares en época altomedieval se representaban en ocasiones con aureola, tal y como se puede ver en algunos retratos de los códices Vigilano y Emilianense³¹. Por ejemplo, Sancho Garcés II Abarca aparece en ambas miniaturas con nimbo, y en el registro del Albeldense en el que aparece este monarca, quienes comparten esta ubicación (Urraca y Ramiro), también lo portan. Asimismo en el

²⁹ CARDERERA, Valentín, *Iconografía española: Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de Reyes, Reinas, grandes Capitanes, Escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII copiados de los originales*, Vol. I, Madrid, 1855-1864, p. 11r.

³⁰ LOJENDIO, Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2, “La España románica”*, Madrid, 1979 (1966); VILA DA VILA, Margarita, *Ávila románica. Talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*, Ávila, 1999; y VVAA, *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Vol. I, León, 2000-2001.

³¹ Códice Vigilano (Madrid, Bibl. del Escorial, d. I. 2) y códice Emilianense (Madrid, Bibl. del Escorial, d. I. 1).

Liber Testamentorum de Oviedo es habitual representar a las reinas con halo, atributo que comparten los obispos de estas miniaturas, pero no los reyes que siempre portan corona. Así, Alfonso II (791-842), Alfonso III (866-910), Ordoño II (914-924), Fruela II (924-925), Ordoño IV (958-960), Vermudo II (985-990) y Alfonso V (999-1028) llevan variadas coronas mientras las reinas aparecen con toca y nimbo. De la misma manera, en una iluminación románica del diploma de donación de Santa María de Nájera, los reyes navarros García el de Nájera y Estefanía portan en la cabeza algo que parece ser un nimbo³². Hay que avanzar bastante en el tiempo, hasta la época de Juan II (siglo XV), para poder encontrar otra representación real con nimbo: en el sepulcro de la cartuja de Miraflores en Burgos el soberano aparece con halo y corona, peculiaridad sobre la que ha llamado la atención Yarza. En el artículo más reciente aparecido sobre esta obra Pereda dice: “para entender el alcance del uso de este símbolo sobre la cabeza del monarca, no estará de más recordar algunos puntos fundamentales del, en ocasiones ambiguo, campo semántico de este signo escolástico [...] aunque no existía legislación precisa al respecto, nimbos o halos estaban reservados a quienes la iglesia hubiera reconocido anticipadamente esta condición de santidad”³³. Aunque los textos de los que habla este autor son del siglo XIII, es muy posible que también en el XII la representación del nimbo fuese exclusiva de aquellos a los que se tenía como santos. Por ello no resulta descabellado admitir que a un rey como Alfonso VIII, exaltado en ciertas crónicas por su comportamiento ejemplar, se le hubiera podido colocar un halo, pero eso implicaría retrasar su ejecución hasta entrado el siglo XIII, hecho que no me parece posible³⁴. Además, en cualquier caso, lo que no cuadra respecto a Soria es la cuestión de la carencia de la corona, atributo con el que se vinculan todos los monarcas que se han citado hasta el momento excepto las reinas del *Liber Testamentorum* de Oviedo (que sólo portan nimbo). Respecto a estas representaciones, es posible que el halo fuese concebido como

³² El documento está custodiado en la Real Academia de la Historia de Madrid y fue otorgado en 1054, pero su estado de conservación es tan deficiente que no puedo asegurar nada con absoluta certeza. De todos modos, en el estudio de esta miniatura llevado a cabo por Silva y Verástegui nada se dice acerca de este atributo: SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval de Pamplona y de Viguera*, en “Príncipe de Viana”, 160-161 (1980), pp. 257-261.

³³ PEREDA, Felipe, *El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, XIII (2001), pp. 71-72.

³⁴ Alfonso VIII parece que fue considerado por algunos como un santo en vida, pero a pesar de ello no existió ningún intento por santificarlo tras su muerte, dato que se encuentra en la línea de la idea de ausencia de sacralidad de la monarquía castellana en torno a estas fechas. De hecho, no existió ningún rey taumaturgo y a pesar de las devociones por algunos de ellos ya en vida, ninguno fue propuesto en la Edad

una corona o una diadema al margen del significado del nimbo. Es decir, al colocar el halo se suplía la necesidad de añadir la corona pues ya era un atributo reconocido como símbolo real. No obstante, es interesante apuntar que si en época altomedieval se hubiese considerado que el nimbo era una forma de sustituir a la corona y hubiese sido interpretado como signo regio, no tendría mucho sentido que se colocara en clérigos y escribas tal y como se puede apreciar en las representaciones de la *civitas regia* toledana y en el código Emilianense. El porqué se colocó en unos y otros es algo que desconozco. Lamentablemente, no tengo constancia de que en ningún estudio se haga referencia a este dato, de modo que la reflexión queda en el aire a la espera de una investigación que pueda clarificarlo.

Lo que sí parece claro es que cuando se combinó la corona con el nimbo el simbolismo del conjunto remitía a la sacralidad de la realeza. Esta cuestión enlaza con la única representación de reyes hispanos en la que tanto el monarca como su esposa aparecen con corona y con un marcado nimbo. Significativamente se trata de Alfonso VIII y Leonor de Aquitania, y la imagen corresponde al Cartulario de Uclés (Madrid, Archivo Histórico Nacional, Sección de códices, nº 1046 B, fol. 15). Antes de empezar el breve análisis comparativo es interesante mencionar que no sé de ningún autor que haya explicado esta peculiaridad³⁵. En la miniatura del también llamado Tumbo menor de Castilla se muestra a los dos monarcas castellanos con el maestre de la orden Pedro Fernández de Fuenteencalada. Las posturas de los reyes son muy similares a las de los relieves sorianos (sobre todo en la posición de las piernas de ambos) y curiosamente la cinta de la que cuelga el sello real pasa en diagonal por delante del rey y cae con disposición similar al atributo de E 1. Sin embargo, las posturas de los brazos no se corresponden: la cinta está sujeta por la mano izquierda frente al regazo del monarca, mientras la otra, levantada, señala al ámbito superior de la escena; en Soria se sujeta el atributo con ambas manos. Por otro lado, en la iluminación, la reina porta una toca sobre el cabello mientras que en la escultura E 2 no se observa ni el pelo largo ni un tocado por

F. 803

Media para acceder a los altares. La consideración de santidad, valor heroico y prudencia acerca de Alfonso VIII se aprecia sobre todo en el Tudense y en la *Crónica latina de los Reyes de Castilla*.

³⁵ La referencia más reciente que he encontrado respecto a esta iluminación es la que aparece en GAITE PASTOR, Jesús, "El Tumbo menor de Castilla", en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Vol. I, León, 2000-2001. En la p. 128 se destaca que "la escena tiene un notable interés iconográfico [...] Alfonso VIII y Leonor [...] además de compartir el mismo trono (ella) ayuda a sujetar los hilos del sello [...] La pareja real completa su iconografía con la corona y el nimbo que rodea sus cabezas, clara alusión al carácter sacralizado de la institución monárquica". No se dice nada más. En cuanto a la datación de la miniatura, los especialistas discrepan en su cronología: desde un genérico siglo XIII, algunos se decantan por la primera mitad y otros por la segunda.

encima de los hombros³⁶. Al margen de esta miniatura, tal y como he apuntado, lo más normal es que el pelo de las mujeres sea largo o en su defecto esté recogido o suelto bajo una toca. Además, a pesar de las semejanzas iniciales, es importante señalar que en los relieves sorianos falta el ya comentado atributo real por excelencia: la corona, que sí está vistosamente representada en esta miniatura. Este detalle tiene una importancia enorme y a mi entender es básico para descartar la posible identificación de los relieves con los reyes. De hecho, no tengo constancia de imágenes de Alfonso y Leonor sin corona.

Al intentar averiguar qué es lo que pudo haber llevado a colocar un halo y una corona en el Cartulario de Uclés es necesario recordar que la idea de la sacralidad de la dignidad regia no fue un factor destacado por los dirigentes castellanos³⁷. Sin embargo, los emperadores en Bizancio casi siempre aparecían tanto con aureola como con corona debido al carácter político-religioso del poder³⁸. No creo que los monarcas de la miniatura castellana pretendieran hacerse representar exactamente igual que en Oriente, pero sí es posible que existiera una influencia más o menos directa de la moda oriental relacionada con la continua existencia de bizantinismos, detalles ya destacados en iconografía para Santo Domingo de Soria y extensibles a muchas otras obras.

De cualquier modo, el Cartulario de Uclés es un caso aislado en cuanto a la representación de los monarcas hispanos con aureola. De hecho, en el resto de imágenes de Alfonso VIII y Leonor sus efigies no muestran nunca un nimbo: en la miniatura del *Liber Feudorum Maior* Alfonso VIII está coronado, lo mismo que en la escultura del tímpano del sepulcro de la nave central del monasterio de las Huelgas donde, con un ademán muy similar a la miniatura de Uclés, el rey entrega con la mano derecha la escritura de la fundación de la que cuelga el sello. Aunque Carderera no menciona más imágenes de este monarca que la de la catedral de Toledo de finales del XIV, en el claustro de San Pedro de Soria Zielinski propone la posibilidad de que en uno de los capiteles aparezcan los reyes en “un supuesto homenaje de una comunidad hacia un monarca particularmente vinculado a la orbe desde su infancia”³⁹. Esta identificación me parece tan superficial como la que generalmente se ha admitido para Santo Domingo. En realidad ella lleva una filacteria y él un libro, y las coronas no son un indicio suficiente

F. 786

³⁶ Véase el capítulo VI acerca de las descripciones.

³⁷ Remito al capítulo II para tener en cuenta ciertas pinceladas acerca de los monarcas hispanos del siglo XII.

³⁸ CONSTANCE, Head, *Imperial Byzantine Portraits. A verbal and Graphic Gallery*, Nueva York, 1982.

como para afirmar que sean estos monarcas (de todos modos ninguno porta nimbo). A mi juicio, los personajes de este capitel deben ser entendidos a partir de otra identidad⁴⁰.

- X. 3. Una interpretación conforme al programa

Tras las explicaciones y los análisis llevados a cabo hasta el momento, creo que se debe de superar la recurrente idea de ver en los relieves a los monarcas, y por ello hay que tener en cuenta otras posibles identificaciones.

En el marco del meditado programa de la portada lo más lógico es que se trate de personajes afines al contexto y las figuras representen a discípulos de Cristo, evangelistas, profetas, santos o apóstoles (de dos en dos o combinados). Me inclino por esta idea sobre todo por la cuestión de los atributos: tanto los nimbos como las filacterias son propios de individuos sagrados. En este sentido, es importante destacar que no creo que E 2 deba considerarse como una mujer. La carencia de barba no debe ser tomada como un rasgo exclusivamente femenino y además, si fuese una dama debería llevar una prenda sobre la cabeza (una toca que caería sobre los hombros como se aprecia en todas las mujeres de la portada soriana), complemento que, evidentemente, no se ve en la actualidad. La barba de E 1 no deja lugar a dudas y por ello considero que ambos individuos son masculinos, en ese caso E 2 podría ser alguien barbilampiño como Juan Evangelista, Mateo, Daniel, etc.

F. 166

Por otro lado, resulta curioso que la imagen del santo patrón (Tomás apóstol), que con frecuencia se representaba en un lugar de honor del monumento, en un principio no aparece en Santo Domingo (ha quedado descartado en el capítulo anterior que estuviera en Cp 5 y Cp 6). A pesar de que no cuento con paralelos (ya que no he encontrado ninguna imagen aislada de él), dejo en el aire la posibilidad de que E 1 fuese el titular de la iglesia y E 2 cualquiera de los personajes anteriormente mencionados⁴¹.

F. 165

³⁹ ZIELINSKI, Ann, *El claustro de San Pedro de Soria*, en "Celtiberia", 47 (1974), p. 238. Esta idea fue seguida por Valdez del Álamo en su tesis doctoral: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "*Nova et Vetera*" in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 255.

⁴⁰ Por ejemplo, Garrido considera que pudieran ser Salomón y la reina de Saba. Este dato es citado por Boto y añade que tal idea: "ha sido expuesta en un foro científico pero no publicada aún": BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios en el claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 203, nota 47.

⁴¹ Tomás sería E 1 porque siempre porta barba y en ocasiones sujeta la filacteria propia de los personajes de los apostolados (además, el atributo de la mano también podría ser considerado como el cinturón de la Virgen en vez de un rollo). Aunque no tengo más datos que mis propias reflexiones, apunto la posibilidad (ya expuesta por Rabal) de que E 1 sea Santo Tomás: así la advocación del templo se vería reforzada con una imagen del titular. De esta manera uno de los personajes sería un apóstol, representante del Nuevo Testamento, y el otro sería un profeta, representante del Antiguo Testamento. Así, las figuras de las enjutas se relacionarían directamente con el conjunto de la portada (tanto con las arquivoltas que presentan hechos del Nuevo Testamento como con los capiteles que desarrollan pasajes del Viejo Testamento).

En el estado actual de los conocimientos no soy capaz de precisar las identidades, y así he descartado que E 1 fuese Salomón y E 2 la reina de Saba ya que ambos siempre portan corona⁴². De la misma manera, no pueden ser otros monarcas bíblicos porque también aparecen constantemente con nimbo y corona⁴³. Finalmente, tampoco son ángeles, pues carecen de alas. En consecuencia, lo más probable es que sean algunos de los apuntados al principio: apóstoles o profetas.

Aunque por desgracia aún son grandes las lagunas, creo que al menos por el momento se puede establecer quiénes no son estos personajes, y de esta manera acabar con una idea repetida hasta la saciedad que no se ha cuestionado con argumentos sólidos y que ha llevado a admitir valoraciones determinantes para el resto del edificio: si eran los reyes Alfonso VIII y Leonor, en consecuencia las efigies eran los retratos de los patronos del templo, y por ello el encargo de la iglesia se vinculaba directamente con el origen de la reina, de manera que se podían explicar las “formas francesas” de su fachada fácilmente y aplicar por ello a todo el conjunto una datación concretada en un hecho que nada tiene de especial para Soria: la boda de los monarcas.

- X. 4. Colocación en las enjutas: la tradición hispana

Respecto a la tipología de la aparición de hombres cobijados bajo nichos es conveniente decir que las figuras sorianas no son un caso aislado a pesar de que hay muy pocos ejemplos comparativos. Torres Balbás ya destacó hace tiempo que “los nichos enriquecen los muros exteriores e interiores, interrumpen la desnudez y crean contrastes de luz y sombra [...] sirven de cobijo a estatuas”⁴⁴. Años antes Adhémar decía que los personajes bajo arcadas correspondían a un tipo que procedía de Asia Menor y estaban en relación con la plástica de los sarcófagos⁴⁵. Y décadas después, Camus destacaba que: “la arcada que comienza albergando un personaje acaba por ser un elemento normal”⁴⁶. Estas reflexiones, que constatan un hecho determinado, se pueden completar con una serie de ejemplos que muestran a individuos bajo arcos en la fachada principal (aunque

⁴² Aunque a veces se les puede ver también con nimbo como en Sant’Angelo in Formis. Una de las características por las que he tenido en cuenta la posibilidad de que fuesen estos personajes ha sido por la frecuente aparición de filacterias como se puede ver en el Baptisterio de Parma (aunque sólo él la porta) o en los relieves del tercer taller de la Daurade (donde la llevan los dos).

⁴³ Como en Chartres, Corbeil, Tuy, etc.

⁴⁴ TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Nichos y arcos lobulados*, en “Al-Andalus”, XXI (1956), p. 150.

⁴⁵ ADHÉMAR, Jean, *Influences antiques dans l’art du Moyen Âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d’inspiration*, Londres, 1939 (1937), p. 167.

⁴⁶ CAMUS, Marie-Thérèse, “Le personnage sous arcade dans la sculpture sur dalle du Poitou roman. Premières expériences”, en VVAA, *Romanico padano, Romanico Europeo*, Módena-Parma, 1977, p. 378.

no siempre en los laterales de la portada). Fuera de la Península, en Italia, resaltan las dos figuras de Antelami del Baptisterio de Parma, la efigie de un profeta en la jamba izquierda de la puerta principal de la catedral de Módena, las dos figuras de Guglielmo de San Zenón de Verona, el David y Ezequiel de la catedral de Fidenza, y otros. En Francia destaca la puerta de los condes de Saint-Sernin de Toulouse (con el santo titular y dos compañeros), la puerta Miègeville (con Pedro y Santiago), la portada de Oloron-Sainte-Marie, la de Sainte-Croix de Burdeos, etc. A menudo en algunas “fachadas-pantalla” se encuentran personajes bajo arcos a ambos lados de la entrada principal y por encima de ella como ocurre en Saint-Jouin-de-Marnes, Angoûleme, Saint-Symphorien de Azay-le-Rideau, Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, etc. En otros casos las esculturas bajo hornacinas no están en las fachadas, por ejemplo en Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers (donde en el friso del brazo norte del transepto aparecen dos clérigos y dos santos), en el ábside de Saint-Pierre de Chauvigny, etc. Al margen de los exteriores del templo, las figuras bajo arcos también son frecuentes en los pilares de los claustros románicos como el de Moissac o Arles, y en las salas capitulares como la de Saint-Étienne de Toulouse.

Así, muchas son las iglesias en las que aparecen arcadas para albergar a distintos personajes, pero de entre ellas las que más interesan son las que destacan por sus portadas. Una vez se ha constatado que la tradición fuera de los reinos hispánicos no corresponde totalmente a lo que se ve en Santo Domingo es necesario acotar más el campo de estudio y Soria se debe vincular con las iglesias peninsulares. Aunque aparecen figuras bajos arcos entre los restos románicos de la catedral de León (ahora en el Museo diocesano y antes dentro del patio claustral), en frisos de apostolados como el de Carrión de los Condes, Moarves y Santa María la Real de Sangüesa, los ejemplos más cercanos son los que presentan efigies a ambos lados del vano de entrada. Y entre los ejemplos utilizados para este análisis destaca la portada del Perdón y la del Cordero de San Isidoro de León, la puerta de Pineda de la Sierra, la entrada de Moradillo de Sedano, la de San Miguel de Estella y otras⁴⁷. En este sentido, es interesante recordar el caso de la puerta norte del monasterio de Silos (sobre la cual de nuevo existen datos a tener en cuenta). En la conocida descripción de Nebreda se dice: “en el lado derecho del arco de la puerta esta

⁴⁷ Concretamente, sobre la puerta meridional de Santiago de Compostela el *Codex Calixtinus* dice “en la puerta de la izquierda, a la derecha, está Pedro, y a la izquierda, Pablo; y en la puerta de la derecha, a la derecha, el apóstol Juan, y a la izquierda, Santiago”: BRAVO LOZANO, Millán (ed.), *Guía del Peregrino medieval* (“*Codex Calixtinus*”), Valladolid, 1997 (1989), p. 74. Es significativo que aparezcan figuras, en este caso en las jambas, a los lados de los vanos de esta importante catedral, dato que confirma una costumbre decorativa bastante extendida aunque no se trata de la misma que aparece en Soria.

un rey, y al otro lado una reyna como fundadores de este monasterio”⁴⁸. Sobre esta frase se han aventurado ciertas ideas que resultan ser importantes claves de interpretación. Whitehill propuso que se tratara de figuras localizadas en las jambas de la portada⁴⁹. Yarza apuntó la posibilidad de que existieran estatuas-columna⁵⁰. Por su parte, Lacoste las situó en la primera arquivolta⁵¹. Y entre las interpretaciones más recientes, Frontón propone que se trate de relieves: “como en Soria o como en Estella”⁵². Al margen de estas hipótesis variadas, no se debe olvidar que también existen representaciones de cabezas de reyes en los capiteles de la portada de Cerezo de Riotirón, en Jaramillo de la Fuente, en San Millán de Lara y en el interior del ábside de Santiago de Agüero entre otros. Como algunos vínculos iconográficos y estilísticos remiten a Silos, resulta factible que estos artistas supieran de la existencia de un modelo con la disposición de monarcas en capiteles. Por ello, la frase de Nebreda también podría ser interpretada como la descripción de estos elementos.

En cualquier caso, la idea principal es que en Silos hubo dos relieves con reyes en la portada norte. A mi entender, Nebreda utiliza el término “arco” para referirse a las arquivoltas y al tímpano, con lo cual la puntualización de “en el lado derecho del arco de la puerta [...] y al otro” este autor localiza los relieves en las enjutas. De hecho, se refiere a otros relieves con las palabras “Avajo [de la puerta] tiene un santo Domingo vestido de pontifical con los captivos a los pies, y al otro lado tres figuras”⁵³. Seguramente estas figuras son las que en la actualidad se conservan en el interior de la iglesia y es probable que estuviesen dispuestas como los relieves laterales de la fachada de San Miguel de Estella: la localización del santo no es la misma que la de los reyes y las palabras que emplea para describir su emplazamiento tampoco. Así, creo que el precedente más claro de la tipología arquitectónica de colocar personajes en las enjutas de la puerta estaba en Silos, donde posiblemente las figuras se situaban a la manera de lo que se ve en Soria, Pineda de la Sierra, Moradillo de Sedano y San Miguel de Estella.

⁴⁸ FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, p. 359.

⁴⁹ WHITEHILL, Walter Muir, *The Destroyed Romanesque Church of Santo Domingo de Silos*, en “The Art Bulletin”, XIV (1932), p. 338.

⁵⁰ YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos*, en “Goya”, 96 (1970), p. 344.

⁵¹ LACOSTE, Jacques, *La sculpture à Silos autour de 1200*, en “Bulletin Monumental”, 131-132 (1973), pp. 101-128.

⁵² FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Santo Domingo de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LXIV (1996), p. 78.

⁵³ FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, p. 359.

El caso de Pineda de la Sierra es que resulta ser más cercano a Santo Domingo ya que ambas figuras se localizan en el mismo lugar que en la parroquia soriana. En la enjuta de la izquierda aparece un personaje de pie sobre un ser grotesco y el del lado opuesto parece portar una filacteria. La escasa calidad de las esculturas parece indicar la copia de un modelo existente.

En cuanto a las figuras de las enjutas de Moradillo, es interesante destacar que se responde al mismo concepto compositivo que en Santo Domingo. Aunque los personajes distan en apariencia y en significado, el de la enjuta izquierda porta una lanza y se coloca sobre un ser de rostro grotesco a la manera de Pineda de la Sierra. La parroquia burgalesa se vincula con Silos de manera clara tanto en iconografía como en estilística y es posible que allí hubiese un relieve con similar temática. Considero que no se trataba de las esculturas de la portada norte, pues allí estarían las citadas representaciones de los reyes, pero es factible que en la portada oeste se repitiera el esquema de colocar figuras en las enjutas y es posible que una de ellas mostrara esta composición.

Respecto a San Miguel de Estella, Martínez de Aguirre demuestra que las recientemente descubiertas figuras sedentes bajo arquillos y con filacterias que les identifican como Simón y Tadeo, completan la serie de los doce apóstoles que se colocaron en las enjutas del gran arco de la portada. De este modo, el conjunto estaría formado por dos parejas de estatuas-pilares flanqueadas por dos parejas de estatuas-columnas sobre las que se disponían otras dos parejas bajo arquillos⁵⁴. Aunque este apostolado no se vincula de forma directa con Santo Domingo creo que puede ser considerado como un exponente más de la tradición de disponer figuras a los lados de la portada. Sea de una manera u otra, las figuras de las enjutas de Santo Domingo no son algo que se pueda estudiar de manera aislada.

Como casi todo lo que se analiza con profundidad, los antecedentes están más cerca de lo que parece, y en relación con esta tipología arquitectónica, seguramente Silos tuvo una gran importancia en cuanto a la difusión de la tradición.

⁵⁴ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Nuevas esculturas románicas en San Miguel de Estella*, en “Príncipe de Viana”, 210 (1997), pp. 12-13.

- X. 5. Conclusiones

A mi entender queda demostrado que la interpretación de las figuras de los nichos que aún en la actualidad continúa siendo utilizada y que dan por válida un número más elevado de autores, parte de una teoría errónea en su origen. En este sentido, considero que los datos aportados justifican que no se trata de la correcta identificación: las figuras no son los reyes Alfonso VIII y Leonor de Aquitania, sino personajes sagrados. Como los investigadores consultados que no comparten la teoría regia no indican las causas que les han llevado a sus conclusiones, he tenido que partir de cero en los análisis. Para ello he intentado justificar que los atributos que se ven en los relieves sorianos no responden a la habitual representación de monarcas, y en este sentido principalmente destaca la ausencia de coronas y la presencia de nimbos. Además, no es nada frecuente colocar a reyes decorando las fachadas de las iglesias tardorrománicas y resultan ser muy poco convincentes los argumentos de ciertas identificaciones.

Por otro lado, el estudio de la ubicación de figuras en las enjutas de las portadas revela que Santo Domingo no es un ejemplo aislado, se trata de una obra que participa más de la tradición hispana de lo que hasta el momento se ha destacado. Las comparaciones con otras fachadas desvelan que existía una tendencia a decorar espacios con figuras bajo hornacinas, y además algunos monumentos peninsulares corroboran la costumbre de colocar imágenes a los lados de la entrada o sobre ella. Para el caso de Soria interesan especialmente las portadas desaparecidas del monasterio burgalés, pues en ellas parecen haber estado muchas de las claves de interpretación de su fachada. En este sentido, las descripciones de Nebreda parecen confirmar la costumbre de emplazar relieves a los lados de las puertas, práctica que se llevó a cabo en la parroquia soriana.

Una vez analizados los principales elementos de la fachada que demuestran contar con una interpretación teológica, es el momento de abordar el estudio del programa. He colocado este capítulo tras el tímpano, las arquivoltas, los capiteles de la portada y las figuras de las enjutas porque son las partes de la fachada que a mi entender se integran en una lectura global. En el rosetón y las arquerías ciegas no existe un programa teológico que condicione o complemente sustancialmente la doctrina religiosa del conjunto de la portada y por ello tras la explicación del capítulo siguiente retomaré el estudio del resto de componentes de la fachada.

Así, los aspectos principales de la iconografía de Santo Domingo deben ser entendidos en el marco de una lectura centrada en la portada. Como trataré de justificar

los principales temas de este programa responden a un contexto histórico que permite establecer una cronología aproximada. En cualquier caso, el capítulo que viene a continuación se conecta con las reflexiones que he llevado a cabo en el desarrollo de cada apartado de manera que es más un complemento que un nuevo análisis detenido del problema.

- XIII. CAPITULES DE LAS ARQUERÍAS CIEGAS

“Este “arte de la geometría”, que confiere a las creaciones artísticas una realidad propia y una vida particular, totalmente independiente de la experiencia, no es su primer principio. Se halla sometido al espíritu de la época, marcado por el simbolismo”.

Marcel Durliat

En la decoración de la fachada destacan, sin duda, las dimensiones y la ornamentación de la portada y el rosetón. Sin embargo, en los capiteles de las columnas de los arcos ciegos del conjunto se despliega una variada secuencia de relieves, que si bien no resultan imprescindibles para la comprensión del programa, sí complementan algunos aspectos iconográficos. De hecho, en cierta medida suponen un compendio de los anteriores grandes bloques estudiados: contrariamente a lo que sucede en las arquivoltas, aquí aparecen diversos animales con sentido puramente ornamental, y de forma opuesta a lo que ocurre con el tropel de monstruos y luchas del rosetón, en estos capiteles existen temas historiados que parecen tener un significado coherente.

Los principales problemas con los que hay que enfrentarse son ciertamente paralelos a los que se han visto en cuanto a la figuración del rosetón: el primero es averiguar dónde se encuentran los posibles precedentes de las composiciones, el segundo es concretar si existe algún interés doctrinal al colocar en determinados lugares ciertos temas, y el tercer escollo que hay que superar es el de la falta de estudios de este conjunto (en realidad, las referencias no son más que parciales y las escasas identificaciones de los temas constatan la falta de interés en torno a estos relieves).

Debido a que la principal atención de Santo Domingo se centra en la portada, en un primer vistazo a la fachada los capiteles laterales casi no se ven, por ello mi intención es destacar su importancia. Y aunque los análisis que voy a llevar a cabo no aportarán novedades significativas respecto a lo que se ha apuntado hasta el momento, la mayor parte de los datos aquí mostrados permitirán justificar los argumentos vertidos en las páginas anteriores.

- XIII. 1. Consideraciones preliminares

Los dos pisos superpuestos de arquerías que se disponen simétricamente a ambos lados de la portada constan de ocho arcos de medio punto, emparejados en cada nivel, que arrancan de los capiteles objeto de este capítulo¹. Apeadas sobre un podium, cada una de las doce columnas del piso inferior (seis a cada lado de la puerta) presenta una basa ática y un fuste adosados al muro². En esta parte, los soportes son más esbeltos que los de arriba pero los capiteles aparecen más achaparrados y tienen la cesta más ancha. Como consecuencia de esta sutil diferencia se produce una compensación visual entre los dos pisos, y parece que tras la aparente simplicidad de la composición se esconde un estudio de las proporciones bastante meditado.

Los veinticuatro capiteles del conjunto se encuentran apoyados sobre el muro por dos de sus caras (una en el caso de los centrales), y cada uno de ellos tiene forma troncopiramidal invertida con collarino inferior, y cimacio rectangular e imposta superior³. Resulta evidente que se ha empleado como matriz el capitel corintio ya que determinadas escenas presentan bandas de volutas o vegetales en el fondo y en los ángulos⁴. Del mismo modo, las piezas rectangulares que se tallan en la zona superior de la cesta derivan claramente de las hojas de las filas altas de los acantos corintios⁵.

En cuanto a las composiciones, hay que destacar una serie de aspectos generales. En primer lugar, los esquemas de distribución de los elementos decorativos se adaptan casi siempre a las leyes de simetría. En el caso de los animales, cuando se colocan opuestos o enfrentados existe una simetría absoluta entre ellos en cuanto a ademán, y con frecuencia destaca una tendencia a presentar las cabezas de frente aunque los cuerpos se hallen vueltos (a diferencia del cimacio y del rosetón donde aparecen más testas de perfil). Mientras algunos esquemas se repiten exactamente igual pero con protagonistas

¹ Las arcadas de la zona baja se desarrollan sobre un podium no muy alto, actualmente con la altura ideal para sentarse. Lamentablemente no es posible conocer cuál fue su alzada inicial ya que en la restauración de 1917 se sustituyeron algunos sillares y se bajó el nivel del suelo de la entrada.

² En el nivel superior sucede lo mismo, pero en este caso no hay podium ya que las columnas se colocan en la línea de imposta sobre la que también descansan las figuras E 1 y E 2. Es importante tener en cuenta que muchos fustes y basas han sido repuestos en las sucesivas restauraciones, por lo que la apariencia actual no siempre corresponde con la realidad románica.

³ Como ya he destacado, hay constancia de que tras la restauración de 1917 se cambiaron prácticamente todos los cimacios de las arquerías bajas. Remito al capítulo V.

⁴ Aspecto visible en Cf II 3, Cf II 4, Cf II 5, Cf II 6, Cf II 9 y Cf II 11.

⁵ Estos dados constituyen una especie de retícula modular a partir de la cual se disponen los elementos y las figuras. Dichas piezas rectangulares se aprecian con claridad sobre todo en Cf I 1, Cf I 2, Cf I 3, Cf I 4, Cf I 5, Cf I 6, Cf I 7, Cf I 8, Cf I 9, Cf I 10, Cf I 11, Cf I 12, Cf II 5, Cf II 9, Cf II 10 y Cf II 11. Por otro lado, esta manera de trabajar permitirá establecer algún tipo de filiación ya que considero que se trata de un rasgo

diferentes, en otras ocasiones los animales son los mismos pero las posturas cambian por la disposición de las cabezas o grupas (convergentes o divergentes). A pesar de la reiteración de motivos, constantemente se buscan formas sinuosas y salvo en contadas ocasiones las composiciones son muy poco rígidas. En segundo lugar, las figuras de esquina se suelen adaptar a la forma del capitel, de modo que en las composiciones destaca la focalización del vértice ya que o bien se colocan personajes en los ángulos o se pone algún elemento que atrae la atención hacia este punto. Finalmente, es interesante destacar que algunas composiciones producen cierta impresión de abigarramiento pues casi nunca se dejan los espacios vacíos.

En cuanto a la temática, existe una gran pluralidad de escenas: en unas se combinan seres humanos con híbridos fantásticos o animales reales, en otras se relata una historia y en algunas sólo se ve vegetación o bestias (grifos, leones, aves, dragones, sirenas-aladas, etc.).⁶ Así, no faltan las frecuentes representaciones de criaturas atrapadas en maraña vegetal, tallos que se entrecruzan tras aves o animales imaginarios, enfrentamientos de hombres en lucha con bestias y temas historiados tomados de los pasajes de la Biblia. En realidad, en Santo Domingo destaca brevemente el protagonismo de la figura humana (cuarenta y dos personajes) por encima de la animal (treinta y cuatro bestias variadas), y en las escenas que combinan animales con hombres se observa cierta relevancia del ser humano⁷. Por otro lado, también llama la atención que ambas representaciones aparecen mucho más que la decoración vegetal, la cual sólo se ve como tema principal en tres ocasiones (Cf I 4, Cf II 9 y Cf II 11), mientras que en el resto aparecen como contexto o encuadre. Además hay que resaltar que en las escenas historiadas no existe un fondo vegetal como el que rellena las que se deben considerar como meramente ornamentales. En estas últimas, en los espacios que dejan libres las figuras se colocan hojas de acanto (o de otro tipo de vegetal bulboso) y se forman “dibujos” a partir de los tallos (que casi siempre terminan en hojas carnosas abiertas). Estos modelos de ornamentación reiteran los tipos más frecuentes que se encuentran en

o método de taller que puede permitir rastrear algunas obras en las que han participado los artistas. Véanse los capítulos de la tercera parte de este estudio.

⁶ Aunque no se constata una cierta predilección de un animal sobre otros, los leones son protagonistas absolutos en dos ocasiones (Cf I 6 y Cf II 6) y también se presentan acompañando a un hombre y a sirenas-pájaro (Cf I 9 y Cf I 11). Los grifos aparecen un par de veces aislados o con un humano (Cf I 10 y Cf II 12). Y por su parte, los dragones se representan en más de una ocasión con un aspecto realmente variado (Cf I 1, Cf II 3 y Cf II 4).

⁷ A pesar de que no siempre existe una lectura simbólica, el interés de algunos capiteles podría estar dirigido a destacar el triunfo del hombre o la sumisión de las bestias tal y como se ve en Cf I 9, Cf I 10, Cf II 3 y Cf II 4.

la geografía del románico peninsular⁸. Y el resto de decoración está basado en asuntos y esquemas muy utilizados en la época, la mayoría repetidos hasta la saciedad gracias a los modelos de los cuadernos de bocetos.

Si se toma la relación de las representaciones de todos los capiteles, en su conjunto no parece existir una conexión iconográfica coherente a pesar de que las formas de decoración más complejas, así como los capiteles de intencionalidad simbólica más clara están situados en la zona inferior⁹. De todos modos, no alcanzo a dilucidar un programa total y no creo que existiera una intención de conceder una unidad integradora a los símbolos, de hecho, los temas parecen sucederse sin motivo narrativo alguno y de forma más bien aleatoria. Como consecuencia destaca el carácter ornamental y el afán decorativista¹⁰. En este sentido, es interesante señalar que la calidad estilística es menor que la de las arquivoltas y el tímpano: seguramente los artífices secundarios trabajaban en los capiteles mientras los más aventajados tallaban las esculturas principales, de modo que es posible que la dificultad de llevar a cabo ciertas composiciones historiadas hubiese podido determinar la preferencia por las composiciones de esquemas más conocidos y con menor dificultad, temas que se encontraban repetidos en multitud de iglesias de más o menos calidad distribuidas a lo largo de toda la geografía del románico¹¹.

En cualquier caso, el principal problema es el de encontrar la posible fuente de inspiración de los asuntos ya que son tan frecuentes que resulta imposible detallar todos aquellos que presentan similitudes (en ocasiones las obras y cuadernos de bocetos circulaban por Europa con lo que algunos repertorios ornamentales eran tan comunes que apenas se distinguen). Así, es necesario concretar la posible procedencia de los

⁸ Véanse las valoraciones acerca del cimacio (capítulo IX) y del rosetón (capítulo XII).

⁹ Desgraciadamente en esta apreciación influye el estado de deterioro considerable de algunas imágenes superiores sumamente maltratadas por la erosión (muchos detalles son muy difíciles de precisar y en ciertos casos la interpretación queda limitada a lo que a mí me parece ver). En cuanto a la distribución de temas, podría existir la posibilidad de que todos los capiteles historiados se hubiesen pensado para la zona más cercana al espectador y que se hubiese alterado el orden en la colocación posterior a la talla. No obstante descarto esta idea, en primer lugar, porque las dimensiones de las cestas no coinciden en los dos pisos y, en segundo lugar, porque seguramente se disponían los capiteles casi a la vez que se levantaba el muro. El orden actual, aunque carente de explicación simbólica global, parece corresponder al que se ideó desde un principio.

¹⁰ Dados los significados polivalentes que los símbolos tienen en el mundo medieval, la dificultad es enorme a la hora de encontrar el significado más apropiado. Por otro lado, también es posible que exista algún sentido que hoy no se llega a entender a pesar de la atenta contemplación y la meditación posterior. Retomaré el tema más adelante.

¹¹ De nuevo hay que reiterar que la erosión impide hacer un análisis detallado de las características de los plegados y rostros, debido a ello no se puede hacer una distinción de manos totalmente rigurosa. Aún así, remito al capítulo XV donde hablo de los posibles trabajos de cada uno de los miembros del taller y de los diferentes modos de hacer escultura.

motivos sorianos, y en este sentido con frecuencia se ha afirmado sin más que “se trata de una serie de motivos silenses”. Aunque tal idea no parece ser totalmente acertada en cuanto al claustro, sí podría ser cierta en relación con las desaparecidas dependencias del monasterio. De todos modos, resulta importante profundizar más en la afirmación de “motivos silenses”, pues el frecuente asunto burgalés de las pirámides de animales no aparece en ninguno de los capiteles sorianos, tampoco se encuentran las reiteradas luchas de bichos entre sí, y en el claustro de Silos no está la mayor parte de los temas de esta fachada¹². De manera que es arriesgado basar los argumentos únicamente en el cenobio benedictino, por lo cual se debe buscar en el entorno para encontrar las claves. Así, se pueden ver ciertas coincidencias de formas y temas en otras iglesias (casi todas conectadas con el monasterio silense), dato que indica que los repertorios eran más amplios y variados de lo que en la actualidad parece derivarse tras el estudio del claustro¹³. De este modo, hay que profundizar más en qué medida Silos actuó como difusor de los prototipos y cómo se aislaron los esquemas, se adaptaron o simplemente se copiaron.

- XIII. 2. Bestias y seres fantásticos: decorativismo o simbolismo

Tras una simple ojeada a diversas obras de arte de la Edad Media se puede constatar que los animales son uno de los temas que más aparecen en el románico. El impacto visual de la representación animalística viene de antiguo y es de todos conocido que algunos mitos paganos y las aventuras mitológicas se adaptaron al cristianismo. Además la influencia de telas, marfiles y miniaturas orientales determinó la exuberancia y repetición de algunos híbridos (en ciertos casos asimilados a formas infernales con evidente carácter negativo). Pero como he apuntado en el capítulo anterior, explicar la fauna por el Fisiólogo y los bestiarios es limitarla a un catálogo de imitaciones. De hecho, según explica Focillon “estos viejos textos son más un antecedente que una fuente”¹⁴. Los bestiarios se inspiraban en obras antiguas como en la Historia Natural de Plinio y el *Physiologus*¹⁵. Y eran descripciones de las formas, características y costumbres de los

¹² Muerte de San Juan Bautista, Castigo del avaro, Hojas de castaño, Hombre en lucha con leones, Ascensión de Alejandro, Caballero que lucha con el dragón, Muerte de un personaje, etc.

¹³ Se compartían parecidos horizontes de formación y destacan las coincidencias de Soria con Burgo de Osma, Moradillo de Sedano, Cerezo de Riotirón, San Juan de la Rabanera, San Nicolás de Soria, San Juan de Duero, San Pedro de Soria, Gredilla de Sedano, Villasayas, Garay, Santo Domingo de la Calzada, San Miguel de Estella, Santa María de Tudela, Santiago de Compostela y otros. Remito al capítulo XVI para conocer en qué medida existen vinculaciones estilísticas al margen de las iconográficas.

¹⁴ FOCILLON, Henri, *La escultura románica. Investigaciones sobre la Historia de las formas*, Madrid, 1986 (1931), p. 169.

¹⁵ Compilación alejandrina del siglo II, traducida al latín en el siglo V.

animales, con una enseñanza moral, estructurados como tratados de vicios y virtudes. Se trataba de “enciclopedias de zoología con significados simbólicos” que dividían a los seres entre bestias, pájaros, peces, reptiles e insectos, criaturas fabulosas y animales o monstruos¹⁶.

Según explica Boto, el fundamento de las series codicológicas de bestiarios de los siglos XII y XIII se debió a “la fusión en el siglo XI de la redacción B del *Physiologus* con el libro XII de las Etimologías Isidorianas (630)”¹⁷. En realidad, bestiarios y Fisiólogo fueron muy escasos en la Península y, sin embargo fueron copiados muchas veces en miniaturas francesas e inglesas. Sobre el tema, Yarza destaca que “los bestiarios más completos de nuestra miniatura se encuentran en las Arcas de Noé que figuran en los Beatos. Es curioso que no se encuentre en los siglos XI-XII ningún manuscrito de bestiario en Castilla y León con miniaturas”¹⁸. Boto resalta la misma idea y concreta respecto a la Península: “la presencia de los textos habituales de referencia y de modo específico los bestiarios apenas ha podido ser detectada [...] los bestiarios no fueron los cauces de conocimientos zoológicos en los reinos peninsulares a diferencia de lo que sucedió en amplias áreas del Norte de Europa”¹⁹. Por ello, a menudo, los seres perdieron su carácter simbólico y se convirtieron en meros recursos decorativos que rellenaban los espacios y se combinaban arbitraria y caprichosamente, cuestión que a mi juicio sucedió en Santo Domingo. La carencia de un contexto programático en el conjunto de los capiteles induce a creer que las bestias no tenían más valor que el ornamental (la Edad Media no renunció a lo fantástico ni a los amplios repertorios antiguos, pero ello no indica que los artistas y los espectadores de la época conocieran todos los significados).

Una vez se ha determinado que es muy poco probable que esta serie de capiteles con seres fantásticos contara con un significado concreto más allá del valor decorativo, es el momento de estudiar con detenimiento cada una de las escenas para ver cuáles de ellas sí estaban sujetas a una lectura coherente. Con el hipotético espectador colocado para mirar la fachada desde el frente, la lectura comienza por los capiteles del tramo izquierdo inferior de la portada, seguiré con los del lado derecho, a continuación los de la zona

¹⁶ BAXTER, Ron, *Bestiaries and their users in the Middle Ages*, Londres, 1998.

¹⁷ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 79.

¹⁸ YARZA LUACES, Joaquín, *Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI al XII*, en “Goya”, 103 (1971), p. 12.

¹⁹ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, pp. 47, 89.

superior izquierda, y finalmente los del tramo superior derecho (tal y como se ve en el croquis adjunto)²⁰.

F. 28

En el primer capitel de la arquería inferior (Cf I 1) se ven dos monstruos con aspecto de dragoncillos situados opuestamente por el lomo y colocados a ambos lados de un eje vertical que corresponde a una especie de arbusto. Según Guerra, la tipología del árbol sagrado guardado por los animales en el arte de Oriente sobrevivió hasta el románico, pero “lo difícil es establecer si el hombre de la calle de los siglos XI-XII, al contemplar el hom no veía más que un tema vegetal entre dos animales afrontados con o sin patas sobre el tronco, mas siempre en correspondencia simétrica, esculpido así para llenar el espacio. Es cierto que en más de una ocasión ha influido el *horror vacui* o, con formulación positiva, el afán o gusto por ver recubierta toda la superficie del capitel, arquivolta o dintel con figuras humanas, animales, vegetales o geométricas. Pero no es menos cierto que en no pocos casos lo decorativo aparece, o por lo menos, se intuye transido de simbolismo religioso moral”²¹. En este caso, creo que lo más adecuado es pensar que el asunto es puramente ornamental. De hecho, me parece exagerado conceder algún valor significativo a un tema cuya composición basada en la disposición angular de dos monstruos se encuentra repetida por doquier. Hay esquemas similares con otros seres en los claustros de San Pedro de Soria, Silos y Gumiel de Hizán, pero significativamente los únicos monstruos de este tipo que he encontrado están en uno de los capiteles de la portada de Garay, iglesia cercana a Soria que parece conocer los temas de Santo Domingo. Aunque este ejemplo no permite establecer una secuencia de la posible procedencia del tema, es evidente que la composición no suponía ninguna novedad. En realidad, en el capitel derecho de la puerta de la biblioteca de Silos aparecen dos seres pareados que, a pesar de tener cabeza humana, son muy similares a los sorianos. Es muy probable que este tema fuese retomado, con variantes, en otros lugares.

F. 172

F. 780

En el siguiente capitel (Cf I 2) se debe hacer la lectura del evento de derecha a izquierda en correspondencia con el pasaje narrado en la Biblia donde se relata la muerte de San Juan Bautista, historia que está citada brevemente en Lucas y ampliada en Marcos

F. 173-175

²⁰ La relación directa entre texto e imagen no se puede establecer más que en momentos puntuales pero, a pesar de ello, he tratado de buscarla en todas las imágenes (en la mayoría de las ocasiones sin éxito). Las escasas referencias de otros autores hacen que se deba partir de cero en muchas interpretaciones. De hecho, el libro más reciente acerca de Santo Domingo estructura las identificaciones de los capiteles de la arquería inferior y la superior, pero no dice nada más de ellos y no hay estudio iconográfico de los temas: VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, pp. 70-72, 78.

²¹ GUERRA, Manuel, *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*, Madrid, 1993 (1978), p. 232.

y Mateo²². En la parte más cercana al muro se dispone la ejecución del precursor en el momento en que recibe del verdugo el golpe mortal, mientras tanto en el lado opuesto del capitel aparece Salomé ya con la cabeza en la bandeja. La escena en este caso sí tiene un claro significado y además cuenta con una doble lectura: es un símbolo del martirio, pero a la vez es una condena del pecado de Herodes y de la instigación de Herodías²³. El drama ejemplifica el triunfo de lo divino por medio de la santidad y denuncia el mal. En cuanto a los autores que han destacado esta escena, en primer lugar se debe recurrir a Marichalar, quien identifica el tema pero no determina quién es quién²⁴. Por su parte, Sainz Magaña ofrece otra interpretación diferente para las dos últimas figuras del lado derecho del capitel y cree que se trata de la representación de uno de los milagros de la vida pública de Cristo, por ello considera a la figura de pie como a Jesús, aunque también deja abierta la posibilidad de que el personaje de pie sea “Herodes ante el cual se inclina Salomé para pedir la cabeza de San Juan Bautista”²⁵. Creo que la escena es muy clara y el individuo en pie no corresponde a Jesús pues no lleva el nimbo que lo identifica en las arquivoltas, de la misma manera “ella” no es Salomé porque porta barba y no “se inclina” sino que está agarrado de los pelos por el verdugo. Por su parte, Ramírez Rojas opina que se ha representado la escena de Jesús en casa del fariseo²⁶. De nuevo, no hay atributos que identifiquen a este personaje como Jesús, y además los laterales del capitel no corresponden con el supuesto contexto. Finalmente, Palomero también lo identifica, aunque con dudas, con “la cena en casa de Jairo”²⁷. Tras una atenta ojeada se puede constatar que estas interpretaciones no son correctas y a pesar de las confusiones iniciales

²² Lc 3, 19-20; Mc 6, 21-28 y Mt 14, 3-11: “Es que Herodes había prendido a Juan, le había encadenado y puesto en la cárcel, por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo. Porque Juan le decía: “No es lícito tenerla”. Y aunque quería matarle temió a la gente porque le tenían por profeta. Mas llegado el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio de todos gustando tanto a Herodes, que éste le prometió bajo juramento darle lo que pidiese. Ella instigada por su madre, “dame aquí, dijo, en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista”. Entristecióse el rey, pero, a causa del juramento y de los comensales, ordenó que se le diese, y envió a decapitar a Juan en la cárcel. Su cabeza fue traída en una bandeja y entregada a la muchacha la cual se la llevó a su madre”.

²³ Herodes y Herodías se cogen las manos en un gesto de complicidad que parece evidenciar, aún más, la situación previa al desenlace de la historia. La condena y ejecución de Juan fue debida a su denuncia de la unión de Herodes Antipas con la mujer de su hermano Filipo.

²⁴ MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé)*. *Art and History*, Madrid, 1972, p. 8. Lo mismo opina BOCIGAS MARTÍN, Santos, *La arquitectura románica de la ciudad de Soria*, Soria, 1978, p. 79. En realidad, este capitel y el de la Epifanía (Cf I 5) son los únicos a los que hacen referencia algunos autores.

²⁵ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 191.

²⁶ RAMÍREZ ROJAS, Teodoro, *Santo Thomé (hoy Santo Domingo)*, en “El Noticiero de Soria”, 7-VIII-1917.

²⁷ PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, Liño, 10 (1991), p. 50.

existe una explicación válida. De hecho, la publicación más reciente sobre Santo Domingo dice al respecto “su identificación es oscura y aunque cobraría sentido su identificación como reflejo de la parábola neotestamentaria del rico Epulón y el pobre Lázaro con la iconografía del capitel vecino, que condena la avaricia, la lectura es dudosa, inclinándonos con Carmelo Jiménez por pensar que se trata de la *degollación del Bautista*”²⁸. El porqué se ha representado esta escena debe partir de la idea de que San Juan fue un santo muy venerado en época románica y en consecuencia existía una gran cantidad de representaciones que, de una manera u otra, hacían referencia a su martirio. Concretamente en Soria parece que hubo un especial interés por este personaje tal y como lo demuestran las advocaciones de San Juan de Duero, San Juan de la Rabanera, San Juan de los Navarros y San Juan de Muriel. Pero además en el contexto del programa de la fachada de Santo Domingo es interesante destacar la consideración de este santo que menciona Réau “la figura de San Juan ejemplifica un vínculo entre el Antiguo y Nuevo Testamento” y se trata del “último de los profetas y el primero de los mártires”²⁹.

En cuanto a la trayectoria iconográfica del tema, según Devillard “la representación del festín propiamente dicho no parece aparecer antes del siglo XI en escultura, y complementa así las escenas de la degollación representadas muchas veces antes”³⁰. En los reinos peninsulares la historia se repite en algunas ocasiones como en un capitel del claustro de Tudela, en el interior de San Juan de Duero, en Sangüesa, en Puente la Reina, etc.³¹. Pero en cuanto al esquema compositivo de Santo Domingo, hay que señalar que éste se halla estrechamente relacionado con el de la Última Cena que aparece en el capitel núm. 40 del claustro de Silos, en la sala capitular de Osma, en un capitel de la izquierda de la portada de Moradillo y en el claustro de Santa María de Tudela entre otros³². En este sentido, entre las escenas más cercanas a Soria destaca un

F. 589-590

²⁸ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 71.

²⁹ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996 (1956), p. 488. En Santo Domingo la relación con el Antiguo Testamento se determina en los capiteles de la puerta (Cp), el vínculo con el Nuevo Testamento en las arquivoltas (A III y A IV), además aparece un profeta en el tímpano (T 8) y los mártires se encuentran en la segunda arquivolta (A II). San Juan puede considerarse como un compendio de los principales temas de la portada.

³⁰ DEVILLARD, Fabienne, *Le festin du Mauvais Riche et le Festin d'Hérode: la signification du repas dans la sculpture du XII siècle*, en “Histoire de l'Art”, V-VI (1989), p. 44.

³¹ La representación más antigua es la que aparece en el Evangelio de Sinope (París, Bibl. Nat.). Y más adelante, fuera de la Península en un capitel de Saint-Sever, en el claustro de Moissac, en el claustro de Monreale, en un capitel de Lescar, en un capitel de Oloron-Sainte-Marie, en Saint-Étienne de Toulouse, en la Daurade, etc.

³² También son frecuentes las escenas de comidas en las representaciones de la Cena de Emaús (como en la portada norte de la Magdalena de Tudela), el Festín de Epulón (como en el ábside de la Seo de Zaragoza), la Cena en casa de Simón y las Bodas de Caná (como en el claustro de Tudela).

F. 588

capitel de la portada de Languilla en el que curiosamente el Banquete de Herodes está al lado de la representación de la condena de Epulón (con lo cual se colocan dos temas que también en Soria aparecen en capiteles seguidos)³³. De hecho, en Languilla aparecen los personajes dispuestos de manera muy similar a los de Santo Domingo, dos de los cinco individuos del frente se cogen las manos (Herodes y Herodías) mientras a su lado otros dos charlan (uno de ellos con el pelo acaracolado igual al de Soria de la esquina). Pero aunque el mal estado del relieve impide precisar mucho más, dos son las diferencias principales: en el costado de la decapitación de San Juan aparece la mano de Dios por entre las nubes; y en el frente, delante de la mesa, hay dos personajes arrodillados (que posiblemente corresponden a los servidores de la cena). Este último dato permite relacionar al capitel segoviano con los anteriormente mencionados de la Última Cena. De hecho, el individuo que se ha colocado en la izquierda porta un bote gallonado y se encuentra en la misma postura y en el mismo espacio que el de Silos, Osma, Moradillo y Tudela al que Cristo da el pan³⁴. Además, el otro personaje también podría haber sido tomado del mismo esquema en el que Juan, aunque por detrás de la mesa, agacha la cabeza frente a Jesús tal y como se ve en el monasterio silense, en la sala capitular oxomense, en el capitel parroquial burgalés y en el claustro tudelano. Así, el capitel segoviano parece partir de un modelo cercano a los de la Última Cena por dos cuestiones principales: los personajes arrodillados y la aparición de más personas en el frente que en Soria³⁵. Pero a la vez probablemente también conoce bien el tema de Soria ya que coloca a una mujer en la composición y dispone en un lateral al verdugo y a San Juan. Estos datos parecen indicar que circulaban bocetos de composiciones muy parecidas que en un momento determinado se juntaron, en consecuencia Languilla parece ser un ejemplo de esta mezcla. El lugar que ocupa Santo Domingo en esta secuencia de hechos permite establecer que no copió de manera directa el esquema silense de la Última Cena, pero la ausencia de otros paralelos impiden concretar más.

³³ Aunque Melero considera que el personaje masculino de Languilla es Herodes y no Epulón, coincido en parte con su idea de que se trata de un mostrar un ciclo sobre la idea del mal como vector constante de la historia de la humanidad: MELERO MONEO, Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en "D'Art", 12 (1986), pp. 118-120.

³⁴ El capitel de Silos está sumamente deteriorado justo en este lugar pero no hay duda de que un personaje, que corresponde a Judas, se arrodilla para tomar el bocado de manos de Jesús.

³⁵ Los esquemas de la última Cena cuentan con más protagonistas en el frente que los que se ven en Soria (sólo tres). En Silos aparecen siete personajes (pero de ellos se ven perfectamente cinco bustos ya que el resto son cabezas), en Osma se han esculpido seis, en Tudela son cuatro y en Moradillo una parte del capitel queda embebida en el muro con lo cual es imposible realizar una comparación detallada (aún así parecen ser más de cuatro). En Languilla son cinco.

El siguiente capitel (Cf I 3) corresponde a la muerte de un rico y ejemplifica el pecado de la avaricia a la vez que exhorta a la caridad. El texto en el que se basa esta imagen es un *exemplum avaritiae* que se halla narrado en la Biblia en el evangelio de Lucas³⁶. En cuanto a lo que se ha escrito sobre este capitel, Sainz Magaña considera que la imagen tal vez pudiera representar el sueño de Jacob³⁷. No estoy de acuerdo con esta atribución ya que, entre otros aspectos, faltaría la representación de la escalera y los ángeles, y por otro lado los demonios no permiten avalar tal idea. Por su parte Jiménez Gonzalo lanza la hipótesis (aunque coloca un interrogante en su afirmación) de que se trate de la sepultura del Bautista³⁸. Del mismo modo que para el argumento de Sainz Magaña, tampoco considero adecuado atribuir a esta imagen este significado. Recientemente se ha identificado como la muerte y la condena del avaro, idea que comparto³⁹. Según Réau la escena se solía representar en las portadas de las iglesias, en el sitio donde se instalaban los pobres para mendigar y de hecho, en Santo Domingo se ha colocado en un lugar visualmente cercano al espectador⁴⁰. Su significado era destacar el suplicio eterno de los usureros y su agonía en el infierno. El tema se consolidó sobre todo a partir de la evolución de los prestamistas que se convirtieron en hombres detestados. El hecho de que en la parroquia soriana se encuentre la condena de la avaricia tras la representación de la muerte de San Juan puede implicar una lectura lineal de ambos capiteles ya que el pecado de Herodes fue de lujuria y existe constancia de que era relativamente habitual asociar estos dos vicios tal y como ocurre en Moissac, Beaulieu, Bourg-Argental y otros. Por otro lado, Martin-Bagnaudez estudia este asunto en Francia, España e Italia y considera que “parece ser que la aparición de la figuración románica tal y como nosotros la conocemos apareció en la segunda mitad del siglo XII”⁴¹. No obstante entre los casos

F. 176

³⁶ Lc 16, 22-27: “Sucedió, pues, que murió el pobre y fue llevado por los ángeles al seno de Abraham. Murió también el rico y fue sepultado. Estando en el Hades entre tormentos, levantó los ojos y vio a lo lejos a Abraham, y a Lázaro en su seno. Y, gritando dijo: “Padre Abraham, ten compasión de mí y envía a Lázaro a que moje agua en la punta de su dedo y refresque mi lengua, porque estoy atormentado en esta llama”. Pero Abraham le dijo: “Hijo, recuerda que recibiste tus bienes durante tu vida y Lázaro, al contrario, sus males; ahora, pues él es aquí consolado y tú atormentado. Y además, entre nosotros y vosotros se interpone un gran abismo, de modo que los que quieran pasar de aquí a vosotros, no puedan; ni de ahí puedan pasar donde nosotros”.

³⁷ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 191.

³⁸ JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, 1985, p. 43.

³⁹ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 71.

⁴⁰ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996 (1957), p. 364.

⁴¹ MARTIN-BAGNAUDEZ, Jacqueline, *Les représentations romanes de l'avare. Étude iconographique*, en “Revue d'Histoire de la Spiritualité”, 50 (1974), pp. 400, 402, 406. Destaca que para el caso de Francia ha

hispanos más antiguos destaca Iguácel, San Martín de Frómista, San Isidoro de León y Loarre⁴². Las diferencias más claras entre los ejemplos hallados se establecen en torno a si el personaje aparece solo con la bolsa que le cuelga del cuello, si ya está atrapado por los demonios, o si aparece el momento de su muerte. En realidad, en el ámbito monumental hispano no tengo constancia de ninguna representación completa con el condenado en la cama y más tarde en la boca de Leviatán, con lo cual los ejemplos más cercanos (en cuanto al concepto) y a pesar de las diferencias son los de Rebolledo de la Torre, Languilla y Gerona.

F. 177

En el lugar correspondiente al centro del frente del cuarto capitel (Cf I 4) se ha colocado un vegetal que, desde luego, no corresponde a la hoja de parra que apuntan Sainz Magaña y Palomero⁴³. Se trata de hojas de castaño de las cuales no tengo constancia de más ejemplos en la escultura tardorrománica hispana. De hecho en el claustro de Santo Domingo de Silos, donde se encuentran tantas representaciones de vegetales, no aparece ninguna igual a ésta.

F. 178-180

En el relieve posterior (Cf I 5) aparece la Epifanía o Adoración de los Magos que ya se ha estudiado respecto a las arquivoltas (A III 8 y A III 9). El tema implica la universalidad de la religión así como la sumisión de los poderes temporales a la autoridad de la iglesia y el hecho de que se repita dos veces puede significar cierta voluntad de destacar estas ideas. Como ya he señalado en páginas anteriores su importancia se mantuvo ininterrumpidamente y los ejemplos en los que se encuentra son numerosos⁴⁴. Al respecto me interesa resaltar que la concepción del tema es tratada de manera diferente que en la arquivolta, factor que si se une a los detalles que divergen y a los matices del

encontrado 60 ejemplos, y aunque no contabiliza el resto indica que la mitad de casos son franceses y el resto italianos y españoles.

F. 586

⁴² Al margen de estos ejemplos es interesante destacar otros como el tímpano de Sainte-Foy de Conques, un capitel de Toulouse, la miniatura del *Codex aureus* (Nuremberg, Bibl. ms. 156142, fol. 79), el muro del lado oeste del pórtico de Moissac, el capitel de Cunault, el friso de Andlau, el de Saulieu, un capitel de Monreale, el tímpano del Museo Yorkshire, el capitel de Vézelay, el relieve de Beaulieu, el relieve de Ste. Croix de Burdeos, de Rouen, las pinturas de Sant'Angelo in Formis, la ilustración del Evangelio de Enrique II del Escorial (Madrid, Biblioteca Nac. cod. vit. 17, fol. 117v), el relieve de la catedral de Módena, el de la catedral de Lincoln, una miniatura (Nueva York, Pierpont Morgan Library ms. 521), el Salterio de Blanca de Castilla (París, Biblioteca del Arsenal, 1186, f. 171v), etc.

⁴³ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 154. Lo mismo opina Palomero ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, Liño, 10 (1991), p. 50.

⁴⁴ No hago referencia al texto al que corresponde la imagen y remito al capítulo VIII para ver el estudio completo del desarrollo de la iconografía.

estilo llevan a afirmar que ambas representaciones se han llevado a cabo por dos artistas diferentes⁴⁵.

En el siguiente capitel (Cf I 6) aparecen dos leones. Como ocurre a menudo, a esta representación se le puede conceder un carácter puramente ornamental o simbólico⁴⁶. Aunque la colocación de este capitel cerca de la puerta podría llevar a argumentar una función positiva de los leones como guardianes, creo que lo más adecuado es verlos desde una perspectiva puramente decorativa. El tipo de composición se remonta a época antigua y a menudo aparecen bajo ellos animales pisoteados. Los leones “heráldicos” se hallan, con variantes, en Lescure, Moissac, Saint-Étienne de Toulouse, Bruniquel, Aguilar de Campoo, San Miguel de Estella, Gredilla de Sedano, Caracena, San Pedro de Soria, San Juan de Duero, etc. Pero de entre los ejemplos hallados el que más destaca es el del capitel derecho de la portada sur de Agüero. Excepto por la hoja que rellena el hueco creado entre ellos, todo es igual: las posturas, los rostros de tipo humano, las costillas marcadas. Sin duda, la composición es la misma y se compartía el mismo boceto, pero como ocurre en el caso de Cf I 1 Agüero no permite establecer una secuencia cronológica pues no parece ser un precedente para Santo Domingo. La clave estaría en ejemplos más antiguos desaparecidos en la actualidad.

En el capitel que corresponde al primero del lado derecho de la portada (Cf I 7) se sitúan dos animales afrontados que comen de un árbol localizado en el medio. No he encontrado ninguna representación similar a ésta por la Península, aunque en Ahedo de Butrón, Abajas, en el interior de San Miguel de Estella y en Silos aparecen carneros o ciervos similares (pero sin levantar las patas delanteras)⁴⁷.

⁴⁵ En este sentido, es interesante destacar que en el capitel no se arroja más que uno de los Reyes, dato que remite a la tipología más común del asunto. El artista que trabaja en la portada posee un mejor dominio del tratamiento de la escultura, pero resulta ser más estático. Por su parte, el que talla este capitel es más dinámico y descuidado en los detalles. Véase el capítulo XV.

⁴⁶ Este animal puede ser un símbolo doble de Dios y el Diablo. Según el bestiario de Philippe de Tahün (1121-1152), que sigue con bastante fidelidad el texto latino del *Physiologus*: “el león significa el Hijo de la Virgen María, es sin duda alguna el rey de todos los hombres; por su propia naturaleza, tiene poder sobre todas las criaturas [...] El pecho cuadrado representa la fuerza divina, los cuartos traseros muy delgados muestran que fue humano a la vez que divino, la cola, la justicia que se cierne sobre nosotros; mediante la pata, que tiene lisa, muestra que Dios es rápido, y que era conveniente que se entregase por nosotros, el pie que tiene cortado muestra que Dios rodeará al mundo, y lo tendrá en el puño; por las uñas se entiende la venganza contra los judíos”: MALAXEHEBERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, 1999 (1986), pp. 90-91. Dentro de este ámbito, también se asimila a Cristo con el león de Judá vaticinado por Jacob en Gn 49, 9-10: “Cachorro de león es Judá; de la presa, hijo mío has vuelto; se recuesta, se echa cual león, o cual leona, ¿quién le hará alzar? No se irá de Judá el báculo, el bastón de mando de entre tus piernas, hasta tanto que se le traiga el tributo, y a quien rindan homenaje las naciones”.

⁴⁷ Remito al capítulo anterior y concretamente las páginas que corresponden al estudio de R 2.

F. 181

F. 732

F. 182

F. 183

En el siguiente capitel (Cf I 8) pueden verse siete personajes encaramados a una maraña vegetal que se cruza, en aparente desorden, para llenar todo el espacio del capitel. El significado del tema es muy confuso y casi nadie lo ha mencionado, en esta línea tan sólo merece atención Gaya Nuño quien cree ver “un hombre y una mujer entre ramas, acaso también Adán y Eva”⁴⁸. Por supuesto, hay más de dos personajes en la composición y algunos de ellos van vestidos, por lo cual esta explicación no resulta ser acertada. En un libro de reciente publicación se destaca “la identificación es dudosa aunque podría tratarse de la talla de la viña”⁴⁹. Al margen de la simbología existen posibles precedentes de este diseño ya que en realidad, el tipo compositivo es similar al del capitel núm. 57 de Silos en el que animales pequeños (identificados por Pérez de Urbel como arpias o basiliscos) se batan con humanos que trepan a las ramas extendidas de un árbol. De todos modos, el contexto de lucha no aparece en Soria y por ello el tema no parece ser el mismo. Esta tipología silense se puede ver en un capitel de Gumiel de Hizán donde se desarrolla un combate en un marco de profusión vegetal. Y parecidas composiciones de hombres subidos a árboles también se observan en escenas de caza como la que se ve en un capitel del propio claustro de Silos (ahora en el Museo), en este sentido, la composición soriana recuerda vagamente a una parte de la imagen de la entrada de Jesús en Jerusalén como la del capitel núm. 40 de Silos, el Burgo de Osma y el frente de la mesa de altar de San Nicolás de Soria entre otros. El recurso compositivo basado en tallos vegetales enroscados y rematados en racimos con o sin personajes, fue una constante desde antes del siglo XII⁵⁰. Fuera de la Península existen distribuciones similares a la de Santo Domingo: en el capitel de la nave de Saint-Sever-sur-l’Adour aparece una composición en la que se utiliza como armazón una serie de ramas vegetales en las que se apoyan seres humanos, parecida idea se desarrolla también en un capitel de Monreale (aunque como en Silos también aparecen animales fantásticos), en el mosaico de la catedral de Otranto y en Saint-Benoit-sur-Loire (donde se ven a humanos entre ramas, pero no se suben a ellas por la falta de espacio). De hecho, el tema parece ser de raíz tolosana y responde al amplio repertorio de la Daurade⁵¹. La ausencia de otros

F. 592

F. 591, 322

⁴⁸ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 137.

⁴⁹ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 72.

⁵⁰ Ya en el Beato de Liébana del Burgo de Osma aparece una composición de este tipo en una página donde ángeles y humanos cosechan la vid y se sitúan unos por encima de otros.

⁵¹ Al margen de los ejemplos románicos, existen precedentes antiguos pues también en el cáliz de Antioquía (Museo Metropolitano de Nueva York) aparece una serie de ramas enredadas con personajes sobre ellas. Además, en algunas escenas de vendimia de la antigüedad se exhiben humanos y *putti* por encima de las ramas tal y como se puede apreciar en el sarcófago del Buen Pastor (Roma, Museo laterano), en los

F. 593-594

ejemplos más cercanos en el ámbito hispano hace que sea imposible precisar de dónde salió el modelo más allá de las coincidencias con Silos.

En el capitel siguiente (Cf I 9) aparece un personaje humano flanqueado por dos leones que se levantan en posición de ataque bastante inestable. Tal y como explica Español, la figura que empuña la espada y lucha contra los leones que le flanquean puede hacer referencia a la pugna entre el bien y el mal como símbolo del *Miles Christi*⁵². Del mismo modo, en el libro aparecido más recientemente se dice “lo desgastado del relieve no permite mayores precisiones, aunque la actitud de dominio por parte del personaje, nos llevaría a la representación de la figura del “Señor de los Animales” o bien a identificarla con el pasaje de Daniel en el foso de los leones”⁵³. No comparto la idea de que se pueda tratar de la figura de Daniel pues éste no aparece nunca con espada, suele encontrarse en actitud de plegaria y los animales se hallan en postura de sumisión, inclinados a sus pies. Por otro lado, también he descartado que se trate de David o Sansón ya que las posiciones habituales de estos individuos tampoco corresponden a ésta⁵⁴. Aunque el tema de la figura flanqueada por animales es uno de los más antiguos de la historia del arte, son muy escasos los ejemplos hispanos del siglo XII y en este sentido destaca una dovella de Santiago de Puente la Reina y poco más. En un capitel de la Fuente del Santo del claustro de Silos aparece el tema de un caballero en lucha con un león, pero allí va vestido totalmente con malla, porta un escudo y tras él aparece un caballo. La composición no corresponde a la soriana y aunque es posible que existiesen más temas parecidos en otras dependencias, en la actualidad nada se puede concretar.

F. 184

En el siguiente capitel (Cf I 10) se ven de nuevo a tres personajes que en este caso son una figura masculina y dos grifos. A pesar de algunos detalles, coincido con Español

F. 185

mosaicos del mausoleo de Santa Constanza de Roma, en un bajorrelieve de San Lorenzo Fuori le Mura, etc. El tipo de estas escenas en las que se recogen los racimos de uvas en un intrincado desarrollo de tallos vegetales que contienen los racimos son ciertamente parecidas a las del capitel soriano y es posible que existiera alguna representación de este tipo en algún sarcófago o relieve de época antigua en el que se pudiera haber inspirado algún artista de Soria (tal y como se sabe sucedió con el sarcófago de Husillos o con el de Covarrubias entre otros). Por ello he acudido al Museo Numantino para ver las piezas romanas pero en la actualidad no se conserva ningún resto que permita avalar esta teoría.

⁵² ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: “la Ascensión de Alejandro” y “el Señor de los animales” en el románico español” en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), p. 55.

⁵³ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 72.

⁵⁴ Como explica RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996 (1956), p. 305. La historia de David y el león está narrada en Reyes 17, 34-36 dice: “Si me enfrentaba, lo cogía por el cuello, lo golpeaba y lo mataba”. No hay referencia a ninguna espada, lo mismo que ocurre en el caso de Sansón relatado en Jueces 14, 5-7: “y sin tener nada en la mano, Sansón despedazó al león como si despedazara un cabrito”.

en que se trata de la imagen del rey Alejandro Magno⁵⁵. De hecho, también en el libro de aparición más reciente se identifica la escena como “la representación de la “Ascensión de Alejandro”⁵⁶. No obstante hay que destacar la posibilidad de que se trate del “Señor de los animales” sin más, pues no se encuentran las típicas varas o lanzas en la que se ensartan las piezas de carne colocadas para que los grifos vuelen, no se ve el trono o carro en el que suele aparecer sentado (sobre todo en Bizancio), y tampoco es visible la corona que le suele distinguir. Al respecto, para explicar estas diferencias con otras obras que claramente muestran al monarca, Español considera que la figura de este personaje disfrutó de un gran predicamiento en los siglos medievales y que de esta forma, los artistas contaban con imágenes previas cuyas composiciones pudieron ser adaptadas al tema y así surgieron las distintas variantes⁵⁷. Sin duda, Alejandro fue modelo de gobernantes en época medieval y de ahí parte su gran éxito (sobre todo en los siglos XI y XII)⁵⁸. La figura del monarca de Macedonia en su aventura de la ascensión al cielo era ambigua ya que podía encarnar lo positivo como potencia protectora del mal (por el valor del rey y su relación con el triunfo del alma del buen cristiano, frecuente en contextos funerarios) o lo negativo como ejemplo del pecado de la soberbia, el orgullo, la osadía y los vicios de los monarcas (de modo que incluso en algunas ocasiones complementaba la historia del Pecado de Adán y Eva). Según Settis Frugoni, en Francia los textos le concedían el significado positivo (como testimonio de la moral), mientras que en los países de habla germana la imagen era muestra de algo negativo⁵⁹. En relación con la

⁵⁵ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: “la Ascensión de Alejandro” y “el Señor de los animales” en el románico español”, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), p. 54.

⁵⁶ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 72.

⁵⁷ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: “la Ascensión de Alejandro” y “el Señor de los animales” en el románico español”, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), pp. 49-64.

⁵⁸ La imagen más antigua con la que cuento es un fragmento de alfombra copta del siglo VII y poco después se relaciona cada vez de manera más frecuente con el renacer bizantino y con el modelo del *kalós basiléus*. De ahí su importancia en la zona de Serbia, Ravanica, iglesia de San Demetrios de Vladimir, etc. De la misma manera se encuentra en la portada lateral de Remagen, en un capitel de la portada de Basilea, en la fachada de Borgo San Donino, en San Domenico de Nani, en un capitel de Basel, en el pavimento de la catedral de Otranto, en el mosaico de Trani, en Santa Maria Maggiore de Monte Sant’Angelo, en Moissac, en Thouars, en Chalon-sur-Seône, en San Marcos de Venecia, en un capitel de la catedral de Bitonto, en un mosaico pavimental de Taranto, en el claustro de la catedral de Burdeos, en Narni, en Friburgo, en Nîmes (del que se conserva un diseño de la portada, pues el relieve fue destruido), en San Donino de Florencia, etc.

⁵⁹ Un completo estudio del tema es el trabajo de SETTIS FRUGONI, Chiara, *Historia Alexandri Elevati per Grifhos ad Aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma, 1973. Sin embargo, entre el extenso número de ejemplos que presenta no habla en ningún momento de Santo Domingo de Soria.

difusión del tema en la Edad Media destacó el texto del Preste Juan⁶⁰. Pero la historia ya fue narrada mucho antes en el *Pseudo-Calístenes*⁶¹. En un completo estudio Schmidt habla de que se trata de la cristianización de un tema de la cultura pagana y que la iconografía del vuelo del monarca fue representada a menudo como una imagen independiente fuera de los contextos del ciclo de su vida. Pero este autor a pesar de su análisis explica que “el motivo tiene una extensa distribución aunque no he sido capaz de encontrar ninguno en España”⁶². Desde luego, el ejemplo de Santo Domingo de Soria no es el único y el tema, como estudió Español, aparece en un capitel de San Andrés de Revilla de Collazos, en Azcona, en la Magdalena de Tudela, en Santo Domingo de la Calzada, en el claustro de Tudela, en San Quirce de Burgos, en San Pedro el Viejo, en San Salvador de Agüero, en San Pedro de Soria, en San Pedro de la Rúa, etc. Debido al deterioro del capitel soriano es imposible precisar cuáles son las obras que más se parecen (de todos modos, las diferencias son mínimas y responden a modelos bien conocidos en los que casi no queda lugar para los titubeos).

En el undécimo capitel (Cf I 11) hay una serie de animales fantásticos que corresponden a tres sirenas-pájaro de rostro femenino que se sitúan de perfil con dos leoncillos colocados sobre las grupas de las de los laterales. En los textos consultados, las sirenas corresponden al símbolo de la voluptuosidad engañosa, pero en ellos no se habla de las arpías⁶³. Tal y como se constata en este capítulo creo que aquí se han colocado estos seres fantásticos con un efecto meramente decorativo y aunque este tipo de sirena-ave es muy frecuente en el románico, casi no hay representaciones con este tipo de pequeños leones en las grupas. Sin embargo, la composición no dejaba de ser conocida pues en el capitel núm. 23 del primer taller de Silos aparecen arpías con aves en los

F. 186

⁶⁰ Anterior a 1145. El texto en prosa utilizado es el publicado por Denis en el siglo XIX y dice así: “Sabed también que en nuestra tierra nace el mar de Arayne, y que tiene un curso muy violento y hace olas terribles, y que ningún hombre puede cruzarlo salvo nosotros, por mucho que se haga, pues nos hacemos transportar por nuestros grifos, como lo hizo Alejandro cuando fue a conquistar el castillo encantado”: MALAXECHEBERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, 1999 (1986), p. 188.

⁶¹ Obra compuesta en el siglo II, cuya versión latina es del X y fue titulada *Historia Proeliis*.

⁶² SCHMIDT, Victor, *A legend and its Image. The aerial fight of Alexander the Great in Medieval Art*, Groningen, 1995, p. 15.

⁶³ En el bestiario latino en prosa conservado en Cambridge (copiado en el siglo XII) se dice: “Así, los seres humanos ignorantes e incautos se ven engañados por las hermosas voces, cuando los encantan las faltas de delicadeza, los rasgos de ostentación o de los placeres, o cuando se vuelven licenciosas debido a comedias, tragedias y cancioncillas diversas. Pierden todo su vigor mental, como si estuviesen sumidos en un profundo sueño, y, de pronto, el ataque arrebatador del Enemigo cae sobre ellos”. También en el bestiario de Guillaume le Clerc (datado en 1210 y el más elaborado de los de procedencia directa del *Physiologus*) se las ve de manera negativa: “Entonces nos mata la sirena, es el Demonio, que nos lleva al mal, que nos hace sumergirnos tan hondo en los vicios que nos encierra en sus redes”: MALAXECHEBERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, 1999 (1986), p. 185.

lomos. Además, aunque en ocasiones los animales protagonistas cambian, se conserva el esquema tal y como sucede, entre otros, en el capitel núm. 58 de Silos. En esta línea es interesante destacar que en San Pedro de Caracena se observan arpías con pequeños leones en sus grupas y, a pesar de las diferencias (como el capuchón que portan las aves o la tipología de los leoncillos), resulta ser el ejemplo que más se parece a Soria. También es importante resaltar que en un capitel de Santiago de Compostela se combinan arpías con leoncillos, pero esta vez envueltos en roleos de vegetación. Parece pues que el concepto se comparte.

F. 187

El último capitel de la zona inferior (Cf I 12) muestra dos híbridos opuestos por detrás. Pero de nuevo, al margen de lo simbólico, predomina el interés decorativo. Es habitual encontrar centauros en el románico, pero no es usual este tipo de híbrido que combina al humano con un equino y un saurio. La mayoría de los ejemplos consultados tienen patas más o menos cortas y no he encontrado ninguna imagen hispana como la de Soria. De hecho, en el interior del ábside de Estella y en los capiteles de la portada de Irache se ven animales parecidos a éstos, pero igual que sucede con los silenses tienen extremidades (en cuanto a las posturas de los brazos destacan las del capitel núm. 55 de Silos).

F. 188

En el lado izquierdo de la zona superior, en el segundo nivel de arcos ciegos, se ha situado un primer capitel (Cf II 1) en el que se ven dos aves enfrentadas que parecen grullas. Aunque creo que su función es simplemente decorativa, hago referencia a un texto en el que se habla de estos animales⁶⁴. De nuevo no cuento con ejemplos cercanos, pero hay que destacar que la composición con otro tipo de bichos es ciertamente frecuente.

F. 189

El capitel siguiente (Cf II 2) presenta lo que parecen ser tres animales enroscados y atrapados por una espesa maraña vegetal. El estado de deterioro de este capitel es enorme y las ramas se confunden tanto con lanzas que a primera vista podría incluso existir un jinete enfrentado a una bestia. Es imposible ver el relieve con nitidez y por ello no puedo determinar la especie de cada ser, en consecuencia tampoco he podido encontrar composiciones similares.

⁶⁴ El manuscrito de Cambridge hace referencia a estos animales: “Por la noche, las grullas establecen una atenta vigilancia [...] la protección que dispensan es total”. También el bestiario de Pierre de Beauvais (1206) las menciona: “Quien quiera así precaverse contra los engaños del demonio, ha de prepararse como la grulla y velar para que no le atrapen [...] Y cuídate de dormirte, es decir, que no te olvides de Él cometiendo pecados; vela siempre por hacer el bien. Por eso, sujetarás las piedras como lo hace la grulla con las patas

En el capitel superior que se ha colocado a continuación (Cf II 3) se ven dos personajes humanos y dos bestias, pero de nuevo, la erosión no permite distinguir con claridad las posiciones y no se aprecian bien los detalles porque las superficies aparecen muy gastadas y limadas, aún así los monstruos presentan cabeza de dragón y cuello de serpiente muy largo. Al respecto Sainz Magaña considera que se trata de la imagen del castigo de la lujuria⁶⁵. Aunque tengo ciertas dudas, no descarto totalmente esta identificación. En el caso de admitir esta idea los animales se encontrarían mordiendo los pechos de dos mujeres y aunque en la mayoría de ocasiones los seres que atacan son simples serpientes, en la misma ciudad de Soria, en el claustro de San Pedro, aparece representada la lujuria en una escena en la que las mujeres son atacadas por dragones-ave, con lo cual no es descabellado pensar que este capitel pudiese ser otra variante del mismo tema⁶⁶. Sin embargo, si se observa con detenimiento el relieve se distinguen dos lanzas, con lo cual es menos probable que se trate de la imagen de la lujuria (aunque al respecto también es importante destacar que en las pinturas de la cripta de Tavant aparece una mujer con una lanza que le atraviesa los pechos, de modo que este tipo de composición podría ser otra fuente de inspiración). Si se admite que son mujeres torturadas por animales que les muerden los senos, para conocer el significado del tema es necesario remontarse a las imágenes de la Tierra-Madre y las mutaciones que explica detalladamente Leclercq-Kadaner⁶⁷. Sin embargo, un dato importante para descartar tal identificación es que las representaciones de la lujuria más frecuentes muestran a las mujeres desnudas y, aunque la erosión no permite concretar las vestimentas, en primera instancia parecen ser trajes cortos con lo cual no corresponderían a ropas propias de las mujeres. Además, el hecho de sostener lanzas, a pesar de las excepciones, remite más a un contexto masculino, de modo que el significado cambiaría radicalmente. En el caso de que sean

F. 190

para que no la dejen dormir; pues hay que velar por las buenas obras sin descanso": MALAXECHEBERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, 1999 (1986), p. 145.

⁶⁵ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 188. Por su parte, Palomero aunque no lo identifica simbólicamente dice al respecto: "seres fabulosos mordiendo el pecho de una mujer": PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, Liño, 10 (1991), p. 50.

⁶⁶ En relación con la posición sobre el conjunto, este capitel Cf II 3 se encuentra colocado justo por encima del que condena la avaricia (Cf I 3), y tal y como ya he destacado hay constancia de la existencia de relieves en los que ambos pecados se hallan relacionados.

⁶⁷ LECLERCQ-KADANER, Jaqueline, *De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de la "migration des symboles"*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XVIII (1975), p. 39. Esta autora demuestra que el signo de fecundidad que significaban los niños y las serpientes que se amamantaban de la Tierra, había cambiado en la Edad Media por un símbolo transformado de ataque y castigo de las serpientes sobre la mujer pecadora que simboliza a la lujuria.

guerreros, éstos combaten con animales fantásticos que alzan sus cabezas y abren sus fauces en las que violentamente los humanos introducen unas lanzas. Aunque en el estado actual no se puede asegurar nada más, creo que resulta más factible que sean personajes masculinos como los que aparecen (aunque con notables variantes) en las típicas luchas con seres fabulosos de Silos, Gumiel de Hizán y Aguilar de Campoo.

F. 191 El decimosexto capitel (Cf II 4) presenta un animal que corresponde a un dragón alado considerado seguramente como un símbolo del mal⁶⁸. En el libro de reciente aparición se destaca que “representa a un infante clavando su lanza en un híbrido monstruoso”⁶⁹. Esta lucha también se ha interpretado como San Jorge contra el monstruo⁷⁰. Pero nada implica tal posibilidad y en este caso no creo que se haya querido individualizar al hombre⁷¹. En realidad, se trata de un tema muy difundido y frecuente, tanto que algunos autores han destacado que el valor de la lucha espiritual como combate se ajustaba a la realidad bélica del momento. Temas similares (aunque no siempre el caballero monta un animal) se encuentran en el claustro de Gerona, en San Miguel de Biota, en Aguilar de Campoo, en Butrera, etc.

F. 192-193 En el capitel siguiente (Cf II 5) hay dos parejas de sirenas-pájaros colocadas frontalmente y enfrentadas en cada vértice del capitel. El carácter de estos animales fantásticos, como ya se ha destacado, parece ser negativo y suelen representar las tentaciones, pero de nuevo creo que es más evidente el sentido decorativo. Aparecen en Tudela, en el claustro de Silos, en el claustro de San Pedro de Soria, en Santiago de Puente la Reina, en Irache, en Azcona, en el Burgo de Osma, en Armentia, en Duratón, etc. El tipo de las sorianas es silense y la composición del conjunto más cercana es la de un capitel exterior de Butrera (a pesar de que en la parroquia burgalesa se trata de dragones).

F. 194 El siguiente capitel (Cf II 6) muestra a dos leones afrontados que se encuentran colocados justo por encima de los anteriormente descritos en la parte inferior (Cf I 6). La composición es frecuente y en cierta medida es semejante a la que los presenta con una

⁶⁸ Según el manuscrito de Cambridge: “ El demonio, que es el más enorme de todos los reptiles, es como este dragón”: MALAXECHEBERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, 1999 (1986), p. 223. Junto con la serpiente, el dragón está considerado como el rey de la fauna diabólica por ello su simbolismo es claramente maléfico.

⁶⁹ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 78.

⁷⁰ PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, Liño, 10 (1991), p. 50.

⁷¹ A menudo, los combates de seres humanos con monstruos demoníacos son interpretados a partir de lecturas de la Biblia. Por ejemplo, entre otros, San Pablo anima a los cristianos a “luchar como soldados con las armas de la virtud contra el vicio” en la Epístola a los Efesios 6, 10-20.

única cabeza adosada en el ángulo, típica sobre todo de la zona de Aquitania. Sin embargo, los paralelos más cercanos de este capitel remiten a la tipología silense (aunque en Santo Domingo los animales no vuelven la cabeza como sucede en los núm. 4, núm. 31 y núm. 43 del claustro, sino que miran al frente). Resulta significativo que en el capitel núm. 31 de Silos los leones de la parte inferior sean rampantes y similares a los de Cf I 6, ya que parece como en si en Soria se conociera esta composición completa y se hubiese decidido descomponerla horizontalmente en dos.

El decimonoveno capitel (Cf II 7) presenta a cuatro personajes de pie situados frontalmente y enmarcados bajo arquitos de medio punto. Sainz Magaña deja en el aire la hipótesis de que sean los evangelistas o cuatro profetas mayores que anuncian la venida de Cristo⁷². A pesar de que no creo que esta propuesta sea totalmente descabellada, no acierto a ver qué sentido tiene colocarlos en este lugar. Por ello propongo que la imagen se pueda relacionar directamente con la siguiente (Cf II 8) para formar una representación relativamente habitual en algunas escenas funerarias, de modo que estos personajes corresponderían a testigos de una muerte. Al margen del significado, la composición más similar que he encontrado es la de un capitel italiano de la cripta de Sant'Eustaquio y en el ámbito peninsular no tengo constancia de ninguna parecida.

El capitel que se coloca a continuación (Cf II 8) está sumamente erosionado y su interpretación es tan difícil que no he encontrado la fuente de inspiración exacta. Sobre los dos arcos del frente se ubican dos masas informes que podrían ser ángeles que descienden del cielo para llevarse el alma del difunto y elevarla al cielo tal y como se ve en ciertas representaciones de muertes. Así, la cabeza del alma destacaría por encima de la de los seres alados que bajarían con un lienzo hacia el lecho en el cual estaría el difunto rodeado por familiares apenados y representantes eclesiásticos⁷³. De este modo, el tema correspondería con una ceremonia de lamentación por una muerte y simbólicamente estaría relacionada con el nacimiento de una nueva vida en el más allá⁷⁴. El tipo de

⁷² SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 191.

⁷³ Seguramente el alma mantendría las manos juntas en gesto de oración para comunicarse con Dios en el inicio de su viaje tal y como se ve con frecuencia (existen precedentes paganos a este tipo de imágenes como en el caso de las apoteosis imperiales y las *imagines clipeatae*). Además, los gestos que se pueden intuir a pesar del deterioro corresponden a los utilizados desde la antigüedad para expresar el dolor y la desesperación ante la muerte.

⁷⁴ Aunque todo es una hipótesis podría ser una posible explicación ya que en el lateral derecho del capitel otros dos arcos cobijan a una pareja de personajes masculinos que llevan barba, van vestidos con túnica hasta los pies y portan en sus manos un bastón largo que parece ser un báculo o bastón procesional típico de patriarcas, arzobispos o abades. Estos prelados asistirían a la escena funeraria como testigos de la muerte

F. 195

F. 595

F. 196-197

representación de un personaje en el lecho con otros a los lados es frecuente en escenas funerarias como las del sarcófago de Blanca de Navarra, el sarcófago de Ramón Berenguer III, el sarcófago de Egas Moniz, el sarcófago de San Juan de Ortega, el sepulcro de Leonor o Sancho de las Huelgas, etc⁷⁵. Pero al margen de estos relieves, la imagen más cercana parece ser la de un capitel de Santa Eufemia de Cozuelos donde bajo arcos trilobulados aparecen personajes eclesiásticos a cada lado de la cama (en la que está el difunto) mientras dos mujeres se tiran de los cabellos.

F. 596

En el vigesimoprimer capitel (Cf II 9) se ven ocho hojas vegetales alargadas que se abren en tallos unidos cerca de la base por un esquema geométrico de cintas onduladas. Este tipo de hojas es relativamente frecuente ya que parte de un tipo de acanto habitual, pero el conjunto se diferencia notablemente de los que se pueden ver en Moradillo, Cerezo de Riotirón, San Nicolás de Soria, Gumiel de Hizán, Escóbados de Abajo, etc. Por ello no cuento con ningún ejemplo equiparable al de Soria.

F. 198

En el siguiente capitel (Cf II 10) aparecen dos parejas de aves y plantas muy erosionados. De nuevo, se encuentran esquemas de animales que muerden tallos en varios lugares, pero no situados de esta misma manera. Comparten cierto aire con los de la ventana del costado del evangelio de Santo Domingo de la Calzada y el tipo es muy similar al del capitel núm. 61 de Silos.

F. 199

En el capitel vigesimotercero (Cf II 11) aparecen de nuevo vegetales, pero en este caso más complicados que los anteriores⁷⁶. Son acantos abiertos del tipo de los diseñados para Tudela, Moradillo o Santo Domingo de la Calzada, pero a pesar de ciertas coincidencias en estas obras existen diferencias notables: el núcleo central del primer nivel suele ser más denso, las hojas son más anchas y a menudo aparecen frutos. En cierta medida el esquema más parecido es el que se encuentra en uno de los capiteles dobles de San Andrés de Arroyo, sobre el que Hernando Garrido apunta recetas

F. 200

y se podrían equiparar a los de Cf II 7, con lo cual el conjunto de los dos capiteles sería una escena de planto. Además, en el sarcófago de las Huelgas la escena del cadáver se encuentra acompañada por dos florones, arpías (dentro de tallos) y un grifo. De la misma manera, en el de Sancha también se encuentran varios vegetales y un grifo. Hago referencia a estos datos para indicar una posible lectura funeraria en lo que respecta a los todos estos capiteles de la zona superior derecha (Cf II 7, Cf II 8, Cf II 9, Cf II 10, Cf II 11 y Cf II 12). Tal y como se verá, el siguiente capitel es vegetal, el otro muestra a pájaros, el posterior de nuevo plantas y el último a una pareja de grifos.

⁷⁵ El esquema es frecuente y al margen de las muertes de personajes civiles, las de los Santos también se basan en similares composiciones tal y como se puede ver en la miniatura donde se narra la vida de Amand en la Biblia de Valenciennes (Bibl. municipale ms. 502, fol. 30r), en la muerte de Cuthbert (Londres, British Library, Yates Thompson ms. 26, fol. 73r), en la de Saint-Hilaire de un capitel de Poitiers y en otras.

meridionales y dice “los famosos capiteles dobles del mihrab de la mezquita de Córdoba [...] mantienen una plantilla de doble eslabón comparable con la de los casos tardorrománicos castellanos”⁷⁷. De todos modos, no tengo constancia de más ejemplos similares.

En el último capitel de la serie (Cf II 12) se halla una pareja de grifos con cuerpo voluminoso de león, cabeza con pico de águila, alas enormes que bajan sobre el cuerpo y patas con garras de ave. El tema procede de Oriente y de estos seres fantásticos se destaca que tienen la forma de los dos reyes de la creación: el león y el águila, por ello son la potencia de la vigilancia, la fuerza activa y la estática, además suelen ser considerados como animales positivos en su calidad de guardianes⁷⁸. Por otra parte, el simbolismo ascensional de este ser que hace que se le represente con relativa frecuencia en contextos funerarios. Desde época imperial fue utilizado en las apoteosis de difuntos (en relieves, monedas y sepulcros) y en este sentido se podría completar la hipótesis anterior citada para Cf II 8. Se encuentran grifos, aunque con disposiciones diferentes, en Moradillo de Sedano, San Pedro de Soria, Villasayas, Irache, Cerezo de Riotirón, Hormaza, Lara de los Infantes, Estella, Burgo de Osma, San Pedro de Caracena, Jaramillo de la Fuente, Butrera, Aguilar de Campoo, etc.

Para finalizar, tras los análisis puntuales de cada una de las escenas, es el momento de ver si los capiteles tenían un cometido concreto dentro del programa general. Al respecto considero que su valor era mucho más decorativo que didáctico o simbólico. De hecho, no existe un hilo argumental que pueda llevar a establecer una lectura global. He tratado de poner en relación las representaciones sorianas con las de los vicios y virtudes que más ven en la época y en el caso de que se admitieran los temas propuestos, la condena a la instigación al pecado y al asesinato o la lujuria correspondería al capitel de Herodías y Herodes (Cf I 2), el rechazo de la avaricia coincidiría con el capitel del usurero (Cf I 3) y la crítica de la soberbia con la Ascensión de Alejandro (Cf I 10). No obstante me parece una relación bastante forzada (a pesar de que se sabe que los vicios mundanos y sus condenas eran asuntos principales de los sermones y por ello sus imágenes eran de

⁷⁶ Es importante destacar que la parte superior de este capitel no corresponde con ninguna de las que se pueden ver en el resto de la fachada. Este dato puede indicar un retoque de las restauraciones, con lo que es necesario actuar con mucha cautela en el análisis de la figuración.

⁷⁷ HERNANDO GARRIDO, José Luis, *Las Claustillas de las Huelgas, San Andrés del Arroyo y Aguilar de Campoo: los repertorios ornamentales y su eclecticismo en la escultura tardorrománica castellana*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IV (1992), p. 70.

⁷⁸ En el bestiario de Pierre de Beauvais (1206) se afirma que el grifo representa al diablo aunque en la iconografía bizantina se asocia al contexto de la mística con carácter positivo.

lo más usual en las fachadas de los templos). Por otro lado, he analizado el conjunto y tampoco he encontrado una cuidada colocación de los elementos que se podrían considerar como “exponentes del bien” en contraste con los que se refieren al “mal”. Así, no corresponden los del lado sur con un contexto de paganismo o muerte (excepto los del tema funerario Cf II 8), del mismo modo que los de la parte norte no hablan de la vida y la Nueva Alianza (excepto el de la Adoración de los Magos Cf I 5). En un nuevo intento de buscar algún tipo de lógica simbólica, si se tienen en cuenta las representaciones en las que aparecen seres humanos se puede destacar que en la parte inferior izquierda son tres los capiteles que los presentan (Cf I 2, Cf I 3 y Cf I 5), en la parte derecha son de nuevo tres (Cf I 8, Cf I 9 y Cf I 10), en la zona superior izquierda son tres (Cf II 2, Cf II 3 y Cf II 4), pero en la derecha son solo dos (Cf II 7 y Cf II 8). De la misma manera cinco son los capiteles de abajo que muestran animales solos (Cf I 1, Cf I 6, Cf I 7, Cf I 11 y Cf I 12) y cinco los de arriba (Cf II 1, Cf II 5, Cf II 6, Cf II 10 y Cf II 12). Del mismo modo sólo en la parte superior existe un capitel que relaciona a los humanos con ángeles (Cf II 8), y sólo un capitel de la zona inferior presenta demonios (Cf I 3). Del resto, tres capiteles ofrecen sólo vegetales aislados (Cf I 4, Cf II 9 y Cf II 11). No sé a qué corresponde tal secuencia, pero la apunto como parte de una posible explicación que hoy por hoy se me escapa. Por otro lado, también es evidente la separación entre el alma del *exemplum* del buen y del mal cristiano: una se halla en la parte inferior izquierda (la del avaro Cf I 3), y la otra en la superior derecha (la del difunto Cf II 8)⁷⁹.

De todo lo dicho se puede deducir que la organización de los capiteles no evidencia una disposición simbólica ordenada sobre un programa meditado. Aunque se empiece por la derecha o por la izquierda, en ambos casos, se trunca la posibilidad de seguir un hilo narrativo ya que la incorporación de elementos “sin sentido evidente” rompe el ritmo de lectura que, por otra parte tampoco parece implicar relación coherente entre los temas escogidos. Si se cree que lo más sencillo es lo correcto, hay que concluir que no existió una voluntad de programa. Es evidente que los visitantes contemporáneos a la ejecución de la obra no podrían ver bien los capiteles más altos lo que seguramente ya en su momento condujo a interpretaciones erróneas y ambigüedades⁸⁰. Apreciar toda la

⁷⁹ Es posible que se tuviera en cuenta la idea de la penitencia del pecado y por ello el ejemplo del usurero se situó más cercano a las figuraciones de Adán y Eva.

⁸⁰ Además es necesario tener en cuenta que el pórtico de la fachada no debía dejar contemplar bien los capiteles altos.

fachada implica moverse desde un lugar a otro con lo cual, según el lugar escogido como punto inicial la lectura podría ser uno u otro. A mi entender el conjunto de los capiteles carece de disposición lógica. En cualquier caso, el repertorio de la mayor parte de las escenas se puede rastrear en capiteles de diversas iglesias de Castilla, de los cuales tampoco siempre existe una lectura clara.

- XIII. 3. Conclusiones

La controvertida cuestión de la simbología ha polarizado durante demasiado tiempo varios estudios de iconografía y en consecuencia pocas investigaciones han abordado la problemática de la filiación. En este sentido, no existe ningún precedente de análisis para los capiteles de la fachada de Santo Domingo, por lo cual este capítulo pretende haber sido un punto de partida.

A mi entender no es necesario buscar lecturas alegóricas ya que los temas del conjunto parecen estar determinados tanto por la voluntad de no repetir las composiciones como por los bocetos con los que contaban los artistas. Así, muchos pudieron ser los modelos del repertorio de temas, pero en general se reiteraron las plantillas silenses por encima de otras. De hecho, algunos ejemplos citados como Osma, Moradillo, Languilla, Ahedo de Butrón y Estella permiten reiterar las conexiones iconográficas con el monasterio burgalés. No obstante, no se debe olvidar que en escenas tolosanas como las del claustro de la Daurade también se encontraban dragones, leones y monstruos con un efecto visual muy cercano a los de Silos.

El problema que ha centrado este estudio no ha sido ver de dónde procedía el vocabulario silense, sino constatar que en Soria se copiaron y adaptaron varios de los asuntos más frecuentes del monasterio benedictino. Sin embargo, la diversidad de los temas sorianos no deja trazar un desarrollo lineal del argumento ya que mientras sí se puede constatar que la fauna silense tuvo una extensa representación en las iglesias estudiadas con las que Soria mantiene vínculos cercanos, no sucedió lo mismo con los temas historiados (que no aparecen ni en Silos ni en la mayor parte de las obras analizadas). Parece factible que algunas claves estuviesen en las desaparecidas dependencias del monasterio, pues los escasos ejemplos (sobre todo parroquiales) con los que existen ciertas similitudes remiten, en otros asuntos, a conexiones más o menos directas con Silos. Además, es importante destacar que en los grandes centros

escultóricos del momento como Santiago de Compostela o Santo Domingo de la Calzada tampoco se encuentran los temas historiados de las arquerías ciegas.

De esta manera, las filiaciones iconográficas de los elementos “secundarios” como el rosetón y los capiteles laterales se deben buscar por encima de todo en Castilla y en los repertorios silenses distribuidos por la geografía peninsular. Asunto que permite avalar la importancia de Silos como modelo en el que, de una manera u otra, iconográficamente se basó el taller de Santo Domingo.

En fin, el camino está abierto para fijar más argumentos y tras el estudio iconográfico es el momento de abordar el formal. El valioso panorama de la iconografía deja paso al no menos interesante de la estilística.

- III. HISTORIOGRAFÍA Y PROBLEMÁTICA

Decía Bernardo de Chartres que nosotros somos como enanos sentados sobre los hombros de gigantes de manera que podemos ver más cosas y más lejos que ellos, pero no por la agudeza de nuestra vista ni por las dimensiones de nuestros cuerpos, sino porque el gran tamaño de los gigantes nos levanta y sostiene a cierta altura.

La iglesia de Santo Domingo de Soria, reproducida mayoritariamente en las obras que tratan sobre el románico europeo, aparece como un monumento destacado del arte hispano de la segunda mitad del siglo XII. A pesar de su enorme interés, la bibliografía dedicada a este conjunto no es abundante y, en general, los estudios realizados hasta la fecha se han centrado en el edificio de manera fragmentaria. La revisión de las investigaciones permite establecer las ausencias y los puntos de polémica surgidos en su interpretación. De hecho, aunque existen algunas opiniones mayoritariamente aceptadas, que se repiten sin cuestionar la veracidad de los datos, recientemente algunos autores divergen en sus conclusiones de las líneas generales.

En cualquier examen de un objeto artístico del pasado son varios los inconvenientes que dificultan el estudio y los más problemáticos se reiteran en buena parte de los análisis. En nuestro caso, la polémica se reduce a cuatro aspectos: la definición del proyecto arquitectónico; la falta de acuerdo acerca de la iconografía; la escasa coincidencia en las filiaciones estilísticas y el amplio marco cronológico admitido. Mientras que ciertas diferencias en las identificaciones de temas se deben al deterioro de algunas escenas (factor que dificulta hacer un análisis correcto); en otras ocasiones las divergencias surgen por la aceptación de determinadas vinculaciones con otras obras del mismo contexto histórico-artístico. Las relaciones arquitectónicas, iconográficas o estilísticas implican cronologías diferentes que oscilan en la medida que se acepten como válidas unas fechas u otras. La carencia de referencias documentales para concretar el momento de la construcción de Santo Domingo propicia hipótesis contrapuestas.

- III. 1. Estado de la cuestión

Con este apartado pretendo reconocer las variadas aportaciones que han contribuido a avanzar en el estudio de Santo Domingo. Sin muchas de ellas no hubiese posible indagar más allá, de manera que deben ser consideradas como los puntos de partida en los que se fundamentan buena parte de mis reflexiones¹. A lo largo de estas páginas procuraré ofrecer una visión objetiva, enlazada por el hilo argumental de los años, sobre el estado actual de la investigación.

He encontrado muy pocas publicaciones de los siglos XVIII y XIX que afecten al objeto de este estudio; las primeras menciones se hallan en obras de carácter general en las que únicamente se hace referencia a Santo Domingo de forma tangencial: los datos son escasos y resultan insuficientes². Para localizar las citas iniciales hay que remontarse a 1788, concretamente al libro de Loperráez sobre el obispado de Osma³. Este autor, al reseñar las iglesias y comunidades de Soria, habla de la incorporación de la parroquia al convento de Dominicos y por ello realiza una breve historia de los acontecimientos del siglo XVI que llevaron a la configuración actual del templo. No obstante, no señala nada del aspecto exterior y tampoco se preocupa por la época medieval.

Han de pasar muchas décadas para volver a encontrar nuevas menciones a Santo Domingo y no es hasta 1849 cuando se vuelve a citar el templo soriano. Al hablar de las

¹ En ocasiones repito parcialmente fragmentos de textos, mientras que en otros casos tan sólo cito las referencias. Esta desigualdad se debe a que algunos autores mencionan aspectos que no habían sido puestos de relevancia con anterioridad, por ello he creído oportuno reproducir ciertos pasajes de manera bastante completa. Por otro lado, es necesario advertir que desde muy pronto se asumen ciertas explicaciones como válidas y la frecuencia con la que algunas se repiten me ha llevado a no reiterarlas. Este capítulo pretende ser exhaustivo y por ello cito todas aquellas páginas en las que aparece nombrada la iglesia de Santo Domingo, en consecuencia el apartado es bastante pesado pero se trata de una obligada referencia para conocer las tendencias de interpretación desde las más tradicionales hasta las más novedosas.

² En estos años hay que destacar la ausencia de noticias acerca de Santo Domingo en FLÓREZ, Enrique, *España Sagrada Theatro geográfico-histórico de la Iglesia en España*, Vol. VII, Madrid, 1776; VILLANUEVA, Juan, *Viage literario a las iglesias de España*, 22 Vols., Madrid, 1803-1852; y en libros de viajes por España. Curiosamente, en las rutas empleadas por los viajeros no se pasaba por Soria: iban por Tudela hacia Miranda de Ebro o bien por Calatayud hacia Osma y Aranda. Aunque en algunas ocasiones se cita el nombre de la ciudad castellana nunca llega a describirse y los detalles se dejan para Burgos, Valladolid o Segovia. Se puede constatar este dato, entre otros, en SWINBURNE, Henri, *Voyage en Espagne*, Londres, 1775-1776; FORBIN, Comte de, *A Tour through the Principal provinces of Spain and Portugal (performed the year 1803)*, Londres, 1806; LABORDE, Alexandre de, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 2 Vols., París, 1806-1820; LABORDE, Alexandre de, *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, 5 Vols., París, 1809; y LOMAS, John, *Sketches in Spain from Nature, Art and Life*, Londres, 1888.

³ LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Vol. II, Madrid, 1978 (1788), pp. 122, 130-132.

iglesias de la ciudad Madoz realiza una breve alusión pero no se detiene en su apariencia, con lo cual no aporta nada nuevo⁴.

Pocos años después, en 1867, Pérez Rioja en su *Crónica de la provincia de Soria* nombra a la parroquia en relación con el episodio del asesinato del caballero soriano del siglo XVI Hernán Martínez de San Clemente⁵. Lo cierto es que el autor no dice nada acerca del edificio pero destaca que el acontecimiento “ocurrió frente a la iglesia” y que ésta fue “el lugar de enterramiento del difunto”.

Entre estas primeras referencias, la obra de Rabal: *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia. Soria* resulta ser una de las más completas⁶. En 1889 habla de la iglesia de Santo Tomé y dice al respecto: “conocida vulgarmente como Santo Domingo por el convento [...] agregado a ella [...] tan antigua como la de San Nicolás y reformada como la de Nuestra Señora la Mayor, conserva al exterior su fachada primitiva, modelo el más perfecto y acabado del estilo latino-bizantino”. Este autor es el primero en incluir en su estudio una breve descripción de los elementos exteriores del edificio y así menciona el ciclo iconográfico del conjunto de la portada: “la historia sagrada desde el pecado de Adán y Eva hasta la Resurrección del Salvador”. En esta línea, identifica, con muy poco detalle, algunas de las escenas historiadas de las arquivoltas: “el primer arco lo cubren todo multitud de figuras humanas con diversos instrumentos de música: en el segundo se figuran las escenas de la degollación de los inocentes [...] en el tercero los pasajes que siguen a la degollación [...] la huida a Egipto, adoración de los reyes [...] y los pastores haciendo sus ofrendas al niño Dios; en el cuarto la pasión del Salvador desde el domingo de Ramos hasta su muerte en la cruz y el Santo Sepulcro”. En lo que respecta al ciclo de los capiteles también señala algunos temas, pero tan sólo dice: “en uno Adán y Eva están tomando la manzana prohibida seducidos por la serpiente [...] en otro, ya cubiertos con las hojas de parra huyen de la presencia de Dios que los sorprende, y así sucesivamente en cada capitel hay un pasaje”. En este libro aparecen por primera vez las dudas ante la explicación de ciertos aspectos que serán analizados recurrentemente por otros estudiosos con cierta polémica y controversia. Acerca de la identificación de las figuras del tímpano, para Rabal el asunto “es de difícil interpretación [...] al parecer la figura del

⁴ MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Vol. XIV, Madrid, 1849. Menciona a Soria en las pp. 450-497, y concretamente en la p. 489 cita Santo Tomé.

⁵ PÉREZ RIOJA, Antonio, *Crónica de la provincia de Soria*, Madrid, 1867, pp. 30-31.

⁶ RABAL, Nicolás, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia. Soria*, Barcelona, 1889, pp. 270-277.

medio es la del Padre Eterno, quien tiene delante de sí, de pie, a Jesucristo, en tamaño más pequeño”. Sobre las figuras cobijadas bajo nichos a ambos lados de la portada supone que representan al apóstol Santo Tomé y a otro que no conoce (curiosamente esta teoría de la presencia del titular del templo no será defendida por casi nadie). En cuanto al interior, recoge brevemente algunas noticias acerca de las familias enterradas, menciona a quiénes pertenecen las capillas y para finalizar manifiesta la idea de que el templo fue construido en cuatro épocas, aunque no detalla claramente las etapas de construcción.

A estos datos se añaden, años más tarde, los que aporta Ramírez Rojas: su obra de 1894 significa el primer estudio coherente de los monumentos de la ciudad de Soria⁷. En el libro se describe con más detalle la portada, y sobre el tímpano al autor no le cabe duda de que en él se encuentra “Dios Padre con el Hijo sobre sus rodillas, a los lados los cuatro ángeles con los símbolos de los evangelistas, a la izquierda la Virgen María y a la derecha Juan evangelista”. Ramírez Rojas se interesa por reconocer los asuntos y personajes de las esculturas, y gracias a su libro se completan las referencias de algunas de las escenas que aparecen en la fachada. Así, identifica la primera arquivolta con los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis; en la segunda reconoce el pasaje de la Degollación de los Inocentes, destaca la representación del Seno de Abraham y advierte la figura de Herodes con el espíritu del mal; respecto a la tercera, distingue la visita de la Virgen a Santa Isabel, Zacarías en el templo, el Precursor, la mano de Dios bendiciendo, la Adoración de los Magos, el ángel que anuncia a la Sagrada familia la persecución y la Huida a Egipto; finalmente, en la cuarta rosca identifica los temas de la Pasión, entrega de Judas, Crucifixión, Entierro de Cristo, Resurrección, Santas mujeres y apóstoles. Tal y como ocurre a menudo no todos los investigadores están de acuerdo con estas interpretaciones, pero no se debe olvidar que su valor responde a las fechas en las que fueron escritas⁸. Este autor hace una nueva referencia a los capiteles del ciclo del Génesis pero, como la de Rabal, es bastante superficial: “el artista talló, con arcaica ejecución, pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento: la creación del mundo, la creación de Adán y Eva, el primer pecado, la expulsión del Paraíso, sacrificios, Caín y Abel y el cordero

⁷ RAMÍREZ ROJAS, Teodoro, *Arquitectura románica en Soria*, Soria, 1894, pp. 32-37.

⁸ Algunas de las escenas sobre las que existen más interpretaciones diferentes son las señaladas en el croquis del apéndice documental como A II 6, A III 2, A III 3, A III 6, A III 10, A IV 2, A IV 3, A IV 7, A IV 9, A IV 10, A IV 11, A IV 13, A IV 14, A IV 15, A IV 16 y A IV 17. Me gustaría recordar que no es mi intención hacer un listado pormenorizado de las opiniones de cada autor al respecto. Para ello remito a las páginas en las que se analiza cada una de las escenas en los capítulos VII, VIII, IX, X, XII y XIII.

místico”. En cuanto a las arquerías ornamentales destaca los capiteles historiados de Jesús en casa del Fariseo, la Adoración de los Magos, algunos con hojas y frutos, otros con animales monstruosos, quimeras y leones alados. En referencia al rosetón, lo describe brevemente y señala su elevada altura “que imposibilita la correcta visión de esta parte”. Así, sólo apunta de manera poco detallada algunos rasgos de la decoración: “hojas crasas [...] figuras fantásticas, animales y cacerías [...] ondas entrelazadas [...] lóbulos con filas de estrellas”. Con relación a las figuras cobijadas en los nichos no se aventura a precisar las identidades y nada dice de ellas. Trata el tema de las fases de construcción al insistir en el “anormal desarrollo interior de este templo, bruscamente cortado e interrumpido como si se hubiese abandonado el plan que informó su construcción”, y aunque desconoce las causas apunta “que tal vez radicarán bien en las posibles dificultades metálicas, bien en el estado del país en aquella época de frecuentes trastornos, ya, en fin, en el supuesto probable de ser fundación de algún prócer o comunidad religiosa y que [...] variaran de opinión”. Explica estas conjeturas y no vacila al considerar que: “existen varios elementos que atestiguan que el templo inicial no se completó”. Finalmente, en cuanto a las filiaciones recalca que: “necesario es reconocer la semejanza del templo con sus congéneres de Aquitania y la Auvernia, de tal modo que presupone la existencia de Nuestra Señora la Grande de Poitiers del que es un pálido reflejo [...] casi todo indica la manera venida del Mediodía de Francia”. Estas ideas acerca de la tipología templaria son aceptadas por buena parte de la comunidad científica y aparecen en multitud de trabajos posteriores.

La información mencionada hasta el momento se ve ampliada en 1901 gracias al estudio de Lampérez⁹. Este arquitecto cita como “escritos encomiásticos” los de Ramírez Rojas y Rabal, pero destaca que la estructura arquitectónica no había sido tratada con la atención que se merece: “dada la importancia relevante que le otorga su originalidad fuera de lo hispano”. De esta manera, señala que se conservan cuatro tramos de la fábrica primitiva y describe brevemente el resto de la construcción. A pesar de la dificultad para delimitar cuál es la parte primitiva afirma que: “el tramo contiguo al crucero no fue nunca la capilla mayor primitiva, como Rabal ha supuesto”. En cuanto a la forma de la cabecera deja claro que: “si bien en su estilo y escuela caben dos partidos (la girola con capillas absidiales y los tres o cinco ábsides de frente), las condiciones de la parroquia soriana

⁹ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura cristiana española*, en “Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”, IX (1901), pp. 84-88.

hacen más verosímil el segundo de ellos”. Asimismo, deduce que la cubierta carga directamente sobre las bóvedas sin estructura de madera y establece esta característica como un detalle muy importante de su filiación. Por otro lado, destaca que: “la tipología indica una sabia escuela constructiva [...] El principio es más lógico que el adoptado en otros ejemplares de la misma época y escuela [...] El empleado en Santo Tomé de Soria no es tan frecuente, aunque no faltan ejemplares: San Pedro el Viejo de Huesca, Santa María de Besalú (Gerona) y algunas otras”. En cuanto a la filiación de las naves hace referencia a la escuela del Poitou y critica la idea de Ramírez Rojas al clasificar a Soria en la escuela de Auvernia, considera que se deben destacar otros factores ya que “ésta tiene como determinativo los colaterales de dos pisos”. Así, recalca que Santo Tomé pertenece “a la escuela poitevina que llegó hasta la Provenza y el Languedoc [...] sin que esto quiera decir que no sea hija de un arquitecto español puro y neto, pues tan sólo se trata de un principio constructivo”. En su opinión, el hastial soriano pertenece al género de Santa Cruz de Burdeos y del oeste de Francia. Finalmente, para establecer la cronología Lampérez se basa en los caracteres de la fábrica y juzga la última mitad del siglo XII como fecha probable “aunque dentro de este período cabe cierta elasticidad [...] los detalles colocan más verosímilmente la edificación del monumento en aquellos tiempos en que Alfonso VIII, llegando a la mayoría de edad (1170) tuvo presente los servicios de los sorianos y les colmó de mercedes, construyendo templos y concediéndoles importantes privilegios”. Esta idea constituye, en buena medida, uno de los puntos de referencia para muchos investigadores posteriores aunque algunos creen que Gaya Nuño es el primero en argumentarla.

En este mismo año, Lampérez escribe un artículo en el “Noticiero de Soria” donde resume las ideas mencionadas y expone las mismas conclusiones¹⁰. El tema de Santo Domingo es tratado de nuevo en 1906 sin que este autor contribuya con ningún dato más que pudiera cambiar las exposiciones anteriores¹¹.

Algo más tarde, entre 1905 y 1906, Serrano Fatigati escribe dos artículos en los que hace referencia de pasada a Santo Domingo¹². En realidad, no aporta nada interesante al margen de lo que otros han dicho hasta el momento.

¹⁰ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Santo Tomé de Soria*, en “Noticiero de Soria”, 10-IV-1901, pp. 1-2.

¹¹ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura cristiana española*, Barcelona, 1930 (1906), pp. 99-101.

¹² SERRANO FATIGATI, Enrique, *Datos para la historia del arte. Portadas artísticas de monumentos españoles*, en “Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”, XIII (1905), pp. 249-258; y *Datos para la historia del arte*.

En 1906 Bertaux recalca el carácter hispano de los artistas y, a pesar de considerar probables las relaciones con Francia, escribe: “el escultor que decora Santo Domingo no era seguramente ni poitevino, ni un francés del norte o del Midi”¹³.

Me gustaría subrayar desde este momento que no pretendo hacer un repaso a todas las menciones de carácter divulgativo que se han hecho en diarios o periódicos ya que rebasaría el límite de esta tesis. Sin embargo, he considerado conveniente citar algunas referencias porque dada su antigüedad creo que son aportaciones de valor; de hecho, existen autores que adoptan ideas sin mencionar que ya han aparecido antes en la prensa. Así, es conveniente destacar a Mélida quien escribe en “Noticiero de Soria” en 1908 e identifica tanto las “imágenes de los huecos cintrados con San Pedro y San Pablo” como “las del tímpano con la Virgen e Isaías”¹⁴. Algunos años más tarde, en 1917, aparece en el “Noticiero de Soria” un resumen del trabajo de Ramírez Rojas publicado en 1894¹⁵. Y poco después, con motivo de la restauración de Santo Domingo llevada a cabo en 1917, otros autores escriben en la prensa local con más o menos repercusión¹⁶.

Como ya he comentado, la importancia de estos primitivos estudios queda patente en la repetición constante de estas teorías iniciales como base para algunas de las investigaciones más tardías. A partir de las citadas informaciones se encuentran datos interesantes, pero en general las conclusiones son insuficientes: no se dice nada de los vínculos estilísticos de la escultura, de la trayectoria de los asuntos iconográficos, del programa teológico, de la documentación del templo, etc. En cualquier caso, es importante recordar que en los años de redacción de estos primeros libros y artículos no se había realizado ningún inventario sistemático de iglesias románicas peninsulares, con lo que ciertas comparaciones eran muy limitadas.

Así las cosas, en 1920 Cabré Aguiló explica lo que se conoce de Santo Domingo a partir del texto de Lampérez y añade algunos apuntes acerca de la torre, la decoración de

Portadas del periodo románico y de transición al ojival. Breves observaciones acerca de la formación del románico español, en “Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”, XIV (1906), pp. 6-17.

¹³ BERTAUX, Émile, “Formation et développement de la sculpture gothique”, en MICHEL, André (dir.), *Histoire de l'Art. Depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Vol. II, París, 1906, pp. 262-263.

¹⁴ MÉLIDA, José Ramón, *Soria artística. Santo Tomé*, en “Noticiero de Soria”, 5-VIII-1908, p. 1.

¹⁵ RAMÍREZ ROJAS, Teodoro, *Santo Thomé (hoy Santo Domingo)*, en “Noticiero de Soria”, 7-VIII-1917, pp. 1-2. Prologado por ORAJ, Pi.

¹⁶ A pesar de ello son escasas las noticias que mencionan esta intervención y de entre ellas únicamente destaca Artigas quien describe, a grandes rasgos, algunos de los retoques realizados: ARTIGAS, Pelayo, *La iglesia de Santo Domingo. Espléndida restauración*, en “El Porvenir castellano”, 14-I-1918, pp. 1-2.

los sepulcros, y detalles de las impostas de la nave central¹⁷. En realidad, no propone ninguna idea nueva pero en este catálogo se estudian por primera vez los núcleos comarcales. El manuscrito, que no llegó a publicarse, se conserva inédito en el Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C de Madrid.

La obra de Mérida de 1922 retoma ideas anteriores¹⁸. Comienza hablando un poco de la historia de Santo Domingo, para más adelante hacer referencia a los asuntos de los capiteles laterales, algunos de los cuales son identificados por primera vez: “el del Bautista [...] la muerte del réprobo [...] deben ser considerados aparte de los de la portada, que componen un pensamiento simbólico”. Reitera su identificación de San Pedro y San Pablo para las figuras de las hornacinas “por ser ellos el fundamento de la iglesia”; mientras, en la segunda arquivolta cree ver a “San Joaquín y Santa Ana, el Nacimiento de la Virgen”; en el tímpano destaca la Trinidad y, finalmente en cuanto a las figuras laterales las identifica como siempre (aunque esta vez duda de Isaías). Sobre el interior hace una breve descripción y habla de manera somera acerca de los enterramientos.

A partir de este momento se empiezan a encontrar aportaciones cada vez más frecuentes de investigadores extranjeros interesados por las relaciones entre los focos del románico hispano. En estos años resulta necesario destacar ciertas contribuciones como la del libro de Mâle, quien cita a Santo Domingo al considerar que la tipología de los ángeles que portan en las manos los símbolos de los evangelistas fue introducida en España por los artistas franceses¹⁹. Concretamente dice: “nuestros artistas meridionales, que atravesaban a menudo las colinas y trabajaban a ambos lados de la cadena de los Pirineos, aportaron esta innovación a España. Se encuentra en Santo Tomé de Soria, en Castilla la Vieja, y pronto estalla, con una magnificencia sin igual, en el pórtico de Santiago de Compostela”.

En este orden de cosas, Porter, en 1923 reitera los postulados de relación entre Francia y Castilla²⁰. Y nombra a Santo Domingo (junto con otros ejemplos europeos) en algunas ocasiones: al hacer referencia al modelo de tímpano en el que se coloca a Dios en una mandorla con los cuatro evangelistas, y al hablar de la popularización de los

¹⁷ CABRÉ AGUILÓ, Juan, *Catálogo Monumental de Soria*, Vol. II, 1920, pp. 52-57. Fotocopia del original de 1916 que se conserva en el C.S.I.C. de Madrid, copia consultada en la Biblioteca Pública de Soria.

¹⁸ MÉLIDA, José Ramón, *Excursión a Numancia pasando por Soria y repasando la historia y las antigüedades numantinas*, Madrid, 1922, pp. 13-24.

¹⁹ MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen-Âge*, París, 1953 (1922), p. 379.

²⁰ PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Vol. I, Boston, 1923, pp. 140, 143, 198, 330.

veinticuatro Ancianos en las arquivoltas. Por otro lado, considera que la iglesia de las Damas de Saintes: “no sólo debe mucho a España, sino que a su vez sirvió de modelo a escultores que trabajaron en Toro y Carrión de los Condes, en Sepúlveda, Soria, y hasta en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela”. Este intercambio de influencias lo explica por la posición en el camino de Santiago, aunque reconoce a la iglesia soriana como “excepcionalmente colocada fuera de esta ruta de peregrinación”.

Weise es otro de los primeros investigadores extranjeros que menciona, en 1925, la decoración escultórica de la portada de Santo Domingo²¹. No obstante, no aporta ninguna opinión a lo que ya se había argumentado.

En ese mismo año aparece un artículo de King en el que se trata el tema de las influencias orientales en el arte del Duero²². Aparte del establecimiento de unos arriesgados vínculos estilísticos con esculturas de la India, el interés de sus reflexiones está en que es la primera que identifica las figuras de los extremos del tímpano como Alfonso VIII y Leonor de Aquitania. Sorprendentemente no realiza ningún tipo de argumentación y aún así su conjetura ha sido aceptada sin cuestionar su validez por gran parte de los investigadores, quienes además no leyeron bien el texto y pensaron que se refería a las imágenes de las enjutas.

En la década de los años treinta aparecen algunos libros de interés, de carácter más o menos general, en los que se destaca la obra soriana. A pesar de que las contribuciones son desiguales se va añadiendo información cada vez más concreta.

En 1930 Pérez de Urbel estudia el claustro de Santo Domingo de Silos en una completa monografía y habla de que: “la Trinidad de Santiago o la del mismo Silos fue copiada en Santo Domingo de Soria, pero no es fácil decir si en Silos nos hallamos frente a la copia o frente al original”²³. En realidad no aclara mucho respecto a esta peculiaridad, pero ya menciona uno de los principales temas iconográficos que permitirá mucho más adelante acotar ciertos vínculos artísticos.

Martínez Santa-Olalla estudia la iglesia de Moradillo de Sedano en 1930, y en su análisis destaca paralelismos con la portada de Santo Domingo, de manera que considera

²¹ WEISE, George, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Vol. II, Reutlingen, 1925, p. 14.

²² KING, Georgiana, “The Problem of the Duero”, en PORTER Arthur Kingsley (ed.), *Art Studies. III. Medieval, Renaissance and Modern*, Cambridge, 1925, pp. 9-11. En la página 9 dice así: “In the Majesty of the tympanum, upheld by four angels, a mysterious Trinity sits enthroned, and the king and queen at the angles can be only D. Alfonso and Doña Leonor”.

²³ PÉREZ DE URBEL, Justo, *El claustro de Silos*, Burgos, 1975 (1930), p. 155.

a los relieves sorianos como los patrones para la escultura burgalesa²⁴. Así, menciona puntos de contacto y cree que el parecido entre ambas, a veces, se acentúa hasta la identidad absoluta. De este modo atribuye las dos iglesias al mismo artista, en relación con lo que él considera: “igualdad en técnica y estilo”. Estos argumentos de filiación serán utilizados por muchos otros investigadores para explicar ciertas correspondencias entre ambas parroquias. Además, asegura que las dos obras corresponden al momento estilístico de la portada de Platerías y recalca en el paralelismo con San Vicente de Ávila y con la catedral Vieja de Salamanca. Cronológicamente considera que Moradillo pertenece al último cuarto del siglo XII, y es contrario a la idea de Porter quien asegura en su libro *La escultura románica en España* ser obra del tercer tercio del siglo XII. Para establecer esta hipótesis se basa tanto en razones de orden estilístico como en la inscripción que aparece en una ventana de Moradillo con la fecha de 1188. Tal datación es tomada como un término *ante quem* para Santo Domingo y muchos son los estudiosos que la admiten sin dudar.

Un año después, en 1931, Mayer hace referencia a la parroquia soriana al destacar que la disposición radiada de los veinticuatro Ancianos se encuentra de manera bastante frecuente en la zona del oeste de Francia²⁵. Además, relaciona la repetición de este motivo iconográfico con la portada de la catedral de Santiago y con Santiago de Betanzos. Al margen de estos datos sus observaciones son amplias y no añaden nada más.

En el mismo año, el marqués de Lozoya recalca que Santo Domingo se parece a Notre-Dame-de-Poitiers sobre todo: “en la fachada de arquerías ciegas”²⁶. Este autor no se ocupa de contribuir con más hipótesis y su mención se encuentra en la línea de lo admitido desde años antes.

El 3 de junio de 1931 Santo Domingo de Soria es declarado Monumento Histórico Nacional, pero significativamente no he encontrado a nadie que mencione este acontecimiento a pesar de su importancia.

En esta década de los años treinta se incide en buscar relaciones entre los principales focos productores del románico hispano y en este orden de cosas, Torres Balbás considera en 1934 que: “la recia personalidad del Maestro Mateo y su señorío artístico hubieron de influir poderosamente sobre la escultura de su época [...] de su estilo

²⁴ MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, Julio, *La iglesia románica de Moradillo de Sedano*, en “Archivo Español de Arte”, VI (1930), pp. 267-275.

²⁵ MAYER, Augusto, *El estilo románico en España*, Barcelona, 1931, p. 129

²⁶ LOZOYA, Marqués de, *Historia del arte hispánico*, Vol. II, Madrid, 1931, p. 131.

[...] es el tímpano de San Nicolás de Tudela (Navarra) [...] réplicas de este bello tímpano, [...] que debió de ejercer justificada sugestión sobre los escultores de la comarca, son los de Santo Domingo (Soria), Moradillo de Sedano (Burgos) y San Miguel de Estella (Navarra)”²⁷.

Cabe destacar como factor llamativo que en el libro de Gómez Moreno, publicado en 1934 y considerado como básico para conocer el desarrollo del arte románico de España, no se hace ninguna mención a Santo Domingo²⁸. Sorprende este dato ya que este investigador nombra a la ciudad de Soria en dos ocasiones y aunque esta falta de noticias puede deberse a la limitación de espacio, resulta curioso constatar que son muy pocas las veces en las que Gómez Moreno se interesa por Santo Domingo.

En el mismo año 1934 Heimann habla de algunas variantes del motivo de la Trinidad a través de los siglos y en su exposición de las tipologías se detiene en la representación del tímpano de Santo Domingo de Soria²⁹. De él dice que: “hacia 1150 fue esculpido [...] el medio de la composición no está ocupado por la *Maestas Domini*, ni por la imagen de la Virgen con el Niño (los dos temas preferidos para la ornamentación de los tímpanos), sino por un grupo que tiene los dos temas a la vez [...] la combinación de la imagen con los símbolos de los evangelistas y con dos figuras en los ángulos (¿San José y la Virgen?) forma un conjunto único extraordinario [...] que se convierte en Trinidad de Majestad”. Es el primer autor, del que tengo referencia, que señala la peculiaridad de la *Paternitas* bizantina en la formación de esta tipología. Considero que es un punto de referencia obligado para comprender la iconografía de la representación principal de la iglesia soriana; sin embargo, son muy pocos los autores que mencionan este artículo.

En 1935 Camps Cazorla trata el tema de las relaciones entre Soria y Moradillo, se hace eco de las apreciaciones de King y considera que: “hacia las postrimerías del siglo se forma, en torno a la fachada de Santo Domingo de Soria un grupo de escultores de factura más bien tosca e inocente [...] cuya originalidad mayor estriba en el acentuado orientalismo [...] en que las figuras son cortas de proporción, macizas y redondeadas como obras lejanas asiáticas, de hacia Persia e India”³⁰. Por otro lado, sugiere la posibilidad de que Santo Domingo influyera en la disposición radiada de las arquivoltas

²⁷ TORRES BALBÁS, Leopoldo, “El arte en la Alta Edad Media y del periodo románico en España”, en HAUTTMANN, Max (dir.), *Arte de la Alta Edad Media*, Barcelona, 1934, p. 206.

²⁸ GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934.

²⁹ HEIMANN, Adelheid, *L'Iconographie de la Trinité. Une formule byzantine et son développement en Occident*, en “L'Art Chrétien”, I (1934), pp. 41-42, 45, 48.

de Santiago de Compostela, con lo que da la vuelta completamente a las apreciaciones de Torres Balbás.

En 1940 Torres Balbás destaca algunas influencias musulmanas y concretamente se refiere a los pequeños arcos de herradura que aparecen en Santo Domingo, elementos que se repiten en el claustro de San Pedro³¹. Así, considera “estas obras románico-mudejares de Soria [...] responden sin duda a influencias aragonesas ejercidas en el tránsito del siglo XII al XIII”.

Las investigaciones sobre el arte románico llevan a Pijoan a referirse, en 1944, a Santo Domingo como: “un exponente destacado del intercambio de influencias decorativas que se produce entre Saintes y España”³². En la línea de lo que se viene diciendo, no introduce nada nuevo.

Por su parte, las hermanas Ridruejo Gil en 1945 analizan un aspecto concreto de la escultura de Santo Domingo y estiman que los guerreros de la Matanza se relacionan, en cuanto al tipo “tosco y poco esbelto”, con los de Almazán, San Juan de Duero y en general con todo el románico soriano³³. Poco más añaden sobre el estilo.

En 1946 el abad Gómez Santa Cruz escribe en un periódico local soriano³⁴. Su repercusión, aunque a menudo no reconocida por quien recoge sus ideas, es bastante grande: de hecho, si se estudian con detenimiento las referencias a Santo Domingo se puede ver que algunas de sus identificaciones se repiten con frecuencia. Así, entre otras cuestiones, detalla los capiteles del ciclo del Génesis acerca de los que casi nada se había dicho: “el Señor haciendo surgir de la nada el Cielo y la Tierra. En el segundo, de la materia, los astros y los peces, las aves y los animales terrestres”. En las arquivoltas se detiene en las escenas más problemáticas y aporta sus opiniones, de manera que habla de “tres ángeles que sostienen tres cabezas muy aniñadas [...] Nacimiento del Bautista [...] la visita a Herodes de los Magos [...] el aviso del ángel a San José”. En cuanto a otras identificaciones, para las hornacinas cree que en ellas se hallan las imágenes de Moisés y San Pedro, mientras que para las figuras laterales del tímpano supone que se trata de la

³⁰ CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico en España*, Barcelona, 1935, p. 211.

³¹ TORRES BALBÁS, Leopoldo, *La influencia artística del Islam en los monumentos de España*, en “Al-Andalus”, V (1940), recogido en *Obra dispersa. I. Crónica de la España musulmana*, Madrid, 1981, p. 467.

³² PIJOAN, José, *Arte Románico*, en “Summa Artis”, Vol. IX, Madrid, 1961 (1944), p. 321.

³³ RIDRUEJO GIL, María Antonia y RIDRUEJO GIL, María del Pilar, *Cuatro frontales románicos de Soria*, en “Archivo Español de Arte”, XVIII (1945), p. 102.

³⁴ GÓMEZ SANTA CRUZ, Santiago, *Algo de Soria. Santo Tomé*, Soria, 1946. En el texto amplía las ideas que se habían publicado bajo el título de *Noticias de cosas curiosas de Soria. Exterior de la iglesia de Santo Tomé donde*

Virgen y Jesucristo. Sobre el interior habla de algunas de las reformas en planta y alzado, y más o menos cita a quién corresponden (sus referencias son sobre todo del siglo XVI y nada dice de épocas anteriores). Por otro lado, menciona la restauración de 1917 y también comenta la localización de algunas actuaciones.

Este mismo año 1946 ve la luz un artículo de Torres Balbás en el que se estudia un sistema de soporte determinado: el que consiste en dos medias columnas geminadas adosadas al núcleo central de los pilares³⁵. Al aparecer esta solución en Santo Domingo le dedica unas menciones y según él: “el único ejemplo de que tengo noticia, en iglesias de tres naves, se da en la pequeña de Santo Tomé de Soria [...] corresponden estos pilares a una parte del edificio que se proyectó cubrir con bóvedas de medio cañón agudo de ejes paralelos, sin luces la central”. Además destaca que, junto con Tamarite de Litera, es el único edificio con este tipo de pilares cubiertos con bóveda románica. Las interpretaciones de su estudio se encuentran en la línea de sus indagaciones en el campo de las formas denominadas como hispanolanguedocianas.

Llegados a este punto, debo recordar un nombre que ha abierto el camino a todos los que más adelante se han adentrado en el estudio del románico en Soria. Gaya Nuño publica en 1946 *El románico en la provincia de Soria*, y a partir de entonces no deja de trabajar tanto en obras de conjunto como en aspectos monográficos del tema³⁶. El contenido de esta obra ha sido, con mayor o menor fortuna, repetido una y otra vez, y se basa en el desarrollo de las investigaciones llevadas a cabo para la realización de su tesis doctoral presentada en 1935. El autor ofrece una serie de estudios, más o menos extensos, de cerca de un centenar de edificios y en la línea apuntada por otros autores, Gaya Nuño considera que Santo Domingo informa “de una legión de canteros y escultores poitevinos que no encontraron franca aceptación de su trabajo en la región”. Explica que este es el motivo por el cual no se encuentra en toda la provincia de Soria “otro monumento donde la escuela poitevina se deje notar de un modo sensible”. Asimismo, cree que no se puede señalar desde cualquier ciudad francesa ninguna escala que pueda explicar la súbita aparición de Santo Domingo de otro modo que no sea por el matrimonio de Alfonso VIII y Leonor. La iglesia es considerada por este autor como: “un monumento extraño por sus proporciones suntuosas y su decoración europeizante, ajeno al ambiente

está colocado el altar de la Virgen del Alcázar. Interior (De la obra en preparación de D. Santiago Gómez Santa Cruz), en “El Avisador Numantino”, 4-XI-1939 y 11-XI-1939.

³⁵ TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Iglesias del siglo XII al XIII con columnas gemelas en sus pilares*, en “Archivo Español de Arte”, XV (1946), pp. 286-287, 298-299, 312.

románico, rudo y oriental de la Soria del siglo XII”. Insiste en la idea de que el templo que ha llegado hasta la actualidad no forma un todo uniforme y acepta argumentaciones anteriores, de manera que supone para la iglesia inicial la estructura de una nave abovedada en varios tramos sencillos. Considera así que la parcial demolición de la zona primitiva y su sustitución por otra grande de tres naves con espléndida fachada se debe a la iniciativa de Alfonso VIII. Y destaca que: “el magno proyecto no se concluyó, siendo imposible seguir más allá de tres tramos de los pies, que fueron enlazados bruscamente con el tramo de la iglesia primitiva”. Esta explicación contradice la expuesta anteriormente por Lampérez y para dar consistencia a esta nueva interpretación, el autor muestra un croquis que, según sus propias palabras: “corrige en lo posible los defectos de la planta de Lampérez”. Posteriormente, pasa a la descripción de los elementos del interior donde, entre otros, señala la posible factura francesa de las ménsulas con forma de caras. En cuanto al exterior, considera que: “la fachada oeste, conservada íntegra [...] ofrece en su magnífico conjunto una de las obras capitales del románico español. Aparte de la escultura, su distribución decorativa es la más rica, homogénea y armoniosa de la Península”. Describe la ordenación general de la fachada y menciona la relación tanto con los templos persas como con las iglesias poitevinas. Por otro lado, se detiene en el rosetón y lo identifica con una fecha avanzada basándose en la existencia de las columnas sobre las que se apoya, para él “indicio de transición”. Páginas más adelante resalta la posible existencia de un pórtico exterior, y acerca de las figuras sentadas cobijadas por sendos doseletes considera que la identificación es difícil pero malinterpreta las palabras de King y cree que se trata de los monarcas Alfonso VIII y Leonor sin más argumentación.

Gaya Nuño centra su estudio en la descripción del monumento y se detiene en los arcos ciegos de los dos pisos donde señala la decoración de tres arquitos repetida en la torre de San Nicolás y en las ventanas del ábside de la iglesia de Hermosilla en Burgos: “elemento poco común fuera del más antiguo arte cristiano de Italia, y asimismo nada frecuente fuera de Soria”. Habla de algunos capiteles de las arquerías laterales pero se limita a la descripción sin intentar ver si existe o no cohesión iconográfica. A pesar de ello, es el primer autor que identifica coherentemente casi todas las escenas del Antiguo Testamento de los capiteles que soportan las arquivoltas, y la mayor parte de los investigadores que, de una manera u otra han citado este ciclo, han aceptado sus

³⁶ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, pp. 24-26, 129-143.

identificaciones, a pesar de que muchos no hacen referencia a su fuente de información. Asimismo considera que la imposta de San Miguel de Estella es la que más recuerda a la de Soria, también recalca la relevancia de la puerta soriana como un caso de riqueza único y cree que las figuras de los extremos del tímpano son: “claramente San José y la Virgen en actitud de bendecir”. Reconoce paralelos con la copia de Berlanga, relaciona la factura con el de San Nicolás y considera en su concepción que: “tiene reminiscencias muy francesas, pero conserva en la disposición de las figuras un sentido muy castellano”. Al referirse a las arquivoltas señala que la disposición radial se debe a la influencia de la zona de Saintonge y opina que desde Santo Domingo se expandió a las tierras burgalesas. En lo que respecta a lo iconográfico no aporta muchos datos de identificación diferentes a los comentados anteriormente por otros, de manera que, a grandes rasgos coincide con lo ya expuesto. En cuanto a las posibles filiaciones, está de acuerdo con las influencias de Saintonge señaladas por Weise y Bertaux pero, como éste último, tampoco la considera obra de un escultor francés sino de uno conocedor de los monumentos del oeste, particularmente de la Abadía de las Damas de Saintes. Por otro lado manifiesta su estupor ante las tesis de King quien asegura que la tipología de las arquivoltas procede de las esculturas budistas de Lahore y Ajanta. Respecto a la fecha del conjunto, cree que la decoración y la disposición interior pertenecen a la segunda mitad del siglo XII, ya que asegura la primacía de Santo Domingo respecto a Moradillo (acepta la fecha de 1188 como válida para la datación de la iglesia burgalesa), pero considera que el momento de realización del rosetón de Soria debe retrasarse hasta comienzos del siglo XIII.

La importancia de Gaya Nuño se debe principalmente a que contrasta y critica con coherencia buena parte de los argumentos esgrimidos hasta la fecha para ofrecer así un panorama global sobre Santo Domingo. A pesar de lo discutible de algunas de sus consideraciones, su libro es, sin duda, un punto de referencia clave para este estudio.

Posteriormente, en 1948, aparecen nuevos datos sobre la parroquia soriana en uno de los volúmenes de la colección *Ars Hispaniae*³⁷. En esta obra de carácter enciclopédico se relacionan las figuras de la portada de Nuestra Señora de la Llana en Cerezo de Riotirón con el tipo de figurillas de “dependencia poitevina” de Santo Domingo y Moradillo de Sedano. No se aporta ninguna cuestión diferenciada de lo que

³⁷ GUDIOL, José y GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Arquitectura y escultura románicas*, en “*Ars Hispaniae*”, Vol. V, Madrid, 1948, p. 312.

otros han expuesto hasta el momento y de hecho, el propio Gaya Nuño (que colabora en este volumen) resume algunas de las ideas presentadas en su tesis.

Varios años más tarde, en 1952, Torres Balbás vuelve a hablar de Santo Domingo al hacer referencia a la formación del núcleo urbano de Soria y dice: “a fines del siglo XII y en la segunda mitad del XIII se reconstruyeron algunos templos, como los de San Pedro, San Juan de la Rabanera, Santo Tomé y San Nicolás con mayor amplitud y monumentalidad”³⁸. Este artículo, a pesar de no centrarse en la iglesia como tal, cuenta con el interés añadido de presentar una interpretación de lo que debió de ser Soria en las fechas que más interesan para este análisis.

En 1955 Moreno no amplía la información mencionada y en el exterior se suma a las identificaciones de Gómez Santa Cruz mientras que para el interior se basa en el estudio de Gaya Nuño³⁹.

Por su parte, Pérez Carmona en 1956 escribe un libro sobre el arte románico burgalés. En él analiza Moradillo de Sedano y destaca las coincidencias con Santo Domingo de Soria, al respecto dice: “el influjo de Silos fuera de Burgos se ve en la ciudad de Soria en temática y en técnica [...] la dependencia de Silos es distinta en Santo Domingo que en San Pedro”⁴⁰. Así, enuncia relaciones estilísticas concretas entre Silos y Soria, aspecto sobre el que bastante más tarde otros investigadores profundizarán con mayor o menor fortuna.

Un año después, en 1957, Héliot estudia la tipología de las fachadas con arcos ciegos y hace referencia a Santo Domingo⁴¹. Para la construcción de la obra otorga una fecha cercana a 1200 y, en la línea de los que no limitan la tipología del edificio a una influencia francesa, destaca que: “se ha dicho que había influencia aquitana, pero la repartición de los huecos me inspira dudas y la adición del rosetón me hace suponer que el constructor tenía más fuentes de inspiración”.

Por su parte, Íñiguez en 1958 aporta algunos datos de relación temática entre Santo Domingo y ciertas obras del románico hispano⁴². Concretamente, señala que la

³⁸ TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Soria: Interpretación de sus orígenes y evolución urbana*, en “Celtiberia”, 3 (1952), p. 25.

³⁹ MORENO Y MORENO, Miguel, *Soria turística y monumental*, Soria, 1960 (1955), pp. 93-100.

⁴⁰ PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), pp. 187, 194-195, 223-224.

⁴¹ HÉLIOT, Pierre, *Observations sur les façades décorées d'arcades aveugles dans les églises romanes*, en “Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers” (1957-1958), p. 391.

⁴² ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Sobre tallas románicas del siglo XII*, en “Príncipe de Viana”, 112-113 (1958), pp. 186, 196, 201.

iglesia soriana cierra la serie iconográfica de la Resurrección con los soldados caídos bajo el sepulcro. Mientras tanto, destaca la relación entre las actitudes de las madres y verdugos en la escena de la Degollación de los Inocentes que se presentan en el cenotafio de Blanca de Navarra, en Santo Domingo y en la catedral del Burgo de Osma. En cuanto al resto de consideraciones, en general, reitera lo dicho hasta el momento.

En 1958, Jimeno analiza la población de Soria según el Censo de 1270 y menciona la collación de Santo Tomé⁴³. Aunque no aporta ningún dato más que la distribución de los habitantes, su artículo es importante para conocer el desarrollo de la villa. En este mismo año se publica el resto del estudio y en él se aporta un cuadro donde aparece el número de *facedores*, *vezinos*, *atemplantes* y *moradores* que constaban para la collación⁴⁴.

En la década de los años sesenta existen variadas referencias a Santo Domingo, sobre todo en obras de carácter general, que no hacen sino repetir informaciones y opiniones ya conocidas⁴⁵. De hecho, en muchas publicaciones se menciona la obra sin otorgarle más importancia.

Crozet en 1960 cita el tema de la Trinidad y considera la tipología soriana como una innovación específicamente española⁴⁶. Para explicar su teoría presenta las analogías existentes entre Santo Domingo y San Nicolás de Tudela (ya citadas antes por otros investigadores).

En el mismo año 1960, Julio González habla brevemente de Santo Domingo y concreta que: “la actuación de los artistas poitevinos, explicable sin necesidad de pensar en la influencia de la reina Doña Leonor ni de su marido, aparece aislada, sin conexión, no obstante por algunos detalles se ven relacionados con otras obras”⁴⁷. Es destacable

⁴³ JIMENO, Esther, *La población de Soria y su término en 1270*, en “Estudios Geográficos”, 73 (1958), p. 511.

⁴⁴ JIMENO, Esther, *La población de Soria y su término en 1270. Según el padrón que mandó hacer Alfonso X de sus vecinos y moradores*, en “Boletín de la Real Academia de la Historia”, CXLII (1958), p. 225.

⁴⁵ Destacan: HIGES, Víctor, *El Censo de Alfonso X y las parroquias sorianas*, en “Celtiberia”, 19 (1960), pp. 240-241; GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, *El arte románico en Palencia*, Palencia, 1983 (1961), p. 39; GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Tímpanos románicos españoles*, en “Goya”, 46 (1961), p. 37; DURLIAT, Marcel, *Arte románico en España*, Barcelona, 1972 (1962), pp. 80-81; GUDIOL, José y ALCOLEA, Santiago, *Hispania, Guía general del arte español*, Barcelona, 1962, p. 125; GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Teoría del románico*, Madrid, 1962, p. 89; MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *La caída de Juan de Luna: una nueva relación de la muerte de los fieles de Soria*, en “Celtiberia”, 25 (1963), pp. 14-15, 17, 20, 23; TISNÉ HATIER, Pierre y TISNÉ HATIER, Laurent, *Guide artistique de l’Espagne*, París, 1967, p. 132; SCHROLL, Anton y Otros, *El arte románico en Occidente*, Barcelona, 1978 (1968), p. 45; CROZET, René, *El arte románico*, Barcelona, 1969, p. 190; y MOYA, José, *Una escultura románica inédita en Alcanadre*, en “Archivo Español de Arte”, 166 (1969), p. 205.

⁴⁶ CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. Nouvelles recherches sur les chapiteaux du cloître de Tudela*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, III (1960), p. 126.

⁴⁷ GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Vol. I, Madrid, 1960, p. 648.

que este autor, que se convierte en el que mejor y más detenidamente estudia la documentación de época de Alfonso VIII, no mencione en ningún momento testimonios de los siglos XII y XIII en cuanto a Santo Domingo. Con ello quiero decir que no hay constancia de textos que hagan referencia a dos de los aspectos que continúan siendo los más oscuros de la obra: las fechas de construcción y la cuestión de los promotores.

En 1961 en París se lee una *Mémoire pour le Diplome d'Études Supérieures* dedicada a los monumentos medievales de Soria, se trata del estudio de Lebreton⁴⁸. En el texto se cita a Santo Domingo y la autora identifica algunas figuras controvertidas como las del tímpano (que considera son San José y la Virgen) o algunas escenas concretas (como la del Bautismo de la Virgen en las arquivoltas o la curación del paralítico en el friso de jamba). En cuanto a otras cuestiones señala que: “por su composición y espíritu no parece ser obra española sino de la familia de las iglesias del oeste de Francia [...] realizada en 1200 [...] con motivos silenses [...] y no construida por Alfonso VIII”. A pesar de estas afirmaciones no justifica su postura mediante datos contrastados y argumentos sólidos, de modo que se limita a mencionar las ideas más controvertidas sin analizarlas con profundidad.

Entretanto, se publica en 1962 la *Guía artística de Soria y su provincia* de Taracena y Tudela⁴⁹. Los autores abordan la tarea de explicar los monumentos de la ciudad y para ello se detienen en Santo Domingo. Insisten en ciertos vínculos estilísticos y destacan que la decoración de los capiteles del ciborio de la epístola de San Juan de Duero fue hecha por los mismos escultores que tallaron la escultura de Santo Domingo. En cuanto a la fachada, siguen las reflexiones de los otros autores anteriores (creen ver por ejemplo, la Natividad de la Virgen) y recalcan la influencia general de Moissac. En lo que respecta al cimacio consideran que: “la labor de fina cantería sólo pudo hacerse utilizando el tallista el morisco trépano con la misma técnica empleada por los atarifes árabes”. Respecto a la identificación de los personajes laterales del tímpano, estos autores opinan que uno de ellos es la Virgen y el otro el profeta Isaías. Para la explicación de las arquivoltas, coinciden en la interpretación iconográfica de Gaya Nuño, mientras que, al concretar en ciertos elementos iconográficos destacan al Burgo de Osma, en la línea de lo señalado por Íñiguez, como el precedente para algunas escenas de la Degollación de los Inocentes. En

⁴⁸ LEBRETON, Josiane, *Histoire de Soria et de ses Monuments au Moyen-Âge*, Mémoire pour le Diplome d'Études Supérieures, París, 1961, pp. 60-66, 83-88. Sin publicar. El original, mecanografiado, ha sido consultado en la Bibliothèque Universitaire de la Sorbonne, París.

cuanto al otro punto de controversia generalizada, estos autores divergen de la idea de que las figuras sedentes de las enjutas sean Alfonso VIII y Leonor de Aquitania “ya que la figura que se supone del rey no tiene aspecto real sino de profeta”, y por ello dejan en el aire la posible interpretación de que “acaso pudieran ser los reyes las figuras con cabezas mutiladas que aparecen en la escena del friso de jamba de la izquierda”. También hacen referencia a los capiteles del Génesis sin aportar nada nuevo, destacan las influencias francesas en lo relativo a la arquitectura y vinculan algunos detalles de la escultura con las formas musulmanas.

En un artículo de 1962 Crozet habla acerca del Tetramorfos y en su discurso menciona las siguientes palabras: “la adaptación de Santo Tomé donde los evangelistas son ángeles juveniles que en las manos veladas tienen las cabezas de sus símbolos [...] igual que en Berlanga, Moradillo, Roda de Isábena [...] en Compostela los evangelistas ya no tienen alas y presentan forma humana con nimbo”⁵⁰. Considera importantes los casos hispanos pero no intenta aclarar a qué se debe esta peculiaridad.

En el mismo 1962 Gaillard apunta la relación estilística de Santo Domingo con Silos y Compostela, pero no aporta nada nuevo en cuanto a la iconografía⁵¹.

Chueca Goitia, tres años más tarde, describe brevemente la iglesia y habla de que: “debió de construirse a finales del siglo XII [...] recuerda a Notre-Dame [...] y Santa Cruz de Burdeos [...] la escultura es del tipo de Tudela, Moradillo, Egea, Sepúlveda”⁵². Aunque apunta algunas conexiones estilísticas no las llega a desarrollar.

En el año 1966, aparece el libro de Lojendio y Rodríguez acerca del románico en Castilla, donde se dedica un apartado completo a Santo Domingo de Soria⁵³. Estos autores consideran que el vacío de la historia se puede llenar con la antigua tradición y por ello creen que las dos estatuas de la portada están puestas con una intención concreta: “la de honrar a los patronos y promotores de la construcción”. Reiteran la idea de la aparición de los monarcas y así, parten de que el antecedente aquitano de la reina justifica la llegada de canteros y tallistas procedentes de Poitou o de Burdeos. En cuanto al

⁴⁹ TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, pp. 78, 88, 120-127.

⁵⁰ CROZET, René, *Les quatre Evangelistes et leurs symbols, assimilations et adaptations*, en “Cahiers Techniques de l’Art”, IV (1962), p. 9.

⁵¹ GAILLARD, Georges, “Sculptures espagnoles de la seconde moitié du douzième siècle”, en *Actas del XX Congreso Internacional de Historia del Arte*, Princeton, 1962, recogido en *Études d’Art roman*, París, 1972, p. 104.

⁵² CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la Arquitectura española. La Edad Antigua y Media*, Madrid, 1965, pp. 220-221.

interior, destacan los balbuceos y la variada construcción del templo que no llegó a concluirse según su idea original. No obstante, resaltan que el hastial ofrece una gran unidad de estilo y en la línea general que ya se ha apuntado, los autores describen la fachada poniéndola en relación con ciertos elementos de las iglesias del Poitou y Angoulême. Por lo que respecta a la escultura, destacan la filiación con Francia (en contra de lo que algunos autores afirman), y describen los temas de los capiteles y las arquivoltas que consideran: “realizados por un escultor románico avanzado”. Añaden nuevos detalles para la descripción de los capiteles del Antiguo Testamento, concretamente apuntan: “en las jambas de la puerta hay dos ménsulas de tímpano que siguen la forma de los capiteles con impostas muy talladas. En el de la izquierda se adivinan unas tallas bastante estropeadas, pero en la derecha el frente es liso teniendo por dentro una escena evangélica [...] Toda la escultura de los capiteles de la portada es fuerte y expresiva, de gesto realista, parece de la misma mano que talló el tímpano y las arquivoltas. Escultor románico, pero ya avanzado como se ve en la manera de tratar los pliegues de la ropa que ya se mueven por su cuenta [...] Fue el mismo artista quien esculpió los demás capiteles de los arcos ciegos”. En relación con el tímpano dejan constancia de la similitud en la actitud del Padre Eterno del Árbol de Jesé de Silos con el de Santo Domingo, y mientras tanto consideran como segura la correspondencia de las figuras laterales con “la Virgen y San José”. Finalmente, en lo que a la cronología se refiere, creen que la construcción corresponde a las fechas de finales del siglo XII o comienzos del XIII.

Años más tarde, en 1969, Yarza al hablar de la decoración de las arquivoltas dobles de los vanos de la sala capitular del Burgo de Osma establece una estrecha relación con Soria⁵⁴. Al respecto, escribe acerca del “magnífico rosetón de la iglesia de Santo Domingo en uno de cuyos círculos el tropel animal se ve aún más animado por la frecuente presencia del hombre y con seres que no aparecen en el Burgo de Osma, aunque otros como los grifos afrontados son de tradición silense”, y considera que la decoración de los arcos de la cúpula de San Juan de la Rabanera es parecida a éstas. Por otro lado destaca ciertas coincidencias entre el grupo de Burgo de Osma, el tímpano de Moradillo de Sedano, Santo Domingo de Soria y Ahedo de Butrón, con el maestro de Agüero, o de modo más general, con el taller de San Juan de la Peña.

⁵³ LOJENDIO, Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2* Vol. III, en “La España románica”, Madrid, 1992 (1966), pp. 178-186.

⁵⁴ YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma*, en “Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología”, XXXIV-XXXV (1969), p. 225.

Posteriormente, la década de los setenta vuelve a ser bastante fructífera en los estudios de conjunto y, a pesar de que se reiteran asuntos que ya han sido tratados antes, se acelera el ritmo de las investigaciones con opiniones diferentes⁵⁵. En algunos casos se aborda desde un estudio cada vez más profundo la problemática de la conexión estilística o iconográfica con obras que, directa o indirectamente, participan del vocabulario de Santo Domingo.

En 1970, Germán de Pamplona escribe acerca de la iglesia soriana en relación con la identificación del tema de la Trinidad y considera que la paloma del Espíritu Santo ha desaparecido, pero no duda que estuviera⁵⁶. Concretamente, destaca la novedad hispana de representar: “los dos únicos tímpanos románicos europeos con tal figuración [...] los de San Nicolás de Bari, en Tudela (Navarra) y Santo Tomé de Soria”. Así, hace un estudio comparativo de los dos relieves y habla de los elementos similares y los dispares. Respecto al tema de los evangelistas destaca que no está de acuerdo con Mâle, quien cree que los artistas franceses llevaron la novedad de los ángeles con el Tetramorfos a España y defiende la postura inversa. Finalmente, en cuanto a la cronología concede “una prioridad al tímpano de San Nicolás de Tudela sobre el de Santo Tomé” ya que considera a éste: “como una réplica [...] sólo en lo trinitario”. Su estudio resulta ser importante porque se detiene en las representaciones más frecuentes de la Edad Media que contienen el tema de la Trinidad, de manera que es un punto de partida a tener en cuenta en el análisis de la peculiaridad iconográfica más interesante del tímpano.

Entre las intervenciones de los años setenta destaca la breve monografía del Conde de Ripalda en la que se estudia de manera bastante detallada el edificio⁵⁷. El autor insiste en las relaciones europeas de la fachada y hace hincapié en la correspondencia de la torre con la parte más antigua de la iglesia, que considera fue realizada a principios del siglo XII. Al describir la fachada, destaca los elementos principales y hace referencia a las dos posturas de algunos historiadores respecto al pórtico: “mientras unos lo silencian,

⁵⁵ Con aportaciones puntuales en la línea de lo enunciado destacan: PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *Guía turística de Soria y su provincia*, Madrid, 1970, p. 104; GAYA NUÑO, Juan Antonio y MARCO, Concha de, *Soria, León*, 1971, pp. 10-14; RIDRUEJO, Dionisio, *Castilla la Vieja. Soria, Segovia, Ávila*, Vol. II, Barcelona, 1974 (1981), p. 118; GONZÁLEZ, Julio, *La Extremadura castellana al mediar el siglo XII*, en “Hispania”, 127 (1974), p. 308; VVAA, *Castilla la Vieja. Tierras de España*, Madrid, 1975, pp. 168-170; y PORTILLO CAPILLA, Teófilo, *La villa de Soria y su término en la Sentencia de Concordia de 1352*, en “Celtiberia”, 58 (1979), p. 176.

⁵⁶ PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, pp. 69-75.

⁵⁷ MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé)*. *Art and History*, Madrid, 1972.

otros lo dan por seguro”. En la descripción de la ornamentación no aporta ningún dato que cambie substancialmente lo dicho y en sus comentarios acerca del interior destaca tres templos consecutivos de diferentes épocas, de manera que hace referencia a los ensanchamientos que se hicieron para albergar las capillas laterales. Finalmente, en cuanto a la cronología se muestra del lado de los que creen posible la donación de la iglesia en agradecimiento por los favores de los sorianos al ayudar de pequeño a Alfonso VIII.

Un año más tarde, en 1973 aparece un artículo de Zielinski⁵⁸. En él, la autora reconoce el complejo programa de la portada que consta de “Encarnación, Redención, Resurrección e Imagen del Reino Celestial”, y considera que: “la variedad temática sugiere la posición de especial importancia que debió de tener la iglesia de Santo Domingo”. Como otros, coincide en destacar el matrimonio de los monarcas como factor significativo para establecer la relación estilística entre la iglesia soriana y la arquitectura del Poitou o Saintonge, por ello estima posible que sean los retratos de los monarcas los que aparecen en las enjutas. Así, concluye diciendo: “en cuanto al diseño y decoración Santo Domingo significa con elocuencia la expresión de patronazgo real y gratitud”.

En el mismo año se publica un artículo de Vergnolle donde se estudia el tímpano de Moradillo de Sedano con varias referencias al de Santo Domingo⁵⁹. La autora considera una rareza la fórmula de los símbolos del Tetramorfos llevados por ángeles, y la vincula con algunos edificios de los Pirineos y de Castilla. Por otro lado, indica la repetición de la representación de los Ancianos del Apocalipsis en la región de Burgos. En cuanto a la cronología, insinúa que no sea válida la fecha de 1188 para toda la portada de Moradillo y de esta manera apunta que quizás el tímpano y las estatuas columna de las jambas, así como el sentido iconográfico de la portada, sean posteriores y correspondan a una estética más avanzada cercana al maestro de la Anunciación de Silos y a la portada de Santo Domingo de Soria.

En 1973 Lacoste recalca algunas cuestiones de forma y contenido respecto a Santo Domingo⁶⁰. Habla de la Matanza de los Inocentes y conecta el tema soriano con Santos, a la vez que lo coloca en la línea de la desaparecida portada interior de Silos. La idea de que en el monasterio silense existiera un ciclo de la Matanza había sido señalada

⁵⁸ ZIELINSKI, Ann, “The façade sculpture of Santo Domingo of Soria”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, Granada, 1976 (1973), pp. 569-570.

⁵⁹ VERGNOLLE, Éliane, “Le tympan de Moradillo de Sedano (Burgos): autour du maître de l'Annonciation-Couronnement de Silos”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, Granada, 1976 (1973) pp. 546-550.

por primera vez por Yarza en 1970, Lacoste únicamente toma por válida la propuesta y a partir de ella considera otros paralelos⁶¹. Por otro lado, menciona el tema del Baño del Niño y lo relaciona con la escultura provenzal. Aparte de las cuestiones iconográficas, conecta algunos estilemas sorianos con el claustro de Silos y sus dataciones sitúan a Santo Domingo en torno al año 1200 ya que la cronología que acepta para el claustro bajo silense condiciona las fechas de la parroquia soriana.

Algunos años después, en 1978, Bocigas hace hincapié en algunos elementos y detalles que habían sido pasados por alto anteriormente⁶². En su libro, un estudio de conjunto a modo de divulgación, ofrece una panorámica del románico en la ciudad de Soria, y a pesar de que no explica el porqué de algunas anomalías, su información permite abarcar más conocimientos acerca de la iglesia. Así, pone de relevancia el hecho de que el sistema de cubierta interior empleado (bóveda de medio cañón apuntada para la nave central y normal para las laterales) es el único de este tipo en la ciudad de Soria. Por otro lado, se extraña ante la poca variedad temática que se observa en la decoración interior al compararla con la existente en la fachada y considera que la galería inferior posee la iconografía que más tarde se desarrollará en la portada, así reconoce: animales fantásticos, el tema del banquete de Herodías, la muerte de San Juan Bautista, hojas de castaño, la Adoración de los Magos, leones afrontados, sirenas, monstruos y otros. En cuanto al resto no aporta nada nuevo.

En un libro aparecido en 1978, Guerra hace referencia a Santo Domingo de Soria como ejemplo ilustrador de algunas de sus teorías acerca de la simbología en el románico⁶³. Al hablar de la simetría externa o formal menciona los capiteles de la iglesia soriana y en relación con el tema de la Trinidad destaca: “la novedad hispana que presentan los dos únicos tímpanos con esta figuración: San Nicolás de Tudela y Santo Domingo de Soria”. Por otro lado, explica el paso de la figuración animal a la humana en los evangelistas y menciona otros ejemplos que comparten características con Soria. También hace referencia a la tipología de la *Paternitas*, a ciertas escenas concretas como la de las ofrendas de Caín y Abel, la Adoración de los Magos, el Pecado Original, etc. En cualquier caso, sus conclusiones no ayudan a comprender el sentido del conjunto.

⁶⁰ LACOSTE, Jacques, *La sculpture à Silos autour de 1200*, en “Bulletin Monumental”, 131-132 (1973), pp. 106, 114, 124.

⁶¹ YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos*, en “Goya”, 96 (1970), pp. 342-345. Como no menciona directamente a Santo Domingo de Soria no se ha incluido antes.

⁶² BOCIGAS MARTÍN, Santos, *La arquitectura románica de la ciudad de Soria*, Soria, 1978, pp. 66-88.

Por su parte, Yarza publica en 1979 su libro *Arte y arquitectura en España. 500-1250*⁶⁴. Considera que los tímpanos hispanos, en lo temático, derivan mayoritariamente de Saint-Denis y de Chartres con abundantes variantes como la introducción de personajes nuevos, rasgo que observa en Santo Domingo. Este autor hace referencia a la posibilidad de que la iglesia fuese favorecida por el rey Alfonso VIII y su esposa, y explica que por esta razón se ha querido justificar la organización de su fachada relacionada con las iglesias del Poitou o del Angoumois. Por otro lado, destaca el rosetón como indicio de la escultura de esta “época del románico de disolución” que se fundamenta en “un barroquismo por exceso, pero de gran efecto”. Juzga al taller de Santo Domingo como exponente de los llamados maestros menores: “tal vez estilísticamente, se pueda relacionar con el que trabajó en Moradillo de Sedano [...] e iconográficamente con la línea de San Nicolás de Tudela con el que le unen semejanzas de estilo”. Y opina que el artista soriano fue “uno de los más capaces [...] por la capacidad narrativa [...] de creación de ambientes [...] y por la composición general de gran efecto”.

En el mismo año 1979 Lacoste retoma el tema apuntado años antes y escribe que el maestro de la Peña debió de formarse en el taller de la portada de Santo Domingo⁶⁵. Este autor propone: “uno de los escultores está tan cercano al maestro de la Peña que, si no es él mismo, debe tratarse de un escultor que salió del mismo crisol”. Llega a suponer que entre las primeras obras del maestro de San Juan de la Peña están las esculturas de la arquivolta externa de la fachada de Santo Domingo dedicadas a la Pasión de Cristo, algunas figuras de la Creación y otros capiteles de la fachada, así como algunas del rosetón. Explica que los capiteles de la historia de la Creación: “deben la participación del escultor de la arquivolta más alta [...] y al del Adán de San Juan de la Peña”. Señala que el maestro aragonés construye su composición de Adán trabajando a partir de la iconografía soriana, pero menciona que la característica más remarcable del estilo del escultor pinatense (las incisiones en los márgenes de los pliegues) parece faltar en la escultura de Soria. Al carecer de algunos rasgos formales propios del taller de la Peña en la escultura de Soria, Lacoste cree posible que en estas primeras obras “todavía no estén los elementos de su futuro estilo tan característico”. Esta explicación de filiación estilística

⁶³ GUERRA, Manuel, *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*, Madrid, 1993 (1978), pp. 92, 107, 138, 141-142, 144, 148, 182, 191, 234, 246, 270, 345-346.

⁶⁴ YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y arquitectura en España. 500-1250*, Madrid, 1979, pp. 251-252, 264, 267, 282, 291-292, 294.

⁶⁵ LACOSTE, Jacques, *Le maître de San Juan de la Peña (XIIème siècle)*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, X (1979), pp. 177-189.

será rebatida por varios autores. Por otra parte, en último extremo establece la conexión de este tipo de escultura con Silos, en cuyo ambiente estilístico considera que se debe incluir el claustro de San Pedro de Soria, la iglesia de San Nicolás y la catedral del Burgo de Osma. Cree que el maestro de la Anunciación silense propaga directamente el estilo 1200 y que este arte fue imitado en Santo Domingo (en cuanto a tipologías y temas decorativos), aunque señala que: “la escultura de Soria está lejos de conservar la belleza plástica de los relieves de Silos”. Más tarde, en otros artículos, revisará sus dataciones.

A lo largo del siguiente año Yarza publica un libro en el que desarrolla los argumentos expuestos anteriormente en sus obras y manifiesta puntos de concomitancia entre el foco soriano y Moradillo de Sedano, Ahedo de Butrón y Armentia⁶⁶. Por otro lado, reconoce la doble conexión, en lo que afecta al estilo, del maestro de la Seo de Zaragoza con Tudela por una parte, y lejanamente con Santo Domingo.

La década de los años ochenta supone una reorientación en el desarrollo de ciertas filiaciones estilísticas e influencias iconográficas. Además, empiezan a ser más abundantes las investigaciones monográficas acerca de temas y obras en las que se hace referencia, de pasada, a la arquitectura o escultura de esta iglesia⁶⁷.

La parte gótica de Santo Domingo es estudiada en 1980 por Martínez Frías, autor que habla de las familias que ejercieron mecenazgo particular en la iglesia y concreta algunos datos sobre las capillas interiores y el crucero⁶⁸. Aunque su análisis no

⁶⁶ YARZA LUACES, Joaquín, *La Edad Media*, en “Historia del Arte Hispánico”, Vol. II, Madrid, 1982 (1980), pp. 156, 163, 171, 177, 180-181, 232.

⁶⁷ RUEL, Françoise, *Le concept d'entrée dans l'architecture religieuse du Moyen Âge*, en “Mélanges de la Casa de Velázquez”, XVI (1980), pp. 97-112; KENAN-KEDAR, Nurith y BARTAL, Ruth, *Quelques aspects de l'iconographie des vingth-quatre viellards dans la sculpture française du XII siècle*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXIV (1981), nota 41; RUIZ EZQUERRO, Juan José, *San Nicolás. Ensayo de reconstrucción histórico-artística*, en “Celtiberia”, 65 (1983), p. 153; QUIÑONES COSTA, Ana María, *Ermita de los mártires de Garay*, en “Celtiberia”, 66 (1983), pp. 219, 223, 225, 229; QUIÑONES COSTA, Ana María, *Estudio arquitectónico e iconológico del pórtico de la iglesia de Omeñaca*, en “Celtiberia”, 68 (1984), p. 212; SAINZ MAGAÑA, Elena, *Los tímpanos de la iglesia de Tozalmoro: Reflejo ruralizado de los tímpanos de la ciudad de Soria*, en “Celtiberia”, 68 (1984), pp. 222-223; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “Originalidad y copia en la elaboración de una portada románica. El caso de San Miguel de Estella”, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), pp. 119-120; PÉREZ-RIOJA, José Antonio (dir.), *Historia de Soria*, Soria, 1985, p. 284; RUIZ MALDONADO, Margarita, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986, pp. 131-132; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano, *Rutas del románico por la provincia de Soria*, Madrid, 1986, pp. 9-13, 23-27; BRAVO JUEGA, María Isabel y MATESANZ VERA, Pedro, *Los capiteles del Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986, pp. 28, 59, 80; JOVER HERNANDO, Mercedes, *Los ciclos de la Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra*, en “Príncipe de Viana”, 180 (1987), pp. 7, 18; QUINTAÑA DE UÑA, María José, *Los ciclos de la infancia en la escultura monumental románica de Navarra*, en “Príncipe de Viana”, 181 (1987), pp. 279, 287, 292; AGÜERO, Juan (dir.), *Castilla y León*, Soria, 1989, pp. 72, 112-115; y BANGO TORVISO, Isidro, *Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico*, Madrid, 1989, p. 211.

⁶⁸ MARTÍNEZ FRIAS, José María, *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Soria, 1980, pp. 22-23, 334-336.

corresponde a la época que más interesa para este estudio, añade información acerca de las visicitudes por las que hubo de pasar el templo para convertirse en lo que actualmente es. Así, menciona la destrucción del ábside románico pero no apunta nada acerca de cómo pudo ser, con lo que confirma la carencia de documentación sobre lo que existió antes del siglo XVI.

Tres años más tarde Sainz Magaña escribe acerca de Santo Domingo en un extracto de su tesis doctoral⁶⁹. La autora considera como segura la construcción del edificio tras el matrimonio real, y así señala la identificación de las esculturas de la portada con los monarcas. En cuanto al tímpano, menciona la tradición de la iconografía triunfal paleocristiana para la representación de Dios con el Hijo sentado sobre sus rodillas. Reitera el problema de la identificación de las dos figuras de los laterales, para la femenina no duda en la identidad con la Virgen, sin embargo en lo que respecta a la masculina plantea la posibilidad de que sea el profeta Isaías. En las arquivoltas desarrolla las ideas presentadas por otros historiadores y reconoce la aportación iconográfica de algunos detalles tomados de los evangelios apócrifos. Por otro lado, hace referencia a algunas escenas que representan dificultad en la interpretación. Sainz Magaña propone, en la línea de lo apuntado por Zielinski, que la portada ofrece: “una simbología clara: en los capiteles se narra el origen del mundo y del hombre, el primer pecado y el comienzo de la vida fuera del paraíso [...] Es decir, el Antiguo Testamento, en los ábacos el hombre pecador antes de la venida de Cristo, y arriba, en las arquivoltas y en el tímpano el Nuevo Testamento: la Redención por la venida de Cristo y el Dios majestad del Apocalipsis dominando todo lo creado”. En los capiteles de las arquerías ciegas señala un “amplísimo muestrario de escenas cargadas de significación” pero no las identifica todas. En cuanto al rosetón distingue dos vertientes en su simbología: “en unos casos el hombre vence a los vicios, representados por monstruos, y en otros es devorado por ellos”. En 1984 la Universidad Complutense publica su tesis doctoral sobre el románico soriano leída en 1983⁷⁰. Sobre el interior coincide con otros autores al considerar que: “hubo una primitiva iglesia románica que se quiso sustituir, en la segunda mitad del siglo XII por otra mejor [...] Es probable que cuando se llevaban contruidos tres tramos de la nave central y dos de las laterales se interrumpieran las obras y se produjera una unión con la

⁶⁹ SAINZ MAGAÑA, Elena, *Estudio iconológico de la fachada de Santo Domingo*, en “Celtiberia”, 66 (1983), pp. 363-372.

⁷⁰ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), pp. 150-195.

primitiva iglesia, más baja y más pequeña”. Describe la fachada a partir de detalles que no se contemplan en el artículo anterior y apunta la relación de ciertos elementos con las huellas musulmanas, la tipología de las cabezas de los dragones parecida a la del claustro de San Pedro y el vínculo de ciertas escenas con San Juan de Duero. Para el rosetón menciona la diferencia estilística con el resto de la escultura y considera este dato como un factor que evidencia su realización posterior. En líneas generales insiste en lo tratado anteriormente en cuanto a las arquivoltas y los capiteles laterales, aunque sobre el friso de jamba del ciclo del Génesis detalla: “el hecho de que haya tres figuras descabezadas nos impide aventurar ningún juicio. Las dos figuras bajo arco ¿Podrían ser los reyes Alfonso y Leonor?, ¿Podrían representar a Salomón y la Reina de Saba? o ¿Dos profetas? [...] El capitel sexto [...] parece ser que representa un milagro de la vida pública de Cristo. Puede ser la curación del paralítico”. Sainz Magaña es la primera autora que intenta hacer una descripción, muy sumaria, de cada elemento de la fachada, pero en el momento de abordar la identificación de las escenas, casi nunca determina su postura y en ocasiones directamente las pasa por alto.

En el año 1984 son abundantes las referencias a Santo Domingo en ámbitos variados. Así, Simon indica que el estilo de la escultura de Cerezo de Riotirón se halla en el radio de las de Ahedo de Butrón, Butrera, Gredilla de Sedano, Alcanadre, Barca, Villasayas, y otras. De manera que considera posible que Santo Domingo fuera el lugar de formación para el artista de Cerezo de Riotirón⁷¹.

Perales de la Cal establece una catalogación de los instrumentos musicales de la Edad Media tomando como base clasificativa los que aparecen en la portada de Santo Domingo de Soria y los de la portada Sur del Burgo de Osma⁷². El autor advierte que en la parroquia soriana se ve plasmada menor variedad de instrumentos que en otras representaciones de caracteres estilísticos similares, pero a pesar de esto valora la calidad de las imágenes. De esta manera, establece el *instrumentarium* de la portada, describe los tipos, explica cómo se tocan y tiene en cuenta algunas consideraciones de tipo general como la procedencia de Asia de la casi totalidad de los instrumentos.

⁷¹ SIMON, David, *Romanesque Art in American collections. XXI. The Metropolitan Museum of Art. Part I. Spain*, en “Gesta”, XXIII/2 (1984), p. 159.

⁷² PERALES DE LA CAL, Ramón, “Iconografía musical arqueológica de Soria”, en *Actas del primer Simposium de Arqueología soriana*, Soria, 1984, pp. 542, 546.

Todavía en 1984 Español Bertrán hace mención de algunas escenas de Santo Domingo en su comunicación al V Congreso Español de Historia del Arte⁷³. Estima que en el cuarto capitel de la arquería inferior de la derecha de la fachada se encuentra una disposición similar a la Ascensión de Alejandro. Aunque su mal estado de conservación no permite plantear claramente la identificación, lo relaciona con el resto de escenas que estudia y llega a la conclusión de que seguramente esta identificación es la correcta.

En otra comunicación realizada en este mismo Congreso, Ruiz Montejo analiza parte de la escultura de Languilla⁷⁴. En la aproximación iconográfica menciona un capitel del Génesis: “que evoca inevitablemente a la representación similar que aparece en Soria” Sin embargo, no hace más alusiones a Santo Domingo a pesar de que luego habla de la Matanza de los Inocentes y la Degollación de San Juan, temas que relaciona con el Burgo de Osma. Y, aunque tampoco se detiene en interesantes cuestiones estilísticas que me parecen evidentes, es una de las primeras autoras que advierte de las relaciones entre Segovia y Soria.

En 1984 Sureda considera, como la mayoría de los autores citados, que la inspiración de Leonor difunde los gustos ultrapirenaicos que se reflejan en Santo Domingo⁷⁵. Por otro lado, destaca dos fases distintas de la construcción románica: la más primitiva anterior a Alfonso VIII, y la posterior con reformas y añadidos: “la fábrica de la torre [...] la cabecera, muy transformada en la actualidad, con un ancho transepto que remataría en un ábside, sustituido en el siglo XVI por uno renacentista. La fase de finales del siglo XII e incluso de principios del XIII comprendería al magnífico hastial y los tres primeros tramos de las naves”.

Por su parte, Jiménez Gonzalo en 1985 estudia el edificio con cierto detenimiento⁷⁶. Debido a ello y por su carácter de monografía asume la tarea de puntualizar y sistematizar casi todo lo referente a Santo Domingo. Se ocupa de presentar las fases de transformación y considera probable la existencia de una primitiva iglesia, de la que se conserva la torre (según él edificada en dos etapas) y la parte de la nave central. Menciona la transformación que se realiza en el siglo XVI al construir capillas renacentistas, y por último, destaca la intervención en el ábside. El autor cuenta

⁷³ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la “Ascensión de Alejandro” y el “Señor de los animales” en el románico español”, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), pp. 54-55.

⁷⁴ RUIZ MONTEJO, Inés, “Modelo y copia en el románico en tierras de Segovia. Las puertas de Languilla y Alquité”, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), p. 266.

⁷⁵ SUREDA I PONS, Joan, *Historia de la arquitectura española*, Zaragoza, 1984, p. 332.

brevemente la historia de la ocupación de los dominicos y la actual de las clarisas. En otro orden de cosas, acepta (aunque con pequeñas dudas) la teoría de que Alfonso VIII y Leonor sean los monarcas que mandaron construir la segunda parte románica de la actual iglesia. Jiménez Gonzalo recoge las teorías de la posibilidad de que fueran artistas venidos del suroeste francés quienes ejecutaron las obras de Santo Domingo, de cuyos talleres surgieron canteros y tallistas que trabajaron en numerosos monumentos de la ciudad. En cuanto a la fachada, constata “la grandiosa expresión plástica de algunas paráfrasis bíblicas, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento”. Por otro lado, también se ocupa de reproducir algunos de los textos sagrados que inspiraron a los artistas para “que sean estos mismos textos los que hablen y expliquen el arte esculpido en la fachada”. Y aunque en general expresa las ideas expuestas por otros, a veces apunta diferencias: en la identificación de las figuras laterales del tímpano asegura que se debe descartar la interpretación con San José y supone que debe ser Jesucristo Redentor, y en una escena de la segunda arquivolta cree ver el Nacimiento de San Juan Bautista por lo que excluye la interpretación de quienes dicen que se representa el Nacimiento de la Virgen o del propio Jesús. Para finalizar hace mención a la inferior calidad artística de los capiteles del interior respecto al conjunto exterior.

El tema del tímpano de Santo Domingo es tratado por Ruiz Ezquerro en un artículo publicado en 1985⁷⁷. En él describe esta parte de la portada y la relaciona con el resto de los de la ciudad y con los de fuera de la provincia. De este modo, menciona el tímpano de Berlanga como seguidor de Santo Domingo y en esta misma línea, indica que el de la portada sur de Tozalmoro se presenta como una réplica tosca y con ligeras alteraciones. Por otro lado, destaca la representación de los ángeles que sostienen las figuras del Tetramorfos, motivo que se comparte en Moradillo, Berlanga o Compostela. En lo que respecta a las relaciones en el ámbito extraprovincial califica como la más clara la existente con Moradillo (que hace extensiva a toda la portada). Otra vinculación parcial es la de la tipología de las Vírgenes de Santo Domingo y Berlanga con la de Butrera. En cuanto a la temática, conecta a la parroquia soriana con el tímpano de San Miguel de Estella, San Nicolás y la Magdalena de Tudela, y con el de la Virgen de la Peña en Sepúlveda, pero matiza que: “aunque las relaciones temáticas y de composición escénica son obvias, no sucede lo mismo con las relaciones estilísticas que son escasas y

⁷⁶ JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, 1985.

probablemente correspondan al desarrollo y evolución de un tema foráneo que alcanzó amplia difusión por sus características”.

En un artículo de 1985 Moralejo apunta la importancia del grupo de esculturas en las que aparecen los ángeles con los símbolos del Tetramorfos⁷⁸. Supone que en Castilla derivan del segundo taller de Silos e indica dos series: la castellana y la de los Pirineos.

En 1985 Valdez del Álamo defiende su tesis doctoral en Columbia y en su estudio acerca de Silos menciona en ciertas ocasiones a Santo Domingo de Soria⁷⁹. Cree en el patronazgo regio y admite las dataciones propuestas por Gaya, pero destaca el papel relevante de la iglesia soriana y vincula especialmente su estilo con el de Osma.

Un año más tarde aparece un artículo de Melero⁸⁰. Esta autora destaca que las escenas donde se observa la presencia del diablo como consejero de Herodes se localizan en torno a la escultura soriana del último románico, así señala como centros difusores la catedral del Burgo de Osma y Santo Domingo de Soria. Cita a Réau y Schiller como conocedores de esta particularidad, pero critica la falta de una explicación para la misma. Melero cree que puede establecerse una relación estilística entre los capiteles de Burgo de Osma y Santo Domingo, de modo que señala que los capiteles oxomenses dependen estilísticamente del maestro de la Natividad de Silos y por ello establece una relación de Santo Domingo con el taller silense. En otro orden de cosas, también apunta la dependencia de San Juan de Duero respecto a Santo Domingo. Fuera de la Península menciona que la particularidad del diablo consejero se encuentra en la catedral de Poitiers, y destaca el interés que suscita la presencia de este elemento en un lugar relacionado a menudo con Santo Domingo. Considera que esta influencia está determinada por los vínculos que el rey Alfonso VIII estableció con esta zona tras su matrimonio y deja abierta la posibilidad de que la influencia se diese desde Soria hacia Poitiers y luego de retorno a la Península a partir de las influencias del gótico francés.

⁷⁷ RUIZ EZQUERRO, Juan José, *Los tímpanos románicos sorianos*, en “Celtiberia”, 69 (1985), pp. 38-41, 44-45, 47.

⁷⁸ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “The tomb of Alfonso Ansúrez (1093). Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture”, en VVAA, *Santiago, Saint-Denis and Saint-Peter. The Reception of the Roman liturgy in Leon-Castile in 1080*, Nueva York, 1985, p. 70.

⁷⁹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, pp. 143, 149, 151, 187, 241 (nota 20), 252 (nota 4), 254, 257-260, 267, 276.

⁸⁰ MELERO MONEO Marisa, *El diablo en la matanza de los inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en “D’Art”, 12 (1986), pp. 114, 116-118, 120, 125.

En su artículo de 1988 Valdez del Álamo reitera la idea de la filiación silense de las esculturas sorianas⁸¹. Considera que desde Silos y Osma se irradiaron temas hacia las tierras de Soria y Burgos, y concretamente señala que en Santo Domingo estos detalles se diseminan por todas partes, de manera que asegura que: “lo debió de esculpir un artista muy familiarizado con aquellos monumentos más primitivos”. Además, la autora recoge la idea de relación de la portada de Moradillo con Soria, y por ello considera la terminación de la segunda antes de 1188. Sin embargo, no comparte la tradicional identificación de las figuras de las enjutas como los reyes; para ello se basa en que la figura de la izquierda porta una filacteria y tiene nimbo. Así, opina que el mejor argumento de conexión con el casamiento real es la estructura de la fachada y el interior.

En el mismo año, y en la línea de los estudios anteriores, Lafora habla del “barroquismo decorativo [...] modalidad que entra dentro de una tendencia explícita para el románico de disolución como puede apreciarse en el ábside de San Juan de la Rabanera y la hermosa fachada de Santo Domingo de Soria”⁸². No aporta nada más.

En el Congreso Internacional *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, que tuvo lugar en Burgos en 1988, diversos autores pusieron a debate varias cuestiones importantes que de una manera u otra afectan al objeto de este estudio (las actas fueron publicadas en la colección *Studia Silensia. Series Maior* dos años después). Entre los participantes destacan investigadores que presentan novedades importantes y sugestivas para el estudio del románico (aunque no todos mencionan a Soria). De entre los que nombran a Santo Domingo es obligado detenerse en quienes expongo a continuación (según el orden de la publicación). Izquierdo Bertiz menciona que en la parroquia soriana no se encuentran estatuas adosadas como sucede con el relieve de los profetas de Barca y poco más⁸³. Por su parte, Valdez del Álamo plantea el problema de la representación de la Trinidad, y para ello cita los tímpanos de Santo Domingo de Soria y San Nicolás de Tudela⁸⁴. Este artículo reconoce, en la línea de sus investigaciones anteriores, que ambas obras se inspiraron en el vocabulario decorativo

⁸¹ VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth, “Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela”, en *Actas del Simposio Internacional O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, 1991 (1988), pp. 203-204, 210.

⁸² LAFORA, Carlos, *Por los caminos del románico porticado*, Madrid, 1988, pp. 106-107, 174.

⁸³ IZQUIERDO BERTIZ, José María, “El relieve de los profetas de Barca en el marco de la influencia silense en la provincia de Soria”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro. 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 154.

⁸⁴ VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth, “Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro. 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 179, 182-183.

de Silos durante el último cuarto de siglo y pone de relieve la conexión de estas representaciones con la devoción de la aristocracia española. A la vez manifiesta la teoría de que la Trinidad *Paternitas* se proyectó como un recurso teológico para diferenciar a los cristianos frente a otras religiones, y sugiere que a partir de este dogma se confirmaba la fe de los ortodoxos. En otro orden de cosas, Sainz Magaña habla, de nuevo, de algunas relaciones iconográficas entre las iglesias sorianas y la silense, datos nombrados y recogidos en estudios anteriores⁸⁵. En su intervención, Ocón advierte que los relieves sorianos se encuentran dentro de las obras del maestro de San Juan de la Peña⁸⁶. Finalmente, Ruiz Ezquerro señala ciertas coincidencias temáticas con Silos, Osma, Torreandaluz y otras iglesias⁸⁷. Aunque el conjunto de las aportaciones resulta desigual, todas son interesantes para considerar las líneas de investigación por las que se desarrolla el conocimiento del románico y en consecuencia de la obra de Santo Domingo.

En 1988 Ruiz Montejo piensa, como otros autores, que el posible modelo para la Matanza de Moradillo, Osma, y Sequera del Fresno debió de ser la portada de Silos⁸⁸. Considera que el tema del Génesis de Languilla evoca el de Santo Domingo aunque con diferencias y en cuanto a las intrincadas relaciones estilísticas advierte del papel conector oxomense. Por otro lado, menciona el tipo de portada de la Virgen de la Peña de Sepúlveda que considera similar a la de Moradillo de Sedano, Santo Domingo o Ahedo de Butrón. No anota nada más en cuanto a las trayectorias de estos talleres.

Un año más tarde, en 1989, se publica el *Inventario del patrimonio artístico de España* correspondiente a Soria⁸⁹. Aunque en él se realiza una breve descripción del interior y exterior del templo, no se indica nada nuevo que merezca la pena ser destacado.

En el mismo año, 1989, Melero habla de Anzano y apunta la conexión compositivo-formal de los tímpanos en los que aparecen figuras laterales como ocurre en

⁸⁵ SAINZ MAGAÑA, Elena, “Silos y el románico soriano”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro. 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 431-434.

⁸⁶ OCÓN ALONSO, Dulce, “Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno a 1200”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro. 1088-1988*, Silos, 1990 (1988) p. 501.

⁸⁷ RUIZ EZQUERRO, Juan José, “Silos y el románico rural soriano: Villasayas, Barca y Torreandaluz”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro. 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), pp. 565-566, 569.

⁸⁸ RUIZ MONTEJO, Inés, *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, pp. 146, 149, 211, 261.

⁸⁹ VVAA, *Inventario del patrimonio artístico de España. Soria y su provincia. Arziprestazgos de Pedro Manrique y Soria*, Vol. II, Madrid, 1989, pp. 340-343.

Santo Domingo de Soria, Moradillo de Sedano, San Miguel de Estella, San Nicolás y la Magdalena de Tudela⁹⁰.

Mientras, justo recién acabada la década de los ochenta, Frontón Simón destaca: “la impronta personal del artista soriano” quien, a partir de la difusión de los temas de Silos, introduce elementos nuevos⁹¹. En su estudio revela las variantes iconográficas de un tema importante en la fachada soriana: la Natividad, y el detalle de los análisis establecidos permite abrir interesantes perspectivas iconográficas.

Por los años noventa se publican fructíferos estudios variados y, ya sea en obras de conjunto o en exámenes concretos, en muchas relaciones se señala la iglesia soriana⁹².

En 1990 Melero menciona que: “el origen formal de la prolífica escuela escultórica de Tudela está en Zaragoza, pero también pueden indicarse ciertas coincidencias del claustro de Tudela con algunas figuras de la Puerta de Santo Domingo de Soria que, en nuestra opinión, también debió estar conectada [...] con la Seo de Zaragoza”⁹³. Por otro lado, considera que las diferencias que se ven entre el tímpano y las arquivoltas pueden deberse a la presencia de varios artífices del mismo taller. En el artículo indica coincidencias entre el tímpano de Santo Domingo y el de San Nicolás de

⁹⁰ MELERO MONEO, Marisa, *Aspectos iconográficos del tímpano de Anzano (Huesca)*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, I (1989), p. 17.

⁹¹ FRONTÓN SIMÓN, Isabel, “La representación de la Natividad en la escultura románica: un ejemplo de irradiación silense por la periferia castellana”, en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Mérida, 1992 (Cáceres 1990), pp. 58-62.

⁹² Destacan: CASTÁN LANASPA, Javier, *El Arte románico en las Extremaduras de León y Castilla*, Valladolid, 1990, pp. 21-22; DURLIAT, Marcel, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, p. 200; ARNAIZ ALONSO, Benito y RODRIGO MATEOS, María del Carmen, *El románico en torno al camino de Santiago en Castilla y León*, Ávila, 1991, p. 41; BANGO TORVISO, Isidro, *El Románico en España*, Madrid, 1992, pp. 286-287; HERNANDO GARRIDO, José Luis, *La iglesia tardorrománica de Santa Cecilia de Aguilar de Campoo (Palencia)*, en “Codex Aquilarensis”, 7 (1992), pp. 30, 50; COBREROS, Jaime, *El románico en España*, Madrid, 1993, pp. 503-506; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *Algunas peculiaridades iconográficas del calendario medieval hispano: las escenas de trilla y labranza (siglos XI-XIV)*, en “Archivo Español de Arte”, 261 (1993), pp. 59-70; ALMAZÁN DE GRACIA, Ángel, *El otro lado*, en “Soria 7 días”, 23-4-1994; VVAA, *Catálogo monumental de Castilla y León. Bienes inmuebles declarados*, Salamanca, 1995, pp. 763-764; BARRAL I ALTET, Xavier y SUREDA I PONS, Joan, *La época de los monasterios. La plenitud del románico*, Barcelona, 1995, p. 64; MOMPLET MÍNGUEZ, Antonio, *Arquitectura románica en Castilla y León*, Salamanca, 1995, pp. 28, 65; FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *Esculturas inéditas del monasterio de Santo Domingo de Silos*, en “Glosas Silenses”, VII/1 (1996), pp. 42-43; MARTÍNEZ DE LA SECA, José María, *Ahí está, admírenlo: el pórtico de Santo Tomé*, en “Diario de Soria”, 23y 24-4-1996; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Le sépulcre de Saint Ramon de Roda. Utilisation liturgique du Corps Saint*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXIX (1998), p. 186; VVAA, *Enciclopedia dell'Arte medievale*, Vol. X, Roma, 1999, p. 679; y ASENJO GONZÁLEZ, María, *Espacio y Sociedad en la Soria medieval, siglos XIII-XV*, Soria, 1999.

⁹³ MELERO MONEO, Marisa, “Problemas de la escultura navarra en el románico tardío. El claustro de la Colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), pp. 114, 119, 124, 127-130.

Tudela, y llega a la conclusión de que pudieron tener un origen o modelo común aunque descarta absolutamente la realización por el mismo taller.

En ese mismo año, Ocón afirma que el llamado “maestro de San Juan de la Peña” recibe sus modelos y formación en Castilla ya que: “los rasgos de estilo que le caracterizan y la mayoría de las recetas iconográficas que desarrolla hallan su origen en Santo Domingo de Soria, lo que en último extremo remite a la obra del segundo maestro de Silos, de cuyas recetas es divulgador el maestro soriano”⁹⁴.

La misma autora, realiza un artículo en el que, entre otras cosas, explica el árbol de Jesé de Silos⁹⁵. Entre sus argumentos destaca las concomitancias con la miniatura inglesa de la segunda mitad de siglo XII, y observa que el mismo tipo de Trinidad *Paternitas* se repite únicamente en la escultura española relacionada con este momento histórico y con las corrientes de bizantinismo que lo invaden.

En 1990 Cana lee su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid y habla de la posibilidad de que la portada de Silos fuese el modelo para la Matanza de los Inocentes que aparece en Soria, Osma, Fresno y Languilla⁹⁶. A pesar de que en más ocasiones existen coincidencias iconográficas entre Santo Domingo y las iglesias burgalesas que estudia en su trabajo, no cita más a la parroquia soriana.

Ese mismo año, Diago menciona los vínculos afectivos entre el soberano castellano y la ciudad de la meseta, y llega a decir: “el mejor testimonio lo encontramos en la magnífica portada de la iglesia de Santo Domingo de Soria que recuerda las iglesias de la tierra de donde procedía la esposa de Alfonso VIII, Leonor de Aquitania, y en la que aparecen dos figuras sedentes debajo del rosetón, que han sido identificadas por muchos como los retratos de estos dos monarcas”⁹⁷.

Un año después, en 1991, Palomero dedica un artículo completo a Santo Domingo⁹⁸. Y aunque destaca ciertos aspectos, reitera las opiniones ya mencionadas. En cuanto a los relieves realiza, de manera general, algunas identificaciones que resultan

⁹⁴ OCÓN ALONSO, Dulce, “Bizantinismo y difusión de modelos en el románico periférico”, en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Mérida, 1992 (Cáceres 1990), p. 99.

⁹⁵ OCÓN ALONSO, Dulce, “Alfonso VIII. La llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines de siglo”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), p. 314.

⁹⁶ CANA GARCÍA, Fernando, *Iconografía del románico burgalés*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1992 (1990), p. 73.

⁹⁷ DIAGO HERNANDO, Máximo, “Alfonso VIII y el Concejo de Soria”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), p. 356.

⁹⁸ PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo de Soria: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, en “Liño”, 10 (1991), pp. 47-72.

erróneas; además pasa por alto determinados elementos y ciertas valoraciones son demasiado generalistas. Este autor defiende que existen tres etapas diferenciadas en la construcción del templo y concreta que: “el arquitecto que lo diseña bien pudo ser conocedor de modelos foráneos e incluso él mismo puede ser considerado de procedencia no castellana”. Poco después menciona que: “existen tres talleres: el del primer tramo del templo y la torre, el que completa la iglesia de tres naves con la fachada, y el que remata la fachada y acaba el interior”.

En 1992 Valdez del Álamo, en un destacado estudio acerca de algunas relaciones entre obras del tardorrománico hispano, indica en varias ocasiones los relieves de Santo Domingo⁹⁹. Concretamente, resalta el parecido del baldaquino que cobija a las figuras del relieve burgalés de Cerezo de Riotirón con el de las figuras de los nichos sorianos. Esta autora considera que: “los maestros de Aradón y de Moradillo tuvieron una fuente de influencia para el grupo del norte de Burgos en la ciudad de Soria”. Habla de que la tipología de los evangelistas relaciona a Moradillo con Soria, mientras que la postura del niño de Aradón es semejante a la que ostentan los ángeles del tímpano de Soria. Así, cree que: “el escultor de Cerezo pudo haber conocido la portada de Santo Domingo”. Del mismo modo resalta ciertos elementos que no se encuentran en Silos sino en Soria. Considera evidentes los lazos por proximidad geográfica así como los eclesiásticos, y por ello señala que Osma pudo haber llevado los motivos de Silos a Soria. Según esta autora, el cenobio burgalés se convierte tanto en un referente notable a tener en cuenta como en el lugar desde donde se expanden la mayoría de los modelos del arte del momento.

Ocón, en la línea de sus opiniones, en una comunicación al IX Congreso del C.E.H.A. realizado en 1992, indica que: “posiblemente desde Soria las recetas del nuevo estilo escultórico alcanzan las tierras aragonesas y se vulgarizan en la obra del prolífico grupo que conocemos como San Juan de la Peña”¹⁰⁰.

Dos años más tarde, en 1994 se publica un librito en el que se hace referencia a la restauración de la iglesia llevada a cabo a partir de abril de 1992¹⁰¹. Entre otros datos, se recalca la aparición de pequeños vestigios de la policromía original en forma de pátina

⁹⁹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón”, en PARKER, Elizabeth (ed.), *The Cloisters. Studies in Honour of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992, pp. 116, 134-136, 139.

¹⁰⁰ OCÓN ALONSO, Dulce, “La recepción de las corrientes artísticas europeas en la escultura monumental castellana en torno a 1200”, en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, Madrid, 1994 (León 1992), p. 19.

¹⁰¹ VVAA, *Santo Domingo de Soria. La presencia del color*, Madrid, 1994, pp. 1-12.

protectora. Si bien no aporta datos cruciales, permite hacer una idea del proceso de deterioro por el que ha pasado esta magnífica fachada.

Ese mismo año 1994 Patton, en su tesis doctoral, cita a Santo Domingo en varias ocasiones (estudia el claustro de San Juan de la Peña, y a menudo la temática es coincidente)¹⁰². De este modo, indica que el estilo de Soria se debe a Silos y que ciertos detalles lo relacionan con Burgos. En contra de algunos autores cree que: “la principal fuente para el estilo de San Juan de la Peña no es Soria, sino Navarra y el círculo del claustro de Pamplona”. Explica este tipo de conexiones por el vocabulario artístico de la Castilla de la época.

En 1994 Bango publica una obra de carácter general sobre el arte románico en Castilla¹⁰³. En el libro establece una nueva filiación y destaca al “maestro de las esculturas de los pilares del presbiterio de Santo Domingo de la Calzada como uno de los más capaces maestros de la corriente estilística de la que los autores de las portadas de Santo Domingo de Soria, Santa María de Aradón, Cerezo de Riotirón, Butrera y Moradillo no son más que seguidores de segunda fila”. Concretamente, hace alusión al tímpano de Santo Domingo: “es en esas figuras con cierto aire de icono donde apreciamos más claramente la dependencia estilística de su arte, el taller que trabaja en la decoración escultórica de Santo Domingo de la Calzada. Los autores de la obra soriana reproducen varios de los esquemas riojanos con dureza y cierta tendencia a la esquematización”.

Por su parte, Palomero estudia en 1994 la iglesia de San Juan de la Rabanera y menciona a Santo Domingo en repetidas ocasiones¹⁰⁴. Las referencias se basan en lo que él considera puntos comunes entre ambas: la bóveda de medio cañón apuntado, los sillares radiales, los plementos de la bóveda, la calidad, la técnica y los esquemas de escultura. En cuanto al estilo, según este autor es: “tan similar en ambos casos que parecen salidos de la misma mano”.

¹⁰² PATTON, Pamela, *The cloister of San Juan de la Peña and Monumental Sculpture in Aragon and Navarre*, tesis doctoral, Universidad de Boston, 1994, pp. 45-46, 50, 58, 63, 68, 72, 79, 84, 98, 99-104, 106-107, 109, 111, 113.

¹⁰³ BANGO TORVISO, Isidro, “Arquitectura y Escultura”, en VVAA, *Historia del Arte en Castilla y León*, Vol. II, Valladolid, 1994, pp. 40, 42, 140, 177-182.

¹⁰⁴ PALOMERO ARAGÓN, Félix, *San Juan de la Rabanera (Soria): arquitectura y escultura monumental*, en “Institut d’Estudis Gironins. Annals”, XXXIII (1994), pp. 323-325, 327-328, 330, 333, 337-339, 341-343, 347-349, 350-354.

En 1994 Boespflug y Zaluska hablan del tímpano de Soria al mencionar el tema de la *Paternitas trinitaria*¹⁰⁵. Engloban esta tipología dentro de los “modelos hispanos que presentan cuatro grupos sin equivalente europeo: Santo Domingo de Silos, Santiago de Compostela, San Nicolás de Tudela y Santo Domingo de Soria”. Estos autores no mencionan el relieve de Santo Domingo de la Calzada a pesar de que ya se habían publicado algunas referencias sobre él, y aunque su estudio es muy interesante en cuanto a las representaciones trinitarias es muy poco lo que se indica respecto a Soria.

Un año más tarde, en 1995, Boto relaciona las tallas de León con las labradas en las dos últimas décadas del siglo XII: Ahedo de Butrón, Gredilla de Sedano, Butrera, Cerezo de Riotirón, Alcanadre y otras; e indica que sus estilemas se deben a la influencia de Silos y Soria. De la misma manera, habla de la iconografía de la Anunciación y la Epifanía, de modo que en esa línea menciona a Santo Domingo¹⁰⁶. En el mismo año este autor publica un artículo en el que repite más o menos los mismos datos¹⁰⁷.

En 1995 Melero incorpora nuevas ideas a lo expuesto en sus anteriores publicaciones¹⁰⁸. Y destaca que no cree que: “el grupo de esculturas relacionadas hasta hoy con el taller de San Juan de la Peña [...] deba filiarse ni en la portada de Soria ni, mucho menos, en el claustro de Silos, sino [...] en la escultura del interior del ábside de la Seo de Zaragoza”. Fundamenta esta teoría al considerar la similitud en algunos aspectos iconográficos y compositivos entre San Pedro el Viejo de Huesca, la portada Norte de Ejea de los Caballeros y Santo Domingo. Con lo que apunta, para estos talleres, una fuente común localizable en el foco de la Seo y Tudela.

En 1996 Castiñeiras escribe acerca del calendario medieval hispano y nombra a Santo Domingo como obra de un taller de derivación silense relacionado con las iglesias alcarreñas como la de Campisábalos¹⁰⁹. Por otro lado, destaca la aparición de la escena de las ofrendas de Caín y Abel que incluye en su explicación de: “la explosión temática de las labores del campo asociada a escenas de los ciclos del Génesis”.

¹⁰⁵ BOESPLUG, François y ZALUSKA, Yolanta, *Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215)*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXXVII (1994), pp. 197, 201.

¹⁰⁶ BOTO VARELA, Gerardo, *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995, p. 78.

¹⁰⁷ BOTO VARELA, Gerardo, *1200 en León. Esculturas de la antigua catedral románica*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LIX-LX (1995), pp. 87-88.

¹⁰⁸ MELERO MONEO, Marisa, *El llamado “taller de San Juan de la Peña”, problemas planteados y nuevas teorías*, en “Locus Amoenus”, I (1995), pp. 53-54, 56.

¹⁰⁹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca, 1996, pp. 168-169, 170, 242.

En el mismo año 1996 aparece un artículo de Baschet en el que hace referencia a la tipología de la *Paternitas*¹¹⁰. Entre sus ejemplos destaca la diferenciación que existe en Santo Domingo entre las representaciones del Seno de Abraham y la Trinidad, imágenes que considera corresponden a un mismo tema. Sus ideas son ampliadas en posteriores publicaciones.

Frontón Simón desarrolla en 1996 un artículo sobre la portada desaparecida de Silos¹¹¹. Para la cuestión del tema de los veinticuatro Ancianos con el ángel afirma que: “Santo Domingo se relaciona en estilo con Silos”. De la misma manera, considera que Silos crea y difunde el tipo del Tetramorfos con ángeles. Por otro lado, identifica los personajes laterales del tímpano soriano con la Virgen e Isaías, mientras destaca la relación de la *Paternitas* con Bizancio. En cuanto a los relieves de las enjutas no cree que sean los reyes de Castilla sino “una profetisa o sibila pues María ya está presente en el tímpano”. También resalta otras características iconográficas como la peculiaridad del diablo con Herodes y el ciclo de la Matanza, temas que vincula con el foco de Osma.

En 1996 Watson menciona la arquitectura de Santo Domingo en relación con: “la extrema extensión horizontal del tipo de arcadas ciegas”¹¹². Para esta autora se trata de uno de los últimos casos que desarrollan el tipo de fachada creado siglos antes en la puerta de la Mezquita de Córdoba.

En un libro aparecido en 1996 Christie habla de la iconografía de la Adoración de los veinticuatro Ancianos combinada con la Matanza y en este sentido nombra a Santo Domingo¹¹³. Sin embargo, se centra mucho más en ejemplos de miniatura y pintura que en escultura, por lo que es relativamente poco lo que propone.

Por su parte, Ocón recalca en 1997 el papel directo que Leonor pudo jugar como promotora de la iglesia¹¹⁴. Apunta: “la implicación de la reina en la reedificación de Santo Domingo [...] que se asocia al patrocinio regio [...] ha hecho pensar en la intervención de artistas poitevinos o gascones [...] la figura del rey mago arrodillado pertenece a una larga

¹¹⁰ BASCHET, Jérôme, *Inventivité et serialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie*, en “Annales HSS”, I (1996), pp. 125-126.

¹¹¹ FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Santo Domingo de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LXV (1996), pp. 68, 70-71, 73-75, 78, 82.

¹¹² WATSON, Katherine, *The first romanesque doorway: La puerta de San Esteban*, en “Arte Medievale”, 6 (1996), p. 28.

¹¹³ CHRISTIE, Yves, *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996, pp. 140-144.

¹¹⁴ OCÓN ALONSO, Dulce, “El papel artístico de las reinas hispanas en la segunda mitad del siglo XII. Leonor de Aquitania y Sancha de Aragón”, en *VIII Jornadas de Arte: La mujer en el Arte español*, Madrid, 1997 (1996), pp. 31-32.

serie de figuras estilísticamente próximas como Cerezo, Butrera, Gredilla, Osma [...] que muestran la adopción de una de las recetas de dibujo más innovadoras del momento y que, en último extremo puede relacionarse con obras como el ángel de la Anunciación-Coronación de Silos o con los ángeles del parteluz del Pórtico de la Gloria [...] uno de los más interesantes y que aún requiere un estudio más profundo que permita perfilar adecuadamente sus fuentes y génesis es la Trinidad *Paternitas* que sólo aparece en obras conectadas con esta corriente estilística dentro y fuera de Castilla (Silos, Compostela, Tudela, Soria y la Calzada)”.

En el mismo 1997 Valdez del Álamo, en su artículo sobre el estado de la cuestión de la escultura española se refiere a Santo Domingo en estos términos: “iglesia iniciada hacia el momento en que Alfonso VIII se casó con Leonor de Aquitania en 1170, resulta ser una fuente fértil para el arte tardorrománico de la Península”¹¹⁵. Más adelante encuadra esta iglesia en la corriente de la segunda mitad del siglo XII, concretamente en el grupo de artistas que trabajan en Navarra, Aragón, Silos, Compostela. De hecho, cree que “quizá los artistas de la Seo tengan raíces en Santo Domingo y Sangüesa”.

En un artículo de 1997 Gómez-Barrera indaga en la primera arquivolta de Santo Domingo¹¹⁶. Resalta que la réplica más perfecta del pasaje en el que se inspira esta representación es el Pórtico de la Gloria que a su vez, según indica López-Calo, es deudor de Santo Domingo, y para ofrecer una idea clarificante, pasa a individualizar cada anciano con su respectivo instrumento y vasija. En cuanto a los orígenes, paralelos e influencias, ofrece una breve síntesis de lo que otros autores han indicado hasta la fecha. Así, aprecia “su conexión con el círculo de maestros aragoneses de San Juan de la Peña, Huesca y Agüero, con lo burgalés de Moradillo de Sedano, Ahedo de Butrón y Cerezo de Riotirón, con lo navarro de San Nicolás de Tudela y lo segoviano de la Peña de Sepúlveda”. Por otro lado, contempla la idea de un camino de influencia y transmisión iconográfica desde Soria hasta Santiago: “si se admitiera el año 1150 como datación para el portal soriano, tal y como lo proponen Seebas, Kingsley Porter y Durliat. En tal supuesto el maestro Mateo se habría inspirado en Santo Tomé, y así lo entiende López-Calo al considerar que de no ser así la obra del maestro soriano habría supuesto un retroceso”. Estas ideas de conexión estilística ya han sido revisadas anteriormente por otros autores.

¹¹⁵ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Ortodoxia y Heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Español. Estado de la Cuestión*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IX-X (1997-1998), pp. 18-20.

En 1997 Ocón, dentro de su tónica de estudio de las influencias bizantinas menciona a Santo Domingo de Soria como una obra incluida en el ambiente del “renacimiento bizantinizante”¹¹⁷. Sus dataciones ponen a la iglesia en el entorno de 1200.

Por su parte, Ruiz Maldonado hace referencia a Santo Domingo en conexión con la escultura de la Seo de Zaragoza¹¹⁸. En su libro detalla las escenas de la cabecera zaragozana y por ello conecta alguna con los capiteles de Soria (en cuanto a las coincidencias de temática). En lo referente a la estilística apunta lo que han expuesto otros como Íñiguez, Melero o Lacoste, y a su entender obras como la de Santo Domingo: “se encuentran en una órbita cercana a la obra de la Seo, pero pensamos que los artífices de Zaragoza son, sin embargo, distintos de los que trabajaron en esos otros talleres”.

En 1997 Palomero al hablar de la catedral de Osma, menciona que la parroquia soriana participa de las inquietudes de Silos¹¹⁹. Pero no aporta nada más acerca de los talleres que trabajan en estas importantes obras.

El libro de Melero publicado en 1997 es un resumen actualizado de su tesis doctoral presentada en 1988¹²⁰. En este interesante estudio destaca los paralelos de la composición de las figuras laterales del tímpano de San Nicolás con Santo Domingo de Soria, Moradillo de Sedano, Gredilla de Sedano, San Miguel de Estella, y Santa Magdalena de Tudela. Desarrolla las ideas expuestas en artículos anteriores acerca del posible modelo común, aunque diferencia claramente cada uno de los talleres basándose en una serie de rasgos concretos. Por otra parte considera que los conjuntos navarro-aragoneses deben ser algo anteriores a Soria: “aunque esto no implica que cuando se inició la obra de Soria estuviese ya acabada toda la escultura del taller de Tudela”. De este modo, cree que el aprendizaje de los escultores sorianos se realizó en el foco Zaragoza-Tudela.

Aragonés Estella, en 1998, explica la portada de Santiago de Puente la Reina y menciona en unas pocas ocasiones a Santo Domingo ya que la iglesia soriana presenta

¹¹⁶ GÓMEZ-BARRERA, Juan Antonio, *Los 24 Ancianos de la primera archivolta de Santo Domingo*, en “Revista de Soria”, 17 (1997), pp. 17-29.

¹¹⁷ OCÓN ALONSO, Dulce, “El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España”, en *Viajes y viajeros en la España medieval. Actas del V Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1997 (Aguilar de Campoo 1993), pp. 272-273.

¹¹⁸ RUIZ MALDONADO, Margarita, *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1997, pp. 40-42, 44-45, 49, 59, 77.

¹¹⁹ PALOMERO ARAGÓN, Félix, *La catedral románica de Burgo de Osma (siglos XII-XIII). Reconstrucción hipotética del templo y del recinto canónico*, en “Revista de Soria”, 16 (1997), p. 16.

¹²⁰ MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela. (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, pp. 167-168, 171, 173, 176, 178, 197, 205. Extracto de su tesis doctoral defendida en 1988 en la Universidad Autónoma de Barcelona.

coincidencias con la navarra en la temática¹²¹. Así, se refiere a ella al considerar el tema del Baño del Niño (en cualquier caso, debo resaltar que las coincidencias iconográficas son mayores de las que se destacan en este artículo). De todos modos, otorga al templo una datación muy tardía dentro del románico con lo que ambas iglesias no parecen estar en la misma órbita artística.

En el Simposio acerca de *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano* que tuvo lugar en Santo Domingo de la Calzada en 1998, se hicieron varias reflexiones interesantes para comprender el desarrollo de la plástica y la arquitectura de finales del XII. De entre ellas destacan las siguientes (según el orden de las páginas de la publicación). En su ponencia Yarza detecta semejanzas de filiación entre Santo Domingo de Soria y Santo Domingo de la Calzada¹²². En cuanto a la Trinidad calceatense dice que: “presenta similitudes con el mismo tema del tímpano de la iglesia soriana, pero la calidad es claramente superior”. Además respecto al templo riojano considera: “la dependencia de Silos, antecediendo a Santo Domingo de Soria, es en el ámbito de Burgos y Soria donde se encuentra el origen y la continuidad del escultor más destacado de Santo Domingo de la Calzada”. Por su parte, Melero habla de San Juan de la Peña y menciona a Soria en diversas ocasiones en cuanto a coincidencias en el programa del ciclo del Génesis¹²³. Poza en su comunicación hace depender a Santo Domingo de Soria de Santo Domingo de la Calzada¹²⁴. Respecto a la iglesia soriana, esta autora dice: “si se están llevando a cabo algún tipo de trabajos en la década de los 70 del siglo XII, éstos se deben referir únicamente al plano arquitectónico, porque en lo relativo a la composición y ejecución escultórica de la portada, ningún elemento permite datarla antes de 1180-1185”. Se muestra tan convencida que explica parte de la evolución de la plástica escultórica del siglo XII al XIII por el taller de Santo Domingo de la Calzada. Finalmente, Boto participa

¹²¹ ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza, *La portada de Santiago de Puente la Reina. Estudio iconográfico*, en “Príncipe de Viana”, 213 (1998), pp. 117, 141.

¹²² YARZA LUACES, Joaquín, “La escultura monumental de la Catedral Calceatense”, en *Actas del Simposio: La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), pp. 187-188.

¹²³ MELERO MONEO, Marisa, “Aspectos iconográficos del Claustro de San Juan de la Peña: Reconstrucción del programa de Caída y Redención”, en *Actas del Simposio: La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), pp. 289, 291-292, 298, 306.

¹²⁴ POZA YAGÜE, Marta, “Un itinerario para un taller: El papel de la girola calceatense en la evolución de la escultura hispana del último tercio del siglo XII”, en *Actas del Simposio: La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), pp. 335, 339, 341-342.

con una comunicación en la que resalta los usos de las galerías zoomórficas¹²⁵. Este autor se refiere al óculo de Santo Domingo por ser un lugar en el que: “se desarrolla un conflicto psicomáquico entre hombres y monstruos [...] mediante la figuración bestial se advierte del riesgo de acechanzas espirituales”. En la nota 37 describe todos los temas de las dovelas del rosetón, que yo sepa es el primero que lo hace tras Sainz Magaña, y señala que: “es el panorama infernal, la luz cristológica penetra en la iglesia de Santo Domingo entre una legión de monstruos inicuos”.

En 1999 Patton vuelve a hablar de Santo Domingo en cuanto al ciclo del Génesis y la Matanza (que opina estuvo representada en el claustro de San Juan de la Peña)¹²⁶. Pero en realidad no introduce nada nuevo a lo ya expuesto en su tesis doctoral.

En el mismo 1999 Poza detalla el ciclo de la portada de San Nicolás de Soria y considera la filiación estilística con Santo Domingo. Taller que, según ella, a su vez trabaja en la decoración de Santo Domingo de la Calzada¹²⁷.

Entre las publicaciones del año 2000 es muy poco lo que hace referencia a la iglesia protagonista de este análisis¹²⁸. Sin embargo, Baschet destaca por dos interesantes estudios. En 2000 publica un artículo sobre el tema de la Trinidad *Paternitas*¹²⁹. En él se centra en la particularidad de Santo Domingo por lo que su importancia es evidente: así, destaca la singularidad de este tipo de representación trinitaria en la que se muestra al Padre con el Hijo en brazos y la relaciona con el contexto histórico hispano de confrontación con los herejes, el Islam y los judíos. En cuanto a las dataciones considera como fechas posibles: “para Tudela 1160-1170, para Soria 1170-1188, y una casi-contemporaneidad para Santiago y Silos” (en ningún momento se refiere a Santo Domingo de la Calzada, lo cual pone en evidencia que estos relieves aún no son muy conocidos fuera de España). Señala que, entre los ejemplos, los más remarcables son los de Tudela y Soria: “pues adoptan la Trinidad como sujeto central del tímpano [...] es

¹²⁵ BOTO VARELA, Gerardo, “Leer o contemplar. Los monstruos y su público en los templos tardorrománicos castellanos”, en *Actas del Simposio: La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), pp. 379-381, 384.

¹²⁶ PATTON, Pamela, *The capitals of San Juan de la Peña. Narrative Sequence and Monastic Spirituality in the Romanesque Cloister*, en “Studies in Iconography”, 20 (1999), pp. 72, 76.

¹²⁷ POZA YAGÜE, Marta, *San Nicolás de Soria: Precisiones acerca de su portada*, en “Celtiberia”, 93 (1999), pp. 286, 290, 304.

¹²⁸ De carácter general: VVAA, *Iniciación al arte románico*, Aguilar de Campoo, 2000, pp. 109, 115-116, 121; y VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth y DEL ÁLAMO MARTÍNEZ, Constancio, *Témoins de la foi: le portique nord de Silos et le pèlerinage à Saint-Dominique*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXXI (2000), p. 33.

¹²⁹ BASCHET, Jérôme, “In sinu patris. Remarques sur une singularité de l'iconographie trinitaire dans l'Espagne du XII siècle”, en *Religion et Société urbaine au Moyen Âge. Études offertes à Jean-Louis Biget*, París, 2000, pp. 531-543.

excepcional encontrar esta representación en un lugar tan destacado”. Y en la línea de Valdez del Álamo, como conclusión advierte que este tema se debe a: “la afirmación de la identidad [...] de la superioridad de una Cristiandad enfrentada a sus enemigos”.

En este mismo año hay que señalar el libro de Baschet en el que se amplían las ideas mencionadas en el artículo anterior¹³⁰. Así, advierte del: “desarrollo remarcable de la tipología de *Paternitas* en el arte monumental de los reinos hispánicos en la segunda mitad del siglo XII”. Realiza una serie de comparaciones entre las cuatro representaciones que conoce, y más adelante se refiere concretamente a Santo Domingo de Soria. El autor recalca la confrontación visual de la portada entre “el carácter colectivo del Seno de Abraham y el carácter individual de la *Paternitas*”. Cree que la superposición fue muy calculada y considera posible que se pretendiera hacer una distinción clara entre el modo de filiación de los cristianos y el de Dios. En este sentido, indica que en Soria se encuentran dos series iconográficas muy cercanas temática y formalmente, pero a la vez diferenciadas. Los estudios de Baschet son un referente importante para el análisis de este tipo de iconografía.

En 2000 aparece el libro de Boto sustentado en su tesis doctoral acerca de la galería de monstruos silenses¹³¹. En él se habla de Santo Domingo en cuanto a la iconografía y a la estilística, pero el autor se refiere sobre todo al rosetón ya que es donde se hallan más seres fantásticos. Sus indicaciones están en la línea de sus artículos anteriores.

Muy escasos resultan ser los comentarios sobre la parroquia soriana que he encontrado en 2001, y en esta línea, Barral i Altet en un libro de divulgación denomina “fachada-palacio” a la tipología arquitectónica de Santo Domingo¹³². Basándose en lo ya comentado por muchos destaca las estatuas de los reyes, y considera, en la línea de los que se supone desde hace tiempo, que: “pese a la influencia francesa, esta fachada es un monumento esencial del románico español [...] de finales del siglo XII”. En cuanto a las figuras de cada uno de los extremos del tímpano las identifica con San José y la Virgen.

¹³⁰ BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000, pp. 275-276, 280-285.

¹³¹ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, pp. 129, 172, 182, 185-187, 191-192, 194, 200, 206, 217, 232, 236, 243-246, 250-252, 258, 265-267. Extracto de su tesis doctoral defendida en 1998 en la Universidad Autónoma de Barcelona.

¹³² BARRAL I ALTET, Xavier, *El románico, ciudades, catedrales y monasterios*, Barcelona, 2001, p. 163.

Aparece, también en 2001, un artículo de Poza dedicado a las representaciones del árbol de Jesé¹³³. Esta autora señala que: “la Trinidad *Paternitas* gozó de gran predicamiento dentro de la escultura tardorrománica hispana”, pero no reflexiona acerca de las posibles causas de este “éxito”; de hecho, tan sólo cita a Santo Domingo en una nota a pie de página.

Entre las últimas publicaciones del año 2001 se encuentra la *Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*, donde Boto participa con un artículo en el que se refiere a Santo Domingo al hablar de Moradillo¹³⁴. En su estudio insiste en que en la desaparecida portada de Silos estuvieron los veinticuatro Ancianos y la Matanza de los Inocentes, con lo cual se convertiría en un referente para Soria y Moradillo. De esta última iglesia dice que la Matanza: “se narra con un detallismo y una grandilocuencia análogos a los desplegados en la segunda arquivolta de Santo Domingo”. Más adelante considera a estas dos portadas “condiscípulas”, y no aporta mucho más ya que se centra en una nueva explicación temática para la portada burgalesa.

En 2001 también se presenta el catálogo de la exposición *Soria Románica. El Arte Románico en la Diócesis de Osma*, muestra que se llevó a cabo entre el 27 de junio y el 30 de septiembre¹³⁵. Pero en sus páginas es muy poco lo que se aporta.

De las publicaciones aparecidas en el año 2001 destaca el libro *El arte románico en la ciudad de Soria*¹³⁶. En él se realiza un completo estudio de las parroquias sorianas durante la Edad Media y en relación con Santo Domingo, Rodríguez Montañés apunta ideas que han sido pasadas por alto en muchos estudios. En un relativamente completo análisis del interior apunta interesantes ideas y en cuanto al exterior, va más allá de lo admitido como norma general y pone en duda el patrocinio regio, lamentablemente no aporta datos que le permitan concluir una hipótesis novedosa. Describe todos los capiteles de las arquerías y la portada, y se ocupa (de un modo más general) de las arquivoltas, el rosetón y los cimacios. Además sobre el elaborado programa iconográfico dice que: “se circunscribe a los relieves de la portada, predominando el carácter decorativo o aislado del resto de la escultura”. En cuanto al estilo, retoma ideas ya expuestas, pero las concreta en el “ambiente aragonés y burgalés”, y asimismo considera que existen: “al menos dos manos

¹³³ POZA YAGÜE, Marta, *Santo Domingo de la Calzada-Silos-Compostela. Las representaciones del “árbol de Jesé” en el tardorrománico hispano: particularidades iconográficas*, en “Archivo Español de Arte”, 295 (2001), p. 38.

¹³⁴ BOTO VARELA, Gerardo, “Victoria del león, humillación del demonio”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 69, 74.

¹³⁵ VVAA, *Soria Románica. El Arte Románico en la Diócesis de Osma*, Soria, 2001, pp. 36-38, 40, 44-46, 54, 56, 58.

bien diferenciadas”. Sobre la datación arquitectónica toma postura entre los que retrasan las obras y escribe: “durante el reinado de Alfonso VIII se acomete la nueva fábrica que integra parte de una anterior y que se concluye verosímilmente en los inicios del siglo XIII”. Acerca de la escultura está de acuerdo con los que consideran probables las fechas del último tercio del siglo XII y habla de un: “abarrocamiento propio de la escultura de fines del siglo XII”. Concluye diciendo: “con dichos argumentos, la cronología de la iglesia se situaría entre finales de la década de 1170 y antes de 1188 (inscripción de Moradillo)”. Esta frase es la que se viene repitiendo desde los primeros estudios que he mencionado y aunque se decanta por: “finales de la década de 1170” no aporta argumentos sólidos para su postura. Así, el libro valora viejas teorías, pero reconoce las nuevas reflexiones en torno al problema, y en este sentido, el análisis del conjunto resulta ser uno de los más completos de los que se han realizado hasta la fecha.

Del año 2002 sólo tengo constancia de la aparición de un libro de carácter general en el que se cita a la parroquia soriana en algunas ocasiones¹³⁷. Y para finalizar he de mencionar que en noviembre de 2002 se presenta la *Enciclopedia del románico en Castilla y León*, pero los volúmenes de la provincia de Soria (tres) no verán la luz hasta pasado el mes de marzo de 2003. Por el momento esto es todo lo que se puede decir acerca de la historiografía de Santo Domingo de Soria.

- III. 2. Reflexiones acerca del conocimiento actual sobre Santo Domingo

Los problemas que permanecen, tras este repaso a la bibliografía, se fundamentan en ciertas contradicciones basadas en escollos que resulta necesario salvar, para ello es obligado hacer un estudio amplio y riguroso sobre el tema. El valor de los resultados obtenidos resulta muy desigual y, aunque ciertas investigaciones revelan una serie de datos muy interesantes y excelentes reflexiones, continúan existiendo carencias preocupantes. Sorprendentemente, y pese su interés iconográfico y estilístico, Santo Domingo de Soria carece de un estudio monográfico exhaustivo que la integre en las actuales perspectivas de investigación histórico-artísticas. Por todo esto, se deben plantear nuevos caminos para enfrentar el problema e intentar ofrecer una interpretación global que procure disminuir las incertidumbres.

¹³⁶ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, pp. 59-91.

¹³⁷ VVAA, *Perfiles del Arte Románico*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 57, 59-61, 71-72, 75.

Después de este recorrido a través de las variadas menciones que se han realizado sobre la iglesia, resulta probada su importancia artística en el ámbito del tardorrománico hispano; pero como son muchas las lagunas que aún quedan por resolver conviene exponer, de manera general, los aspectos en los que estriban las dudas¹³⁸.

En primer lugar, he de recalcar la falta de acuerdo sobre las fases de construcción. Como se ha podido ver no hay consenso en determinar qué corresponde a qué. No se dice casi nada de la torre y se evita hablar de su papel tanto en el proyecto original como en la remodelación. Tampoco se estudia a qué puede responder el cambio de los soportes en las naves y es muy poco lo que se apunta sobre el ábside románico. Por otro lado, son múltiples los problemas planteados a la hora de confirmar la cronología relativa de la portada y del rosetón. Tanto en la cuestión arquitectónica como en relación con la escultura, las dudas sobre las fechas permanecen y aunque la postura mayoritaria se decanta por la mitad del siglo XII, existen opiniones variadas: desde quienes creen posible la realización de la obra en la mitad del siglo, hasta los que consideran que no se concluye antes del XIII. En este sentido, mientras la boda de los monarcas se acepta mayoritariamente como término *post quem*, la fecha de Moradillo se considera como *ante quem* (1170-1188). Como trataré de constatar no todo es tan obvio como parece: los monarcas probablemente no tienen nada que ver con Santo Domingo, y Moradillo diverge bastante más de lo que parece a simple vista.

Tampoco se intenta establecer un marco histórico detallado y por ello casi nunca se procura ver el contexto en el que se encontraba Santo Domingo en el momento de su construcción. En este sentido, la carencia de documentación es el principal inconveniente, pero tal y como intentaré demostrar existen algunos datos como para intentar una reconstrucción aproximada.

Por otro lado, en cuanto a la tipología arquitectónica se hace hincapié en las filiaciones con el oeste de Francia: Aquitania, Anjou, Poitou y Saintonge han sido las zonas más repetidas. Concretamente se destacan los parecidos con las iglesias de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, Angoulême, Santa Cruz de Burdeos, Abadía de las Damas de Saintes, Aulnay y otras, pero se han dejado de lado muchos templos que presentan semejanzas más directas. Asimismo se explica casi todo mediante la llegada de Leonor a la Península (como si ella fuese la única responsable de la construcción y antes no hubiese

¹³⁸ De todos modos, en cada capítulo hablo detenidamente de los problemas, los analizo e intento argumentar y justificar mis propias teorías.

existido nada parecido en el territorio hispano). Sin quitar importancia al papel de la reina, mi intención es dejar claro que no todo se reduce a su influencia: como trataré de mostrar, el arco de filiaciones es muy extenso y complejo.

En otro orden de cosas, las diferentes relaciones estilísticas se plantean a partir de multitud de obras escultóricas que no siempre tienen tantos puntos de contacto como algunos estudiosos recalcan. Además, en ocasiones tan sólo se realizan menciones iconográficas cuando existen vínculos formales, y otras veces se magnifican similitudes en la temática cuando lo más relevante son las cuestiones estilísticas. Los relieves comparativos se encuentran en una extensa zona geográfica que abarca Castilla, Aragón, Navarra, la Rioja y Galicia y se localizan en: Santo Domingo de Silos, Santiago de Compostela, Santo Domingo de la Calzada, Burgo de Osma, San Juan de Duero, San Nicolás de Soria, San Juan de la Rabanera, Berlanga de Duero, San Miguel de Almazán, Seo de Zaragoza, San Juan de la Peña, Ahedo de Butrón, Santiago de Agüero, Santa María, la Magdalena y San Nicolás de Tudela, Pamplona, San Miguel de Estella, Armentia, Cerezo de Riotirón, Gredilla y Moradillo de Sedano, Butrera, Ahedo de Butrón, Aguilar de Campoo, Santa María de Aradón, Languilla, Alquité, Sacramenia, Omeñaca, Tiermes, Aguilera, etc. Hasta el momento las relaciones parten de conexiones parciales y no se lleva a cabo la tarea de ver cuál es el lugar que ocupa Santo Domingo en relación con este listado de obras tan variadas. Además, casi todos los análisis carecen de referencias a la diferenciación de los modos escultóricos del taller soriano, cuestión que imposibilita el análisis detallado de los estilemas que se repiten en unas obras u otras. En este sentido, aparecen valoraciones muy generalistas que se derrumban al comprobar su validez y al mismo tiempo se admiten secuencias cronológicas que resultan erróneas.

Igualmente se plantean preocupantes incertidumbres al aceptar las relaciones con otras representaciones iconográficas, paralelas en ciertos detalles, pero diferentes en otros, como ocurre con escenas de: San Pedro de Soria, San Juan de Duero, San Juan de la Rabanera, Berlanga de Duero, Burgo de Osma, Gredilla de Sedano, Moradillo de Sedano, Butrera, Cerezo de Riotirón, Ahedo de Butrón, Santiago de Compostela, Santo Domingo de Silos, Santo Domingo de la Calzada, Sangüesa, San Miguel de Estella, San Nicolás de Tudela, San Juan de la Peña, Santiago de Agüero, Seo de Zaragoza, etc. En general no se ahonda en el estudio iconográfico y algunos autores se limitan a establecer planteamientos globales. De la misma manera, no se estudia la posible tradición iconográfica, el porqué de la colocación de determinadas escenas, el porqué de las que

faltan, la relación con otras fuentes literarias, etc. Es muy poco lo que se dice acerca del programa y apenas se mencionan las posibles relaciones con sermones o tratados teológicos del momento. Tampoco se llama la atención sobre ciclos bizantinos de miniaturas, pinturas o mosaicos, las relaciones se centran en aspectos demasiado generales y casi nunca se ponen de manifiesto las peculiaridades de Santo Domingo.

A los problemas anteriores se suman los derivados de la identificación de algunas escenas o personajes de los relieves de la fachada. Interpretaciones que no son siempre coincidentes y que, salvo en contadas ocasiones, casi nunca se demuestran con argumentos detenidos. La figura masculina del lateral del tímpano, ha sido reconocida como San Juan Evangelista, Isaías, San José o Cristo Redentor. Y dentro de este mismo ámbito se encuentra la dificultad de ver a quién corresponden las figuras situadas en las enjutas, imágenes que han sido identificadas a partir de un elenco de personajes variados como Alfonso VIII, Leonor, Moisés, San Pedro, San Pablo, una sibila, etc. El mal estado de muchos elementos favorece la creación de hipótesis que se aventuran sin confirmar, pero en este sentido hay que recordar que algunas afirmaciones erróneas se establecen en escenas que se ven perfectamente. Así, el problema deriva, posiblemente, de un mal conocimiento de los paralelos y de un escaso interés por el detalle de las esculturas.

De la misma manera, hasta el momento no se ha descrito nunca el tímpano, las dovelas de las arquivoltas, los capiteles de la portada, las figuras de las enjutas, el rosetón, los capiteles de las arquerías ciegas y los cimacios en un mismo libro o artículo. En las obras en las que se hace referencia a uno de estos elementos se deja de lado el resto y no se ha abordado un examen profundo de todo el conjunto. Como se puede comprobar, aunque las referencias han aumentado en las tres últimas décadas, nunca se ha propuesto un estudio iconográfico ni formal completo.

En definitiva, se trata de análisis genéricos que no satisfacen totalmente las expectativas de una investigación extensa. Debido a todo ello, Santo Domingo no ha sido destacado en la medida que se merece. Por todo lo dicho, creo que es el momento de hacer un planteamiento unitario que intente resolver, en la medida de lo posible, algunas de las principales carencias anotadas.

Es el momento de pasar al análisis arquitectónico para conocer mejor Santo Domingo y para destacar las limitadas referencias documentales que sirven como punto de partida.

ÍNDICE

VOLUMEN I

I.	Introducción. Agradecimientos.....	1

PRIMERA PARTE: CONSIDERACIONES GENERALES

II.	Aproximación al marco histórico.....	13
II. 1.	Alfonso VIII, Leonor de Aquitania y Soria.....	14
II. 2.	Castilla en la segunda mitad del siglo XII: fronteras y conflictos, alianzas y hostilidades.....	23
II. 3.	La actividad constructiva en tiempos de Alfonso VIII.....	32
II. 4.	Santo Domingo y la ciudad de Soria en el siglo XII.....	35
II. 5.	Conclusiones.....	43
III.	Historiografía y problemática.....	45
III. 1.	Estado de la cuestión.....	46
III. 2.	Reflexiones acerca del conocimiento actual sobre Santo Domingo.....	89

IV.	Arquitectura.....	93
IV. 1.	Datos documentales y noticias históricas sobre el templo.....	94
IV. 2.	Planta: estado actual.....	103
IV. 3.	Alzados.....	107
IV. 4.	Torre.....	112
IV. 5.	Etapas de construcción.....	115
IV. 6.	Filiación arquitectónica.....	125
IV. 7.	Conclusiones.....	129
V.	Análisis de la fachada.....	133
V. 1.	Descripción.....	134
V. 2.	Materiales: descripción y procedencia. Marcas de cantería.....	136
V. 3.	Dimensiones.....	138
V. 4.	Alteraciones y restauraciones. El pórtico de madera.....	142
V. 5.	La composición: ¿filiación francesa?.....	146
V. 6.	La composición: vinculaciones hispanas.....	159
V. 7.	Conclusiones.....	163
VI.	Descripción de los elementos figurativos de la fachada.....	167
VI. 1.	Tímpano (T).....	171
VI. 2.	Primera arquivolta (A I).....	179
VI. 3.	Segunda arquivolta (A II).....	186
VI. 4.	Tercera arquivolta (A III).....	193
VI. 5.	Cuarta arquivolta (A IV).....	203
VI. 6.	Capiteles de la portada (Cp).....	214
VI. 7.	Cimacios (Ci).....	221
VI. 8.	Figuras de las enjutas (E 1 y E 2).....	226
VI. 9.	Rosetón (R).....	228
VI. 10.	Capiteles laterales de las arquerías ciegas (Cf).....	235

SEGUNDA PARTE: ICONOGRAFÍA

VII.	Tímpano.....	259
VII. 1.	Trinidad <i>Paternitas</i>	261
VII. 2.	Tetramorfos.....	302
VII. 3.	Figuras laterales.....	316
VII. 4.	Composición.....	320
VII. 5.	Conclusiones.....	324
VIII.	Las cuatro arquivoltas.....	327
VIII. 1.	Primera arquivolta: los Ancianos del Apocalipsis.....	328
VIII. 2.	Segunda arquivolta: la Matanza de los Inocentes.....	346
VIII. 3.	Tercera arquivolta: la Infancia de Jesús.....	376
VIII. 4.	Cuarta arquivolta: la Pasión de Cristo.....	419
VIII. 5.	Composición.....	444
VIII. 6.	Conclusiones.....	445
IX.	Capiteles de la portada.....	447
IX. 1.	Ciclo de los seis días.....	450
IX. 2.	Ciclo de la Creación del hombre.....	462
IX. 3.	Los Hechos de los apóstoles.....	482
IX. 4.	El conjunto temático.....	493
IX. 5.	Cimacios: vegetales, seres fantásticos, roleos y luchas.....	498
IX. 6.	Conclusiones.....	505
X.	Las figuras de las enjutas.....	507
X. 1.	Propuestas de identificación.....	508
X. 2.	En torno a las imágenes regias hispanas.....	513
X. 3.	Una interpretación conforme al programa.....	517
X. 4.	Colocación en las enjutas: la tradición hispana.....	518
X. 5.	Conclusiones.....	522

XI.	El programa.....	525
	XI. 1. El conjunto temático soriano visto por algunos investigadores	526
	XI. 2. Contenido doctrinal y contexto histórico.....	527
	XI. 3. Iconografía, programa y cronología.....	536
	XI. 4. Conclusiones.....	539
XII.	El rosetón.....	543
	XII. 1. Descripción.....	544
	XII. 2 Relación con otros rosetones. Tipología y colocación.....	545
	XII. 3. Propuestas simbólicas. Ornamentación. Conexiones.....	547
	XII. 4. Conclusiones.....	562
XIII.	Capiteles de las arquerías ciegas.....	565
	XIII. 1. Consideraciones preliminares.....	566
	XIII. 2. Bestias y seres fantásticos: decorativismo o simbolismo.....	569
	XIII. 3. Conclusiones.....	589

TERCERA PARTE: FORMA Y ESTILO

XIV.	El estilo de los relieves. Generalidades.....	595
	XIV. 1. Aspectos formales de la figuración humana.....	596
	XIV. 2. Composición. El lenguaje de los gestos.....	600
	XIV. 3. Tipos de plegados. Clasificación.....	603
	XIV. 4. Vegetales y animales reales o fantásticos.....	606
	XIV. 5. Espacio. Relación con el marco.....	609
	XIV. 6. Tipo de talla. Volumen.....	610
	XIV. 7. Conclusiones.....	611

BIBLIOGRAFÍA.....745

VOLUMEN II: ILUSTRACIONES

Ilustraciones.....1

ADVERTENCIA AL LECTOR

Quisiera dejar claro desde el principio que esta tesis doctoral no ha sido concebida para que se consultara en fichero informático, sino a partir de los ejemplares que se encuentran en la Universitat Rovira i Virgili. Debido a ello, en el volumen de texto la maquetación presenta algunos folios que no he escaneado para este CD y en consecuencia aquí aparecen algunos saltos de páginas, por ejemplo: de la p. 10 a la p. 13 en el ejemplar de la Biblioteca se encuentra una portadilla con imagen y el título PRIMERA PARTE. CONSIDERACIONES GENERALES; de la p. 130 a la p. 133 aparecen dibujos con la fachada, alzados y torre; en la p. 137 las marcas de cantero están hechas a mano; entre la p. 164 y la p. 167 se ha colocado una imagen de la fachada; de la p. 167 a la p. 171 hay una fotografía del conjunto del edificio visto desde un lateral, un dibujo-croquis con la localización de las siglas que repito con más frecuencia y un esquema del tímpano; de la p. 177 a la p. 179 aparecen unas viñetas con los dibujos de cada una de las dovelas de la primera arquivolta; de la p. 184 a la p. 186 aparecen más viñetas con los esbozos de las dovelas de la segunda arquivolta; de la p. 192 a la p. 193 se encuentran los dibujos de la tercera arquivolta; de la p. 200 a la p. 203 hay apuntes de las dovelas de la cuarta arquivolta, de la p. 211 a la p. 214 se encuentran los dibujos de los capiteles; los folios correspondientes al ÍNDICE DE LOS ASUNTOS REPRESENTADOS EN LA FACHADA no llevan número de página pero corresponden a las pp. 245-254; tras este listado de los asuntos de la fachada, en la p. 255 aparece la segunda portadilla con imagen y el título SEGUNDA PARTE. ICONOGRAFÍA; de la p. 590 a la p. 593 se presenta la tercera portadilla con imagen y el título TERCERA PARTE. FORMA Y ESTILO; entre la p. 635 y la p. 638 se encuentra un listado de las principales iglesias estudiadas en el texto y un mapa aproximado de su colocación en el tercio norte peninsular; finaliza el volumen correspondiente al texto con la Bibliografía y existe un segundo tomo de ilustraciones que no he incluido en este CD. La razón por la cual no aparece en este formato informático es que las imágenes no fueron escaneadas para la presentación de la tesis y resulta una tarea imposible de realizar en la actualidad. A pesar de que soy consciente de que este trabajo queda, en cierta medida, incompleto sin las fotografías remito a los ejemplares de la Universidad en los que se encuentra el volumen de las ilustraciones (incluyo el índice de las imágenes para que se vea, al menos, a qué corresponden las llamadas a las figuras que aparecen en los laterales del texto).

Siento mucho la información visual que queda sin ser presentada en este formato, pero a mi favor me gustaría dejar claro que la difusión de las tesis doctorales a través del proyecto TDX se lleva a cabo desde hace poco más de un año, y por otro lado quisiera destacar que resulta difícil mostrar en soporte informático el volumen de casi 900 imágenes que aparecen entre los dos tomos de tesis.

- XI. EL PROGRAMA

“Es necesario multiplicar los interrogantes para obtener el máximo de información”.

Joaquín Yarza

A lo largo de este estudio he tenido la posibilidad de insistir en el carácter especial de la iconografía de Santo Domingo y, como se ha podido comprobar, parte de su interés radica en la relevancia del programa: sin duda, se trata de uno de los más completos en el ámbito narrativo del conjunto de las iglesias peninsulares. El problema es conocer de dónde surgieron los temas, por qué se combinaron de esta manera y cuál fue la intención de quien planteó esta doctrina.

A pesar de que no he concluido de analizar la iconografía de todos los asuntos de la fachada, he creído conveniente introducir en este momento el análisis del programa porque, a mi entender, éste se ciñe a los conjuntos temáticos estudiados hasta el momento: tímpano, arquivoltas, capiteles de la portada y figuras de las enjutas. El resto de figuraciones que se ven en el rosetón y en los capiteles de la arquerías ciegas no implican una idea unitaria y pueden ser entendidos perfectamente al margen del discurso principal.

Tras el estudio e identificación de cada uno de los motivos de las esculturas parece admisible pensar que las particularidades iconográficas, de las cuales se ha visto que no hay paralelos en los reinos hispanos, se copiaron de bocetos procedentes de obras bizantinizantes. Del mismo modo, es factible creer que ciertas novedades o peculiaridades, que se entienden a partir de las semejanzas con las esculturas de Silos, imitaron a las del monasterio. En realidad, existen demasiadas conexiones con ambos precedentes como para desechar tales vínculos y, además, la interpretación teológica parece ser demasiado compleja como para apuntar a una innovación creada *ex novo* para

una parroquia soriana. Por ello, el análisis de Santo Domingo requiere tener en consideración el programa de Silos, pues es en este cenobio burgalés donde realmente podían estar algunas de las soluciones que permitirían aclarar ciertas dudas acerca del programa.

La comparación con las obras hispanas que muestran una ordenación iconográfica completa y coherente permitirá poner de relevancia similitudes que reforzarán los parentescos establecidos a lo largo de las páginas anteriores. En este sentido, resulta muy sugestiva la idea de establecer nexos entre los ejemplos que muestran similar temática ya que las coincidencias responden a inquietudes determinadas propias de un momento histórico concreto, de manera que se puede acotar el ámbito de la cronología a partir de algunas consideraciones iconográficas.

No existen muchos estudios que desde el campo del arte hayan abordado el problema teológico de la portada soriana y los pocos que lo han mencionado han enmascarado las explicaciones mediante una identificación parcial y, en cierta medida, errónea del conjunto. La idea principal parece ser más intrincada que la de la Redención: se trata de un compendio coherente de la historia bíblica, es una *lectio divina* que busca desarrollar dos dogmas: la doctrina trinitaria y la doble naturaleza de Cristo.

- XI. 1. El conjunto temático soriano visto por algunos investigadores

En general las particularidades a las que he dedicado las páginas anteriores no han centrado el interés de los estudiosos, pero tal y como se ha visto en ellas están las claves. Con frecuencia se ha apuntado que el de Santo Domingo es un ciclo de Redención. A mi entender no es únicamente eso, tras la historia de la salvación se muestran algunos de los principales dogmas de la ortodoxia cristiana.

Respecto a las escasas referencias al programa hay que apuntar algunas como la de Marichalar, quien escribe: “la historia de la Redención culmina en la cuarta archivolta con la Pasión de Cristo”¹. Para Sainz Magaña “todo está concebido para dirigir la vista hacia la portada y de ésta hacia el tímpano, donde se resume todo el programa iconográfico del templo: la Redención”². Por su parte, Bango concreta un “ciclo cristológico que,

¹ MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé)*. Art and History, Madrid, 1972, p. 14.

² SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de sus monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 194.

iniciándose con la Anunciación concluye con la Resurrección”³. Boto opina “en realidad, próximo al fiel se muestra la Redención aportada al mundo por Cristo y, a mayor distancia, un panorama infernal. Tímpano y rosetón confrontan visiones del Más Allá sobre el muro occidental del templo”⁴. Para Valdez del Álamo, quien en su tesis doctoral explica el programa de Silos: “el tímpano de Soria al colocar a la *Paternitas* trinitaria en el centro, enfatiza la divinidad de Cristo”⁵. Finalmente, en el libro de más reciente aparición se concreta: “un auténtico programa que, junto a elaborar una teoría de la redención [...] se preocupa de ensamblar los mensajes del Antiguo y el Nuevo Testamento unificándolos en la figuración trinitaria del tímpano”⁶. Como se puede comprobar, han escapado de la mayor parte de interpretaciones los matices que resultan ser más interesantes y reveladores del programa: la doble naturaleza de Cristo a partir de su filiación divina y humana. Con la doctrina de la Trinidad y de la Creación, se evoca el misterio de la Encarnación y la muerte.

- XI. 2. Contenido doctrinal y contexto histórico

Tal y como he apuntado con anterioridad, la fachada no presenta una lectura iconográfica unitaria para todos sus elementos y la atención principal se centra en la portada. En ella, la importancia de la doble naturaleza de Cristo es patente a partir de un simple análisis: mientras en el centro del tímpano se hace hincapié en la Paternidad divina y en el dogma trinitario, en los laterales se enfatiza la humanidad de Cristo mediante las figuras de María e Isaías. La Encarnación se completa con el ciclo de la Infancia (que remite a lo humano) y con el de la Pasión y Resurrección (que conecta con lo divino).

El mensaje teológico parece partir de un notable interés por realzar la Trinidad, cuya imagen se muestra reforzada por la consustancialidad de la humanidad y la divinidad del Hijo⁷. Pero al margen del foco de atención principal, todo el programa se fundamenta en el ciclo de la Creación que, por su carácter de inicio, parece que debe ser interpretado en primer término.

³ BANGO TORVISO, Isidro, *Alta Edad Media. Introducción al Arte Español*, Madrid, 1989, p. 211. Este mismo autor habla de: “Redención cristológica” en BANGO TORVISO, Isidro, *El Románico en España*, Madrid, 1992, p. 286.

⁴ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios en el claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 244.

⁵ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 151.

⁶ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 88.

⁷ Se trata del principio de la fe ortodoxa de las tres esencias Paternidad, Filiación y Procesión.

La intervención de Dios en la tierra no podía tener lugar sin el Antiguo Testamento, de manera que el Génesis es el punto de partida de la lectura y sienta las bases del origen de la Creación. El universo es entendido como un símbolo, y en este sentido el Antiguo Testamento prefigura el Nuevo. Para Isidoro de Sevilla, el conocimiento del mundo parte de la noción de la Creación⁸. Así, no es posible explicar la Redención del hombre sin narrar su Caída, y no es posible explicar el Pecado sin relatar su Creación. Hugo de Saint-Victor afirma que: “el primer conocimiento es el de nuestra existencia [...] al principio de la historia el hombre se encuentra en pecado, pero lo ignora; Dios promulga la ley para librarle del pecado y después le da la gracia para fortalecerlo [...] obra del Espíritu Santo”⁹.

En Santo Domingo el universo aparece como la creación de un Dios uno y trino (es un Anciano con nimbo crucífero). Jesucristo, su Hijo engendrado y no creado, consustancial al Padre, se encarnó para salvar al hombre del Pecado de Adán. En este sentido, es imprescindible conocer el relato de la historia de los primeros Padres para que el hombre sepa que debe colaborar en la obra de salvación al someterse a los mandamientos de Dios y de la Iglesia: será la única manera de evitar la perdición eterna y gozar de la felicidad celestial reservada a los elegidos que descansan en el Paraíso. Según Gilson: “esta vasta perspectiva, enriquecida y precisada por la paciente labor de los Padres, es la que en la Edad Media se impone a todos los espíritus”¹⁰. El programa de Santo Domingo intenta, sin duda, mostrar los grandes misterios y preocupaciones de las gentes de la Edad Media, pero en relación con un cuidado interés teológico y político.

En las arquivoltas los ciclos se vinculan unos con otros, y en esta sucesión narrativa existe una serie de testimonios de la revelación de la divinidad de Cristo: en el ciclo de la Infancia aparecen Isabel, José, la partera, los pastores, los ángeles, los Reyes Magos, Simeón y Ana; y en el de la Pasión los apóstoles, los ladrones, José de Arimatea y las Tres Marías. Todos confirman la misma idea. Mientras, el mundo de lo divino y la gloria se completa con los mártires, que a su vez también son testigos (según la denominación griega)¹¹. En este contexto aparece el Paraíso con el Seno de Abraham, que

⁸ ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1993.

⁹ GILSON, Étienne, *La filosofía en la Edad Media desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, Madrid, 1985 (1952), pp. 285, 308.

¹⁰ *Ibidem*, p. 699.

¹¹ Sobre la Matanza Cromacio de Aquilea escribe *Imitemur igitur huiusmodi puerorum exemplum, id est omnium sanctorum, ut in regnum coelorum intrare cum ipsis mereamur*. Los niños son uno de los principales modelos de acceso al reino celeste.

remite al concepto de adopción universal de los cristianos. Y, finalmente, los Ancianos se han colocado en perpetua adoración de la divinidad.

En realidad, el evangelio de Juan permite entender bastante el conjunto, ya que sintetiza las principales ideas. Jn 1, 1-18: *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. Hoc erat in principio apud Deum [...] Et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis; et vidimus gloriam ejus, gloriam quasi Unigeniti a Patre plenum gratiae et veritatis [...] Deum nemo vidit, unquam; ungenitus Filius qui est in sinu Patris, ipse enarravit.* Al margen de las tradiciones figurativas, la elaboración del programa pudo tener su principal fundamento en la Biblia, pero en esta línea también es necesario destacar una serie de escritos e interpretaciones de los religiosos más influyentes en el contexto que nos ocupa.

Para Ildefonso de Toledo “un hombre tomado de la estirpe de David abre a los corazones de los creyentes en virtud del poder de la divinidad que tiene unida, los misterios de su encarnación, que no podrá cerrar en los predestinados todo el rigor de los infieles [...] Yo soy la puerta. Si alguno entrare por mí se salvará (Jn 10, 9) Empiezan, pues, a abrirse los inicios de la fe para aquel a quien, regenerado por el bautismo después de la recepción del Espíritu Santo, se entregare a Cristo por la participación del cuerpo de Cristo. Y verá abierto el libro de la divina enseñanza, que, cerrado por el arcano de los siete sellos, fue abierto por el león vencedor de la tribu de Judá. Y este libro de toda la Sagrada Escritura fue abierto porque su comprensión es revelada a los hombres por Cristo, que cargó sobre sí solo y quiso que se cumplieran los misterios que estableció y previó debían cumplirse para la salvación del género humano. Sus siete sellos son los siguientes: el primero, la **encarnación**; el segundo, el **nacimiento**; el tercero, la **pasión**; el cuarto, la **muerte**; el quinto, la **resurrección**, el sexto, la **gloria**, el séptimo, el **reino**. Y esta apertura de los sellos es la plena redención del género humano, y el que la alcanza llega a dicho orden”¹². De la importancia de Ildefonso de Toledo da fe la existencia de sus libros en el monasterio de Silos, y de sus palabras se deduce el interés por los principales temas desarrollados en Santo Domingo.

Por su parte, Valdez del Álamo recoge un himno de uno de los manuscritos de Silos (que era leído en Navidad) en el que se detallan ciertos aspectos sumamente interesantes para este programa. Entre otros asuntos se enfatiza la doble naturaleza de Cristo y el papel del Creador: *A solis ortus cardine/Ad usque terrae limitem,/Christum canamus Principem,/Natum Maria Virgine./Beatus Auctor saeculi/Servile corpus induit:/Ut carne carnem*

*liberans,/Ne perderet quos condidit./Castae Parentis viscera/Caelestis intrat gratia:/Venter puellae
bajulat/Secreta, quae non noverat./Domus pudici pectoris/Templum repente fit Dei:/Intacta nesciens
virum/Verbo concepit Filium./Enixa est Puerpera/Quem Gabriel praedixerat,/Quem matris alvo
gestiens/Clausus Joannes senserat./Foeno jacere pertulit:/Praesepe non abhorruit:/Parvoque lacte pastus
est/Per quem nec ales esurit./Gaudet chorus caelestium/Et angeli canunt Deo:/Palamque fit
pastoribus/Pastor, Creator omnium./Gloria tibi Domine,/Qui natus es de Virgine,/Cum Patre et
Sancto Spiritu/In sempiterna saecula¹³.* La pérdida de la mayor parte de la Biblioteca de Silos,
así como las de otros centros monásticos influyentes, no permite detallar más la posible
existencia de manuscritos que, seguramente podrían aportar luces acerca del contexto de
las representaciones sorianas.

Los elementos únicos aparentemente inventados en el cenobio silense, manifiestan su papel relevante en el marco de la tradición hispana. Parece que los artistas de Silos incorporaron elementos bizantinos a los rasgos peninsulares para adecuar la apariencia de las imágenes a los intereses benedictinos peninsulares. Todo apunta a que es en este contexto donde debe ser entendido el programa de Santo Domingo: como una derivación de ciertas inquietudes monacales. En este sentido, Rupert de Deutz, ejemplo de devoción benedictina, destacó en sus textos tanto la humanidad de Cristo, como su divinidad y la Trinidad¹⁴. Germán de Pamplona apunta que Rupert de Deutz veía en la teofanía del *Sedens in throno* c. IV, 2, 8 al grupo binario del Dios Padre y Dios Hijo, inducido por la perícopa *Qui erat, qui est et qui venturus est*¹⁵. Al margen de la estudiada tradición iconográfica bizantina, parece posible un influjo de este tipo de ideas en cuanto al énfasis y la creación del grupo de la Trinidad *Paternitas* vertical. De la misma manera, el texto benedictino de un monje de Bèze permite deducir un cierto interés por cuestiones que también se manifiestan en la portada soriana: *Sinus Abrahae secreta requies est Patris ibi manifeste declaratur virtus Patris, splendor Filii, suavitas Spiritus Sancti. Ibi epulantur sancti et exultant in conspectu Dei. Ibi sunt mansiones lucidissimae, ibi quiescunt sanctorum animae et*

¹² ILDEFONSO DE TOLEDO, *De cognitione bapt.* 19, PL. 96, 130, 11-14

¹³ Silos, ms. 9, fol. 150v, Londres, British Library Add. 30,848, fol. 28r, Add. 30,850, fol. 25r. Transcripción en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "Nova et Vetera" in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 113.

¹⁴ *Ternarius numerus, qui apud saeculares quoque philosophos insignis habetur, pro eo quod imparium, et eorum qui praeter unitatem nullam aliam recipiunt selectionem, primus est numerorum, apud nos longe amplius praeclari nominis, imo primae ac divinae est autoritatis, tam propter ipsam essentiam sanctae et individuae Trinitatis quam pro eo quod salvator noster tertia die resurrexit a mortuis*; RUPERT DE DEUTZ, *De divinis officiis*, PL. 170, 194.

¹⁵ PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, pp. 5-6.

*inebriantur ab ubertate laudis divinae*¹⁶. Así pues, es factible que en las concepciones benedictinas estuviesen ciertas respuestas al conjunto del programa, y la medida en que Santo Domingo de Soria no parece haber tenido nada que ver con este tipo de monacato, todo apunta a Silos.

La iconografía no es siempre una clave tan segura como el estilo para datar una obra ya que, según Weitzmann, un tema puede representarse durante muchos siglos en distintos estilos con escasa o nulas modificaciones en la concepción del significado. Sin embargo, para Schapiro: “esto puede ser cierto para un tema concreto, pero no tanto para un ciclo completo [...] pues donde abundan los temas tenderán a manifestarse los intereses y las actitudes contemporáneas por lo menos en unos cuantos detalles, aún cuando se trate de una copia de un ciclo antiguo”¹⁷. En realidad, es posible vislumbrar las preocupaciones de la Iglesia y los promotores de la obra a partir de un estudio iconográfico. Si bien no es segura la datación, puede ser bastante aproximada si se tiene en cuenta el contexto teológico, político, económico y cultural.

En este sentido, la defensa de la doble naturaleza de Cristo y la Trinidad parece inscribirse en un periodo concreto en el que la preocupación por las herejías centraba buena parte de la doctrina ortodoxa. Fuera de la Península tal idea se constata en el contexto de 1150 en torno a la escuela de Chartres (allí, el dogma trinitario y el de la Creación eran parte fundamental del pensamiento). Pero ya desde décadas antes, hacia 1130, se había intensificado un marcado interés por el tema de la doble naturaleza de Cristo, y esta dirección teológica se mostró sobremanera en el ámbito benedictino. Valdez del Álamo apunta que los temas seleccionados en las esculturas de Silos reflejaban los asuntos monásticos internacionales¹⁸. De hecho, Pedro el Venerable (1122-1156), abad de Cluny, hizo un viaje a España en 1142 y es posible que sus ideas antiheréticas hubieran influido de alguna manera en el marcado interés hispano por destacar la doble naturaleza. En esos años se pudieron fraguar las innovaciones iconográficas que, desde el monasterio de Silos, se difundieron y adaptaron en otras iglesias peninsulares. Para Valdez del Álamo, el camino paralelo del pensamiento expresado en Cluny y en Silos es

¹⁶ BASCHET, Jérôme, “Le sein d’Abraham: un lieu de l’au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)”, en *Actes du Colloque de la Fondation Hardt*, Poitiers, 1996 (Génova 1994), p. 77, nota 34.

¹⁷ SCHAPIRO, Meyer, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía: el cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1987 (1979).

¹⁸ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 106.

un buen indicador de que la iconografía innovadora de la segunda campaña fue probablemente fruto de los años 1130¹⁹.

La principal cuestión es valorar el éxito de determinados temas en el ámbito hispano, si como he destacado se compartían en Europa ciertas coordenadas de pensamiento que estaban dirigidas a afirmar la ortodoxia ¿por qué no se repitió la imagen principal del tímpano (que sintetizaba el programa de la doble naturaleza) en más lugares fuera de la Península? La respuesta debe ser explicada en el marco de la Iglesia hispana, y si se retrocede en el tiempo es posible entender algo más el asunto.

La reforma gregoriana impactó profundamente en la Iglesia peninsular, de hecho, en la epístola de Gregorio VII de 1074 se atribuía a la liturgia mozárabe un carácter sospechoso de heterodoxia debido “a la demencia de los priscilianos, a la perfidia de los arrianos, a la invasión de los godos y los sarracenos”²⁰. El cambio de liturgia en 1081 estuvo relacionado con la necesidad de soporte para la Reconquista y, en esta línea, la colaboración con Cluny y con Roma vino determinada por un interés mutuo. A pesar de la alianza, el reino de Castilla, sobre todo con Alfonso VI (1072-1109) dio muestras de una cierta independencia respecto al papado, no así Silos que si bien exhibía un marcado carácter autónomo, sus conflictos con el obispo de Burgos se tuvieron que resolver en 1118 al poner al monasterio bajo la jurisdicción de Roma²¹. Sería factible que en el ambiente citado los monjes silenses, deseosos de independencia respecto a las diócesis peninsulares, intentaran mostrar también un alejamiento de cualquier atisbo de herejía (sobre todo de aquellas a las que se había acusado a la Iglesia hispana desde Roma años antes). En su afán de autonomía Silos se pudo regir como uno de los principales baluartes de la defensa de la ortodoxia en España. Me parece posible admitir que, en la necesidad de dejar de lado toda herejía dentro del seno de la propia Iglesia, las principales cuestiones que tanto el adopcionismo como el arrianismo defendían, fueran rebatidas a partir de una imagen paradigmática: la Trinidad *Paternitas* vertical en lo alto de un árbol de Jesé. De tal manera se juntaba en una misma representación dos dogmas fundamentales: la doble naturaleza de Cristo y la Trinidad. Esta novedad iconográfica silense, de bastante éxito e importancia, fue adaptada en una serie de obras peninsulares entre las que se encuentra Santo Domingo.

¹⁹ Ibídem, p. 190.

²⁰ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los Heterodoxos Españoles. España romana y visigoda. Periodo de la Reconquista. Erasmistas y Protestantes*, Vol. I, Madrid, 1965, p. 143.

Respecto al adopcionismo hay que recordar que en la liturgia mozárabe en el programa de la vigilia de Pentecostes se leía: *Emitte Domine Spiritum adoptionis in quo clamemus tibi: abba pater ut confiteamur: quoniam tu es unigeniti tui versus pater: et cognoscamus quia nullus et similis inter Filios Dei. Quem non tibi adoptio: sed generatio consubstantialis: neque gratia similem: sed natura signam equalem*²². Existían así elementos de la Iglesia sospechosos a causa del uso semántico de la palabra adopción para el Hijo. Por ello, en el combate de la herejía era necesario destacar la Encarnación y las dos Naturalezas de Cristo: los cristianos son adoptados en el Seno de Abraham, pero no el Hijo en el Seno de su Padre. Las imágenes de Soria (A II 6 y T 2-T 3) con sus marcadas diferencias visuales evidencian claramente esta idea, y es probable que esta relación iconográfica ya procediera del monasterio silense (quizás el asunto estuviera representado en algunas de las portadas desaparecidas).

F. 83

En relación con el arrianismo es interesante destacar que de la importancia de esta herejía en el siglo XI dan fe algunos testimonios entre los que destaca el de la miniatura de la *Quinity* de Winchester donde se ve a Arrio acompañado de Judas en el infierno, justo debajo de una imagen trinitaria. Según Dodwell, este interés artístico por la Trinidad tuvo el equivalente literario en una obra devota muy popular en la Inglaterra del siglo XI, el *Cursus de sancta Trinitate*²³. A pesar de no tener constancia de paralelos a este tipo de libros en la Península, la idea me parece significativa. Resulta interesante destacar también que en el Concilio de Soissons de 1121 se le imputó a Abelardo la sospecha de hereje por su *De Trinitate*, al respecto decía Bernardo: “cuando él habla de la Trinidad, recuerda a Arrio, cuando habla acerca de la gracia, recuerda a Pelagio, lo que dice acerca de la persona de Cristo recuerda a Nestorio”²⁴. Años más tarde, a los cátaros en 1145 también se les consideró como *arrien*²⁵. Es evidente que antes de la segunda mitad del siglo XII existía una frecuente apologética ortodoxa en la cristiandad occidental dirigida contra las desviaciones heréticas.

F. 315

²¹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 32.

²² Citado en BEN-PECHAT, Malka, “L’iconographie de l’Ascension dans le programme des six bas reliefs sous une lumière théologique et liturgique”, en *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 470. Tomado de FÉROTIN, Marius, *Le liber Mozarabicus. Sacramentorum et les manuscrits mozarabes*, París, 1912, col. 335.

²³ DODWELL, Charles, *Artes pictóricas en Occidente 800-1200*, Madrid, 1995 (1971), p. 167.

²⁴ CONSTABLE, Giles, *The reformation of the Twelfth century*, Cambridge, 1998 (1996), p. 296.

²⁵ OLIVER, Antonio, “La herejía en los reinos hispánicos”, en VVAA, *Historia de la Iglesia Española*, Vol. II. 2, Madrid, 1982, p. 82.

En el relieve silense la intención de alejarse del adopcionismo estaba ejemplificada a partir de la idea figurativa del Seno de Abraham, esta frecuente imagen del patriarca cambió su significado al adoptar una nueva identidad: la figura de Abraham pasó a ser Dios Padre con el Hijo en su regazo. Los conceptos de filiación y adopción cambiaron a partir de la idea consciente de diferenciar el sentido. Mientras tanto, la oposición frente al arrianismo se basó en la aparición de la Trinidad, que se formó fácilmente a partir del grupo de la *Paternitas* (ya que únicamente era necesario añadir una paloma en lo alto)²⁶. A la querella teológica motivada por la discusión acerca del predominio de lo eterno (por su origen paterno) o lo temporal (por su origen materno), se hacía frente a partir de la genealogía del árbol de Jesé. En el caso de Santo Domingo de Soria se desarrollaron los ciclos de Creación, Infancia y Pasión.

Al margen del contexto de la propia religión cristiana, es importante tener en cuenta cierta diferenciación del territorio peninsular frente al resto de Europa. En el sur existían importantes comunidades islámicas, y parece que la polémica entre cristianos y musulmanes fue relanzada en el siglo XII gracias a Abu-I-Fadl Iyad, el conocido Qadi Clyad de Ceuta (muerto en 1149), autor de gran influencia sobre todo entre mudéjares y moriscos que desarrolló en bloque los argumentos ya clásicos del género: la negación de la divinidad de Jesucristo y la consiguiente falsedad de las Escrituras cristianas²⁷. También Abu Hamid al-Gazzali (muerto en 1111), el mayor teólogo islámico, que ejerció gran influencia sobre los polemistas posteriores tanto orientales como occidentales, escribió una obra para refutar la divinidad de Jesucristo desde la interpretación de los mismos textos del Evangelio²⁸. En este contexto, tanto la Trinidad como la doble naturaleza de Cristo eran de nuevo los dogmas más representativos de la cristiandad y los tópicos que más interesaban a los teólogos.

Las herejías eran multiformes y cuestionaban la unidad de los creyentes al poner en duda la ortodoxia cristiana desde el propio seno de la Iglesia o al margen de ella. En la segunda mitad del siglo XII también se acentuó el rechazo de los que negaban la doble naturaleza de Cristo como los petrobusianos, los valdenses, los albigenses, los cátaros, los judíos y los musulmanes. La defensa de la Trinidad “más avanzado el siglo XII, se

²⁶ La colocación del Espíritu Santo en lo alto del conjunto pudo estar determinada a la vez por la voluntad de diferenciación frente a los bizantinos en cuanto a la querella del *filioque* (al margen de ello, al ser un relieve monumental si se hubiese colocado en el regazo del niño no habría casi sido visible y hubiese llevado a comprometidas confusiones).

²⁷ BERNABÉ PONS, Luís, *El Evangelio de San Bernabé. Un evangelio islámico español*, Alicante, 1995, p. 178.

²⁸ *Ibidem*, p. 177.

intensificó en Occidente el significado antiherético de los árboles de Jesé, mediante la incorporación en las ramas de un mayor número de profetas y reyes del Antiguo Testamento, confirmando así el significado e incluso la importancia para la fe cristiana de los libros de la Biblia repudiados por algunas sectas heréticas”²⁹. Silos debe ser considerado como un exponente temprano de esta corriente; de hecho, su principal diferencia en relación con otros árboles de Jesé la Trinidad *Paternitas* confirma que debe ser leído a partir de un contexto determinado. El hecho de que este tipo de representaciones trinitarias desaparecieran del arte monumental en un breve periodo de tiempo y que Lucas de Tuy en *De Altera Vita fideique controversiis adversus Albigenis errores* condenara como “supuesta insidia albigenae” la imagen del Pórtico de la Gloria me parece más que relevante de que respondía a una determinada intención que sólo se puede comprender en relación con el contexto histórico³⁰.

En cierta medida, los medios visuales fueron considerados como importantes maneras de combatir las herejías, y en este ámbito se deben entender las representaciones del programa soriano: como un resumen de los principales pilares ortodoxos de la religión en un momento muy concreto. Según apunta Valdez del Álamo: “la audiencia de estos monumentos no era monolítica; los clérigos educados y los aristócratas respondería cada uno de ellos de manera muy diferente a la de los hermanos con menos cultura o el público en general, y cada uno de ellos exigiría una explicación de tipo distinto”³¹. Para Weisbach: “en aquel tiempo era en cierto modo indiferente que estando allí la imagen, hecha en servicio de Dios y de la Iglesia, fuese más o menos apreciable a la vista del hombre, teniendo en sí misma la justificación de su existencia, como parte del edificio concebido como un símbolo sagrado. Así la imagen se dirigía por una parte a Dios y por otra a los hombres”³².

²⁹ DODWELL, Charles, *Artes pictóricas en Occidente 800-1200*, Madrid, 1995 (1971), p. 285.

³⁰ El hecho de que los tímpanos más cercanos en composición y temática al de Santo Domingo de Soria, que son Moradillo de Sedano y Berlanga de Duero, ya no presenten la Trinidad *Paternitas* en el centro me parece destacable (sobre la “paloma” de Berlanga remito al capítulo VII). De la misma manera, la imagen del Pórtico de la Gloria no está en un lugar predominante y a pesar de su importancia queda en un segundo plano visual respecto al resto. Todo parece indicar que antes de 1188 los motivos por los que contó con cierto éxito la representación silense ya no eran focos de atención principal. Véanse al respecto los capítulos VII y XVI.

³¹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Ortodoxia y Heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la Cuestión*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IX-X (1997-1998), p. 21.

³² WEISBACH, Werner, *Reforma religiosa y arte medieval*, Madrid, 1949 (1945), p. 85.

En Santo Domingo de Soria las imágenes son suficientemente elocuentes como para que se comprendieran bien, pero pesar de ello, no todas las meditaciones en torno al programa debían ser coincidentes.

- XI. 3. Iconografía, programa y cronología

Las comparaciones con otros programas escultóricos tardorrománicos hispanos permiten consolidar las ideas apuntadas: en el contexto histórico existía un determinado interés por ciertos temas teológicos. Pero si se valora desde una perspectiva de conjunto sorprende no encontrar casi paralelos a tener en cuenta. De hecho, al margen de obras que comparten inquietudes que ya se han estudiado (como el caso de los relieves de la Trinidad *Paternitas* de San Nicolás de Tudela, Santo Domingo de la Calzada o Compostela³³; los Ancianos de Ahedo de Butrón, Moradillo de Sedano o Cerezo de Riotirón; el desarrollo de la Matanza e Infancia de Moradillo de Sedano; y el interés por el Génesis de San Juan de la Peña o la Seo de Zaragoza, entre otros), no se combinan los temas en desarrollos narrativos parecidos al soriano más que en dos ocasiones: una en el reino de Navarra y otra en el de Castilla.

La portada de San Miguel de Estella rechaza las herejías que ponían en duda la doble naturaleza de Cristo y a ellas parece hacer referencia la inscripción del tímpano: *NEC DEUS EST NEC HOMO PRESENS QUAM CERNIS IMAGO SED DEUS EST ET HOMO QUEM SACRA FIGURAT IMAGO*³⁴. Divinidad y humanidad aparecen señaladas como en Soria, pero en el caso estellés a partir de una imagen de Cristo portador de un libro con un crismón trinitario: la relevancia del dogma de la Trinidad no parece contar en ambas parroquias con el mismo grado de interés. No obstante, el ciclo de la Infancia, mediante el que se recuerda la Encarnación, es el fundamento del programa de San Miguel y se desarrolla en los capiteles de la portada. Además en las arquivoltas hay ángeles, Ancianos del Apocalipsis, profetas, escenas de la vida de Cristo, momentos hagiográficos e incluso seres fantásticos; en las enjutas del arco aparece un apostolado; y en los relieves laterales temas de Juicio Final y Resurrección. El conjunto de los relieves implica una doctrina elaborada y no hay duda de que los intereses

³³ Los árboles de Jesé del tardorrománico hispano implican un interés similar al soriano por la doble Naturaleza de Cristo y la Trinidad, pero al no mostrarse en la Calzada ni en Compostela un ciclo de Infancia, Pasión o Génesis y como en el programa de Santo Domingo no existe ningún árbol de Jesé, no los incluyo como ejemplos a desarrollar en este apartado. No obstante, no se debe olvidar que muestran una misma preocupación teológica, los mencionaré al finalizar esta parte.

dogmáticos se comparten en ambas iglesias, pero con diferente prioridad. Tal distinción podría estar motivada por causas ya apuntadas: a mi entender antes de 1188, seguramente debido a controversias acerca de la forma de representar algunas imágenes sagradas, se abandonó la tipología de las Trinidades *Paternitas*³⁵. De esta manera, se podría explicar el éxito de una figuración que desapareció de manera sorprendente después de 1188 a pesar de su meditada composición: Compostela es el último ejemplo en el que se encuentra un relieve trinitario con esta formulación y el lugar en el que se le localiza ya no es prioritario como en Silos, Tudela, la Calzada o Soria. En este sentido, ya he señalado un dato que me parece muy significativo: Lucas de Tuy consideró este tipo de representaciones como herejes y criticó como: “supuesta insidia albigense la representación de la Trinidad por medio de un adulto barbado con el Hijo y el Espíritu Santo”³⁶. No obstante, en San Miguel de Estella no se abandonó la preocupación trinitaria, se adoptó una formulación más frecuente y menos controvertida: el crismón. En cualquier caso, el programa navarro desvela una interesante atención por similares temas a los sorianos: la Trinidad y la doble naturaleza de Cristo, lo que le asignaría, para el marco iconográfico, una cronología similar a la de Santo Domingo de Soria³⁷.

El otro modelo con un programa sumamente meditado es el monasterio de Silos, obra en la que su repertorio figurativo muestra una riqueza propia de un centro creador de primer orden. En el capitel de la Infancia del claustro se enfatiza la humanidad de Cristo; en el relieve de la Trinidad *Paternitas*, inserto en el árbol de Jesé, se representa la genealogía de Jesús y la promesa de la Redención a partir de la Encarnación; en el tímpano de la desaparecida portada norte se demuestra su divinidad así como los testimonios terrenales de tal acontecimiento; y en sus arquivoltas la Matanza remite al martirio. Asimismo aparecen escenas de la Pasión en el capitel del *Mandatum* y es posible que también estuvieran representados los Ancianos del Apocalipsis, de manera que,

³⁴ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *La portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico*, en “Príncipe de Viana”, 173 (1984), p. 444.

³⁵ No digo con esto que la portada de San Miguel de Estella deba ser considerada como una realización posterior a 1188: a mi entender su cronología depende de las fechas que se acepten para Silos, y de ellas hablaré en el capítulo XVI. Lo que pretendo explicar es que considero que el tímpano de San Miguel de Estella resulta ser indicativo de una tendencia que renuncia a la figuración de la Trinidad *Paternitas*.

³⁶ LUCAE TUDENSIS, *De Altera Vita II*, cap. 9, Bibliotheca Veterum Patrum XXV, Lyon, 1977, p. 222. A mi juicio sus palabras son una muestra de una situación que se venía produciendo desde décadas antes. Como no he encontrado otros textos que me permitan concretar más las fechas he de tomar el año de la colocación de los dinteles compostelanos: 1188 como *ante quem* para tal controversia (el resto de relieves de Trinidades *Paternitas* son anteriores a esta cronología y además en Orense, donde se copió el Pórtico de la Gloria de Compostela no se realizó este relieve trinitario).

excepto en lo que concierne al Génesis, todo el programa de Santo Domingo de Soria encuentra un paralelo en el cenobio benedictino; pero además en el monasterio existieron otros relieves con lo que la doctrina teológica era aún mucho más completa. Por ello, todo apunta a considerar a Silos como un precedente del programa soriano: tanto desde el punto de vista espiritual como desde el artístico fue una referencia de la cultura hispana medieval y es lógico que influyera considerablemente en una ciudad como Soria: muy cercana territorialmente y vinculada estilísticamente con Osma cuyos escultores a su vez conocían perfectamente Silos.

Las semejanzas de los programas de las tres obras citadas: Estella, Silos y Santo Domingo, a pesar de las diferencias, podrían confirmar que se realizaron en un periodo temporal no demasiado alejado, siempre teniendo en cuenta que desde el monasterio silense se difundieron las ideas (y posiblemente los bocetos) con lo que su precedencia temporal es incuestionable. La ausencia de fechas fiables para San Miguel de Estella y Santo Domingo de Soria impiden, por el momento, concretar más la cronología que en torno a la segunda mitad del siglo XII, años en los que las controversias acerca de la Trinidad y la doble naturaleza de Cristo tuvieron su apogeo. Se tendrá que esperar al análisis estilístico para poder afinar más en este aspecto.

Quizás existen más niveles de entendimiento del programa soriano de los que he alcanzado a dilucidar, pero el contexto cultural propio de la segunda mitad del siglo XII a mi entender corrobora la lectura realizada. El concepto teológico del conjunto fue desarrollado en la Península seguramente a partir de la liturgia benedictina en la que se exaltaban las dos Naturalezas de Cristo y las Tres Personas en la Trinidad. En esta misma línea también deben de ser considerados los ejemplos de árboles de Jesé hispanos, en ellos el interés por la doble naturaleza y la consubstancialidad del Hijo con el Padre determinó la creación de peculiaridades propias que no se aprecian en ningún ejemplo escultórico fuera del territorio de los reinos peninsulares³⁷. Parece pues, que las relaciones entre Encarnación y Trinidad fueron una constante propia de la Iglesia hispana, de manera que el uso de imágenes monumentales en estos programas indica que la idea plástica de combinar estos dogmas cristianos probablemente se formó aquí y varios son los detalles que remiten a Silos.

³⁷ Acerca de la estilística se pueden concretar más los datos: hablaré de los problemas cronológicos en el capítulo XVI.

- XI. 4. Conclusiones

El estudio de la iconografía de Santo Domingo permite trazar complicadas líneas de influencias entre las que destacan las bizantinas y las silenses. De hecho, existen suficientes indicios que demuestran que el claustro monástico, su portada norte y posiblemente la portada oeste ya estaban realizados en las fechas en las que el proyecto de remodelación de la parroquia soriana se comenzó³⁹. Además, todo apunta a que en torno a la primera mitad del siglo XII ya circulaban por la Península repertorios de ilustradas Biblias bizantinas o bocetos de pinturas y mosaicos de los que se pudieron extraer algunos de los temas sorianos.

Llama la atención el programa unitario y la coherencia de Santo Domingo de Soria frente a otras iglesias estudiadas en las que nunca aparecen tantas escenas o ciclos narrativos tan amplios. Parece que quien ideó el programa tenía un cierto gusto por desarrollar episodios concretos escasamente conocidos en el panorama del románico peninsular, pero también es factible que los artistas propusieran las composiciones basándose en los modelos de recetas que tenían. En cualquier caso, en la actualidad es un interesante y completo ejemplo de iconografía tardorrománica: sus representaciones tienen sentido tanto individualmente como según el plan del conjunto, de manera que los capiteles son el fundamento del hombre sobre la tierra; las arquivoltas son un desarrollo sistemático de la Gloria, el Martirio, la historia de la Infancia y la Pasión de Jesús; el tímpano es un compendio de la doctrina trinitaria y de la doble naturaleza de Cristo; y finalmente las figuras de las enjutas rematan el programa al representar al Antiguo y al Nuevo Testamento.

Las parroquias del siglo XII eran de diversos tipos: las que se vinculaban al obispado, las personales que se supeditaban a un señor que las había dotado, y las que estaban ocupadas por un monje del monasterio del cual dependía. No existe documentación respecto a Santo Domingo que permita concretar su caso, pero no parece que pudiese depender totalmente de algún monasterio y tampoco directamente del obispado. De cualquier manera, su importancia debe ser vinculada con alguien que conocía muy bien la doctrina, el mentor debía contar con cierta formación y amplios conocimientos teológicos. No todo se resuelve a partir de la copia inercial de Silos: quien realizó el programa soriano conocía bien los contextos religiosos del ámbito benedictino

³⁸ La asociación con la Anunciación y la coronación con la Trinidad *Paternitas*.

³⁹ Hablaré con detenimiento de esta afirmación en el capítulo XVI.

y del agustino (tanto en uno como en otro creció el interés por representar la humanidad de Cristo en fechas similares), así como las controversias más frecuentes en el seno de la Iglesia hispana. No parece que la inspiración en el cenobio benedictino fuese establecida sin saber lo que se estaba copiando, la coherencia del programa de Santo Domingo revela que existía un interés por mostrar unos dogmas determinados y unos ciclos apropiados. En cualquier caso, no se puede explicar el conjunto soriano sin tener en cuenta al cenobio burgalés ya que buena parte de las composiciones estaban esculpidas allí, y es a este centro cultural al que le corresponde el papel de creador e innovador.

La posibilidad de que esta parroquia hubiese sido realizado por alguien que contaba con férreos lazos con Silos, o en su defecto con Osma (catedral relacionada a su vez con el monasterio silense), implica también la probabilidad de conocer las Biblias bizantinas de primera mano. En definitiva, aunque es difícil establecer más concreción, todo apunta a una consciente reelaboración de los motivo silenses y una incorporación de motivos bizantinizantes con un especial interés por el conjunto del programa. He de reconocer que nada sé de quién pudo tener una personalidad tan importante.

Un intento de establecer una secuencia coherente lleva a suponer que la innovación iconográfica de la Trinidad *Paternitas* se produjo en Silos y cabe deducir, a mi juicio, que desde allí se propagó a otros centros: a San Nicolás de Tudela, a Santo Domingo de la Calzada, a Santo Domingo de Soria y a Santiago de Compostela. Todo encaja si se tiene en cuenta la importancia del cenobio benedictino. No obstante, conviene recordar que la pérdida del resto de la fachada de San Nicolás de Tudela, así como la de Santo Domingo de la Calzada dificulta concretar el programa de cada una de ellas⁴⁰. De la misma manera, la temática principal del Pórtico de la Gloria no se basó en la doctrina de la doble naturaleza por lo que Santo Domingo de Soria resulta ser la obra que más se ajusta a los estudiados posibles intereses que llevaron a las creaciones escultóricas de Silos. En este sentido, en San Miguel de Estella se destacó también la humanidad y la divinidad de Cristo (aunque a partir de otros matices) y además existieron otras obras en las que, a pesar de no contar con programas amplios se presentaba, al menos, un capitel con la Infancia de Jesús. No hay duda de que en los reinos hispanos en la segunda mitad

⁴⁰ En el caso de Santo Domingo de la Calzada hay que contar con la eventual alteración del orden de los relieves de las pilastras del ábside en los que aparece la Trinidad *Paternitas*. Además, los capiteles no muestran un orden coherente y no parece existir un especial interés por destacar ni el ciclo de la Infancia ni el de la Pasión, en el conjunto algunos temas se encuentran aislados y sin sentido global aparente.

del siglo XII existió una voluntad de remarcar la doble naturaleza de Cristo (con un interés especial en la Encarnación) y la Trinidad.

A mi juicio, en el contexto de la predilección por estos dogmas cristianos existía una clara defensa de la fe católica frente a los herejes ya que los puntos más controvertidos y recurrentes estaban en torno a la humanidad y divinidad de Cristo, la Trinidad, la Creación, la maternidad de María y la exaltación de los mártires.

Aunque queda por dilucidar parte del enigma, me inclino por considerar a Santo Domingo como un importante exponente de la doctrina de la Iglesia hispana en la segunda mitad del siglo XII. El problema de las conexiones teológicas de estas imágenes artísticas es apasionante y complejo, pero aún está lejos de ser totalmente resuelto. No cabe duda de que en el ámbito de la estilística se podrá concretar algo más en cuanto a las vinculaciones con el resto de obras, referencias que seguramente ayudarán a entender mejor el papel de esta iglesia parroquial soriana en el complicado entramado de las relaciones del tardorrománico hispano.

En el siguiente capítulo trataré de desvelar más datos acerca de la cuestión del rosetón, elemento que permitirá incidir en el conocimiento de la tradición y en qué medida Silos vuelve a ser un monumento que no puede ser pasado por alto.

- VI. DESCRIPCIÓN DE LOS ELEMENTOS FIGURATIVOS DE LA FACHADA

“Necesitamos una perfecta exactitud de los detalles para lograr una ilusión perfecta. Lo que debemos intentar es que los detalles no usurpen el primer plano. Deben estar subordinados en todo momento al motivo general de la obra. Pero en arte la subordinación no implica menosprecio de la verdad: implica la conversión del hecho en resultado y la asignación a cada detalle su adecuado valor relativo”.

Óscar Wilde

Con este capítulo pretendo cubrir la necesidad de mostrar, junto con las consideraciones más generales, los detalles de cada relieve. En este sentido, este apartado se plantea como una descripción minuciosa y objetiva de lo que hoy día perdura de las esculturas del siglo XII. La existencia de deterioros es alarmante, y por desgracia hay suficiente número de indicios como para pensar que cada vez serán más las alteraciones de los relieves¹. Detener la mirada en lo que existe en la actualidad implica una reflexión acerca de lo que existió en el pasado y ponerlo por escrito puede ayudar a futuros observadores que todavía cuenten con menos detalles que los actualmente discernibles.

La mayor parte de los datos que expongo se pueden corroborar con las ilustraciones del apéndice gráfico. No obstante, las fotografías a menudo resultan engañosas: según el punto de vista, la luz, el encuadre y la distancia, los detalles cambian. Estas descripciones han de ser consideradas como el punto de partida para las comparaciones que llevaré a cabo más adelante. En relación con el conjunto del estudio, estimo conveniente incluir estas explicaciones de los relieves en un capítulo aparte antes de enfrentarme a la iconografía y al estilo. A partir de ellas, en cada uno de los apartados siguientes analizaré las peculiaridades y reiteraré lo más significativo de cada asunto².

¹ Existen múltiples desconchones y pérdidas de las superficies labradas en las partes más expuestas. En ocasiones el desgaste es tan acusado que imposibilita determinar ciertos detalles.

² Debido a la cantidad de relieves el capítulo resulta largo y pesado. Por ello, y para que sea más manejable, he establecido una ordenación según la localización de las esculturas: tímpano, arquivoltas, capiteles, figuras de las enjutas, rosetón y cimacios. De esta manera, cada escena está identificada con una letra y un número correspondientes a su ubicación en los croquis adjuntos. Buena parte de las descripciones se realizan a partir de la izquierda hacia la derecha del hipotético espectador situado frente a la fachada (si el orden no es éste, lo especificaré previamente).

- VI. DESCRIPCIONES

- VI. 1. Tímpano (T)

La composición rígida y majestuosa del grupo central de la escena principal se complementa con el movimiento circular levemente insinuado por las posturas de los ángeles y las figuras laterales. La disposición simétrica de todos los elementos queda resaltada por el eje vertical que se halla claramente constituido por una Trinidad rodeada de una mandorla oval y escoltada por un Tetramorfos. La posición de las cabezas de los ángeles que portan los símbolos de los cuatro vivientes induce a trazar un círculo visual alrededor de la imagen central, lo mismo sucede con sus alas y sus piernas: todo marca una serie de líneas concéntricas paralelas que confieren estabilidad al conjunto. Además, las figuras de los laterales se hallan en leve inclinación centrífuga hacia el centro compositivo, de manera que se adaptan al marco semicircular en el que se inscriben. Este tímpano es un buen ejemplo de una composición armónica y compensada.

F. 23, 83

La parte central está ocupada por el asunto principal del programa: la Trinidad *Paternitas*, un importante grupo temático que se compone de tres sujetos. El personaje de Dios Padre (T 2) aparece sentado frontalmente: su imagen es majestuosa, serena y dominante del contexto, tanto, que en cierta medida queda aislada de lo que se desarrolla a su alrededor. El Padre sirve a su vez de trono a Dios Hijo (T 3), quien se encuentra sentado sobre sus rodillas mientras una paloma seriamente deteriorada, el Espíritu Santo (T 1), baja sobre ellos³. La mandorla que rodea este conjunto tiene forma elíptica y se halla decorada con óvalos alternativos de forma vertical y horizontal⁴. En el lado de la

F. 73-74, 81
84, 86-87

³ A pesar de que algunos autores no coinciden en ver a la paloma, a mi no me cabe ninguna duda de que realmente estuvo allí. Entre los primeros que ni siquiera mencionan esta posibilidad destacan: WEISE, George, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Vol. II, Reutlingen, 1925, p. 14; GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 138; y PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Vol. I, Boston, 1923, p. 175. Entre los investigadores más actuales que la niegan: MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela. (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, p. 167. En 1990 ya había expresado: “nosotros dudamos que haya existido alguna vez, ya que los restos no parecen indicar su desaparición”, MELERO MONEO, Marisa, “Problemas de la escultura navarra en el románico tardío. El claustro de la colegiata de Tudela y el Maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), p. 127. También FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LXIV (1996), nota 30, p. 74, tiene sus dudas y llega a decir: “llama la atención una forma de aspecto sinuoso que pudiera identificarse con una lengua de fuego, aludiendo quizá a la llama del Espíritu Santo, si bien esa fórmula no se utiliza en los ejemplos de *Paternitas*”. En la postura contraria, mencionan la paloma entre otros: MORENO y MORENO, Miguel, *Soria turística y monumental*, Soria, 1960 (1955), p. 97; CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon. Nouvelles remarques sur les chapiteaux du cloître de Tudela*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, III (1960), p. 126. Para más detalles sobre este asunto véase el apartado del estado de la cuestión del capítulo III y el capítulo VII.

⁴ A la manera de las piedras preciosas de una joya, tal y como se describe en el Ap 4, 3: “Y un halo parecido a la esmeralda rodeaba el trono”. Aunque son relativamente pocas, existen más mandorlas con similar

F. 83, 284

derecha aparecen catorce elipses y en el de la izquierda diecisiete pero, a pesar de ello, la sensación de simetría es patente a simple vista. Su vértice inferior descansa sobre la zona del resalte horizontal del dintel y supera así el marco del tímpano, algo similar a lo que sucede con los pies de Dios Padre que traspasan el ámbito de la mandorla⁵. El trono sobre el que está sentado este personaje ostenta dos cabezas de leones colocadas de perfil a ambos lados del interior de la mandorla. Las bestias de aspecto felino se caracterizan por las orejas pequeñas, marcados ojos ovales rasgados y enorme boca con hocico chato⁶.

F. 76

F. 91

En la cúspide de este grupo central se encuentra una representación de los cielos a partir de formas onduladas paralelas. Del firmamento descendía una paloma, posiblemente con las alas desplegadas (tal y como sucede en otros ejemplos), pero en la actualidad de ella tan sólo se conserva una parte del cuerpo en la que se aprecia nítidamente la manera de representar el plumaje (similar en su tratamiento al de las alas de los ángeles). El deterioro de esta figura descabezada ha llevado a ciertos autores a ignorarla, con lo cual se cambia totalmente el sentido y el significado de la visión del conjunto: sin el ave el grupo central deja de ser una Trinidad.

F. 89

El personaje principal del tímpano, que destaca notablemente en cuanto al tamaño, es la figura del Padre. En su frente se ha colocado una corona reticulada con decoración de rombos y cabujones alternos en disposición igual a los de la mandorla. En la forma de esta diadema ceñida a su cabeza se distinguen tres vértices situados de uno en uno en los extremos y en el frente⁷. Dios Padre lleva el cabello largo peinado en mechones paralelos que se aprecian tanto bajo la corona como tras las orejas. Su rostro está idealizado y se halla meticulosamente esculpido: las cejas se arquean sobre unos grandes ojos en los que aún hoy se ven restos de policromía en las pupilas, la nariz parece haber sido bien perfilada (aunque buena parte de ella ha desaparecido), y la boca insinúa una media sonrisa apenas perceptible por el vello que la oculta: una barba corta llena de bucles que, desde la zona de las patillas, caen terminado en caracolillos. La posición altiva

decoración, dato que puede vincularse con la copia de un modelo más o menos conocido. Hablaré de ello brevemente en el capítulo VII.

⁵ Este factor podría estar relacionado con la voluntad de mostrar que “lo divino queda cerca de lo mundano”. Es decir, se podría considerar que hace referencia, en cierta medida, a la preocupación de Dios sobre los asuntos de la tierra. No obstante, seguramente este detalle no tiene significado y corresponde más a la copia de un prototipo que a una voluntad concreta.

⁶ Se asemejan al tratamiento del símbolo de Marcos (T 5), por lo cual considero que son leones. En cualquier caso, no descarto que sean dragones. La tipología es la misma que la de los animales fantásticos del trono de la Virgen de la Adoración de los Reyes Magos de la A III 9.

⁷ El pico principal apenas se distingue con claridad, pero se parte en el centro y forma dos triángulos desviados hacia la izquierda y la derecha.

de su cabeza está acentuada por el largo cuello, que destaca sobre todo en comparación con el resto de los personajes. Sus brazos están colocados hacia abajo para cobijar al pequeño en su regazo, pero levanta (a la altura del pecho del Niño) los dedos índice y corazón de la mano derecha para bendecir; mientras tanto, la otra mano la sitúa frente a su seno y coge al Hijo. Las piernas están colocadas de manera paralela y los pies aparecen descalzos (con unos dedos excesivamente largos) por delante de los pliegues de la larga túnica que le viste. Un manto cae ampliamente por encima de los hombros, cubre sus mangas y llega en ambos lados del cuerpo hasta por debajo de las rodillas. En cuanto a la manera de realizar los ropajes, resalta el tratamiento de los numerosos pliegues que caen y se cruzan en las piernas para formar líneas semicirculares cortadas unas con otras⁸. También es interesante la resolución de la sobretúnica con un paño ondeante que tapa la pierna derecha y deja libre la otra desde la rodilla. De la misma manera, hay que destacar los contornos de los pliegues concéntricos colocados en la zona de los codos, antebrazos o rodillas: un tipo de plegado que evidencia una manera de tallar que persigue un marcado contraste de luces. Finalmente, los bordes de las telas presentan una decoración reticulada realizada con cierta meticulosidad, detalle que también se aprecia en el corte vertical del escote de la túnica a la altura del cuello. Todo apunta a considerar a esta figura como una de las mejores del conjunto.

Dios Hijo lleva una túnica larga decorada con el cuello reticulado y está colocado frontalmente en el regazo del Padre⁹. Su expresión es serena y risueña, sus rasgos no difieren de los jóvenes ángeles de su alrededor y además, como ellos, lleva el pelo corto tratado con mechones ondulados en las puntas. Los brazos abiertos están levantados y, a pesar del deterioro parcial, se puede adivinar que bendice con la diestra mientras sostiene el libro de la revelación con la mano izquierda. Sus piernas están paralelas y aparece descalzo. En este grupo la postura del Hijo, que alza sus brazos en señal de acogida, contrasta con la del Padre que los cierra sobre sí mismo. Desde el punto de vista formal, la Trinidad *Paternitas* puede ser considerada como un enriquecimiento vertical de la *Maestas*.

F. 73-74, 85
88

⁸ El tratamiento de alto relieve de la mandorla y las figuras del tímpano se opone al de ciertos plegados. Concretamente, si se mira de frente, la túnica presenta unas incisiones profundas de volumen marcado, pero la visión lateral de las mismas ofrece la sensación de una “pantalla plana” que no evidencia las formas de la anatomía. Véase el capítulo XIV, correspondiente al estilo de los relieves, para conocer la denominación de cada uno de los pliegues característicos de este taller.

⁹ Los frunces de su vestimenta reproducen, en cierta medida, el mismo tipo que los del Padre, pero en menor escala y detalle.

En torno a la imagen central están dispuestos cuatro ángeles que corresponden al Tetramorfos. Las alas de los superiores se adaptan al marco del tímpano y se abren extensamente, de manera que acentúan la forma circular conseguida por sus posiciones. Tres de ellos sostienen entre sus manos unos lienzos en los cuales se recogen las cabezas de los símbolos de los evangelistas, y de los paños cuelgan filacterias (hoy día sin inscripción alguna). Los rostros son juveniles, mofletudos y redondeados; y en alguno todavía se puede ver la policromía de los ojos o del cabello.

F. 73

El primer ángel superior de la izquierda del espectador es el que corresponde a Mateo (T 4). Se coloca de frente vuelto hacia la mandorla con un ligero movimiento hacia su izquierda. El cabello es algo rizado en las puntas y está peinado tras unas enormes orejas que parecen pegadas a la cabeza, nada en su rostro le diferencia del resto¹⁰. Porta una túnica larga igual a la del resto de personajes, pero la cenefa del cuello de su vestimenta se orna a partir de un reticulado que se abre en forma de T. Mientras una de sus alas está situada hacia abajo, la izquierda se levanta despegada del cuerpo y con ambas manos muestra su atributo: el libro (en el que únicamente se aprecia una decoración de cinco resaltes a modo de tachuelas), la mano derecha lo sostiene por debajo y la otra lo coge por la parte superior. La pierna diestra se halla ligeramente flexionada hacia fuera en una postura bastante forzada y la otra está recta dirigida a un recurso decorativo enroscado sobre sí mismo que sirve de soporte a sus pies descalzos¹¹. En esencia, los cuatro ángeles son iguales pero existen diferencias en el tratamiento: Mateo no es la mejor figura del conjunto pero tampoco desmerece respecto a las otras.

F. 73, 75,
77

El ángel que lleva el atributo de Marcos (T 5) está sentado sobre un animal fantástico y aunque su postura es forzada, se encuentra bien resuelta: coloca el torso de frente y las piernas hacia un lado mediante un giro de tres cuartos. El ala derecha está hacia abajo, mientras que la izquierda se despliega por encima de la cabeza de manera que pasa tras ella casi horizontalmente. El pelo es más corto y ondulado que el anterior, pero el semblante presenta las mismas facciones. Con ambas manos a la altura de los hombros (aunque la derecha se ve mutilada) sostiene un paño, que cae de forma semicircular, del que sale la cabeza de un animal. Se trata de un león, el símbolo correspondiente a Marcos,

¹⁰ De forma curiosa, destaca el tratamiento del entramado carnoso del oído sólo en la parte derecha de su cara: concretamente se trata de la zona que vería un espectador situado frente al tímpano. Lo mismo sucede con el resto de los personajes, excepto los del grupo central. Así, en T 4, T 5 y T 8 se esculpe la oreja de la derecha, mientras que en T 6, T 7 y T 9 se talla la de la izquierda.

¹¹ Quizás en relación con las nubes. Una forma algodonosa parecida se ve en la tercera arquivolta, como soporte para el asiento de José (A III 11), y en cuarta rosca como vegetal a modo de relleno (A IV 10).

y entre sus características son remarcables los rasgos de carácter oriental¹². Así, muestra un arco supraciliar muy marcado bajo el que destacan unos grandes ojos rasgados y una gran boca que muestra unos colmillos amenazadores. Bajo la cabeza, que mira hacia el grupo central, se despliega una larga filacteria que cae sobre la túnica del ángel. Éste cruza su pierna derecha hacia delante, mientras deja la izquierda por detrás en un movimiento contenido. La manera de resolver los plegados indica cierta variación: una serie de pliegues concéntricos se forman a la altura de las nalgas y las rodillas, pero estas incisiones se juntan con las que bajan desde la parte superior de la pierna en forma diagonal, y en la zona inferior de las vestimentas los frunces aparecen tratados de manera ondulada horizontal y paralela¹³. El pie derecho está descalzo bajo las ropas y el otro parece haber sido ligeramente perfilado por detrás, de manera que se ve la parte del costado (aunque casi no se aprecia). Un animal fantástico le sirve de asiento horizontal y coloca su cabeza alargada hacia el suelo. Sus ojos son horadados y rasgados, la boca enorme y el hocico chato, el cuello se encoge y el cuerpo se presenta enroscado en los extremos: en la zona del lomo se ve un ala pegada al tronco, mientras que la cola de saurio se enrolla sobre sí misma. La figura de Marcos resulta ser una de las más interesantes tanto por la resolución de las posturas como por la calidad de los pliegues.

El ángel que corresponde a Lucas (T 6) se sitúa en el lado opuesto de la mandorla, en la parte inferior. Su posición es como un negativo de la anterior, excepto en la colocación de las alas (que en este caso caen hacia abajo sin desplegarse). Así, está vuelto levemente hacia su derecha y sus manos sostienen, a la altura de los hombros, un paño del que sale la cabeza de un toro, gravemente deteriorado, del que sólo se ven los ojos (ya que han desaparecido sus cuernos y parte del hocico). La pierna derecha se coloca hacia atrás mientras la izquierda pasa por delante y por debajo de las telas se aprecian los dedos de los pies. En esta ocasión los pliegues caen en abanico desde la sobretúnica hasta la pantorrilla, y en las zonas prominentes como rodillas o nalgas se adopta la forma semicircular. Aquí el asiento es una gran cabeza de bestia (seguramente un león) que ofrece un gesto amenazador: muestra su boca, ligeramente abierta, llena de dientes y terribles colmillos. Lucas es un personaje resuelto con calidad pero con menos ingenio que su *pendant*.

F. 74, 78

¹² En cierta medida remiten a los leones del arte chino; aunque sin ir tan lejos, se encuentran estos animales de hocico chato y ojos prominentes en Silos, Osma, Moradillo de Sedano, Pórtico de la Gloria, Irache, etc. No es este el lugar para hablar de los paralelos formales y por ello remito al capítulo XIV.

¹³ Igual que antes, remito al capítulo XIV para determinar los detalles de cada pliegue (F. 36).

F. 74

El ángel que lleva el símbolo de Juan (T 7) se sitúa por encima del anterior con las alas estiradas: la derecha hacia arriba y la izquierda por abajo. A la vez, levanta los brazos de forma que el izquierdo queda a la altura de su mismo hombro y el otro se dispone más alto. Con ambas manos sostiene el paño del que surge la cabeza de un águila que se vuelve hacia las figuras del centro de la mandorla. El deterioro del animal no permite ver más que el pico curvado y las plumas tratadas a la manera de las alas de los seres angélicos. El ángel lleva una túnica larga como todos los demás, pero al igual que ocurre con Mateo, la zona del cuello está decorada con una cenefa reticulada abierta en T¹⁴. Se ha situado en diagonal con lo que la posición de las piernas se adapta a esta colocación y se estiran (una más que la otra) por encima de unos recursos decorativos que le sirven de apoyo. La proporción entre el torso y sus piernas no ha sido bien resuelta y, aunque a primera vista no destaca esta imperfección, un atento examen revela que no se ha comprendido bien la postura: por ello Juan es la peor escultura de estas cuatro¹⁵.

F. 79

En la parte de la izquierda del tímpano se encuentra un personaje masculino que lleva un nimbo gallonado sobre los hombros (la parte derecha no queda redonda ya que toca el límite del tímpano). Su barba es corta y el semblante es claramente similar al de Dios Padre. Levanta la mano izquierda a la altura del pecho, muestra su palma abierta y con la mano derecha sostiene un rollo o filacteria que cae extendida en diagonal sobre el regazo (en la misma dirección del brazo que la coge). La túnica llega hasta los pies descalzos y en los pliegues destacan características similares a las de los ropajes de la figura mayor: marcados contrastes de luces, modelados sin excesivas durezas gráficas, desarrollo de pliegues concéntricos en las zonas más prominentes y resolución de los contornos ondeantes de los bajos a la manera de zigzags. Este personaje reposa, a la derecha de la Trinidad *Paternitas*, sobre un asiento sin patas cubierto con un cojín con decoración reticulada.

F. 80

Para finalizar con el tímpano hay que hacer referencia a la figura femenina que se ve a la derecha del espectador: la Virgen (T 9). Sedente y coronada con una diadema reticulada semejante a la de Dios Padre pero sin óvalos, porta un tocado que le cubre el pelo y cae hasta los hombros para descansar sobre un manto que baja sobre la túnica casi hasta la altura del tobillo. Saca la mano derecha por debajo de la vestimenta y la sitúa

¹⁴ De este modo, los personajes T 2, T 3, T 4, T 7, T 8 y T 9 comparten la decoración de la cenefa del cuello, mientras que los correspondientes a T 5 y T 6 aparecen con el cuello redondo.

¹⁵ Este y otros datos sirven para diferenciar los modos escultóricos que se encuentran en la portada. Véase el capítulo XV.

sobre el pecho con la palma abierta, mientras tanto, la otra mano coge la tela a la altura del regazo con los dedos índice y corazón estirados por encima del pliegue, de manera que el pulgar se coloca bajo el borde. Está sentada sobre un cojín decorado a partir de rombos y presenta zapatos en claro contraste con el resto de los personajes del tímpano. El tratamiento de esta figura es inferior en calidad respecto al de su compañero masculino y no es exagerado decir que es uno de los peores relieves de este tímpano. En cualquier caso, en comparación con el resto de las figuras de la fachada, la ejecución del conjunto de esta pieza central de la portada es mejor ya que las proporciones son más esbeltas, los rasgos faciales están muy cuidados, los pliegues presentan mayor variedad y los detalles son minuciosos¹⁶. Sobre el tímpano se dispone una serie de arcos plagados de multitud de figuras: el primero de ellos es el que muestra el cortejo celeste que acompaña a la visión trinitaria descrita.

¹⁶ Estos factores revelan la actuación de uno de los maestros principales seguramente auxiliado por un ayudante. Trataré este asunto en el capítulo XV en la distinción de los modos de esculpir.

- VI. 2. Primera arquivolta (A I)

En esta rosca existen trece dovelas en las que se agrupan varios individuos sentados¹⁷. Veinticuatro de ellos corresponden a los Ancianos del Apocalipsis: los protagonistas del tema esculpido. Todos se encuentran tallados por parejas y están presididos por un ángel cuya colocación en la clave hace romper la serie simétricamente con evidente impacto decorativo.

F. 25, 71-72

En general, las figuras se encuentran perfectamente acabadas y bastante bien conservadas (excepto las situadas en los extremos de la arquivolta, que han sufrido graves erosiones en las cabezas). Todos los individuos llevan un nimbo gallonado y una corona o diadema decorada de varias maneras: con cabujones imitando pedrería, reticulado en rombos, o simplemente con líneas paralelas. Las figuras tienen un canon achaparrado y en sus cabezas, relativamente grandes, destacan los ojos resaltados por debajo de las cejas con un marco supraciliar acusado. Los rostros, a menudo mofletudos, son variados porque la mayor parte lleva barba de tipología diversa: corta, larga, rizada, trenzada o lacia. Los cabellos son más o menos extensos, y lisos o ligeramente ondulados: como norma general, casi siempre tapan las orejas y se disponen con raya en medio por debajo de las coronas. Todos sonríen plácidamente con un carácter venerable, y sus rostros reflejan una actitud serena y graciosa, en cierta medida cotidiana. Están sentados sobre cojines o almohadones con posturas y actitudes diferentes, lo que confiere cierto ritmo a la escena; en esa línea, se intenta evitar el frontalismo con la colocación de ciertos personajes ligeramente vueltos hacia los compañeros más cercanos. Todos ellos sostienen instrumentos musicales y una especie de vasijas, redomas o botes. En relación con la vestimenta, presentan largas túnicas que resaltan los cuerpos con múltiples plegados de caída bastante natural (con formas más o menos complicadas) realizadas a partir de incisiones profundas y onduladas. En algunas ocasiones se advierten mantos más o menos largos y amplios sobre los hombros, los pies suelen aparecer por debajo de los ropajes y en todos los casos están calzados excepto en la figura del ángel.

F. 83

En cuanto a la composición, la sensación de aparente monotonía se desvanece al comprobar la variedad de las actitudes, gestos y detalles. Algunos Ancianos parecen dispuestos a tocar la música en cualquier momento y mientras tanto otros afinan sus instrumentos a la espera de comenzar.

El primer Anciano de esta rosca (A I 1) carece de rostro y se encuentra parcialmente mutilado. Sin embargo, y a pesar de ello, se ve un nimbo lobulado intacto tras los restos de la cabeza. Cada uno de los personajes de esta primera arquivolta están caracterizados por un nimbo, por ello no creo necesario recordarlo en todas las descripciones. Con la mano izquierda coge el cuello alargado de una redoma y, aunque la coloca verticalmente, gira un poco la parte superior para orientarla hacia su izquierda en una ligera diagonal respecto al cuerpo. Mientras tanto, con la derecha sostiene la base redonda entre sus piernas (que se encuentran cruzadas con la derecha por encima). Este primer Anciano de la serie, como el resto de sus compañeros, está sentado sobre un cojín ovalado.

El segundo personaje (A I 1) comparte dovela con el anterior. En su rostro presenta una barba no muy larga surcada por diversos mechones tallados en forma de triángulos. El cabello le llega a la altura de los hombros, y vuelve la cabeza ligeramente hacia su compañero (aunque no le mira directamente). Tañe, con su mano izquierda, una fídula oval o viola que apoya sobre las piernas (cruzadas de igual modo que su pareja). Como el instrumento está colocado de frente, se puede ver el clavijero, mango, cuerpo, agujeros semicirculares y tres cuerdas. El arco está cogido con la mano derecha y lo coloca en posición horizontal listo para tocar.

El Anciano tercero (A I 2) adopta una postura inversa al anterior y mira a su compañero de dovela. Tiene una barba formada por mechones individualizados algo rizados (sobre todo en las puntas exteriores), y el pelo le llega hasta los hombros. Apoya en su hombro izquierdo la parte de la caja de madera de una fídula oval que sostiene con esa misma mano (a pesar de que en este caso las cuerdas no se marcan, se aprecia el puente y el cordal, sin embargo la erosión parece haber destrozado el clavijero). Mientras, con la mano derecha coge el arco y lo coloca en diagonal para tocar el instrumento. Cruza las piernas con la izquierda por encima en una postura bastante forzada (ambas crean una X).

El cuarto Anciano (A I 2) lleva una barba no muy larga, en la que se pueden apreciar diversos mechones rizados. El cabello, ligeramente ondulado, cae por debajo de las orejas hasta los hombros. Sostiene un instrumento musical con la mano izquierda, y sujeta con la derecha una redoma de cuello largo y base redonda. Ambos atributos están

¹⁷ No detallo los aspectos de los rostros y las vestimentas (túnicas largas) ya que son casi siempre iguales y corresponden a las características generales que se describen en el capítulo XIV acerca del estilo de los

colocados paralelos, al igual que sus piernas que en este caso no se cruzan. En contraste con los anteriores, parece estar en actitud más estática y se muestra oferente de sus atributos.

El Anciano quinto (A I 3) presenta una barba similar a las anteriores en cuanto a la longitud, no obstante el cabello parece un poco más corto. Repite la postura del segundo (A I 1) así, tañe su fídula y arco de igual modo, aunque no cruza las piernas y parece mirar más al frente.

El sexto personaje (A I 3) levanta ligeramente la cabeza. Su pelo es algo ondulado y llega a la altura del cuello, la barba es bastante corta y está formada por mechones triangulares. Apoya la viola (que presenta un tratamiento más fiel del cordal con la representación de cuatro cuerdas) en el hombro izquierdo, y la sostiene con esta misma mano. El brazo derecho se encuentra totalmente mutilado, pero a pesar de ello se puede ver el resto de un arco apoyado en el instrumento, colocado de la misma manera que la postura que ostenta el tercer Anciano (A I 2). Se observa cómo cruza las piernas con la izquierda por encima.

El Anciano séptimo (A I 4) tiene un bigote largo que aparece dispuesto sobre una barba bifurcada en dos gruesos mechones rizados. El pelo es ligeramente ondulado y, tratado con mechones paralelos, desaparece tras la espalda. Sujeta una fídula oval sobre el hombro izquierdo, mientras presiona con los dedos índice y corazón la primera de las tres cuerdas (la colocación es igual a la del Anciano anterior). En el instrumento falta el clavijero (roto por la erosión) y no se marca el puente, aunque sí se pueden ver los agujeros sonoros y el cordal. Con la mano derecha sostiene el arco horizontalmente sobre las cuerdas. Coloca las piernas cruzadas en un movimiento bastante inestable e inverosímil con la izquierda por encima forzando una especie de zigzag.

F. 87, 96

El octavo personaje (A I 4) tiene bigote y una barba larga bifurcada en dos como la de su compañero de dovela. Resalta en su indumentaria un manto (con forma de capa) que le cubre los hombros a diferencia de los Ancianos anteriores. Porta entre sus manos una redoma circular sin cuello y con decoración gallonada idéntica a la que sujeta el ángel (A I 7) pero en este caso de mayor tamaño. Con la mano derecha la agarra por arriba y a la vez la sostiene con la otra mano por debajo. Su pierna izquierda está flexionada sobre la rodilla derecha en una postura bastante violenta, y mientras tanto la derecha se mantiene recta.

F. 87

F. 87

El noveno personaje (A I 5) agacha ligeramente la cabeza y mira al hipotético espectador o a la Trinidad *Paternitas* del tímpano. Porta una barba bastante corta, igual que el cabello. Cuenta con una redoma circular (sin cuello y sin decoración) en su mano derecha, y una fídula (colocada con un ligero ángulo diagonal respecto al cuerpo) sostenida con la izquierda. Las piernas están atravesadas en X con la derecha por encima de la otra.

F. 86-87

El décimo Anciano (A I 5) está situado frontalmente, lleva la barba y el pelo bastante cortos. Destaca de su vestimenta un manto sobre los hombros que se abre en dos a la altura del pecho. Toca con las dos manos sendos plectros que coloca sobre un salterio rectangular de diecinueve cuerdas apoyado sobre sus rodillas, colocadas paralelamente.

F. 86-87

El Anciano undécimo (A I 6) tiene la barba corta al igual que el cabello. Parece afinar su arpa (de doce cuerdas) aplicando una llave sobre la misma cuerda que pulsa con el dedo corazón de su mano derecha. Está inclinado ligeramente hacia el compañero de dovela (es decir, hacia la izquierda), y sus piernas se cruzan con la derecha por encima.

F. 86-87, 95

La figura correspondiente al Anciano duodécimo (A I 6) es imberbe y su aspecto es más juvenil que los anteriores, el pelo (diferenciado en mechones diagonales paralelos) le cae a la altura de los hombros. Levanta su mano diestra con la palma abierta y, a la vez, apoya en su hombro izquierdo una fídula de tres cuerdas diferente a las anteriores: en este caso tiene forma de ocho con un estrechamiento en la mitad del cuerpo que forma un puente. Las piernas están colocadas de manera paralela y su actitud es totalmente reposada.

F. 86, 92, 94-95

El personaje de la clave (A I 7) es un ángel. Tiene el cabello corto y ondulado, es imberbe y su semblante se muestra sonriente y sereno, en calma. Despliega sus grandes alas por detrás del cuerpo y éstas caen hacia abajo para ocupar todo el espacio de la dovela. Sujeta con su mano derecha una bola gallonada decorada y partida horizontalmente por la mitad (con lo cual se deduce que debía abrirse)¹⁸. Con la otra mano coge la túnica a la altura del regazo, y la posición de sus dedos es igual a la descrita para la Virgen del tímpano (T 9). Se halla sentado sobre un cojín decorado con un reticulado con rombos. Mientras cruza las piernas con la derecha por encima, sus pies están descalzos en diferenciación clara respecto al resto de personajes.

¹⁸ El tipo de recipiente es igual al de las ofrendas de los Reyes Magos (A III 8), al de las Tres Marías (A IV 12 y A IV 13) y al de los Magos (Cf I 5).

El Anciano decimotercero (A I 8) lleva el pelo largo, que cae a la altura de los hombros, y la barba presenta una forma picuda y espesa. Coge con ambas manos unas largas púas para tocar el segundo salterio que aparece en la arquivolta (más pequeño que el anterior, y con veintiuna cuerdas). Este instrumento se encuentra colocado de manera horizontal y apoyado sobre las rodillas del instrumentista. Sus piernas están situadas de forma paralela y comparte un banco corrido con el compañero de dovela.

F. 86, 95

El Anciano decimocuarto (A I 8) tiene la barba larga y redondeada (se pueden observar diferenciados los mechones ondulados y el bigote). El pelo cae por la espalda y está formado por bucles paralelos. Parece ofrecer dos redomas, una pequeña y circular (sostenida con la mano derecha), y otra de cuello largo con base redonda (agarrada con su mano izquierda). Cruza las piernas con la izquierda pasada por encima.

F. 86

El Anciano decimoquinto (A I 9) está colocado mirando al frente, lleva una barba de pico y el pelo largo. Tañe, con los dedos índice y corazón de sus manos, un arpa colocada de perfil o quizá un salterio vertical¹⁹. Pasa la pierna derecha por encima, cruzada sobre la otra, y comparte el banco con el compañero.

F. 86

La figura siguiente, correspondiente al decimosexto Anciano (A I 9) es imberbe y lleva el pelo largo. Se vuelve ligeramente hacia su acompañante de dovela, y toca una redoma de cuello largo con el dedo índice de la mano izquierda, mientras tanto con la derecha coge la túnica a la altura del vientre. Las piernas están colocadas paralelamente.

El Anciano decimoséptimo (A I 10) presenta barba corta, y pelo largo y rizado. Lleva una fídula con tres cuerdas, clavijero y cordal. Sostiene el instrumento con la mano izquierda, mientras con la derecha coge el arco y lo coloca sobre la caja de madera. Las piernas están entrecruzadas con la derecha recta y la izquierda doblada por debajo.

El decimoctavo Anciano (A I 10) lleva la barba bastante corta y rizada, y tiene el cabello largo hasta los hombros. Muestra un instrumento similar al anterior, colocado en sentido diagonal, pero se aprecia una forma extraña en el cuello y el clavijero. Es posible que se trate de un accesorio: de hecho, recuerda una funda o bolsa, quizá un protector. Con la mano derecha lo coge por arriba mientras coloca la otra mano por abajo. La pierna izquierda se cruza por debajo de la contraria.

El Anciano decimonoveno (A I 11) lleva una larga barba trenzada, y su pelo cae tras los hombros. Parece estar en un momento de reposo, con la mano derecha sostiene

¹⁹ La diferencia respecto a la que sostiene el undécimo Anciano (A I 6) es notable, por ello pienso que es posible que se haya tratado de representar un instrumento diferente.

el arco colocado de forma vertical sobre su mismo hombro, y con la izquierda coloca la fídula en ligera diagonal apoyada sobre las rodillas y en ese omoplato. Las piernas están rectas y paralelas, pero evidencian una ligera torsión hacia la izquierda.

F. 93 La imagen del vigésimo Anciano (A I 11) tiene la barba bastante larga y redondeada, formada a partir de mechones individualizados y ondulados, su cabello cae a la altura de los hombros y ha desaparecido en su mayor parte. Coge el manto con la mano izquierda pero la derecha se encuentra tan deteriorada que es imposible adivinar lo que tenía (aunque por las analogías con el resto de compañeros y sus posiciones es posible que sostuviera una redoma). Las piernas están colocadas paralelas.

Los Ancianos vigesimoprimeros (A I 12) y vigesimosegundos (A I 12) comparten el instrumento: el *organistrum* o zanfona tenía unas características que requerían más de dos manos para ser tocado. Ambos parece que se miran, el primero presenta una barba picuda y su pelo es largo. El otro tiene la cara destrozada y no se aprecia ningún rasgo distintivo. El personaje mejor conservado acciona la manivela o manubrio con su mano derecha, mientras levanta la izquierda. El otro mueve los pernos o las clavijas tirando de ellas. Las piernas de los dos están paralelas.

El vigesimotercer personaje (A I 13) lleva una barba larga redondeada con diferentes mechones. Sostiene con su mano izquierda una fídula oval que aparece deteriorada, mientras con la derecha coge el arco y lo coloca sobre ella. Las piernas quedan cruzadas con una por encima de la otra.

El Anciano vigesimocuarto (A I 13) está totalmente mutilado y no se distingue con claridad lo que llevaba en las manos, tan sólo es bien visible el nimbo gallonado que destaca tras lo poco que queda de la cabeza. Con este personaje se cierra la primera arquivolta y al ciclo de los Veinticuatro Ancianos del Apocalipsis le sigue la representación de la Matanza de los Inocentes a lo largo de otro arco completo.

- VI. DESCRIPCIONES

- VI. 3. Segunda arquivolta (A II)

F. 25, 71-72

Esta rosca se compone de once dovelas en las que se encuentran agrupados de manera desigual soldados, mujeres y niños. Excepto tres ocasiones (A II 6, A II 7 y A II 11) se reitera la lucha con un trío de personajes como protagonista: el hombre y la mujer que se enfrentan con el objeto de liberar o atrapar al niño. Se trata del episodio bíblico de la Degollación de los infantes, tema que se repite a lo largo de toda la rosca de manera que en el conjunto aparecen representados: doce mujeres, catorce soldados, dieciocho niños, dos ángeles, un patriarca, un monarca y un demonio. Con gran sentido narrativo y decorativista se relata la orden de Herodes de matar a todos los menores de dos años de edad. Los artistas del taller soriano conceden una relevancia especial a esta escena aprovechando la posibilidad expresiva del acontecimiento y el marco espacial de toda la arquivolta. De este modo, las representaciones son dramáticas luchas y forcejeos entre los brefoctones y las madres que intentan salvar a sus hijos (representados con mayor o menor tamaño, vestidos o desnudos). Ellas intentan contener la agresión, de manera que protegen y tratan de retener a sus pequeños, pero en ocasiones no pueden y expresan su dolor o se resignan con tristeza al mandato divino. Muchos niños son ensartados en las lanzas de los verdugos, están a punto de ser degollados, o son arrebatados de los brazos de sus madres por la cabellera.

En este cruel infanticidio las mujeres llevan túnicas largas, algunas tienen mantos cortos por encima de los hombros (del tipo *paenula*), y a veces portan toca, o bien dejan el pelo largo al descubierto. Los guerreros mantienen posturas dramáticas y violentas, acentuadas porque sostienen en sus manos espadas anchas de doble filo o lanzas. Se diferencian unos de otros en las vestimentas, de tal manera que llevan malla y cota o van vestidos con túnicas cortas (sayas o faldellines) y calzas. Las espadas tienen el pomo en forma de nuez o disco y el arriaz recto, la hoja es de dos filos y por sus formas parecen armas pesadas y poderosas.

El ámbito espacial de las imágenes no se encuentra definido ya que no hay detalles que remitan a cualquier posible localización: es decir, no hay distinción espacial entre las zonas de acción. Las dovelas presentan una serie de personajes agrupados y dispuestos para mostrar una visión narrativa lineal del conjunto. La imagen se ha descompuesto de manera horizontal y, a pesar de la monotonía reiterativa del tema, la agilidad, el movimiento de las actitudes y los gestos de los personajes hacen variar las composiciones. Los escultores demuestran un trabajo minucioso en el tratamiento de las

figuras y lo combinan con un afán narrativo, expresivo y decorativo bastante bien resuelto. Por otro lado, hay que destacar que esta arquivolta es una de las que mejor muestra las diferencias en los modos empleados a la hora de tratar las dovelas: varían los cánones de las figuras, la distribución de los personajes y la ejecución de los plegados. Aún así, se mantiene la unidad estilística que domina en la portada.

En la dovela que inicia la serie (A II 1) hay representados tres personajes. El primero es una mujer que va vestida con túnica larga hasta los pies y porta toca en la cabeza. Se halla situada en posición frontal en cuanto al torso, pero gira la cabeza hacia su izquierda y muestra el flanco derecho de sus piernas. Con la mano diestra toca la zona inferior de su mentonera, mientras con la otra sujeta a un niño. El pequeño, que se convierte en el centro de la escena con su posición en diagonal, se encuentra desnudo y está cogido a la altura del trasero por su madre. La postura es realmente violenta ya que aparece casi en el aire echado hacia atrás con la cabeza boca abajo, los brazos hacia arriba y las piernas ligeramente flexionadas. En el otro lado de la dovela, en posición de ataque y de espaldas al espectador, se ubica un soldado con pelo corto y sin barba, que viste una túnica corta con cinturón. Este hombre abre sus brazos y dirige una lanza (sujetada por su mano izquierda y colocada en diagonal) hacia el pecho del niño. A la vez, con la mano derecha coge al infante por su brazo izquierdo y lo tira hacia él mientras ambos forcejean. La pierna derecha queda recta hacia atrás y flexiona la otra en posición de avanzar.

F. 98

La segunda dovela (A II 2) muestra seis personajes. Cuatro de ellos, los adultos, carecen de cabezas debido a la erosión. El primero es un soldado, situado de frente, que viste una cota de malla hasta los pies. Con la mano derecha coge una lanza (o más bien una espada larga), y la dirige en diagonal hacia el cuello de un niño cuya cabeza sujeta con la otra mano. A su lado, de frente al espectador, está la madre del pequeño que aparece vestida con una túnica larga hasta los pies y sostiene con su mano izquierda al hijo que se presenta totalmente fajado, emplazado en una diagonal opuesta a la del arma. En la misma dovela hay tres personajes más colocados como un grupo independiente. Así, se sitúa un soldado que da la espalda a los anteriores: lleva una cota de malla más corta que la de su compañero (formada por incisiones paralelas y curvadas en diferentes niveles), coge con la mano derecha una espada dirigida hacia el cuello de otro niño (que también ocupa el lugar central de este grupo), adelanta su pierna derecha y sitúa la izquierda recta por detrás. La madre lleva una túnica larga y sostiene al niño desnudo con su brazo izquierdo. El pequeño está colocado hacia atrás de lado y muestra su flanco derecho,

mantiene la pierna izquierda recta mientras la derecha se inclina con una ligera flexión. La escena es bastante estática, pero la variedad de los gestos obliga a recorrer la vista por diagonales ascendentes y descendentes.

En la tercera dovela (A II 3) se ven tres personajes. El primero es un soldado, situado de frente al espectador, vestido con cota de malla y almófar que le cubre casi toda la cara (aunque deja descubierta la zona de la nariz y los ojos), la indumentaria llega hasta el muslo y permite ver una túnica corta por debajo. Extiende su mano derecha hacia atrás para sostener una gran espada de doble filo colocada verticalmente. Con la otra mano coge los pelos del niño (emplazado en el centro de la composición) para arrebatarlo de su madre. La pierna izquierda se adelanta mientras la derecha queda recta. En este caso el infante aparece desnudo y es bastante mayor que el resto en edad y tamaño (quizá sea debido al considerable espacio a cubrir). El niño tira la cabeza hacia atrás por la fuerza que ejerce el soldado sobre él, y estira los brazos hacia la madre que se sitúa enfrente, su pierna derecha está recta mientras que la izquierda presenta una cierta flexión. La mujer, que muestra su costado izquierdo, lleva el pelo largo y una túnica amplia hasta los pies. Se dirige hacia el niño y lo coge por los brazos para arrebatarlo de las manos del guerrero. Sus piernas están paralelas en posición de resistencia.

En la siguiente dovela (A II 4) hay tres personajes. El primero, colocado de frente, es un soldado con rasgos negroides: imberbe de ojos prominentes, pelo acaracolado y corto. Sostiene una gran espada con su mano derecha (que apoya sobre el mismo hombro), mientras con la mano izquierda levantada a la altura de su rostro (pero alejada) coge la cabellera del personaje central. Su pierna derecha está estirada hacia atrás y la izquierda hacia delante en un pequeño movimiento de adelantarse. En el centro de la composición, una cabeza de pelo corto y sonrisa plácida se ubica despegada del cuerpo (que se coloca debajo en posición frontal respecto al espectador). Este individuo decapitado muestra la palma de su mano derecha y con la otra sujeta la túnica a la altura de su regazo, a la vez cruza las piernas con la derecha por encima, y se halla descalzo. Al lado, aparece un personaje con toca y túnica larga. Se trata de una mujer que apoya el brazo derecho en la sien (más arriba de la mejilla) en actitud de preocupación o resignación. Mientras tanto, con la izquierda se coge la tela de la vestimenta a la altura del vientre, las piernas están paralelas y no se mueve: parece ausente de lo que sucede a su alrededor.

En la quinta dovela (A II 5) están representados seis personajes colocados como en el caso de A II 2 en dos grupos diferentes. El primero es un soldado de pelo corto y rizado, imberbe, que lleva una túnica corta y va calzado. Mantiene un movimiento inestable hacia la derecha y con su mano izquierda coge a un niño que le da la espalda. Una mujer, con túnica y pelo largo, sostiene al mismo pequeño que se cobija entre sus brazos. El chiquillo lleva el pelo corto, va desnudo y levanta un poco las piernas mientras se mantiene en el aire. La madre coge la espada para quitársela al soldado de la espalda de su hijo. El personaje masculino del otro lado también lleva el pelo corto rizado, y es imberbe como su compañero. Su brazo derecho está mutilado, pero con el izquierdo levantado coge los pelos del pequeño, y adelanta la pierna derecha en ligero movimiento. La otra madre, con toca, sostiene y aprieta entre sus brazos a un niño (mayor que el anterior), que se agita en actitud convulsionada. La mujer coge por el trasero al pequeño, quien echa la cabeza hacia atrás por la fuerza del soldado que le sujeta. Sus brazos han desaparecido y la pierna derecha se mantiene hacia abajo mientras la izquierda se dobla hacia atrás.

F. 92

En la clave de la arquivolta (A II 6) tres personajes comparten un banco corrido. El primer individuo es un ángel que coloca las alas hacia el centro de la composición, sin desplegarlas totalmente (a causa del poco espacio que queda libre). Lleva el pelo corto, con mechones diferenciados a partir de incisiones paralelas, porta túnica larga y aparece descalzo. Con ambas manos sostiene en su regazo un paño con caída en forma de media luna en el que aparecen dos cabecitas de pelo corto con aspecto sonriente. Adelanta la pierna derecha en un movimiento inestable (no lleva calzado, mientras el resto de sus compañeros sí lo portan). En el centro de la escena se sitúa un personaje majestuoso que corresponde a Abraham: lleva barba corta dividida en mechones triangulares, porta un nimbo gallonado, y va vestido con una túnica larga abierta en dos en la zona del pecho. Sobre su seno sostiene con ambas manos un par de cabecitas (en este caso sin paño). El último personaje es un ángel colocado de igual modo que el anterior, lo único que cambia es la postura de las piernas ya que en este caso adelanta la izquierda.

F. 92, 101

En la dovela siguiente (A II 7) aparece un soldado de pelo corto rizado y acaracolado, imberbe, que sostiene una gran espada con su mano derecha apoyada sobre el mismo hombro. Con la izquierda mantiene un escudo alto y apuntado (sin decoración) que cubre toda esta parte del cuerpo. Lleva largas vestiduras, va calzado y se presenta en pie montando guardia en espera de recibir órdenes. El personaje central, Herodes, lleva

F. 92, 102

corona reticulada sobre el pelo liso que le cae a la altura de los hombros. Con la mano derecha se mesa la barba (formada por mechones paralelos), y con la otra sostiene las vestiduras a la altura del regazo. Aparece sentado sobre un cojín liso, y las piernas están paralelas. A su izquierda, un ser con cabeza monstruosa (que representa al diablo), se acerca al oído del rey, y le toca el hombro con una garra abierta de cuatro grandes uñas. El demonio, situado de perfil, tiene un gran ojo ovalado, una enorme boca y carece de cuello ya que tras la cabeza se ve una joroba de la que salen las grandes alas membranosas que se despliegan una delante de la otra. Su pierna izquierda queda recta sobre el suelo y se puede ver una pezuña (debido a la erosión, ha desaparecido la otra que se situaba ligeramente avanzada).

F. 92, 116

En la octava dovela (A II 8) se presentan tres personajes. El primero es un soldado con túnica corta y mallas plegadas que asoman por debajo. Su pelo está formado por mechones paralelos y no lleva barba. Con la mano derecha hacia atrás sujeta una espada colocada en vertical, mientras mira a la madre que se sitúa frente a él y adelanta la otra mano hacia el niño. Su pierna derecha está colocada hacia atrás recta y la otra hacia delante flexionada en movimiento de adelantarse. La mujer, ubicada en el otro extremo, lleva una toca en la cabeza, va vestida con una túnica larga, y está quieta. Sostiene a un niño en diagonal, que aparece fajado con una fiel representación del cordaje.

F. 99-100,
103

En la novena dovela (A II 9) se colocan seis personajes (a la manera de A II 2 y A II 5). El soldado, de frente, va vestido con una cota de malla y almófar que le cubre desde la cabeza hasta las rodillas, por debajo se ve la pierna izquierda hacia atrás (muestra la planta del pie) mientras la otra se cruza por delante en un movimiento inverosímil. En su mano derecha sostiene una espada que dirige en diagonal ascendente hacia el niño, y con la mano izquierda sujeta la cabeza del infante. El pequeño está desnudo (en el centro de la pareja) en posición fetal con la cabeza hacia abajo (recogido en sí mismo), y sus piernas cuelgan formando un arco. La madre lleva un tocado en la cabeza y una túnica larga hasta los pies, con la mano izquierda coge las piernas del niño mientras se lleva la otra hacia la toca. Adelanta la pierna izquierda en movimiento mientras mantiene recta la derecha por detrás. Como grupo independiente pero situado al lado, otro soldado, vestido igual que el anterior, sostiene con la mano derecha una espada en posición horizontal (que clava en la espalda del otro niño), y con la izquierda le coge la cabeza. Sus piernas quedan totalmente paralelas. La madre lleva el pelo largo y una túnica hasta los pies que permanecen quietos, sostiene al pequeño con su brazo derecho en el trasero y mientras tanto lo intenta

esconder entre sus ropas. El chiquillo echa la cabeza hacia atrás, el cuerpo hacia delante, y aparece vestido.

En la décima dovela (A II 10) se sitúan tres personajes. El primero es una mujer, colocada de frente, que dirige la vista hacia su izquierda y hacia abajo (lo cual implica un leve giro de la cabeza), lleva una túnica larga y toca. Con la mano derecha coge a un niño (envuelto en fajas) y lo coloca en diagonal. Frente a ella, un soldado con cota de malla sobre una túnica corta (sin cabeza), se sitúa de espaldas al espectador y sujeta una lanza con ambos brazos (el derecho abierto y flexionado hacia atrás, y el izquierdo hacia delante). Su pierna izquierda está doblada y avanzada, mientras la otra queda recta en posición forzada de diagonal heroica. La actitud de ataque del soldado contrasta con la aparente serenidad de la madre.

En la última dovela de esta arquivolta (A II 11) hay cuatro personajes sin acabar de esculpir. Una mujer, situada de frente, presencia cómo los soldados se disponen a matar a su hijo. Lleva el pelo largo y coloca las manos a la altura de las orejas para estirárselo, viste una túnica larga, y parece ser la única totalmente finalizada del grupo. Delante de ella se encuentra un hombre barbado que muestra su costado derecho y, aunque en realidad el cuerpo es una masa sin tallar, se puede observar que la mano derecha sostiene una daga hacia la cabeza de un niño que se sitúa de pie (en el medio de los soldados) con la cabeza hacia atrás. En el lado opuesto, un personaje frontal (también barbado) agarra al pequeño por el brazo derecho con su brazo izquierdo. Esta masa humana avanza la pierna izquierda y coloca la derecha detrás. Por arriba parece surgir su mano (sin acabar de perfilar) con otra arma. En cualquier caso, no se pueden apreciar bien los detalles por la colocación en el extremo de la arquivolta y por la acusada erosión²⁰.

F. 104

²⁰ Este relieve inacabado permitirá estudiar el método que se siguió en la talla, cuestión que analizaré más adelante en el capítulo XV.

- VI. 4. Tercera arquivolta (A III)

En la tercera rosca de la portada se han colocado doce dovelas variadas en las que se narra un completo ciclo de la Infancia con diversos episodios acerca del Nacimiento y los primeros años de la vida de Cristo. Las figuras, en su mayoría, están perfectamente acabadas y presentan las características señaladas en las arquivoltas anteriores. Es importante destacar la capacidad de desarrollo narrativo de los artistas que ofrecen una gran riqueza expresiva fundamentada en la variedad de rostros, actitudes y composiciones. De hecho, esta rosca es la que presenta mayor naturalidad en las imágenes y para la realización plástica de los episodios se ha profundizado tanto en la ambientación como en los detalles. Así, la mayor parte de las escenas aparecen encuadradas bajo arcos de medio punto soportados por columnas variadas en cuyos laterales destacan torrecillas cuadradas (algunas con almenas), este recurso remite a la localización de los personajes en interiores. En los casos en que se trata de ofrecer la imagen al aire libre se colocan árboles o decoración a modo de vegetales.

F. 25, 71-72

A la primera escena (A III 1) se le ha reservado el lugar inicial en correspondencia al momento del origen de la vida humana de Cristo. La representación muestra dos personajes, el primero es un ángel, de aspecto juvenil, que muestra su perfil derecho. Es imberbe y lleva el cabello corto y ondulado en mechones diferenciados. Sus grandes alas se despliegan al abrirse en forma de V, va vestido con una larga túnica hasta los pies (que aparecen descalzos) y porta una especie de cetro o vara en la mano derecha que ofrece a la mujer²¹. Su pierna derecha está cruzada por delante de la izquierda en movimiento de avanzar. Frente a él, la Virgen se sitúa frontalmente (aunque ladea ligeramente la cabeza hacia la derecha), lleva toca mentonera, manto largo hasta las rodillas y túnica hasta los pies. Coloca las manos a la altura de pecho y muestra las palmas en actitud de sorpresa o turbación, mientras, tras ella, aparece una especie de decoración vegetal que encuadra su cabeza a modo de halo. La escena es reposada, serena y equilibrada.

F. 105-106

En la misma dovela (A III 1) se representa un asunto diferente. Dos personajes aparecen bajo un arco de medio punto, apoyado sobre dos columnas que reposan en sendos plintos (sus capiteles son troncopiramidales invertidos, portan decoración de dos volutas simples, y los fustes están deteriorados: el primero parece liso y ornamentado con triángulos el otro). Las dos mujeres, María e Isabel, se visten con una túnica hasta los pies

F. 106

²¹ No se puede ver bien ya que la erosión lo ha deteriorado gravemente y además la colocación en el extremo de la rosca impide apreciar correctamente el asunto desde el suelo.

y llevan toca mentonera. Ambas se abrazan y estrechan tiernamente, pero no se besan; están colocadas de perfil, una frente a la otra. La primera adelanta su brazo derecho y coloca la mano en el antebrazo de la otra; mientras cruza la pierna derecha en un movimiento de avanzar. La otra mujer estira su brazo izquierdo por debajo del de la compañera y lo posa en su cintura, a la vez sitúa por delante la pierna derecha y mantiene quieta la otra. En esta escena predomina la unidad del bloque y la simetría.

F. 106-107

En la dovela siguiente (A III 2) se establece una distribución bipartita bajo dos arcadas de fustes diferenciados. En el primer relieve se puede ver a San José con barba (de mechones triangulares) y pelo que cae a la altura de los hombros (quizá se trate de un gorro de pieles: típico atributo de este personaje). Ladea ligeramente la cabeza hacia la izquierda en actitud pensativa (sus ojos parecen cerrados) y coloca el brazo izquierdo flexionado hacia arriba para situar la mano a la altura de la mejilla donde se apoya. Con el brazo derecho sostiene un bastón largo en forma de T y lo coloca entre sus piernas paralelas. La figura está aislada del resto y se encuentra de pie.

F. 107

Al lado (A III 2), bajo otro arco de medio punto (más rebajado), se puede ver una cama con patas pequeñas (orientada de perfil en ligera diagonal descendente hacia la derecha), sobre ella aparece un personaje femenino. Se trata, sin duda, de la Virgen recostada con aire cansado, que reposa cubierta cuidadosamente por las sábanas de la cama que traslucen su cuerpo formando diversos pliegues. Un velo cubre su cabeza y descansa sobre un cojín reticulado mientras alarga la mano derecha para señalar la escena de la dovela siguiente. Por detrás, en segundo plano, se puede ver el torso de un personaje femenino (el resto del cuerpo lo tapa la cama) que corresponde a la partera. Esta mujer lleva el pelo largo con raya en medio y estira los brazos para coger la cortina atada al capitel de la columna que encuadra la escena.

F. 108

En la tercera dovela (A III 3) se hallan colocados cuatro personajes bajo dos arcadas. El primero carece de rostro, se sitúa de perfil, y lleva una túnica que le llega hasta los pies. Coloca los brazos en diagonal descendente hacia una gran pila gallonada (con rica decoración perlada en el borde exterior, forma de concha y pie troncocónico), y con su mano izquierda sostiene el cuello de una jarra o aguamanil (si se observa con detenimiento se puede ver el agua que cae sobre la fuente). Este personaje (con seguridad femenino) avanza la pierna izquierda y deja la otra recta. De la pila, colocada en el centro de la composición, surge un Niño (que sólo se ve hasta la altura del vientre), lleva el pelo largo tras la espalda y mira al frente; es, con seguridad, Jesús. Éste coloca su mano

izquierda a la altura del regazo, y levanta ligeramente la otra (que, aunque ha desaparecido, probablemente mostraría un gesto de bendición). Al otro lado se halla una mujer situada de perfil, con toca mentonera y túnica larga, que baja los brazos hacia la pila. Tras ella, otra fémina de pelo largo sostiene un paño o toalla que despliega a la espera de secar al pequeño, lo agarra con ambas manos a la altura del cuello y lo deja caer de manera que le llega hasta las rodillas. La escena es reposada a pesar de las variadas posiciones.

La dovela que se encuentra a continuación (A III 4) muestra dos arcadas, bajo la primera se ven tres personajes y dos animales. Una “cuna” rectangular con patas se encuentra colocada en sentido descendente hacia la izquierda. En ella se encuentra el Niño, recién nacido, acostado con la cabeza apoyada sobre un almohadón reticulado. Tras él se ven las cabezas de los animales que descansan sobre la cuna, el buey y la mula o el asno. Por encima, en los ángulos del arco aparecen, a cada lado, dos ángeles turiferarios que agitan sus incensarios (gravemente erosionados y fraccionados) en señal de adoración, surgen del cielo representado por líneas paralelas onduladas. El primer ángel muestra el torso que desciende, y se puede ver el ala derecha desplegada colocada hacia arriba, con la mano izquierda parece sostenerse las vestiduras, mientras con la derecha debía de portar un incensario (cuya esfera se ve a la altura de la cabeza del asno, aunque la erosión ha borrado las cadenas). El otro ser alado está colocado enfrente y mantiene la posición a la inversa, ha perdido la cabeza, y apoya la mano izquierda sobre el capitel de la columna central, mientras tanto baja la otra mano (en la actualidad no hay manera de ver lo que llevaba ya que ha sido mutilada, pero debía de ser el mismo atributo que su compañero).

F. 109

Bajo el otro arco de la cuarta dovela (A III 4) se presentan dos personajes que parecen ser los pastores. Así, el primero se coloca en posición frontal ligeramente inclinado hacia la derecha, es imberbe y lleva el pelo corto con mechones paralelos, porta una túnica larga, sostiene un bastón con su mano derecha y con la otra se coge la capa; está parado. Su compañero se encuentra colocado de semi-perfil, no lleva barba y el pelo es corto al igual que la túnica y el manto. Con la mano izquierda coge una especie de bastón (con la punta curvada) y lo apoya junto al mismo pie que avanza mostrando el derecho por detrás.

La dovela que sigue (A III 5) se ambienta en el exterior y presenta tres personajes y varios animales. En primer lugar se ve un árbol frondoso de ramas enredadas, bajo él se

F. 92

colocan varios animales: una cabra o carnero, que carece de cabeza (pero miraba hacia arriba), dos ovejas que pacen ignorando lo que ocurre, y un animal que levanta el tronco sin cabeza (quizá otra cabra). Por encima del árbol, en el centro, un ángel desciende del cielo (la erosión sólo ha respetado las alas y parte de su torso). Bajo él se sitúan dos personajes que alzan las cabezas para mirarle: el primero lleva un manto cerrado con una capucha, con ambas manos (la izquierda por arriba) sostiene un bastón que coloca en medio de sus piernas situadas paralelamente (parece sentado aunque no se aprecia el asiento); por detrás, en segundo término, se ha colocado otro árbol de ramas enlazadas (más pequeño que el primero). A su lado está un compañero, con el mismo atuendo, que dirige la mirada más arriba y se ladea hacia la derecha. Con la mano izquierda sostiene algo semicircular (aunque no se distingue bien, puede tratarse de un caramillo), y coloca la mano derecha en posición de saludo. Por debajo de la túnica corta se ven las piernas cruzadas (con la derecha por encima, los pies se juntan en una posición bastante inestable en forma de X), por la postura también parece estar sentado. En el lateral de la escena se ve un animal que carece de cabeza, quizá un perro que ladra al ángel. Por encima existe un gran hueco, y no se puede adivinar lo que allí hubo (en cualquier caso, detrás del can parece que estaba el tronco del tercer árbol). La escena se muestra naturalista y, en cierto aspecto, bucólica.

F. 92

Bajo el primer arco de la dovela siguiente (A III 6) aparece la *Dextera Domini*: se trata de una enorme mano que asciende sobre el fondo del cielo (representado por líneas paralelas onduladas). La mano corresponde a la diestra, y muestra la palma abierta con los dedos índice y corazón levantados. Por debajo, un paño ondulado con varios pliegues cae a modo de encuadre de la mano, y por detrás se ven los tres brazos de una enorme cruz patada. El efecto visual rompe la línea narrativa de personajes variados utilizada hasta el momento.

F. 92

En el segundo arco de la dovela (A III 6) se encuentran dos figuras. La primera lleva una túnica corta con capucha que se quita al colocar su mano izquierda a la altura del cuello, con la derecha coge lo que parece un bastón (a pesar de la erosión, se adivina por los restos de la punta colocada entre sus piernas), avanza la pierna izquierda, y la derecha la deja hacia atrás. Su compañero lleva también una túnica corta y capucha, con el brazo derecho señala al rey situado en la otra dovela (A III 7), con la mano izquierda sostiene un cayado, y adelanta una pierna mientras retrasa la izquierda.

En la dovela siguiente (A III 7) aparecen cuatro personajes bajo dos arcadas. El primero, Herodes, está situado frontalmente, ostenta barba, lleva corona y el pelo ondulado le cae sobre los hombros. Se sienta sobre un cojín liso, va vestido con una túnica larga hasta los pies, y porta un manto que agarra con dos dedos de la mano izquierda sobre el regazo. Muestra la palma derecha, pero justo esta zona aparece cortada al parecer en el sentido de la adecuación al espacio por este lado²². A su lado se encuentran tres sicarios o soldados en espera de una orden. El primero es un personaje de perfil que va vestido con una túnica corta, su pelo es rizado con caracoles y no lleva barba; un largo escudo ovalado acabado en punta con una cruz florenzada le cubre la mano izquierda (que lo sujeta), y le llega hasta los pies. Adelanta la pierna izquierda a la expectativa y tras su cabeza se ve una gran espada (seguramente apoyada sobre el hombro derecho). Otro personaje masculino (vestido igual que el anterior), le sigue y toca el hombro con su mano izquierda, con la otra mano sostiene una espada apoyada en el hombro, y al contrario que su compañero, avanza la pierna derecha. Finalmente, un hombre (con las mismas características que los otros), apoya la espada en su hombro derecho, mientras con la mano izquierda sostiene un escudo redondo o rodela con la misma decoración en la broca que el primero; sus piernas están situadas con la derecha hacia atrás y la izquierda hacia delante en una postura difícil (colocada frontalmente hacia el espectador). Detrás de él se puede ver la columna lisa que sostiene la arcada y delimita la escena. La actitud reposada del monarca contrasta con los soldados que se apiñan a la espera de una señal, de manera que la parte de la derecha ofrece una sensación de abigarramiento impropia del resto de imágenes.

F. 110

En la dovela octava (A III 8) hay tres hombres que corresponden a los Reyes Magos. Bajo dos arcos, se alinean uno detrás del otro. El colocado a la izquierda lleva barba, corona con decoración de líneas paralelas, y se sitúa de perfil mirando al Rey de delante. En su mano izquierda lleva un bote redondo con decoración gallonada, flexiona el brazo derecho para mostrar la palma de la mano y está arrodillado con la pierna derecha casi tocando el suelo. Delante, aparece un personaje de pie en tres cuartos, que se gira hacia atrás: es imberbe y lleva el pelo largo bajo una corona igual a la del compañero. Su mano derecha está flexionada y señala al frente (a la estrella de ocho puntas que se sitúa en la enjuta del arco, sobre la torre que separa las dovelas). Con la otra mano sostiene por debajo un pequeño bote redondo gallonado y avanza la pierna derecha

F. 111

²² Hablaré de aspectos como éste en la explicación del posible montaje de las dovelas en el capítulo XV.

creando un movimiento de su cuerpo parecido a una espiral. Estos dos reyes mantienen una especie de diálogo al que es ajeno el tercer monarca que se encuentra situado bajo el siguiente arco (separado por una columna corintia de fuste decorado con triángulos). Este Mago tiene un tamaño mayor que los compañeros, lleva barba, pelo ondulado y corona, está situado de perfil, y arquea el brazo izquierdo para posar la mano a la altura de la frente; mientras con la otra mano sostiene un bote redondo con decoración gallonada. Su pierna derecha está arrodillada en el suelo, pero la otra aparece recta: se halla postrado en una típica actitud de adoración. Una columna con fuste de estrías paralelas (que pertenece a la dovela posterior) separa la escena.

F. 112

En la dovela siguiente (A III 9) se representan tres personajes cuya conexión con el episodio anterior es evidente (corresponden a la Virgen, el Niño y San José). María se sitúa en posición frontal de majestad y se sienta sobre un trono por el que asoman las cabezas felinas de dos dragones o leones (similares a los que se ven en el tímpano T 2 y T 3). Lleva una toca larga, túnica con decoración reticulada en el cuello, y con la mano derecha muestra un objeto totalmente irreconocible (es posible que fuera una flor de lis, atributo que portan otras Vírgenes en similares grupos de Adoración). Mientras, con la mano izquierda sujeta al Niño en su regazo, de forma que parece totalmente abstraída de lo que acontece a su alrededor. Jesús está sentado de semi-perfil y dirige la mirada a los reyes que se colocan en procesión por delante. Lleva una túnica larga, el pelo a la altura de los hombros bajo una corona, y bendice con la mano derecha mientras se sujeta la ropa con la otra, su postura rompe con el hieratismo de la madre y gracias a su gesto de bienvenida introduce un diálogo con los otros personajes. Una columna de fuste torso separa a San José, quien aparece de perfil y mira hacia su izquierda poco interesado en la escena que se desarrolla frente a él. Lleva un gorro de pieles en la cabeza (que ladea ligeramente) y apoya su mano en la mejilla, mientras tanto con la izquierda sujeta un bastón en forma de T. Porta túnica larga, un manto sobre ella, y aparece sentado en una especie de decoración vegetal vuelta sobre sí misma²³.

F. 113

En la dovela A III 10 aparecen cuatro personajes en el interior de un arco apeado sobre dobles columnas con capiteles de hojas de acanto estilizadas. En el arquitrabe de la izquierda se ven dos torrecillas (con dos altos vanos geminados de arquillos de herradura). En la enjuta de la derecha, medio cuerpo de un ángel surge, en diagonal, del

cielo (representado mediante de líneas onduladas paralelas). Se sitúa de frente con el brazo derecho doblado para señalar la escena, y tras él las alas se despliegan en forma de V, es imberbe, y su pelo es corto y ondulado. En el centro de la composición (ocupando todo el espacio), se ve una cama con tres hombres que dormitan sobre una almohada reticulada de rombos. Se trata de los tres Reyes Magos, quienes están totalmente cubiertos (sólo se les ven las cabezas) por una manta de múltiples plegados que deja adivinar los cuerpos (colocados paralelos en perspectiva vertical). El de más abajo es barbado, el central es imberbe y dirige la cabeza hacia la derecha, y el de arriba lleva barba y dirige su cabeza hacia la izquierda.

En la undécima dovela (A III 11) aparecen cinco personajes enmarcados bajo dos arcos. La primera figura corresponde a una mujer (más baja que las compañeras) con toca mentonera y túnica hasta los pies. Aparece de pie, de medio lado, y avanza hacia la izquierda con la pierna derecha más atrás. Sostiene con ambas manos, a la altura del pecho, dos objetos que no se distinguen bien por la erosión (en relación al texto evangélico se trataría de tórtolas). La segunda mujer, posiblemente Ana, es un poco más alta que la anterior y presenta las mismas características, excepto la posición de las piernas, ya que ella avanza la derecha. En el lugar donde debería estar la columna de las dos arcadas se sitúa una tercera mujer que la tapa: se trata de María, que cubre su cabeza con un velo largo y ondulado sobre los hombros. Aunque no se distingue bien, se adivina cómo levanta su mano derecha y deja la izquierda guardada bajo el manto, en este caso también avanza la pierna derecha. Debajo de la segunda arcada aparece un personaje masculino barbado, con el pelo sobre los hombros. Está colocado de semi-perfil, con vestimenta hasta los pies, y posiblemente se trata del anciano Simeón: se dirige hacia el grupo de mujeres y avanza la pierna izquierda, con ambas manos sostiene a Jesús y lo adelanta de sus brazos, en actitud de ofrenda, de forma que parece como si se lo devolviera a María. El niño lleva una túnica larga que sostiene con la mano izquierda a la altura del regazo, pero es probable que abriera su palma derecha aunque no se ve bien. No hay ningún tipo de movimiento forzado y la escena es pausada. El tratamiento del tocado de la segunda mujer y el pelo del personaje masculino parecen no estar finalizados, pero la erosión dificulta la visión.

F. 114

²³ Recurso que se encuentra en otras ocasiones como en la zona del sustento a los pies de los ángeles del registro superior del tímpano (T 4 y T 7), en la tercera arquivolta (A III 11) o en la cuarta rosca (A IV 10). Acerca de este elemento y una posible explicación para su sentido en el Tetramorfos, véase el capítulo VII.

F. 115

En la escena siguiente (A III 12) aparecen tres personajes y un animal. Esta dovela se ha colocado en sentido vertical y rompe bruscamente la dirección radial del resto de la portada²⁴. Un tallo vegetal alargado situado en la izquierda encuadra la escena. El asno o caballo, del que destaca el cuello en posición horizontal, hace de asiento a la Virgen. Ella aparece situada de frente como trono del Niño que se sienta en su regazo, lleva tocado y túnica larga. La erosión ha hecho que la cara de Jesús desaparezca parcialmente, porta largas vestiduras y no se aprecia bien la colocación de las manos. Al lado, un personaje masculino con barba, José, dirige la mirada, con intención vigilante, hacia el grupo (para ello se vuelve atrás, hacia su derecha, ya que su cuerpo avanza al lado opuesto). Con una mano sostiene la brida del animal (cuyo cuello y cabeza tapan parcialmente las piernas de José), y con la izquierda sostiene un palo con un hatillo apoyado en el hombro izquierdo. Bajo los pies se pueden ver los restos de una decoración vegetal de hojas enroscadas que hacen de sustento a la Sagrada Familia. La erosión de nuevo ha destruido parte de esta zona y es imposible concretar más.

²⁴ Acerca de una posible explicación remito a los capítulos VIII y XV.

- VI. DESCRIPCIONES

- VI. 5. Cuarta arquivolta (A IV)

Esta última arquivolta cuenta con diecisiete dovelas en las que se narran las escenas de la Pasión de Cristo, asuntos que cierran el conjunto de las cincuenta y tres piedras talladas que componen las cuatro roscas de la portada. El desarrollo de los últimos días de la vida de Cristo se representan en una serie de dovelas marcadas por una gran profusión de personajes. El conjunto es menos armónico que los anteriores: algunas figuras son más estáticas y ciertas escenas se resuelven con soluciones menos trabajadas y desenvueltas que en otras ocasiones.

F. 25, 71-72

En la primera dovela (A IV 1) aparece un árbol que, como único elemento, ocupa todo el espacio. Las ramas se entrecruzan en roleos que caen hasta la base, situada en el límite de la dovela y entre sus hojas enroscadas se pueden ver, a la derecha de la mata, tres frutos de diferentes tamaños. En el lado opuesto parece estar representada una gran piña y, bajo ella otras dos más pequeñas. Las ramas acaban en hojas que se cierran sobre ellas mismas (recurso típico de este taller en cuanto al tratamiento de los vegetales) y una maraña de tallos intrincados ocupa todo el espacio.

F. 117

En la segunda dovela (A IV 2) aparecen tres personajes situados frontalmente de pie. El primero lleva una barba larga, se caracteriza por una prominente calva de la que surge (tras las sienes) el cabello que llega hasta los hombros. Porta una túnica larga hasta los pies descalzos, la mano izquierda muestra su palma abierta bajo el pecho y con la otra sujeta el manto que cae. El personaje situado en el medio lleva barba, el pelo más corto que el anterior, se vuelve ligeramente hacia su izquierda y va vestido con una túnica larga que baja hasta los pies, a la altura de la cintura sostiene con ambas manos los pliegues de su manto y forma una media luna. El hombre de la derecha tiene barba y el cabello a la altura de los hombros, va vestido con una túnica hasta el suelo, y con la mano derecha coge el manto mientras lo sostiene con la izquierda por encima de la primera mano.

F. 118

En la siguiente dovela (A IV 3) se colocan otros tres personajes. El primero lleva barba, cabello tras los hombros, una túnica hasta los pies y junta las manos a la altura de la cintura (los dedos pulgares se tocan). El individuo del centro se halla ligeramente vuelto hacia su izquierda, lleva barba corta y pelo tras los hombros. Coloca la mano derecha sobre la otra a la altura de la cintura. El tercero (vuelto ligeramente para mirar al compañero del centro), lleva el pelo largo, la barba bastante corta, y la túnica, con un manto por encima, le llega hasta los pies. Su brazo izquierdo se coloca flexionado sobre la otra mano, que se adivina bajo la vestimenta. Está bastante erosionado con lo que la

F. 118

concreción de los detalles es bastante difícil. Estas primeras dovelas no destacan por ser audaces en su composición y reiteran las formas con escasa variación.

F. 121-122

Seis personajes se distribuyen para llenar por completo la cuarta dovela (A IV 4) y todos se colocan más o menos en dirección a su izquierda mostrando el flanco derecho. El primero está situado de frente, y aunque tiene la cara destrozada se adivina el pelo ondulado, lleva en la mano derecha un arma (quizá un bastón), que apoya en el mismo hombro, mientras toca con la otra la espalda del personaje situado delante de él, va vestido con una túnica corta debajo de la cual se puede ver la pierna derecha recta en posición de avance (el resto lo tapa el hombre situado por delante). Este segundo individuo es Pedro, tiene un tamaño ligeramente menor que el resto, y está situado de tres cuartos (con la cabeza ladeada hacia la izquierda), lleva barba y pelo ondulado en los laterales, está vestido con una túnica larga bajo la que se ven los pies descalzos. Con la mano izquierda sostiene algo que ha desaparecido por la erosión (seguramente la espada), y con la mano izquierda alargada agarra el pelo de quien se encuentra justo delante. Por detrás aparece un personaje barbado de pelo largo, del que sólo se ve la cara, con el brazo izquierdo sostiene una espada, y la pierna izquierda se puede ver adelantada (por un hueco entre los personajes). Arrodillado y de perfil aparece Malco, quien empuña un arma en alto con la mano derecha, mientras tanto coloca la rodilla y la punta del pie en tierra. Tras él, se ve el torso de un personaje con barba y pelo corto. Delante, de semi-perfil se observa otro con la cara destrozada, a pesar de ello, destaca el pelo peinado a partir de mechones paralelos, lleva una túnica corta y flexiona el brazo derecho para sostener algo que ha desaparecido, mientras con el otro brazo toca la cabeza de Judas. Es decir, su mano traspasa el marco diferenciador de las dovelas (característica que no ocurre en ninguna otra ocasión)²⁵, avanza la pierna derecha y retrocede la otra. El conjunto contrasta con el anterior y revela un estudio de las posiciones más detenido.

F. 119-120

La siguiente dovela (A IV 5) se encuentra formada por seis personajes. El primero corresponde a Judas y se sitúa de perfil (mostrando el flanco derecho), lleva barba y pelo corto. Con un brazo toca el pecho de Jesús, porta una túnica larga hasta los pies descalzos, y parece alzarse para alcanzar el rostro del Maestro ya que su altura es menor que la del Señor. La figura de Cristo porta barba, pelo corto y se caracteriza por un gran nimbo gallonado. Se trata de la figura más esbelta de la dovela y está situada en posición de tres cuartos (avanzando hacia su izquierda). Con el cuerpo arqueado, vuelve la cabeza

²⁵ Dato que sirve para proponer una explicación al montaje de las arquivoltas. Véase el capítulo XV.

hacia su derecha para ofrecer la mejilla a Judas, quien le besa. Estira el brazo izquierdo como si lo tendiese al soldado que lo apresa, y sitúa el otro a la altura del pecho con la palma abierta en gesto de aceptación. Va vestido con una túnica larga sobre la que se coloca otra corta por encima, porta los pies descalzos e inclina ligeramente las caderas. Paralelamente, un grupo de hombres se dispone a su lado para atraparle: un personaje de frente, con barba y ligeramente calvo, vuelve la cabeza hacia su derecha. Lleva una túnica corta, y coge con la mano derecha el antebrazo de Cristo, mientras con la otra, levantada hacia atrás, sostiene en lo alto una gran espada, la pierna derecha se sitúa en posición de avance. A su lado, otro personaje de perfil muestra su flanco izquierdo, está deteriorado y parece calvo con barba corta, va vestido con una túnica en la que sobre todo destaca el cinturón. Su brazo izquierdo está colocado por detrás del compañero (con un arma apoyada en el hombro, aunque no se puede ver bien). El brazo derecho desciende en diagonal y coge la mano de Jesús, la pierna derecha avanza, y la otra queda hacia atrás. La actitud de fuerza de este grupo contrasta con la sumisión de Cristo, de manera que las posturas en balance entre la izquierda y la derecha reparten la tensión, mientras focalizan el centro visual en torno a la figura protagonista: Jesús.

En la sexta dovella (A IV 6) aparecen tres personajes cuya relación con el episodio anterior es evidente. Se trata de más judíos que acuden a la escena del Prendimiento. El primero está de perfil y se gira hacia la izquierda de la dovella, lleva el cabello sobre los hombros, tras su cabeza parece que lleva un palo en la mano derecha, mientras con la otra sostiene un escudo redondo. Va vestido con una túnica corta con “pantalones” debajo y avanza la pierna izquierda en una leve flexión, la derecha queda quieta. El personaje central está de espaldas y vuelve la cabeza hacia su izquierda, lleva barba y pelo por los hombros. Con el brazo derecho mantiene una gran espada en alto, mientras con la mano izquierda coge un escudo. Las piernas se separan en posición forzada: una se dirige a la derecha mientras la otra va hacia la izquierda y, aunque la postura deriva de la clásica diagonal heroica, su resolución es francamente mala. Al lado aparece un personaje situado de tres cuartos que también avanza a la izquierda de la dovella (hacia el grupo anterior), es imberbe y lleva el pelo por los hombros. Una túnica larga le llega a los pies, sujeta un escudo almendrado con la mano izquierda, y con la derecha sostiene una espada dirigida hacia delante a la altura del pecho.

Seis personajes se han esculpido en la séptima dovella (A III 7). El primero lleva una túnica corta, tiene la cara mutilada, el pelo largo, y avanza hacia la izquierda, aunque

F. 120

F. 92

gira la cabeza hacia la derecha. Con el brazo izquierdo hacia atrás coge a Cristo, y adelanta la pierna derecha seguida de la otra, su brazo derecho está destrozado, y tras él se aprecia una decoración vegetal sin acabar de esculpir. Un personaje de mayor tamaño, que corresponde a Jesús, aparece con el torso desnudo y una faldilla corta o ceñidor hasta los pies, está situado de frente con la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda. Levanta la palma de la mano derecha pero está cogida por otro individuo mientras, baja la otra mano que queda agarrada por el personaje de la izquierda. Este hombre está situado de espaldas, lleva barba, pelo por los hombros y viste una túnica corta. Levanta el brazo derecho para coger a Jesús, sitúa la pierna derecha hacia atrás y deja hacia adelante la izquierda en un movimiento inestable. El otro brazo se flexiona hacia atrás y parece sostener algo que no queda visible con nitidez (es posible que se tratara de un látigo pequeño). La escena está comprimida y en apariencia simplificada; en cualquier caso, su calidad es bastante mala.

F. 92

En la misma dovella (A IV 7), pero en correspondencia con la escena siguiente, se encuentra una imagen que no tiene nada que ver con lo anterior. Por encima de Cristo aparece un ángel imberbe del que únicamente se ve la cara y el brazo derecho estirado que coge un cuerpo desnudo (en la actualidad mutilado). Esta masa que surge del costado del personaje de la derecha representa el alma del Buen Ladrón: Dimas, quien está de frente crucificado y sujeto a un palo (del que sólo se ve la parte inferior). Ladea la cabeza hacia la izquierda, va barbado, su pelo es corto y levanta las manos para mostrarlas a la altura del pecho en actitud de oración, pasa los codos por detrás de un travesaño y coloca las piernas paralelas mientras sus pies permanecen quietos porque se han atado a la altura de los tobillos. Tras él surge una decoración de dos hojas vueltas sobre sí mismas enroscadas en el vértice de la dovella.

F. 123

En la octava dovella (A IV 8) hay seis personajes enlazados directamente con la escena anterior (A IV 7) y con la posterior (A IV 9). Una mujer, que corresponde a la Virgen, va vestida con túnica hasta los pies calzados, y porta sobre la cabeza una toca mentonera. Mira hacia su izquierda (al centro de la composición) con el rostro inclinado y, coloca las manos recogidas sobre ellas mismas en el regazo: ase su muñeca izquierda con la mano derecha. Por encima aparece un ángel, de perfil, que muestra la cara imberbe, con su brazo derecho sostiene algo que ha desaparecido (posiblemente la luna). En el centro de la composición se sitúa una cruz de largos brazos de la que cuelga Cristo con la cara deteriorada (sólo se aprecia su barba y parte del nimbo). Sus brazos están

estirados y las palmas de las manos quedan abiertas, lleva un paño de pureza, y sus piernas reposan paralelas con los pies hacia la derecha a la altura del suelo en el límite inferior de la dovela. Bajo él, aparece un hombre con barba de mechones triangulares y poco pelo que corresponde al lancero Longinos. Éste lleva capa y túnica corta, con el brazo derecho sostiene una lanza que dirige hacia arriba, mientras con el otro brazo levantado hasta la altura del cuello la agarra y la coloca en el costado de Cristo (hacia donde dirige la mirada), tiene la pierna izquierda recta, y la derecha arrodillada sobre el suelo en una postura imposible. En el lado opuesto hay otro personaje con la cara deteriorada que mira hacia arriba, corresponde al soldado Stephaton, quien se cubre los hombros con una capa sobre la túnica corta, apoya la mano izquierda en la rodilla, y coge una lanza que sostiene con la derecha a la altura de los hombros. Deja la pierna izquierda recta hacia el frente, mientras coloca la otra hacia atrás por debajo de la misma en una postura también muy difícil. Sobre el brazo de la cruz, a la altura de su cabeza, aparece lo que debería de ser otro ángel (igual al que se conserva en el otro lado), pero en este caso seguramente tendría entre sus manos al sol.

La escena continua en la dovela siguiente que corresponde a la novena (A IV 9) y en ella se encuentran cinco personajes. El primero tiene mayor tamaño que los anteriores, lleva una barba corta, pelo largo (con mechones individualizados en las puntas), y su cabeza se enmarca por un nimbo deteriorado: corresponde a San Juan Evangelista. Mira ligeramente al suelo, hacia su derecha, donde también dirige parcialmente el cuerpo, porta una túnica larga (por donde asoman los pies descalzos), y un manto sobre ella. El brazo izquierdo flexionado sostiene (por debajo) un libro colocado a la altura del regazo, la mano derecha se estira y se apoya en la mejilla con su gesto habitual de dolor por ser el testimonio de la muerte del Maestro. Un personaje masculino muy bajito, que aparece desnudo y sumamente deteriorado, se sitúa en el centro de esta dovela. Lleva barba y pelo por los hombros, coloca los brazos hacia abajo, y se coge las manos a la altura del sexo. Por delante de los codos se puede ver un palo transversal, sus piernas están paralelas en el suelo y se encuentra atado por los pies. Se trata del Mal Ladrón: Gestas, que hace contrapunto con el personaje de Dimas. Uno de los signos que le distingue es que a la altura de su hombro izquierdo surge lo que parece ser el alma, cogida por un personaje situado encima (que debía corresponder al diablo, colocado así en el vértice derecho de la composición, en la actualidad nada queda). Por debajo de la supuesta figura demoníaca, aparece un ángel colocado en diagonal hacia su izquierda, con lo que se desvincula por

completo de la Crucifixión a la que da la espalda. Es imberbe, y se puede ver un ala desplegada tras su hombro derecho. Pasa el brazo derecho por debajo del manto, y una túnica le cubre hasta los pies descalzos, sus piernas están casi paralelas, en diagonal leve, pero la izquierda se levanta suavemente para reposar sobre una roca. Esta figura parece estar en clara conexión con la dovela posterior.

F. 92

En la décima dovela (A IV 10) se han dispuesto tres personajes y en horizontal se ha situado un sepulcro rectangular ricamente decorado con bandas reticuladas por el borde y arcos ciegos dobles con perlas en su interior. La losa se sustenta por el suelo en unas hojas de vegetación, que le confieren un carácter ingrátido, y sobre ella se halla el cuerpo de Cristo tendido horizontalmente y envuelto con una sábana. Un personaje barbado de pelo corto agarra el brazo derecho del muerto desde detrás del sepulcro: corresponde a José de Arimatea, está de perfil y dirige la cara hacia su derecha, lleva manto y túnica hasta los pies calzados (que se pueden ver por debajo de la sepultura), y coloca su brazo izquierdo estirado para tocar el cuerpo de Cristo. Situada a la derecha del grupo, se encuentra la tapa del sarcófago decorada en el borde exterior con bolitas y en el interior con arquillos ciegos perlados y reticulados igual que el resto. Está colocada en diagonal inestable hacia la derecha, y sirve de línea de separación de la escena posterior. Sobre ella se sienta un ángel imberbe del que no se ven las alas porque aparece gravemente deteriorado, que señala el sepulcro con la mano derecha estirada, mientras se coge la vestimenta con la otra. Lleva una túnica larga hasta los pies descalzos, su pierna izquierda está adelantada, y la otra se coloca por detrás en un movimiento de flexión que convierte al cuerpo en una S invertida. Por detrás, en segundo plano y como fondo, aparecen varios tallos enroscados en sí mismos que cubren los huecos de la escena en un intento de decoración vegetal en relación con el jardín en el que se desarrolla el asunto. Esta escena se completa con lo que sucede después.

F. 124

En la dovela undécima (A IV 11) coinciden cuatro personajes, y aunque no se aprecian bien porque están muy deteriorados son los protagonistas del evento. El sepulcro se halla situado en horizontal en el centro y ha cambiado su apariencia: está decorado con bolitas por el borde en vez del reticulado y presenta arcos ciegos con perlas en dos registros y círculos en los huecos de relleno (se presenta más trabajado que el de la dovela anterior A IV 10). Sentado sobre la cabecera del sepulcro, aparece un ángel (del que de nuevo no se distinguen las alas por la erosión) que mira a su izquierda (aunque baja ligeramente la cabeza). A la vez, señala con el brazo derecho hacia el centro de la

composición, y coloca la otra mano por debajo de la túnica que le llega hasta los pies descalzos. Cruza las piernas con la derecha por encima. Debajo del sepulcro aparecen dos cuerpos de perfil acostados al pie de la tumba, de espaldas y hacia arriba: corresponden a los soldados que montaban la guardia ante la roca y cayeron por tierra en el momento de la Resurrección. En realidad son masas, del primero sólo se distingue la cabeza, mientras se puede ver cómo el segundo coloca las piernas flexionadas hacia arriba (con las plantas de los pies en el suelo, es probable que sea un escudo lo que se encuentra sobre el vientre, pero se ve muy mal). Por encima, el relieve se completa con el momento de la bajada del ángel para retirar la piedra del sepulcro, y aunque en el centro existe un enorme deterioro en este lugar parece adivinarse un ser alado que desciende del cielo en picado con las alas desplegadas. De él se ve el brazo izquierdo que sostiene un palo dirigido al sepulcro para abrirlo, instrumento que se encuentra cogido por la otra mano un poco más arriba. En el lateral de la escena se halla la tapa colocada frontalmente con una ligera inclinación (en sentido vertical) y esta vez sin decoración.

En la duodécima dovela (A IV 12) aparecen tres personajes algo desfigurados. Son las Tres Marías en su visita al sepulcro: todas se dirigen a su derecha: la primera lleva una toca mentonera y túnica hasta los pies, con la mano derecha sostiene algo (que no se ve bien, pero debe de ser un bote de perfume), que sujeta con la mano izquierda por debajo del manto, mientras avanza la pierna izquierda. La segunda mujer está en posición frontal, lleva una túnica hasta los pies (decorada en el bajo por un reticulado de rombos), y una toca mentonera (aunque su rostro aparece deteriorado), con el brazo derecho sostiene a la altura del pecho un bote redondo gallonado²⁶, y con la izquierda se coge el manto a la altura del regazo. La tercera mujer está situada frontalmente, porta un tocado (carece de cara por la erosión), mientras con el brazo izquierdo sostiene un bote, y coge la tela del regazo con la otra mano. A partir de este punto, el resto de escenas reiteran sin novedad, un esquema de personajes de pie resueltos con desigual soltura.

F. 125

La siguiente dovela (A IV 13) presenta a tres personajes que corresponden a las mismas mujeres tras la visita al sepulcro, por ello se dirigen en dirección contraria, hacia su izquierda. La primera lleva toca mentonera y mira levemente hacia abajo, lleva una túnica larga hasta los pies calzados, y con la mano derecha sostiene por encima un bote redondo (todos los tarros son mayores que los de antes), mientras coloca la izquierda por debajo, sus piernas están paralelas. La segunda mujer lleva toca mentonera y se dirige a la

F. 126

²⁶ Igual al presente de los Reyes Magos de A III 8, al del ángel de A I 7 y al de Cf I 5.

izquierda, con la mano derecha sostiene un bote, y con la izquierda coge el manto por debajo del atributo, la pierna derecha está recta y la izquierda se adelanta. La tercera mujer se sitúa de semi-perfil hacia la izquierda y lleva la toca más suelta (parece un velo), coge un objeto redondo con ambas manos, la vestidura llega a los pies paralelos y un manto le cubre los brazos. Esta escena, al igual que la anterior, no presenta más movimiento que el de la dirección de las cabezas.

F. 126

En la decimocuarta dovela (A IV 14) se encuentran cuatro personajes masculinos con libros en las manos. El primero tiene la cara deteriorada aunque parece barbado, y lleva el pelo en largos mechones paralelos. Se vuelve ligeramente hacia su derecha, y sostiene con su mano izquierda un libro situado verticalmente y apoyado en el pecho. Con la otra mano realiza un gesto de saludo, las piernas están paralelas y bajo la larga túnica aparecen los pies descalzos. El segundo personaje está situado frontalmente vuelto a su izquierda. No porta barba y lleva el pelo largo hasta los hombros, con la mano derecha sostiene por encima un libro (a la altura del pecho), mientras con la izquierda coge la túnica larga (bajo la cual se ven los pies calzados). El tercer personaje, frontal, lleva barba con mechones paralelos, su mano izquierda sostiene un libro por la parte inferior, mientras coloca la derecha por encima de la otra y una túnica con los pliegues en diagonal cae hasta los pies calzados. El cuarto personaje tiene el cuerpo de frente aunque está vuelto hacia la izquierda, no lleva barba, y el pelo está formado por mechones paralelos que caen sobre los hombros. Señala con el brazo derecho a la otra dovela, y con el izquierdo sostiene un libro por encima del regazo, su pierna izquierda se adelanta sobre la derecha que pasa por detrás y está descalzo.

F. 126

La dovela posterior (A IV 15) está formada por otros cuatro personajes, esta vez todos descalzos. El primero tiene la cara deteriorada, pero parece que lleva barba, se dirige hacia la izquierda de la dovela de semi-perfil. Con su brazo izquierdo coge la túnica, mientras muestra la palma derecha, y mira hacia la otra dovela, lleva una túnica larga y pasa la pierna derecha por delante mientras sitúa la izquierda por detrás. El segundo personaje está de frente, presenta la frente calva, lleva barba, saluda con la mano derecha, y coge la túnica con la otra mano a la altura del regazo (la vestimenta le llega a los pies situados paralelos). El tercero se inclina hacia la izquierda levemente, lleva barba corta y pelo por encima de los hombros. Con la mano derecha flexionada señala al compañero de la izquierda, mientras con la derecha se coge la túnica larga a la altura del regazo. El

cuarto está casi de frente, su pelo es corto y parece no tener barba, porta algo (que no se ve por la erosión) sujetado con la mano derecha por arriba, y las piernas están paralelas.

En la dovela decimosexta (A IV 16) hay otros cuatro personajes que parecen mantener un diálogo en grupos de dos. El primero va barbado y lleva el pelo corto, levanta ligeramente la cabeza hacia su izquierda, está ladeado (el torso presenta una ligera torsión hacia la derecha), porta túnica larga que coge con el brazo izquierdo, y muestra la palma derecha a la altura del pecho (las piernas están paralelas). El segundo personaje está de frente, un poco inclinado a la derecha, su pelo es corto (formado por mechones paralelos) como su barba. Coge la tela a la altura del vientre, y señala con la mano derecha al compañero (las piernas están paralelas y aparece calzado). El tercero se vuelve ligeramente hacia la izquierda, lleva el pelo más largo que el otro, su barba es corta y el brazo derecho está flexionado hacia arriba, mientras el otro sostiene en su regazo la tela que recoge en alto (la túnica le llega a los pies calzados). El cuarto personaje está frontal, y se vuelve ligeramente hacia la derecha, sostiene con la mano izquierda la ropa plegada y con la derecha saluda, sus piernas están paralelas y algo abiertas. Estas últimas dovelas son reiterativas y las composiciones resultan ser abigarradas, rasgos que en un principio no son propios del resto de escenas que se han visto hasta el momento.

Para finalizar, en la última dovela de esta arquivolta (A IV 17) aparecen dos personajes y un árbol. El primero corresponde a Jesús, resucitado y caracterizado por un nimbo crucífero, que se vuelve hacia su izquierda; lleva barba, pelo por los hombros, y la túnica larga le llega a los pies. Con el brazo izquierdo sostiene la ropa plegada a la altura del regazo, y la derecha queda recta por debajo, sus piernas aparecen abiertas y se sitúan frontalmente en una postura algo forzada. Frente a él una mujer con toca, que corresponde a la Magdalena se arrodilla y estira el brazo izquierdo hacia abajo, aunque mira al suelo parece como si levantara de reojo la vista hacia Cristo pero la erosión de la figura no permite ver los detalles. Por detrás se ha colocado un árbol de hojas enroscadas muy similar al que se sitúa en el inicio de la narración de la arquivolta pero de dimensiones más pequeñas, de manera que el árbol se convierte en el principio y fin de la narración a la vez que resulta ser un recurso decorativo dispuesto simétricamente en ambos extremos de esta última rosca.

- VI. DESCRIPCIONES

- VI. 6. Capiteles de la portada (Cp)

F. 21-22, 26,
61-62 Las arquivoltas descansan sobre diez capiteles que corresponden a la narración de la Creación del mundo, los orígenes del hombre y su Caída.

F. 127 En el primer capitel (Cp 1) Dios aparece de pie. El Creador es un personaje con barba y está identificado por un nimbo crucífero que se observa tras el pelo (peinado con la raya en medio). En cuanto a la vestimenta, porta una túnica larga que le cubre ampliamente los brazos, se ciñe en la cintura y le llega hasta los pies (presenta varios pliegues que dejan traslucir la forma del cuerpo). La posición de este personaje es frontal respecto al espectador, aunque todo su cuerpo se desplaza levemente hacia su izquierda (ya que es ahí donde se encuentra el objeto de la acción). Así, baja la mano izquierda y sostiene las aguas (situadas en la parte inferior), mientras cruza el brazo derecho hacia arriba por delante del torso para sostener las otras aguas que ocupan el lugar superior. La sugestión de movimiento se crea por la inestabilidad de los brazos cruzados en aspa. Los mares están presentados como dos bloques sinuosos llenos de líneas paralelas ondulantes, que imitan a las olas. La escena, de composición simple, acentúa verticalmente la forma del marco en que se inscribe (un lateral pequeño del capitel doble) y no ofrece más elementos.

F. 128 En el mismo capitel (Cp 1), pero en el vértice del lado frontal, Dios se coloca en una posición semejante a la descrita anteriormente. Esta vez cruza el brazo derecho para señalar un bloque en forma de óvalo (ahora roto), que se halla situado a su izquierda, donde están representadas tres estrellas de siete puntas (seguramente en inicio serían cinco). A la vez, con la mano izquierda recoge el pliegue del manto a la altura de la cintura. Como en la representación anterior va descalzo, presenta barba y aparece con nimbo crucífero.

F. 129 El Creador aparece de nuevo, situado justo en el centro del doble capitel (Cp 1). Está en situación frontal con los brazos extendidos en forma de cruz, y sostiene a cada lado dos círculos. El disco que sujeta con la mano izquierda encierra cinco ruedas concéntricas y el de la derecha, a pesar de estar bastante deteriorado, parece presentar los restos de la misma decoración. La figura de Dios aparece vestida con una túnica ceñida en la cintura, y tras él se ve un manto (colocado a la altura de los hombros) que cae formando pliegues hasta los tobillos. Va descalzo y coloca un pie sobre el collarino de cada capitel, lo que acentúa la simetría de su posición frontal y estática. En cuanto a los atributos que le caracterizan, aparece con barba y tras su cabeza se ve el nimbo crucífero,

tal y como ocurre en las representaciones anteriores. Como fondo de la escena, varias líneas onduladas colocadas paralelamente en dirección longitudinal que recuerdan la simbología del cielo o el mar²⁷.

La escena que se presenta en el lateral derecho (Cp 1) ofrece la imagen de un ángel situado en el ángulo del capitel, y los restos de lo que parece que fue un árbol. El ángel se identifica claramente por un ala grande que surge del hombro derecho, su pelo es rizado y la cara está bastante deteriorada, a pesar de ello, parece imberbe. Debido al parcial deterioro no se aprecia bien, pero parecen distinguirse los restos de un nimbo gallonado. Este detalle no resulta extraño ya que en la clave de la primera arquivolta (A I 7) existe la representación de otro ángel con análoga aureola. La posición del personaje es frontal, levemente inclinada hacia su izquierda, gira la cabeza y en este lugar concentra su atención. Lleva una túnica que aparece movida por la acción del aire desde la rodilla hasta los pies. Repite el gesto de Dios al cruzar el brazo derecho (esta vez hacia abajo) para señalar, al parecer, un árbol que estaba en esta escena. Mientras tanto, con el brazo izquierdo sujeta su vestimenta a la altura de la cintura. En el lado hacia donde dirige los gestos y la vista aparecen los restos de un árbol del que queda el tronco y algunas hojas de la copa.

F. 130

En el frente del siguiente capitel (Cp 2) Dios modela el cuerpo de Adán. El Todopoderoso aparece con las características explicadas anteriormente, exceptuando el nimbo crucífero. Está colocado de frente en cuanto a la posición de los pies, pero agachado se vuelca hacia su izquierda donde se halla el objeto de su atención. La figura de Adán está representada como un hombre adulto. El primer padre está completamente desnudo y su posición es paralela a la de Dios (ambos crean una diagonal con el torso). El Creador sitúa su cara cerca de la de Adán, a quien sostiene por la cadera con la mano derecha, mientras que con la otra le coge el brazo derecho. Adán apoya su brazo derecho en el pecho del Creador, desgraciadamente, su brazo izquierdo ha desaparecido con lo que desconozco su posición inicial (parece probable que se apoyase sobre la pierna). La pierna derecha de Adán se cruza por detrás de la izquierda y muestra el empeine del pie, al mismo tiempo, la otra se observa de tres cuartos en una posición bastante inestable.

F. 131

En el siguiente lado (Cp 2) aparece Dios en postura más erguida, y con mayor perfil que en el momento anterior. Presenta un pie de frente y el otro lo sitúa de manera

F. 132

²⁷ En este caso, parece que la voluntad es la de representar el mar por la relación con la escena anterior, si fuese el cielo, lo más lógico sería que las estrellas se hubiesen dispersado por las ondas como sucede en

lateral. Coloca la mano derecha en el pecho de Eva, que surge del costado de Adán, y la izquierda por detrás de ella. Eva es un torso que emerge de la costilla del hombre, su cara está tan deteriorada que no se ven los rasgos. Adán reposa estirado en perspectiva abatida, haciendo un ademán de sentarse por encima de su pierna derecha que coloca cruzando por detrás de la otra (al igual que en el momento de su Creación, pero de manera más exagerada). Sitúa su brazo izquierdo sobre la pierna estirada y cruza el otro hacia el lado más pegado al muro. Como se puede observar, la composición de esta escena y la anterior parte de un diseño similar (las posturas de Dios implican un movimiento pausado, mientras que la de Adán queda en reposo absoluto).

F. 133

En la cara frontal del tercer capitel (Cp 3) Dios se coloca entre la pareja, para ello se localiza en el centro de la composición en postura erguida y frontal. Con la mano derecha agarra la mano derecha de Eva, y con la otra coge la mano derecha de Adán. El Creador lleva la misma túnica con la que se presenta anteriormente, pero en esta ocasión una parte del manto está replegada sobre el hombro izquierdo. No ostenta nimbo en la cabeza, pero aparece barbado como siempre. Eva está situada a la izquierda del capitel, aparece desnuda y se presenta de frente cruzando los brazos en forma de aspa. Así, dirige su mano derecha hacia Dios y la izquierda la coloca a la altura de la cadera. En el lado opuesto está situado Adán, él también va desnudo y se coloca en el ángulo del capitel, lo que le impone una postura ligeramente ladeada hacia la derecha, sus piernas están cruzadas a la altura de las rodillas ofreciendo una situación algo inestable. Su brazo derecho se dobla y enseña la palma mientras Dios coge la otra mano. La composición es simétrica y vertical centrada por la figura del Creador.

F. 134

La cara interna del mismo capitel (Cp 3) muestra a Adán y Eva situados de pie, simétricamente, a ambos lados del árbol de la ciencia. Ella está en la izquierda (dando la espalda al Adán de la escena anterior), de frente pero inclinada hacia la izquierda para coger el fruto de la boca de la serpiente situada alrededor del árbol. Su brazo derecho está doblado y colocado a la altura del pecho, mientras que el izquierdo se dirige hacia la boca del reptil. En el centro la serpiente enrosca su cuerpo (bastante grueso) en tres vueltas alrededor del tronco del árbol, la cabeza es de reptil y en su boca sostiene un objeto que no se reconoce bien, pero es evidente que se trata del fruto prohibido. El árbol presenta una copa poco frondosa ya que solamente se observan algunas hojas en la parte superior. En el lado derecho está situado Adán, quien se lleva la mano izquierda a la garganta en

otros ejemplos.

señal de haber ingerido ya la fruta. Mientras, enseña la palma abierta de la otra mano colocada a la altura de la cintura. Eva y su compañero van desnudos lo que implica que se representa la escena del Pecado tras la Tentación y aún no la consecuente vergüenza, pues todavía no se tapan. Compositivamente en este capitel destaca la verticalidad de los tres elementos que aparecen en ambas escenas, lo que otorga una sensación de estabilidad mayor a la que se observa en las escenas precedentes.

En el lado frontal del siguiente capitel (Cp 4) aparece el Creador barbado, con posición ligeramente inclinada ladea la cabeza hacia el espectador (a pesar de que los pies están situados de frente). Con la mano derecha señala lo poco que queda del árbol que estaba situado en el ángulo, mientras que con la mano izquierda se coge el manto colocado por encima de la túnica. A su espalda aparecen tres hileras de hojas, unas por encima de las otras, y la parte de un tronco que evidencia que allí estaba colocado otro árbol, desaparecido en la actualidad.

F. 135

En el lado derecho del capitel (Cp 4) aparecen Adán y Eva ocultando su desnudez con hojas de higuera (su forma grande con cinco lóbulos unidos por un tallo largo remite a este árbol). Adán agarra la hoja con lo que queda del brazo derecho (que ha sido mutilado), y hace el gesto característico de mostrar la palma con la otra mano. Eva, colocada a su lado, ocupa el lugar más cercano al muro y también se tapa el sexo con la hoja que sostiene con ambas manos colocadas a la altura del pecho agarrando el tallo. La composición es similar a la de los capiteles de la Creación del hombre, pero en este momento, al mostrar tan sólo un tema se añaden detalles que actúan de marco para la acción.

F. 136

La escena que se presenta en la cara frontal del friso de jamba (Cp 5), tiene como protagonistas a tres personajes: el situado más a la izquierda aparece colocado de tres cuartos en actitud de avanzar, sus piernas están cruzadas y se ven los pies descalzos por debajo de la túnica. La mano está abierta mostrando la palma, mientras que la izquierda agarra la túnica a la altura de la cintura. No lleva barba pero parece que se trata de un hombre. El personaje situado en el centro de la escena es indudablemente un hombre ya que presenta barba, su posición es frontal aunque dirige la vista y los gestos hacia el personaje situado más a la diestra. Cruza el brazo derecho a la altura de los hombros y parece que sostiene algo (el mal estado en que se encuentra esta zona impide ver bien de que se trata), su mano izquierda está situada en escorzo justo debajo de la otra y parece que también porta algo aunque tampoco se puede distinguir (es probable que se trate de

F. 137

un mismo objeto agarrado con las dos manos). El tercer personaje parece estar sentado ya que está colocado a menor altura que los situados de pie, es el único que va calzado y cruza las piernas en forma de aspa. Carece de la parte superior desde los hombros, y su cabeza ha desaparecido, lo que hará muy dificultosa la identificación. Está situado frontalmente aunque dirige la mano izquierda hacia los otros personajes señalándolos, de manera que se establece una comunicación entre ellos. Al mismo tiempo, con la otra mano sostiene una filacteria que cae desde el regazo hacia los tobillos en dirección diagonal. Este personaje lleva un manto colocado por encima del hombro izquierdo. En el ángulo del capitel quedan los restos de un torso vestido con cota de malla (por lo tanto deduzco que se trata de un soldado) que sostiene la empuñadura de una espada con la mano derecha apoyada a la altura del mismo hombro: el resto ha desaparecido completamente.

F. 138

La escena del interior de la mocheta del lado derecho (Cp 5) es irreconocible por la mutilación de las cabezas de los dos personajes que se presentan. Ambos muestran la palma abierta de la mano izquierda, mientras sostienen con la otra un pliegue de la túnica a la altura del regazo, realizan los mismos gestos, van calzados y visten aparentemente igual, pero el situado en la derecha cruza las piernas y el de la izquierda las mantiene paralelas. Están enmarcados entre tres columnas cuyos capiteles, de representación esquemática vegetal y coronados por torres almenadas, sostienen dos arcos ojivales perlados.

F. 139

En la parte opuesta de la puerta, en la cara interna del friso de jamba (Cp 6), hay esculpidos tres hombres. El personaje de la izquierda aparece de perfil semi-arrodillado, y coloca el pie izquierdo encima de lo que parece un banquillo, mientras la otra pierna está flexionada con la rodilla hacia el suelo. El brazo derecho está estirado ya que es agarrado por el personaje de su lado, y su mano izquierda aparece por debajo del otro brazo mostrando la palma. A la altura de la cabeza, por detrás, aparecen tres hojas de palmetas estilizadas que enmarcan la escena por este ángulo cercano a la puerta. El personaje situado en el centro de la escena está levemente orientado hacia su izquierda, lleva barba, túnica hasta los pies y un manto echado por encima del hombro izquierdo. Con la mano derecha agarra al personaje arrodillado, mientras que con la otra sostiene un bastón en forma de T. Justo al lado aparece otro personaje colocado de pie sin barba, con túnica igual al anterior, pies descalzos, y bastón sobre el que apoya las dos manos a modo de descanso.

La cara exterior está rasurada y no es posible determinar si alguna vez se llegó a esculpir algo (Cp 6).

F. 140

En la parte izquierda del quinto capitel (Cp 7) se presenta una construcción arquitectónica donde destaca un portón que recuerda a una fortaleza, en la zona superior se muestran tres arquitos de herradura. El vano de la puerta es alargado y el modelo del arco es igual que los que decoran la parte superior. La puerta aparece con una decoración que imita refuerzos claveteados y presenta un candado o cerrojo. A su lado, ocupando el ángulo del capitel está situado un ángel guardián blandiendo hacia atrás una gran espada con su diestra, mientras con la otra empuja a la pareja hacia el exterior. El ángel tiene el pelo rizado y alas grandes.

F. 141

En el lado frontal (Cp 7) aparecen los primeros padres cubriéndose el sexo con hojas. Adán está situado a la izquierda del ángel, y sostiene con la mano derecha la hoja de higuera, mientras alza la palma de la izquierda. La posición de ambos es frontal, pero el hombre baja claramente la cabeza hacia la derecha en lo que parece un gesto de aflicción. Eva, a su vez, le mira de reojo con una leve inclinación de cabeza. Ella sostiene la hoja con las dos manos ya que la agarra por los lados y no por el tallo como hace su compañero. La composición es similar a la del cuarto capitel (Cp 4), aunque aquí la construcción arquitectónica hace que el ángel se desplace hasta ocupar el ángulo del capitel. La posición erguida del mensajero de Dios contrasta con la actitud de vergüenza que presentan Adán y Eva.

F. 142

En el lado izquierdo del sexto capitel (Cp 8) se presenta Adán vestido con una túnica, ligeramente inclinado hacia adelante en posición de caminar con la cabeza baja. Delante se ve una pareja de bueyes colocada justo en el ángulo del capitel. A pesar de su mal estado, se observan dos grandes animales cornudos que aparecen guiados por Adán, quien sostiene el arado con ambas manos.

F. 143

En lado frontal (Cp 8) se localiza Eva vestida con una túnica larga hasta los pies (que aparecen calzados bajo la vestimenta al igual que ocurre con su compañero). Una toca mentonera le cubre la cabeza, la cara está muy deteriorada pero se ve claramente que gira la mirada hacia el lado del muro, dando la espalda a los bueyes. Con la mano derecha coge la vestimenta a la altura de debajo de la cintura, mientras con la otra mano sostiene un largo huso (casi irreconocible por la erosión) colocado verticalmente.

F. 144

En el lado izquierdo del siguiente capitel (Cp 9) aparece Caín presentando un haz de espigas: está colocado de perfil girando la cabeza ligeramente hacia el espectador, lleva

F. 145

barba, va vestido con una túnica corta hasta la altura de las rodillas y sus piernas están colocadas en posición de avanzar (la derecha delante y la izquierda detrás). Coloca el brazo derecho al nivel del cuello para agarrar las espigas atadas por la parte inferior, mientras su mano izquierda aparece cogiendo la parte superior del haz.

F. 146

En el ángulo de este séptimo capitel (Cp 9) está situado el altar sobre el que los dos hermanos presentan las ofrendas, cubierto con una tela que permite ver en la parte inferior dos columnas de basa ática apeadas sobre un pequeño plinto. Sobre él, en el lado derecho, está colocado un cordero que alza Abel desde la zona frontal del capitel. El animal carece de cabeza ya que ha sido mutilada, pero el resto del cuerpo está bien conservado, la lana forma rizos ondulados por todo el cuerpo. Las patas traseras están cogidas por Abel, quien agarra el animal con el brazo izquierdo adelantado al otro. Él está colocado en la misma posición que su hermano, pero hacia la derecha, y se distingue de Caín claramente por la vestimenta: la túnica es larga y le llega hasta los pies que aparecen calzados por debajo de la tela. En los extremos del capitel, tanto en un lado como en el otro, se sitúan adornos vegetales en forma de tres hojas carnosas enroscadas sobre sí mismas, que enmarcan la escena. Esta composición no acentúa la verticalidad ya que el altar tiene forma cúbica y las posiciones de los hermanos están inclinadas para converger en el centro.

F. 147

En la parte izquierda del capitel doble que finaliza la serie (Cp 10) se encuentra un adorno vegetal: una palmeta estilizada de cinco hojas que recuerda al que aparece en la escena del mainel de la derecha de la portada (Cp 6). Caín está presentado de frente en el momento del asesinato de su hermano, de manera que su mano derecha elevada sostiene un objeto que, debido a la erosión, resulta imposible identificar, mientras tanto, con la otra mano agarra un pico o azada que responde claramente al arma homicida, colocado en diagonal hacia el lugar donde estaba la cabeza de su hermano. Caín lleva un manto o capa que le cubre los hombros y mira hacia abajo donde se encuentra el cuerpo abatido de Abel. Tras el cuerpo sin vida, situado en primer término, se ven las piernas del fraticida que muestran la misma túnica corta que lleva en la escena anterior. Así, Abel está colocado en diagonal con el cuerpo que gira para caer hacia el suelo, mientras sus pies inertes están paralelos elevándose por la acción de fuerza de su hermano, y sus brazos se estiran con las manos abiertas apoyadas en la tierra. La cabeza ha desaparecido y la erosión ha borrado otros detalles.

A continuación (Cp 10) aparece Dios con las características que se le atribuyen anteriormente (barba, nimbo y túnica larga). Está colocado frontalmente vuelto ligeramente hacia la derecha mirando hacia abajo. Con su mano izquierda sostiene la vestimenta, mientras que la derecha la dirige hacia la escena anterior en señal de reprimenda al asesino, el deterioro impide ver claramente el gesto de esta mano ya que ésta ha desaparecido parcialmente. Justo por debajo aparece lo que queda de la figura descabezada de Abel.

F. 148

En el frente (Cp 10), y separado de la escena anterior por un brote vegetal rematado en un cogollo vuelto sobre sí mismo, aparecen dos personajes. Ambos van vestidos con túnica corta, y por culpa del deterioro no se ven nítidamente. El primero, imberbe, está situado de frente y se gira un poco hacia la izquierda, en su mano derecha sostiene algo que no se distingue bien. El otro parece llevar barba y, a pesar de estar de frente, gira su cara para comunicar algo a su compañero, cruza las piernas y flexiona el torso hacia la izquierda ya que sujeta con esa mano un gran arco que se sitúa en el ángulo. Mientras, coloca el brazo derecho hacia el hombro izquierdo.

F. 149

En el lado derecho (Cp 10) aparece un individuo, con la cabeza hacia el muro, que lleva barba y una túnica corta. Parece ser Caín, quien sostiene algo entre sus manos que coloca paralelas al cuerpo, posiblemente es la representación de la maleza entre la que estaba escondido. La erosión no permite descifrar claramente de qué se trata, a pesar de que la vinculación con la escena anterior es evidente. En el pecho parece verse la flecha que habría sido lanzada desde la esquina. El conjunto de este doble capitel es más abigarrado que los anteriores y como consecuencia transmite un mayor dinamismo que se ve acentuado al ser el momento final del relato.

F. 150

Con los capiteles dobles se abre y se cierra el coherente ciclo del Génesis que se presenta en la portada.

F. 151-152

- VI. 7. Cimacios (Ci)

La exposición de los elementos se hace teniendo en cuenta la situación del espectador frente a la puerta y cada descripción de los tramos del cimacio se relaciona con el capitel que culmina, por ello describo diez. Resulta complejo tratar de averiguar a qué corresponden las representaciones ya que la variedad de motivos enlazados dificulta la distinción de cada uno de ellos, pero a pesar de ello intentaré aclarar lo que en la actualidad se aprecia.

En la zona correspondiente a la parte izquierda del primer capitel (Ci 1), la decoración empieza con una palmeta de cuatro hojas enmarcada por un tallo que se inscribe en un roleo. Por encima de éste, hacia la esquina, se coloca un bicho formado por un cuerpo de ave y cola de reptil anillada dirigida hacia abajo. En el frente se distinguen tres animales. El primero, híbrido entre ave y reptil, se encuentra orientado hacia el vértice del capitel, pero el cuello gira para converger con la cabeza en el centro. Su cuerpo presenta un ala sin desplegar que desciende hasta el suelo, y se apoya sobre la cola de reptil anillada que cae entre las patas. Por delante del vientre pasa un roleo circular que lo envuelve. A su lado está colocado otro animal igual a éste, pero con una diferencia notable: en la cabeza (muy erosionada) se aprecian formas humanas posiblemente femeninas. Este ser se halla dispuesto antitéticamente respecto al anterior, y así la cabeza también se gira hacia el centro. De nuevo un tallo curvado le atrapa y se bifurca a la otra banda. En el resto de la zona frontal, la erosión ha eliminado la posible identificación de un ser del que sólo se ven las patas dispuestas sobre un roleo que le atrapa. Por encima parece que había una densa maraña de la que sólo quedan los contornos. En el lateral derecho se muestran vegetales circulares que se cruzan y alcanzan a dos figuras que resultan casi imposibles de determinar por la parcial destrucción. Aún así, apunto la eventualidad de que se trate de un hombre de perfil que agarra a un pequeño bicho.

F. 153

Por encima del segundo capitel (Ci 2) se desarrolla una hojarasca de roleos y ramas que envuelven a un monstruo extraño con el torso y cabeza humanos (en apariencia se trata de un hombre). Esta parte superior del cuerpo se halla colocada de frente, aunque se inclina levemente hacia su izquierda. Levanta ambos brazos abiertos y flexionados hacia atrás, mientras el derecho queda atrapado por un tallo y sostiene algo difícil de interpretar, pasa lo mismo con el otro brazo que también coge algo. El cuerpo de ave es bastante voluminoso y se coloca en avance hacia la izquierda del cimacio. Sus patas son cortas en proporción al cuerpo, así, la derecha se levanta un poco mientras la otra queda recta con una rama atravesada por delante. El ala pegada desciende hasta el suelo y, paralelamente a ella se dispone lo que aparenta ser un cuerpo de saurio estirado hacia el vértice (semejante a una cola decorada a base de anillos circulares pequeños). Considero que se trata de una serpiente que muerde el brazo izquierdo del híbrido, y por ello él levanta su otro brazo con un objeto (probablemente una piedra) para matar al reptil que le apresa. Ubicado en la parte superior de la esquina, sobre una rama, se

reconoce otro animal con aspecto de dragoncillo dirigido hacia la zona superior del híbrido. En su cabeza destaca el ojo marcadamente almendrado, el hocico respingón, las orejas picudas y el cuello largo y estirado. Por otro lado, en su cuerpo de ave alargado resalta un ala que se despliega hacia la parte opuesta del capitel. Bajo él una serie de tallos se cruzan y lo enroscan por detrás. En el lado opuesto al descrito se halla un animal que avanza hacia el vértice, con el cuello estirado hacia atrás por la acción violenta del hombre que le atrapa. La cabeza de este dragón presenta ojos ovales y boca alargada (el hocico ha desaparecido), un cuello largo, cuerpo de ave y la cola larga de reptil con incisiones en V. Se encuentra cogido de las orejas por el humano. Éste, situado justo detrás, ocupa el resto de la superficie. Se presenta de perfil pero con la cabeza girada hacia el frente (posiblemente se trata de un hombre que lleva el cabello sobre los hombros, otros rasgos no se pueden ver por la erosión acusada). Va vestido con una túnica corta por debajo de las rodillas y un tallo se enrosca a la altura de la cintura para acabar en una hoja carnosa colocada en la esquina. Estira ambos brazos, el izquierdo hacia el frente y el otro por encima para coger al monstruo. El movimiento forzado de los brazos se acentúa por la movilidad de las piernas, avanza la derecha mientras estira la otra hacia atrás.

F. 154

En el tercer capitel (Ci 3) se localiza un ave de cuello largo con cola ondulada, ala pegada y patas largas, que se dirige con el cuello estirado y la cabeza abajo hacia la pierna del hombre situado en el vértice. En la esquina se encuentra un hombre, colocado de frente (sin barba y con cabello por encima de los hombros), que estira el brazo derecho hacia atrás para sostener una piedra u objeto imposible de determinar. El otro brazo se extiende, aprisionado a la altura del codo por tallos, pero su mano queda agarrada por el dragón del lado opuesto. Las piernas se disponen abiertas, atrapadas por las ramas, la izquierda queda flexionada sobre un tallo y la derecha estirada se dirige hacia atrás. El bicho, colocado en dirección al hombre, gira la cabeza hacia arriba, y muerde el dedo pulgar de la mano humana (el resto de dedos se colocan sobre el hocico). En la cabeza del monstruo destaca la oreja picuda y el ojo grande ovalado muy abierto. El cuerpo de ave, bastante redondeado, presenta un ala pegada que cae sobre la cola de plumas, la cual a su vez descansa en el suelo, mientras sus patas quedan rectas. Una espiral de tallos revueltos se desarrolla sobre él y contribuyen a crear confusión en la distinción de la anatomía.

F. 155

El cimacio del cuarto capitel (Ci 4) muestra tres hojas carnosas que se enroscan sobre sí y se convierten en tallos estirados que atrapan a un monstruo situado hacia el

F. 156

muro con la cabeza vuelta al lado opuesto. En ésta destaca el ojo oval, el hocico largo, la boca estrecha y la oreja picuda estirada. Su cuello se tuerce girado hacia atrás para morder un tallo que cruza horizontalmente tras la cabeza. Del cuerpo redondeado se despegan una ala que desciende hacia el suelo, la pata derecha está levantada y la otra queda recta. Su cola de reptil alargada se estira hacia el vértice para cruzarse con la del otro animal (actualmente sin cabeza) que aparece colocado en el ángulo en posición estática. En él destaca el cuerpo de ave y la cola de saurio. El lado opuesto está muy deteriorado, y la zona cercana al vértice ha desaparecido por la erosión, allí tan sólo se distingue la cola sobre la que descansa el cuerpo de reptil anillado y alado. Un roleo lo encierra desde la parte inferior.

F. 157

En el frente del montante (Ci 5) se hallan tres sirenas-aves. Las primeras están situadas en pareja enfrentada, sus cuerpos divergen hacia los extremos pero los rostros se acercan. El animal más cercano al muro tiene cabeza de dragoncillo felino en la que destaca una oreja puntiaguda redondeada que sale desde el marcado ángulo supraciliar, el ojo es oval, no presenta hocico y la boca parece sonreír. El cuerpo es redondeado y muestra círculos o anillos en la zona central del vientre que siguen por la cola. Su ala queda pegada y desciende hacia las patas abiertas con la izquierda hacia atrás y la derecha en avance. Un tallo se bifurca desde el centro y la atrapa tras la cola de reptil y por delante de la pata izquierda. Este mismo tallo pasa tras la cabeza del segundo ser que, en postura inversa, se gira hacia su derecha y mira al anterior. La rama se enrosca por el cuello y sigue hacia abajo. Las características son iguales a la precedente, sus patas están dispuestas sobre el tallo que sube tras la cabeza de la tercera (que se halla colocada de igual modo que la primera y mira hacia el vértice). En este caso, el ala alargada se despegan en la punta y atraviesa el vértice hacia donde se encuentra otro tallo vertical. En el lado opuesto se

F. 158

ubican dos seres iguales a los anteriores. En el primero se distingue la cabeza femenina, que se encuentra colocada hacia la derecha del cimacio, y vuelve el cuello al otro lado con el rostro levemente en descenso para mirar hacia abajo (al vértice del capitel). Por las patas, en avance, se desarrollan tallos carnosos y un roleo que atrapa de nuevo a otro animal (igual a los mencionados). Está antitéticamente dispuesto respecto a la compañera, y así mira hacia su izquierda y se vuelve opuesto. En la parte más cercana a la puerta se localizan el resto de los tallos enroscados. Estos dos últimos animales se enfrentan en postura más dinámica que las precedentes.

En la zona del segundo montante (Ci 6), en el lado de la derecha de la portada aparecen ramas que se estiran y atrapan el cuerpo de un animal. El bicho tiene cuerpo de ave con un ala pegada y aspecto de dragoncillo, su cuello se alarga completamente hacia abajo. En su cabeza, colocada sobre el suelo, destaca el hocico chato y prominente, la boca abierta con dientes, la oreja puntiaguda y el ojo oval. Muerde el tallo que le envuelve, el cual, bifurcado por delante de la cabeza, pasa por encima de su cuello y atrapa la pata izquierda mientras la derecha lo pisa. Este mismo tallo pasa por detrás de la cola larga y baja hasta el suelo. Por delante la hojarasca vegetal atrapa a otro animal, que parece enroscado y encogido sobre sí para esconder la cabeza. En él destaca la cola larga y el ala pegada al cuerpo de ave rechoncho. En el lado opuesto al descrito, se presenta un animal de cabeza de dragón que se dirige al muro para morder un tallo. Está ligeramente agachado y avanza mientras su ala derecha se despega hacia arriba. En frente se distingue, a duras penas, lo que parece un ser que esconde la cabeza entre las alas y por ello se enrosca sobre sí.

F. 159

Por encima del séptimo capitel (Ci 7) se observa un animal semejante a un ave (la cabeza está muy estropeada) bastante pequeña, que estira la cabeza hacia atrás y parece retroceder a pesar de que avanza hacia el vértice. Enfrente, en el lado opuesto a la esquina, otro monstruo dirige la cabeza hacia abajo a la zona de las patas. El bicho se enrosca y retuerce en círculo para bajar totalmente su cuello anillado con decoración de bolitas en registros horizontales (al igual que la cola y el cuerpo). Así queda en postura para morder su propia cola con una boca enorme, el ala está pegada, las patas son cortas y aparece un roleo por encima de ella. En la parte opuesta, se distingue un bicho con el cuerpo de ave, y el resto de reptil, con el ojo oval y hocico chato. En el otro lado, un animal que se dirige hacia el vértice para morder un tallo que lo envuelve, en él destaca el ojo oval, las orejas picudas y el ala pegada, la cola descende tras el tallo que lo atrapa.

F. 160

Encima del octavo capitel (Ci 8) aparece un leoncillo de perfil con el cuerpo lleno de guedejas de pelos enroscados. Su boca abierta muestra los dientes en gesto de intimidación. Se dirige hacia la zona del muro mientras un tallo se enrosca por encima del cuerpo a la altura del vientre. La pata derecha delantera se levanta y la trasera se atrasa, el resto quedan verticales. En el lado opuesto se ubica un ave rechoncha colocada hacia la derecha del cimacio. El ala derecha está despegada, y destaca por ser pequeña, el cuello y la cabeza son largos y recuerdan a la tipología de las grullas (el cuerpo no). Se halla inmersa en un roleo y parece dirigirse en tensión al bicho que aparece enfrentado a ella.

F. 161

F. 162

Se trata de un ser más esbelto y pequeño atrapado por las ramas. En él destaca el cuello largo y la testa de dragón con un cuerpo poco voluminoso. Ambos llevan las bocas abiertas y parecen retarse en actitud arrogante.

F. 163

Sobre el tramo del noveno capitel (Ci 9) se localiza un cuadrúpedo (ciervo, oveja o cabra) que anda hacia el vértice al reencuentro del animal del otro lado. El primero parece correr y coloca las patas traseras hacia atrás mientras las otras adelantan, al mismo tiempo un tallo pasa por su vientre y sube hacia la boca que lo muerde. En el lado opuesto, enfrente, se coloca otro venado ligeramente levantado con los cuernos u orejas hacia atrás, éste se coloca de perfil hacia la esquina. Ambos comen de los tallos que se sitúan en el vértice y se enroscan tras ellos.

F. 164

Sobre el último capitel (Ci 10), muy deteriorado, se encuentra un animal colocado hacia la esquina con el cuerpo de ave rechoncho y pequeño, pero con la cabeza leonina en la que destaca la melena. Este ser despliega el ala izquierda y deja la derecha pegada. Delante, justo en el vértice se ve una masa similar a un humano, que estira el brazo derecho hacia abajo, con esta mano coge algo que no se puede detallar bien (quizá se trate de una lanza dirigida a la boca del animal anterior, pero los tallos que envuelven la escena crean masas informes que hacen que sea imposible determinar de qué se trata). Con la mano izquierda sostiene un objeto (posiblemente una espada) dirigido en actitud amenazadora a la boca de un ser que ha desaparecido, situado enfrente, y del que no se ve más que la parte de la cabeza donde se aprecia el ojo oval. La pierna izquierda del hombre pasa por delante del tallo que rodea el cuerpo y continúa hacia el frente donde no se puede apreciar nada más. En la esquina opuesta aparece una sirena colocada de lado hacia el vértice, con la cabeza de animal hacia el frente. Por encima pasan tallos que se enroscan en roleos. Su cola baja, al ala está pegada al cuerpo y las patas quedan rectas. La erosión acusada hace que los tallos se confundan con las formas y por ello no se ve claramente.

- VI. 8. Figuras de las enjutas (E 1) y (E 2)

Ambos personajes están situados en unos nichos colocados un poco más arriba de la portada en las enjutas. Se encuentran tallados casi en bulto redondo, y su tamaño es prácticamente igual al del Padre Eterno del tímpano²⁸. La altura de las figuras sumada a la losa de piedra que las enmarca, es la misma que la de las columnas del piso superior de

²⁸ Debido a la altura considerable en la que se hallan, carezco de las medidas que permitirían realizar las comparaciones.

arquerías. Desgraciadamente, debo constatar la alarmante erosión que sufren estos relieves, factor que impide el reconocimiento de ciertas partes esenciales y de muchos detalles que serían importantes para saber quiénes son los representados. El enorme deterioro viene de antiguo y es patente desde principios de siglo (al menos), tal y como queda reflejado en las fotografías consultadas en el Archivo Provincial de Soria y en el Instituto Amatller de Barcelona (las cuales no ayudan en nada a vislumbrar la posible identificación).

La figura de la izquierda (E 1), según el espectador situado frente a la fachada, se enmarca bajo un doselete de una pieza con la forma de un arco de herradura (tan alto como el doble de su cabeza), apoyado sobre dos ménsulas. Este elemento de encuadre ostenta una decoración constituida por cinco semicircunferencias ciegas, la más grande se coloca en el medio y va acompañada de dos parejas más pequeñas colocadas a cada lado. Las inferiores están dispuestas de la misma manera que la central (horizontalmente), y las de arriba se hallan en diagonal convergente. El personaje cobijado bajo este baldaquino es, sin duda, un hombre con cabello largo hasta los hombros, peinado con raya en medio, y colocado por detrás de las orejas (en esa zona se puede ver el tratamiento del pelo con incisiones paralelas en diagonal). Lleva barba larga que se bifurca para formar tres mechones a cada lado y uno central (cada uno de ellos es más grueso en la parte de la barbilla y se estrecha a medida que cae). La expresión del rostro es seria, sus ojos miran al frente sin dirección fija y parece hallarse ausente del contexto. Tras la cabeza se puede ver un nimbo o aureola: este detalle es sumamente importante a la hora de realizar la posible explicación de quién se trata. El brazo derecho está levantado hasta la altura del hombro y el izquierdo baja casi hasta la rodilla, con ambas manos (que han desaparecido por la erosión) sujeta un objeto colocado en diagonal (puede tratarse de una filacteria, rollo, cinta, cinturón o menos probablemente una espada). Porta un manto sobre su hombro izquierdo (con pliegues verticales paralelos), y en el talle se aprecia un ceñidor que le ata la túnica larga que llega hasta los pies. Por la zona de su izquierda, bajo la manga que cuelga desde el codo, se observa parte del cojín sobre el que se sienta. Las piernas están colocadas ligeramente separadas, cubiertas por la túnica de pliegues paralelos (bastante gastados por la acción de las inclemencias del tiempo), y por el manto que se cruza por encima de la rodilla derecha. Los pies están separados y abiertos en diagonal sobre la imposta que sirve de base a las columnas. La correspondencia con el lugar de la derecha

de Dios del tímpano puede estar relacionada con la mayor importancia de este personaje respecto al otro.

En el lado opuesto, se ha situado el otro relieve (E 2). En la misma composición que la figura anterior, la cabeza de la derecha se enmarca bajo un arco de medio punto que forma otro doselete decorado con una doble hilera de arquillos ciegos de ligera herradura (se disponen uno a cada lado de la cabeza y tres grupos de parejas en la parte superior). En este caso el deterioro es enorme y el cuerpo no es más que una masa informe en la que no destaca casi nada. En la cara ha desaparecido todo salvo el hueco de los ojos, y el cabello está tan deteriorado que no se puede distinguir bien (probablemente era corto ya que no cae por encima de los hombros). Lo que se aprecia con claridad es un nimbo que enmarca la cabeza por encima del cuello. Forzando la vista, desde un lateral parece verse el codo derecho del personaje, con lo cual el brazo estaría hacia abajo colocado a la altura del regazo y es posible que portase algo en ese lugar (actualmente es totalmente imposible determinar de qué se trata). Los pies parecen dispuestos en la misma postura que el personaje masculino, pero no se puede afirmar nada. En contraste con la otra figura, a primera vista, aparenta ser una imagen femenina sentada (pero en esta apreciación seguramente se halla implícita la visión de formas femeninas en las superficies menos angulosas). Desde luego, el no llevar barba no conduce a afirmar que sea una mujer ya que seguramente también se representó aquí a un hombre (tal y como trataré de demostrar más adelante).

- VI. 9. Rosetón (R)

El rosetón cuenta con la parte inferior severamente restaurada, por ello las descripciones se centran en la parte original²⁹.

En la primera dovela decorada con figuración (R 1), aunque fuertemente deteriorada, se pueden distinguir dos sirenas-aves enfrentadas de espaldas y de perfil. Ambas giran las cabezas hacia el centro, donde convergen con un objeto en el medio que las separa. En los cuerpos se ven las alas adheridas, y entre las patas se aprecian las colas de reptil sobre las que descansan. La primera tiene cabeza (posiblemente femenina), pero la otra carece de ella.

²⁹ No detallo la composición del conjunto ya que el rosetón ha sido mencionado en el capítulo V en la parte de la fachada, y más adelante se estudia en el capítulo XII.

En la segunda dovela (R 2) se ven dos animales cuadrúpedos opuestos similares a ciervos o venados. Dispuestos de perfil, vuelven las cabezas hacia atrás para comer de los tallos acabados en hojas que surgen entre sus patas traseras. En las cabezas destacan las orejas largas que se colocan hacia arriba, y el morro redondeado. La erosión no deja ver con claridad otros detalles.

F. 169

Dos animales fantásticos aparecen en la siguiente dovela (R 3). Se trata de dos sirenas-aves colocadas con el cuerpo de perfil, y el cuello ladeado hacia el frente. La cabeza de la primera se inclina hacia arriba a su derecha (no se aprecia bien, pero es posible que lleve barba). A la altura del hombro derecho sale un ala que se despliega hacia el suelo, mientras la otra queda pegada en el cuerpo. Descansa sobre las patas (la derecha ha desaparecido, pero la otra queda ligeramente flexionada en el suelo) y encima de la cola de reptil enroscada. La segunda sirena presenta la misma posición, pero en este caso lleva una toca en la cabeza a modo de capucha. El ala no se despliega tanto por el poco espacio que queda libre, su cola pasa por debajo de la pata derecha mientras la otra parece doblada. Podría tratarse de una pareja masculina y femenina, pero no lo puedo afirmar porque no hay más diferencias anatómicas que lo corroboren excepto la posible barba.

F. 169

En la cuarta dovela (R 4) se hallan dos seres humanos montados sobre dos monstruos. La escena se organiza en dos grupos, el primer personaje está subido en un león colocado de perfil hacia las figuras que aparecen frente a él. El animal tiene las patas derechas rectas, la izquierda delantera levantada, y la pata trasera se adelanta un poco. El cuello presenta melena con los pelos detallados de forma paralela. En la cabeza destaca la boca entreabierta en gesto amenazante. Sobre su lomo está sentado (de lado) un personaje masculino, que parece barbado con pelo sobre los hombros. Va vestido con una túnica corta por debajo de la cual se debía ver la pierna derecha (desaparecida ahora, aunque queda el pie en el suelo). El torso está girado de frente, y dirige el brazo derecho abierto hacia atrás. Con esa mano sostiene algo que no se ve bien (quizá una piedra o arma), y con la otra agarra por detrás el cuello del animal. Justo delante, se ha colocado otro animal de apariencia más extraña, semejante a un grifo sin alas (tiene el cuerpo de león y pico en la cabeza). Este ser lleva la pata derecha trasera hacia atrás y la otra hacia delante, con la cola por el medio. El cuello largo estirado se vuelve a la derecha hacia el hombre colocado sobre su grupa. Como el anterior humano es barbado, está de perfil y lleva el cabello largo. En actitud de lucha estira el brazo izquierdo para agarrar el cuello del animal, mientras dirige en flexión hacia atrás el otro brazo en cuya mano empuña una

F. 169

espada colocada en diagonal. Va vestido con túnica larga de pliegues profusos que tapa la pierna derecha estirada hacia delante.

F. 169

En la dovela posterior (R 5) aparece un animal y un humano. El monstruo, de enormes dimensiones, ocupa horizontalmente toda la superficie, está colocado de perfil y vuelve el rostro hacia atrás. Su testa de león muestra una oreja puntiaguda, grandes ojos ovalados, y boca enorme que engulle la cabeza del humano. El cuello presenta ondas paralelas tratadas a modo de escamas, su cuerpo es alargado, voluminoso y termina en una cola de reptil o saurio. El ala derecha está pegada al lomo, mientras que la izquierda se despliega adaptada a la forma horizontal del marco. Su cola baja hacia el suelo, se enrosca sobre sí, se vuelve hacia arriba, queda recta y se enrosca otra vez para quedar horizontal con la parte externa ondulada y más afinada. La pata delantera derecha está flexionada para atrás y la otra hacia delante. Sobre el lomo aparece sentado un hombre completamente desnudo, inclina el torso y se tumba con la cabeza dentro de las fauces del monstruo. El brazo derecho se estira hacia abajo y su mano cuelga del cuerpo inerte. La pierna derecha está colocada en flexión hacia atrás en un intento de sacudirse para evitar el mordisco, mientras la otra queda recta por detrás del bicho (ya que se ve el pie sobre el suelo). Destaca el tratamiento anatómico del cuerpo humano en el que se ve claramente la columna, los omoplatos y la zona de los glúteos (este aspecto contrasta con el esquematismo más acusado que se observa en los capiteles Cp 2, Cp 3, Cp 4 y Cp 6).

F. 169

En la sexta dovela (R 6) se localizan dos personajes en lucha contra un monstruo. El primer hombre de melena larga y barbado, está situado frontalmente un poco inclinado hacia su izquierda. Con el brazo derecho abierto hacia atrás sostiene una lanza colocada en diagonal y dirigida al monstruo, mientras con la otra mano coge la lanza más abajo y la clava en el cuerpo. Va vestido con una túnica (atada por un ceñidor), bajo la cual se ve la pierna derecha abierta y flexionada en posición de fuerza. La izquierda queda recta, y en esa zona la vestimenta de pliegues paralelos cae casi hasta el tobillo. En el centro, un animal de perfil dirige la vista a la derecha de la dovela. En su enorme cabeza de león resalta el ojo oval, las orejas pequeñas y la boca grande que engulle la parte superior del personaje de la derecha. El cuerpo presenta un ala desplegada y tratamiento de pelo ondulado individualizado en el cuello como si se tratase de una crin. La pata delantera izquierda se estira y la derecha queda recta en el suelo, su cola reptiliana se enrosca y atrapa la pierna derecha del personaje anterior. Frente a él otro hombre de perfil se vuelve hacia el grotesco animal. Su cabeza está dentro de las fauces y con ambas

manos sujeta una lanza (o espada) que clava en el pecho del animal en idéntica dirección que la lanza del compañero (es posible que se trate de la misma atravesada). Este hombre lleva una túnica larga bajo la que se ve el pie derecho adelantado con el izquierdo por detrás.

En la dovela siguiente (R 7) se encuentran dos animales y un hombre. La primera bestia está colocada de perfil y vuelve la cabeza hacia el centro. Este monstruo de cabeza alargada, ojo ovalado, oreja chata y hocico prominente se muerde su propia cola. El cuello tiene tratamiento de escamas y por debajo del ala pegada al cuerpo, surge la cola de reptil desplegada hacia arriba para quedar curvada en dirección a la boca que muerde el extremo. La pata derecha está flexionada hacia atrás y la otra hacia delante. El grupo situado más a la derecha muestra a otro animal de perfil en la misma posición que éste (con la cabeza vuelta hacia atrás). Avanza hacia la izquierda de la dovela y mira a la derecha para atacar. En su cabeza destaca la oreja triangular redondeada, la crin tratada con mechones paralelos, el ojo oval y la boca abierta (que muerde al hombre). La pata derecha delantera queda recta mientras en las patas traseras la derecha avanza. El bicho parece estirar hacia sí al hombre colocado sobre su grupa, quien, colocado de semi-perfil, se gira en movimiento helicoidal. Sus piernas están estiradas en una postura forzada de lucha para liberarse (la izquierda se inclina a atrás y la derecha se estira en diagonal sobre el suelo). Levanta el brazo derecho, que es mordido por el animal, y muestra el brazo izquierdo flexionado con un objeto que parece una espada (apoyada en ese hombro). La cabeza queda torcida hacia arriba en posición de esfuerzo, en ella se puede apreciar la barba y el cabello sobre los hombros. Destaca de nuevo la representación bastante naturalista de la anatomía del ser humano.

F. 169

En la octava dovela (R 8) aparecen dos personajes montados sobre dos monstruos. La primera arpía o sirena-ave, está de perfil hacia la izquierda y vuelve la cabeza ligeramente hacia el frente. En ella destaca la toca o capucha que le envuelve la cabeza, los ojos grandes y la boca con expresión sonriente. Su cuerpo de ave presenta un ala sin desplegar que baja hasta el suelo, por debajo de ella se aprecian dos patas y una cola de reptil enroscada sobre sí misma (la pata izquierda se flexiona y la derecha toca el suelo). Montado en su lomo, se encuentra un hombre desnudo de perfil en el que destaca el movimiento forzado y dinámico. Está sentado de espaldas al monstruo, es decir, hacia la derecha de la dovela, y gira el rostro ligeramente hacia el frente. Flexiona su brazo derecho hacia atrás por encima del hombro y parece sostener algo que no se aprecia bien

F. 168

(posiblemente un látigo o arma arrojadiza). La pierna derecha se halla estirada hacia atrás y la otra hacia delante (de forma que se crea una postura de avance). El pie izquierdo descansa en la cola del monstruo situado enfrente. Como si de un negativo se tratase, el grupo del otro hombre y la sirena comparte postura con éste. Así, el monstruo (que en este caso no lleva tocado y muestra el pelo rizado), gira la cabeza a su izquierda. Presenta las mismas características que la sirena anterior, pero en este caso la cola de reptil envuelve la pierna izquierda del personaje sentado sobre ella. Sobre su lomo, un hombre de perfil está dirigido hacia la izquierda cara a cara con el compañero. Gira el brazo izquierdo hacia atrás por encima del hombro y parece sostener algo como su homólogo. Su pierna derecha está en avance colocada sobre el ala de la otra arpía (por detrás de la pierna del personaje anterior). La cara mira levemente hacia el frente, y en ella destacan los grandes ojos redondos (que se ven mejor que los del compañero). La escena llena toda la dovela, y desde un eje se ve claramente que las posturas se repiten de forma simétrica.

F. 168

En la clave (R 9), correspondiente al centro de la circunferencia, se presenta un león de perfil que mira a la derecha. El cuello está estirado y en la cabeza destaca la boca abierta, el ojo oval y las orejas redondeadas. La cola se coloca en alto (acabada en una borla) y se curva hacia el lado superior de la dovela. El animal avanza la pata izquierda delantera y coloca la derecha recta, los cuartos traseros están rectos (pero falta la pata izquierda, lo que parece indicio claro de que se cortó la dovela para acomodarla al hueco). La posición es majestuosa a pesar del poco espacio del que dispone.

F. 168

En la siguiente dovela (R 10), también casi en el centro del círculo, se localiza otro león con posición afrontada al anterior. Éste se dirige a la izquierda en postura igual al otro (excepto en la pata delantera que aquí se levanta flexionada). Otra diferencia notable es que el animal vuelve la cabeza hacia el hipotético espectador para enseñarla de frente, donde destacan los globulosos ojos ovales y la gran boca semi-abierta. Por otro lado, el cuerpo es más voluminoso que el precedente y la cola, más larga, se coloca en postura exagerada.

F. 168

La decimoprimera dovela (R 11) es muy pequeña y parece comprimida, muestra un águila que ocupa toda la superficie. El animal está situado frontalmente con las alas desplegadas, pero debido a la escasez de espacio éstas no se abren sino que caen pegadas al cuerpo. El tratamiento del plumaje es esquemático a base de rombos (similar al que se ve en otras alas del resto de la fachada). Las patas se colocan abiertas en ^, y entre ellas

está la cola de plumas paralelas que le hace de sustento. La cabeza se encuentra bastante erosionada y el pico ha desaparecido.

En la siguiente dovela (R 12) se ubica un animal de perfil que avanza hacia la izquierda (al eje del rosetón); parece ser un jabalí. El cuerpo es enorme y presenta un tratamiento de incisiones paralelas en diagonal que recuerdan las cerdas de la bestia. Las patas derechas se sitúan en avance hacia delante, y las izquierdas hacia atrás (todas son muy cortas en proporción al cuerpo). En la cabeza resalta la boca recta, el ojo oval, y las orejas excesivamente largas y peludas colocadas justo por encima del ángulo supraciliar.

F. 168

En la posterior dovela (R 13) aparecen dos hombres y un animal. El primer personaje está situado de frente con la cabeza hacia su izquierda. Lleva un gorro frigio, barba, y mira hacia el monstruo que le atrapa con la cola (agarrado a la altura del pecho y cuello). El hombre dirige la mano izquierda hacia abajo y sostiene una lanza colocada en diagonal al cuerpo del bicho, la otra mano coge el arma más arriba (justo por debajo de la cola del monstruo). La pierna izquierda se estira hacia el suelo, y tras la túnica corta que le viste se ve la pierna derecha levantada y colocada sobre el cuerpo del animal en la zona de la cola. Otro hombre de perfil, con cabello corto y barbado, mira a la derecha de la dovela y estira sus brazos para sujetar la cabeza del animal que se ha tirado hacia atrás. Así, abre forzosamente la boca del monstruo (que carece de mandíbula inferior por la erosión). El hombre está montado en el lomo, lleva túnica corta y se ve la pierna derecha estirada. El bicho tiene el cuello largo, cuerpo alargado, y patas delanteras sobre el suelo (la derecha delante). Destaca la cola de reptil sobre la que se asienta que se enrosca para ir hacia arriba, aprisionar al hombre, y seguir de nuevo a lo alto vuelta sobre sí.

F. 167

En la otra dovela (R 14) se han colocado dos arpías o sirenas-aves atrapadas entre vegetales. En el medio se encuentra un tronco del que salen tres ramas dirigidas a cada lado. En ese lugar, en cada banda, se halla una sirena de perfil que gira el cuello y coloca la cara para converger en el centro. A pesar de la erosión parecen femeninas. La primera rama pasa tras sus cabezas, la segunda por delante de sus cuellos, y la tercera por detrás del lomo. Los tallos se dispersan en absoluta simetría. Ambas tienen las alas pegadas al cuerpo, y se apoyan sobre las patas delanteras (levantan una pata delantera y dejan recta la otra) y sobre las colas de reptil que se enroscan. En las esquinas superiores de la dovela los tallos carnosos de las ramas se colocan de relleno y se encorvan.

F. 167

En la decimoquinta dovela (R 15) se localiza un caballo colocado hacia la derecha, de perfil, con la cabeza hacia el suelo. Han desaparecido dos patas, pero la izquierda

F. 170

delantera queda en actitud de galope, y la pata derecha trasera se coloca hacia atrás. Montado sobre él, encima de la silla, aparece un jinete con armadura, cota de malla y yelmo. Marcha de izquierda a derecha. Con la mano izquierda abraza un escudo ovalado y sostiene las riendas, mientras con la otra mano en alto estirada hacia atrás parece agarrar un objeto apenas perceptible (que se confunde con el vegetal vertical de dos tallos enroscados a modo de cuerda que se coloca tras él, podría ser una espada corta).

F. 170

En la dovela siguiente (R 16) aparecen dos animales. El más grande (colocado hacia la izquierda de la dovela) tiene la cabeza erosionada, pero se aprecia bien la boca abierta para morder a la serpiente que se enrosca sobre él. El monstruo con cuerpo de león, está de perfil, dirige la cabeza hacia arriba y gira el cuerpo violentamente. La pata derecha delantera se levanta, y la otra aparece recta aprisionada por la víbora. La pata izquierda trasera recta pasa por delante del cuerpo de la serpiente, y la cola se estira hacia arriba para acabar en borla. La víbora ataca y muerde al animal, su cabeza baja enroscada por todo el cuerpo: pasa tras el cuello, va hacia la pata delantera, sigue por los cuartos traseros y sube para bajar de nuevo por el lomo.

F. 170

La penúltima dovela con figuración (R 17) no se aprecia bien por la erosión, pero se distinguen tres personajes colocados hacia la izquierda del marco, colocados de perfil. El primero sólo conserva el cuerpo, la pierna izquierda se estira con la derecha en avance. Parece que lleva algo a la altura del hombro en horizontal, que conecta hacia la boca del individuo central. Seguramente lleva barba (aunque se ve muy mal), y agarra con la mano derecha la “cola” del anterior; su pierna derecha avanza y la otra ha desaparecido (aunque estaba recta hacia atrás). Otro personaje situado tras él, estira el brazo y le toca la espalda, deja la pierna derecha recta y avanza con la izquierda. En su cara se ven dos ojos grandes, y en la parte superior de la cabeza parecen distinguirse dos cuernos que han desaparecido, pero de los que se conservan restos (lo mismo ocurre en el primer personaje).

F. 170

En la última dovela (R 18) se diferencia un personaje de frente sentado con el brazo derecho hacia abajo y el otro hacia arriba, es posible que en la mano izquierda porte un objeto que no soy capaz de precisar. Al lado se encuentra una masa, de la que casi no se distinguen los contornos, y que posiblemente se trata de un personaje medio agachado dirigido hacia el primer individuo (también podría tratarse de un animal fantástico al acecho, o de un demonio). La erosión es tan enorme que tan sólo se ven cuerpos informes.

El resto de dovelas más inmediatas tienen decoración de tres hojas que se cierran sobre sí³⁰. Las situadas en la parte inferior del rosetón no se ven desde ningún punto de la plaza, pero hay constancia de que la erosión las ha destrozado. En realidad, es improbable que tuvieran esculpido algún tema interesante ya que, debido a su colocación, no se podrían ver desde ningún lugar. Pero se sabe que no estaban sin tallar y seguramente tenían hojas como el resto.

F. 170

- VI. 10. Capiteles laterales de las arquerías ciegas (Cf)

Existen veinticuatro capiteles distribuidos en dos pisos. Comenzaré por izquierda de la parte de abajo y continuaré en el mismo sentido por arriba.

F. 28, 59-60
63-70

En la arquería inferior hay un primer capitel (Cf I 1) en el que se ven dos monstruos, con aspecto de dragoncillos alados o pájaros fantásticos, situados opuestamente por el lomo. El ángulo está ocupado por un eje vertical que corresponde a un elemento vegetal (una especie de árbol). Los extraños animales están colocados de perfil y echan sus cabezas hacia atrás hasta el lugar del árbol que les separa, de esta forma con sus cuerpos dibujan una S. El movimiento sinuoso sugerido por las posturas evidencia la inestabilidad de los animales que descansan sobre sus colas de reptil tratadas con anillos. Las cabezas han desaparecido por la erosión, pero se conservan en buen estado los cuerpos que corresponden a los de serpientes o reptiles anillados con escamas. Ambos presentan alas de ave pegadas al lomo con detalles decorativistas en el tratamiento del plumaje. Las pezuñas de cada uno descansan en unas hojas carnosas colocadas en las esquinas que se enroscan sobre sí para formar tres niveles diferentes de altura. En realidad, los elementos de esta composición se han colocado simétricamente de forma desdoblada ya que una postura y otra son lo mismo en negativo.

F. 172

Dos personajes femeninos se localizan en el lateral izquierdo del siguiente capitel (Cf I 2), ambos llevan túnica larga y pies calzados. La primera mujer presenta una toca y velo en la cabeza y porta algo en el regazo que no se aprecia con nitidez (por relación con el tema representado se trata de una bandeja con la cabeza de San Juan). Por la analogía con el personaje de la cara frontal, la primera mujer es Herodías que acaba de recibir la patena de manos de su hija. El otro personaje tiene el pelo largo y las manos se colocan a la altura del vientre, esta figura corresponde a Salomé. El individuo del ángulo del capitel está concebido como una figura estilizada por la posición que ocupa (a la que se debe

F. 173-175

³⁰ Algunas de ellas han sido totalmente repuestas por las restauraciones y por ello no las describo.

adaptar), lleva el pelo acaracolado (la cara no se aprecia porque está sumamente deteriorada), y se encuentra vestido con un manto sobre los hombros y con una túnica corta. Su pierna izquierda está cruzada por encima de la derecha que se mantiene recta³¹. En el frente del capitel se sitúan dos figuras, la femenina (colocada a la izquierda) lleva una toca en la cabeza, mientras que la masculina se identifica por la barba. Posiblemente se trata de Herodías y Herodes, ambos están situados de frente y parece que se cogen las manos (en un gesto de complicidad) sobre una pieza rectangular que se ha colocado a la altura del regazo. En la mesa, que ocupa todo el campo narrativo, destaca un paño que la cubre con multitud de plegados y carencia de patas (ya que tras ella se pueden ver las túnicas largas de estos dos personajes). En el ángulo del capitel aparece una figura masculina de medio perfil situada hacia su izquierda, la cara está deteriorada pero en el cuerpo resalta el traje corto por debajo del cual se ven las piernas que avanzan. Así, apoya la mano izquierda sobre la cabeza de un personaje masculino barbado que se agacha ante él, y le sujeta por los pelos mientras lleva la otra mano hacia atrás para, posiblemente, sujetar una espada que el deterioro ha borrado. Sin duda se trata del verdugo que decapitó al santo. El personaje encorvado lleva túnica larga y coloca las manos a la altura del regazo, es San Juan Bautista en el momento de su muerte. Tras él, en el lado pegado al muro, parece que no se ha acabado de esculpir lo que posiblemente correspondería a esquemática representación de una puerta (por relación con el texto se trata de la representación de la prisión).

F. 176

En el frente del tercer capitel (Cf I 3) destaca una cama situada en diagonal (ascendente hacia la derecha), y por debajo de las sábanas se deduce el cuerpo de un personaje del que se ve la cabeza sobre la almohada. Del cuello de esta figura masculina se ha colgado una bolsa. De la mejilla del hombre (aparentemente dormido, pero ya cadáver) sale un personaje desnudo que corresponde al alma del muerto tras la expiración, y se dirige hacia su izquierda (al lado del muro) con la mano derecha colocada en el regazo, mientras la otra se sitúa en el pecho. Por detrás de él, aparece un demonio de perfil, con pelo rizado, ojos ovales y pequeñas orejas picudas, su cuerpo es humano y surge de la cama (por lo cual no se le ven las piernas). A sus espaldas, otro diablo igual se coloca del mismo modo. En el lateral izquierdo del tercer capitel se ve una gran cabeza de boca enorme con las fauces abiertas, hocico chato y ojos ovalados, que representa al

³¹ Podría ser Herodes por la postura de las piernas, típica de monarcas o personajes en el momento de impartir justicia.

infierno. Por encima de ella dos demonios, situados uno frente al otro de perfil, estiran sus brazos para agarrar el alma de un avaro (fuertemente deteriorada) que se sitúa en medio de perfil hacia su derecha.

En el lugar correspondiente al centro del frente del cuarto capitel (Cf I 4) se ha colocado una rama que surge de una decoración a modo de semicircunferencia o concha, con una pequeña hoja trilobulada y nervada localizada dentro. La rama se bifurca a ambos lados formando pecíolos, y sus vértices se transforman en hojas de cinco grandes limbos alternos y redondos en las puntas. Una de ellas se sitúa en el vértice del capitel, mientras que las de los lados chocan con el muro (y por ello sólo tienen tres limbos). Cada una de las hojas presenta una decoración de nervadura paralela, y cada limbo se encuentra partido por un nervio principal. La parte inferior de la central (que ocupa el vértice del capitel) no está detallada con nervios, así como tampoco la que toca el muro de la derecha. Este detalle parece indicar que no se acabó de esculpir totalmente. Estas hojas parecen corresponder a la representación de castaños de indias (árbol relativamente común en la zona soriana).

F. 177

En el lateral izquierdo del siguiente capitel (Cf I 5) se presentan dos Reyes Magos de pie. El primer personaje masculino lleva una barba larga de mechones triangulares diferenciados (que acaban en puntas rizadas), porta una diadema con decoración de perlas y sostiene con ambas manos (la mano izquierda está por encima) una bola con decoración que parece no finalizada³². Va vestido con una túnica larga hasta los pies y aparece calzado. El del medio, de aspecto más joven, no lleva barba y ocupa el ángulo del capitel, su cabello cae sobre los hombros y presenta una corona decorada con ovas y dispuesta encima de la frente. Lleva la mano derecha velada bajo el manto a la altura del regazo, mientras con la izquierda sostiene algo que no se ha conservado (el regalo para el Niño). En el frente del capitel, en el centro exacto de la composición, aparece un Rey de perfil arrodillado hacia su izquierda, que se lleva una mano a la corona mientras con la derecha sostiene un regalo a la altura del regazo (la erosión ha mutilado la mano y el presente). Aunque la cabeza está bastante erosionada se puede ver que lleva barba. Por la abertura de la túnica larga se ve su pierna izquierda semi-flexionada mientras la derecha

F. 178

F. 179

³² Digo esto porque el bote que porta la ofrenda carece de la ornamentación típica con estrías (que se puede ver en las arquivoltas A I 7 y A III 8). Además, los plegados de este monarca no parecen estar tan trabajados como los del resto de personajes. De hecho, sólo se aprecian las incisiones principales de la ropa (es visible en comparación con el rey situado delante suyo). Así, creo que se desbastaron las formas y se comenzó por los detalles de la parte derecha del capitel siguiendo la superficie del mismo, seguramente las figuras eran tratadas desde la cabeza hacia abajo. Remito al capítulo XV acerca del trabajo del taller.

F. 180

toca con la rodilla el suelo (nos interesa destacar que en la arquivolta se arrodillaban dos de los Magos y aquí no, posiblemente por la falta de espacio). La Virgen ocupa el vértice, pero se halla muy estropeada, porta toca y diadema decorada con bolitas, y por detrás de la cabeza un enorme nimbo lobulado. También en este punto existen divergencias en el tratamiento de la imagen respecto a la de la rosca, ya que allí la Virgen no presenta nimbo y el Niño no está de frente, sino de perfil. El Niño Jesús de su regazo está muy mutilado (la parte superior del cuerpo ha desaparecido), pero parece bendecir con la mano derecha aunque no se aprecia bien por el deterioro. En el lado más cercano al muro, en el extremo, se ha situado a un personaje masculino con barba que corresponde a San José, quien se halla sentado, en actitud apartada, de perfil hacia su derecha y descansa sobre el bastón en forma de T. Todos los personajes se acomodan a la forma del capitel y parecen abrirse en abanico.

F. 181

En el siguiente capitel (Cf I 6) aparecen dos animales adosados sobre un fondo de tallos y brotes. Se trata de dos leones rampantes de cara redonda que se apoyan, con las patas delanteras hacia arriba, en cada lado del capitel correspondiente al muro, para formar posturas simétricas. Las cabezas de los animales se vuelven para mirar desde el ángulo frontal donde aparece un vegetal entre ellos (quizá un árbol de la vida, símbolo de la fecundidad de la tierra) que ocupa el eje. Son bestias orientalizantes que juntan la cabeza en la esquina del capitel. El león de la izquierda está de espaldas y vuelve el cuello hacia atrás, su pata delantera derecha se coloca hacia arriba y la otra hacia abajo, la pata izquierda trasera se dirige hacia atrás y la otra hacia delante. Destaca un cierto interés anatómico en el tratamiento de las costillas y en los muslos traseros. Las patas anteriores presentan garras bastante naturalistas, mientras que en las de atrás se han colocado pezuñas. En la cabeza destaca la melena compuesta por guedejas individualizadas tratadas hasta el final del grueso cuello, los ojos son globulosos y aparecen muy abiertos. Debo señalar que estos leones carecen de boca y por ello parecen no haber sido terminados de esculpir. En los laterales cercanos al muro se han situado pequeños arbolitos a modo de decoración.

F. 182

En el capitel que corresponde al primero del lado derecho de la portada (Cf I 7) se sitúan dos animales que pueden ser carneros o bien ovejas afrontadas, que comen de un árbol localizado en el medio. Estas bestias, colocadas de perfil, dirigen las cabezas hacia arriba y las orejas puntiagudas y alargadas hacia atrás. Sus morros convergen en el árbol del vértice, que presenta un tronco del que salen pequeñas hojas y ramas que se

enroscan sobre sí mismas. Las patas delanteras de los animales han desaparecido pero debían de estar levantadas ligeramente a la altura de la mitad del tronco del árbol. El frente está más deteriorado y por ello en el lado izquierdo se pueden ver mejor los detalles como la pezuña de las patas traseras. En el fondo, a ambos lados, aparece una red intrincada de follaje con hojas que brotan del astrágalo.

La superficie del octavo capitel (Cf I 8) se cubre con figuras humanas colocadas entre un fondo vegetal de hojas o ramas que irradian desde el centro para desparramarse por toda la extensión. Las puntas de las hojas se rizan en una red de formas intrincadas en las que a primera vista no se aprecia casi nada. En el lateral izquierdo se ve un personaje barbado de perfil que echa la cabeza hacia atrás, su tamaño es igual al del lado opuesto del capitel (y mayor a los demás), su brazo derecho está estirado para coger algo de las ramas, mientras su pierna derecha se coloca recta hacia atrás y la otra hacia delante. Sobre el tallo que coge este personaje hay una figura pequeña aparentemente desnuda y colocada de lado, cuyo brazo derecho va hacia atrás y el izquierdo adelante, mientras su pierna derecha se sitúa por delante y la otra se arrodilla hacia atrás. Así, se halla dispuesto sobre un tallo que desciende hasta el ángulo del capitel. En el frente la erosión no permite distinguir claramente las formas, pero parecen verse tres hombrecitos vestidos sobre los tallos. El primero de perfil comparte postura con el siguiente, lleva una túnica larga, mira al frente, lleva barba y adelanta el brazo y la pierna izquierda. Bajo él se desenvuelven varias ramas o tallos entrecruzados. En el ángulo aparece un hombre de perfil hacia la derecha que muestra su brazo derecho levantado y flexionado. En la zona que toca el muro del lado derecho del capitel, se dispone otro personaje barbado (colocado de perfil hacia su izquierda), vestido con túnica larga, quien coloca la pierna izquierda por delante mientras agarra un tallo en cuya bifurcación aparece un hombre pequeño con túnica hasta los pies y brazos abiertos. Como se ha indicado, los tallos se cruzan en aparente desorden bajo las figuras encaramadas a las ramas que llenan todo el espacio.

F. 183

En el capitel siguiente (Cf I 9) aparece un personaje humano flanqueado por dos leones rampantes que casi no tocan el suelo, y se hallan en posición de ataque bastante inestable. El león de la izquierda parece abalanzarse sobre el personaje central situado en el ángulo, quien sostiene una espada con su mano derecha y la coloca en la boca del animal. El hombre está ubicado frontalmente, y la gran erosión no permite distinguir bien si lleva ropa (aunque a primera vista parece desnudo, creo que lo más probable es que

F. 184

estuviera vestido)³³. Baja su mano izquierda y aparenta agarrar la pata delantera del león del frente del capitel. El primer animal está de perfil y presenta la boca abierta en gesto amenazador, se halla en posición de salto, y por ello lleva la pata derecha trasera estirada hacia atrás y la izquierda adelante flexionada. La cola pasa por encima del cuerpo hacia arriba enroscada sobre el lomo. El otro animal está situado en perfecta simetría.

F. 185

En el siguiente capitel (Cf I 10) se ven de nuevo tres personajes. Una figura masculina flanqueada por dos grifos. El primero está de perfil hacia su izquierda. Con su cuerpo de león, cabeza y alas de ave, se encuentra colocado majestuosamente levanta la pata derecha trasera y apoya las otras sobre el suelo en la zona del collarino. En el centro de la composición, un personaje con túnica corta se halla situado frontalmente. Levanta los brazos y flexiona los codos a la altura de su cintura, y con ambas manos agarra a los animales por el cuello bajo la cabeza. El grifo de la derecha se aprecia mejor, su pico es curvado como de águila, las orejas picudas, el cuello largo y su ala enorme no se despliega del todo, por lo que cae por encima del voluminoso cuerpo (el plumaje está detallado con incisiones paralelas). El grifo del otro lado presenta las mismas características. En lo alto del ángulo cercano al muro se ve una decoración vegetal de una hoja enroscada sobre sí misma.

F. 186

En el undécimo capitel (Cf I 11) aparece una serie de animales fantásticos. Se trata de tres sirenas-pájaro de rostro femenino que se sitúan de perfil con dos leoncillos (cubiertos de guedejas de pelo ensortijado a la manera de lana) colocados sobre las grupas de las de los laterales. En el capitel se han esculpido sirenas-ave colocadas de perfil que vuelven la cabeza para mirar al frente, llevan el cabello sobre los hombros, y su cuerpo es grueso y anillado en la barriga (como en forma de escamas), la cola de serpiente se sitúa hacia abajo y la enorme ala queda pegada al lomo. La primera sirena mira hacia la izquierda y el leoncillo, colocado cercano al cuello, hacia la derecha con lo cual cruzan sus miradas. La sirena central se halla de perfil con el cuello ladeado y la cabeza de frente levemente inclinada hacia su derecha. En el otro lateral la sirena mira a su derecha y el animal, situado por encima de ella, a su izquierda.

F. 187

El último capitel de la zona inferior (Cf I 12) muestra seres masculinos divergentes. Son monstruos híbridos que parecen tener una parte del cuerpo de centauro (el torso es humano) pero, por otro lado, en cierta medida, el tronco es similar al de las

³³ Este tipo de escenas en las que un hombre se defiende de un animal suele corresponder con frecuencia a la representación de un soldado con armadura.

bestias que aparecen en el capitel anterior (aunque aquí con patas). El personaje de la izquierda mira a su derecha con la cara de frente y el cuerpo de perfil, alarga los brazos abiertos hacia arriba entre los ramajes que parecen aprisionarle. El del frente del capitel muestra la cara deteriorada y vuelve la cabeza de perfil hacia su derecha para coger algo del árbol del medio. En el cuerpo destaca el ala que aparece pegada al lomo y la cola de reptil o gusano que se dispone por detrás de las dos patas delanteras que tienen pezuñas. En el vértice del capitel se localiza un árbol de ramas que se cruzan, y en ese mismo lugar las colas de las bestias se entrelazan para converger en el centro. Entre los animales se aprecia la maraña vegetal, y a ambos lados (en los extremos) se han colocado árboles pequeños estilizados con ramas cruzadas (muy similares a los que aparecen en las arquivoltas).

En el lado izquierdo de la zona superior, en el segundo nivel de arcos ciegos, se ha situado un capitel (Cf II 1) en el que parecen verse dos aves enfrentadas que parecen grullas. En el capitel, los cuellos largos y sinuosos de las dos parejas suben y se tiran hacia atrás para tocar el muro con los picos (en el caso de los animales laterales), o converger en el vértice (en el caso de las aves centrales). En todas ellas las alas se hallan pegadas al cuerpo y las colas se sitúan hacia abajo en forma de C. Las patas estrechas destacan sobre el fondo muy erosionado y relleno de maraña vegetal de hojas enrolladas a poca altura. Del collarino surgen los tallos que constituyen el fondo.

F. 188

El siguiente capitel (Cf II 2) presenta lo que parece ser tres animales enroscados y atrapados por una espesa maraña vegetal. El estado de deterioro de este capitel es enorme y las ramas se confunden con lanzas a primera vista. En el lado de la izquierda, parece existir un león o bestia cuya cabeza se sitúa en el ángulo, en la zona frontal un cuadrúpedo grande a modo de caballo o elefante (también podría ser un jinete con una lanza, está tan sumamente erosionado que no es posible afirmar nada con seguridad). En el lateral derecho se encuentra un monstruo de cuello largo y cuerpo de león con ala de ave desplegada hacia atrás. Las ramas y tallos se enredan para atrapar a estos animales. No puedo determinar la especie de cada uno porque es imposible verlos con nitidez.

F. 189

En este capitel (Cf II 3) se ven dos personajes humanos y dos bestias, pero de nuevo, la erosión no permite distinguir con claridad las posiciones y no se aprecian los detalles porque las superficies aparecen muy gastadas y limadas. Los monstruos presentan cabeza de dragón y cuello de serpiente muy largo. En el lateral izquierdo del capitel el personaje situado frontalmente lleva la mano derecha hacia atrás y parece sujetar una

F. 190

lanza dirigida en diagonal hacia la boca del monstruo situado por debajo, mientras con la otra mano lo agarra por la cabeza o lo empuja en ademán de apartarlo. El monstruo está de lado, y ostenta unas alas muy grandes que se despliegan. La derecha cae sobre el cuerpo por encima del suelo, y se aprecia cómo del otro hombro sale la otra colocada por detrás de la cabeza, el cuello se gira hacia su izquierda y se tuerce a la altura del pecho del humano donde coloca su enorme boca. En el vértice del capitel aparece una voluta vegetal muy erosionada. En el frente, otro monstruo alado parece morder al personaje que, posiblemente, sostiene otra lanza en diagonal. La figura humana lleva una túnica corta y se sitúa con las piernas abiertas en posición de tensión por detrás de la enorme ala del animal que se despega del cuerpo. Con esta descripción queda patente la confusión en la interpretación de los gestos.

F. 191

El siguiente capitel (Cf II 4) presenta un dragón de perfil en el lado frontal con cabeza de león que vuelve hacia atrás por el impacto de una lanza en la boca, su inmensa ala queda estirada hacia arriba, y su cuerpo voluminoso acaba en una cola de reptil sobre la que se apoya por debajo de las patas. En el lateral del capitel se ve un caballo estilizado (que muestra su flanco izquierdo) con un caballero montado sobre él de espaldas y con la cabeza vuelta hacia su izquierda, consecuentemente sólo se le ve la pierna de ese lado. El hombre se halla sentado con el brazo izquierdo flexionado para coger las riendas, mientras con la mano derecha parece sostener una lanza puesta en horizontal que se clava en la boca del dragón. En la cintura quizá lleva una espada colocada en diagonal, pero la erosión no permite verlo claramente. En los ángulos del capitel aparecen volutas.

F. 192-193

El capitel que viene a continuación (Cf II 5) presenta dos parejas de sirenas-pájaro colocadas frontalmente y enfrentadas en cada vértice del capitel³⁴. Las alas están desplegadas hacia arriba y las colas de reptil se cruzan en el frente, mientras que en los laterales pasan por debajo de las patas. Cada pareja junta las grandes cabezas de mujer por las mejillas, todas llevan el pelo ensortijado y el cuello como el cuerpo, anillado formando escamas. Las patas tienen garras de águila y se agarran al astrágalo. Por los laterales superiores, detrás de las bestias surge una piñas a cada lado cercano al muro.

F. 194

El capitel decimoctavo (Cf II 6) está formado por dos leones afrontados, que se encuentran colocados justo por encima de los anteriormente descritos en la parte inferior (Cf I 6). Las cabezas se tocan cerca de las mandíbulas, donde destaca la boca que se

³⁴ Apunto la posibilidad de que las dos de la izquierda sean masculinas. Aunque desde luego, debido al mal estado de los relieves no existen suficientes indicios como para afirmarlo con seguridad.

muestra abierta amenazadora con una sonrisa maliciosa. Los ojos son grandes y ovalados. El cuello tiene representación del pelo hasta el pecho a partir de mechones triangulares. Así, en el ángulo del capitel se ven las patas de frente y por los lados de perfil. Por encima del lomo de los animales se aprecia un vegetal que se transforma en volutas a cada lado y se bifurca en hojas que parecen atrapar a los leones por las patas (se ha descompuesto el capitel corintio con las volutas que parten de la base hacia los ángulos). La composición es semejante a la que los presenta con una única cabeza adosada en el ángulo.

El decimonoveno capitel (Cf II 7) presenta cuatro personajes de pie situados frontalmente y enmarcados bajo arquitos de medio punto con decoración de rectángulos verticales. Todos llevan barba, túnica larga y pies calzados. Las manos se colocan a la altura del regazo, y aunque las posturas no se aprecian bien por la erosión es posible que recojan los pliegues de sus mantos. El segundo del lado derecho parece tener la mano levantada en actitud de bendecir, aunque no lo puedo asegurar.

F. 195

El capitel Cf II 8 está sumamente erosionado. En el lateral izquierdo se ven tres personajes, el primero es una mujer con toca y túnica larga que se vuelve para mirar hacia el muro (es posible que se lleve las manos a la cabeza, con lo cual es posible la actitud de mesarse el cabello), una columna la separa del resto y forma dos arcos bajo los que se cobijan. Las otras dos figuras están colocadas una detrás de la otra muy juntas y parecen ser de nuevo mujeres (aunque el estado de deterioro no lo permite afirmar), la primera está justo detrás de la espalda de la más cercana al vértice quien aparenta sostener la cabeza del personaje colocado en el centro³⁵. En el frente del capitel (que corresponde a la zona más gastada), creo ver una cama situada en medio y apoyada a la altura del collarino del capitel. En ella se puede distinguir a un personaje echado que estira su mano derecha por encima de las sábanas. Sobre él se ubican dos arcos con masas informes que podrían tratarse de ángeles que descienden del cielo para llevarse el alma del difunto y elevarla al cielo tal y como se ve en ciertas representaciones de muertes. Así, la cabeza del alma destacaría por encima de la de los ángeles que bajan con un lienzo hacia el lecho en el cual está el difunto rodeado por familiares apenados y representantes eclesiásticos (seguramente el alma mantendría las manos juntas en gesto de oración). En el lateral derecho otros dos arcos cobijan a una pareja de personajes masculinos que llevan barba, vestidos con túnica hasta los pies, quienes portan en sus manos un bastón largo

F. 196-197

³⁵ Los gestos corresponden a los utilizados desde la antigüedad para expresar el dolor y la desesperación ante la muerte.

(sostenido en ligera diagonal) que casi les llega a la altura de la cara (parece ser un báculo o bastón procesional típico de patriarcas, arzobispos o abades).

F. 198

En el vigesimoprimer capitel (Cf II 9) se ven ocho hojas vegetales alargadas que se abren en tallos unidos cerca de la base por un esquema geométrico de cintas onduladas. Los caulículos suben rectos formando una bifurcación de volutas en las esquinas y V en los centros de cada cara del capitel. Las hojas planas y estrechas se han decorado con resaltes que forman nervios verticales a modo de estriado cuyo esquema se repite (parecen anudadas en la base).

F. 199

En el siguiente capitel (Cf II 10) aparecen dos parejas de aves y plantas muy erosionados. Los pájaros llevan los picos hacia atrás y bajan bruscamente los cuellos, por ello giran las cabezas en un intento de comer de la maraña vegetal que se desarrolla tras ellos. En el vértice las colas se enroscan y los picos de los animales opuestos se tocan. Las garras están colocadas sobre las hojas del nivel más alto dispuesto sobre el collarino.

F. 200

En el capitel vigesimotercero (Cf II 11) hay, de nuevo, vegetales, pero en este caso más complicados que los anteriores. Los ocho tallos carnosos de hojas se juntan arriba en una especie de voluta angular, y se enroscan sobre sí mismos para converger en medio unos, y curvarse hacia atrás los otros. El cuerpo de hojas se abre simétricamente a modo de abanico y los tallos entreabiertos suben para formar dos diferentes alturas.

F. 201

En el último capitel (Cf II 12) se ha representado a una pareja de grifos con cuerpo voluminoso de león, cabeza con pico de águila, alas enormes que bajan sobre el cuerpo y patas con garras de ave. Representan el contraste entre la fuerza activa y la estática. Se tocan con las cabezas en el ángulo del capitel donde convergen. Así, desde el frente se les ve frontalmente y por los lados de perfil con las patas traseras cruzadas. Tras ellos aparecen hojas estriadas que enmarcan el capitel cerca del muro.

En fin, con estas descripciones dejo abierto el camino para los capítulos siguientes. Ahora es el momento de abordar el análisis iconográfico y formal de las esculturas.

UBICACIÓN EN LA FACHADA	IDENTIFICACIÓN	UNIDAD TEMÁTICA	CROQUIS	ESTADO DE CONSERVACIÓN
Tímpano	Espíritu Santo	Trinidad Paternitas	T 1	Muy Malo
Tímpano	Dios Padre	Trinidad Paternitas	T 2	Bueno
Tímpano	Dios Hijo	Trinidad Paternitas	T 3	Aceptable
Tímpano	Mateo	Tetramorfos	T 4	Bueno
Tímpano	Marcos	Tetramorfos	T 5	Bueno
Tímpano	Lucas	Tetramorfos	T 6	Aceptable
Tímpano	Juan	Tetramorfos	T 7	Bueno
Tímpano	Isaías	Anuncio Profecía	T 8	Bueno
Tímpano	María	Cumplimiento	T 9	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 1	Malo
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 1	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 2	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 2	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 3	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 3	Aceptable
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 4	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 4	Bueno

UBICACIÓN EN LA FACHADA	IDENTIFICACIÓN	UNIDAD TEMÁTICA	CROQUIS	ESTADO DE CONSERVACIÓN
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 5	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 5	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 6	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 6	Bueno
Primera arquivolta	Ángel	Ap. Adoración	A I 7	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 8	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 8	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 9	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 9	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 10	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 10	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 11	Bueno
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 11	Aceptable
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 12	Aceptable
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 12	Malo
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 13	Aceptable
Primera arquivolta	Anciano	Ap. Adoración	A I 13	Malo

UBICACIÓN EN LA FACHADA	IDENTIFICACIÓN	UNIDAD TEMÁTICA	CROQUIS	ESTADO DE CONSERVACIÓN
Segunda arquivolta	Madre. Niño. Soldado	Matanza	A II 1	Aceptable
Segunda arquivolta	Soldado. Madre. Niño Soldado. Madre. Niño	Matanza	A II 2	Malo
Segunda arquivolta	Soldado. Niño. Madre	Matanza	A II 3	Aceptable
Segunda arquivolta	Soldado. Niño. Madre	Matanza	A II 4	Aceptable
Segunda arquivolta	Soldado. Niño. Madre Soldado. Niño. Madre	Matanza	A II 5	Aceptable
Segunda arquivolta	Seno de Abraham Dos ángeles	Matanza. Paraíso	A II 6	Bueno
Segunda arquivolta	Soldado. Herodes. Diablo	Matanza Causa	A II 7	Aceptable
Segunda arquivolta	Soldado. Niño. Madre	Matanza	A II 8	Aceptable
Segunda arquivolta	Soldado. Niño. Madre Soldado. Niño. Madre	Matanza	A II 9	Aceptable
Segunda arquivolta	Madre. Niño. Soldado	Matanza	A II 10	Malo
Segunda arquivolta	Madre. Soldado. Niño. Soldado	Matanza	A II 11	Malo
Tercera arquivolta	Anunciación	Infancia de Cristo	A III 1	Malo

UBICACIÓN EN LA FACHADA	IDENTIFICACIÓN	UNIDAD TEMÁTICA	CROQUIS	ESTADO DE CONSERVACIÓN
Tercera arquivolta	Visitación	Infancia de Cristo	A III 1	Aceptable
Tercera arquivolta	San José	Infancia de Cristo	A III 1	Bueno
Tercera arquivolta	Nacimiento	Infancia de Cristo	A III 2	Bueno
Tercera arquivolta	Baño del Niño	Infancia de Cristo	A III 3	Malo
Tercera arquivolta	Adoración de los pastores	Infancia de Cristo	A III 4	Malo
Tercera arquivolta	Anuncio a los pastores	Infancia de Cristo	A III 5	Malo
Tercera arquivolta	<i>Dextera Domini</i> [...]¹	Infancia de Cristo	A III 6	Bueno
Tercera arquivolta	Anuncio a Herodes	Infancia de Cristo	A III 6 A III 7	Aceptable
Tercera arquivolta	Los Tres Reyes Magos	Infancia de Cristo	A III 8	Bueno
Tercera arquivolta	Virgen, Niño y San José	Infancia de Cristo	A III 9	Aceptable
Tercera arquivolta	Sueño de los Magos	Infancia de Cristo	A III 10	Bueno
Tercera arquivolta	Presentación en el templo	Infancia de Cristo	A III 11	Aceptable
Tercera arquivolta	Huida a Egipto	Infancia de Cristo	A III 12	Malo
Cuarta arquivolta	Árbol	Pasión de Cristo	A IV 1	Aceptable
Cuarta arquivolta	Ápóstoles	Pasión de Cristo	A IV 2	Aceptable

¹ Los puntos suspensivos indican que en una misma dovella existen dos temas diferentes.

UBICACIÓN EN LA FACHADA	IDENTIFICACIÓN	UNIDAD TEMÁTICA	CROQUIS	ESTADO DE CONSERVACIÓN
Cuarta arquivolta	Apóstoles	Pasión de Cristo	A IV 3	Aceptable
Cuarta arquivolta	Prendimiento. Malco	Pasión de Cristo	A IV 4	Aceptable
Cuarta arquivolta	Beso de Judas	Pasión de Cristo	A IV 5	Aceptable
Cuarta arquivolta	Prendimiento	Pasión de Cristo	A IV 6	Aceptable
Cuarta arquivolta	¿Hacia el Escarnio? [...]	Pasión de Cristo	A IV 7	Malo
Cuarta arquivolta	Buen Ladrón	Pasión de Cristo	A IV 7	Muy Malo
Cuarta arquivolta	Crucifixión	Pasión de Cristo	A IV 8	Malo
Cuarta arquivolta	Crucifixión [...]	Pasión de Cristo	A IV 9	Malo
Cuarta arquivolta	Mal Ladrón	Pasión de Cristo	A IV 9	Muy Malo
Cuarta arquivolta	Santo Entierro	Pasión de Cristo	A IV 10	Malo
Cuarta arquivolta	Resurrección	Pasión de Cristo	A IV 11	Muy Malo
Cuarta arquivolta	Tres Marías	Pasión de Cristo	A IV 12	Malo
Cuarta arquivolta	Tres Marías	Pasión de Cristo	A IV 13	Malo
Cuarta arquivolta	Apóstoles	Pasión de Cristo	A IV 14	Aceptable
Cuarta arquivolta	Apóstoles	Pasión de Cristo	A IV 15	Aceptable
Cuarta arquivolta	Apóstoles	Pasión de Cristo	A IV 16	Aceptable
Cuarta arquivolta	<i>Noli me Tangere</i>	Pasión de Cristo	A IV 17	Malo

UBICACIÓN EN LA FACHADA	IDENTIFICACIÓN	UNIDAD TEMÁTICA	CROQUIS	ESTADO DE CONSERVACIÓN
Capiteles portada	Separación de las aguas	Génesis	Cp 1	Aceptable
Capiteles portada	Creación de las estrellas	Génesis	Cp 1	Aceptable
Capiteles portada	Creación del sol y la luna	Génesis	Cp 1	Aceptable
Capiteles portada	Ángel y Paraíso	Génesis	Cp 1	Malo
Capiteles portada	Creación de Adán	Génesis	Cp 2	Aceptable
Capiteles portada	Creación de Eva	Génesis	Cp 2	Aceptable
Capiteles portada	Presentación de Eva	Génesis	Cp 3	Aceptable
Capiteles portada	Pecado Original	Génesis	Cp 3	Aceptable
Capiteles portada	Reprensión divina	Génesis	Cp 4	Malo
Capiteles portada	¿ <i>Traditio Legis</i> ?	Hechos de los Apóstoles	Cp 5	Malo
Capiteles portada	¿Apóstoles?	Hechos de los Apóstoles	Cp 5	Malo
Capiteles portada	Curación del tullido	Hechos de los Apóstoles	Cp 6	Aceptable
Capiteles portada	Expulsión del Paraíso	Génesis	Cp 7	Aceptable
Capiteles portada	Trabajos de Adán y Eva	Génesis	Cp 8	Malo
Capiteles portada	Ofrendas de Caín y Abel	Génesis	Cp 9	Aceptable
Capiteles portada	Muerte de Abel	Génesis	Cp 10	Malo
Capiteles portada	Castigo de Dios	Génesis	Cp 10	Malo

UBICACIÓN EN LA FACHADA	IDENTIFICACIÓN	UNIDAD TEMÁTICA	CROQUIS	ESTADO DE CONSERVACIÓN
Capiteles portada	Lamek y Tubalcaín	Génesis	Cp 10	Malo
Capiteles portada	Muerte de Caín	Génesis	Cp 10	Malo
Cimacio	Híbridos ave-reptil	Carácter decorativo	Ci 1	Malo
Cimacio	Centauro-reptil Hombre y saurio	Carácter decorativo	Ci 2	Malo
Cimacio	Ave. Hombre. Ser alado	Carácter decorativo	Ci 3	Malo
Cimacio	Seres fantásticos. Saurios	Carácter decorativo	Ci 4	Aceptable
Cimacio	Sirenas-ave	Carácter decorativo	Ci 5	Aceptable
Cimacio	Dragoncillos diversos	Carácter decorativo	Ci 6	Aceptable
Cimacio	Aves. Bichos	Carácter decorativo	Ci 7	Malo
Cimacio	Leoncillo. Aves enfrentadas	Carácter decorativo	Ci 8	Malo
Cimacio	Cuadrúpedos. Venado	Carácter decorativo	Ci 9	Malo
Cimacio	Híbrido. ¿Humano? Sirena-ave	Carácter decorativo	Ci 10	Malo
Figuras laterales	Profeta o Apóstol	Complemento	E 1	Malo
Figuras laterales	Profeta o Apóstol	Complemento	E 2	Muy Malo
Rosetón	Dos sirenas-ave	Carácter decorativo	R 1	Muy Malo
Rosetón	Dos ciervos o venados	Carácter decorativo	R 2	Malo
Rosetón	Dos sirenas-ave	Carácter decorativo	R 3	Aceptable

UBICACIÓN EN LA FACHADA	IDENTIFICACIÓN	UNIDAD TEMÁTICA	CROQUIS	ESTADO DE CONSERVACIÓN
Rosetón	Dos hombres sobre monstruos	Carácter decorativo	R 4	Malo
Rosetón	Hombre devorado por monstruo	Carácter decorativo	R 5	Aceptable
Rosetón	Luchas de dos hombres con bestia	Carácter decorativo	R 6	Malo
Rosetón	Lucha: dos animales con hombre	Carácter decorativo	R 7	Aceptable
Rosetón	Dos personajes sobre arpías	Carácter decorativo	R 8	Aceptable
Rosetón	León	Carácter decorativo	R 9	Bueno
Rosetón	León	Carácter decorativo	R 10	Aceptable
Rosetón	Águila	Carácter decorativo	R 11	Aceptable
Rosetón	¿Jabalí?	Carácter decorativo	R 12	Bueno
Rosetón	Dos hombres y un monstruo	Carácter decorativo	R 13	Aceptable
Rosetón	Dos sirenas-aves atrapadas entre vegetales	Carácter decorativo	R 14	Aceptable
Rosetón	Jinete a caballo	Carácter decorativo	R 15	Aceptable
Rosetón	Dos monstruos	Carácter decorativo	R 16	Aceptable
Rosetón	Tres demonios y un humano	Carácter decorativo	R 17	Muy Malo
Rosetón	Dos personajes	Carácter decorativo	R 18	Muy Malo
Capiteles laterales	Dos dragoncillos	Carácter decorativo	Cf I 1	Malo

UBICACIÓN EN LA FACHADA	IDENTIFICACIÓN	UNIDAD TEMÁTICA	CROQUIS	ESTADO DE CONSERVACIÓN
Capiteles laterales	Muerte de San Juan Bautista	Nuevo Testamento	Cf I 2	Malo
Capiteles laterales	Castigo de un avaro	Exemplum	Cf I 3	Malo
Capiteles laterales	Hojas de castaño	Carácter decorativo	Cf I 4	Aceptable
Capiteles laterales	Adoración de los Magos	Infancia de Cristo	Cf I 5	Malo
Capiteles laterales	Dos leones	Carácter decorativo	Cf I 6	Aceptable
Capiteles laterales	Dos carneros	Carácter decorativo	Cf I 7	Malo
Capiteles laterales	Maraña vegetal con hombres	Carácter decorativo	Cf I 8	Muy Malo
Capiteles laterales	Hombre con dos leones	Carácter decorativo	Cf I 9	Muy Malo
Capiteles laterales	Ascensión de Alejandro Magno	Leyenda	Cf I 10	Malo
Capiteles laterales	Tres sirenas-ave y dos leoncillos	Carácter decorativo	Cf I 11	Aceptable
Capiteles laterales	Dos híbridos	Carácter decorativo	Cf I 12	Malo
Capiteles laterales	Dos aves ¿grullas?	Carácter decorativo	Cf II 1	Muy Malo
Capiteles laterales	¿Maraña vegetal y animales?	Carácter decorativo	Cf II 2	Muy Malo
Capiteles laterales	Luchas de hombres y bestias	Carácter decorativo	Cf II 3	Muy Malo
Capiteles laterales	Hombre a caballo ataca un dragón	Carácter decorativo	Cf II 4	Malo
Capiteles laterales	Cuatro sirenas-ave	Carácter decorativo	Cf II 5	Malo
Capiteles laterales	Dos leones	Carácter decorativo	Cf II 6	Malo

UBICACIÓN EN LA FACHADA	IDENTIFICACIÓN	UNIDAD TEMÁTICA	CROQUIS	ESTADO DE CONSERVACIÓN
Capiteles laterales	Cuatro personajes de pie	¿Contexto funerario?	Cf II 7	Malo
Capiteles laterales	Personaje yacente	Contexto funerario	Cf II 8	Muy Malo
Capiteles laterales	Vegetales	Carácter decorativo	Cf II 9	Aceptable
Capiteles laterales	Dos parejas de aves	Carácter decorativo	Cf II 10	Muy Malo
Capiteles laterales	Vegetales	Carácter decorativo	Cf II 11	Aceptable
Capiteles laterales	Dos grifos	Carácter decorativo	Cf II 12	Malo

**LA PORTADA DE SANTO DOMINGO DE SORIA
ESTUDIO FORMAL E ICONOGRÁFICO**

Tesis doctoral presentada por
ESTHER LOZANO LÓPEZ
para acceder al grado de
DOCTORA POR LA UNIVERSIDAD ROVIRA I VIRGILI

Director
JAVIER MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ
Departamento de Historia y Geografía
Universidad Rovira i Virgili

Tarragona, febrero de 2003

- IX. CAPITULES DE LA PORTADA

“La imaginación del artista no puede crear sin tipos y modelos”.

Ernst Gombrich

En los capiteles en los que se sustentan las arquivoltas se encuentra un ciclo historiado profusamente decorado que delimita la narración veterotestamentaria desde la Creación del mundo, pasando por los Orígenes del hombre, hasta la Caída y las consecuencias del Pecado Original¹. De este modo, en un ciclo temático de principio y final, se muestra la relación de Dios con su creación.

A pesar de la enorme importancia iconográfica de los relieves, éstos no han sido más que nombrados en la mayoría de los estudios que han tratado sobre Santo Domingo². Desde siempre, la parte que ha despertado mayor interés ha sido la que

¹ Las roscas descansan sobre un cimacio (del que hablaré más adelante) que cubre los diez capiteles situados a ambos lados de la puerta. Estos capiteles, de forma troncopiramidal invertida, a su vez se sitúan sobre una serie de columnas que se alternan con seis columnillas estrechas de cabeza triangular. La colocación de los elementos es simétrica y por lo tanto hay cinco columnas gruesas a cada lado del vano, apeadas todas sobre un plinto que recorre la parte inferior de la fachada.

² Remito al capítulo III sobre el estado de la cuestión para conocer más datos de los que a continuación destaco. Rabal es el primer autor que da noticias de esta parte de la fachada: RABAL, Nicolás, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia*. Soria, Barcelona, 1889, p. 272. Poco después, hace referencia a los capiteles RAMÍREZ ROJAS, Teodoro, *Arquitectura románica en Soria*, Soria, 1894, p. 34. Pero en general, la mayor parte de los autores que de una manera u otra se han aproximado a este ciclo han aceptado las identificaciones de los temas señaladas por Gaya Nuño (a pesar de que muchos no hacen referencia a su fuente de información): GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, pp. 136-137. También el conde de Ripalda se detiene en los capiteles pero no añade nada diferente: MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé)*. *Art and History*, Madrid, 1972, pp. 9-10. Lo mismo sucede con BOCIGAS MARTÍN, Santos, *La arquitectura románica de la ciudad de Soria*, Soria, 1978, pp. 81-85. Sin embargo, Lacoste aporta algunas ideas acerca de la estilística en LACOSTE, Jacques, *Le maître de San Juan de la Peña (XIIème siècle)*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, X (1979), pp. 179-180, 182. En un artículo que forma parte de su tesis doctoral también habla de los capiteles SAINZ MAGAÑA, Elena, *Estudio iconológico y simbólico de la fachada de Santo Domingo*, en “Celtiberia”, 66 (1983), pp. 363-372. Y como era de prever, en su tesis reitera lo mismo: SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), pp. 184-185. En 1985 Jiménez Gonzalo identifica algunas escenas con el texto correspondiente pero no añade nada más interesante al respecto: JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo*

corresponde a las arquivoltas y aún así, como se ha visto, pocos han sido los análisis minuciosos.

Al margen de la escasa atención que se ha prestado al ciclo, el hecho de no poder citar ningún paralelo en la escultura hispánica del momento da cuenta de la importancia del conjunto³. De la misma manera, tampoco es frecuente la conservación de un ciclo monumental del Antiguo Testamento tan completo en otros lugares fuera de la Península⁴. Sin embargo, es ciertamente habitual la aparición de la mayor parte de las escenas en códices medievales más o menos decorados. Al respecto, Rudolph ofrece un dato significativo: “en el siglo XI sólo hay siete Creaciones en miniatura, no hay menos de sesenta y una en el siglo XII y doscientas treinta y tres en el siglo XIII”⁵. Para el caso de Santo Domingo, la escasez de ejemplos monumentales hace que las coincidencias más interesantes se centren en torno a las ilustraciones de miniaturas (en la misma línea que vengo apuntando desde los inicios del estudio)⁶. Así, en el transcurso de este capítulo trataré de concretar a qué trayectoria iconográfica corresponde Santo Domingo e intentaré determinar si las escenas se incluyen dentro de un repertorio de imágenes de tradición bizantina o si por el contrario responden a un ciclo occidental. Como resultado, el análisis del repertorio iconográfico corroborará o no lo que se ha dicho hasta el momento respecto a las arquivoltas.

Al buscar los posibles modelos de las figuras y las composiciones es importante tener en cuenta que la mayoría de obras sólo hacen referencia a algunos momentos

Domingo. Iglesia y monasterio, Soria, 1985, pp. 37-43. Finalmente, entre las menciones más recientes destaca PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo de Soria: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, en “Liño”, 10 (1991), p. 52; y VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, pp. 73-78. Las aportaciones de los autores mencionados son de un valor bastante desigual y, a mi juicio, algunas de las identificaciones son erróneas.

³ Salvo contadas ocasiones, las escasas similitudes con otras obras no son más que parciales y a menudo las escenas que coinciden aparecen aisladas.

⁴ Por ejemplo, entre los temas veterotestamentarios Crozet destaca que: “la Saintonge no ofrece ninguno antes del Pecado original”: CROZET, René, *L’art roman en Saintonge*, París, 1971, p. 133. Algo similar ocurre en cuanto a las escenas de las arquivoltas románicas. Entre las estudiadas por Boss-Favre sólo destacan por mostrar el Antiguo Testamento seis iglesias (Sainte-Éulalie de Benet, Besse, Berteaucourt-les-Dames, Saint-Étienne de Bourges, Montivilliers y Saint-Denis), y entre los temas esculpidos sólo se menciona el de la Tentación de Adán y Eva como el más importante. En cuanto a los capiteles en los que se sustentan las roscas, a pesar de que esta autora no los estudia, es importante destacar que a partir de las ilustraciones se puede comprobar que no existen ciclos historiados: BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987).

⁵ RUDOLPH, Conrad, *In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth century*, en “Art History”, 22 (1999), p. 29.

⁶ Intentaré justificar estas ideas a partir del mayor número posible de ejemplos, aún a riesgo de mostrar listados de obras un tanto pesados. Este capítulo se diferencia del anterior porque la relativa ausencia de composiciones escultóricas similares en el ámbito peninsular hace que los análisis no resulten tan clarificadores, por ello es necesario acudir a los paralelos en ciclos miniados.

bíblicos puntuales que, por otro lado, coinciden pocas veces con los que se presentan en los capiteles sorianos. De este modo, para hallar los paralelismos e influencias entre las variantes de las escenas es necesaria la comparación, y al establecer los compartimentos surgen las dificultades. Tal y como se ha hecho en los análisis iconográficos anteriores, he establecido una organización con otras obras de diferentes géneros artísticos y, a partir de ciertas consideraciones generales, he decidido basarme en las diferencias fundamentales que se encuentran al confrontar las imágenes. Para ello hago hincapié en detalles o peculiaridades como la aparición o ausencia de la figura del Creador, su posición (en pie, sentado, en busto) y la de los otros personajes, la postura de los brazos o piernas, las vestimentas, los atributos, los elementos que acompañan la escena, etc. Aparte de estos datos, existen múltiples desigualdades entre las representaciones: mientras en ocasiones se condensan las jornadas en una misma imagen, otras veces se diferencian en varias, en algunos casos se detalla cada momento, se simplifican las acciones, etc. Por ejemplo, en uno de los primeros ejemplos cíclicos de los que se tiene constancia: los frescos de San Pablo Fuori le Mura (conocidos por diseños del siglo XVII, copia en la Bibl. Barb. Vat. 4406) los seis días están reunidos en una sola imagen y siete representaciones están dedicadas a la Historia de Adán y Eva (parece estar admitido que la versión monumental del Génesis nació en estas pinturas y de ahí su importancia)⁷. Respecto a la cercanía o distancia con el modelo es interesante destacar que en Soria se resuelve la historia de manera coherente sin contaminaciones iconográficas. Así, aunque algunas escenas presentan cierta problemática en cuanto a su identificación, en el resto la relación con el tema es bastante clara y las mayores incertidumbres sólo se ven en el primer capitel (Cp 1) y en los frisos del montante de las jambas (Cp 5 y Cp 6).

Este apartado pretende abordar el análisis del ciclo desde la perspectiva del conjunto para, en primer lugar, avanzar a partir del estudio de las peculiaridades iconográficas; en segundo lugar, desentrañar la situación que ocupó Santo Domingo en el panorama peninsular; y finalmente, resaltar su importancia por ser uno de los pocos casos escultóricos que ha llegado hasta la actualidad.

⁷ VVAA, *Enciclopedia dell'Arte medievale*, Vol. VI, Roma, 1991, p. 449.

- IX. 1. Ciclo de los seis días

Los relieves comienzan con la parte que corresponde al primer libro del Antiguo Testamento: el Génesis. La llamada “Obra de los seis días” rara vez se encuentra representada íntegramente en la Edad Media, y Santo Domingo no es una excepción⁸. En los capiteles sorianos aparecen seis escenas correspondientes al comienzo de todo: Separación de las aguas (Cp 1), Creación de las estrellas (Cp 1), Creación del sol y la luna (Cp 1), Presentación del Paraíso (Cp 1), y Creación de Adán y Eva (Cp 2)⁹. Sin embargo, estas acciones no corresponden a cada uno de los días señalados en la obra divina: no aparece la Creación de la luz, ni la de la tierra, ni la de las plantas, ni la de los animales¹⁰. Según indica Kirschbaum, no existe un tipo generalizado de representación de la Creación en el siglo XII¹¹. De hecho, las primeras versiones de la “Obra de los seis días” tan sólo suelen incluir los puntos básicos de los primeros versículos. Así, el panorama iconográfico de la representación de la Creación es confuso: el relato bíblico ofrece puntos contradictorios (como ocurre en la articulación entre Gn 1, 1 y Gn 1, 2), y además existen controversias teológicas que las interpretaciones patrísticas no ayudan a aclarar. A pesar de ello, en el siglo XII y sobre todo en el campo de la miniatura, “explota el interés en los seis días”¹². En este sentido, Mentré realiza una comparación temática con el siglo XI y también destaca su auge en la siguiente centuria a la vez que afirma “la iconografía de la Creación es [...] muy abundante en la Edad Media”¹³. De esta manera se constata que el ciclo del *Hexaemeron* contaba con una importancia notable entre los temas bíblicos, consideración de la que participó Santo Domingo de una manera realmente destacada. Y aunque resulta sorprendente la presencia de todas estas escenas dedicadas a la Creación (ya que, tal y como se verá, tan sólo se encuentran algunos paralelos en obras más

⁸ Réau indica que la escasa presencia de ciclos completos se debe a “las dificultades de la traducción plástica o a consecuencia de la falta de concordancia prefigurativa entre los cinco primeros actos de la Creación”: RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996 (1956), p. 88. Sea por esta u otra cuestión, lo cierto es que en época románica no se encuentra nunca representado el relato de manera íntegra.

⁹ El estudio de la Formación de los primeros padres se llevará a cabo en el apartado IX. 2, correspondiente al segundo ciclo que he considerado como tal: el de la Creación del hombre, el Pecado, el Castigo y el desenlace. El hecho de dividir la temática soriana en dos unidades permite facilitar el análisis comparativo con otras obras.

¹⁰ Temas que sí se encuentran en algunos de los ejemplos cotejados a los que hago referencia.

¹¹ KIRSCHBAUM, Engelbert, *Lexicon der Christliche Ikonographie*, Vol. I, Friburgo, 1968, pp. 99-121.

¹² RUDOLPH, Conrad, *In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth century*, en “Art History”, 22 (1999), p. 32.

¹³ MENTRÉ, Mireille, *Éléments bibliques et non bibliques dans l'iconographie de la Création au XI siècle*, en “Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France” (1986), p. 125.

tardías), el papel de los capiteles sorianos nunca ha sido, hasta el momento, suficientemente resaltado.

- *Separación de las aguas*

El tema que inicia la serie se sitúa en la parte izquierda del capitel doble (Cp 1) y corresponde a una escena del principio del Génesis: el pasaje de la Separación de las aguas¹⁴. Lo que aquí se ilustra coincide exactamente con el relato de la Biblia¹⁵. Pero a pesar de que la relación con el texto es clara, ciertos autores han dado una identificación diferente a esta escena. Así, Gaya Nuño considera que “comienza el ciclo del Antiguo Testamento con un doble capitel, que representa la Creación del mundo, allí se ve al Padre Eterno, separando las tierras de las aguas”¹⁶. No estoy de acuerdo con esta interpretación pues lo que presenta Dios en sus manos es igual en la parte superior y en la inferior, en el caso de que fuera la tierra y el agua seguramente ambos elementos estarían representados de manera diferente para no confundirlos (tal y como sucede en otros ejemplos). Además, como he apuntado, considero muy claro el texto ya que en él se especifica “y apartó las aguas”, con lo cual el Creador consta como un sujeto activo en la acción, en la mención acerca de la tierra y las aguas él no actúa, ordena¹⁷. Al margen de la trayectoria iconográfica a la que pertenece esta manera de representar el asunto, parece que los artistas tradujeron en imágenes exactamente lo que el Génesis decía en palabras.

En cuanto al uso del tema, tengo constancia de variaciones que no corresponden a la tipología soriana, y lo cierto es que no he encontrado ninguna obra que se ajuste exactamente a la imagen de este capitel. En general, las mayores diferencias se basan en la postura de Dios y en la forma de representar o colocar las aguas¹⁸. De hecho, en el modo

¹⁴ Este capitel contiene varias imágenes diferenciadas que conciernen a algunos de los episodios donde se mencionan los Orígenes del mundo. En el ámbito compositivo destaca el movimiento generado por las posturas de los personajes que no se repiten (a pesar de que se parecen), e incitan a que la visión del espectador realice un recorrido zigzagueante. Hablaré más sobre las cuestiones formales en la tercera parte de este trabajo.

¹⁵ Gn 1, 6-8: “Dijo Dios: “Haya un firmamento por en medio de las aguas, que las aparte unas de otras”. E hizo Dios el firmamento; y apartó las aguas de por debajo del firmamento, de las aguas de por encima del firmamento. Y así fue. Y llamó Dios al firmamento “cielos”. Y atardeció y amaneció: día segundo”.

¹⁶ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, pp. 136-137.

¹⁷ Gn 1, 9-10: “Dijo Dios: “Acúmulense las aguas de por debajo del firmamento en un solo conjunto, y déjese ver lo seco”; y así fue. Y llamó Dios a lo seco “tierra”, y al conjunto de las aguas lo llamó “mares”, y vio Dios que estaba bien”.

¹⁸ En esta línea resaltan modalidades totalmente diferentes como la de la Biblia de Sancho el Fuerte de Navarra, en la cual desaparece totalmente la figura del Creador. Para presentar la Separación de las aguas se utiliza un enorme círculo dividido en dos partes de igual tamaño con la inferior completa de ondas. La parte que más interesa de la Biblia de Pamplona se conserva incompleta (Harburg. Schlossbibl. Coll. Oettingen, ms. 1-2, lat 4º 15) y corresponde a momentos posteriores del ciclo de la Creación. Para conocer el

de figuración más frecuente de época románica las aguas se encuentran inscritas en un círculo que sostiene, o bien señala, el Creador de diversas maneras¹⁹. Sin duda, la iluminación de manuscritos constituye el ámbito en el que se encuentra el mayor número de ejemplos comparables y en este sentido, una de las composiciones que aparece como más cercana a Santo Domingo es la que se observa en la página del Génesis de la Biblia de Corbie²⁰. Otras correspondencias resaltan, aunque con matices, en las *Antiquitates Judaicae* y en la Biblia de Polonia²¹. Por otro lado, es importante señalar que a menudo falta este tema en ciclos que muestran ciertas coincidencias con escenas posteriores sorianas²².

F. 482

F. 523, 509

manuscrito es esencial la reconstrucción propuesta por BUCHER, François, *The Pamplona Bibles, A facsimile compiled from two pictures. Bibles with martyrologies commissioned by King Sancho el Fuerte of Navarra*, New Haven-Londres, 1970. Esta representación de los primeros días del mundo que sigue un esquema circular es típica de la concepción de la Creación que se tenía en el siglo XIII. Según Mentré la idea corresponde, en cierta medida, con las especulaciones sobre la forma del universo de Honorio Augustodunensis en el *De imagine Mundi*: MENTRÉ, Mireille, *Peintures de manuscrits hispaniques des XII^e et XIII^e siècles: L'iconographie de la Création du Monde*, en "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", XV (1984), p. 203.

¹⁹ Entre los ejemplos de este tipo destacan obras del siglo XII y XIII como los mosaicos de la Capilla Palatina de Palermo, la Biblia de Michaelbeuern (Michaelbeuern, Stiftsbibl. cod. perg. I, fol. 6), el manuscrito llamado Maciejowski (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 638, fol. 1r), el Salterio de Sant Albans (también conocido como Biblia Lothian, Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 791, fol. 4v), etc. Tal y como he apuntado antes, hay otros ejemplos que muestran similitudes con Santo Domingo en detalles puntuales como la representación de las aguas de forma ondulada (aunque este dato no es significativo porque resulta ser habitual, lo menciono porque aparece en obras que se vinculan con Soria respecto a otras posturas o escenas). Así ocurre en la Biblia de Merseburg (Merseburg, Domstiftsbibl. cod. I, fol. 9v) donde Dios está de frente y levanta los brazos, mientras por detrás se representa el agua; en la Biblia de Ste-Geneviève (París, Bibl. Ste-Geneviève, ms. 8, fol. 7v) donde aparece la imagen del Creador en un medallón, en posición frontal como la anterior, y de fondo se sitúan las aguas separadas, etc. En relación con lo que he apuntado en la introducción a este capítulo, quiero dejar constancia de que este tipo de correspondencias estructurales no indican ninguna dependencia directa. Al carecer de ejemplos temáticos totalmente coincidentes, algunas composiciones similares con temas diferentes permiten señalar que seguramente se conocían esquemas comunes para ciertas figuras y algunas composiciones, modelos que se basaban en bocetos que circulaban con más o menos asiduidad.

²⁰ Biblia de Corbie (París, Bibl. Mazarine, ms. 36, fol. 6). En este manuscrito se presentan varios recuadros con los momentos de la narración bíblica y el que más se parece a la escena soriana (en cuanto a la posición del protagonista) es el que corresponde a la Creación del cielo y la tierra: Dios está de semi-perfil en la misma postura, y cruza los brazos en aspa para separar el cielo de la tierra, la diferencia es el tratamiento del cielo (en ondas horizontales), y la tierra (en pequeños montículos ovalados). Por lo demás, la semejanza es obvia aunque en Corbie Dios baja el brazo derecho y sube el izquierdo (lo contrario de lo que ocurre en Santo Domingo). En lo que respecta a la escena de la Separación de las aguas en esta Biblia, el perfil del Creador se presenta más acusado y los brazos se colocan paralelos para coger una masa ondulada que está delante (por encima se encuentran las aguas superiores y por debajo las inferiores). Aún así, y a pesar de las diferencias, existen paralelos entre ambos esquemas.

²¹ En uno de los medallones de las *Antiquitates Judaicae* (Chantilly, Museo Condé, ms. 1632, fol. 3r) de *Flavius Josephus*, datada a finales del siglo XII aparece Dios en la misma postura que en Santo Domingo, pero en este caso sostiene en sus manos dos esferas que corresponden a los astros. Excepto en ese rasgo, el resto de la escena es igual. En este ámbito también resalta uno de los medallones que ilustran la primera página del Génesis de una Biblia perdida de Polonia de finales del siglo XII (Varsovia, Bibl. Narodowa, ms. lat. F. vel. I. 32). Aunque en él aparece Dios con un enorme círculo en cuyo exterior están las aguas, la postura del Creador (sobre todo en la posición de los brazos) resulta ser muy cercana a la de Soria

²² Principalmente está ausente en las obras que comienzan en Gn 1, 2: "La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas". Para representar

F. 456, 475,
455, 556

Con frecuencia las aguas separadas sirven de marco para encuadrar la escena de la Separación de la tierra de los mares (día tercero) y, aunque el significado es otro, la composición recuerda vagamente a la soriana: es lo que ocurre en la cúpula de San Marcos de Venecia²³. Como ya ha sido puesto de manifiesto, las relaciones entre pinturas o mosaicos y miniaturas son en algunos casos evidentes²⁴. Concretamente, las similitudes entre San Marcos y el Génesis Cotton han sido aceptadas por la mayoría de los investigadores; en esta línea, la importancia del ciclo veneciano y la tradición a la que pertenece será resaltada en algunas ocasiones en lo que respecta a ciertas afinidades reflejadas con Soria²⁵. Sin embargo, ciertos detalles iconográficos de estos mosaicos alejan la posibilidad de la existencia de un prototipo común para ambas obras²⁶.

este texto algunos miniaturistas muestran el Caos como un *Abyssus*, un océano con corrientes de agua y peces. Esta escena, que falta en Soria, es la que abre el ciclo de algunas Biblias del XI como la de Roda o Noailles (París, Bibl. Nat. lat. 6, t. I, fol. 6), y la de Farfa o Ripoll (Bibl. Vat. lat. 5729, fol. 6r). También aparece en el Pentateuco Ashburnham o de Tours, atribuido al siglo VIII (París, Bibl. Nat. Nouv. Acq. lat. 2334), en obras del siglo XII como en el Manuscrito de Tortosa (Catedral, ms. 20, fol. 5), etc. Según Sherman, esta personificación del abismo está relacionada con la iconografía bizantina: SHERMAN, Randi, *Observations on the Genesis Iconography of the Ripoll Bible*, en "The Rutgers Art Review", II (1981), p. 4. Otra variante del pasaje es la que representa una paloma sobre las aguas (correspondiente al espíritu divino) como ocurre en el Tapiz de la Creación de Gerona, fechado alrededor de 1100. Esta representación, según Palol, no tiene nada de hispánica y se relaciona con una versión de la Vulgata: PALOL, Pere de, *El tapis de la Creació de la Catedral de Girona*, Barcelona, 1986, p. 94. También se muestra esta peculiaridad en la Biblia de Sainte-Marie-du-Parc (Londres, British Library, Add. 14788, fol. 6v) y en los mosaicos de San Marcos de Venecia. Aunque estas figuraciones no conectan directamente con la composición soriana, hago referencia a ellas ya que se muestran como significativas de otras maneras de interpretar las fuentes bíblicas y permiten constatar que las tradiciones a las que pertenecen estos ejemplos nombrados no son las mismas que las de Santo Domingo.

F. 473

²³ Dios aparece señalando la tierra esférica mientras tras ella se sitúan tres ángeles y como fondo se encuentran las aguas onduladas superiores e inferiores separadas). Aunque la imagen del Creador difiere de la soriana por la colocación de los brazos, la carencia de barba, el atributo (un bastón rematado en cruz) y otros detalles, resulta cercana a nivel general.

²⁴ Tema ampliamente desarrollado por KITZINGER, Ernst, *The Place of the Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, 1975; *The Byzantine Contribution to Western Art to the Twelfth and Thirteenth centuries*, en "Dumbarton Oaks Papers", 20 (1966); WEITZMANN, Kurt, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, 1970 (1947); y KESSLER, Herbert (ed), *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illustration*, Chicago, 1971. Estos autores consideran que los carnés de modelos explican la copia monumental de las miniaturas por medio de los diseños más que por el préstamo de libros (que eran demasiado preciosos).

²⁵ El Génesis Cotton (fechado en el siglo V y, según Beckwith obra de un pintor alejandrino) no se conserva completo, y lo que se conoce en la actualidad se debe a la copia realizada por Peiresc que se encuentra en París (Bibl. Nat. ms. fr. 9530). El original fue destruido en un incendio en 1731, lo poco que se logró salvar está en Londres (British Museum, Otho B. VI). La relación entre los mosaicos venecianos y este ciclo de miniaturas fue demostrada a finales del siglo XIX por TIKANNEN, J., *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel*, Helsingfors, 1889. Varios han sido los investigadores que han seguido esta hipótesis y han desarrollado estas ideas, entre ellos destacan: BECKWITH, John, *Arte paleocristiana y bizantino*, Madrid, 1997 (1970), p. 82; WEITZMANN, Kurt y KESSLER, Herbert, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton, 1986, p. 36; etc. La importancia del Cotton se debe, entre otras cuestiones, a la gran cantidad de figuración que presentaba (alrededor de 360 miniaturas cuyo resultado era casi "cinematográfico". Al respecto Rudolph concreta "estimado en 339": RUDOLPH, Conrad, *In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth century*, en "Art History", 22 (1999), p. 30. Asimismo, su enorme impacto en la representación de

F. 458, 493

En relación con la producción pictórica, es importante llamar la atención sobre el hecho de que no hay ningún ciclo iconográfico en la Península que comience con la Creación del mundo. Sureda destaca que “no es habitual en la pintura y puede decirse que la Creación de Adán es el primer episodio que aparece representado normalmente”²⁷. De la misma manera, en el campo de lo escultórico no tengo constancia de ninguna obra igual a la soriana y únicamente tres ejemplos pueden resultar, en cierta medida, cercanos (aunque igual que ocurre con San Marcos de Venecia, las fechas de ejecución son posteriores al marco cronológico propuesto para Santo Domingo). Así, destaca un capitel en la jamba izquierda de la Puerta del Juicio de la catedral de Tudela²⁸, una escena de la

F. 527

ciclos del Antiguo Testamento lo hace crucial en el estudio de las vías de creación de los ciclos bíblicos ya que de él derivó una tradición iconográfica de enorme trascendencia. Algunos autores como Rudolph creen que el Cotton era un cristianizado ciclo judío y por ello “seguramente la presentación clásica de la Creación es el frontispicio de la Biblia de Grandval, aunque no depende del Cotton”: *bídem*, p. 31. Ya antes Weitzmann y Kessler habían destacado la idea de que el arquetipo al que pertenecía el Cotton aún era aún más extenso que él y posiblemente mostraba detalles apócrifos y relaciones con la tradición judía: WEITZMANN, Kurt y KESSLER, Herbert, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton, 1986, p. 37. En cualquier caso, lo que importa para este estudio es que se trata de un precedente (aunque muy lejano) sumamente importante para comprender el desarrollo de los paralelos iconográficos en zonas, en un principio, sin nada en común. Posiblemente del Cotton surgió la mayoría de variantes que se repitieron a lo largo del mundo tardoantiguo y medieval, los artistas escogieron las escenas que más les interesaban y seguramente las alteraciones de este ciclo (que fueron copiadas en diferentes contextos a lo largo de mucho tiempo) dieron lugar a tradiciones diferenciadas. De hecho, la fusión del Cotton con los Octateucos bizantinos (según Beckwith copias de un prototipo preiconoclasta) derivó en arquetipos que hoy no existen y cuya influencia, unida a las tradiciones locales pudo dar lugar a ciclos como el que se copió en Santo Domingo. Por otro lado, la importancia de los Octateucos que existen en la actualidad se debe al considerable número de miniaturas que tienen. Entre los manuscritos griegos de los siglos XI y XIII se conservan seis: Vat. gr. 746, Vat. gr. 747, Esmirna (Evangelical School, cod. A I), Serrallo (Topkapi Saray, Bibl. cod. 8), Vatopedi y Laurent. Plut. V. cod. 38. Según Lassus la tradición se remonta a un posible arquetipo anterior al siglo III: LASSUS, Jean, *La Création du monde dans les octateuques byzantins du douzième siècle*, en “Monuments et Mémoires” (1979), pp. 85-86. El asunto es enmarañado y las conexiones iconográficas no son claras, pero a pesar de ello creo que resulta básico conocer estos datos y resaltar la importancia tanto del Cotton como de los Octateucos bizantinos. Ambas tradiciones aparecerán reiteradamente en los análisis de este capítulo.

²⁶ Por ejemplo, la relación de San Marcos con el tipo angelológico de la Creación, mencionado por Kirschbaum como “una de las peculiaridades románicas”, no se encuentra en Santo Domingo (más adelante retomaré este asunto).

²⁷ A pesar de que a menudo la conservación de la decoración mural es parcial y faltan escenas, lo que ha llegado permite establecer el “programa tipo”. Según Sureda el caso de Bagüés podría ser considerado como tal: SUREDA I PONS, Joan, *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid, 1985, pp. 62-63.

²⁸ En la portada de la catedral de Santa María, el Creador se halla en posición parecida a la de Soria, pero sostiene una bola con ambas manos (seguramente la tierra), lo que hace que los brazos se sitúen paralelos y no en forma de aspa. Por detrás de la esfera, como fondo, están las aguas representadas de manera más compleja que en Santo Domingo. Según Melero, la filiación de este taller parece apuntar a conjuntos franceses del último románico y primer gótico: MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela. (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, p. 161. Más adelante volveré a mencionar el caso de Tudela, pues resulta ser uno de los ciclos monumentales más completos de entre los que conservan esta temática.

F. 469-471

arquivolta de Santiago de Puente la Reina²⁹ y, fuera de la Península, una dovella de la fachada occidental de la catedral de Laon³⁰. Estas escenas no pueden ser consideradas más que consecuentes de una trayectoria iconográfica cuya vinculación se debe buscar en torno a Francia. La tradición a la que pertenece el capitel soriano parece ser diferente (de hecho, el tema no es exactamente el mismo). Así, al no poder establecer una línea de argumentación sólida, resulta necesario acotar más el campo de las explicaciones.

Hasta el momento, en el estudio del tímpano y las arquivoltas las mayores coincidencias iconográficas se han establecido en torno a la zona del reino de Castilla, y dentro de este perímetro, sin duda, el ámbito silense es el que ha concentrado el interés principal. Sin embargo, no hay constancia de que existiera en el monasterio benedictino un ciclo de Creación que pudiera servir como precedente para el de Santo Domingo³¹. De modo que, tal y como sucede con otras peculiaridades, las cercanías temáticas en cuanto a los ejemplos escultóricos se decantarán hacia la zona de Aragón. Acerca de las iluminaciones, éstas conducen indirectamente hacia el noreste fuera de la Península y aunque es muy probable que existieran densas Biblias ilustradas de origen hispano del tipo de las de Ripoll o Roda, su pérdida no permite determinar qué ciclo ilustrativo tenían y qué papel ocuparon en la configuración de las narraciones veterotestamentarias³². Así, las miniaturas francesas son las que parecen reflejar mayores vínculos y, significativamente, en primera instancia muchos de esos ciclos se basan en modelos bizantinos. Por un camino u otro son muchas las direcciones que reiteradamente conducen a Oriente.

F. 473

²⁹ El deterioro de esta obra no permite ver con claridad las posturas, pero éstas resultan ser más próximas a ejemplos franceses más tardíos. Además, los ciclos de esta portada no resultan estar bien ordenados según el sentido de la continuidad histórica: ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza, *La portada de Santiago de Puente la Reina. Estudio iconográfico*, en "Príncipe de Viana", 213 (1998), p. 103.

³⁰ Significativamente, el otro ejemplo escultórico pertenece a la zona francesa. En Laon, Dios sostiene la tierra redonda, mientras por debajo se extiende una masa ondulada: MARTINET, Suzanne, *La création de l'école de Laon*, en "Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art", XXV (1956), pp. 164-165.

³¹ He revisado las descripciones de Nebreda publicadas por Férotin, pero entre ellas tan sólo se destaca de la portada norte "en este portal ay muchas y diversas figuras, assi de bulto como de pincel; en el qual está otra puerta": FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, p. 359. Aunque es posible que el autor se estuviese refiriendo a los capiteles de los lados del vano (pues el tímpano y las arquivoltas son brevemente descritos poco después), nada nuevo aporta este dato para la reconstrucción de su posible temática. Por otro lado, tampoco tengo constancia de la existencia de fragmentos de piezas del monasterio que pudieran ser identificados con temas procedentes del Antiguo Testamento. El hecho de que no exista ni un solo ejemplo de temática veterotestamentaria entre las obras relacionadas de una manera más o menos directa con Silos plantea la duda de que en el monasterio burgalés estuviese representado algún ciclo similar al soriano. De todos modos, los argumentos aquí apuntados tampoco permiten asegurar su ausencia.

- Creación de las estrellas

F. 128

En el ángulo izquierdo del primer capitel (Cp 1) está colocado el relieve que corresponde a la primera parte de la actuación divina en el cuarto día: la Creación de las estrellas³³. Contrariamente a lo que ocurre en el caso anterior, la correspondencia con el texto de la Biblia no es tan fácil de establecer. Esta acción no está separada en el relato del Génesis ya que se hace referencia a las estrellas en el mismo momento en que se menciona la Creación del sol y la luna y sin embargo, en el ciclo iconográfico soriano se han diferenciado los dos momentos. Además, otro dato contribuye a crear cierta confusión: el fondo de olas corresponde al cúmulo de las aguas del mar que nombran las fuentes literarias en relación con el tercer día³⁴.

No he encontrado ningún ejemplo románico que corresponda al momento de la formación de las estrellas de manera independiente ya que casi siempre se asimila a la Creación del sol y la luna; es decir, se globaliza la concepción del firmamento tal y como se narra en la Biblia³⁵. Así, debido a la ausencia de ejemplos a tener en cuenta, tan sólo hago referencia a las obras en las que se encuentra algún detalle que se pueda relacionar

F. 462

³² Aún así, las Biblias de Ripoll o Roda no coinciden demasiado en sus peculiaridades con los capiteles sorianos y las similitudes no son tan acusadas como para pensar que su importancia fuese un condicionante para el ciclo de Santo Domingo. La tradición que siguen los artistas sorianos es distinta.

³³ El fondo de este frente se comparte con el resto de escenas y parece que la voluntad es la de representar el mar. Si fuese el cielo, lo más lógico sería que las estrellas (que aquí se hallan encerradas en un óvalo) se hubiesen dispersado entre las ondas como sucede en otros ejemplos estudiados como la Biblia de Pontigny (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8823, fol. 1), etc.

³⁴ El relato de la Biblia complementa al Gn 1, 6-8, y dice así: “Dijo Dios: “Acumúlense las aguas de por debajo del firmamento en un sólo conjunto, y déjese ver lo seco”; y así fue. Y llamó Dios a lo seco “tierra” y al conjunto de las aguas lo llamó “mares”; y vio Dios que estaba bien. Dijo Dios: “Produzca la tierra vegetación: hierbas que den semillas y árboles frutales que den fruto, de su especie, con su semilla dentro, sobre la tierra”. Y así fue. La tierra produjo vegetación: hierbas que dan semilla, por sus especies, y árboles que dan fruto con la semilla dentro, por sus especies; y vio Dios que estaba bien. Y atardeció y amaneció: día tercero” (Gn 1, 9-13). Aunque la tierra no se encuentra representada en este momento, se ve en el lado opuesto del capitel. En cuanto a los apócrifos, es importante tener en cuenta que se hace un mayor hincapié en las aguas que en las Sagradas Escrituras. Así, se relata en el etiópico de los Jubileos 2, 5-7: “En el tercer día dijo a las aguas: Trasládense de la superficie de toda la tierra a un lugar, y muéstrese la tierra firme. Así lo hicieron, tal como les ordenó. Se retiraron de la faz de la tierra a un lugar, fuera de este firmamento, de modo que apareció la tierra firme. En aquel día creó todos los mares en cada lugar de confluencia, todos los ríos y cursos de agua en los montes y en toda la tierra, todos los estanques y todo el rocío, las semillas para la siembra y todo lo que germina, los árboles frutales, los bosques y el Jardín del Edén de las delicias y todo: estas cuatro grandes obras las hizo en el día tercero”: DIEZ MACHO, Alejandro, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, Vol. II, Madrid, 1984, p. 85. De todos modos, es importante tener en cuenta que la representación de las aguas en estas escenas seguramente se debe más a un recurso decorativo que a un elemento con significado simbólico.

³⁵ Aunque hay varios ejemplos en los que se asocia la Creación del sol y la luna a la de las estrellas, he creído conveniente nombrarlos en la escena siguiente.

con los esquemas sorianos. De este modo, el único punto de similitud en los ejemplos es la posición de tres cuartos de la figura de Dios³⁶.

- *Creación del sol y la luna*

En el centro del frente del capitel inicial (Cp 1) se encuentra la escena que marca la simetría entre todas las partes del relieve³⁷. La Creación de las luminarias corresponde, como el resto de escenas, al relato narrado en el Génesis³⁸. Aunque creo que el texto resulta ser suficientemente claro para comprender esta imagen, de nuevo existen otras interpretaciones. Lojendio y Rodríguez describen el capitel como “una sucesión de líneas ondulantes, talladas con gran estilo. En el centro una figura que extiende los brazos rematados en una especie de discos [...] Representa el momento de la Creación. En las líneas onduladas se separan la tierra, el aire y los mares. Dios es el centro, lleva en sus manos los planetas”³⁹. Desde luego no se puede hablar de que las líneas onduladas separen los tres elementos, pues son un todo compacto. En la línea de los que apuntan estos autores también Sainz Magaña hace referencia a “la Creación de los planetas”⁴⁰. Al comparar la descripción con la imagen se constata que lo que sujeta Dios no son planetas sino el sol y la luna (representados de forma convencional). Y aunque estas opiniones me

F. 129

³⁶ Ocurre, entre otros, en la Biblia Lothian (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 638, fol. 1r) donde el Creador coge un óvalo (inscrito en un círculo) en el que también se encuentran los rostros del sol y la luna, mientras en el centro están las plantas; en la Biblia de Pontigny (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8823, fol. 1) donde Dios se sitúa de semi-perfil y señala hacia el cielo ondulado con estrellas, mientras con la otra mano coge el manto (en los dos extremos del círculo donde se inscribe la escena están el sol y la luna); en la Biblia de Ste-Geneviève (París, Bibl. Ste-Geneviève, ms. 8) donde el Creador señala hacia arriba, al mismo tiempo que sostiene un rollo con una mano y el manto con la otra (a los lados se encuentran el sol y la luna); en el marfil de Salerno donde también es similar la posición que mantiene el Supremo Hacedor en todos los momentos del relato del Génesis, etc. Como ocurre casi siempre existen variantes en la manera de representar la escena, y en los mosaicos de la nave de la catedral de Monreale el Creador está sentado en una gran esfera mientras levanta una mano y toca un círculo con anillos concéntricos (donde aparecen las estrellas en la parte más externa), y otras dos esferas quedan a diferentes alturas (se trata del sol y luna), con la otra mano sostiene un rollo a la altura de la cadera. Aunque difiere claramente de Soria por estar sentado, existe cierta similitud en cuanto a la impresión general.

³⁷ La postura rígida y frontal del Creador aparece como el contrapunto a las posiciones del resto de personajes.

³⁸ Gn 1, 14-19: “Dijo Dios: “Haya luceros en el firmamento celeste, para apartar el día de la noche, y valgan de señales para solemnidades, días y años; y valgan de luceros en el firmamento terrestre para alumbrar sobre la tierra”. Y así fue. Hizo Dios los dos luceros mayores; el lucero grande para el dominio del día, y el lucero pequeño para el dominio de la noche, y las estrellas; y púsolos Dios en el firmamento celeste para alumbrar sobre la tierra, y para dominar en el día y en la noche, y para apartar la luz de la oscuridad, y vio Dios que estaba bien. Y atardeció y amaneció: día cuarto”.

³⁹ LOJENDIO, Luis y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, Vol. III, “La España románica”, Madrid, 1992 (1966), p. 182.

⁴⁰ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), pp. 184-185.

F. 475, 462,
556, 525, 49!

parecen erróneas, aún menos correcta resulta ser la identificación que ofrece Palomero: “en la parte central mujeres tocando tambores”⁴¹.

Las figuraciones de este acto de Creación son muy diversas y, de nuevo, es en el ámbito de los manuscritos donde se encuentran más ejemplos a tener en cuenta. En este sentido es importante recalcar que a menudo se crean confusiones entre la Separación de la luz y las tinieblas, y la Creación del sol y la luna. De hecho, las imágenes se ven marcadas por diferentes modelos que no tienen mucho que ver con Soria⁴². Al margen, existen otras obras que se parecen en algunos rasgos determinados pero, de nuevo las tradiciones a las que pertenecen son diferentes⁴³. No obstante, hay que destacar que he encontrado alguna imagen en la cual el Creador eleva dos discos en cada una de las

⁴¹ PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo de Soria: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, en “Liño”, 10 (1991), p. 52.

⁴² Existe una serie de testimonios en los que la luz y las tinieblas están personificadas (y a veces sostienen la luna y el sol) como se puede ver en los Octateucos bizantinos, como el custodiado en Italia (Bibl. Vat. gr. 746, fol. 26), en la Biblia de Roda (París, Bibl. Nat. lat. 6, t. I, fol. 6), en los frescos del oratorio de la catedral de Agnani, en la Biblia palatina del Vaticano (Bibl. Vat. Pal. 3, fol. 5), en la Biblia de Ripoll (Bibl. Vat. lat. 5729, fol. 6r), en un manuscrito litúrgico conservado en Stuttgart (Wurt. Landesbibl. cod. hist. 2º 415, fol. 16), etc. En la mayoría de estos casos está clara la pervivencia de modelos antiguos. En algunas de las obras analizadas el sol y la luna se hallan representados por bustos o caras inscritos en tondos, lo que transmite ecos inequívocos del arte carolingio, que a su vez recuerdan al arte cristiano primitivo según apunta Dodwell: DODWELL, Charles, *Artes pictóricas en Occidente. 800-1200*, Madrid, 1995 (1993), p. 45. A menudo la composición de la escena es muy cercana a la soriana tal y como sucede en las *Antiquitates Judaicae* de Chantilly (Museo Condé, ms. 1632, fol. 3r). De la misma manera, en el Tapiz de Gerona se ve la imagen del ángel de las tinieblas y el de la luz sobre un fondo ondulado de olas, mientras en otra escena están claramente representados el sol y la luna como bustos inscritos en tondos junto a las estrellas y las aguas: MENTRÉ, Mireille, *Peintures de manuscrits hispaniques des XII et XIII siècles: L'iconographie de la Création du Monde*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà”, XV (1984), pp. 198-202.

⁴³ En posición similar en general, pero diferente por la colocación de los brazos, destaca el manuscrito de Ratisbona, copia de una obra de San Ambrosio (Munich, Bayerische Staatsbibl. clm. 14399), en él se muestra a Dios en posición frontal, con una mano hacia arriba (para bendecir) y la otra hacia abajo. Está situado por delante de un fondo circular lleno de estrellas y dentro del círculo también están el sol y la luna. Una representación parecida a ésta es la que muestra la Biblia de Michaelbeuern (Michaelbeuern, Stiftsbibl. cod. perg. I) aunque en ella Dios baja los brazos ya que la luna y el sol están situados en la zona inferior. Por otra parte, en la Biblia de Merseburg (Merseburg, Domstiftsbibl. cod. I, fol. 9v) aparece Dios de pie, frontal con el sol y la luna en cada mano (la diferencia es que las estrellas se colocan como fondo de la escena). En escultura hay que destacar la enjuta de la sala capitular de la catedral de Salisbury donde Dios aparece con los brazos extendidos mientras agarra el disco del sol y la luna creciente. En este ámbito es factible la derivación de la representación del *Deus Creator* respecto a la figura profana del Año, que explicaría las semejanzas entre estos temas. Parece que el monasterio de Fulda fue el promotor de las representaciones que muestran al Año dentro de un círculo (que por tipología remitían al Cosmos). A menudo en estas imágenes Dios sostiene los bustos del sol y la luna, y representa la estrecha dependencia entre el tiempo perpetuo de la Creación y el *Annus*. Es lo que ocurre en un mosaico de la catedral de Aosta en el que aparece Dios de frente con un círculo en cada mano correspondientes a la luna y el sol (a pesar de estar sentado recuerda a la actitud de Santo Domingo): CASTIÑEIRAS, Manuel, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca, 1996, pp. 118-121. Otras posiciones son más o menos cercanas a la postura del Creador soriano (aunque como siempre hay diferencias): la ilustración de la Biblia de Souvigny (Moulins, Bibl. mun. ms. 1, fol. 4v) se presenta una tipología en la que coloca el busto de Dios de frente sosteniendo en cada mano un círculo con una cara. Y en la escena de una caja de marfil (Museo de Berlín) donde Dios, sentado de perfil, eleva el sol y la luna con los brazos extendidos, mientras es observado por dos personajes.

F. 473

F. 523

F. 466, 456,
455

F. 484, 489

manos pero, aunque la morfología es la misma, el significado no se corresponde pues en general las escenas abren el ciclo y las esferas representan el cielo y la tierra (según las primeras palabras del Génesis)⁴⁴. Por otra parte, de nuevo existen momentos bíblicos condensados y así, a veces se representa la vegetación en este instante de modo que en algunos casos la relación viene dada por la postura del Creador que resulta ser cercana a la anteriormente descrita para la Separación de las aguas⁴⁵.

Así, tras analizar la existencia de una serie de posturas que se repiten continuamente al margen del tema (que no siempre coincide), creo más que posible la existencia de una serie de bocetos que debían circular por un amplio territorio (con más o menos éxito). Estos modelos plásticos seguramente se adaptaban a las escenas que en cada momento deseaban representar⁴⁶. A lo largo de este capítulo reiteraré esta idea ya que, a pesar de ser obvia, en ocasiones no ha sido resaltada todo lo que merece. De hecho, la mayor parte de las coincidencias en obras lejanas no pueden ser explicadas más que de esta manera, y en muchos casos al recurrir a los análisis de las trayectorias iconográficas se constata que no hay más puntos de contacto.

⁴⁴ Se trata de iniciales de miniaturas como las de las Biblias de Saint-Omer (Bibl. Nat. ms. 3, fol. 1v), Grenoble (Grenoble, Bibl. mun. ms. 384, fol. 2r), Grenoble (Grenoble, Bibl. mun. ms. 24, fol. 3v), Sens (Sens, Bibl. mun. ms. 1), Souvigny (Moulins, Bibl. mun. ms. 1), etc. Las dos esferas suelen corresponder al cielo y la tierra pues al lado de la imagen se encuentra el texto *In principio creavit Deus coelum et terram* o *In principio Dominus creavit coelum et terram*. Concretamente en la Biblia Collectarius de Zwiefalten (Stuttgart, ms. Brev. 128, fol. 9r) los dos círculos se identifican con las palabras *terram palmo concludit y celum palmo metatur*. No obstante, apunto que en ocasiones los discos pueden ser el sol y la luna (pues es normal que el texto que acompaña a la ilustración comience con esas palabras independientemente del primer episodio que se haya decidido miniar).

F. 459, 468,
484

⁴⁵ Esta idea de juntar los astros con las plantas se ve en la Biblia de Corbie (París, Bibl. Mazarine, ms. 36, fol. 6). Dios, de perfil, levanta el sol y sostiene la luna con la otra mano, como fondo están las estrellas y por debajo las plantas (la posición de los brazos en forma de aspa parece más cercana a la representación del momento de la Separación de las aguas). En la producción pictórica destaca el caso de los frescos de la bóveda de Saint-Savin-sur-Gartempe, donde Dios crea el sol y la luna (representados por dos círculos con cabezas que suspende en el aire), mientras por detrás están las estrellas y por debajo las plantas. Según Henderson, esta posición se relaciona con el manuscrito Aelfric (Londres, British Library, Cotton ms. Claudius B. IV): HENDERSON, Georges, "The sources of the Genesis Cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe", en *Studies in English Bible Illustration*, Vol. I, Londres, 1985, p. 111. Por otro lado, en la Biblia de Polonia (Varsovia, Bibl. Narodowa, ms. lat. F. vel. I. 32), aparece como significativa esta posición del Creador que sostiene dos círculos enormes en una posición invertida, pero igual a la de la Separación de las aguas. En este caso los círculos son el sol y la luna, y como fondo se presenta un cúmulo de estrellas. En la puerta del Juicio de Tudela, Dios levanta los brazos en posición parecida, y coge un óvalo ondulado que contiene el sol, la luna y las estrellas.

F. 482, 474,
509

⁴⁶ Esquemas cercanos que se utilizaban para escenas diferentes, seguramente en algunos de ellos Dios estaba colocado de pie de perfil con los brazos en aspa o paralelos, en otros diferentes el Creador estaba de frente con las manos en cruz, en determinados sólo se representaba el busto, en otros estaba sentado, etc. Aunque en realidad las posturas responden a las maneras más lógicas de representar un acto de Creación, considero que algunas analogías citadas hasta ahora son tan cercanas que demuestran, en algunos casos, la utilización de un repertorio de modelos común.

En otro orden de cosas, es interesante destacar que en la mayoría de los Octateucos bizantinos no aparecía la imagen del Creador (que se sustituyó por la mano divina o bien por rayos). Así, aunque no es posible relacionar directamente al ciclo soriano con estas miniaturas orientales (ya que el Creador resulta indispensable), algunos de los ejemplos citados hasta ahora, y algunos de los que hablaré después parecen proceder de la tradición bizantina a la que simplemente se le añadió la figura de Dios, con lo cual indirectamente se deben conectar con Oriente. De nuevo se perfila el lazo que ha sido resaltado en muchas otras ocasiones.

- *Ángel introductor del Paraíso*

F. 130

En la esquina derecha (Cp 1) aparece un ángel que señala un árbol con el que se cierra el ciclo del primer capitel⁴⁷. La escena no queda relatada en el texto de la Biblia ya que en la referencia a los vegetales del tercer día (por cierto, anterior a la Creación de las luminarias) no se mencionan para nada a los ángeles. A pesar de ello, propongo una interpretación a partir de otras ideas. En los apócrifos Jubileos queda establecido que los seres angélicos (a los que se les concedía una importancia notable) se crearon al principio y las plantas fueron hechas en otro día⁴⁸. De acuerdo con algunas leyendas judías también los ángeles fueron formados el primer o segundo día de la Creación. Si se tiene en cuenta que lo que se ha representado antes es la Separación de las aguas y la Creación de las estrellas, el sol y la luna, considero posible que con el árbol se quiera hacer referencia al Paraíso, el paraje clave y principal del resto del ciclo temático⁴⁹. Así, es factible que aquí se presente el momento introductor al relato de la Caída humana con su localización

⁴⁷ Es importante destacar el nimbo que porta este ángel. Según Kantorowicz el halo explica que el individuo, persona o lugar participa de una categoría de tiempo diferente a la que determina la vida natural sobre la tierra: KANTOROWICZ, Ernst, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología medieval*, Madrid, 1985 (1957), p. 90. En Soria resulta ser propio de algunos de los ángeles que aparecen en la portada (Cp 7 y A I 6), pero no de la mayoría (A II 6, A III 1, A III 4, A III 5, A III 10, A IV 7, A IV 8, A IV 9, A IV 10, A IV 11).

⁴⁸ Apócrifos Jubileos 2, 2-3: “En el primer día creó el cielo superior, la tierra, las aguas, todos los espíritus que ante él sirven, los ángeles de la faz, los ángeles Santos, los del viento de fuego, los ángeles de la atmósfera respirable, los ángeles del viento de niebla, granizo, nieve y escarcha, los ángeles del trueno y los relámpagos, los ángeles de los vientos de hielo y calor, de invierno, primavera, verano y otoño, y todos los vientos de la obra de los cielos y tierra, los abismos, la tiniebla, la luz, la aurora y el crepúsculo, que el preparó con la sabiduría del corazón. Entonces vimos su obra, y lo bendijimos y alabamos en su presencia a causa de toda ella, pues había hecho siete grandes obras en el primer día”: DIEZ MACHO, Alejandro, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, Vol. II, Libro de los Jubileos, Madrid, 1984, pp. 84-85.

⁴⁹ La cuestión de por qué aparece un ángel y no el propio Dios se podría explicar por la voluntad de afirmar la presencia angélica creada desde el principio y reiterada en las tradiciones no canónicas. Nada se dice de ella en el relato del Génesis, sin embargo aparecen ángeles que observan en relatos de Creación de ciclos cuya trayectoria iconográfica se conecta con el Cotton y con Oriente. Hablaré de ellos seguidamente.

espacial (determinada desde este momento). Además, hay que llamar la atención sobre la aparición de este mismo ángel en la escena de la Expulsión del Paraíso, ya que parece ser él quien cierra las puertas. Como consecuencia, se convierte en el introductor del principio y el final del relato desarrollado en el Edén. La lectura narrativa sería de este modo coherente y no se trataría de un acto de Creación al uso.

Al margen de esta interpretación varios autores han ofrecido otras ideas que no me resultan convincentes por varios motivos. Para Gaya Nuño este relieve es el de la “Creación de los ángeles y las plantas [...] que, a pesar de interpretar un asunto tan bíblico, es singularmente raro en la decoración románica”⁵⁰. Desde luego, el personaje protagonista no es el Creador, por lo cual no considero adecuado identificar esta imagen con la de la Creación de las plantas, del mismo modo tampoco creo que sea la de los ángeles ya que en todo acto de Creación debe de aparecer Dios (o al menos, un signo visible de su presencia), hecho que no ocurre aquí pues la figura divina no se puede desvincular de las escenas precedentes. En la publicación más reciente sobre Santo Domingo, en la que se habla de estos capiteles sin más estudio que la identificación temática, se sigue esta misma idea (aunque con cierto aire dubitativo ya que se concreta la existencia de un ángel): “lo que debe de ser la Creación de la Naturaleza”⁵¹. Mientras tanto, para Moreno la escena es la “Creación de aves, peces y animales terrestres”⁵². Tras una atenta observación no alcanzo a descubrir dónde se encuentran los animales a los que se refiere, a mi entender su interpretación es errónea. Por su parte, Lojendio y Rodríguez ven “en los ángulos vivos del capitel dos ángeles [...] que a cada extremo ejecutan las órdenes de Dios en el centro”⁵³. En este sentido creo que es evidente que la figura del lado opuesto es la del Creador y no la de un ser alado; además, los ángeles suelen acompañar a Dios en los actos de Creación, pero casi nunca los ejecutan. Respecto a este dato, según Friedman “el único caso excepcional es el del gran Salterio de Canterbury donde el ángel crea al hombre”⁵⁴. No tengo constancia de posibles paralelos a lo que sería “la Creación angélica de los árboles o las plantas” y por ello lo descarto.

La manera de representar el asunto es sumamente extraña y debido tanto a la carencia de ejemplos comparativos como a la ausencia de una fuente en la que se explique

⁵⁰ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 136.

⁵¹ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 73.

⁵² MORENO y MORENO, Miguel, *Soria turística y monumental*, Soria, 1960 (1955), p. 95.

⁵³ LOJENDIO, Luis y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, Vol. III, “La España románica”, Madrid, 1992 (1966), p. 182.

⁵⁴ FRIEDMAN, Mira, *The Angelic Creation of Man*, en “Cahiers Archéologiques”, 39 (1991), pp. 82-88.

esta peculiaridad, debo destacar la posibilidad de que esta imagen pueda derivar de la tipología de los ciclos denominados “angelológicos”. Quizás la presencia del ser alado permite explicar reminiscencias de esta constante común a determinadas obras relacionadas con el Cotton y con Oriente. Alvergny explica la existencia de los ángeles como personificaciones de los días de la Creación⁵⁵. Así, en Venecia aparecen en cada uno de los días del relato, y del mismo modo, en otras miniaturas son testigos que se sitúan tras Dios⁵⁶. De hecho, para los bizantinos, que concedían gran importancia a los mensajeros celestiales, “los ángeles representan el lado ideal de la Creación y su función es servir a Dios, y a su imagen, al hombre [...] contribuyen a preparar la Creación al participar en la vida del Cosmos”⁵⁷. Es factible que se conociera la tradición de representar a los seres alados junto a escenas de Creación y por ello se decidiera adaptar una composición existente al espacio que quedaba libre del primer capitel. En consecuencia, la ausencia de paralelos podría ser debida a una innovación de los artistas sorianos al manejar un repertorio bizantinista o bien una peculiaridad llevada a cabo por otros que a su vez conocían bien la fuente oriental y que resultaron ser quienes formularon los precedentes del ciclo de Soria. Sea de un modo u otro, lo cierto es que no cuento con ni siquiera una sola imagen que sirva de comparación.

Así, con esta escena se cierra el ciclo de los seis días anterior a la Creación del hombre, y comienza lo que realmente corresponde a la parte más importante y, en consecuencia, más extensa del Antiguo Testamento⁵⁸.

- IX. 2. Ciclo de la Creación del hombre

Tras la Formación del mundo se desarrolla el ciclo en que se explican los hechos fundamentales del destino humano. Así, se encuentra la Creación de Adán y Eva (Cp 2), la Presentación de Eva a Adán (Cp 3), el Pecado Original (Cp 3), la Admonición divina (Cp 4), la Expulsión del Paraíso (Cp 7), el cumplimiento de la Condena divina (Cp 8), las Ofrendas de Caín y Abel (Cp 9), la Muerte de Abel (Cp 10), la Reprensión de Dios (Cp 10) y finalmente, la Muerte de Caín (Cp 10).

⁵⁵ ALVERGNY, Marie-Thérèse, *Les anges et les jours*, en “Cahiers archéologiques”, IX (1957), pp. 271-300.

⁵⁶ En la entrada del Paraíso de las miniaturas del Cotton y en los mosaicos de Venecia se encuentra la representación de tres ángeles conducidos por Dios al Edén. Resulta interesante destacar que también se ven al lado algunos árboles.

⁵⁷ MEYENDORF, Jean, *Initiation à la Theologie Byzantine*, París, 1975, p. 183.

⁵⁸ Un gran número de obras estudiadas finaliza la parte del *Hexaemeron* anterior a la Creación del hombre con la representación de la Creación de los animales. Este dato apunta a la relativa originalidad soriana.

El ciclo de Adán y Eva fue uno de los más representados en el arte cristiano, y ya desde época paleocristiana se contaba como una secuencia temporal necesaria para comprender el relato bíblico: el Pecado se convertía en la acción básica que llevaba a la Redención⁵⁹. A diferencia de las escenas del primer capitel, a partir de ahora existen ejemplos peninsulares, aunque escasos, que permiten destacar el posible conocimiento de un repertorio compartido más o menos común.

- Creación de Adán

En el segundo capitel (Cp 2) se encuentra el momento de la Creación del hombre, pasaje que corresponde al penúltimo día de la formación del mundo narrada en el Génesis⁶⁰. Como ya he destacado, el tema se encuentra desde la tradición más antigua y su importancia se comprueba por la cantidad de ejemplos en los que aparece. En realidad, las variantes de este episodio son mínimas y se distinguen más por la composición e interpretación plástica que por las aportaciones iconográficas (como siempre ciertas diferencias recuerdan que existen tradiciones diversas)⁶¹.

F. 131

Así, en primer lugar hay que destacar que no hay ningún caso en el que aparezcan los personajes en las mismas posturas que las de este capitel. No obstante, existen algunos ejemplos parecidos que recuerdan las composiciones y se pueden relacionar

⁵⁹ Su mayor difusión se llevó a cabo en las grandes Biblias carolingias, que dedicaban una página entera a su representación como ocurre con la de Bamberg (Bamberg, Staatsbibl. ms. A. I. 5), Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v), Carlos el Calvo o Vivian (París, Bibl. Nat. lat. 1, fol. 10v), y San Paolo Fuori le Mura (Roma. Karol. 3. V, fol. 8) entre otras.

F. 521, 519,
522, 520

⁶⁰ Gn 1, 26-27: "Y dijo Dios: "Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y mande en los peces del mar y en las aves de los cielos, y en las bestias y en todas las alimañas terrestres y en todas las serpientes que serpean por la tierra". Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, macho y hembra los creó".

⁶¹ En ciertas ocasiones Adán se sitúa de pie como ocurre en Laon, en el *Hortus Deliciarum*, en un medallón de la Biblia de Polonia (Varsovia, Bibl. Narodowa, ms. lat. F. vel. I. 32), en la Puerta de Platerías de Santiago de Compostela, en la urna de San Isidoro de León, etc. Dentro de este grupo, en la Biblia de Ripoll (Bibl. Vat. lat. 5729, fol. 6r) se dibuja a Adán en actitud de comenzar a andar mientras Dios le toca el pecho, la postura de las piernas de Adán es similar a la soriana pero las diferencias en cuanto a la tradición son evidentes. Lo mismo sucede en las obras en las que aparece el momento en que Dios le insufla la vida, el hombre se creó en dos tiempos tal y como queda explícito en el Gn 2, 7: "Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente". Como consecuencia, a menudo las acciones se separan en varias imágenes y así se muestra la representación del aliento divino como en los mosaicos de San Marcos de Venecia, en las pinturas de Osormort (Vic, Museo episcopal), en las miniaturas del *Hortus Deliciarum*, en la Biblia del Panteón (Bibl. Vat. ms. lat. 12958, fol. 4v), etc. Otra tipología frecuente en obras italo-bizantinas, que tampoco se vincula con Santo Domingo, es la que muestra al Creador sobre un trono redondo a cierta distancia del hombre tal y como ocurre en la caja de marfil de Berlín, en el Baptisterio de San Juan en Florencia, en la Biblia Angélica (Roma, Bibl. Angélica, cod. 1273, fol. V), en los frescos de San Pietro de Ferentillo, etc.

F. 509, 473

F. 493, 496,
477, 489, 49.

indirectamente⁶². De hecho, las principales diferencias atañen a las posturas de Adán que se sienta o se echa en el suelo (la escena del capitel soriano resulta ser intermedia ya que en ella aparece recostado)⁶³. En ocasiones Adán aparece completamente rígido sobre la tierra y aunque estas obras se alejan de Santo Domingo resultan ser más cercanas a unos relieves con los que los sorianos comparten otros rasgos: los frisos de la Seo de Zaragoza. Según Henderson, estas posturas acostadas derivan de los Octateucos bizantinos donde el primer Padre se presenta tumbado, casi inconsciente, sobre la tierra mientras un rayo divino se dirige hacia él. A esta tradición antigua se le añadió la figura de Dios⁶⁴. En el relieve de la Seo, Adán está en el suelo, aunque es ayudado por el Creador para levantarse. Es importante destacar que esta imagen recuerda a la Biblia de Bamberg (emparentada con la tradición carolingia de la que habla Henderson y a su vez relacionada con los Octateucos bizantinos)⁶⁵. La Seo destaca entre las obras analizadas hasta el momento por ser hispana, por ser cercana estilísticamente a Santo Domingo y por ser testigo, en cierta medida, de una trayectoria vinculada con un tipo de procedencia bizantina. Los relieves zaragozanos parecen reforzar la posibilidad de que un ciclo conectado con Oriente se conociera en la Península. En el caso de Santo Domingo las diferencias respecto a las posturas de la Seo se podrían explicar por la adaptación al marco del capitel (que no permite mostrar a Adán horizontal) o por la existencia de varios ciclos de modelos, seguramente de raíz común, que circulaban por la Península. De hecho, en un capitel de San Juan de la Peña aparece el mismo tema representado a medio camino entre Soria y Zaragoza: el Creador está por detrás del primer Padre y coloca su mano en una de las piernas del nuevo ser mientras sujeta con la otra el brazo de Adán, quien se halla recostado en el suelo. Según Patton la composición “es muy diferente a la

⁶² El caso más cercano es el de la reconstrucción de Bucher, citada anteriormente, acerca de la Biblia de Sancho el Fuerte (Harburg. Schlossbibl. Coll. Oettingen, ms. 1-2, lat 4º 15). Dios tiene en sus brazos a Adán, cuya postura recuerda vagamente a Soria. Por otro lado, la composición de las pinturas de la iglesia de la Santa Cruz de Aghtamar difiere de la soriana, pero tiene similitudes en cuanto a la posición del Creador para coger a Adán (al tener que salvar el hueco de la ventana situado entre ambos, los protagonistas se inclinan uno hacia el otro). Otros casos recuerdan a la composición soriana como la inicial del Génesis de Regensburg (Stiftsbibl. der Alten Kapelle nr. 59), la Biblia de San Esteban Harding (Dijon, Bibl. mun. ms. 114), etc.

⁶³ En ocasiones Dios se inclina y él aparece sentado. Ejemplos que resultan elocuentes son el panel de Anastro, los relieves del basamento de la fachada de la catedral de Auxerre, una dovella de Santiago de Puente la Reina, las pinturas de la iglesia de Saint-Eutrope, etc.

⁶⁴ Al margen de los Octateucos, esta postura se ve, entre otros, en la Biblia de Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v), en el Millstatt Génesis (Klagenfurt. Museum cod. VI. 19, fol. 6r), en la Biblia de San Paolo Fuori le Mura (Roma. Karol. 3. V, fol. 8), y en los relieves de la fachada oeste de la catedral de Módena: HENDERSON, Georges, “The sources of the Genesis Cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe”, en *Studies in English Bible Illustration*, Vol. I, Londres, 1985, p. 113.

⁶⁵ Biblia de Bamberg (Bamberg, Staatsbibl. ms. A. I. 5, fol. 7v).

F. 483, 506

F. 519, 520

F. 521

de la Creación que se encuentra convencionalmente en el siglo XII en la cual Dios modela”⁶⁶. A mi juicio la escena, en esencia, recuerda bastante tanto a la de Soria como a la de la Seo (a pesar de que las diferencias entre ambas). En este sentido, estas obras aragonesas, por otro lado relacionadas estilísticamente entre sí de un modo más o menos directo, parecen ser testigos de una tradición veterotestamentaria bien conocida en la Península (aunque relegada a falta de más ejemplos a Castilla y Aragón). Lo que resulta relevante respecto a Santo Domingo de Soria es que tanto en la Seo como en San Juan de la Peña los ciclos del Antiguo Testamento son muy cortos (tal y como a continuación se verá). Este dato parece revelar un mejor conocimiento del prototipo por parte de los artistas sorianos. Sin duda, la riqueza temática del ciclo soriano es mayor que la de las obras aragonesas⁶⁷.

- Creación de Eva

La Creación de Adán suele ir casi siempre acompañada por la Creación de su compañera (en este caso en el lado opuesto del capitel Cp 2)⁶⁸. El texto bíblico no deja lugar a dudas y sitúa la Creación de Eva después del reposo del séptimo día, como si no hubiese estado prevista en el plan inicial⁶⁹.

F. 132

⁶⁶ PATTON, Pamela, *The capitals of San Juan de la Peña. Narrative Sequence and Monastic Spirituality in the Romanesque Cloister*, en “Studies in Iconography”, 20 (1999), p. 60.

⁶⁷ Acerca del recinto claustral aragonés se debe tener en cuenta que en la actualidad aparece bastante desordenado y faltan algunas escenas, por ello sería factible la existencia de otros capiteles que pudiesen tener imágenes del *Hexameron*. Al respecto Pedro de Peralta, un arquitecto del siglo XVII dice: “puesto todo el testamento viejo [...] por lo que está en pie porque entrando la puerta del claustro comienza la creación del mundo, y en esto el pecado de Adán, y la muerte de Abel, por la otra parte comienza por el Nacimiento de Nuestro Señor, y luego la Adoración de los Reyes y la circuncisión”. El texto se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, Clero 2445, fol. 8v. Y aparece transcrito por Patton en PATTON, Pamela, *The capitals of San Juan de la Peña. Narrative Sequence and Monastic Spirituality in the Romanesque Cloister*, en “Studies in Iconography”, 20 (1999), nota 77, p. 99. También MELERO MONEO, Marisa, “Aspectos iconográficos del Claustro de San Juan de la Peña: Reconstrucción del programa de Caída y Redención”, en *La Cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 286, hace referencia a los movimientos en las restauraciones de: “ciertos capiteles conservados en la panda Norte [...] [y] los capiteles situados actualmente en la panda Sur. Sin embargo, los cambios realizados en las dos pandas que nos quedan casi completas (Norte y Oeste), no han sido tan drásticos como parecen haber imaginado algunos autores”. Así, sobre el ciclo del Génesis destaca que “aunque inicialmente se pudiera pensar que hubo otros capiteles dedicados a los distintos días de la creación [...] se verá que esto no parece probable, ya que se otorgó a este pequeño ciclo del génesis un sentido claramente simbólico y sintético”.

⁶⁸ Como se puede observar, la composición de esta escena y la anterior parten de un diseño similar (que además se vincula con el del Cp 4 para la figura divina). Este dato demuestra que se comparte un mismo modelo o boceto utilizado para escenas con diferentes significados.

⁶⁹ Gn 2, 18-22: “Dijo luego Yahveh Dios: “No es bueno que el hombre esté solo. Voy a hacerle una ayuda adecuada”. Y Yahveh Dios formó del suelo todos los animales del campo y todas las aves del cielo y los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba, y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera. El hombre puso nombre a todos los ganados, a las aves del cielo y a todos los animales del campo, mas para el hombre no encontró una ayuda adecuada. Entonces Yahveh Dios hizo caer en un

Tal y como sucede a menudo, este tema comporta algunas variantes que merecen ser destacadas. Acerca de Eva se debe resaltar que mientras unas veces el busto femenino se separa de la costilla de Adán, en otras ocasiones sale totalmente formada del costado del hombre dormido (generalmente con la ayuda de Dios que le tiende la mano)⁷⁰. Las diferencias en cuanto al personaje masculino responden a la inclinación variable de su postura: a veces aparece bastante tumbado o casi sentado. Por otro lado, en ocasiones, a pesar de las escasas coincidencias con el resto de la escena hay reminiscencias con Soria en cuanto a la posición de sus piernas o respecto a la colocación de la mano apoyada en la cabeza (aunque estas características no resultan ser relevantes, apuntan a la existencia de bocetos)⁷¹. Al margen, existen otras representaciones que se vinculan con tradiciones de las cuales no parece proceder la escena soriana⁷²

profundo sueño al hombre, el cual se durmió. Y le quitó una de las costillas, rellenando el vacío con carne. De la costilla que Yahveh había tomado del hombre formó una mujer”.

⁷⁰ Son muy pocos los testimonios en la Edad Media donde se ve a Eva enteramente desprendida del cuerpo de Adán.

⁷¹ Adán absolutamente recostado se encuentra en el Génesis de Polonia (Varsovia, Bibl. Narodowa, ms. lat. F. vel. I. 32), y parecida situación es la que ofrece la reconstrucción de Bucher de la Biblia de Sancho el Fuerte (Harburg. Schlossbibl. Coll. Oettingen, ms. 1-2, lat 4º 15). En las pinturas de Aghtamar Dios coge de la mano a Eva que emerge de la costilla de Adán, obligado por la situación a colocarse apoyado sobre el vano de la ventana. También la representación de la Biblia latina (Troyes, Bibl. mun. ms. 458 I, fol. 6) muestra a Adán tumbado; y lo mismo ocurre en las *Antiquitates Judaicae* de Chantilly (Museo Condé, ms. 1632, fol. 3r). Sobre las similitudes en cuanto a las piernas en la inicial del Génesis de la Biblia de Winchester (Cathedral Library, fol. 5r). Dios coge la mano de Eva mientras la bendice y Adán está en diagonal con las piernas cruzadas. La posición de Dios es casi la misma en la Biblia de Souvigny (Moulins, Bibl. Mun. ms. 1), pero aquí Eva separa los brazos, a pesar de ello, la posición de las piernas de Adán se parece aún más que la anterior a la soriana (además coloca el brazo izquierdo igual). En el Decreto de Graciano de Cambridge (Fitzwilliam Mus. ms. 262) Adán está sentado con la pierna cruzada en similar posición a la de Soria, pero el resto de la escena difiere. Estos detalles apuntan a que en miniatura era normal colocar las extremidades de este modo, cuestión que implica posibles copias de un modelo previo más o menos común. Otros detalles resaltan por ser cercanos. En uno de los medallones de la mencionada Biblia de Pontigny (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8823, fol. 1) en ella Dios coge a Eva que surge como una masa del costado de Adán cuya posición, aquí forzada, recuerda a la soriana (no obstante, por los lados y debajo de la escena aparecen animales). En una inicial localizada en París (París, Bibl. Nat. lat. 11534), ocurre lo mismo. Por otro lado, a pesar del mal estado de las pinturas de la iglesia de Saint-Eutrope se ve el contacto entre Dios y Eva semejante al que se ve en Soria, aunque Adán está situado de manera bastante vertical. En la Biblia de Souvigny (Moulins, Bibl. mun. ms. 1) el Creador se inclina para coger un brazo de Eva y la posición de Adán recuerda mucho a la soriana. En la Biblia de Sainte-Marie-du-Parc (Londres, British Library, Add. 14788) también el modelo se asemeja.

⁷² En algunos casos no existe contacto entre Dios y Eva ya que el Creador aparece sentado en una esfera y señala, desde cierta distancia, al busto de Eva que parece surgir del costado de Adán por inercia. Esto ocurre en los frescos del muro norte de la Abadía de Ferentillo, en las pinturas de San Pablo de Spoleto, en la Biblia del Panteón (Bibl. Vat. ms. lat. 12958, fol. 4v), en la Biblia de Todi (Bibl. Vat. lat. 10405, fol. 4v), en la página de la Creación de Cividale, en los mosaicos de la catedral de Monreale, en los del Baptisterio de San Juan en Florencia, etc. En cuanto a la aparición de ángeles, los ejemplos son escasos, pero se ve en el gran Salterio de Canterbury (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8846 fol. 1r) y en el Millstatt Génesis (Klagenfurt. Museum cod. VI. 19). En otras ocasiones tan sólo se presenta el momento en que Dios duerme a Adán y le toca, pero no se evidencia nada de Eva hasta la escena posterior en la cual ya aparece independiente y de pie. Esto implica las dos fases sucesivas como ocurre en las pinturas de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés (Jaca, Museo diocesano), en la cúpula de San Marcos de Venecia, en las puertas de bronce de

F. 509, 483,
506, 523,
515, 484,
462, 458, 465

F. 477, 481,
504, 494,
469, 439,
496, 486,
519, 474, 522

En el ámbito de la escultura es importante destacar que en la Seo aparecen unos relieves que parecen representar el Sueño de Adán. Hoy por hoy se encuentran sin la figura del Creador tal y como sucede en obras de tipo oriental, y sin la presencia de Eva, únicamente se sabe que es la Creación de su pareja por la inscripción que lo identifica⁷³. Como he comentado antes, la posibilidad de que esta composición se relacione con un ciclo oriental es bastante factible, y las diferencias respecto a Santo Domingo seguramente se explican porque ambas adaptaron los modelos a sus intereses y a las posibilidades del marco (al menos esto es lo que se deduce tras el análisis del tema siguiente). Es posible que existieran dos líneas de modelos para representar este tema, una más oriental, y otra más occidental. Así, los artistas sorianos parecen utilizar en el segundo capitel la occidental por cuestiones compositivas, pero a mi juicio en el resto siguen la vertiente más oriental.

F. 770

En cuanto al claustro de San Juan de la Peña, en el mismo capitel analizado para la escena anterior (Creación de Adán) parece que se encuentra representado el tema del origen de su compañera, pero el deterioro impide precisar más allá de la constancia de la figura de Eva de pie y la posibilidad de que frente a ella estuviera Dios (ya que se conserva parte de la túnica). En un principio, podría responder a la misma tradición que la Seo, si se admite que en el ábside zaragozano pudieron estar Eva y Dios de pie tras el cuerpo de Adán. En este caso se habría tomado parte de la composición de la Seo ya que en el claustro pinatense la Creación de Eva se desvincula de la pareja masculina. Lamentablemente en el estado actual del ábside y del claustro aragoneses no es posible afirmar nada con seguridad. Lo que parece claro es que si se admite que la imagen de San Juan de la Peña es la Creación de Eva, su tipología responde a un modelo que no es el mismo que se ha tomado para Santo Domingo. No obstante, en la puerta del Juicio de Tudela tanto la Creación de Adán como la de Eva sí se vinculan más a Soria (además detrás de Dios aparece un ángel, figura que se puede relacionar con lo que se ha comentado para la última escena del primer capitel).

Hildesheim, en el manuscrito Caedmon llamado Génesis B (Boedlian Library ms. Junius XI), en la Biblia de Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v), en las pinturas de Saint-Savin, en la Biblia Vivian o Carlos el Calvo (París, Bibl. Nat. lat. 1, fol. 10v), etc. Normalmente este detalle se suele vincular con el carácter de la tradición carolingia.

⁷³ No aparece ni rastro del contrapunto femenino ni de la figura divina, aunque seguramente tras Adán debía de estar Dios y a lo mejor Eva. En la actualidad el espacio que queda vacío es demasiado considerable si se tiene en cuenta que en el resto de escenas la parte que sobra se rellena con árboles o vegetales; es decir, dentro de la dinámica compositiva de este taller no parece propio que dejaran un espacio tan amplio sin nada. Respecto a la inscripción, dice así: *Misit Deus : soporem in Adam : et tulit : unam de costis eius [...]*.

- *Presentación de Eva a Adán*

F. 133 En el lado frontal del siguiente capitel (Cp 3) aparece la escena de la Presentación de Eva a Adán o la llamada Institución del matrimonio. Se trata del momento en que Dios ya ha instalado en el Paraíso a los primeros padres y les confía todos los bienes y abundancias. El relato aparece sugerido en el Génesis⁷⁴.

F. 486, 519-522 Al contrario que en las escenas precedentes no hay muchos ejemplos a destacar, pero a pesar de ello en el momento de representar la unión de la primera pareja hay cierta variación iconográfica⁷⁵. En las obras más antiguas como Hildesheim y las Biblias carolingias, Dios posa una mano en el hombro de Eva y la conduce hasta Adán, que la mira con asombro o le tiende los brazos. Las composiciones no son como las de Santo Domingo y entre los casos que más se parecen destaca el de la escena de Bagüés donde Dios está en medio con sus manos en los hombros de ambos⁷⁶. Entre las miniaturas, las F. 457, 478, 460 iniciales de Valenciennes, Marchiennes y Douai presentan notables similitudes⁷⁷. Y en cuanto a las obras escultóricas, sin duda, la más cercana es la del relieve de la Seo donde F. 771 el Creador agarra de la mano a los dos y se coloca justo en el medio. Aunque Adán y Eva aparecen ligeramente más alejados que en Soria, la composición es exactamente la misma, con lo que se corrobora que ambos talleres comparten en este caso exactamente el mismo esquema.

- *La Tentación y el Pecado Original*

F. 134 En el lado derecho del capitel (Cp 3) se presenta el momento del Pecado Original⁷⁸. Se trata de un tema importantísimo, sumamente repetido tanto en los

⁷⁴ Gn 2, 22-25: “De la costilla que Yahveh Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces este exclamó: “Está vez si que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será llamada mujer porque del varón ha sido tomada”. Por eso deja el hombre a su padre y a su madre y se une a su mujer, y se hacen una sola carne. Estaban ambos desnudos, el hombre y su mujer, pero no se avergonzaban el uno del otro”.

F. 455 ⁷⁵ En ocasiones Adán y Eva se colocan juntos y Dios se sitúa frente a ellos, por lo cual la escena no se sabe muy bien si es la Presentación de la pareja o bien la Advertencia de Dios acerca del Árbol del Bien y del Mal. Es lo que ocurre en la Biblia de Michaelbeuern (Michaelbeuern, Stiftsbibl. cod. perg. I) y en la Biblia Palatina (Bibl. Apostólica Vat. ms. pal. lat. 3). Si estuviese el árbol la identificación sería más fácil. De todos modos, lo más frecuente es que Dios se encuentre en medio.

⁷⁶ En esta escena es Eva la que cruza las piernas a diferencia del caso soriano.

⁷⁷ En la Biblia de Valenciennes (Valenciennes, Bibl. ms. 9, fol. 5v) ninguno de los dos cruza las piernas, pero la cercanía es evidente; lo mismo ocurre en la inicial de la Biblia de Marchiennes (Douai, Bibl. mun. ms. 1, fol. 7); en la Biblia de Douai (Douai, Bibl. mun. ms. 2, fol. 4v) aunque no llegan a tocarse a pesar de estirar los brazos, etc.

⁷⁸ Compositivamente, en las dos caras de este capitel destaca la verticalidad de los elementos, rasgo que otorga una sensación de estabilidad mayor a la que se observa en otras escenas. En el resto de temas los personajes se suelen inclinar hacia delante con más o menos exageración.

conjuntos plásticos del románico como en los periodos precedentes. Es el momento en el que se quiebran las reglas de comportamiento impuestas por Dios y en consecuencia aparece el Castigo y el mal. El episodio está relatado en el Génesis⁷⁹. Pero al margen de la Biblia hay que destacar que existe una obra teatral que, aunque no se ajusta perfectamente a lo que interesa aquí, destaca como un testimonio más de la enorme tradición con la que seguramente gozó este tema. Además, apunta a la existencia de piezas teatrales que, como ya he comentado en el capítulo precedente, seguramente contaron con más éxito del que a veces se ha destacado. Es el drama conocido como *Jeu d'Adam*⁸⁰.

La iconografía de la escena es una de las más antiguas del repertorio temático cristiano y aparece, por lo menos desde el siglo III, en el ámbito funerario en los sarcófagos y frescos de las catacumbas romanas. La noción del Pecado suscitó discursos apasionados y el tema de la Caída de los primeros padres fue a menudo interpretado como la antítesis de la Redención: a Jesús se consideró el Nuevo Adán y a María se la comparó con Eva. La serpiente desde siempre fue el símbolo del demonio, de la oscuridad y, por ello, de la malicia⁸¹.

La fórmula se encuentra repetida en multitud de ocasiones y lo más normal es que Adán y Eva se sitúen de pie a ambos lados del árbol de la Ciencia. Las variaciones son

⁷⁹ Gn 3, 1-6: “La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahveh Dios había hecho. Y dijo a la mujer: “¿Cómo es que Dios os ha dicho: No comáis de ninguno de los arboles del jardín?”. Respondió la mujer a la serpiente: “Podemos comer del fruto de los arboles del jardín. Mas del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis so pena de muerte”. Replicó la serpiente a la mujer: “De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal”. Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió”.

⁸⁰ Sobre él Jodogne destaca que el manuscrito que se conoce pertenece a la mitad del siglo XIII: JODOGNE, Omer, *Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, VIII (1965), pp. 1-24. Sin embargo, en un estudio más reciente se data el texto en 1146-1147: VVAA, *Enciclopedia dell'Arte medievale*, Vol. VI, 1991, p. 138. Al margen de la fecha, para lo que aquí interesa es importante saber que en él se ofrecía una doctrina moral en la que se representaba la Caída de Adán y Eva. El texto es testimonio de la teatralización de hechos significativos de la historia veterotestamentaria y del desarrollo de los dramas litúrgicos que se realizaban en la entrada de la iglesia. La carencia de más textos no implica su ausencia, y aunque la tradición iconográfica estaba muy asentada, es posible que en otros casos del ciclo influyera para el desarrollo de la composición.

⁸¹ Su colocación enroscada al árbol ha sido señalada como deudora de la representación del jardín de las Hespérides, lo cual remite, una vez más, a una tradición antigua de la que se sabe proceden muchas tipologías cristianas: KESSLER, Herbert, “*Hic Homo formatur*”: *The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles*, en “The Art Bulletin”, LIII (1971), pp. 161-176. Según Réau, desde hace mucho tiempo se ha reconocido que el tema compositivo se tomó de Persia. El árbol del Paraíso sólo se llama manzano en la traducción latina, ya que en la versión griega se trata de una higuera. Los artistas, generalmente escogían el árbol de acuerdo con la vegetación del país: la higuera y el naranjo prevalecieron en el arte bizantino e italiano, la manzana en el francés y en los países vitícolas un racimo de uvas: RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996, p. 107.

F. 728

escasas y se centran sobre todo en las posiciones y en los gestos de ambos⁸². El estudio de este tema no resulta clarificador respecto a la tradición soriana ya que todos los ejemplos peninsulares resultan ser muy cercanos. No obstante, entre ellos destaca el capitel de San Juan de la Peña donde, a pesar del deterioro, la figura de Dios aparece junto a la de los pecadores, con lo que la escena se convierte en una simplificación de los capiteles sorianos Cp 3 y Cp 4. Significativamente, en la Seo no se encuentra el Pecado y parece representarse la Reconvención. A pesar de que Eva ha desaparecido y de que el mal estado del relieve no permite ver con claridad el asunto, Dios, al otro lado, les señala. Mi idea de que se hayan juntado ambas escenas viene determinada porque los primeros padres se colocan a ambos extremos del árbol, de la misma forma que en las escenas más frecuentes del Pecado, y además Adán se lleva la mano a la garganta (el típico gesto de la Caída en la Tentación), rasgo que no suele aparecer en las escenas de la Reconvención. Estos datos, que también son válidos para San Juan de la Peña, permiten deducir que Soria es el ejemplo que mejor desarrolló el modelo más amplio y más habitual en Oriente. Está claro que en el claustro pinatense y en el ábside aragonés el ciclo se redujo, la

F. 487, 484,
493, 496,
525, 479

⁸² Parecida composición a la soriana es la de la Biblia de Burgos (Burgos, Bibl. Prov. ms. 846). Las diferencias vienen dadas por la distinta colocación de los personajes (ya que Adán se encuentra a la izquierda del árbol) y por las hojas con las que se tapan el sexo. Esta representación de los primeros padres que se cubren es bastante utilizada en la época y denota el sentimiento de culpa y vergüenza frente a la falta cometida. Otros casos también resultan ser relativamente cercanos como el Octateuco Serrallo (Topkapi Saray, Bibl. cod. 8 fol. 43). En él, la postura de Eva es más forzada y aparece con las piernas cruzadas, mientras que Adán se lleva la mano a la garganta. En los Octateucos se suele ver el tema del Pecado en tres secuencias (dos de las cuales se aprecian en Soria). La Biblia de Souvigny (Moulins, Bibl. mun. ms. 1) también se parece algo, excepto en la característica de que aquí ambos se tapan, cruzan las piernas y Adán coloca la mano en la mejilla en vez de llevarla a la garganta. Los personajes están colocados en la misma situación y con posturas similares a las sorianas en las miniaturas de la Homilías de San Jacobo (Bibl. Vat. cod. gr. 1162), lo mismo ocurre en San Marcos de Venecia, en la catedral de Monreale, en el Antependio de Salerno, etc. Adán no aparece con la mano en la garganta en una serie de ejemplos entre los que destaca la inicial de Sainte-Geneviève (París, Bibl. Ste-Geneviève, ms. 8). No obstante, la postura de la mano es adoptada en varias obras como en San Quirce del río Pisuerga, en un capitel de Moirax, en un capitel del coro de Montpezat, en la portada de Neuilly-en-Donjon, en una arquivolta de la portada de Vallejo del Valle de Mena en Burgos, en San Juan de Amandi en Asturias, etc. Otra peculiaridad menos frecuente es que ella realice el mismo gesto que Adán como ocurre en la portada de Covet, o en la casa de Saint-Antonin. Esta peculiaridad ha sido explicada por Yarza en relación con la posibilidad de que sea representada la Caída en la cual los protagonistas han participado por igual: YARZA LUACES, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 195-202. Por otro lado, en ocasiones los dos aparecen comiendo como ocurre en la Biblia de Corbie (París, Bibl. Mazarine, ms. 36, fol. 6), en la inicial de Valenciennes (Valenciennes, Bibl. ms. 9, fol. 5v), etc. Otras veces la pareja coge el fruto a la vez como en el Decreto de Graciano de Cambridge (Fitzwilliam Mus. ms. 262), en el Baptisterio de Florencia, en la Biblia de Marchiennes (Douai, Bibl. mun. ms. 1), etc. O como ocurre en general, Eva suele coger el fruto y se lo ofrece a Adán: en el Salterio de Sant Albans (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 791), en la Biblia de Bamberg (Bamberg, Staatsbibl. ms. A. I. 5), en las pinturas de Osormort, etc. Finalmente, hay que destacar que en las Biblias carolingias de la escuela de Tours se suele ofrecer una interpretación histórico-narrativa del asunto como en la Biblia de Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v) donde hay cierta similitud en cuanto a la postura de Eva (invertida ya que está a la derecha del árbol), en este caso la diferencia fundamental es que Adán no aparece hasta la escena siguiente.

F. 556

F. 482, 457,
494, 478, 519

cuestión es averiguar si existió un prototipo intermedio más breve. Por desgracia, la ausencia de más obras para comparar no permite establecer argumentos sólidos. Así, es posible que por Aragón circularan los bocetos del mismo ciclo que se desarrolló en Santo Domingo, pero ya simplificados, y por ello se produjo la contaminación de las dos escenas al colocar a Dios en el Pecado junto al árbol y la serpiente.

- *Repreñión de Dios*

En el siguiente capitel (Cp 4) Dios increpa a Adán y Eva tras haber desobedecido la prohibición de no comer el fruto relatada en el Génesis⁸³.

F. 135-136

Las obras que más recuerdan a la soriana son aquellas en las que aparece un árbol en el centro, mientras en un lado se sitúa Dios (que señala a la pareja), en el otro aparecen los dos protagonistas del Pecado. Las variaciones en los detalles y las posturas son muchas, pero con frecuencia resultan demasiado insignificantes como para ser resaltadas⁸⁴.

La imagen más cercana es la que se encuentra en uno de los capiteles de la portada de Languilla, significativamente la primera obra monumental castellana a la que se hace referencia en este capítulo. A pesar de las evidentes conexiones, una de las diferencias más notables es que en la parroquia segoviana Dios ostenta una cruz en la mano⁸⁵. En cuanto al resto, las semejanzas estilísticas son obvias, pero hay otras

F. 528

⁸³ Gn 3, 7-13: “Entonces se les abrieron a entrambos los ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos; y cosiendo hojas de higuera se hicieron unos ceñidores. Oyeron luego el ruido de los pasos de Yahveh Dios que se paseaba por el jardín a la hora de la brisa, y el hombre y su mujer se ocultaron de la vista de Yahveh Dios por entre los arboles del jardín. Yahveh Dios llamó al hombre y le dijo: “¿Dónde estás?” Este contestó: “Te oí andar por el jardín y tuve miedo, porque estoy desnudo; por eso me escondí”. Él replicó: “¿Quién te ha hecho ver que estabas desnudo? ¿Has comido acaso del árbol del que te prohibí comer?” Dijo el hombre: “La mujer que me diste por compañera me dio del árbol y comí”. Dijo, pues, Yahveh Dios a la mujer: “¿Por qué lo has hecho?” Y contestó la mujer: “la serpiente me sedujo y comí”.

⁸⁴ La escena, entre multitud de otros ejemplos, se ve en las puertas de bronce de San Zenón de Verona, en la portada de Santiago de Puente la Reina, en la reconstrucción de Bucher de la Biblia de Sancho el Fuerte (Harburg. Schlossbibl. Coll. Oettingen, ms. 1-2, lat 4º 15), en el marfil de Berlín, en las puertas de bronce de Hildesheim, en los mosaicos de San Marcos en Venecia, en la catedral de Monreale, en la Capilla Palatina de Palermo, en la Biblia de Farfa (Bibl. Vat. lat. 5729), etc. En ocasiones las posiciones están invertidas como en la Biblia de Burgos (Burgos, Bibl. Prov. ms. 846), en la Biblia Vivian o Carlos el Calvo (París, Bibl. Nat. lat. 1, fol. 10v), etc. A menudo Dios en actitud de andar señala, mientras levanta la mano, a Adán y Eva que se tapan, y éstos bajan la cabeza o hacen algún signo de arrepentimiento. A veces se observa un descargo de culpas: Dios señala a la pareja, mientras que Adán señala a Eva, y ésta, a su vez, a la serpiente como culpable del acto como en la Biblia de Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v).

F. 490, 454,
489, 486,
493, 496,
513, 512,
487, 522

⁸⁵ Según relata Ruiz Montejo, “el Dios de Santo Domingo de Soria, sin cruz en las manos, recrimina a Adán y Eva, situados aquí tras un árbol; sus gestos de contrición y pesadumbre se asemejan a los de Languilla, como también la presencia de un ángel, que en Santo Domingo asiste a la escena en calidad de un simple testigo”: RUIZ MONTEJO, Isabel, *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, p. 149. Desconozco

F. 519

divergencias al examinar los detalles: en Languilla no existe ningún árbol, las vestimentas de Dios son diferentes a las de Soria, Eva cruza sus piernas y Adán levanta la mano en posición inversa a la del capitel soriano. Es interesante destacar que no hay más escenas del Génesis en esta parroquia segoviana, y sin embargo sí aparecen otros temas que se ven en Santo Domingo⁸⁶. El modelo de ambas parroquias parece ser común aunque reinterpretado en esta ocasión por el artista de Segovia. Es posible que para colocar la característica más destacada que lo diferencia de Soria (el bastón del Creador), el artista se basara otros temas como el de la Anunciación. Sin embargo, no parece demasiado factible que mezclara ambas ideas si no tenía en mente alguna escena que había visto en la que Dios portase un bastón similar. Por ello es creíble que este rasgo pueda apuntar a una relación más directa con el modelo principal del ciclo, así, en este sentido destaca el hecho de que en obras vinculadas con Bizancio Dios porta un rollo en la mano o bien un cetro muy similar a éste⁸⁷. No digo con esto que el artista de Languilla conociera el modelo de primera mano, únicamente apunto otro dato a añadir a la posible existencia de un ciclo de carácter oriental en la Península. De nuevo, tal y como sucede con el resto de ejemplos hispanos estudiados en Aragón, resalta el hecho de que Languilla presenta unos vínculos estilísticos realmente cercanos con Santo Domingo. A pesar de ello, Ruiz Montejo dice que la “relación es tan sólo iconográfica y está justificada por la raíz silense común a ambos monumentos”⁸⁸. Aunque esta autora no explica más sus argumentos con sus palabras parece indicar la posible existencia del tema en Silos. Como ya ha dicho anteriormente no tengo constancia de ninguna escena de este tipo en el monasterio burgalés, pero no por ello lo descarto totalmente. En esta línea, al buscar un posible vínculo al margen del evidente con Santo Domingo, destaca el hecho de que los capiteles de la portada de Languilla también muestran puntos coincidentes con el Burgo de Osma, tal dato podría apuntar a la presencia del asunto en la catedral oxomense (vinculada iconográficamente con Silos). En la tercera parte de este trabajo estudiaré en qué medida los artistas de Languilla conocían la obra de estas ciudades sorianas.

Respecto a la Seo y San Juan de la Peña remito a las páginas anteriores para el estudio del tema ya que como he dicho, parece que se junta el Pecado con la Reconvención divina.

dónde se encuentra el ángel al que hace referencia esta autora, desde luego, en esta escena soriana no (no hay nadie más).

⁸⁶ Destacan el Castigo del avaro y el Banquete de Herodes.

⁸⁷ Ocurre en los mosaicos de San Marcos de Venecia y en otras obras que se vinculan con el Cotton.

Aunque en este punto del relato se hace una interrupción para colocar otras escenas que nada tienen que ver con el Génesis, he creído conveniente continuar con el ciclo iniciado y al finalizarlo haré referencia a los temas que ocupan el Cp 5 y Cp 6.

- *Expulsión del Paraíso. La Vergüenza*

En el siguiente capitel (Cp 7) se continúa con el relato del Génesis desde el instante en el que se había abandonado, tras la Caída en el Pecado se produce la Expulsión del Paraíso⁸⁹.

F. 141-142

El tema se encuentra representado con bastante frecuencia y algunas de las variantes corresponden a la presencia o falta de Dios, de modo que cuando no está el Creador el propio ángel guardián es quien empuja a Adán y Eva del Paraíso⁹⁰. Esta aparición del ángel no corresponde totalmente a lo que se narra en la Biblia, por lo que he buscado en otras fuentes al margen de la tradición canónica. En la versión griega de los textos apócrifos de la Vida de Adán y Eva hay referencias evidentes a esta Expulsión por parte de los ángeles⁹¹. Y además, existe otra mención de la escena de custodia del Paraíso en un texto isidoriano que resulta totalmente factible que se conociera en la Castilla del siglo XII⁹².

⁸⁸ RUIZ MONTEJO, Isabel, *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, p. 266.

⁸⁹ Gn 3, 22-24: “Y dijo Yahveh Dios: “¡He aquí que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros, en cuanto a conocer el bien y el mal! Ahora, pues, cuidado, no alargue su mano y tome también del árbol de la vida y comiendo de él viva para siempre”. Y le echó Yahveh Dios del jardín de Edén, para que labrase el suelo de donde había sido tomado. Y habiendo expulsado al hombre, puso delante del jardín de Edén querubines, y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida”.

⁹⁰ Según Pérez Higuera, el Paraíso puede interpretarse como un jardín (siempre con la idea de recinto cerrado) que puede adoptar la forma de una ciudad amurallada: PÉREZ HIGUERA, Teresa, *El jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval*, en “Archivo Español de Arte”, LXI (1988), pp. 37-52.

⁹¹ Vida de Adán y Eva 27: “Dicho esto, ordenó a sus ángeles que nos arrojaran del paraíso. Una vez expulsados, mientras nos lamentábamos, suplicó vuestro padre Adán a los ángeles con estas palabras: Permitidme un momento que pida, por favor, que tenga entrañas de compasión y misericordia conmigo porque yo sólo he pecado. Estos dejaron de empujarle”: DIEZ MACHO, Alejandro, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, Madrid, 1984, pp. 329-333. Kessler ha propuesto la interpretación de la presencia del ángel por la *Vita de Adán et Eva* 38, 3-4. Esta característica es muy frecuente en las Biblias de Tours: KESSLER, Herbert, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977 (1941), pp. 29-30.

⁹² En las Etimologías se relata: “El Paraíso es un lugar situado en las regiones de Oriente [...] pues es abundante en todo genero de arboles fructíferos, teniendo también el *Lignum Vitae*, árbol de la vida; no hay allí ni frío ni calor, sino constante templanza del aire. En su parte media hay una fuente que riega todo el jardín y de la que nacen cuatro ríos, las puertas de este lugar se cerraron después del Pecado. Está rodeado por todas partes de espadas de fuego, o sea de un muro ígneo, cuyo fuego casi se une con el del cielo. Un querubín, o sea, la fortaleza de los ángeles está dispuesto para apartar a los hombres, y los ángeles (buenos) apartarán a los ángeles malos, a fin de que la entrada al Paraíso no esté abierta a la carne ni al espíritu de transgresión”: ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Libro XIV, Cap. III, versión castellana de CORTÉS y GONGORA, Luis, Madrid, 1951, p. 339. Se sabe que, al menos, hubo una copia del manuscrito de las Etimologías en el monasterio de Silos: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 103.

En el primitivo arte cristiano suele ser el propio Dios quien expulsa a los primeros padres⁹³. Pero a partir de la Edad Media se hizo cada vez más frecuente la sustitución de Dios por un ángel con una espada levantada en actitud amenazadora, igual que en Soria⁹⁴. Otra de las diferencias más notables respecto a los ejemplos estudiados es que a veces Adán y Eva están cubiertos con túnicas de pieles o plumas⁹⁵. Al margen de los ejemplos de las miniaturas francesas no tengo constancia de ninguna escena igual a ésta entre las obras peninsulares. No existe el tema en la Seo, ni en San Juan de la Peña, sin embargo la portada del Juicio de Tudela comienza en la parte derecha con esta misma escena (aunque con otras características).

- *Trabajos de los primeros padres*

El siguiente capitel (Cp 8) presenta a Adán y Eva sometidos al trabajo, escena que se relaciona directamente con la Condena. El episodio del Castigo divino no se halla relatado de manera clara en el Génesis aunque en el momento de la Expulsión ya queda explícito⁹⁶.

F. 473, 493,
496

⁹³ La característica seguramente derivaba de la tradición del Cotton Génesis: ZARNECKI, Georges, "Romanesque Sculpture at Lincoln Cathedral", en *Studies in Romanesque Sculpture*, Londres, 1979, p. 6. Dentro de otras representaciones destacan las pinturas de la iglesia de San Martín del Brull (Vic, Museo episcopal), las de San Juan de Château-Gontier, la Biblia de Roda (París, Bibl. Nat. lat. 6, t. I, fol. 6), la de Ripoll (Bibl. Vat. lat. 5729, fol. 6r), los relieves de la fachada oeste de la catedral de Nîmes, los mosaicos de San Marcos de Venecia, etc.

F. 461, 520,
472, 485,
457, 460

⁹⁴ Así, existen varias representaciones como las pinturas de Sigüenza, el capitel del coro de Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand, el arca de las reliquias de San Isidoro de León, los relieves de la catedral de Módena, los de Lincoln, Sant'Angelo in Formis, la Biblia de San Paolo Fuori le Mura (Roma. Karol. 3. V, fol. 8), la Biblia de París (Bibl. Nat. gr. 510, fol. 52v) etc. Las diferencias se basan en detalles: el ángel empuja con las dos manos o sólo con una, toca a Adán o a Eva, coloca la espada hacia arriba o carece de ella, etc. La posición más cercana del ángel con la espada es la de las pinturas de Sescorts (Vic, Museo episcopal), y la de la inicial de una Biblia alemana (Salzburgo, Stifsbibl. ms. A. XII. 18). En algunas ocasiones tan sólo se encuentra al ángel custodio sin mostrar a la primera pareja como ocurre en la inicial de Valenciennes (Valenciennes, Bibl. ms. 9) o en la de Douai (Douai, Bibl. mun. ms. 2). Esta característica también podría ser puesta en relación con la escena del primer capitel de Santo Domingo ya que en estos dos ejemplos también se coloca un árbol al lado, la diferencia es la espada que no aparece en los relieves sorianos. En cuanto a la puerta, hay algunas imágenes que traen a la cabeza este tipo de estructura, como el Decreto de Graciano de Cambridge (Fitzwilliam Mus. ms. 262) o en el Génesis Millstatt (Klagenfurt. Museum cod. VI. 19), pero no resulta un dato determinante para establecer una posible influencia.

F. 463

F. 556, 522,
519, 490,
520, 477, 488

⁹⁵ El episodio está relatado en Gn 3, 21-22: "Yahveh Dios hizo para el hombre y su mujer túnicas de piel y los vistió". Así, aparecen vestidos en varios manuscritos como en el de Ste-Geneviève (París, Bibliothèque Ste-Geneviève, ms. 8), en la Biblia de Carlos el Calvo o Vivian (París, Bibl. Nat. lat. 1, fol. 10v), en la de Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v), en la catedral de Monreale, en las pinturas de San Zenón de Verona, en un capitel del coro de Sos del Rey Católico, en San Lorenzo de Uncastillo en la Biblia de Bamberg (Bamberg, Staatsbibl. ms. A. I. 5), en los relieves oeste de Lincoln, en San Paolo Fuori le Mura (Roma. Karol. 3. V, fol. 8), en la inicial del Génesis de Salzburgo, en la Biblia del Panteón (Bibl. Vat. ms. lat. 12958), en el Cotton Nero (Londres, British Library, C. IV, fol. 2), etc. La tradición no es la misma que la de Santo Domingo.

⁹⁶ Gn 3, 17-19: "Al hombre le dijo: "Por haber escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol del que yo te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los

La composición no muestra ninguna complicación y las posturas responden a los tipos utilizados con más frecuencia. Las principales diferencias se basan en la manera de trabajar, y entre las que más se parecen están aquellas en las que Adán se ocupa de arar la tierra con un útil de labranza tirado por una yunta de bueyes⁹⁷. Sin embargo, resulta más común encontrar a Adán ocupado en la tierra simplemente con una azada o piqueta⁹⁸. En cuanto a Eva, su apariencia de pie con el huso se reduce a un número menor de ejemplos⁹⁹. De hecho, la variación iconográfica es mayor que la de su pareja y otras tipologías la muestran sentada semidesnuda dando de mamar a Caín o bien ayudando a Adán en la roturación de la tierra, o escuchando atentamente a un ángel que enseña las tareas del campo, etc¹⁰⁰.

días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá, y comerás la hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás”.

⁹⁷ Como se puede ver en un capitel del claustro de Santa María de l'Estany, en San Miguel de Fuentideña, en Alquézar, en San Quirce, en Gerona, etc. Para Castiñeiras “estas imágenes de roturación y cultivo acompañaron a la repoblación castellana y aragonesa, si bien en un primer momento sirvieron para representar a los primeros agricultores Adán y Caín, progresivamente se fueron asimilando al repertorio de los menologios para caracterizar el mes de noviembre”: CASTIÑEIRAS, Manuel, *Algunas peculiaridades iconográficas del calendario medieval hispano: las escenas de trilla y labranza (siglos XI-XIV)*, en “Archivo Español de Arte”, 261 (1993), p. 59. De este modo, se desarrolló la imaginería del trabajo unida a la concepción de la actividad agrícola como base de todo sistema económico y Adán se mostraba como el inventor de la agricultura que transmitió a sus hijos. Debido a esto existió un gran intercambio de influencias entre el repertorio de la Biblia y el de los calendarios. La puntualización de este autor acerca de la repoblación resulta importante ya que permite entender en parte por qué existen más ejemplos de este tema que de otros del mismo ciclo en el ámbito peninsular. Aunque en el momento en el que se realiza Santo Domingo no tiene sentido hablar de repoblación en el estricto sentido de la palabra el éxito de la fórmula si pudo ser debido a ella en un principio: CASTIÑEIRAS, Manuel, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca, 1996, p. 242.

⁹⁸ Tal y como se ve en las Biblias carolingias (según la tradición del Génesis Cotton) de Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v), Bamberg (Bamberg, Staatsibl. ms. A. I. 5), Carlos el Calvo o Vivian (París, Bibl. Nat. lat. 1, fol. 10v), San Paolo Fuori le Mura (Roma. Karol. 3. V), etc.

⁹⁹ La representación del instrumento para hilar puede ser relacionada con la concepción de María como *Nova Eva*, quien en algunas representaciones bizantinas aparece con el huso o la rueca en el momento de la Anunciación. De manera similar a Soria aparece en Santiago de Puente la Reina, en la inicial de Sainte-Geneviève (París, Bibl. Ste-Geneviève, ms. 8, fol. 7v) y en el Cotton Nero (Londres, British Library, CIV, fol. 2). Pero en la mayor parte de ejemplos se encuentra sentada como en el mosaico del Baptisterio de Florencia, en un capitel del claustro de Santa María de l'Estany, en los mosaicos de San Marcos de Venecia, en la Biblia de Corbie (París, Bibl. Mazarine, ms. 36, fol. 6), en el manuscrito de la St. John's College Library (Cambridge, ms. K26, fol. 5r), en la Biblia de Burgos (Burgos, Bibl. Prov. ms. 846) donde además sostiene en su regazo a un niño, etc.

¹⁰⁰ Eva amamanta al pequeño en la Biblia Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v) y en las puertas de bronce de Hildesheim. Según Kessler se trata de un prototipo carolingio: KESSLER, Herbert, “*Hic Homo formatur*”: *The Genesis frontispices of the Carolingian Bibles*, en “The Art Bulletin”, LIII (1971), pp. 143-160. Eva ayuda a Adán en la roturación de la tierra en la Biblia de Ripoll (Bibl. Vat. lat. 5729, fol. 6r), en las pinturas del Brull, en los relieves de la catedral de Módena, etc. Por otra parte, se encuentra al ángel que enseña a Adán y Eva el trabajo de la tierra en el Salterio de Winchester, en las pinturas de Sigena, etc. La fuente de esta escena es un episodio de los apócrifos y las obras en las que aparece se suelen vincular con Inglaterra.

F. 519-522

F. 556, 488,
494, 493,
496, 482, 48'

F. 519, 486

Los ejemplos manejados en escultura en relación con esta escena no resultan tan significativos como para encontrar una tradición reveladora. Pero en esta línea cabe destacar que San Juan de la Peña sigue un esquema muy parecido al de Soria. Aparecen dos animales (en este caso caballos) uncidos por un yugo (que se ve perfectamente) y también Eva hila, la composición recuerda tanto a la soriana que seguramente parten del mismo modelo. Como ocurre en escenas anteriores, en la portada del Juicio de Tudela Eva hila, pero Adán no labra la tierra con animales, la trayectoria parece ser diferente.

F. 527

Respecto a las escenas de labranza, Castiñeiras destaca que “se incluyen dentro de un repertorio de imágenes de tradición bizantino-antiquizantes conservado a través de los manuscritos miniados [...] asimilación y creatividad de los talleres peninsulares durante la segunda mitad del siglo XII, lo que permite establecer una nueva región iconográfica dentro del contexto del románico europeo”¹⁰¹. El estudio de este autor respecto a las escenas de los calendarios románicos también destaca el vínculo con Oriente que tantas veces se ha visto para ciertos temas de Santo Domingo.

- Ofrendas de Caín y Abel

A partir de este momento se pasa al relato del ciclo de la descendencia de Adán y Eva. Así, en este capitel (Cp 9) se encuentra el momento clave del desarrollo del conflicto que tendrá lugar más adelante¹⁰².

F. 145-146

El tema es harto frecuente en la representación veterotestamentaria desde los sarcófagos de la antigüedad (como el de Letrán o Arlés), los mosaicos del tipo de los de Ravena y las pinturas de las catacumbas. Con frecuencia Caín y Abel aparecen diferenciados por los ropajes y por los atributos. Se consideraba que Abel prefiguraba a los gentiles y a Cristo Salvador, con lo que su ofrenda también era el símbolo de la Eucaristía. Por otro lado, parece que la escena también trataba de representar el ideal de la vida pastoril truncado por el asesinato. De hecho, San Agustín, San Ambrosio y otros interpretaron a Caín como el símbolo de los judíos (en algunas ocasiones lleva un gorro

¹⁰¹ CASTIÑEIRAS, Manuel, *Algunas peculiaridades iconográficas del calendario medieval hispano: las escenas de trilla y labranza (siglos XI-XIV)*, en “Archivo Español de Arte”, 261 (1993), p. 70.

¹⁰² Gn 4, 3-5: “Pasó algún tiempo, y Caín hizo a Yahveh una oblación de los frutos del suelo. También Abel hizo una oblación de los primogénitos de su rebaño, y de la grasa de los mismos. Yahveh miró propicio a Abel y su oblación, mas no miró propicio a Caín y su oblación por lo cual se irritó Caín en gran manera y se abatió su rostro”.

puntiagudo que permite identificarlo claramente como judío, aunque no es el caso soriano)¹⁰³.

En otro orden de cosas, en los dos hermanos se veían caracterizadas las dos etapas que marcaron la historia del hombre: el nomadismo y el sedentarismo, de modo que ellos representaban los sistemas de vida de su época: el agrícola y el pastoril. Para Braude, en su interpretación política del asunto, las abundantes representaciones de las ofrendas de Caín y Abel en el románico eran toda una invitación a los campesinos a cumplir con los deberes económicos hacia la iglesia¹⁰⁴. En esta línea, Castiñeiras explica que la introducción del altar hacía explícita la significación como lugar donde se ofrecía el diezmo durante el ofertorio de la misa, y destaca que en el siglo XII se dio en Castilla un desarrollo notable de la ganadería, factor que creó grandes conflictos y disputas. De esta manera, considera que la iconografía bíblica contribuyó a consolidar y justificar las rentas y los poderes eclesiásticos sobre la tierra¹⁰⁵. Años antes Michel había llamado la atención sobre el concepto del sacrificio introducido por el altar, rasgo que no fue frecuente en la iconografía cristiana hasta el siglo XII, según este autor la representación del Salterio de Canterbury es una de las primeras en las que aparece¹⁰⁶.

¹⁰³ Castiñeiras considera la aparición de Caín vestido con saya rústica de la época como un anacronismo: CASTIÑEIRAS, Manuel, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca, 1990, p. 243. En realidad la mayoría de representaciones románicas deberían ser consideradas anacrónicas. Este autor comenta que la saya corta de Caín es de la época (se trata de la gonela), mientras que la túnica de Abel se relaciona con los mártires y apóstoles, personajes más sagrados. Tal diferenciación en las vestimentas, que se ve perfectamente en Soria, también aparece en Saint-Savin-sur-Gartempe. En algunos casos Abel lleva nimbo como en el Octateuco del Serrallo (Topkapi Saray, Bibl. cod. 8) y en Saint-Savin. Otras veces muestra las manos veladas como signo de respeto: tal y como se ve en la Biblia de Sainte-Marie-du-Parc (Londres, British Library, Add. 14788), en la Biblia de Marchiennes (Douai, Bibl. mun. ms. 1), en el Millstatt Genesis (Klagenfurt. Museum cod. VI. 19), en los relieves de Nîmes, etc.

¹⁰⁴ De hecho, es a partir de la mitad del siglo XII cuando Caín y Abel comenzaron a ser frecuentes en los manuscritos, antes no: BRAUDE, Pearl, "Cokkel in oure Clene Corn": *Some Implications of Caín's sacrifice*, en "Gesta", VII (1968), pp. 15-28. El sacrificio tiene especial referencia a los heréticos, sobre todo del sur de Francia y norte de Italia, este autor concreta que "más adelante en el siglo XIII tras la cruzada contra los albigenses se asimila más a los judíos".

¹⁰⁵ CASTIÑEIRAS, Manuel, *Calendriers et cycles de la Genèse dans l'art roman espagnol. À propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara)*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXXVIII (1995), pp. 307-317. Concretamente en la p. 247 dice: "a partir de la segunda mitad del siglo XII en la documentación castellana abundan las alusiones a conflictos provocados por la percepción y distribución del diezmo". En este orden de cosas, Vila da Vila comenta "es frecuente la problemática entre laicos y eclesiásticos a causa de la negativa de los primeros a cumplir ciertas obligaciones, entre las que se contaba la presentación de los diezmos a la iglesia" y habla de la intervención papal de Alejandro III en 1179, cuestión que apoya con documentos para el caso de Ávila: VILA DA VILA, Margarita, *Ávila románica. Talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*, Ávila, 1999, p. 179. No tengo constancia de conflictos acusados para el caso de Soria, pero seguramente estarían en la línea de lo apuntado pues en la región predominaba la ganadería.

¹⁰⁶ MICHEL, Paul-Henri, *L'iconographie de Caín et Abel*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", I (1958), p. 198. También se ve representado en la catedral de Monreale, en el Baptisterio de Florencia, en San Marcos de Venecia, en el Millstatt (Klagenfurt. Museum cod. VI. 19, fol. 19r), en las puertas de San Zenon de

F. 527

Las composiciones que más similitudes muestran con Soria son las de Tudela y San Juan de la Peña, pero en ambas hay diferencias respecto a Santo Domingo. En este sentido destaca la ausencia del altar, la presencia de un vegetal entre ambos y la posición inversa de los personajes. El deterioro acusado del capitel pinatense no permite asegurar si existía la presencia de Dios, pues justo ahí se ha roto, pero en este sentido es necesario apuntar que en Tudela se puede ver perfectamente el busto divino que bendice a Abel. Hay que llamar la atención sobre la ausencia de referencias a la bendición divina en Soria, la escena parece corresponder al momento justo anterior a la manifestación del Creador¹⁰⁷. La figuración de San Juan es más similar a la de Tudela (a pesar de que los dos portan vestimentas cortas en el claustro pinatense, lo cual hace que también en ese aspecto se sitúe lejos de Soria). Además, como ya he comentado, Tudela no se puede considerar un precedente pues su realización es posterior a Santo Domingo. Así pues, es posible que los capiteles tudelanos tuvieran otro modelo diferente del de Santo Domingo (tal y como se constata con la escena anterior y otras) aunque también conocían el soriano. De modo que las variantes que se han visto hasta el momento entre la Seo, San Juan de la Peña, Tudela y Soria seguramente responden a que, al menos, dos ciclos de modelos circulaban por la Península.

En el caso de la representación de esta escena, las similitudes más notables con las obras de influjo bizantino se ven en Santo Domingo ya que en las escenas de ámbito oriental ambos solían llevar barba y con frecuencia aparecía un altar en medio.

- Muerte de Abel

F. 147

El último capitel (Cp 10) vuelve a ser doble como el primero (Cp 1) y contiene varias escenas diferentes que siguen la historia del conflicto cainita para desembocar en

Verona, en un capitel de Santa María de Tarragona, etc. A pesar de la presencia de este elemento, estas composiciones difieren de la soriana por la separación de los personajes y por otros detalles.

¹⁰⁷ La representación más normal es la que presenta la mano de Dios entre los hermanos como la que se ve en el capitel de Saint-Jean de Moutiers (Cambridge, Fogg Museum), en los relieves de Módena, en el friso de la fachada de Saint-Gilles-du-Gard, en el capitel de la nave y en los canecillos de San Quirce del río Pisuerga, en el capitel de San Pedro el Viejo, en el Pentateuco Ashburnham (París, Bibl. Nat. Nouv. Acq. lat. 2334), en la Biblia de Farfa (Bibl. Vat. lat. 5729, fol. 6r), en el Caedmon (Boedlian Library ms. Junius XI, fol. 19), en Douai (Douai, Bibl. ms. 2, fol. 4v), en Valenciennes (Valenciennes, Bibl. ms. 9, fol. 5v), etc. Aunque en ocasiones existen variantes entre las que destaca la de Dios en la tierra de espaldas a Caín frente a Abel como se ve en Saint-Savin-sur-Gartempe, o bien la que aparece el Creador como un busto que sale del cielo como en el Cotton Nero (Londres, British Library, C. IV, fol. 2).

F. 474, 476,
460, 457, 488

las faltas más graves del ser humano: la envidia y el homicidio. La primera parte corresponde a la Muerte de Abel narrada en el Génesis¹⁰⁸.

Una de las principales diferencias en las composiciones atañe al arma homicida que se presenta bajo múltiples formas en la iconografía de la época. De acuerdo con una leyenda popular, Abel fue asesinado con una rama del árbol de la Ciencia, pero desde el siglo IX el arma de Caín en los relatos vernáculos ingleses era la quijada de un asno¹⁰⁹. Mientras tanto, en el arte bizantino y en el islámico solía aparecer una piedra¹¹⁰. En general, en Occidente se representaba un garrote o algún útil de labranza como una azada, pico o guadaña en relación con la idea bíblica de que Caín era agricultor¹¹¹. Es lo que sucede en San Juan de la Peña, y aunque tanto las posturas (más estáticas) como los gestos no son iguales, la tipología de la escena resulta ser bastante similar a la soriana. De hecho, en ambas representaciones aparece un vegetal en la esquina, detalle decorativo que revela que se comparten modelos bastante comunes. Sobre este capitel pinatense es necesario destacar que algunos autores no han visto en él la representación de la muerte de Abel, aunque al respecto he de decir que por las analogías con otras obras no cabe duda alguna¹¹².

F. 724

Las diferencias del claustro pinatense frente a Tudela (tanto en esta escena como en la anterior de los Trabajos) muestran que cuando no se siguió la tradición “tudelana”,

F. 527

¹⁰⁸ Gn 4, 8: “Caín dijo a su hermano Abel: “Vamos afuera”. Y cuando estaban en el campo se lanzó Caín contra su hermano Abel y lo mató”.

¹⁰⁹ SCHAPIRO, Meyer, *Cain's jaw bone that did the First Murder*, en “The Art Bulletin”, XXIV (1942), pp. 205-212; y HENDERSON, Georges, *Cain's Jaw-bone*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 24 (1961), pp. 108-114. La transformación del arma en una quijada se debió al valor temerario y dañino de las mandíbulas del asno en relación con la historia de Sansón (en la que mataba a los Filisteos con este arma), y con el carácter salvaje casi animal que se le concedió a Caín.

¹¹⁰ Como en los Octateucos, en el manuscrito de París (Bibl. Nat. ms. gr. 74, fol 46v) y en la miniatura Morgan Manafi-al-Hayawan (ms. 500), etc.

¹¹¹ En algunos casos la coge con las dos manos debido al peso que tenía. Este detalle, uno de los que se relacionan más con Santo Domingo, aparece así en las puertas de bronce de Hildesheim, en los mosaicos de Monreale, en Módena, en el Aelfric (Londres, British Library, Cotton ms. Claudius B. IV), etc.

¹¹² Así, CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon. Sur les traces d'un sculpteur*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XI (1968), p. 44 identifica la escena con la Matanza de los Inocentes, idea sorprendentemente seguida por BUESA CONDE, Domingo, *El monasterio de San Juan de la Peña*, Madrid, 1982, p. 42; y CANELLAS LÓPEZ, Ángel y SAN VICENTE PINO, Ángel, *Aragon roman*, París, 1971, p. 78, entre otros. No creo admisible esta interpretación por una serie de cuestiones principales que no detallo por creerlas demasiado evidentes. Remito al capítulo VIII acerca de la Matanza para constatar lo erróneo de esta identificación. Hace algunos años Melero identificó esta escena como la Muerte de Abel en MELERO MONEO, Marisa, “Aspectos iconográficos del Claustro de San Juan de la Peña: Reconstrucción del programa de Caída y Redención”, en *La Cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 295.

F. 507, 461,
508

los artistas del monasterio aragonés se acercaron algo más a la trayectoria iconográfica “soriana”¹¹³.

Al margen del arma, las diferencias más notables se encuentran en cuanto a la postura de Abel: en algunos casos aparece arrodillado, agachado por el ímpetu de Caín al abalanzarse sobre él, tumbado o echado hacia atrás¹¹⁴. Con frecuencia Caín agarra por los pelos a su hermano pero otras veces aún no existe contacto entre ellos¹¹⁵.

- *Castigo de Dios*

F. 148

En la parte frontal (Cp 10) hay dos escenas diferenciadas por un elemento vegetal en forma de tallo con una pequeña hoja. La parte de la izquierda corresponde a la maldición de Dios sobre Caín narrada en Génesis¹¹⁶. El asesino se vio obligado a errar como un fugitivo.

La imagen de Dios suele mostrar posiciones parecidas y aunque casi siempre levanta la mano en actitud recriminatoria, en algunas ocasiones tan sólo se ve su diestra que sale del cielo¹¹⁷. Las mayores diferencias se encuentran en las posturas de Caín, quien normalmente escucha a Dios de pie o ligeramente agachado¹¹⁸. Así, la figura del fraticida en los ejemplos consultados se independiza de la acción anterior y vuelve a aparecer, de pie, a la escucha de las palabras de Dios. Sin embargo, en Santo Domingo no ocurre esto y se condensa la escena anterior de la Muerte de Abel con la de los reproches divinos en una misma, seguramente más condicionado por la limitación espacial que por las pautas

F. 476

¹¹³ Fuera de la Península el Pentateuco Ashburnham recuerda vagamente a Soria, aunque a la inversa. Abel está colocado con las manos en el suelo y levanta las piernas mientras su hermano se abalanza con la mano levantada (posiblemente con una vara). Lamentablemente el deterioro del manuscrito no permite verlo bien, de todos modos el Pentateuco es una obra demasiado alejada en el tiempo como para que se considere un antecedente directo, lo destaco en base a la ausencia de otros paralelos más significativos.

F.490, 458,
457, 507,
474, 459, 510

¹¹⁴ Aparece agachado en los relieves del friso de la catedral de Nîmes, en las puertas de bronce de San Zenon de Verona, en la Biblia de Sainte-Marie-du-Parc (Londres, British Library, Add. 14788), en los relieves de Auxerre, en Valenciennes (Valenciennes, Bibl. ms. 9, fol. 5v), en la catedral de Monreale, etc. Está tumbado en Saint-Savin, en Sant’Angelo in Formis, etc. Mientras que aparece echado hacia atrás en Saint-Omer, en el Octateuco del Serrallo (Topkapi Saray, Bibl. cod. 8), y en otros.

F. 482, 460,
476, 510,
493, 496

¹¹⁵ El homicida coge los pelos de su hermano en Nîmes, en la Biblia de Corbie (París, Bibl. Mazarine, ms. 36, fol. 6), en Douai (Douai, Bibl. ms. 2, fol. 4v), en el Salterio de San Luis (Leyden, ms. 76. A), en la Biblia de Farfa (Bibl. Vat. lat. 5729, fol. 6r), en el Pentateuco Ashburnham (París, Bibl. Nat. Nouv. Acq. lat. 2334), etc. No se acercan en el Octateuco Serrallo (Topkapi Saray, Bibl. cod. 8), la catedral de Monreale, Sant’Angelo in Formis, San Marcos de Venecia, etc.

¹¹⁶ Gn 4, 9-12: “Yahveh dijo a Caín: “¿Dónde está tu hermano Abel? Contestó: “No sé. ¿Soy acaso el guarda de mi hermano?” Replicó Yahveh: “¿Qué has hecho? Se oye la sangre de tu hermano clamar a mí desde el suelo. Pues bien: maldito seas, lejos de este suelo que abrió su boca para recibir de tu mano la sangre de tu hermano. Aunque labres el suelo, no te dará más su fruto. Vagabundo y errante serás en la tierra”.

¹¹⁷ Como en Sant’Angelo in Formis, en el Octateuco Smyrna, etc.

del modelo. La ausencia de la escena en San Juan de la Peña y en la Seo impide aventurar si era una *variatio* soriana o estaba en relación con la tradición. En Tudela las escenas están separadas en dos capiteles diferentes y en ambos aparece Caín.

- Muerte de Caín por Lamek

La parte derecha del frente y la zona del lateral (Cp 10) corresponden a la escena de la Muerte de Caín. Su condena a la vida errante no satisfizo el instinto del Talión, por lo que fue necesario que el fratricida fuese asesinado a su vez por “uno de los suyos”. La historia, según observa Sureda, aparece recogida en los apócrifos del *Libro Armenio de Adán* y también estaba narrada en la *Glosa Ordinaria* de Wilfrido Estrabón y en el *Mar de las Historias*¹¹⁹. Aunque la Muerte de Caín entraba en contradicción con los presupuestos del relato bíblico, en el Génesis también se hace referencia a esta escena¹²⁰. Réau considera que el episodio se basa en una leyenda rabínica fundada en un pasaje del Antiguo Testamento¹²¹. Es decir, la narración contaba con un relativo éxito textual, pero parece que no con tanto interés figurativo, tal y como explica Mellinkorf “la leyenda de Lamek no aparece en el arte hasta el siglo XI en tres áreas distintas, Bizancio, España e Italia”¹²². Para Zarnecki, al margen de los textos, la escena fue tomada de las ilustraciones bizantinas, especialmente de los Octateucos¹²³. De hecho, existen varios ejemplos orientales en los que aparece de forma similar a la soriana y hay que destacar que este tema se da con poca frecuencia tanto en la escultura como en la miniatura occidental¹²⁴.

F. 149-150

¹¹⁸ Tal y como aparece en Monreale, en Tudela, en Saint-Savin, en el Caedmon (Boedlian Library ms. Junius XI), en Módena, en Auxerre, en las pinturas de Bagüés, en la Biblia de Farfa (Bibl. Vat. lat. 5729), etc.

F. 527, 461

¹¹⁹ SUREDA I PONS, Joan, *La pintura románica en España. (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid, 1985, p. 192, nota 28. Aunque estaba casi ciego, Lamek cazaba conducido por uno de sus hijos llamado Tubalcáin. Un día su hijo le hizo tender el arco contra lo que creía era una bestia salvaje Lamek disparó y su flecha alcanzó a Caín, que estaba oculto en la maleza

¹²⁰ En Gn 4, 23-24: “Y dijo Lámeq a sus mujeres: “Adá y Sil-lá, oid mi voz; mujeres de Lámeq, escuchad mi palabra: Yo maté a un hombre por una herida que me hizo y a un muchacho por un cardenal que recibí. Caín será vengado siete veces, más Lámeq lo será setenta y siete”. Gn 4, 13-15: “Entonces dijo Caín a Yahveh: “Mi culpa es demasiado grande para soportarla. Es decir que hoy me hechas de este suelo y he de esconderme de tu presencia, convertido en vagabundo errante por la tierra, y cualquiera que me encuentre me matará”. Respondióle Yahveh: “Al contrario, quien quiera que matare a Caín lo pagará siete veces”. Y Yahveh puso una señal a Caín para que nadie que lo encontrase le atacara”.

¹²¹ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996, p. 125.

¹²² MELLINKORF, Ruth, *The Mark of Cain. An Art Quantum*, Londres, 1981, p. 62.

¹²³ ZARNECKI, Georges, “Romanesque Sculpture at Lincoln Cathedral”, en *Studies in Romanesque Sculpture*, Londres, 1979, p. 7. De hecho, se muestran en ellos tres episodios.

¹²⁴ No obstante, se encuentra en un capitel de Vézelay, en otro de la sala capitular de Autun, en la Biblia de Roda (París, Bibl. Nat. lat. 6, t. I, fol. 6), en el Octateuco griego del Vaticano (Bibl. Vat. ms. gr. 746, fol. 47r), en el de Esmirna (fol. 17v), en Vat. gr. 747 (fol. 26v), en Serrallo (fol. 52), en los relieves de la catedral de Lincoln, en los de Auxerre, en los de Módena, en Tudela, en los mosaicos de Monreale, etc

F. 497, 527

Así, de nuevo la carencia de obras cercanas en los reinos hispanos impide concretar más y los escasos vínculos que merece la pena ser destacados remiten a Oriente.

Con la muerte de Caín se cierra la unidad temática comenzada con la Creación. La importancia de estos capiteles se ha podido constatar a partir de los escasos paralelos que se han encontrado tema por tema. Es el momento de volver al lugar de la interrupción del ciclo.

- IX. 3. Los Hechos de los apóstoles

Llegados a este punto se plantean los mayores problemas de identificación de los capiteles de la portada. La cuestión principal es que se interrumpe el ciclo del Génesis desarrollado hasta el momento, pero a las dificultades temáticas se suma el deterioro de las figuras que impide ver bien los rostros y atributos (con lo cual se ha perdido una parte crucial de la información). Además, a estos problemas se une la carencia de ejemplos comparativos. Todo ello hace sumamente complicada la tarea de identificación de las imágenes y en consecuencia su correspondencia temática. No obstante, intentaré concretar todo lo posible.

- ¿*Traditio Legis*?

La escena que se presenta en la cara frontal del siguiente capitel (Cp 5) corresponde al friso de la jamba izquierda de la puerta. Hasta el momento, nadie ha dicho nada acerca de su significado, de hecho, en el libro más reciente que habla de Santo Domingo sólo se describe sin más¹²⁵. Tres son los personajes que se presentan y ante la falta de datos es necesario observar con detenimiento lo que queda de los relieves. Así, lo primero que llama la atención es la postura de las piernas cruzadas del personaje principal (que no tiene cabeza), tal dato indica cierta relevancia ya que en algunos casos esta posición es propia de reyes o altos dignatarios, pero la filacteria que porta en su mano izquierda remite a personajes sagrados, normalmente profetas o apóstoles¹²⁶. Las primeras dudas surgen desde los inicios del análisis y al margen de la dificultad de saber quiénes son, está la de ser capaz de precisar a qué cara del friso corresponde el soldado de la esquina: a la frontal, a la de la derecha, o a las dos. Al buscar las posibles analogías con textos de la Biblia, queda claro que en el Génesis no existe ninguna escena comparable

¹²⁵ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 74.

con ésta y por ello he intentado hallar alguna pista en el resto del Antiguo Testamento. Lamentablemente la búsqueda ha resultado infructuosa¹²⁷. De la misma manera, tampoco he encontrado coincidencias con ningún pasaje del Nuevo Testamento, por lo que he ahondado en el resto de los libros de la Biblia y he encontrado una posible clave en los Hechos de los apóstoles. Así, creo que el ciclo que corresponde a las escenas localizadas en ambas mochetas se debe relacionar con el conjunto del programa de la portada. El nexo me parece claro ya que la historia de los apóstoles se basa en una intención aleccionadora, al ser la regla de vida para los fieles, en el lugar más próximo a la entrada se recuerda al espectador qué debe hacer día a día, y cuál es el modelo que debe de seguir. Además, según Horste “la *Vita apostolica* es un motivo recurrente de la reforma monástica en los siglos XI y XII para el monaquismo benedictino y cluniacense”¹²⁸. Aunque la parroquia soriana no tiene que ver directamente con el monaquismo, como ya he destacado, parte de la iconografía de la portada parece proceder, o al menos estar condicionada fuertemente por el monasterio benedictino más importante de Castilla.

De esta manera, una vez acotado el campo temático, varios son los asuntos que he barajado hasta encontrar el más conveniente. Como el deterioro hace posible que la escena corresponda a alguno de los temas descartados, los menciono. Así, la figura que sostiene la filacteria podría ser un apóstol, seguramente Pedro o Pablo¹²⁹. En realidad, ellos son los que aparecen con más frecuencia en los ciclos de los Hechos y ambos se inscriben dentro de las primeras misiones por lo que resultan ser muy importantes (sobre

¹²⁶ Sin duda, de los tres es el más importante tanto por el atributo como por la diferenciación espacial: está un poco alejado de la pareja que se le acerca por la derecha.

¹²⁷ Existían varias posibilidades de que la imagen correspondiese a temas que se solían figurar de manera similar a ésta: la representación de José acompañado ante el faraón (como se ve en el Millstatt Genesis del Klagenfurt Museum cod. VI. 19) o la escena de David informado por sus súbditos que se encuentra en algunos Octateucos bizantinos. Sin embargo, he descartado estas identificaciones debido a que, a pesar de la aparición de un soldado y de que la composición es semejante, en el primer caso no he encontrado ninguna representación del faraón con filacteria y, por otro lado, no alcanzo a comprender el sentido que tendrían estas escenas en este programa. Además, las siguientes imágenes no concuerdan con éstas como para poder ofrecer un pequeño ciclo iconográficamente coherente. No creo que en Santo Domingo se tratara de representar escenas aisladas ya que el conjunto temático de la portada revela una conexión cuidada entre los temas y en esta línea, la importancia del ciclo de los capiteles no deja lugar a que en las mochetas se actúe al margen. He descartado que pertenezcan a escenas de la vida de Santo Tomás, antiguo titular de la iglesia, porque no he encontrado paralelos plásticos para estas representaciones (haré referencia de nuevo a este asunto más adelante).

¹²⁸ HORSTE, Kathryn, *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque Sculpture of La Daurade*, Oxford, 1992, p. 169. La escena contaba con un lugar privilegiado en el ámbito cluniacense porque, entre otras cuestiones, al depender de Roma, sus monasterios debían de estar directamente relacionados con la protección de Pedro y Pablo.

¹²⁹ He descartado que fuese un ciclo de Santo Tomás porque las escenas que mejor se adaptaban a este esquema eran la del rey de la India con Tomás y Abanés o la del monarca con Tomás y Gad, pero los dos

todo en obras relacionadas con el contexto gregoriano). En el caso de admitir que es el apóstol Pedro, la relación con la escena del capitel opuesto (Cp 6) estaría clara ya que, como se verá, el protagonista es él. Así, aquí podría estar representado el encarcelamiento en Mamertina donde convirtió y bautizó a sus dos carceleros. La idea de que responda al episodio de la cárcel vendría determinada por el soldado de la esquina, y en este caso los personajes que están frente a él deberían ser los carceleros, pero éstos no tienen la apariencia requerida, de modo que se debe dejar de lado esta hipótesis. Por otra parte, podría ser la representación de cualquier discurso en el que Pedro aparece ante más o menos oyentes, pero la idea tampoco resulta demasiado convincente ni reveladora¹³⁰. Por ello es necesario buscar más. En el caso de creer que se trata de Pablo, la posibilidad de que se haga referencia a la predicación del apóstol viene determinada porque en la vida de Pablo en ocasiones aparecen soldados que acompañan al protagonista en clara referencia a que fue decapitado, de este modo se explicaría la presencia del *armiger* que de otra forma no queda clara. La importancia social de la conversión de Pablo fue muy grande y de ahí su aparición en múltiples ejemplos¹³¹. Así, podría ser la predicación de Pablo ante los ancianos (en las composiciones más habituales recibe las cartas de un miembro de la sinagoga y luego parte hacia Damasco), aunque existen varios mosaicos sicilianos con el tema las diferencias en relación con los atributos y las posturas apuntan a que no se trata de este asunto. Si fuese Pablo la escena sería el *pendant* de la que se dedica a Pedro con lo cual estaría asignada una representación de las mochetas a cada uno de ellos, cuestión que no parece ser demasiado improbable.

De todos modos, me inclino más por identificar esta escena con la *Traditio Legis*, la entrega de la ley a Pedro y Pablo, donde Cristo suele aparecer con un pergamino en la mano como aquí¹³². El tema es crucial y se interpretó simbólicamente como el cumplimiento de la esperanza cristiana y de las promesas de Cristo. Los apóstoles eran los depositarios de la Nueva Ley y por ello es posible que el lugar privilegiado de la puerta

casos el personaje que porta la filacteria en Soria tendría que ser el rey, y con tal atributo no me parece probable. Además no cuento con ningún paralelo artístico contemporáneo a esta escena.

¹³⁰ Como los que se narran en Hc 10, 34-43, Hc 15, 7-21, etc. Hago referencia a esta posibilidad porque la actitud de los personajes es de escucha y la composición aparece en ciertas miniaturas, aunque no tengo constancia de que Pedro porte un rollo en ninguna de ellas. En general, algunos discursos prefiguran la conversión de los no cristianos.

¹³¹ También existen representaciones con mensajes paralelos en los que se representa a Saulo como el enemigo armado y a Pablo como el Santo, pero tampoco parecen corresponder con esta imagen.

¹³² Acerca del tema y sus variantes, véase: MELERO MONEO, Marisa, *El tímpano de la iglesia de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses y la "traditio legis"*, en "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", V (1993), pp. 19-29.

se hubiese decidido dedicar a ellos. Aunque la escena no tiene base literaria en los Evangelios, ni en los Apócrifos ni en los Hechos de los apóstoles, pertenece a la temprana iconografía cristiana y su éxito fue enorme. De hecho, también a menudo se relacionó a Cristo con el Creador del Cosmos (en la antigüedad aparecía sobre una representación del cielo), cuestión que tendría su explicación dentro del ciclo veterotestamentario que se viene estudiando. Aunque existen interesantes ejemplos de esta escena en los sarcófagos paleocristianos, la obra que más importa se encuentra muy cercana en el ámbito espacial y cronológico¹³³. En la portada sur de la colegiata de Tudela, Melero identifica varios capiteles con un pequeño ciclo dedicado a San Pedro. Como se verá, uno de ellos coincide totalmente con la escena soriana del Cp 6, pero el que interesa ahora es el que muestra la entrega de las llaves y la ley de la iglesia a San Pedro y San Pablo¹³⁴. La composición recuerda realmente a la soriana excepto en cuanto a la aparición del soldado (que no se ve en Tudela), no obstante, como ya he apuntado, y tal y como parece ser lo más lógico, se puede aislar al *armiger* de este lado y añadirlo a la escena siguiente del friso de jamba. Al margen de esto se encuentran otras diferencias en relación con los atributos: en la iglesia navarra todos portan nimbo y Cristo no aparece con un rollo desplegado sino con un libro. Por lo demás, a pesar de que la falta de espacio hace que todos estén muy juntos en la catedral tudelana, la composición es igual incluso la postura de las manos del primer personaje. Estos datos parecen responder a la existencia de un modelo conocido del que seguramente se han perdido otros paralelos. De nuevo y significativamente las conexiones con Santo Domingo se encuentran en una obra con una relación estilística muy cercana y en un ámbito espacial localizado en Navarra.

Al margen de la Península también aparece el tema de la *Traditio Legis* en un capitel del segundo taller de la Daurade. Aunque en este caso el rollo se despliega y es tomado por uno de los apóstoles principales, la composición en la que se coloca a Cristo en un lado y en el otro a la pareja de apóstoles es igual a la soriana¹³⁵.

Finalmente, hay que destacar que los gestos de los personajes de Cp 5 resultan ser muy similares a los que aparecen en el relieve del primer taller de Silos correspondiente a

F. 622

¹³³ En los sarcófagos suelen aparecer los dos apóstoles a ambos lados de Cristo como sucede en el de San Ambrosio de Milán o en el de Junio Basso. En este último uno de ellos señala con un índice y porta un rollo casi igual que el de Soria. Por otro lado, en el sarcófago de Arlés y en el de la cripta de San Pedro Cristo porta en su mano un rollo que despliega extensamente mientras Pedro y Pablo muestran similares posturas a las sorianas: uno de ellos avanza y el otro se mantiene detrás con la palma de la mano levantada.

¹³⁴ MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela. (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, pp. 111-112.

¹³⁵ También se ve el tema en Berzé la Ville, en Moissac y en otros.

F. 533-534

la escena de los Peregrinos de Emaús. Aunque la existencia en el relieve silense de una vieira, el zurrón de Cristo, un bastón en su mano y los gorros de las cabezas, así como la presencia del rollo y el mayor estatismo de la figura principal en Soria, son diferencias que llevan a descartar la posibilidad de que se tratara del mismo tema, lo que parece factible es que se copiara esta misma composición, se conociera o bien existieran bocetos de ella. En esta línea, me parece conveniente indicar que la tipología de los personajes con estas mismas posturas también se puede ver en otras iglesias en las que la temática cambia. Así, aparecen en un capitel de la zona de la derecha de la portada de Ahedo de Butrón¹³⁶, en un capitel de la puerta de Valcabrère¹³⁷, en un capitel de la parte de la izquierda de la entrada de Agüero¹³⁸, etc.

F. 750, 734,
733

- *¿Pablo y Pedro?*

F. 138

La escena del lado derecho (Cp 5) es muy difícil de concretar porque la mutilación de las cabezas de los dos personajes hace que éstos sean totalmente irreconocibles¹³⁹. En cuanto a su interpretación, aunque casi nada se ha dicho, al menos resulta ser un poco más de lo que otros autores han mencionado respecto a la escena anterior. Sainz Magaña deja en el aire una serie de preguntas que no se aventura a contestar. Así, expone que pueden tratarse de los reyes Alfonso VIII y Leonor, Salomón y la reina de Saba, o bien dos profetas¹⁴⁰. No creo contar con suficientes datos como para apoyar alguna de estas hipótesis y lo cierto es que no comparto ninguna. En primer lugar, nada induce a creer

¹³⁶ Asociado a una escena de caza, la diferencia principal es que solo hay dos individuos. El más cercano al muro presenta una postura muy parecida a la del primero del friso de jamba soriano: levanta la misma mano y adelanta la misma pierna. Frente a él, el otro personaje se vuelve en un ademán similar al de la figura principal de Soria, pero en el caso del capitel burgalés no cruza las piernas. Por detrás de ellos existen tallos vegetales.

¹³⁷ Los personajes se relacionan con lo que parece ser una escena agrícola. El primero y el siguiente repiten los mismos gestos y, entre ellos, el segundo es el que adopta la misma postura que su paralelo en Soria (a pesar de que en el ejemplo francés no porta barba, mantiene en su regazo una especie de frutos y sus vestimentas son cortas). En la esquina aparece un individuo que muestra la misma posición que el correspondiente al primer personaje del friso soriano.

¹³⁸ Vinculado a una escena de combate. Aunque falta el personaje principal de Soria y el segundo no porta rollo, las posturas son casi iguales. De hecho, hasta en la esquina se coloca un soldado (aunque en la iglesia aragonesa lucha con otro situado en la parte opuesta). El primer personaje se diferencia del soriano porque coloca su mano en el hombro del compañero y señala al frente, no obstante el parecido se mantiene. El segundo gira su rostro, pero al margen de ello y de que con su mano izquierda se sujeta el borde del manto, su colocación es igual a la del soriano.

¹³⁹ Aunque está en el capítulo de las descripciones, lo vuelvo a mencionar por su importancia: ambos muestran la palma abierta de la mano izquierda, mientras sostienen con la derecha la túnica a la altura del regazo. Los dos realizan los mismos gestos con la mano, van calzados y visten aparentemente igual, pero el situado en la derecha cruza las piernas y el de la izquierda las mantiene paralelas. Los personajes están colocados bajo dos arcos.

que uno de ellos sea una mujer: no hay restos de tocado, ni las vestimentas están diferenciadas, a mi juicio son dos hombres. Además, me parece oportuno destacar que respecto a la idea de que sean los reyes castellanos no tengo constancia de la aparición de una pareja real en las mochetas de ninguna portada (al margen de Ávila), y además en la línea de lo que se ha afirmado a lo largo del estudio no creo probada la relación de los reyes con Santo Domingo, por todo ello no me parece factible que sean ellos¹⁴¹. Respecto a la segunda hipótesis remito al estudio de Moralejo acerca del tema de Salomón y la reina de Saba en el que se puede comprobar que las posturas y las características no corresponden en ningún caso con lo que se ve en Soria¹⁴². Finalmente, en cuanto a la tercera propuesta, lo cierto es que no existen filacterias ni rollos, atributo habitual de los profetas, con lo que decir que se trata de estos personajes no me parece adecuado.

Como nada más se puede determinar por el momento, aventuro la hipótesis de que se trate de una composición tomada de miniaturas como las que suelen ilustrar las epístolas. Si se considera esta posibilidad como válida podríamos estar ante los dos protagonistas mencionados en la escena anterior: Pedro y Pablo, de modo que el *armiger* se vincularía con el personaje de su lado que sería Pablo (la carencia de cabeza donde debería de verse la calva propia de este apóstol impide concretar más)¹⁴³. En el estado actual de los conocimientos creo que no se puede asegurar quiénes son, pero sí descartar quiénes no son. Por otro lado, agradezco al Mossen Armand Puig su sugerencia de que fuese una representación de Tomas apóstol basada en las Escrituras que lo conocen como mellizo. Aunque en consecuencia sería factible su representación por duplicado, dada la ausencia de esta tipología en la tradición iconográfica que manejo, debo descartarla (aunque esta hipótesis se presenta como una tentadora explicación para la advocación del templo, ya que hoy no existe ninguna representación de Tomás apóstol en

¹⁴⁰ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 185.

¹⁴¹ Remito al capítulo X para conocer más argumentos acerca de las representaciones de Alfonso VIII y Leonor de Aquitania. Por otro lado, véanse los primeros capítulos para comprobar los datos históricos acerca del templo y la actuación de los monarcas.

¹⁴² MORALEJO, Serafín, *Le rencontre de Salomon et de la reine de Saba: La Bible de Roda aux portails gothiques*, en "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", XII (1981), pp. 79-108.

¹⁴³ Sin embargo, no me consta ningún ejemplo monumental y tan solo cuento con algunos manuscritos en los que las posturas son, en cierta medida, parecidas tal y como se puede ver en la inicial a los corintios de las Epístolas de uno de los manuscritos de la catedral de Durham. Por otro lado apunto la posibilidad de que se tomara como modelo cualquier escena en la que aparecen obispos, santos o apóstoles rezando. De hecho, si se colocan en parejas suelen mostrar las mismas posturas como se puede ver en las Homilías de Gregorio Nacianceno (fol. 25v). En las miniaturas de los Hechos (Vat. lat 39, fol. 39) el elemento arquitectónico se coloca al lado de la pareja (a la derecha de la imagen) y en el lado opuesto aparecen dos

la fachada de Santo Domingo y el discípulo de Cristo que aparece como titular de la parroquia no se encuentra figurado en ningún relieve). De todos modos, lo más normal es que se hubiese presentado el episodio de la incredulidad, además, he buscado entre sus hazañas y he podido constatar que ninguna corresponde con el resto de escenas aquí presentes: no aparece su viaje a la India (aunque fue encarcelado y por ello se podría explicar la presencia del *armiger*), ni sus suplicios. Tampoco se encuentran los atributos más frecuentes como el cinturón de la Virgen, la escuadra de arquitecto, la lanza de su martirio, etc¹⁴⁴.

- *Milagro de la curación de un tullido*

F. 139

En la cara interna del friso de jamba opuesto (Cp 6) aparecen tres personajes cuya desligación, de nuevo, del Génesis es evidente. Sin embargo, parece existir una continuidad temática respecto al capitel situado enfrente ya que a mi entender aparece uno de los protagonistas de las escenas anteriores. Considero, en razón de la composición iconográfica, que el pasaje que se representa es el correspondiente a la curación de un tullido narrado en los Hechos de los apóstoles¹⁴⁵. Según Baronio, la curación del cojo debe de ser interpretada como el símbolo de la doctrina de Pedro y sus sucesores, doctrina que hacía volver a la buena senda a los herejes cuya fe vacilaba¹⁴⁶. A pesar de que no es evidente que los hombres del siglo XII identificaran el mensaje con la imagen, la idea se ajustaba a lo que la portada parece mostrar en su conjunto: una defensa de la ortodoxia.

verdugos que levantan palos, si se elimina uno de ellos y se le coloca al que queda vestimentas de soldado, la escena resulta ser bastante parecida.

¹⁴⁴ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996, p. 269.

¹⁴⁵ Hc 3, 1-8: “Pedro y Juan subían al templo para la oración de la hora nona. Había un hombre, tullido desde su nacimiento, al que llevaban y ponían todos los días junto a la puerta del Templo llamada Hermosa para que pidiera limosna a los que entraban en el Templo. Éste, al ver a Pedro y a Juan que iban a entrar en el Templo, les pidió una limosna. Pedro fijó en él la mirada juntamente con Juan, y le dijo: “Míranos”. Él les miraba con fijeza esperando recibir algo de ellos. Pedro le dijo: “No tengo plata ni oro; pero todo lo que tengo, te doy: en nombre de Jesucristo el Nazareno, ponte a andar”. Y tomándole la mano derecha le levantó. Al instante cobraron fuerzas sus pies y tobillos”. En la búsqueda de otras identificaciones he tenido en cuenta la posibilidad de que se hubiese representado un ciclo de la vida de Tomás, pero al margen de lo que ya he comentado con anterioridad, he descartado que fuese una de las curaciones de enfermos y tullidos de este apóstol en la India ya que en ese caso, la escena del friso de jamba Cp 5 correspondería también a una curación milagrosa en Asia. Pero el protagonista de una escena y otra no parece ser el mismo: a pesar de que la ausencia de cabeza de Cp 5 no permite hacer una afirmación rotunda, en la primera escena porta una filacteria de la que aquí carece y aquí va descalzo y allí está calzado.

¹⁴⁶ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la P a la Z*, Tomo 2, Vol. 5, Madrid, 1998, p. 55.

Aunque me parece evidente que el texto citado corresponde la escena, Gaya Nuño cree ver la Curación del paralítico por parte de Jesús y dice “en la jamba opuesta seguramente no se acabó de labrar el capitel, que sólo lleva esculpida en su cara interior la escena de la curación del paralítico, interpretada muy curiosamente”¹⁴⁷. Sainz Magaña está de acuerdo con esta identificación del milagro de la vida pública de Cristo y concreta el pasaje de Mt 9, 1¹⁴⁸. En el libro más reciente que hace referencia a este tema se dice “su significado se nos presenta oscuro, aunque Taracena y Carmelo Jiménez lo interpretaron como la curación del paralítico”¹⁴⁹. Aunque en realidad el primero que lanzó esta hipótesis fue Gaya Nuño, este fragmento de texto corrobora que son muchos los autores que dan por válida tal interpretación. A mi juicio es importante la ausencia de un atributo que permita reconocer al personaje central como Jesús¹⁵⁰. Por ello, y sobre todo por las analogías con otras obras en las que aparece el tema propuesto para aquí, no creo que se trate de la representación de la escena del milagro de Cristo (a pesar de que la escena sigue el mismo esquema). En este sentido es importante destacar que según la *variatio* y la dinámica habitual empleada en el románico, se adaptaban las formas para representar otras ideas¹⁵¹.

Así, la relación más evidente es la que se encuentra en algunas miniaturas en las cuales se ven claras afinidades en cuanto a los detalles y en la colocación de personajes. En general, la diferencia más patente es que en las ilustraciones comparadas que a continuación menciono Pedro y Juan llevan nimbo, pero si se tiene en cuenta lo dicho para el capitel anterior (Cp 5), es interesante señalar que tampoco allí aparecen los apóstoles con halo. Además, la desaparición de este elemento puede ser debida a que en varias de las dovelas de la arquivolta exterior de Santo Domingo (A IV 2, A IV 3, A IV 4, A IV 14, A IV 15, A IV 16) los apóstoles tampoco aparecen representados con nimbo¹⁵².

Según Luba Eleen, se conocen pocos libros ilustraciones de los Hechos y todos coinciden en ser bizantinos. La iconografía y estilo de las miniaturas que ella estudia (con

¹⁴⁷ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 137.

¹⁴⁸ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 186.

¹⁴⁹ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 76.

¹⁵⁰ Este detalle resulta de gran interés en vista de que en las arquivoltas cuando se representa al Salvador siempre se le coloca un nimbo crucífero que le distingue del resto de personajes.

¹⁵¹ De la misma manera, la composición se utiliza en escenas de otros milagros como en la que San Martín revive al esclavo que se puede ver en el manuscrito de Tours (Tours, Bibl. mun. ms. 1018, fol. 18r).

¹⁵² Por eso, parece obvio que se crearía cierta confusión respecto a la totalidad del programa si hubiesen sido colocadas las aureolas en esta escena. El ciclo debía de ser lo suficientemente conocido como para que no fuese necesario especificar con nimbos que se trataba de personajes sagrados.

las que he podido determinar ciertas afinidades), la han llevado a considerar que quizás proceden de un mismo taller situado en Verona. Esta autora considera que “la iconografía deriva de un completo ciclo de los Hechos de los apóstoles importado a Italia en el siglo XI o XII, que fue adquiriendo rasgos occidentales y estandarizando motivos”¹⁵³. Por otro lado, destaca la dificultad de datación por los manierismos propios del siglo XII y fecha las ilustraciones hacia 1200, aunque evidencia que se trata de copias de un modelo extenso existente desde antes. En esta línea, también Kessler opina algo similar respecto a una miniatura concreta en la que aparece este evento (el París gr. 102): “los paralelos más cercanos se encuentran no en los manuscritos iluminados, sino en los mosaicos de Sicilia normanda (los ciclos de la Capilla Palatina de Palermo y Monreale) [...] el fuerte componente bizantino sugiere que la fuente última de los mosaicos fue un libro de los Hechos ilustrado”¹⁵⁴. Por su parte, Weitzmann considera que “de los Hechos no se ha conservado ninguna copia griega totalmente ilustrada del periodo bizantino antiguo o medio [...] valor como *disiecta membra* de un manuscrito ilustrado de los Hechos, hoy perdido, que debió de tener un ciclo pictórico narrativo más o menos amplio”¹⁵⁵. De nuevo, a partir de estos argumentos se reitera el componente bizantino de una escena relativamente poco frecuente, y así se confirma el vínculo que antes o después reaparece en la mayor parte de las escenas sorianas: Bizancio.

Aunque Toubert señala que “es una rareza tanto en Bizancio como en Occidente [...] que se conserven frontispicios de escenas con la vida de los apóstoles”¹⁵⁶. Se encuentran ciclos de la vida de Pedro y Pablo (con la particularidad de contener una abundante representación de los Hechos) en soportes variados, siempre con la peculiaridad de tratarse de obras bajo el influjo de Oriente, como sucede con las miniaturas de *Vercelli*, el *Hortus Deliciarum* (y las que se verán a continuación), los mosaicos de Monreale, Palermo, Deçani, San Pedro el Viejo de Roma, la capilla de Juan VII del Laterano, las esculturas de Sessa Aurunca, etc¹⁵⁷. En general, en la mayoría de estos ejemplos destaca la pertenencia a

¹⁵³ ELLEN, Luba, *Acts Illustration in Italy and Bizantium*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 31 (1977), p. 260.

¹⁵⁴ KESSLER, Herbert, *Paris Grec. 102: A Rare Illustrated Acts of the Apostles*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 27 (1973), pp. 212-213.

¹⁵⁵ WEITZMANN, Kurt, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, 1970 (1947), p. 107.

¹⁵⁶ TOUBERT, Hélène, *Un nouveau témoin de la tradition illustrée des Actes des Apôtres: les fresques romanes découvertes à l'abbaye de Nonantola*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXX (1987), p. 233.

¹⁵⁷ Los ciclos más amplios dedicados a San Pedro se encontraban en San Pietro de Tuscania, pero muchas escenas se han perdido en la actualidad. En cuanto a San Pablo lo más probable es que el prototipo más extenso fuese el de San Pablo Extramuros de Roma. Estos antecedentes no pueden ser considerados ahora

la familia italo-bizantina, y probablemente el programa narrativo de los mosaicos y las esculturas se puso en escena gracias a los bocetos procedentes de manuscritos iluminados. Respecto a los mosaicos sicilianos Demus destaca que “ninguna de las escenas es extraña a la iconografía bizantina, mientras que unas pocas pueden tener paralelos en la tradición romana [...] el ciclo, aunque influenciado por el oeste al escoger los temas, sigue influenciado por prototipos bizantinos del siglo XII, cada composición por separado tiene el sello del arte Comneno”¹⁵⁸.

Así, los ejemplos más cercanos respecto a la imagen de Soria son los de los manuscritos y entre ellos el más próximo es el de una ilustración de la Biblioteca del Vaticano, el conocido como Vat. lat. 39¹⁵⁹. Al margen de esta figuración también en otra miniatura de la Biblioteca Vaticana hay una composición similar, es el Vat. Chigi IV 74¹⁶⁰. De la misma manera, a pesar de unas pequeñas diferencias, la composición del folio 123v del *Codex Giustiniani* es muy parecida¹⁶¹. El tema también se encuentra representado de igual modo en las miniaturas del *Sacra Paralela*¹⁶². Y se incluye también en el folio 108v del Rockefeller McCormick¹⁶³. En la misma Biblioteca donde se guarda el Rockefeller se encuentra otra representación de la escena en un manuscrito diferente, el ms. 965¹⁶⁴. El *Rotulus Vercelli* se distancia un poco más de esta representación pero aún así continúa

F. 536

F. 547, 538

F. 544

F. 540

F. 543

F. 545

más que como posibles fuentes para el desarrollo de ciclos más amplios (que sin duda se desarrollaron con éxito a lo largo de varios siglos).

¹⁵⁸ DEMUS, Otto, *Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949, p. 297.

¹⁵⁹ En la miniatura (Bibl. Vat. ms. lat. 39, fol. 36v), situados a la inversa de la escena de Santo Domingo están los mismos protagonistas (con nimbo). La composición es igual, pero la diferencia principal es que en el lateral se ve la representación de un edificio (identificable con la puerta del templo donde se colocaba el tullido). La ausencia del motivo en el capitel soriano es más que probable que se debiera al poco espacio del que disponía el artista.

¹⁶⁰ En la iluminación (Bibl. Vat. cod. Chigi A. IV. 74, fol. 119r) Pedro y Juan sostienen en sus manos un rollo que no portan los sorianos y la escena también aparece enmarcada por la puerta de la iglesia. Parecida representación se ve también en otra página de este mismo manuscrito (Bibl. Vat. cod. Chigi A IV, fol. 132v). Pero en este caso tras el paralítico (que porta un largo bastón), hay una serie de personajes ataviados con gorros puntiagudos, tras ellos, una representación de la ciudad.

¹⁶¹ Los personajes principales sostienen una filacteria y Juan lleva un bastón en forma de Tau muy parecido al que se ve en Santo Domingo, sin embargo en esta ocasión el tullido también lleva una muleta.

¹⁶² Miniaturas de Juan Damasceno (París, Bibl. Nat. gr. 923, fol. 231r), el volumen consta de trece escenas pertenecientes al ciclo de los Hechos. Entre ellas, ésta destaca por ser la primera de los milagros apostólicos, dato que revela su importancia. Las posturas de los apóstoles son iguales (pero colocadas a la inversa en Soria) y portan nimbo, el tullido está de pie y muestra sus manos a Pedro (el deterioro impide ver si en el suelo está representado el taburete típico del tema).

¹⁶³ Iluminación conservada en América (Chicago Un. Library, Rockefeller McCormick, fol. 108v). La escena se combina con Juan que entra en el templo. Al margen de este detalle, todo es muy similar, sobre todo la postura del enfermo y la de Pedro.

¹⁶⁴ Manuscrito (Chicago Un. Library, ms. 965, fol. 122v) en el que solo se ve la figura de Pedro. A pesar de ello la composición es igual a la de Soria.

F. 541

mostrando un gran parecido¹⁶⁵. Y finalmente, uno de los ejemplos más cercanos resulta ser el de la miniatura (París, Bibl. Nat. gr. 102, fol. 7v), según Kessler “el manuscrito conservado en París [...] incrementa la verosimilitud de que Buchtal estaba en lo correcto cuando proponía que varios ciclos derivaban de un rico libro ilustrado griego de los Hechos de los apóstoles”¹⁶⁶.

F. 542, 546

F. 548

Los ejemplos citados corroboran unos paralelos realmente cercanos respecto a Santo Domingo, por ello creo que es relativamente evidente la copia de un manuscrito de este tipo. Posiblemente la escena fue sacada de un ciclo narrativo extenso en el que podían estar el resto de escenas del Antiguo Testamento, ya que también en los libros estudiados se solía intercalar el ciclo de los Hechos de los apóstoles entre la historia veterotestamentaria y la del Nuevo Testamento. En cuanto a la producción de mosaicos, es importante destacar este mismo dato: en Sicilia el Antiguo Testamento se interrumpe para mostrar las escenas de las vidas de San Pedro y San Pablo y más adelante se continúa con el Nuevo. Entre los ejemplos más destacados están los mosaicos del muro sur de la Capilla Palatina y la catedral de Monreale, las analogías con Santo Domingo resultan ser de nuevo muy destacables. En cuanto a la escultura, casi no existen ejemplos a tener en cuenta y así resaltan los frisos del pórtico de la catedral de Sessa Aurunca.

Si se dejan de lado los testimonios externos a la Península, las coincidencias más evidentes están en el capitel derecho de la puerta sur de la colegiata de Tudela, el ejemplo es tan similar al soriano que seguramente parten de un modelo común o bien se copia una de otra. Melero lo identifica como el milagro de Pedro¹⁶⁷. La composición es casi la misma excepto por el detalle de que Juan está al otro lado de Pablo. Entre los reinos hispanos no tengo constancia de más representaciones con este tema, lo cual no indica que no existieran. De nuevo, las coincidencias de este ciclo de la vida de los apóstoles se encuentran localizadas en Navarra y nada parece haber existido del tema en torno a Silos (al menos, las escasas copias de las escenas historiadas del monasterio dispersas por Castilla no los muestran nunca). Las analogías con Tudela sugieren un prototipo común de la segunda mitad del siglo XII. Seguramente el ciclo contaba con una consolidada

¹⁶⁵ Se muestran más personajes por detrás de los apóstoles y el inválido se encuentra sentado. Aún así, la impresión general es próxima. Cuenta con veintisiete escenas que ilustran treinta y cuatro episodios y, aunque corresponde al siglo XIII (en torno a 1200), el prototipo del que deriva seguramente fue conocido en Italia desde el siglo XI tal y como aseguran los estudiosos que lo han analizado.

¹⁶⁶ KESSLER, Herbert, *Paris Grec. 102: A Rare Illustrated Acts of the Apostles*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 27 (1973), p. 196.

¹⁶⁷ MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela. (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, p. 112.

tradición en el que se desarrollaba de manera más o menos exhaustiva algunos aspectos de los Hechos de los apóstoles tal y como se constata a partir de los ejemplos estudiados al margen de los reinos hispanos. La conexión con Bizancio se afianza aún más con los argumentos detallados hasta ahora.

- *Friso de jamba derecho*

En el lado que corresponde al frente de la mocheta (Cp 6) no aparece ninguna escena y en la actualidad está totalmente liso. Aunque hoy por hoy no se sabe si alguna vez se colocó algo, tengo constancia de que no existió nada allí, al menos desde principios del siglo XX, dato que se puede comprobar gracias a fotografías antiguas. Además, por el tipo de superficie parece que nunca se llegó a tallar nada. Aunque resulta sorprendente que no exista representación en el lado más importante del friso de jamba, no estoy en condición de aventurar nada más allá de lo que podría ser un detalle para añadir a los inacabados propios de la portada.

F. 140

- IX. 4. El conjunto temático

En primer lugar, es necesario resaltar que entre las representaciones escultóricas tardorrománicas de la Península no hay otro ciclo del Génesis tan extenso como éste. La escasez de ejemplos hispanos tomados como comparación hace que no se pueda determinar claramente la tradición y por ello queda oscura tanto la secuencia de los hechos como el lugar de dónde procede el completo ciclo soriano. No obstante, las líneas apuntan a Aragón y al entorno bizantino. Tal y como se ha observado, el mayor volumen de identidades en los temas escogidos para mostrar este relato bíblico se encuentra en los manuscritos, seguido de pinturas, esculturas y mosaicos¹⁶⁸.

En relación con las obras analizadas, he establecido tres tipologías (en ocasiones claramente delimitadas) que considero fueron las que se emplearon en la Edad Media para desarrollar el ciclo del Génesis.

¹⁶⁸ Lamentablemente la mayor parte de las comparaciones se han tenido que hacer con temas que aparecen aislados. En momentos puntuales (en una misma obra) existen escenas determinadas que se parecen a las de Soria, mientras que otras son totalmente diferentes. Es decir, en ciertas ocasiones hay desigualdades notables tanto en contenido como en forma (se omiten o se desarrollan otras escenas), mientras que en otros momentos el tema es el mismo pero las identidades sólo existen hasta cierto punto. En la mayoría de ocasiones las coincidencias son parciales y los detalles (composición, disposición de los personajes, vestimenta, posturas, gestos, etc.) remiten a tradiciones diferentes. Como he tratado de mostrar cada uno de estos ciclos tiene un origen diverso y no siempre coincidente. Ciertas obras presentan alguna similitud, pero no permiten establecer ninguna línea de coincidencia ya que se localizan en lugares que no se relacionan entre sí, y en la mayoría de casos no ha sido estudiada la correspondencia con las fuentes iconográficas.

a) La primera corresponde a todas aquellas imágenes que comienzan con la Obra de los seis días y acaban con la Creación del hombre.

b) La segunda se fundamenta en las representaciones que omiten la Obra inicial y se centran en la Creación del hombre y la Caída.

c) La tercera se basa en los ciclos que muestran el recorrido narrativo completo de manera más o menos coincidente con Santo Domingo.

Resulta llamativo comprobar que la mayoría de las obras que corresponden al tipo más interesante (c) son más tardías que Santo Domingo y además, donde se encuentran más ejemplos es en torno a los mosaicos de influencia bizantina. Este factor parece indicar que en estas imágenes sorianas se recoge un ciclo más o menos completo, quizá de origen oriental o derivado de una tradición bizantina asentada, que se había desarrollado de manera clara en el románico y del que en la actualidad quedan muy pocas pistas. El prototipo iconográfico se conocía, pero también existían ciclos más abreviados y a la tradición principal se le sumaron otras fórmulas variables. En esta línea, destacan fuera de la Península los mosaicos de San Marcos de Venecia, en ellos se muestra un amplio desarrollo narrativo con varios momentos que en Santo Domingo tan sólo son mostrados con una escena¹⁶⁹. Referente a esta obra, las coincidencias temáticas se acaban en la escena del Castigo al trabajo (última en la cúpula veneciana), y las peculiaridades iconográficas no son siempre coincidentes. Las variantes son importantes y deben ser tenidas en cuenta para rechazar la filiación directa de la iglesia soriana respecto a los mosaicos venecianos (al margen de la cronología)¹⁷⁰. En este sentido, también resalta el Baptisterio de San Juan en Florencia donde a pesar de que la Creación del mundo aparece condensada en una sola imagen, más adelante el ciclo se desarrolla en coincidencia con Santo Domingo hasta la Muerte de Caín¹⁷¹. En esta misma línea de una densa secuencia narrativa sobresalen las escenas de Monreale y la Capilla Palatina (donde también hay coincidencias en cuanto al ciclo de los Hechos de los apóstoles). Por otro lado, en las pinturas de la nave de Saint-Savin, a pesar de su deterioro, se ve la igualdad temática hasta la Reprensión divina a Caín y, excepto algunos detalles, la idea de representación cíclica

¹⁶⁹ Esta característica responde a la relación con el Cotton.

¹⁷⁰ Detalles como la aparición de ángeles en la Creación del mundo, la narración más completa del Génesis, el Soplo de vida a Adán, la Introducción de Adán en el Paraíso, el Nombre a los animales, el Pecado explicado en varias escenas, el Ofrecimiento de los vestidos a los primeros padres, la Expulsión sin el ángel, etc.

¹⁷¹ A pesar de algunas diferencias en los detalles, la similitud en la elección de los temas es casi total (falta sólo la Presentación de Eva a Adán) y la tradición de estos mosaicos parece estar cerca del caso peninsular (excepto en cuanto a la concepción de la Creación del mundo y en ciertos detalles).

parece ser también cercana a la soriana. Resulta interesante señalar que en algunas de estas obras se encuentra figurado el ciclo de Noé, escenas que no se ven en Santo Domingo. También con bastantes coincidencias a nivel general resaltan las Biblias de Ste-Geneviève, Corbie, Polonia, Sainte-Marie-du-Parc, etc. Estas obras, individualmente parecen sugerir algún tipo de vínculo lejano, y aunque no permiten establecer una filiación sólida, incitan a una línea de seguimiento iconográfico, básicamente en torno a la miniatura francesa, que a su vez deriva en parte de Bizancio.

Aunque el conocimiento del desarrollo de la imagen bíblica es fragmentario, está claro que los libros de la Biblia fueron ilustrados desde los primeros años del cristianismo y entre ellos parece que el Antiguo Testamento tuvo cierta predilección. En general, en Occidente existen pocas escenas miniadas, pero el marco de la inicial fue considerado como propicio para desarrollar composiciones de estructuras narrativas más o menos complejas. Así, a menudo, en los medallones de las páginas iniciales se presentó el ciclo de la Creación del mundo modelo (a) como ocurre en las Biblias Michaelbeuern, Lothian, Merseburg, Pontigny, Souvigny y en otras. En estos casos las coincidencias están más relacionadas con las posturas y por ello no se deben admitir como influencias directas para la iconografía soriana.

En cuanto a la tipología de las escenas de la Creación sin la aparición de la Obra de los seis días, tipo (b), destacan las pinturas de Bagüés, Aghtamar, las miniaturas de la Biblia de Burgos, las iniciales de Douai, Marchiennes, Saint-Omer, las puertas de San Zenón de Verona, los relieves de Módena, Auxerre, Nîmes, Andlau, las puertas de bronce de San Miguel de Hildesheim, etc. Según Tronzo, Hildesheim remite a posibles vínculos anglosajones¹⁷². Y aunque en realidad esta idea no soluciona nada en cuanto a las líneas de conexión (ya que casi no hay ejemplos ingleses cercanos a Santo Domingo), es importante tener en cuenta que algunas obras anglosajonas remiten directamente a las corrientes bizantinistas¹⁷³. Dentro de esta clasificación, algunas iluminaciones carolingias ofrecen ciertas coincidencias y por su carácter de antigüedad merecen ser destacadas como posibles precedentes del ciclo en el que se basó Santo Domingo. De esta manera la Biblia de San Paolo Fuori le Mura es la que presenta mayores paralelos, sin embargo, también destacan las de Moutier-Grandval, Vivian y Bamberg (es importante destacar que

¹⁷² TRONZO, William, *The Hildesheim Doors: An Iconographic Source and its implications*, en "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 46 (1983), pp. 357-366.

¹⁷³ Lo mismo ocurre con las pinturas de Sigena realizadas por artistas ingleses quienes seguramente trabajaron en Winchester, visitaron Sicilia y llegaron a Aragón.

entre ellas se ven diferencias esenciales a pesar de que comienzan todas con la Creación de Adán y acaban con la Condena al trabajo). De nuevo, el interesante problema de las fuentes es sujeto de desacuerdo entre los estudiosos¹⁷⁴.

Al margen de los tres bloques estudiados, hay que centrarse en el ámbito de la escultura hispana. Así, si se hace una selección con las obras que resultan tener los temas más cercanos a Santo Domingo, el campo se reduce considerablemente. Una de las obras con más puntos de contacto por el número de escenas compartidas resulta ser la Puerta del Juicio de Tudela, a pesar de que el lenguaje figurativo es más tardío, existen algunas relaciones en la concepción iconográfica. Lo que está claro es que no puede ser considerada como un precedente, sino como una derivación de lo que debieron de ser modelos relativamente comunes (al menos en cuanto a la narratividad y en cuanto al número de escenas). No creo que se pueda hablar de una influencia soriana directa hacia Tudela ya que ciertas peculiaridades corroboran la utilización de distintas composiciones. En realidad, la comparación entre Tudela y Soria revela la pertenencia a dos tradiciones iconográficas diferentes interesadas por temas muy parecidos. En este sentido, en Puente la Reina también se repiten la mayor parte de las escenas de Santo Domingo, pero el factor cronológico, el desorden de las figuraciones y las diferencias iconográficas hacen que se aleje aún más que la obra tudelana de la trayectoria soriana.

Por otro lado, a pesar de que los ciclos son menos extensos, destacan aún como más cercanas las relaciones con dos obras aragonesas: la Seo de Zaragoza y San Juan de la Peña. En los relieves del ábside de la Seo no hay un desarrollo de todo el ciclo desde la Creación del mundo ni se solucionan de igual modo todas las escenas, sin embargo hay coincidencias destacables sumamente interesantes, algo muy parecido es lo que ocurre en San Juan de la Peña. Tanto el claustro pinatense como los relieves zaragozanos revelan

¹⁷⁴ He considerado interesante hacer referencia a esta polémica acerca de las Biblias carolingias para poder ver el estado de las investigaciones en relación con la problemática búsqueda de modelos iconográficos. El primero en posicionarse al respecto es Koehler quien, en 1933 establece que las Biblias de Tours derivan de una Biblia paleocristiana de León el Grande (440-461): KOEHLER, Wilhelm, *Tours I. II*, Berlín, 1930-1933, pp. 108-129. Por su parte Weitzmann años más tarde, en 1947, considera que no existió tal Biblia entera: WEIZMANN, Kurt, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, 1970 (1947). Mientras tanto, pasadas unas décadas, Kessler defiende la idea de un ciclo completo más largo y rico del que se extrajeron escenas que se copiaron en estas Biblias y cree que detrás de estas miniaturas tornesas había un extenso y consistente ciclo de dieciséis o más episodios: KESSLER, Herbert, "Hic Homo formatur": *The Genesis frontispices of the Carolingian Bibles*, en "The Art Bulletin", LIII (1971), pp. 143-160. Por último, Klein, en 1982, no piensa en la existencia de un modelo común sino en diferentes versiones que se adaptaron, ya que la variedad era demasiado grande como para admitir una única fuente común: KLEIN, Peter, "Les images de la Genèse de la Bible carolingienne de Bamberg et la tradition des frontispices bibliques de Tours", en "Texte et Image". *Actes du Colloque International*, París, 1984 (1982), pp. 77-

conocimientos de un ciclo que en ocasiones se comparte con Soria, pero ninguna de las dos obras se puede considerar como modelo para Santo Domingo. Es obvio que existían arquetipos perdidos, en los que destacarían las conexiones bizantinistas apuntadas hasta el momento, pero hoy por hoy no se puede concretar nada más. Como se ve, la problemática va más allá de una simple derivación iconográfica, y aunque no cuento con ningún dato que permita justificar la hipótesis de la existencia de un ciclo tan completo como éste en alguna portada, claustro o ábside de la Península, no por ello se debe descartar.

En conclusión, las conexiones entre la temática de los capiteles y los grandes ciclos de mosaicos italo-bizantinos derivados de miniaturas de Biblias bizantinizantes profusamente decoradas revelan la posibilidad de que el escultor principal conociese directa o indirectamente estas obras. En la misma línea, ciertas identidades con los manuscritos de procedencia francesa e inglesa llevan a deducir que, al menos el maestro principal, era un artista sabedor de lo que se realizaba en algunos de los focos artísticos más importantes del momento. Los vínculos compositivos con obras de influjo bizantino son patentes, y de nuevo remiten a la línea apuntada en los posibles modelos para las arquivoltas. Al margen de considerar la existencia de bocetos, la coherencia visual de Santo Domingo apunta a un modelo formado por un ciclo con una riqueza narrativa importante. De este modo, parece que la relación más directa se debe establecer con una posible Biblia miniada de procedencia extranjera a cuya existencia se unieron las tradiciones locales para formar un ciclo como éste.

Finalmente, resaltaré que el estudio de las analogías con otras obras me ha llevado a establecer la identificación del conjunto de unas escenas que habían sido ignoradas en otros estudios o interpretadas erróneamente (Cp 5 y Cp 6). La colocación de los relieves de los Hechos de los apóstoles parece corroborar la presencia de un ciclo coherente y completo de ámbito bizantino (en la línea de lo apuntado podría perfectamente pertenecer a esta hipotética Biblia o a bocetos extraídos de ella).

Si las relaciones del ciclo de los capiteles no apuntan al ámbito silense, no parece que suceda lo mismo en cuanto a las figuraciones que pueblan el cimacio de la portada. Es el momento de determinar en qué medida Silos y su entorno vuelven a aparecer como referencia para los artistas sorianos y cómo las composiciones silenses pudieron ser los

107. Si se parte de estas consideraciones divergentes está claro que el tema es difícil, por lo cual todo lo que se diga acerca de versiones originales queda dentro de la pura hipótesis.

modelos para crear el exuberante arabesco de follaje que atrapa a los seres fantásticos que componen el cimacio de Santo Domingo.

- IX. 5. Cimacios: vegetales, seres fantásticos, roleos y luchas

F. 153-164

La parte superior de los capiteles está plagada de un estupendo universo decorativo que actúa como sustento de las arquivoltas. El estudio de este elemento arquitectónico servirá para reforzar la teoría de que este tipo de creaciones parten de motivos silenses ampliamente difundidos por la zona. Pero antes de comenzar el análisis es importante señalar que esta riqueza de formas se produce exclusivamente en torno a la portada, ya que en el resto de la fachada no hay una decoración tan variada y la moldura de los otros capiteles únicamente se compone de elementos vegetales bastante frecuentes en el románico¹⁷⁵.

Sobre el grueso cimacio del ciclo del Génesis se localiza una estrecha moldura decorada con variados elementos geométricos¹⁷⁶. Pero la parte que más interesa para este

¹⁷⁵ Resulta complicado distinguir perfectamente cuáles son los fragmentos del siglo XII ya que las sucesivas restauraciones copiaron lo poco que quedaría del original. Se sabe con certeza que algunos cimacios fueron repuestos en 1917, pero en ningún lugar se indica a cuáles corresponden los cambiados, por ello es necesario actuar con suma cautela. En la parte del primer nivel de arcos (desde la izquierda) se desarrolla una cenefa formada por un tallo apaísado con una curvatura sinuosa que enlaza varios vegetales, hacia arriba y hacia abajo, para rellenar todo el espacio. Cada una de las hojas surge del brote central que aparece por debajo de la zona más alta de inflexión de las ondas, y consta de un pámpano con tres limbos y nervatura que ocupa, de perfil, los espacios vacíos respecto al tallo. A pesar de que esta es la ornamentación más frecuente, se interrumpe en el sexto capitel (Cf I 6) y cambia para mostrar parejas de hojas, similares a las anteriores pero colocadas en vertical (paralelas y opuestas) y rodeadas por un fino tronco que las envuelve por encima. Desde la distancia parecen tener forma de palmetas semejantes a las de la delgada arquivolta externa de la portada. En la zona de la derecha de la portada, en el resto de arquerías, se continúa con una decoración similar a la segunda, pero en este caso las hojas tienen sólo dos limbos. El resto de impostas de esta zona no presentan ningún tipo de ornamentación y son totalmente lisas. En cuanto al cimacio que remata las arquerías de arriba, a pesar de estar gravemente deteriorado, se aprecia una ornamentación general que cambia en momentos puntuales. La erosión es enorme (sobre todo en las partes frontales) y tan sólo se pueden apreciar masas informes (los detalles se determinan mejor en las zonas más cercanas al muro). Así, se ve una serie de parejas de hojas carnosas dispuestas verticalmente y contrapuestas, rodeadas por un tallo semicircular (parecido al recurso decorativo de Cf I 6). Por encima de uno de los capiteles (Cf II 3) la cenefa se convierte en un roleo curvado que termina en hojas que no se aprecian bien. La ornamentación vuelve a cambiar en el tramo siguiente y aparece de nuevo igual a las primeras impostas (aunque las hojas están tratadas de manera más elaborada). En relación con la línea corrida que pasa por encima de la portada en el cuerpo adelantado, es necesario destacar que se ve muy mal y por ello soy incapaz de determinar la decoración que presenta. Finalmente, sobre el capitel Cf II 8 se realiza un cimacio igual a los iniciales, pero ésta vez con las hojas más esquemáticas (de nuevo no se distingue nada bien). El tipo de hojas carnosas en parejas se aprecia, con ciertas diferencias, en Osma, Silos, San Nicolás de Soria, San Juan de la Peña, Sangüesa, Agüero, etc.

¹⁷⁶ La decoración consta de dos hileras superpuestas de ondulaciones redondeadas con estrías verticales, posiblemente hojas, que rellenan los vacíos y continúan hasta las mochetas. Este tipo de ornamentación con serie de semicírculos y líneas es frecuente desde época visigoda tal y como se puede ver en sillares de esta provincia descritos en GUTIÉRREZ DOHIJO, Eusebio, *Nuevos sillares decorados de época visigoda procedentes del Suroeste de la provincia de Soria*, en "Celtiberia", 90 (1996), p. 34. Sin embargo, no es necesario remontarse tanto en el tiempo pues parecida decoración también se ve en época románica. Sobre los frisos

capítulo es la que desarrolla con profusión un esquema basado en una maraña creada por extensos tallos terminados en hojas carnosas. Se trata de vegetales que se retuercen a lo largo de toda la superficie para crear un laberinto de formas intrincadas, enroscadas alrededor de múltiples cuerpos de seres fantásticos, animales y humanos. En líneas generales, predominan los motivos animalísticos y la espesa forma vegetal, ya que tan sólo aparecen tres figuras de hombres insertas entre, al menos, treinta y tres animales o híbridos. Entre los seres monstruosos destaca una variada tipología: se observan dragoncillos, sirenas-ave, serpientes, cuadrúpedos, animales alados de cabeza leonina o canina, leoncillos, reptiles de colas anilladas y retorcidas, seres extraños de difícil identificación y otros. La cuestión se complica al pretender aislar cada uno de los asuntos, ya que hay zonas parcialmente destruidas que impiden ver los detalles, dificultad a la que se suma el hecho de que ciertas colas de los animales terminan en formas vegetales carnosas que se mezclan con los motivos siguientes. Por todo ello, resulta muy difícil llevar a cabo la tarea de discernir dónde acaba o empieza cada uno de los diseños¹⁷⁷.

En este completo bestiario domina la variedad de las posiciones de los protagonistas que se vuelven hacia fuera o hacia atrás, se atacan, se enfrentan, cruzan los cuellos o las colas, y se pican o muerden. En el intrincado revoltijo de seres fabulosos se acentúan las expresiones y los gestos de tensión con ademanes bastante dramáticos. Así, el entramado decorativo no presenta en ningún momento una simetría clara, se evitan los frontalismos, y el *horror vacui* parece ser una de las principales características. La profusión del vegetal llena todos los fondos de las escenas y cada uno de los elementos atrapados se adapta a la forma de los espacios a partir de disposiciones sinuosas, factor que imprime un acusado movimiento y otorga una sensación, en cierta medida, caótica. Además, los valores de sombra creados por el claroscuro de los relieves destacan en profundo resalte y dotan al conjunto de gran plasticidad. La totalidad muestra una coherencia visual que se

de jamba cambia y se puede distinguir un nuevo motivo geométrico: una banda plisada en zig-zag compuesta por varias incisiones paralelas colocadas en diagonal que se cruzan con otras situadas a la inversa para formar triángulos. En el lado opuesto de la portada se continúa igual (aunque limitada a la zona más baja y sin motivo decorativo por encima). Pero vuelve a cambiar en el siguiente capitel para alternarse con el motivo ondulado descrito al principio. De hecho, este adorno reemplaza al triangular en el próximo tramo y queda de nuevo limitado a dos filas de hojas redondeadas que permanecen hasta el último capitel del ciclo del Génesis. Los aparentes titubeos en la decoración parecen indicar manos distintas y en los cimacios también se constata una diferencia de estilo en la realización de los animales: los de Ci 6 son más planos que el resto y el lugar que ocupan es más estrecho (el tipo de talla es similar al de algunos de los capiteles de Agüero en los que también aparecen animales fantásticos).

¹⁷⁷ Respecto a las descripciones, remito al capítulo VI.

fundamenta en el hecho de que cada uno de los distintos fragmentos del cimacio se desarrolla sin interrupción evidente¹⁷⁸.

Por otra parte, tanto la habilidad mostrada en la realización de los motivos como la complicación y la repetición minuciosa de los elementos, constatan la ausencia de titubeos formales, un rasgo que, sin duda denota la familiarización con la temática. De hecho, este recurso compositivo de seres atrapados entre vegetales es una constante en el siglo XII y responde a un repertorio ornamental ampliamente distribuido. Entre los reinos hispanos sobresalen las esculturas con esta temática en torno a las canterías vinculadas con Silos. En relación con este monasterio burgalés, es importante destacar que en varias ocasiones se ha demostrado que el repertorio del denominado segundo taller se basó en el primero. Así, entre los capiteles más antiguos del claustro ya se encontraban muchas de las tipologías que más adelante contaron con mayor éxito. Boto menciona que “la temática animal y monstruosa fijada por el primer taller silense fue retomada por el segundo a nivel formal, iconográfico y -lo que es más importante- programático. Ello apunta a la continuidad de una conciencia clara de cuál era la función y el sentido de este claustro”¹⁷⁹. Aunque también ciertas miniaturas pudieron haber servido de modelo al prestar las plantillas de sus composiciones, los repertorios escultóricos de los primeros capiteles jugaron un papel primordial tanto en Silos como en las obras que se vinculan con este monasterio¹⁸⁰. De hecho, varias posturas se parecen

¹⁷⁸ No obstante, hay que indicar que la terminación de las piezas en la zona que corresponde a la parte más cercana del muro corrobora la realización en partes y la posterior colocación. Esta idea también se constata por la aparición de seres enredados en agrupaciones de tallos que no continúan en el mismo lugar en la zona del capitel siguiente. Posiblemente se esculpieron los motivos en superficies diferentes, con formas de medio cubo, en algún caso mayores a lo necesario ya que hay escenas que comienzan con dos tallos sin conexión aparente con lo anterior: este dato evidencia que parte de la rama de la que se bifurcan se cortó para adecuar la pieza al espacio. Posteriormente se debieron acomodar los relieves a la forma de cada capitel y se aplicó un relleno para las juntas. Los detalles del tratamiento de las plumas, pelajes y rostros denotan una diferenciación de modos de hacer dentro de una misma concepción de taller. A pesar de que los rasgos son similares, las proporciones varían notablemente: en algunos casos los animales son esbeltos y ligeros, pero en ocasiones se presentan cuerpos voluminosos y corpulentos, los planos de relieve son más abultados o más lisos, etc.

¹⁷⁹ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 145. Estas mismas ideas ya habían sido resaltadas por Valdez del Álamo en su tesis doctoral acerca de la totalidad del claustro. VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Nova et Vetera” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986.

¹⁸⁰ En cuanto a la tipología de las escenas, se observa claramente una relación indirecta con ciertas miniaturas e iniciales de carácter puramente decorativo. Este tipo de ornamentaciones fue frecuente en los *marginalia* de las miniaturas (sobre todo desde época carolingia en adelante) y así destacan las ilustraciones del Evangelionario de St. Bertin (Pierpont Morgan Library, ms. 333, fol. 51 y fol. 1), del mismo manuscrito (Saint-Omer, Bibl. mun. ms. 56, fol. 36), la Biblia de Arras (Arras, Bibl. mun. ms. 559, fol. 158), el Salterio de Winchester (Londres, British Museum ms. 60, fol. 13), la inicial de una Biblia del Mont Saint-Michel (Avranches, Bibl. mun. ms. 75, fol. 1), la Vida de Baudemundo (Valenciennes, Bibl. mun. ms. 501, fol. 10r),

mucho a las silenses como para no resaltar su proximidad: aquellas en las que las cabezas se vuelven hacia atrás, las de los cuerpos colocados de perfil y los torsos de frente, las de las grupas y los cuellos estirados hacia el suelo, las de unas patas levantadas mientras las otras se quedan en tierra, las de los brazos exageradamente abiertos y otras. Sin embargo, no todo se debe vincular con esta abadía benedictina ya que hay constancia de seres fantásticos a lo largo de toda la geografía del románico¹⁸¹. De hecho, el propio repertorio silense se conecta de manera directa con el tolosano: en los capiteles de la Daurade hay feroces dragones, leones y roleos con un efecto visual muy cercano al de Silos y, al margen de Toulouse, los catálogos de monstruos conocidos como “silenses” también se pueden rastrear en la Ile-de-France, en Borgoña y hasta en Sicilia¹⁸². Aunque los problemas son muy difíciles de resolver porque la trama de las corrientes iconográficas es muy compleja, sin duda Silos fue una fuente de irradiación muy fuerte para la mayoría de las obras castellanas. Por ello, en el caso de Santo Domingo no es tan importante buscar de dónde procede el repertorio del monasterio burgalés, como constatar que Silos marcó las pautas artísticas previas a la decoración de este cimacio y que los artistas sorianos estaban bajo su influjo. Una vez establecida la fuente temática es necesario buscar cuál pudo ser el precedente más directo de la decoración de este elemento.

En primer lugar es importante destacar que en el claustro benedictino no aparece ningún cimacio decorado con roleos del tipo soriano. En realidad, la mayor parte de los

etc. Por otro lado también se ven a menudo figuras que luchan con animales, y animales que se enredan sin más en las densas marañas de los entrelazos de algunas cruces irlandesas, en obras de eboraria como el crucifijo de Fernando y Sancha, en marfiles como el del Museo de Cluny, etc. Del mismo modo, también es posible explicar el éxito de este tipo de composiciones basándose en los repertorios formales de tejidos, sedas y marfiles importados desde Bizancio o desde otros lugares de procedencia oriental.

¹⁸¹ Existen arquivoltas con bestiarios en varias de las obras francesas estudiadas por Boss-Favre. Por ejemplo en Vouvant, Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, Saint-Hilaire de Melle, Macqueville, Aulnay, Civray, Chermignac, Contré, etc. Además, aparecen animales fantásticos aislados, bestias y monstruos en otras roscas como las de Genouillé, Pamproux, Chadennac, Saintes, Ruffec, Angers, Vézelay, Variase, Saint-Symphorien.-de-Brove, etc: BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987). En la mayor parte de estas obras galas los cimacios están decorados con formas vegetales repetidas y, aunque algunas veces se encuentran animales fantásticos, sobresalen las composiciones reiterativas con temática simple. Se trata de cimacios claramente diferenciados de los sorianos. Entre las obras italianas destacan las esculturas de las arquivoltas o dinteles como las de la Sacra de San Miguel de Piamonte, Trassaco, Castelritaldi y otros. Y en la zona oriental resaltan los relieves de varias capiteles de las iglesias de Jerusalén, muchos realizados por talleres vinculados con Toulouse.

¹⁸² En el claustro de Monreale destacan varios capiteles con temática de roleos con humanos y animales que se pueden relacionar lejanamente con Soria. Acerca de las conexiones con los citados centros de fuera de la Península, véase VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986; y BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000.

F. 600-602,
573, 578,
574, 577,
582-585, 55!

F. 619-621

capiteles muestran decoración geométrica o vegetal¹⁸³. Entre las piezas del claustro destacan los siguientes capiteles por recordar vagamente a las composiciones o a la morfología de los animales sorianos: el núm. 6, el núm. 8, el núm. 35, el núm. 39, el núm. 53, el núm. 55, etc. Sin embargo, es necesario apuntar que las coincidencias no son más que parciales¹⁸⁴. En este sentido parece que en los pequeños capiteles de la urna de Santo Domingo es donde se aprecian monstruos más cercanos a los sorianos, concretamente muy similares a los de Ci 6, de factura plana y gestos expresivos. La existencia de un repertorio ornamental tan variado remite a la posibilidad de que hubiese más figuraciones de este tipo en el conjunto del monasterio. Así, es factible que la portada norte o la puerta oeste tuviese un cimacio decorado con una tipología de formas similar a la soriana. De hecho, aunque no tengo constancia de cómo son las piezas (ya que no existen fotos en la publicación que he consultado), Frontón destaca que existe “un fragmento de lo que debió ser una imposta o acaso el ábaco de un enorme capitel doble cuyo acusado deterioro impide precisar con certeza sus motivos ornamentales: tal vez dos cuadrúpedos entre una tupida floresta de sinuosos y ondulantes tallos de los que brotan hojas bulbosas típicamente silenses”, esta autora más adelante dice que “sinuosos y ondulantes meandros de tallos, con hojas carnosas enroscadas sobre sí mismas –muy similares a los figurados en los ábacos de los capiteles del claustro, en particular a los de los núms. 43, 48, 53 y 57– decoran varios fragmentos de cimacios de capiteles o impostas procedentes de las desaparecidas edificaciones románicas”¹⁸⁵. Estos fragmentos podrían corroborar la idea de que en Soria se realizó un cimacio cuyo precedente más importante podría estar en las portadas de Silos. Así, el vocabulario decorativo parece proceder, en parte, de este importante monasterio burgalés. No obstante, es importante destacar que parecida temática también se puede ver a lo largo de toda la geografía del románico peninsular: en los capiteles de Santiago de Compostela, Ahedo de Butrón, Almazán, Osma, Cerezo de Riotirón, Gumiel de Hizán, Moradillo de Sedano, Agüero, San Juan de la Rabanera, San Pedro de Soria, etc. Lo más probable es que, en base a unos modelos conocidos y frecuentemente utilizados, los artistas sorianos se limitasen a copiar soluciones a partir de bocetos ampliamente distribuidos, en consecuencia lo más lógico es que no intentasen

¹⁸³ En el capitel núm. 34 y en el núm. 35 las formas son parecidas a las descritas en nota al principio de este apartado para las molduras de las arquerías laterales de Santo Domingo.

¹⁸⁴ El tema de los posibles paralelos temáticos será retomado en los capítulos XII y XIII donde reaparecen los seres fabulosos.

¹⁸⁵ FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *Esculturas inéditas del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, en “Glosas Silenses”, VII/1 (1996), p. 44.

ofrecer un significado concreto a cada representación. Así, la inercia de la imitación llevó a emplear esquemas a lo largo de variadas composiciones en localizaciones diferentes como capiteles, arquivoltas, modillones, frisos, etc. En este sentido, es importante destacar la ausencia de otros cimacios con temática similar a ésta. Así, carecen de decoración los de San Pedro de Soria, San Juan de Duero, Gumiel de Hizán, San Millán de Lara, San Pedro de Caracena, San Juan de la Peña, Osma, Santa María de Tiermes, Omeñaca, Cerezo de Riotirón, Santiago de Compostela, Moradillo de Sedano, etc. Aparte de algunos de estos en los que aparece temática vegetal repetitiva, no hay casi ninguno con bestias, hombres y vegetales. Los únicos de los que tengo constancia son los del exterior de la girola de Santo Domingo de la Calzada, los de la portada de Santa María de Piasca, los de Santa María y Santa Cecilia de Aguilar de Campoo y los de la portada de San Miguel de Estella. De todos ellos el que destaca notablemente es el navarro, aunque no sin ciertas diferencias respecto al soriano: por ejemplo, las cabecillas de animales que se colocan en las esquinas y la claridad con la que se distinguen los seres fantásticos (especialmente los situados por encima del relieve de las Tres Marías)¹⁸⁶. Además es importante destacar que, tal y como dio a conocer Martínez de Aguirre, en el interior del ábside central también existen roleos poblados con seres que se enfrentan¹⁸⁷. El hecho de que en Estella existiera un cimacio con una tipología similar a la soriana y las interesantes conexiones de ambas obras con otras que aparecen de forma recurrente tanto en los análisis iconográficos como en los formales, induce a creer que ni Santo Domingo de Soria ni San Miguel de Estella fueron casos aislados, y por ello debieron existir más ejemplos entre las portadas de las iglesias de los reinos hispanos. Lamentablemente, se han perdido el resto de eslabones pero los datos mencionados respecto a Silos corroboran una posible línea de influencias. El que no hayan salido a la luz todos los fragmentos silenses encontrados en las sucesivas excavaciones dificulta la tarea, pero sin duda algunas de las claves de interpretación de Santo Domingo de Soria estaban entre las desaparecidas edificaciones románicas con las que también se conecta San Miguel de Estella.

F. 650-651,
654-655

¹⁸⁶ Las cabecitas estelresas son similares a las que aparecen en algunos de los capiteles del interior de San Isidoro de León, pero no tengo constancia de ningún estudio que mencione esta relación. De todos modos, resulta interesante por la vinculación de la iglesia isidorana con Toulouse. Al margen de este ejemplo temprano hay cabecitas en las esquinas de algunos de los capiteles de Santa María de Aguilar de Campoo, la tipología es similar a la estelresa.

¹⁸⁷ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Nuevas esculturas románicas en San Miguel de Estella*, en “Príncipe de Viana”, 210 (1997), pp. 7-36.

Finalmente, es importante señalar que, pese a la riqueza del cimacio de Santo Domingo, no tengo constancia de ningún autor que se halla interesado por establecer su descripción y análisis. Únicamente Sainz Magaña cree advertir un significado en consonancia con el contexto programático de los capiteles del Génesis¹⁸⁸. Años más tarde, Boto añade al respecto “que la temática no se altera en los cimacios de las cestas de contenido cristológico ni en las correspondientes a la Creación cuando el mal no había hecho aparición y el *ornatus* definía el mundo. Una clara ambigüedad semántica domina estos frisos”¹⁸⁹. En el libro más reciente acerca de Santo Domingo se identifican algunos temas y animales, pero sin un orden sistemático, y se dice “no hay, como vemos, un mensaje en estas figuraciones, que por su emplazamiento e iconografía representan un marco adecuado a la libertad de los escultores”¹⁹⁰.

Coincido con Boto y con Rodríguez Montañés y a mi juicio, no parece existir un discurso narrativo que permita realizar una lectura clara para esta desbordada fantasía. De hecho, los esquemas de las escenas solamente permiten apuntar un carácter de enfrentamientos con el protagonismo de bestias y seres fantásticos que luchan entre sí o con humanos¹⁹¹. Creo que en la mayoría de ocasiones los monstruos y los vegetales se

¹⁸⁸ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 369.

¹⁸⁹ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 245.

¹⁹⁰ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 77.

¹⁹¹ Si se tuviese que hacer una lectura alegórica se podría destacar que con los ataques es posible que se tratara de representar el mundo real. Así, el tema se centraría en la idea de la vida como una lucha interna en resistencia al acecho de los vicios y los aspectos negativos. Desde este punto de vista, el mundo sería el cimacio (testimonio de la oscilación entre el bien y el mal: el hombre y los monstruos), estaría situado justo por encima de la historia del Génesis (en los capiteles) que le serviría de sustento y de la cual sería consecuencia directa; y a la vez colocado por debajo de la imagen de la Gloria, Adoración, Encarnación y Redención como punto de partida para la vida terrenal y eterna (el tímpano y las arquivoltas). Dentro del ámbito mundanal, los enfrentamientos de los hombres con las fieras y los seres fantásticos que se agreden entre sí, serían entendidos como símbolos de la lucha que llevaría a la sumisión del mal bajo los humanos que representarían al bien. Sin embargo, no creo que esta rebuscada explicación pudiese ser entendida por los hombres del siglo XII, y por ello descarto que el cimacio fuese concebido con esta idea simbólica. Acerca de las posibilidades alegóricas de las escenas de luchas se ha dicho mucho y no es este el lugar de detallar las variadas opiniones de los investigadores (haré una breve mención de este asunto en los capítulos XII y XIII). No obstante, destaco (por ser una referencia acerca de la única obra que se ha puesto en comparación con el cimacio soriano) que Valdez del Álamo apunta que los dos capiteles de los cazadores de Estella (que se insertan en la parte de la derecha de la portada al final del ciclo de la Infancia) “pudiesen tener una intención moralizadora ya que parecen participar en la batalla entre lo bueno y lo maligno”: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 263. Sin embargo, Martínez de Aguirre estudia el capitel de Herodes del interior de la parroquia estellesa y respecto a los capiteles de los cazadores mencionados por la autora norteamericana opina que “hay que considerar la hipótesis de que dentro del desorden en el montaje que evidencia la portada, un capitel destinado a ella [a la Matanza] hubiese sido colocado en el ábside, de modo que los capiteles con jóvenes luchadores hubieran pasado a ocupar un final del ciclo de la Infancia inicialmente no previsto”: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Nuevas esculturas románicas en San*

convirtieron en meros recursos decorativos que rellenaban los espacios vacíos y se combinaban de manera arbitraria y caprichosa. La flora diversa (con hojas “de pulpo”, acanto y troncos) con la que se mezclaron los seres monstruosos, condicionaba la distorsión de los cuerpos en favor del juego decorativo que simplemente buscaban los artistas. De este modo, seguramente el cimacio se convirtió en una “excusa” ideada para ser contemplada más allá de significados concretos. Considero que, al margen de las complejas explicaciones hermenéuticas, se debe ver este elemento de la portada como un complemento decorativo sin más.

Sin olvidar el claro predominio de las influencias silenses, parte de la capacidad creativa de los artistas sorianos se puede contemplar gracias al enorme efecto plástico de este cimacio. Los relieves, que responden con ligeras variantes a las formas más habituales del románico, han sido frecuentemente olvidados pero no por ello carecen de importancia.

- IX. 6. Conclusiones

Resulta significativo constatar, en primer lugar, que no se han conservado escenas de la Creación del mundo entre los vestigios escultóricos tardorrománicos peninsulares; en segundo lugar, que son muy escasos los ejemplos monumentales con el resto de la temática del Génesis; en tercer lugar que hay paralelos compositivos que permiten identificar una serie de escenas de las que hasta el momento nada se había dicho (el ciclo de los Hechos de los apóstoles); y finalmente, que no existen casi cimacios con una ornamentación tan destacada como la de la parroquia soriana. Sin duda, la importancia del conjunto es enorme, y por eso este capítulo ha pretendido llamar la atención sobre el interesante campo de estudio que se abre tras el análisis de sus escenas.

También es curioso comprobar que en el marco del Antiguo Testamento no existe una relación directa con Silos, pero sí la hay con obras que se asocian a Bizancio (sobre todo en cuanto a Biblias francesas y mosaicos sicilianos). Así, aparece como muy factible la posibilidad de que existieran ilustraciones de amplios ciclos narrativos orientales que se copiaron reiteradamente con modificaciones según las peculiaridades locales, conjuntos que de una manera u otra acabaron por llegar a la Península (seguramente a los círculos monásticos más importantes). Aunque hoy por hoy no

Miguel de Estella, en “Príncipe de Viana”, 210 (1997), p. 10. Es decir, con un análisis profundo de los datos parece que ciertas explicaciones, aunque bonitas, deben ser desechadas.

quedan testimonios en Castilla con esta temática es posible que hubiese existido alguna obra con ella, y en el caso de que así fuera, lo más probable es que se localizara en Silos, monasterio del que significativamente destaca su papel como difusor de los seres fantásticos y de las formas ornamentales de los vegetales que pueblan el cimacio de Santo Domingo. Una hipótesis permite suponer que si los tipos de Silos eran conocidos y copiados en Soria, el ciclo de los capiteles del Génesis también pudiera haber tenido allí un modelo. En este sentido cabe destacar el caso de Osma, catedral de la que casi todo ha desaparecido pero de la cual resaltan los vínculos con Soria (tal y como se ha visto y se verá). La composición de Languilla, única en Castilla, remite a la posibilidad de que al margen de Soria los artistas segovianos se estuviesen basando en modelos de Osma o Silos. De todos modos, respecto al Antiguo Testamento resaltan las conexiones, que sí se pueden comprobar en la actualidad, con Aragón y concretamente con la Seo de Zaragoza, San Juan de la Peña y Tudela.

En los capítulos correspondientes al rosetón y a los capiteles de la fachada se verá en qué medida los esquemas bizantinizantes, silenses o aragoneses condicionaron de nuevo a los sorianos. Pero antes de profundizar en ello, es necesario conocer a quiénes corresponden las figuras de las enjutas, ya que su colocación reviste una importancia mayor que el resto de elementos que aún quedan por estudiar. Además, su identificación y el estudio de los paralelos compositivos permitirá aportar más luz acerca de los posibles precedentes utilizados para la fachada de Santo Domingo.

Hace apenas cinco años Valdez del Álamo aseguraba en un artículo que “la iconografía de la escultura románica española apenas ha empezado a ser explorada”¹. Aunque desde entonces se han realizado interesantes y clarificadores estudios en este ámbito, es importante señalar que aún queda mucho por hacer. En este sentido, esta segunda parte se plantea como una investigación que intenta ampliar, renovar y matizar algunas opiniones vertidas sobre Santo Domingo.

Sin duda, la decoración de su fachada destaca por ser una de las más completas del tardorrománico hispano entre las que se conservan en la actualidad. El tímpano, las cuatro arquivoltas, el ciclo de los capiteles y el rosetón la hacen única frente a sus congéneres y, a pesar de que son numerosas las iglesias románicas con las que se reflejan diversos vínculos, ésta merece una atención especial por su valor temático. No obstante, su interés no radica en la creación de novedades iconográficas (ya que es posible rastrear la tradición a la que pertenecen casi todas las imágenes), su importancia está determinada por reflejar de manera sorprendente la dinámica de copia y adaptación propia de los artistas peninsulares de la segunda mitad del siglo XII².

El conjunto de la portada se concibe mediante un plan bien determinado: con el Génesis se demuestra la importancia de la obra del Creador y la causa de la Caída del hombre: el Pecado. Mientras el ciclo del Antiguo Testamento se interrumpe para mostrar el ideal de vida de los cristianos a partir de historias de los Hechos de los apóstoles, en el

¹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Ortodoxia y Heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la cuestión*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IX-X (1997-1998), p. 20.

² Es obvio que la elección de unos asuntos u otros respondía a unas necesidades, ya fueran teológicas o compositivas. La cuestión es establecer un argumento válido acerca de la primacía de una idea u otra.

lugar principal de la portada se asocia el misterio de la Trinidad al triunfo de la Segunda Parusía y el grupo central es adorado por los cuatro Vivientes, el profeta Isaías, la Virgen y los veinticuatro Ancianos apocalípticos. En este mismo contexto, los Inocentes (considerados como los primeros mártires del cristianismo) remiten a la vida futura y, finalmente, los ciclos de Infancia y Pasión testimonian la doble naturaleza de Cristo. Con la victoria sobre la muerte, gracias a la Resurrección, se cierra el círculo de este pensamiento teológico en el que se cuenta ampliamente el núcleo de la doctrina cristiana. La importancia de este notable despliegue iconográfico no ha sido siempre destacada según su justo valor y por ello es necesario que sea estudiado a partir de una reflexión crítica (que debe basarse en el análisis de las variantes y peculiaridades de cada uno de los temas).

A partir del examen de cada tema es posible establecer en qué medida se “hispanizan” ciertas escenas y de qué modo se hacen propias las tradiciones peninsulares. Pese a que no se puede concebir el programa por fragmentos, es necesario aislar los temas en diferentes apartados para así estudiarlos detalladamente, de esta manera la segunda parte de esta tesis se estructura a partir de las unidades compositivas que corresponden al tímpano (T), las cuatro arquivoltas (A I, A II, A III y A IV), los capiteles de la portada (Cp), las figuras de las enjutas (E), el rosetón (R) y los capiteles de la fachada (Cf). En las conclusiones se contemplará todo desde la perspectiva del conjunto.

Ya que la existencia de paralelos escultóricos demuestra el éxito de ciertas recetas, uno de los principales problemas es la localización de las canterías desde las que se difundieron los esquemas. En este sentido, la diversidad románica encuentra en esta portada un sugestivo exponente de la manera de trabajar de los artistas, de su forma de ver las cosas y de cómo se enfrentaban a los problemas. De esta manera, Santo Domingo se convierte en una de las claves para entender mejor el complejo entramado de ciertas relaciones iconográficas entre diversas obras.

- XIV. EL ESTILO DE LOS RELIEVES. GENERALIDADES

“En lo que respecta al modelo el artista confía a su memoria visual el recuerdo de los monumentos que ha visto y las cosas que le han conmovido: pero esas imágenes no son concretas y en él están sometidas a una interpretación, a una reconstrucción e incluso a ese tratamiento especial que es el olvido”.

Henri Focillon

En el complicado entramado de las relaciones formales del tardorrománico hispano, Santo Domingo ocupa un papel muy importante, pero a pesar de algunas interesantes aportaciones todavía no se ha logrado situar el taller en el lugar que le corresponde. Esta realidad deriva de un problema realmente complejo: el léxico común de la época dificulta hacer distinciones exactas y en consecuencia son muchos los vínculos que remiten a obras variadas en un ámbito espacial relativamente amplio. Mi intención es poder hallar algún atisbo de solución y para ello es básico abordar el estudio de la plástica de la manera más profunda posible.

Con este capítulo no pretendo establecer comparaciones detalladas con otras obras, intentaré únicamente definir los rasgos de estilo que se perfilan como básicos para llevar a cabo, más adelante, la tarea de la confrontación. Resulta evidente que para realizar las comparaciones hay que detenerse, en primer lugar, en las peculiaridades más significativas del estilo soriano. Así, a primera vista, se puede destacar que el conjunto de estos escultores no se encuentra en la línea de elevada calidad propia de lugares tan brillantes como Santo Domingo de Silos, Santiago de Compostela, Santo Domingo de la Calzada, Santiago de Carrión de los Condes y otros. Sin embargo, el taller de Soria resalta, entre otras cosas, por la coherencia del estilo, por la minuciosidad de los detalles, por la capacidad de creación narrativa aplicada a una gran variedad de temas, por la puesta en escena y por la monumentalidad del resultado¹.

¹ Existen cincuenta y tres dovelas esculpidas en las arquivoltas de la portada, un gran tímpano con nueve figuras, veintinueve dovelas en el rosetón (de las cuales dieciocho presentan seres fantásticos, animales y hombres), un complejo cimacio (decorado sobre todo a los lados de la puerta), dos efigies en los nichos de

Todo ello hace que se deba considerar a esta obra como un interesante exponente de un centro escultórico activo formado por artistas conocedores de lo que se realiza en el momento tanto en el ámbito iconográfico como en el estilístico. Santo Domingo resulta ser un testimonio clave de la sorprendente vitalidad escultórica hispana que marcó la segunda mitad del siglo XII.

- XIV. 1. Aspectos formales de la figuración humana

Analizado el conjunto de los relieves, se debe resaltar que el hombre es quien está concebido con un mayor interés ya que es el protagonista indiscutible de cada uno de los ciclos narrados en la portada. Es decir, tanto en la representación de los veinticuatro Ancianos, en las escenas de la Matanza, en las imágenes del ciclo de la Infancia, en las de la Pasión, en el tímpano, y en el desarrollo del relato del Génesis aparecen ancianos, jóvenes, ángeles, mujeres y niños. Al ser una portada prioritariamente historiada, la imagen del ser humano está tratada en un porcentaje muchísimo más elevado que el resto de asuntos. En el caso de los capiteles de las arquerías ciegas laterales y en el rosetón, la presencia humana disminuye notablemente frente a la de los animales reales o fantásticos, pero aún así continúa destacada.

Si bien se puede recalcar una serie de coincidencias constantes en el tratamiento de las figuras, es necesario hacer hincapié en ciertos aspectos divergentes como las proporciones, los rasgos físicos, las posturas, la manera de disponer los plegados, el acabado final, la creación de sombras, la valoración de los espacios, las composiciones, etc. Detalles cuyas diferencias se deben, sin duda, a los diversos modos de entender la plástica románica y también a las pautas marcadas por los bocetos utilizados para cada figura². En cualquier caso, existe una gran uniformidad en el estilo y seguramente los artistas más cualificados del taller, que conocían bien otros monumentos más importantes, inculcaban al resto de componentes menos capacitados un método común de trabajo.

Las características más generales del tratamiento de las formas corresponden al vocabulario propio de la época, y tal y como se puede ver en la mayoría de centros

las enjutas y veinticuatro capiteles en el conjunto de la fachada. El conjunto de la producción escultórica es realmente notable.

² De hecho, a veces los cambios se pueden relacionar directamente con la identificación de las posibles manos de los componentes del taller. Estos datos llevarán a establecer los análisis comparativos entre los modos de enfrentarse a los relieves y más tarde servirán para determinar las conexiones con otras esculturas

hispanos de la segunda mitad del siglo XII se compartía una idea parecida de la concepción escultórica. Sin embargo, a pesar de la reiteración de unos estilemas comunes a otras canterías, desde el taller soriano se evidencian unas interpretaciones particulares en el tratamiento del relieve. Se trata de los rasgos que definen a los artistas, son los “personalismos” del equipo que más adelante permitirán establecer las filiaciones.

La imagen del ser humano es, sin duda, la parte escultórica más complicada de realizar y precisamente por ello es donde mejor se pueden observar las diferencias del estilo, lamentablemente el agravante deterioro de la piedra hace que algunos rasgos físicos no se puedan apreciar bien³. En general, las cabezas son grandes y presentan una tendencia acusada al volumen ovalado, pero en determinadas ocasiones su forma es más bien esférica y en algunos rostros se ve una concepción de la estructura relativamente cuadrada. En relación con el canon, las testas suelen tener una proporción aproximada de tres y medio o cuatro respecto a la altura total de los individuos; pero es importante tener en cuenta que las medidas quedan determinadas por el lugar en el que se halla la figura. Así, la proporción del cuerpo en el ciclo de los capiteles es de cuatro y medio o cinco cabezas, en las arquivoltas las testas suelen ocupar un tercio de la figura y, finalmente, en el tímpano el canon resulta ser más esbelto: más o menos de cinco y medio o seis respecto a uno. El cuerpo es bastante normal, aunque en ocasiones es robusto y, en otros casos, algo rechoncho⁴. En esta línea, es interesante resaltar que, a pesar de que en ningún momento se alcanza una esbeltez considerable, no existe una desproporción acusada dentro de las habituales pautas románicas.

Los rostros no presentan indicios de individualización clara y muestran una visible idealización con tendencia naturalista. Se trata de unos caracteres físicos bastante estereotipados en los que las diferencias más notables vienen determinadas por la representación de la edad y sexo. Las frentes suelen ser amplias y despejadas, y tan solo aparecen parcialmente ocultas cuando se coloca en la cabeza una toca, la parte superior

de similar factura dispersas en otras iglesias de modo que se pueda ver quién actuó en ellas. Véase el capítulo siguiente.

³ En el caso de los capiteles la erosión ha limado tanto los ángulos que todo lo que aparecía como un saliente presenta ahora un perfil suave y desgastado. En cuanto a las arquivoltas, la cuarta rosca es la que se halla más estropeada y en ocasiones concretas han desaparecido algunos elementos indispensables para la óptima comprensión del tema. Ocurre de manera más evidente en las dovelas de la Crucifixión A IV 8, A IV 9; en la del Santo Entierro A IV 10 y en la de la Resurrección A IV 11. Como ya se ha comentado, las alteraciones de los relieves se deben a las duras condiciones del clima soriano y al descuido del monumento llevado a cabo durante demasiado tiempo. Véase respecto al estado de conservación el cuadro “Índice de los asuntos representados en la fachada”.

de una cota de malla, una capucha, un gorro o una corona⁵. En la cara destacan los ojos almendrados que aparecen un poco salidos de las cuencas debido a que, en la mayoría de los casos, se excava el perfil del párpado superior e inferior (con lo que el resultado del globo ocular es ligeramente abultado). Las pupilas no se indican en relieve y seguramente debían estar marcadas mediante policromía⁶. En cuanto a las cejas, éstas son arqueadas, finas y resaltan de manera marcada el volumen supraciliar. En determinadas ocasiones la erosión ha pulido mucho los contornos correspondientes a la zona ocular con lo cual el globo forma, en apariencia, un todo con el arco supraciliar (de este modo, a veces parece que el ojo sea mayor de lo que se ve en otras figuras)⁷. En cuanto a las narices, a pesar de que la mayoría están rotas, parecen haber sido chatas y posiblemente con los orificios nasales perforados. En este tipo de rostros destacan bastante las mejillas, regordetas y salientes, que se encuentran marcadas por dos pliegues diagonales (comenzados en la zona de la nariz hasta la mitad del pómulos) estas arrugas forman un contorno triangular con un acentuado contraste entre las curvas y contracurvas. Los labios son muy poco carnosos y, aunque escasamente diferenciados, delimitan la boca (que aparece siempre cerrada sin más expresión que una leve sonrisa o gesto amable). A ambos lados de la incisión horizontal que determina la zona bucal se observan (en algunas figuras de forma más destacada) otras arrugas diagonales que surgen de la comisura de los labios y que se colocan paralelas a las de las mejillas. El resultado es la presencia de dos líneas paralelas en la zona del tercio inferior de la cara, aspecto que se puede considerar como una peculiaridad del taller.

⁴ Esta característica se observa claramente en el canon más corto de varias madres de la arquivolta correspondiente a la Matanza (A II 1, A II 3, A II 4, A II 8, A II 10).

⁵ Aparecen tocas en varias mujeres de la arquivolta de la Matanza (A II 1, A II 4, A II 5, A II 8, etc.), en la imagen de Eva del Cp 8, en las figuras de la Virgen A III 1, A III 9, A III 11, A III 12, A IV 8, T 9, en las Tres Marías A IV 12, A IV 13, en Magdalena A IV 17, etc. Las cotas de malla son pocas en relación con las tocas, y entre los escasos personajes que las portan destacan algunos soldados de la segunda arquivolta A II 3 y A II 9. De la misma manera, no son abundantes las capuchas y únicamente las llevan los pastores de A III 5 y los que avisan a Herodes A III 6. San José cubre su cabeza con un gorro en A III 2, A III 9, A III 12 y Cf I 5. Y, finalmente, se han colocado coronas en muchos individuos: T 2, T 9, A I 1, A I 2, A I 3, A I 4, A I 5, A I 6, A I 8, A I 9, A I 10, A I 11, A I 12, A I 13, A II 7, A III 7, A III 9, Cf I 5, etc.

⁶ Existe la certeza de que hubo pintura (aunque es imposible determinar cuándo tuvo lugar el último repinte) tal y como lo indican los restos que aún quedan en las figuras de Dios y la Virgen del tímpano (T 2 y T 9), en el ángel de la clave de la primera arquivolta (A I 7) entre otros.

⁷ El volumen se acusa en algunos rostros, pero parece ser que en origen los ojos no eran tal y como se ven en la actualidad. Este dato se constata en el rostro de T 2, T 8 y en otros, tal y como se ve en las ampliaciones de las fotos de los personajes menos deteriorados. A pesar de ello, este rasgo ha sido tomado por algunos autores como un determinante de la relación con talleres aragoneses. Retomaré el tema más adelante en el capítulo XVI.

Los peinados suelen estar formados por una masa de gruesos mechones (a modo de “cuerdas”) divididos, casi siempre, con una raya en medio e individualizados con incisiones en diagonal. Acostumbran a caer hasta la altura del cuello o hasta los hombros, aunque en algunos casos son cortos y en ocasiones aparecen rizos acaracolados o en forma de “escamas”. La minuciosidad del tratamiento de los cabellos destaca en muy pocas figuras, ya que por lo general suelen ser bastante convencionales. De hecho, en ciertas ocasiones la excesiva simplicidad produce la impresión de que se ha colocado una peluca sobre el cráneo. El pelo casi siempre tapa las orejas por lo que en la mayoría de ocasiones no aparecen, sin embargo, cuando se pueden ver se encuentran pegadas a las zonas laterales de la cabeza, a modo de pabellones auriculares bastante grandes, con un tratamiento relativamente simple⁸.

En el caso de los personajes masculinos la barba acostumbra a ser redondeada, está recortada en la zona de las mejillas hasta la altura de los pómulos y forma un bigote más o menos largo. A menudo está tratada a partir de mechones gruesos que acaban en rizos, o bien diferenciada mediante pelos sinuosos colocados paralelamente o por cabellos que convergen en bloques triangulares⁹.

Los cuellos aparecen tratados con simplicidad y suelen ser muy pequeños, sobre todo cuando los personajes están vestidos. En realidad, algunas figuras lo tienen tan corto que casi carecen de garganta y la cabeza parece estar adosada a la zona de la clavícula (en otras ocasiones se observa un pliegue que forma una sotabarba). De todos modos, he de insistir sobre la cuestión de la altura en la que se hallan las esculturas, factor que provoca el condicionamiento de la visión del espectador situado en el suelo¹⁰.

En la mayoría de las figuras vestidas, el cuerpo se deduce parcialmente a través del ropaje, mientras que en las desnudas se intenta realizar un acercamiento a la realidad muy poco naturalista¹¹. En cuanto al vestuario, resulta ser bastante homogéneo: se utilizan túnicas y sobretúnicas (largas o cortas), mantos superpuestos pequeños o grandes,

⁸ Esta forma de realizar las orejas también constituye un rasgo a tener en cuenta a la hora de establecer algunos paralelismos.

⁹ La variedad de las barbas es sumamente significativa en los Ancianos de la primera arquivolta. Respecto a las tipologías remito al capítulo VI donde se establecen las descripciones.

¹⁰ En el caso de las figuras del tímpano, la visión desde una altura considerable desvela que en realidad, el cuello es más largo de lo aparente.

¹¹ En las figuras del rosetón, los escasos cuerpos que aparecen desnudos (R 5, R 7 y R 8) están tratados con bastante detalle. De hecho, se pueden ver algunas costillas y ciertos pliegues musculares que corresponden a un mismo modo de hacer que se diferencia bastante bien del resto de la fachada, concretamente de los capiteles de la portada donde la anatomía de Adán y Eva no se encuentra bien conseguida Cp 2, Cp 3, Cp 4 y Cp 7.

redondos o con capuchón en ocasiones con amplias mangas y ceñidos a la cintura o sueltos, en algunas figuras también se presentan capas como complemento. Los trajes no están tratados con mucho detalle y la mayoría no muestran adornos de pedrería ni orlas o avalorios. Sin embargo, en el tímpano y en la arquivolta de la Infancia y la Pasión, en determinadas ocasiones se repite un sistema de líneas entrecruzadas que forman rombos incisos en la cenefa de los bordes del brial o del pellizón con un claro efecto decorativo¹². Algunas mujeres, la mayoría, complementan su imagen con la cabeza cubierta por una toca mentonera¹³. Y finalmente, en los pies aparecen los típicos calzados a modo de borceguíes, excepto en algunas figuras (con frecuencia las más sagradas) que muestran los pies descalzos (en el caso de que se vean, los dedos resultan ser exageradamente largos)¹⁴.

Como ya he apuntado, algunas peculiaridades, más o menos compartidas, entre las que destacan las proporciones de las figuras, el tratamiento de los cabellos y las vestimentas, remiten a un grupo de maestros coincidentes en el tiempo y dispersos por la geografía de los reinos hispánicos (mayoritariamente localizados en Castilla, Aragón, La Rioja, Navarra y Galicia)¹⁵.

- XIV. 2. Composición. El lenguaje de los gestos

Aunque la disposición de las figuras es realmente variada, lo más normal es que aparezcan de perfil o de tres cuartos (mediante una leve torsión del cuerpo). En algunos casos concretos, los menos, se adoptan las posiciones frontales a pesar de que la tendencia a la simetría está bastante clara. Aún así, no existe una rigidez acusada y las diferentes posturas de manos y piernas propician el sentido del movimiento con cierta soltura¹⁶. Este concepto de tendencia naturalista se plasma mediante distintos convencionalismos: el cruce de las piernas para indicar la marcha o avance, la situación de los pies en una especie de irrealidad flotante sujetos sobre las puntas, la torsión de las figuras hacia atrás o hacia adelante, la genuflexión, la colocación de los brazos siempre

¹² Destacan los bordes de las vestimentas de T 2, T 3, T 8, T 9, A II 7, A III 7, etc.

¹³ Excepto Eva en Cp 2, Cp 3, Cp 4 y Cp 5, Salomé en Cf I 2, la partera de A III 2 y, al menos, una de las mujeres de A III 3.

¹⁴ Sobre todo en T 2, T 4, T 5, T 6, T 7, T 8, Cp 2, Cp 5, etc. Para cuestiones acerca de las vestimentas véase BERNÍS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956; y CUNNINGTON, Willet y CUNNINGTON, Philip, *Handbook of English Medieval Costume*, Londres, 1973.

¹⁵ Retomaré el tema detenidamente en el capítulo XVI.

¹⁶ En ocasiones las posiciones frontales corresponden con los personajes sacros o más relevantes, pero este dato no resulta ser indicativo ya que en los capiteles de la portada (Cp 1, Cp 2 y Cp 3) Dios está de perfil, y además individuos negativos como Herodes aparecen de frente en A II 7 y en A III 7. Es posible que la colocación frontal remita más a una llamada de atención que a una distinción positivo-negativo.

doblados, etc. Es evidente que se intenta evitar la monotonía mediante las posiciones diversas de los cuerpos (que huyen de la inflexibilidad) y la dirección cambiante de las cabezas (casi siempre levemente inclinadas hacia un lado). De hecho, también la gesticulación variada contribuye a la expresividad y el realismo de las escenas, todo ello otorga la sensación de “cierta vivacidad pausada”. Por otra parte, las miradas y los contactos entre los personajes incitan a que la visión del espectador no se mantenga estática casi nunca.

Al margen de lo formal, podría existir algún significado simbólico en las posturas y por ello he buscado en las composiciones que más se repiten, al respecto es importante destacar una serie de datos. En primer lugar, la genuflexión sólo se ve en personajes que tienen cerca a individuos sagrados¹⁷. En segundo lugar, las figuras de espaldas parecen corresponder siempre a malvados¹⁸. Y finalmente, las figuras más importantes o sagradas están casi siempre quietas (al menos no gesticulan tanto como los personajes más negativos)¹⁹. Aparte de estas coincidencias temático-formales (que aparecen también en otros monumentos), es evidente que las posturas se relacionan directamente con los repertorios compositivos de bocetos y cartones. En concreto, la genuflexión tuvo una amplia difusión desde los relieves silenses (al margen de los bizantinismos) y de la misma manera los individuos de espaldas se pueden rastrear en escenas de luchas que aparecen en marfiles antiguos y bizantinos, miniaturas altomedievales y románicas. En general, las posiciones de las figuras se resuelven de forma satisfactoria y su relación con el resto es totalmente coherente. Excepto en momentos puntuales como los siguientes: hay una mala resolución de la postura de las piernas del ángel identificado como T 7, ocurre lo mismo con la de los seres alados de A II 6 y tampoco está del todo bien realizada la de los lanceros de A IV 8. En el resto, si bien no siempre las actitudes son las mejores, no destacan imperfecciones tan notables. Seguramente los problemas de resolución de determinadas posturas se debieron a la transposición de esquemas dibujados (bidimensionales). Por ejemplo, como ya he apuntado, las posturas de los Reyes Magos arrodillados (A III 8, A III 9 y Cf I 5) responden a una receta típica que se distribuye pronto por la zona tal y como se puede ver en el ángel de la Anunciación-Coronación de

¹⁷ Se arrodilla el primer Rey de Cf I 5, los dos Magos de A III 8, Malco de A IV 4, los lanceros de A IV 8, y la Magdalena de A IV 17.

¹⁸ Aparecen de espaldas soldados como el de la Matanza A II 1, y judíos como el de A IV 6, A IV 7.

¹⁹ Los apóstoles de A IV 2 y A IV 3 contrastan claramente con los judíos del prendimiento A IV 4, A IV 5, A IV 6 y A IV 7. Algo similar sucede en la arquivolta de la Masacre de los Inocentes, las madres no

Silos. Por otro lado, las posiciones de los soldados de la Crucifixión (A IV 8) también son frecuentes en algunas miniaturas y mosaicos de tradición bizantina. Y aún es necesario remontarse más en el tiempo para comprobar el éxito de la diagonal heroica que se aprecia en los sicarios de la Matanza (A II 1 y A II 10). En cuanto a ciertos pliegues que no resultan esenciales, algunos de ellos también derivan de modelos bidimensionales como los plegados circulares de los omoplatos de algunos personajes situados de espaldas (A II 1, A IV 6, A IV 7). El naturalismo de las actitudes de los personajes también se debe, en parte, a la sencilla apariencia de las composiciones (que no implica poca elaboración) y a la disposición segura y compensada de las figuras. Todos los elementos están colocados mediante la búsqueda de un equilibrio de masas que pretende evitar el hieratismo, debido a ello el eje de simetría se rompe de manera consciente y este factor provoca la direccionalidad de la mirada del espectador. No hay casi nada reiterativo en las composiciones de modo que la variedad es una de las principales características del conjunto.

Es muy difícil concretar si todos los modelos compositivos se copiaron de alguna obra hoy desaparecida ya que, como se ha destacado a lo largo de los capítulos anteriores, en la actualidad no existe ningún monumento que desarrolle unos ciclos historiados parecidos a los de la portada. Las similitudes con las que he trabajado únicamente se encuentran en temas concretos y aislados, de manera que este taller demuestra dominar algunas composiciones de las que hoy día no existen precedentes ni paralelos en el ámbito hispano²⁰. Parece que los artistas sorianos adaptaron e interpretaron las escenas a partir de las necesidades que ellos mismos se establecieron (en relación con los temas que debían aparecer y en cuanto al espacio que debían ocupar). Por ello o bien se tomaron unos bocetos, más o menos aislados, que circulaban por la Península y se compusieron los ciclos, o los artistas se basaron directamente en conjuntos historiados bastante completos (ya fuesen obras monumentales o, con mucha probabilidad, miniaturas de una Biblia de tradición bizantinizante profusamente decorada).

presentan posturas tan forzadas en los brazos y en las piernas como las que corresponden a los soldados asesinos.

²⁰ De hecho, el Seno de Abraham (A II 6), el Baño del Niño (A III 3), la Adoración de los pastores (A III 4), la *Dextera Domini* (A III 6), el Santo Entierro (A IV 9 y A IV 10), la Resurrección (A IV 11), el ciclo del *Hexaemeron* (Cp 1), los Hechos de los apóstoles (Cp 5 y Cp 6), etc, no cuentan con paralelos cercanos resueltos de igual modo que en Soria.

- XIV. 3. Tipos de plegados. Clasificación

Es muy poco lo que se ha dicho en general acerca del tratamiento de los plegados en el arte tardorrománico, pero es evidente que un estudio detallado revela interesantes datos que permiten constatar la existencia de repertorios variados. La importancia de los pliegues obliga a detenerse en las características más significativas, de modo que en los relieves sorianos resultan ser, en general, abundantes y pesados aunque bastante estereotipados y tratados sin una destacada maestría. A pesar de esto, existe una intención clara de romper la monotonía de las telas y para ello se lleva a cabo un tratamiento variado: en ocasiones se colocan frunces bastante lineales y más o menos planos, mientras que otras veces los paños se resaltan y se excavan con abundantes incisiones. A menudo las arrugas se complican a partir de huecos más o menos profundos y ondulados para crear motivos que provocan unas sombras gráficas destacables o bien los plegados se resuelven con líneas sencillas y casi sin relieve.

En cualquier caso, el efecto creado no suele ser demasiado “anguloso” ni “duro”, ni “nervioso”; de hecho, en general, las formas son bastante suaves. Pero los términos con los que se suelen definir los pliegues a menudo inducen a confusiones importantes: no todo el que lea la palabra “anguloso”, “duro”, “nervioso” o “suave” tiene en mente la misma idea, por ello he tratado de evitar tales conceptos (a menudo vacíos) y con tal de facilitar la tarea de distinguir los principales tipos de plegados que realiza este taller, establezco un listado. En él a cada uno de los pliegues aislados le otorgo una letra, lo describo brevemente y añado algunos ejemplos²¹. En este sentido, resulta necesario aclarar que en ocasiones los pliegues se realizan con diferentes calidades y a veces se mezclan unos y otros, con lo cual las distinciones no resultan ser evidentes²². En consecuencia este apartado pretende ser más orientativo que exhaustivo (aún así, creo que estas agrupaciones facilitan el estudio de las características del taller y por ello las presento):

A) Modelo de arrugas “de tubo de órgano” que se ensanchan y descienden por la sobretúnica para resolverse en la zona del borde a modo de “zetas”. Los pliegues forman una cascada que comienza en el lado de la zona inferior de una rodilla, suben y la dejan descubierta para caer en diagonal mientras ocultan bajo la tela la otra rodilla. La forma del

²¹ A diferencia de las listas posteriores, es importante destacar que he decidido limitar los ejemplos únicamente a los tipos más significativos (a pesar de que existen otros menos abundantes).

²² Las dificultades para determinar la tipología de los pliegues son demasiado abundantes como para que se puedan simplificar con una única serie de ejemplos.

pliegue suele acabar en el lado opuesto al que comienza: a la altura de la espinilla de la pierna que queda más tapada y parece que este tipo de plegados está basado en formas naturales que se convierten en forzadas por la reiteración. Así, se deja libre la rodilla izquierda de las figuras T 2, T 9, A I 2, A I 4, A I 6, A I 11, A I 12, A III 7 y A IV 5. Y mientras tanto, aparece este mismo tipo de pliegue pero colocado a la inversa en los personajes T 8, A I 10, A II 7 y otros. El efecto creado es, en cierta medida, similar al que se ve en el Dios Padre del árbol de Jesé de Silos, en la *Maiestas Domini* del claustro de Tudela, en el Isaías de San Nicolás de Tudela y en algunas figuras del exterior de Santo Domingo de la Calzada.

B) Pliegues colocados en la parte inferior de las telas que se resuelven a modo de ondas que se cierran y abren. En ocasiones aparecen dos Ω agrupados en la zona de la derecha del pie derecho del personaje, en el centro (entre los dos pies) se colocan tres Ω , y en la zona de la izquierda del pie izquierdo se tallan otros dos Ω . Es lo que ocurre en T 2 y T 9; rasgo que se ve reducido y simplificado en A I 2, A I 9, A II 1, A II 2, A II 3, A III 1, A III 2, A IV 14 y otros. En San Nicolás de Tudela, en el borde de la túnica del Padre, también se ve este tipo de disposición pero realizado de una manera más dinámica y racional: dos, dos y dos. De la misma manera, en las vestiduras de la *Maiestas* de Moradillo se intensifican los perfiles diagonales, con lo que el pliegue resulta ser más oblicuo y se resuelve en tres, tres y tres. El tipo de plegado de Santo Domingo parece ser un compendio de ambos repertorios.

C) Variante del anterior, los pliegues verticales se ensanchan a modo de triángulo y acaban en la parte inferior con ondas. En el centro se coloca un Ω grande y a los lados de este zig-zag, sobre los pies, el borde de la tela queda arqueado y forma un semicírculo para mostrar los calzados (algunas veces el diseño del pliegue lateral es más oblicuo). Se pueden encontrar en Cp 1, Cp 2, Cp 10, A I 2, A I 3, A III 2, A IV 2, A IV 3, A IV 14, A IV 15, etc. Al margen de Santo Domingo parecida tipología se ve en algunas figuras del Burgo de Osma y Cerezo de Riotirón.

D) En ciertas ocasiones aparecen juegos de incisiones que casi se cortan unas con otras de manera más o menos profusa (a modo de ondas que se cruzan para formar el dibujo inverso). A menudo las arrugas delineadas sobre las piernas son del tipo “U” (con disposición concéntrica en las rodillas). El mejor exponente de este tipo de pliegues se puede ver en las piernas de la figura del tímpano T 2. De manera similar, aunque más

simple, aparece en T 8 y T 9, y aún más tosco es el de T 7, Cf I 2, A II 4, A III 2, etc. Se encuentra algo parecido en ciertas esculturas de Burgo de Osma.

E) Líneas curvas paralelas con resalte que a menudo aparecen en las zonas del pectoral. Se ven en A I 2, A I 6, A I 7, A I 11, A II 5, A III 12, A IV 2, A IV 3 y con más fluidez se encuentran en Osma.

F) Tipo de plegados curvilíneos, ovales o elípticos, que rodean las partes más prominentes del cuerpo y resaltan las formas de las articulaciones como el codo, antebrazo, cadera, trasero, espalda, etc. Son los pliegues abombados que aparecen en Cp 2, Cp 5, Cp 9, Cf I 3, A II 1, A II 3, A II 6, A II 7, A II 8, A III 3, A III 4, A III 8, A III 11, A IV 5, A IV 6, A IV 7, A IV 8, A IV 12, etc. Además, este tipo se ve en el Burgo de Osma, en Moradillo, en el canecillo “del arquero” de las desaparecidas dependencias de Silos (hoy en el Museo), etc.

G) Incisiones triangulares en el brial, túnica o pellizón, que también aparecen en los cuellos y cojines. T 2, T 3, T 4, T 8, T 9, Cp 1, Cp 7, A I 2, A I 7, A II 7, A III 2, A III 10, etc. Aunque es más un detalle decorativo que una característica de plegado, interesa ser destacado porque sustituye a los pliegues de los cuellos del tipo  (que sobre todo aparecen en Moradillo y Compostela), y se puede rastrear en obras del mismo contexto como Agüero, Santo Domingo de la Calzada, y otras.

H) Líneas naturalistas que forman pliegues más o menos paralelos, pictóricos, suaves y volátiles. Efecto con plasticidad evidente que se ve Cp 1, Cp 7, Cp 10 y aparece en relación bastante directa con ciertas miniaturas bizantinas.

I) Simples frunces paralelos con resalte: dos de ellos están muy hundidos y por ello destaca el del centro. Es un tratamiento frecuente determinado por una técnica convencional que consiste en una incisión doble paralela. Se ve con diferencias de calidad en Cp 2, Cp 4, Cp 5, Cp 8, Cp 9, A II 5, A III 4, Cf I 5, Cf I 8, Cf II 8, etc. Simplificado, es uno de los rasgos de estilo más característicos de ciertos talleres aragoneses (de peor calidad) relacionados con San Juan de la Peña. Con parecida factura a Santo Domingo se puede ver en el Burgo de Osma.

J) En ciertos individuos la caída de la ropa por la zona inferior queda paralela al suelo, y forma una figura de pliegues dinámicos a modo de una “S acostada” sobre la que se disponen otras (que se enfrentan y comienzan donde acaba la anterior). Este tipo de drapeado se ve en T 5, A I 4, A II 9, A IV 3, Cp 5 y no lo he visto en otros lugares.

K) Pliegue en dalmática que cae en el centro para colocar una extensión de tela curvada que se sustenta a ambos lados. Se ve en A I 8, A III 6, A IV 2, A IV 3, A IV 8 y aparece en San Nicolás de Tudela y en Santo Domingo de la Calzada (en ambas obras con una relevancia mayor que la que se otorga en Soria y con una resolución más cuidada).

L) Tipo de pliegue en V que aparece en muy pocas ocasiones como en Cp 1 y Cp 7. Se ve a la inversa $\wedge$ en A I 5. Aparece en Tudela, en Silos, en la Seo de Zaragoza y en miniaturas de carácter más oriental.

Como se puede ver, a pesar de la aparente monotonía, existen formas más o menos variadas de presentar los plegados. De hecho, el volumen más marcado se forma a partir de los contrastes de luz que se ven multiplicados por los profundos huecos creados en las telas. Las líneas parecen ser más o menos gruesas en función de la maestría del escultor y por ello algunas veces los prototipos de pliegues mencionados se simplifican o se complican. Las diferencias de los plegados son algunas de las claves más importantes en cuanto a la distinción de los modos de hacer de los miembros del taller, pero para ello será necesario ver el siguiente capítulo. De momento se han sentado las bases que más adelante permitirán la comparación.

- XIV. 4. Vegetales y animales reales o fantásticos

Los vegetales son elementos poco importantes en la relación cuantitativa con el resto y posiblemente este dato se debe a que en la mayor parte están concebidos como temas ornamentales o como complementos de las escenas figurativas. De hecho, en algunas ocasiones aparecen con la única finalidad de encuadrar los espacios vacíos. Aunque los tipos se reducen a unos pocos y la mayoría de veces se combinan, establezco un listado de estos asuntos para facilitar su identificación²³:

1) Palmas estilizadas. Se ven en los fondos de Cp 6, Cp 10, Cf II 4, etc.

2) Hojas de acanto concebidas como una gruesa penca que se eleva a diferentes niveles con variaciones de complejidad y diversidad. Aparecen en Cf II 9, Cf II 10, Cf II 11, etc.

3) Vegetales carnosos con pámpanos que se envuelven sobre sí mismos y surgen de largos tallos enroscados con un gran efecto decorativo o se despliegan en forma de

abanico (no tengo una referencia clara de a qué tipo de hoja bulbosa corresponde este recurso que resulta ser más abstracto que real). Se encuentran en Cf I 1, Cf I 6, Cf I 7, Cf II 2, Cf II 6, Cp 9, Cp 10, A III 12, A IV 7, A IV 10, Ci, etc.

4) Árboles con ramas entrecruzadas que se retuercen entre sí. Aparecen en A III 5, A IV 1, A IV 17, Cf I 8, Cp 1, Cp 3, Cp 4, etc.

5) Hojas de acanto abiertas con los nervios muy marcados. Corresponden a la decoración de la parte baja del rosetón y a las arquivoltas exteriores e interiores del mismo (aunque con matices).

6) Hojas de castaño. Únicamente se han esculpido en Cf I 4.

El estilo de los vegetales, aunque a menudo olvidado por los investigadores, también ayuda a determinar las diferencias entre los talleres escultóricos. De hecho, en casi todos los casos se puede destacar una serie de obras en las que se reiteran los “esquemas-tipo” citados. La copia de los vegetales era relativamente fácil y por ello aparecen tipologías similares en cuanto al concepto en obras dispersas por la geografía española. Así, el tipo 1 aparece en Agüero, Cerezo de Riotirón, Santa María de Tudela, San Juan de Duero, etc. El modelo 2 en Huerta, Santa María de Tudela, Santo Domingo de la Calzada, etc. El tipo 3 en Agüero, Cerezo de Riotirón, Moradillo, Osma, San Juan de la Peña, Silos, la Magdalena de Tudela, San Pedro de Soria, San Miguel de Estella, etc. El identificado como 4 en Cerezo de Riotirón, San Nicolás de Soria, San Juan de la Peña, Silos, San Miguel de Estella, etc. El 5 en Moradillo, Sangüesa, en San Nicolás de Soria, etc. Y el considerado como 6 no lo he encontrado en ningún lugar.

En el caso de los animales, las variantes entre la mayoría de los centros tratados son menores que en relación con las figuras humanas ya que casi siempre se copian los modelos atribuidos al segundo taller de Silos (aunque con variaciones a destacar)²³. En cualquier caso, tal y como he apuntado en los capítulos XII y XIII, me parece exagerada la importancia otorgada al claustro silense como creador de animales fantásticos ya que hay constancia de la aparición de seres similares en un elevado número de miniaturas, marfiles, obras de orfebrería e incluso esculturas²⁵. Sin embargo, sí creo acertado destacar su papel como difusor de ciertas características escultóricas que se repiten en muchas de

²³ Al margen de los que aquí se detallan remito al capítulo VI acerca de las descripciones y a cada apartado en los que se han mencionado los elementos aislados de la fachada (capítulos V, VII, VIII, IX, X, XII y XIII).

²⁴ Respecto a las filiaciones iconográficas, véanse sobre todo los capítulos XII y XIII.

las obras estudiadas (el tratamiento del volumen de los cuerpos, el decorativismo de las alas y los pelajes, la manera de realizar los ojos y las bocas e incluso la forma de disponer algunas composiciones).

En los seres fantásticos de Santo Domingo de Soria predominan las colas largas (que a veces acaban en hojas carnosas o se retuercen sobre sí mismas), las panzas decoradas con óvalos o escamas, las cabezas considerables con ojos enormes, las bocas inmensas, las orejas picudas, los cuerpos redondos y las alas más o menos grandes. En general, las figuras se realizan a partir de volúmenes elevados y sus proporciones son achaparradas con tendencia a las formas rechonchas. Tanto las plumas como las guejetas de pelo se elaboran mediante marcadas incisiones paralelas (que crean rombos o espirales) y en ocasiones en los cuellos aparecen resaltes a modo de escamas. Los ojos son almendrados y en buena parte de los rostros destacan unos característicos pliegues paralelos a las bocas. Por su parte, las patas suelen ser recias y cortas²⁶. Las cercanías más evidentes con estas formas animalísticas se encuentran tanto en iglesias burgalesas como sorianas, de manera que la siguiente lista agrupa la presencia de ciertos seres, a pesar de las diferentes calidades:

- 1) Arpías o sirenas-pájaro con el cabello a la vista y alas desplegadas o pegadas al cuerpo: Ci, Cf I 11, Cf II 5, R 14, etc.
- 2) Sirenas-ave con capuchón: R 3, R 8, etc.
- 3) Dragones de diversa morfología: Ci, Cf II 3, Cf II 4, R 7, etc.
- 4) Leones: Ci, Cf I 6, Cf I 9, Cf I 11, Cf II 6, R 4, R 9, R 10, etc.
- 5) Grifos: Cf I 10, Cf II 12, etc.
- 6) Cuadrúpedos: Ci, Cf I 7, Cf II 2, R 1, R 12, R 15, etc.
- 7) Centauros-ave o híbridos-reptil: Ci, Cf I 12, etc.
- 8) Aves: Ci, Cf II 1, Cf II 10, R 11, etc.
- 9) Otros seres fantásticos. Ci, Cf I 1, R 4, R 5, R 6, R 13, R 16, etc.

Los seres fabulosos se encuentran dispersos en una extensa zona peninsular y a pesar de que existen interesantes variaciones, los modelos se suelen repetir. Así, se encuentra el tipo 1 en Ahedo de Butrón, Moradillo de Sedano, Gredilla de Sedano, Osma, San Nicolás de Soria, San Pedro de Soria, Languilla, Silos, San Miguel de Estella, etc. El

²⁵ No hay que olvidar que se encuentran formas parecidas fuera del ámbito silense en el entorno languedociano: los capiteles de la Daurade y Saint-Sernin de Toulouse, Souillac, el claustro de la catedral de Pamplona, etc.

modelo 2 aparece en Osma, San Nicolás de Soria, Silos, etc. El tipo 3 en Cerezo de Riotirón, Ahedo de Butrón, San Pedro de Soria, Osma, Villasayas, Silos, San Miguel de Estella, etc. El 4 en Osma, Moradillo de Sedano, Torreandaluz, Silos, San Miguel de Estella, Agüero, etc. El 5 en Cerezo de Riotirón, Osma, Moradillo de Sedano, Silos, Sangüesa, etc. El modelo 6 en Moradillo de Sedano, Cerezo de Riotirón, Osma, Silos, etc. El patrón considerado como 7 no lo he encontrado en ningún lugar. El 8 en Moradillo de Sedano, Osma, Silos, etc. Y el numerado como 9 en Garra, Cerezo de Riotirón, Osma, etc.

Tanto los vegetales como los animales imaginarios se encuentran inmersos en el contexto hispano y Santo Domingo debe ser considerada como una obra más del extenso grupo en el que se pueden encontrar.

- XIV. 5. Espacio. Relación con el marco

Aunque en la primera y segunda arquivolta el espacio no está contextualizado y se presentan pocos detalles que localicen la acción, en la tercera rosca destacan las escenas colocadas bajo arcos. Este recurso de las arquerías muestra la capacidad de variación propia de este taller ya que se esculpen arquitecturas diversas (como torrecillas con ventanas) sobre los arcos, y en general éstos se sustentan en capiteles variados con fustes diferenciados. Además, este elemento compositivo espacial se constituye como un posible dato de filiación²⁶. En las figuras colocadas bajo estas arcadas se tiende a la valoración de los huecos, de modo que no existe amontonamiento y los personajes no aparecen dispuestos en tropel: se adaptan al marco que los cobija sin deformaciones. El arco se convierte en un espacio propio y por ello en ciertos momentos el contexto privativo y delimitado de cada uno se ve invadido por el brazo de alguien “intruso”, que señala y dirige así la mirada a lo que se convierte en el foco de atención²⁸.

En todo momento destaca la relación equilibrada entre los plenos y los vacíos, y aún más cuando se presenta la narración a modo de friso continuo. Así, excepto en la cuarta arquivolta (que es donde existe un mayor número de personajes por dovela), el espacio de cada uno se mantiene intacto, sin intervenciones de otros. En el único momento que se ve un mayor condicionamiento es en el final de la cuarta arquivolta,

²⁶ Remito a los capítulos VI, XII y XIII (acerca de las descripciones, el rosetón y los capiteles laterales) para ver las diferencias entre los diversos seres fantásticos y las conexiones con otras obras.

²⁷ Aparecen estructuras con arcos desde los capiteles del claustro de la Daurade, Pamplona, Tudela, Silos, etc.

donde los personajes se disponen unos al lado de los otros (muy juntos) para llenar el poco espacio que les queda²⁹.

En cuanto a los capiteles, es importante destacar que el punto visual de atención en ocasiones aparece en el ángulo, aprovechando de esta manera el máximo espacio posible para colocar los elementos de la composición. Aún así, no existe abigarramiento y este recurso de colocar los personajes en las esquinas se muestra como un rasgo de estilo: lo mismo ocurre en obras más o menos contemporáneas como el claustro de Tudela, en San Juan de la Peña, en Agüero, en Moradillo, en San Miguel de Estella, en San Pedro de Soria, en Cerezo de Riotirón, etc. Finalmente, en los capiteles no suelen aparecer elementos arquitectónicos que delimiten la escena, pero en ocasiones se pueden ver vegetales que se colocan a modo de relleno en los espacios vacíos.

El conjunto de los relieves de la fachada no destaca por tratar el espacio de una manera peculiar que lo diferencie de lo que resulta ser más habitual dentro de las pautas románicas.

- XIV. 6. Tipo de talla. Volumen

La técnica de ejecución de los elementos parece segura y, excepto casos aislados, no se ven titubeos en el tratamiento de las figuras. En general, el relieve es alto y bastante cuidado, presenta profundidad y las formas son más bien redondeadas con perfiles suaves. El volumen parece ser más acusado en los seres fantásticos, animales y humanos que en los vegetales, pero en general se observa un detallado estudio de los planos y huecos que consigue su efecto de claroscuro mediante una talla profunda (realizada por las luces del sol que inciden directamente). Además en el conjunto destaca el deseo de tridimensionalidad visible en ciertos detalles como en la profundidad de las escenas. De hecho, los personajes se encuentran colocados en dos planos tal y como ocurre en la dovola de la Natividad (A III 2), el Baño del Niño (A III 3), la Adoración de los pastores (A III 4), el episodio de Malco (A IV 4), la Crucifixión (A IV 8), el Santo Entierro (A IV 10), el Banquete de Herodes (Cf I 2), la representación de una muerte (Cf II 8), etc. En obras como Tudela o San Juan de la Peña también destaca este dato con lo cual, de nuevo se debe destacar que el tipo de talla no es muy diferente del más común del momento.

²⁸ Se ve en la partera de A III 2, en el personaje de A III 6 y en el Rey de A III 8.

²⁹ Creo, tal y como trataré de demostrar, que se debió a dificultades surgidas tras la colocación.

- XIV. 7. Conclusiones

El análisis del estilo de Santo Domingo de Soria revela que el taller parecía estar capacitado para emprender una obra de esta envergadura, además seguramente ya había intervenido en otros monumentos en los que había aprendido las características de estilo más remarcables. Varios elementos refuerzan la idea de que los centros creadores más importantes del momento difundieron unas maneras de hacer que se adoptaron con mayor o menor fortuna y en esta línea, Santo Domingo no es un epígono más: su minucioso acabado final, el ritmo de las composiciones, las escalas de planos, el dinamismo de las figuras, la soltura de los plegados, la integración de los huecos y los recursos expresivos, hacen que se deba considerar como un monumento relacionado con la plástica de los talleres más importantes del momento.

Las claves de interpretación del estilo están en averiguar dónde se encontraba el lugar de formación (o cuáles fueron las obras anteriores) de los miembros del taller, y cuál fue la producción que más adelante respondió a su evolución. Desvelar esta incógnita llevará a establecer algunas conexiones con el resto de escultores tardorrománicos. La cuestión de intentar delimitar cuál fue el modelo y cuál fue la escuela que desarrolló cada patrón de estilo es una tarea complicada (lo mismo sucede al pretender fijar los lugares hacia los que se extendió la influencia de cada cantería). La verificación de las fuentes estilísticas va ligada, en gran medida, al establecimiento de una cronología coherente. Labor enrevesada ya que, al tener en cuenta la escasa documentación que existe y la proximidad de los rasgos formales, algunas explicaciones resultan excesivamente confusas³⁰. Poco a poco intentaré aportar mis conclusiones acerca de los problemas más recurrentes, pero para ello es necesario llevar a cabo la tarea de distinguir e identificar los modos de trabajo del taller soriano.

³⁰ Por otro lado, la falta de monografías con exámenes profundos ha provocado establecimientos de años de ejecución en un marco cronológico demasiado amplio. Las dataciones oscilan entre los que adoptan las fechas de la segunda mitad del siglo XII, quienes ven más probable el último tercio del siglo, y aquellos que se decantan por el siglo XIII. Con tal variedad es necesario acotar más la cronología, labor que llevaré a cabo en el capítulo XVI.

- XVII. CONCLUSIONES GENERALES

“La obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo”.

Umberto Eco

En los capítulos precedentes han ido apareciendo algunos argumentos novedosos al hilo de la redacción, ahora trataré de resumirlos e intentaré abreviar ciertas ideas. De esta manera, con este último epígrafe pretendo agrupar y ofrecer una visión global de las principales opiniones esgrimidas a lo largo de esta tesis¹.

1. El análisis detenido de la supuesta relación de Alfonso VIII con la ciudad de Soria no ha podido demostrar la hipótesis de vinculación de este monarca con la iglesia de Santo Domingo. No existe documentación sobre una intervención directa del rey y no parece factible tal idea: ni la estancia en Soria durante su minoría de edad, ni el matrimonio con Leonor de Aquitania fueron referencias determinantes como para ser tenidas en cuenta a la hora de explicar la historia de la parroquia soriana.
2. En la segunda mitad del siglo XII el ambiente cultural de los reinos hispanos del tercio norte (sobre todo Castilla, Navarra y Aragón) permitió una sólida penetración de repertorios de formas y temas procedentes de Bizancio. Las conexiones familiares y las alianzas de las monarquías con el exterior de la Península revelan interesantes pistas para comprender mejor el contexto histórico en el que se desarrolló la iconografía y el estilo de Santo Domingo.

¹ El orden de las conclusiones no debe ser entendido como una clasificación en relación con su trascendencia; se trata de una lista basada en la aparición de los temas según las páginas del texto.

3. De las iglesias de la ciudad, treinta y cinco según el Censo de 1270, la importancia de la antigua parroquia de Santo Tomé se comprueba por varios aspectos: por su situación en lo alto frente a una de las puertas principales de acceso al recinto amurallado; por su colocación en un extremo de las calles que, hacia el este y el sur, unían los principales templos románicos; por ser una de las escasas iglesias con la entrada al oeste que se conserva en toda la provincia (orientación reservada a los templos principales); y por el número de vecinos con el que, al menos, contaba en el siglo XIII.
4. El estudio de la arquitectura sugiere la existencia de un templo antiguo, hipótesis que se encuentra avalada por el testimonio de la presencia del alcalde de Santo Tomé en un documento de 1148. Antes de este año no hay constancia de textos que mencionen la iglesia, por lo que la fecha resulta ser muy interesante para la historia del edificio. El primitivo templo debía de contar con una sola nave, una cabecera y torre en el norte; aunque las excavaciones arqueológicas más recientes en determinados sectores de las zonas septentrional y poniente no han permitido encontrar evidencias de los cimientos de la planta original, al compararla con otras iglesias similares en el territorio estudiado ésta parece ser la tipología más probable.
5. Si se deja de lado el templo inicial, el análisis arquitectónico manifiesta un único impulso constructivo para el proyecto de la segunda mitad del siglo XII y nada permite sostener la existencia de varias campañas. Mientras la fachada resulta ser el mejor exponente del plan que no se llegó a concluir, ciertos desajustes del interior prueban que la idea original se modificó porque el desarrollo de los trabajos se encontraba condicionado por un edificio anterior (sobre todo por la torre). La tipología prevista para la ampliación debió de fundamentarse en una planta de tres naves y crucero marcado (a la manera de la iglesia románica de la concatedral de San Pedro). Nada en el planteamiento indica una filiación que no sea hispana.
6. La articulación de la fachada a partir de una serie de arcos ciegos, peculiaridad que ha supuesto ciertas interpretaciones a mi entender arriesgadas, no se explica únicamente en conexión con el oeste de Francia. Si bien los ejemplos galos parecen haber podido ser un precedente lejano para el modelo inicial, prevalecen más divergencias que afinidades, de modo que las diferencias apuntan a una

“hispanización” del concepto. Un estudio detallado ratifica la existencia de una tradición peninsular: en Castilla se encuentran ejemplos parecidos (pero menos monumentales) en la zona de Burgos (Moradillo y Ahedo), y resulta factible que la conexión de estos frontispicios pudiera estar en torno a las desaparecidas fachadas oeste y norte de Silos (centro artístico de indudable valor y una de las principales influencias para todas estas iglesias). Hay, por tanto, que desechar la filiación francesa tantas veces repetida.

7. Las imágenes de la portada desvelan un completo esquema que presenta varios relatos bíblicos: Génesis (desde los orígenes del mundo hasta la muerte de Caín); Hechos de los apóstoles (con Pedro y Pablo como protagonistas); Apocalipsis (en el que debe ser entendido la adoración de los veinticuatro Ancianos); Infancia (con los mártires de la Matanza de los Inocentes y los episodios de la Encarnación); y Pasión (desde el Prendimiento hasta la Resurrección). El rosetón y las escenas de los capiteles de los arcos ciegos no modifican los ciclos temáticos ya que en su mayoría están compuestos por elementos ornamentales. Aún así, es interesante recalcar que son muy escasos en la actualidad otros conjuntos narrativos tan decorados en el ámbito del tardorrománico hispano.
8. El tímpano muestra una de las cinco representaciones escultóricas de la Trinidad *Paternitas* que existen en todo el contexto medieval; las otras son las de Silos, San Nicolás de Tudela, Santo Domingo de la Calzada y Santiago de Compostela. Significativamente se localizan en Castilla, Navarra, la Rioja y Galicia, por lo que se puede afirmar que se trata de una peculiaridad hispana, diseño que partió de una modalidad bizantina del Seno de Abraham a la que se añadió a una paloma para mostrar el dogma trinitario. Hay que resaltar el carácter excepcional del conjunto por ser las únicas imágenes románicas monumentales de la Paternidad divina que se conservan (hasta ese momento, el tema sólo había aparecido en miniaturas y en relación con las formas bizantinas). Debido a las características del relieve y a la importancia como centro creador de novedades artísticas, el inicio de la secuencia debió de partir de Silos; por su relación más cercana con los bizantinismos propios de la imagen en la que se basó el nuevo diseño trinitario, por ser capilla regia y por ser una población con un importantísimo contingente islámico y judío, San Nicolás de Tudela debió de ser el siguiente escalón; seguido de la Calzada por su calidad e importancia (mayor que en Soria); en este punto se

encontraría Santo Domingo; y finalmente Santiago culminaría la serie (el interés teológico del Pórtico de la Gloria es marcadamente diferente y las dimensiones de la Trinidad *Paternitas* son visiblemente menores que el resto). En consecuencia, a mi juicio, la utilización de este modelo tiene como término *ante quem* 1188², fecha que concuerda con las controvertidas preocupaciones teológicas a las que parece hacer frente esta representación: polémica trinitaria frente a aquellos herejes que no veían la filiación de Cristo en Dios. La ausencia de otros ejemplos hace suponer que el conjunto de estas esculturas no fue realizado en un periodo temporal demasiado extenso, por ello algunas de las obras mencionadas podrían ser bastante paralelas.

9. La imagen del Tetramorfos portado en el Seno de los ángeles tiene también escasos ejemplos comparativos en el campo escultórico y tan sólo aparece en Roda de Isábena, Moradillo de Sedano y Berlanga de Duero (nunca fuera de España). Al igual que sucede con la representación central del tímpano, el prototipo de esta tipología se encontraría en el ámbito de las miniaturas bizantinas. El primer exponente hispano de tal imagen (aunque con ciertas variantes) se localiza en las pinturas de Tahull, frescos datados en 1123 y caracterizados por un fuerte sustrato bizantinizante. En este caso, la secuencia podría partir de Roda de Isábena ya que el vínculo del obispo Ramón con las iglesias del valle de Boí resulta revelador (él es quien reposa en el sepulcro aragonés que exhibe el Tetramorfos en manos angélicas); Santo Domingo sería el eslabón siguiente; seguido de Moradillo de Sedano y Berlanga de Duero paralelamente. La utilización de este modelo tiene, de nuevo, a 1188 como término *ante quem*³.
10. La composición del tímpano con un grupo central, Tetramorfos y figuras laterales es una característica hispana propia de la segunda mitad del siglo XII, por ello las muestras de paralelos se multiplican. En la parroquia soriana los personajes de los extremos complementan el parentesco de Cristo mostrado a través de la *Paternitas* trinitaria: se trata de Isaías y María, protagonistas que aparecen en todos los ejemplos de Trinidad *Paternitas* vinculados al árbol de Jesé (Silos, la Calzada y Compostela). En la misma línea, en Tudela se encuentran Isaías y David: es

² Datación tallada en los dinteles del Pórtico de la Gloria.

³ Cronología de Moradillo de Sedano.

probable que tanto los artistas de San Nicolás como los de Santo Domingo tuvieran constancia de que la imagen trinitaria que utilizaban para sus tímpanos coronaba un árbol de Jesé, de manera que tomaron los personajes que consideraban más importantes para el tema genealógico y los colocaron en los extremos del grupo central según la tradición propia del momento.

11. Los repertorios ornamentales de las arquivoltas cuentan con escasas conexiones en el marco del tardorrománico peninsular y ciertas particularidades no se explican más que por el conocimiento de modelos bizantinos. Aunque en ocasiones se han establecido nexos con roscas del oeste de Francia, los detalles implican que es necesario desechar, de nuevo, las filiaciones con las obras galas. Varios aspectos apuntan a que en Silos debía de haber temas similares a los sorianos y es posible que de allí se tomaran algunas composiciones, así lo indican las descripciones de Nebreda, los restos escultóricos que existen y los paralelos con otras obras. Los veinticuatro Ancianos se presentan en las arquivoltas de ciertas iglesias burgalesas vinculadas con el monasterio benedictino como Moradillo, Ahedo, Cerezo y otras; también la Matanza de los Inocentes, que debía de estar representada en una rosca completa de la puerta norte del templo silense, se muestra con un desarrollo interesante en templos que se relacionan con él: por ejemplo, Moradillo y Osma; finalmente, el ciclo de la Infancia, interpretado con especial atención en el claustro del cenobio, aparece con características similares en Castilla, Aragón, Navarra y la Rioja. Por el contrario, los asuntos sorianos de Pasión y Génesis son los que menos coincidencias presentan con Silos, y los parentescos resultan ser más cercanos a ciertas obras aragonesas o navarras. En cualquier caso, buena parte de las relaciones iconográficas prueban que el monasterio silense ejerció un papel primordial en la difusión de algunos temas por el ámbito castellano, influencia que en Santo Domingo fue completada con escenas añadidas de importantes y completos ciclos bizantinos. Los escasos paralelos escultóricos de determinadas imágenes sorianas permiten constatar el conocimiento directo de cuadernos de bocetos bizantinizantes. A pesar de que las coincidencias no implican dependencias, éstas corroboran la presencia en la Península de libros de modelos con conjuntos temáticos que podían proceder de profusas Biblias miniadas o de extensos ciclos de mosaicos orientales.

12. En el estudio de la iconografía del Génesis existen muy pocos paralelos de un ciclo tan completo como el que se muestra en los capiteles de la portada. Su importancia se fundamenta en la carencia de otras secuencias escultóricas tan amplias en el ámbito del tardorrománico hispano. Aunque también son escasos los ejemplos monumentales fuera de la Península, en miniatura predominan extensos ciclos narrativos basados en Octateucos bizantinos y en compilaciones del Cotton Génesis. De hecho, la comparación con este tipo de obras y algunos paralelos parciales con esculturas tanto aragonesas como navarras revelan vínculos que sugieren la presencia de repertorios gráficos bizantinizantes en los reinos peninsulares. En esta misma línea, la inclusión de un mini-ciclo de los Hechos de los apóstoles en los frisos de jamba remite a iluminaciones y mosaicos bizantinos, representaciones en las que tales escenas contaban con una especial relevancia.
13. Las figuras de las enjutas de la portada no corresponden a los reyes Alfonso VIII y Leonor de Aquitania como muchos autores han defendido. No existen representaciones de estos monarcas en fachadas en las fechas de este estudio, y por entonces no se concebían imágenes regias con nimbo y sin atributos tan significativos como la corona. Por tanto, se debería abandonar la tradicional y errónea identificación con los supuestos promotores del templo, interpretación que ha llevado a establecer la filiación del frontispicio con la arquitectura francesa (por ser el lugar de origen de la reina). La colocación de estos personajes en nichos a ambos lados del cuerpo adelantado de la entrada pertenece a una tendencia arquitectónica que cuenta con algunos paralelos peninsulares y su presencia debe ser entendida en el contexto doctrinal de la portada.
14. El programa de Santo Domingo muestra un profundo interés teológico que se puede vincular con el contexto monacal benedictino del que Silos fue uno de los mejores exponentes de la Castilla del siglo XII. A mi entender, la función de la imagen de la Trinidad *Paternitas* y la exaltación de la doble naturaleza de Cristo debió de ser prevista para hacer frente a las herejías en defensa de la ortodoxia, seguramente en reacción contra las desviaciones en el seno de la propia Iglesia hispana. En las coordenadas del pensamiento benedictino se concedía especial relevancia al problema trinitario y a la doble naturaleza de Cristo, pero no hay que olvidar que en la segunda mitad del siglo XII se asistió a un periodo de

interpretación racional de los dogmas y a una reafirmación de la Trinidad en el conjunto de la comunidad cristiana europea. En cualquier caso, tanto la preocupación trinitaria como el interés por la filiación de Cristo y la esencia de su naturaleza deben ser considerados en el contexto de la propia Iglesia hispana, pues no existen paralelos tipológicos de estos relieves fuera de los reinos peninsulares. En Soria el problema trinitario se completa con el modo en que debe entenderse la unidad de Dios y hombre en Cristo: para ello se muestra la Encarnación y la Pasión del Hijo al mismo tiempo que se concibe la Creación como obra de Dios Padre. Desde los inicios del mundo hasta la Redención, el conjunto temático implica un inicio y un fin perfectamente organizado.

15. En la portada se establece una diferenciación visual marcada entre el *Sinus Dei* del tímpano y el *Sinus Abrahae* de la segunda arquivolta. En la línea de una voluntad simbólica es probable que tal particularidad fuese una manera de llamar la atención respecto a las diferencias de la ortodoxia frente a las tendencias arrianas y adopcionistas. Al tiempo que se presenta al hijo verdadero de Dios (Cristo) en el regazo del Padre, se muestran a los únicos hijos adoptivos de Dios (los cristianos, representados por los primeros mártires) en el seno del patriarca. En contra de las herejías cristianas se recurrió a la explicación del dualismo que existe entre la filiación verdadera y la adoptiva. Ambos parentescos parten de dos series iconográficas muy cercanas basadas en tipologías del Seno de Abraham, de manera que se complementa la asociación visual de los tres personajes colocados según un eje vertical en el tímpano, con los tres que se disponen horizontalmente en la clave. En la actualidad Santo Domingo es el único ejemplo monumental en el que se ve esta diferencia entre los modos de filiación, distinción que parece responder perfectamente a la cultura cristiana contraria a las desviaciones heterodoxas de la Iglesia hispana. En el mismo sentido, la inclusión de la *Dextera Domini* en el ciclo de la Infancia (en el que aparecen tantos testigos de la humanidad y divinidad del Niño) remite a la doble naturaleza de Cristo. Resulta importante tener en cuenta estos detalles, pues tal nivel de sutileza y meditación no parece propio de una parroquia y cuesta creer que fuese pensado *ex novo* para una portada “secundaria”.
16. Si bien nada se sabe del promotor de Santo Domingo, por las conexiones establecidas es casi seguro que conocía la catedral de Osma y el monasterio de

Silos. Empeñarse en buscar referencias explícitas acerca de quién pudo ordenar hacer esta iglesia se revela como una tarea estéril a falta de cualquier tipo de documentación al respecto; preguntarse por los modelos en los que se podía inspirar es un camino más enriquecedor aunque difícil por la desaparición de múltiples edificios. A pesar de que en este sentido hay que resaltar los escasos paralelos en el resto de reinos hispanos, de un modo u otro las principales referencias remiten a Silos y a iglesias vinculadas con él.

17. El estudio de las formas de los relieves (caras, proporciones, composiciones, plegados, etc.) permite establecer los diferentes modos de actuación de los componentes del taller, y con el análisis detenido de cada uno de los rasgos se puede fijar el reparto de las tareas: al principio parece que se determinó una competencia para ver quiénes eran los artistas más capaces y, una vez se decidió, los mejores se repartieron los trabajos de manera bastante equitativa.
18. Conviene recordar que los pequeños desbarajustes en el montaje explican algunas de las particularidades de las arquivoltas como la distribución de las claves o ciertas peculiaridades de los conjuntos temáticos. El estudio de las dovelas constata la escasa familiarización de los escultores con tantas roscas figuradas completas de secuencias narrativas, y corrobora la dificultad de llevar a cabo la tarea con éxito (la comparación con otras arquivoltas como las de Ahedo, Cerezo o Moradillo permite profundizar en esta idea).
19. Los artistas de Santo Domingo pertenecen a un grupo escultórico que inició su andadura en Osma. Estudiados los estilemas, he establecido una secuencia que lleva a suponer que los artistas oxomenses conocían Silos y pasaron más tarde a Soria como maestros principales a los que se les añadieron otros. Sin duda, el taller es de filiación castellana.
20. Parte de los precedentes iconográficos y formales estaba en torno al monasterio de Silos, pero no se entienden los rasgos sorianos sin tener en cuenta los relieves de Osma ya que a partir de las obras de esta catedral se heredaron, innovaron y adaptaron los catálogos de modelos silenses. El estilo de Santo Domingo de Soria no se vincula directamente con las tallas de Silos, sino con los relieves de la sala capitular oxomense. Gracias a las conexiones con este lenguaje silense-oxomense se establecen muchos de los paralelos de Santo Domingo con otras iglesias hispanas: a nivel formal, las cercanías más interesantes con Burgos se encuentran

en Ahedo de Butrón, con Soria en el Burgo de Osma, con Segovia en Languilla, con Aragón en la Seo de Zaragoza, con Navarra en la Magdalena de Tudela, con la Rioja en Aradón y con Galicia en Compostela. De todos modos, buena parte de las obras analizadas son posteriores a Santo Domingo y no se comprenden sin tener en cuenta al monasterio silense.

21. La pugna por la supremacía de las fechas resulta violenta pero si se admite el texto de 1158 como indicador de las obras de la segunda campaña de Silos, todo cuadra. Su profunda influencia en las secuencias temáticas y estilísticas establece una importancia con la que resulta imposible no contar, y además, varios son los datos documentales que respaldan que se trabaja casi a la vez en torno a 1170 en importantes centros artísticos peninsulares: Osma, Soria, la Seo, Tudela, la Calzada y Compostela. En ocasiones, la revisión cronológica ha partido de las fuentes históricas, pero al ser éstas muy poco explícitas he tenido que valorar los rasgos formales e iconográficos para establecer las filiaciones y las secuencias.
22. A mi entender en torno a 1170 se realizó la fachada de Santo Domingo de Soria. Tanto la iconografía como el estilo se engloban en las tendencias del momento y los paralelos con los principales centros artísticos indican que por entonces pudo llevarse a cabo la construcción de la iglesia. En este sentido, el año 1188, que data las obras de Moradillo y Compostela, es el final de la secuencia. Hay que desechar, por tanto, las fechas de finales del XII: a mi juicio, no se puede explicar Santo Domingo si no es como un inmediato consecuente de la corriente escultórica (iconográfica y formal) de origen silense que pasó por Osma y dominó buena parte del siglo XII (desde 1160 en adelante).
23. Paradigma de síntesis, Santo Domingo resulta ser un interesante compendio entre los conceptos de Silos, el estilo de Osma y los temas de Bizancio con aportaciones puntuales de otros centros peninsulares. Hay que reconocer en la portada soriana escenas novedosas en el ámbito de lo hispano, temas que conviven junto a modelos consagrados y repetidos hasta la saciedad. Para los artistas sorianos al lado del importante repertorio silense estaba el bizantino, de forma que mi propuesta se fundamenta en la enorme influencia de uno y otro (de hecho, los relieves de Silos a su vez ya se basaban en modelos bizantinizantes).
24. No hay nada aislado si se estudia con detenimiento. Santo Domingo no es “un monumento que rompe la línea general del románico del país [...] sin un escalón,

sin una etapa, por tierras españolas”⁴. Es fruto de la Castilla de la segunda mitad del siglo XII y de las influencias más importantes de los núcleos artísticos del momento.

Hasta ahora buena parte de los estudios realizados no se centraban en las singularidades de Santo Domingo, particularidades que como se ha podido comprobar son muchas; y hacía demasiados años que no se prestaba la atención merecida a esta iglesia. A pesar de que se la incluía en publicaciones de carácter general no aparecían nuevas interpretaciones para corregir teorías antiguas que se perpetuaban de manera preocupante. En esta tesis apporto la descripción de todos los elementos de la fachada, una aproximación a la arquitectura, análisis iconográficos más allá del marco peninsular, y estudios de los paralelos estilísticos con multitud de obras hispanas. He pretendido aproximarme a la realidad de parte del tardorrománico hispano a partir de un testimonio artístico del reino de Castilla en la segunda mitad del siglo XII, y aunque los problemas eran complicados he intentado sugerir soluciones, definir los asuntos con rigor, y plantear nuevas preguntas. He procurado ubicar la obra en su contexto, de manera que he obtenido nuevos datos sobre la trayectoria de los artistas: he concretado sus principales referentes iconográficos (Silos y Bizancio), y su mayor influencia estilística (Osma). También he indicado la existencia de extensos repertorios bizantinos en los reinos peninsulares y no he olvidado el contexto europeo a la hora de establecer los paralelos iconográficos. Así, los modelos de la portada soriana se basaron en compilaciones castellanas de origen silense, pero otros temas se sometieron a una reelaboración en la que contaron con gran importancia ciclos de imágenes bizantinas (a menudo occidentalizados). Además, al delimitar la difusión del estilo silense-oxomense por Castilla, Aragón, Navarra y la Rioja he podido explicar muchas vinculaciones con Soria, conexiones que he tratado desde perspectivas más o menos aisladas según su grado de influencia. No he señalado las relaciones formales con Francia, Italia o Alemania porque el carácter hispano de los artistas demuestra que muy cerca, en la propia provincia de Soria, estaban las claves del estilo. Finalmente, he replanteado el delicado y fascinante problema de la cronología y todo parece indicar que en torno a 1170 se llevó a cabo la construcción de la fachada.

⁴ LOJENDIO, Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, “La España románica”, Madrid, 1979 (1966), p. 178.

Algunos de los logros conseguidos no se explican sin las investigaciones que me preceden, pero el camino queda abierto a la espera de avanzar más y profundizar en cada uno de los puntos que aún no he logrado solucionar a pesar de mi empeño. El proyecto comenzado a partir de esta tesis doctoral puede evolucionar en el campo de aclarar la compleja red de las filiaciones estilísticas, el hecho de definir los orígenes y modelos de las canterías tratadas ayudaría a entender mejor el tardorrománico hispano; asimismo, buscar en Europa ciertos paralelos estilísticos para los talleres principales sería una labor realmente interesante. No me he detenido en estas tareas pues hubiese desbordado el marco de este trabajo, pero se revelan como sugestivas opciones de investigaciones futuras. Por otro lado, en cuanto a la iconografía, una vez asumida la llegada de repertorios bizantinizantes, indagar en otros asuntos temáticos de edificios estudiados permitiría analizar desde todos los ángulos la incidencia de este caudal de motivos orientales. Aunque son varias las opciones de análisis que se abren tras un estudio como éste, de momento aquí finaliza una primera etapa. A pesar de que aún es bastante lo que queda por estudiar, espero haber proporcionado una mejora en el conocimiento de Santo Domingo de Soria y haber verificado las valoraciones mediante análisis detallados de los problemas.

- V. ANÁLISIS DE LA FACHADA

“Un edificio copiado o adaptado de un libro se parecería tan sólo en líneas generales al modelo, quedando siempre un margen grande de interpretación y forma de los detalles”.

Leopoldo Torres Balbás

La fachada de Santo Domingo ocupa un puesto de especial interés en el arte medieval hispano. La calidad del exterior y los escasos paralelos con los que cuenta este tipo de composición en el ámbito peninsular la convierten en uno de los conjuntos más importantes de su época.

El desarrollo de los dos pisos de arquerías ciegas hace que las mayores coincidencias se encuentren en torno a las fachadas del oeste de Francia. No obstante, es muy posible que el origen de esta tipología no estuviese determinado exclusivamente por la mencionada filiación francesa. Principalmente son dos las cuestiones que parecen apuntar esta idea: en primer lugar, hay que destacar que las series de arcos ciegos son relativamente frecuentes en lo hispano (aunque su disposición es variable), y en segundo lugar, es necesario resaltar que las comparaciones con los paramentos de las iglesias del oeste de Francia muestran una diversidad enorme que hace dudar de la homogeneidad del grupo. Aunque resulta innegable la similitud con la indicada zona gala, es muy difícil creer que Santo Domingo fuese una obra aislada dentro del panorama peninsular. De hecho, la difusión de ciertos elementos en un radio bastante cercano parece indicar la existencia de una tradición arquitectónica de la cual esta parroquia soriana sería un escalón más.

Las comparaciones permiten resaltar una serie de datos que hasta el momento no han sido tenidos en cuenta y que revelan interesantes argumentos para explicar este monumento.

- V. 1. Descripción

A pesar de que en líneas generales no existen más fachadas que muestren todas las peculiaridades que a continuación paso a detallar, algunas características de Santo Domingo resultan ser compartidas por otras obras y por ello es imprescindible conocer exactamente en qué consiste el objeto de estudio.

El frontispicio fue erigido en sillería de piedra arenisca (ahora de tonalidad rojiza por la oxidación), y aunque el aparejo no tiene exactamente las mismas medidas, la armonía de las proporciones en alternancia vertical y horizontal, junto con los elegantes elementos decorativos hacen que casi no sea visible esta imperfección.

F. 14, 57-58 El edificio muestra una cubierta a dos aguas coronada por una calada cruz florenzada¹. Justo debajo, en el centro del ángulo superior de la fachada, se abre un enorme rosetón con tres arquivoltas que rodean el vano formado por ocho columnillas radiales, las cuales a su vez sostienen arquitos de medio punto perfilados en punta de diamante. Este óculo, enormemente abocinado, se encuentra realizado por dos roscas que lo envuelven y descansan a cada lado sobre finas columnas y ménsulas con forma de capitel².

F. 33, 167,
169-171

En el conjunto destaca la armonía conseguida mediante la horizontalidad de la división en pisos y la verticalidad de la sucesión de columnas que sustentan los arcos ciegos que rítmicamente decoran el paramento. El resultado es una fachada más ancha que alta³.

F. 208-209

La parte inferior está formada por tres cuerpos verticales. Los dos laterales están constituidos por dos series de arquerías superpuestas al muro, cada una de ellas consta de cuatro arcos de medio punto asentados sobre columnas con capiteles decorados, y cimacios que se prolongan como impostas en las pilastras (de sección rectangular) que deslindan las parejas de arcos entre sí. La fachada está dividida horizontalmente por cuatro molduras que compensan equilibradamente la altura⁴. La primera, desde abajo, es

¹ Hoy es visible un remate restaurado. El original estaba gravemente deteriorado y fue sustituido por el actual (en el apartado de las restauraciones añadido algún dato más al respecto).

² Es probable que en realidad estos capiteles también fuesen parte de otras dos columnas a las que actualmente les faltaría el fuste y la basa (de todos modos es difícil saberlo con seguridad ya que en las fotografías más antiguas no hay constancia de ningún fuste). La comparación con otros rosetones y ventanas no aporta ningún dato clarificador pues se encuentran las dos opciones.

³ Su medida modular es la base de una proporción sesquiáltera constituida por tres de ancho por dos de alto.

⁴ Desde las esquinas de la fachada se comprueba cómo las molduras segunda y tercera continúan en el muro lateral. Sin embargo, la primera y la cuarta se detienen en el vértice. Este detalle parece corresponder a una idea prevista desde el principio y no fruto de la improvisación.

la que corresponde a los cimacios de todos los capiteles del primer nivel de arquerías. La segunda es la base de apoyo de las columnas del segundo piso de arcos, y de las dos esculturas sedentes situadas simétricamente respecto al eje del conjunto. La tercera línea corresponde a los cimacios de los capiteles de la segunda elevación de arquerías y la cuarta se apoya sobre las claves de los arcos superiores. La línea de imposta de la banda inferior es la que recibe una decoración más variada, y en ella destaca sobre todo el rico cimacio de la portada. Por el contrario, la imposta de los capiteles de arriba tan sólo tiene dos tipos de ornamento: uno formado por la repetición de hojas enfrentadas vueltas sobre sí mismas, y otro con un esquema de roleos que parecen partir del tallo de un vegetal enrollado.

Así, los dos pisos de galerías están organizados mediante ocho arcos ciegos en cada altura, arcadas que se colocan de cuatro en cuatro a los lados de la portada. Para compensar visualmente el alto de los fustes de las columnas, ya que son más esbeltos los de abajo, las dimensiones de los capiteles varían entre ambas alzadas y además los de la parte inferior tienen la cesta más ancha. En el piso superior, en las esquinas de ambos lados se ha tallado una moldura semicircular que de manera vertical resalta los extremos de la fachada (comienza en la segunda moldura horizontal y llega casi hasta la primera hilada de sillares bajo la vertiente). Se trata de un recurso decorativo que pone en evidencia la misma concepción del paramento en todo el segundo cuerpo de arquerías y en el del rosetón⁵.

F. 59-60

La portada destaca como un resalte de sección rectangular que sobresale en el conjunto de la fachada. Esta puerta presenta un arco de medio punto de notables dimensiones cuyo acusado derrame permitió la realización de las cuatro arquivoltas decoradas con escenas variadas, mientras en el exterior una cornisa de decoración floral (con hojas carnosas abiertas y afrontadas) rodea el conjunto⁶. Todas las roscas descansan sobre diez columnas con capiteles esculpidos de forma troncopiramidal invertida, que se alternan con otras seis columnillas muy estrechas sin capitel y con remate triangular. La colocación de los elementos es totalmente simétrica, y por lo tanto existen cinco columnas gruesas a cada lado de la puerta, apeadas sobre un plinto que recorre toda la parte inferior del monumento. El rectángulo de la portada está rematado por un guardapolvos de decoración floral (sumamente deteriorado) soportado por ocho

F. 11, 19, 21

F. 20, 61-62

⁵ Estuviese o no previsto desde el principio, constata la idea de simetría que se percibe a primera vista.

7. 72, 90, 202

modillones (con decoración imposible de precisar). Además, a lo largo de toda la fachada hay dispuestos nueve gruesos canes que seguramente sostenían un tejado de madera (tres sobre el cuerpo adelantado de la portada y otros tres a cada lado). A simple vista, es evidente que la plasticidad del conjunto se ve motivada por la atención visual dirigida hacia la portada como foco principal⁷.

- V. 2. Materiales: descripción y procedencia. Marcas de cantería

El material pétreo utilizado en la construcción del frontis es una roca sedimentaria arenisca del tipo cuarzoarenitas y subarcosas⁸. En su conjunto la cantería resulta estar bien concertada en sillares con llagas y tendeles a hueso posteriormente retacados con diferentes morteros, y en la actualidad la evidente homogeneidad de la piedra se debe a las alteraciones sufridas por las sucesivas restauraciones a las que se ha sometido la fachada (alrededor de las piedras destaca un mortero blanco que responde a la realización de la limpieza). Es posible que la piedra procediera de alguna explotación a cielo abierto, seguramente de una cantera bastante cercana para evitar así el transporte difícil y el pago de los derechos de paso, y tengo constancia de que existe un tipo de roca arenisca muy parecida a ésta tanto en la cantera de Valonsadero, situada a 6 km de Soria por la carretera hacia Burgos, como alrededor de la zona del Golmayo.

F. 34

En cuanto a las marcas de cantería, la mayoría aparecen distribuidas de forma irregular, pero la ubicación elevada de algunas no permite distinguirlas con precisión. Uno de los criterios de explicación de estos signos es que solían individualizar el trabajo de cada “oficial” según los métodos de los talleres de la Edad Media⁹. En Santo Domingo abundan en la fachada y son menos frecuentes en el resto de sillares del interior¹⁰. La gran

⁶ Hoy día los relieves de esta última arquivolta están a punto de desaparecer por culpa de la acusada erosión.

⁷ Actualmente, tras el impacto decorativo que supone la puerta, la vista se alza hacia el rosetón, y el recorrido de la mirada finaliza en el juego de arcadas ciegas que recorre toda la fachada. La tensión entre las formas de estos componentes no resta armonía y serenidad al conjunto. En el pasado, seguramente hubo un tejado sobre el segundo cuerpo de arcos ciegos con lo cual sólo se vería el rosetón desde una cierta distancia. Del mismo modo, los capiteles del segundo piso y las figuras de los nichos sólo podrían ser apreciados desde la zona más cercana a la portada bajo la techumbre del pórtico.

⁸ Algunos datos corresponden a un resumen de un informe técnico realizado por la empresa de restauración Coresal. Desde aquí quiero agradecer la amabilidad de Javier García Vega por sus respuestas a mis consultas.

⁹ Según explica Icher, los signos lapidarios pueden significar la marca personal que indica la calidad del artista, la posición de la piedra según el sentido del signo, la procedencia de la cantería, etc: ICHER, François, *Les ouvriers des cathédrales*, Turín, 1998, p. 35.

¹⁰ Es necesario recordar que en el exterior y sobre todo en el interior se llevaron a cabo varias sustituciones de sillares. Es por ello que he decidido no detenerme en el aparejo de la zona de dentro de la iglesia y mencionar únicamente por encima la de fuera.

cantidad de marcas y su variedad remite al trabajo de diferentes canterías o cuadrillas que actúan de forma continuada. En general los signos suelen ser sencillos, de forma geométrica bastante convencional y tanto sus dimensiones como la profundidad del grabado son diferentes según cada sillar. Ante la imposibilidad de dar cuenta pormenorizada de cada signo, el siguiente cuadro muestra algunos de los que se pueden ver tras una paciente observación. Me gustaría destacar que no he realizado un análisis exhaustivo porque la sustitución de algunos sillares, sobre todo en la parte baja del primer nivel de arcos ciegos, provoca un vacío de información demasiado grande como para poder hacer un estudio profundo. Así, se debe tener en cuenta la desaparición segura de algunos de los signos lapidarios que estaban dispuestos en el origen¹¹.

Las marcas más frecuentes son:

Las menos frecuentes son:

En cuanto a su distribución, debo señalar que en la zona del primer piso aparecen más signos y con más frecuencia. De hecho, algunos se repiten en varias ocasiones y desaparecen arriba (); del mismo modo, aunque sin tanta reiteración, en la parte superior se ven con frecuencia dos signos que están ausentes abajo (). Este factor puede evidenciar que las obras de la parte inferior se realizaron más rápido y con más trabajadores, de manera que también es posible que para la zona alta se cambiase el equipo, dato que se corrobora por la sustitución de un tipo de marcas por otras diferentes y por la aparición de diferentes maneras de realizar esculturas¹².

¹¹ En todo caso, este apartado no es más que un apunte al tema ya que no resulta ser algo fundamental para este estudio.

- V. 3. Dimensiones

Las mediciones que aquí presento han sido tomadas *in situ* excepto aquellas que por cuestiones de altura eran imposibles de acometer. A pesar de contar con una escalera de metal es imposible llegar hasta los relieves del tímpano y las arquivoltas¹³. Por ello las medidas más difíciles han sido tomadas de la memoria de restauración de la empresa Coresal y se hallan especificadas por un asterisco. Otras con un rombo han sido extraídas del capítulo correspondiente a Santo Domingo de Soria del libro *Castilla/ 2* de la colección Zodiaque. El resto han sido calculadas según los datos que poseo.

- Exterior

La fachada está formada por 36 hiladas de sillares en las que varía el número de piezas. Enumero cada hilada con un número en negrita seguido del total de piezas que existen en cada una, de manera que algunas variaciones en las cantidades corresponden a la interrupción del muro para colocar elementos como la portada, las esculturas de los nichos o el rosetón. Dicho esto, los datos a tener en cuenta son los siguientes:

1. 24, **2.** 27, **3.** 27, **4.** 23, **5.** 26, **6.** 26, **7.** 28, **8.** 27, **9.** 29, **10.** 17, **11.** 9, **12.** 12, **13.** 14, **14.** 22, **15.** 19, **16.** 28, **17.** 18, **18.** 24, **19.** 24, **20.** 19, **21.** 12, **22.** 25, **23.** 34, **24.** 31, **25.** 27, **26.** 26, **27.** 26, **28.** 25, **29.** 21, **30.** 17, **31.** 16, **32.** 13, **33.** 9, **34.** 10, **35.** 6, **36.** 2.

Respecto al resto de medidas, las que he considerado más interesantes son las generales y aquellas que corresponden a las partes más sobresalientes del edificio. En todos los casos es importante tener en cuenta que han sido tomadas a partir del pavimento actual sobre el que se alza la fachada. No hay constancia (a falta de una excavación) de cual fue el nivel original del terreno en el que se construyó la iglesia por lo que ciertas mediciones de altura podrían variar considerablemente:

- Altura total de la fachada: 13. 29 m* / 13. 3 m♦
- Altura desde el suelo hasta el comienzo de la doble vertiente: 10. 47 m*
- Altura total de la portada hasta la parte superior del hipotético tejaro: 7. 6 m♦

¹² Quiero reiterar que no estoy de acuerdo con quienes retrasan las obras del rosetón hasta el siglo XIII, mi idea es que se incorporaron nuevos miembros al taller, pero nunca se dejó de trabajar: el proyecto fue concebido con gran unidad tanto en la fachada como en el interior. Remito al capítulo XV.

¹³ Me gustaría agradecer a las monjas clarisas del convento de Santo Domingo su amabilidad al prestarme la escalera y su comprensión al dejarme acceder al interior de la torre.

- Altura de la portada hasta la línea inferior de los cimacios del segundo piso: 7. 17 m*

- Altura hasta la arquivolta más externa de la portada: 6. 25 m♦

- Altura hasta la parte inferior de los ábacos de los capiteles: 3. 4 m♦

- Altura hasta la parte superior del cimacio de los primeros capiteles: 3. 51 m*

- Altura del arco de la entrada: 1. 92 m♦

- Altura desde el dintel hasta la parte exterior de las arquivoltas: 2. 91 m*

- Radio del rosetón: 2. 04 m*

- Anchura total de la fachada: 18. 1 m♦

- Anchura de la parte izquierda desde las columnas de la portada: 8. 1 m/

Anchura de la parte derecha: 8. 1 m

- Anchura de la portada desde las columnas exteriores: 5. 35 m♦

- Anchura de la portada avanzada: 5. 91 m

- Anchura desde las primeras columnas interiores que no corresponden al montante: 2. 5 m

- Anchura del arco de la entrada: 2. 03 m♦

- Distancia media entre las basas de las columnas: 73. 5 cm. Como se producen algunas variaciones por las reposiciones de piezas, he tomado una media aritmética del total de las referencias de cada tramo.

- Anchura de los intercolumnios: 65 cm

- Altura de los fustes: oscila entre 1. 88 m-1. 85 m. Al igual que antes, algunos corresponden a las restauraciones y su altura cambia en función de que las basas sean originales o nuevas.

- Capiteles de la zona baja de arquerías apoyados en el muro por uno de sus lados.

Anchura del frente: 43 cm / Anchura de los lados: 33 cm / Altura: 33 cm

- Capiteles adosados al muro por dos de sus lados. Anchura del frente: 31 cm / Anchura del lado: 31 cm / Altura: 33 cm

- Cimacios de los capiteles de los arcos ciegos: 15 cm. Esta medida es aproximada ya que hay diferencias notables entre los que se decoran y los que no presentan labra. De nuevo es importante tener en cuenta las alteraciones de las restauraciones.

- Anchura aproximada de las dovelas de la primera arquivolta (correspondiente a la temática de los 24 Ancianos): 25 cm (como se puede constatar a simple vista las

dimensiones de las dovelas en el resto de arquivoltas no son regulares; a pesar de ello, parece que se fundamentan en el doble de estas, de manera que rondan los 50 cm)¹⁴.

- Dimensiones de la nueva cruz florenzada, réplica de la antigua. 1. 65 m de altura, 70 cm de anchura, 20 cm de grosor y 270 kg de peso.

- Interior

- Luz de la nave central a eje de pilares: 8 m
- Luz de las naves laterales a ejes de pilares: 3. 5 m
- Anchura de las naves laterales: 2. 56 m (en la parte de los pies).
- Anchura entre los muros laterales de la iglesia: 15 m
- Distancia desde el primer haz de columnas del interior hasta la puerta: 1. 68 m

(en la derecha y en la izquierda).

- Distancia desde el primer haz de columnas del interior hasta el muro de las naves laterales: 2. 56 m

- Altura del podio en el primer tramo: 56 cm
- Altura del podio en el segundo tramo: 83 cm

- Interior de la torre

- Anchura de la escalera de caracol: 96 cm
- Altura del hueco de la escalera de caracol: 1. 6 m
- Puerta de la torre, distancia al suelo: 90 cm
- Anchura del muro norte: 3. 15 m
- Anchura del muro oeste: 2. 85 m
- Anchura del muro sur: 3. 35 m
- Anchura del muro este: 2. 95 m

A partir de este conjunto de medidas se puede intentar ver el sistema proporcional; es decir, el módulo del trazado geométrico que se empleó en la construcción de Santo Domingo. A primera vista es evidente que la arquitectura se basó en figuras simples como el cuadrado de la portada; el rectángulo de la estructura de la fachada; el círculo del rosetón; los semicírculos de los arcos, tímpano y arquivoltas; y el

¹⁴ Agradezco a la empresa Coresal su atención y amabilidad al comunicarme que no se realizó levantamiento fotogramétrico de la fachada. Por ello es imposible determinar con exactitud las

triángulo del frontón. Pero el juego de líneas obsesionaba a los artistas de la Edad Media más allá de lo que se constata en un principio y por ello es importante reconocer el esquema de base, la directriz geométrica del esquema modal. Según explica Esteban Lorente “por lo general la medida patrón de todo el templo es la anchura de la nave central que formará la fachada”¹⁵. Así, la repetición rítmica sería un número equivalente a los 8 metros del sistema actual y es posible que de este tamaño se extrajera el módulo que se utilizó para la composición de las partes de este templo.

Aunque después de contar con tantas medidas es decepcionante no poder argumentar un sistema de proporciones, he de destacar que he renunciado al estudio de la metrología por las dificultades que entrañan los edificios románicos: no existen casi estudios de las proporciones (con lo que resulta imposible comprobar los paralelos), nadie ha escrito una guía exhaustiva del tema y muchas veces se trata de hacer coincidir los datos sobre la base de un método de proporciones que no tiene por qué ser el que se utilizó en la Edad Media. Además, no trato de profundizar más en la metrología pues resulta una tarea que rebasa los límites de este estudio. Estas medidas deben ser tomadas únicamente como un apunte al tema, si se tiene en cuenta que nunca se ha intentado hacer un estudio serio acerca de las dimensiones de Santo Domingo, las que aquí presento son una recopilación que podría servir como punto de partida para análisis posteriores. En cualquier caso, hay obras de referencia fundamentales acerca de la metrología y mientras en el ámbito hispano destacan los estudios de Esteban Lorente, fuera de él los de Conant y Fernie son imprescindibles. Concretamente sobre las dificultades que he mencionado este último autor apunta que: “ninguno de los sistemas fue tan categórico como parece [...] cualquier intento de determinar una unidad de medida desde las dimensiones de un edificio para el cual no consta una evidencia metrológica escrita parte del desconocimiento pues es incierto saber si el diseño fue motivo de la experiencia y el ojo o si tuvo alguna base matemática explícita”¹⁶.

dimensiones.

¹⁵ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, “La “ordinatio” y la “compositio” vitruviana en las columnas románicas. Metrología de ejemplos escogidos”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, p. 114.

¹⁶ FERNIE, Éric, “Historical metrology and architectural history”, en *Romanesque Architecture: Design, meaning and metrology*, Londres, 1995, pp. 346, 351.

- V. 4. Alteraciones y restauraciones. El pórtico de madera

Debido al clima extremo de la ciudad de Soria, los factores de deterioro de la piedra son muy acusados, y en esta línea han sido necesarias varias intervenciones con tal de intentar proteger, consolidar, restituir o restaurar ciertos elementos de la iglesia.

La ciudad de Soria se encuentra en la meseta castellana a una altitud de 1063 metros y su clima es mediterráneo con talante continental (lo que indica un período de sequía estival con grandes diferencias y oscilaciones entre las temperaturas mínimas y máximas diarias). Así pues, el número de días de heladas al año es aproximadamente de 157, dato que indica una gran cantidad de ciclos de hielo y deshielo, cambios que afectan a los elementos artísticos exteriores (las precipitaciones saturan de agua la piedra y ésta se congela). Además, la escorrentía de las lluvias produce una alteración enorme en la piedra (por el arrastre de los materiales) y en consecuencia, se acusa aún más el deterioro de la escultura. Por otro lado, la presencia de la carretera N-234 y su desmesurada contaminación ambiental alteraba hasta hace pocos años el resto de la piedra¹⁷. Todo ello produce grietas y fisuras acusadas, la piedra se descementa, se forman costras y estratos, se debilita el relieve, se produce la rubefacción (que concede el tono rosado-dorado característico de la fachada), se redondean los contornos, la ornamentación desaparece, se caen pedazos de las tallas, etc.¹⁸.

Es necesario tener en cuenta cada una de las intervenciones producidas por los restauradores para no caer en confusiones acerca de las partes que corresponden al origen y las que han sido añadidas o retocadas posteriormente. De esta manera, es muy importante saber qué es lo que corresponde a cada actuación y por ello aquí presento los datos más relevantes.

El deterioro de la iglesia viene de antiguo y ya en 1884 existen noticias de que se comunicó a las Comisiones de Monumentos el estado de ruina inminente de la fachada de Santo Tomé, como consecuencia poco después se acordó su conservación¹⁹. Un año más tarde se remitieron a Madrid los oficios de la Comisión Provincial sobre las obras de reconstrucción de una vidriera del rosetón de Santo Tomé, y la petición de declaración de Monumento Nacional²⁰. En esa época varias fueron las voces que reiteraban la necesidad de declarar Santo Domingo como una obra merecedora de ser conservada, no obstante,

¹⁷ En la actualidad la carretera Nacional está desviada por una circunvalación que no entra en la ciudad.

¹⁸ Datos extraídos del informe de la memoria de restauración de Coresal.

¹⁹ ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la restauración en España*, Madrid, 1995, p. 436.

²⁰ *Ibidem*, p. 428.

es necesario esperar hasta 1897 para tener nuevas noticias, y entonces: “se dio por enterada de un oficio de la Comisión Provincial dirigido al Ministerio de Fomento para declarar Monumentos Nacionales a Santo Tomé, San Juan de la Rabanera, las ruinas de San Nicolás y el claustro de San Pedro”²¹.

Sorprendentemente, entre las intervenciones que Ordieres recopila en su libro acerca de la historia de la restauración en España no se comenta nada de la intervención que se realizó en la iglesia a principios del siglo pasado. En 1917 se trabajó en el exterior e interior y fue la primera vez que se acometió un retoque integral del edificio. Ante la ausencia de otro tipo de referencias he recurrido a algunos diarios sorianos de la época en los que se habla de esta actuación²². Fuera se efectuó la reposición de algunos sillares, fustes y basas del primer piso de arquerías, así como el remate de los podios y los plintos, además prácticamente todos los cimacios de los arcos bajos que se ven en la actualidad corresponden a piezas repuestas²³. Se sabe que en la fachada se sustituyó piedra por piedra el zócalo antiguo y en este mismo momento se rebajó el nivel del suelo del frontispicio, de manera que se pasó de acceder a la puerta mediante un escalón a hacerlo por medio de tres. En cuanto al rosetón, se repusieron las dovelas de los dos arcos inferiores, así como los fustes y las basas de las columnillas que formaban los carcomidos radios de la rosa central. Del mismo modo, se cambiaron las plomadas y las vidrieras. Estas intervenciones se pueden comprobar gracias a fotografías antiguas que se conservan en el Archivo Provincial de Soria ya que en ellas es posible ver la ausencia de ciertos fustes y basas del conjunto. Además, en la actualidad, tras un atento examen de los sillares correspondientes a la zona más cercana al espectador se puede constatar la diferencia de textura.

F. 7, 10-11

En el interior se pintó el crucero y la capilla mayor, se demolió el baptisterio y los confesionarios de fábrica que obstruían la nave de la Epístola, y también se derribaron los que dividían la del Evangelio. Se completaron las basas, plintos, fustes y capiteles de ambos costados que habían sido picados para empotrar altares. Se consolidaron los muros y los basamentos, se rellenaron los huecos y se cambiaron los ventanales. En este momento se suprimió el antiguo coro de los dominicos que estaba situado al entrar,

²¹ *Ibidem*, p. 438.

²² Se trata de diarios de la época como “El porvenir castellano”, 1-VIII-1917, p. 3; y 14-I-1918, pp. 1-2; y “El Noticiero de Soria.”, 7-VII-1917, pp. 1-2. Remito al capítulo III o a la bibliografía.

²³ Véase el gráfico de alteraciones de la fachada donde destaco los elementos cambiados con certeza, los que están posiblemente alterados y los más dudosos. Para su realización me he basado en los datos que se mencionan en este apartado y en los detalles fruto de la observación.

F. 35

sobre la zona de la puerta, los dos primeros tramos de la nave estaban cortados por el coro utilizado por las monjas, de manera que lo primero que se veía al acceder al templo era un techo de principios del siglo XVI de viguería y casetones labrados con los escudos de los Santa Cruz. En el momento de la restauración se creyó conveniente trasladarlo al brazo de la Epístola del crucero para dejar libre esta zona de ingreso. Gómez Santa Cruz años más tarde, concretamente en 1946, habla de que: “en la segunda mitad del siglo XVI fue mandado hacer por Juan Santacruz [...] las clarisas lo hicieron prolongar hasta los segundos pilares en la última decena del siglo XIX con lo que se mutilaron algunos capiteles e hicieron imposible, que desde el interior pudiera verse el rosetón”. Así, se sabe que los capiteles más próximos a la puerta fueron destrozados por el apoyo del coro y seguramente algunos se repusieron con otros nuevos. Este autor también explica que: “las columnas y los capiteles de los terceros pilares fueron achaflanados, en los primeros años del siglo XVIII, para colocar pequeños, pero ricos altares con escudos heráldicos de los Morales, Mirandas, Carrillos y Salcedos [...] detrás del altar del Rosario existía una capilla que fue una sacristía primitiva que mandó hacer un Neila, pero por el abandono de los patrones se convirtió en trastero de la cofradía y desapareció en 1917”²⁴. Además, con esta restauración “hubieron de desaparecer los retablos de los Morales, Mirandas, Salcedos y Carrillos”²⁵. Lamentablemente, no conozco ninguna memoria o informe de la actuación que pudiera hablar de estas intervenciones. La restauración fue costeada por el Vizconde de Eza, Luis de Marichalar, y las obras fueron dirigidas por el arquitecto Teodoro Ramírez Rojas²⁶.

Bastantes años más tarde, en 1967, se bajó la cruz florenzada del remate del frontón ya que amenazaba con caer por su deterioro, y fue sustituida por una nueva alzada casi una década más tarde en 1976. Actualmente en lo alto de la fachada se puede ver la copia²⁷.

Poco después, entre 1971 y 1980, se intervino de manera puntual para consolidar algunas piezas del frontispicio. De este modo, se actuó sobre la cuarta arquivolta, las esculturas sedentes, los fustes y las basas de las columnas que enmarcan el rosetón, etc.

²⁴ GÓMEZ SANTA CRUZ, Santiago, *Algo de Soria: Santo Tomé*, Soria, 1946.

²⁵ GÓMEZ DE SANTA CRUZ, *Noticias de cosas curiosas de Soria. Iglesia de Santo Tomé (interior)*, en “El Avisador numantino”, 11-XI-1939.

²⁶ Luis de Marichalar era Ministro de Fomento en 1917 y Diputado a Cortes por Soria.

²⁷ La cruz actual fue realizada por José Ignacio Latorre Macarrón, colaborador de la Dirección General de Bellas Artes. Esta réplica, tallada en arenisca se izó el 26 de junio de 1976. La vieja, totalmente fraccionada y descompuesta se conservaba en el convento de las clarisas: MORENO Y MORENO, Miguel, S. O. S por Santo Tomé, en “Campo soriano”, 19-8-1976, p. 7.

También se restauraron parcialmente las techumbres, se construyó un nuevo acceso a la torre y se reordenó el entorno. El trabajo fue realizado por Monumenta y no tengo constancia de la memoria de las reparaciones. En esa intervención se quitó la piedra de la izquierda de la portada en la que se podía leer “Parroquia de Santo Tomé”.

Ya en la década de los noventa, en abril de 1992 se iniciaron los trabajos técnicos de la actuación de Coresal. Para comenzar, se colocó una marquesina de estructura metálica y cristal a fin de evitar temporalmente la ruina de los canes de la zona superior de la portada (este adosado fue eliminado y no existe en la actualidad). Más tarde se limpió y se consolidó la totalidad de la fachada así como el lateral norte de las naves. El trabajo se acabó en 1994 y fue encargado por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León.

F. 90

Finalmente en el mes de mayo del año 2001 se instaló un sistema de calefacción radiante en el interior del templo. Para ello fue necesario destruir el pavimento anterior que estaba formado por una capa de brea de 6 cm de potencia y un encintado de losas pétreas de tamaño variable, después de eso se tuvo que mover la tierra para colocar los tubos de calentamiento. El nuevo suelo del templo se compone de piedras areniscas del tipo “ojo de perdiz” de 4 cm de espesor colocadas sobre una solera de hormigón. Entretanto se llevó a cabo el seguimiento arqueológico del que he hablado en el capítulo anterior y además, en julio del mismo año se desmontó parte de la cubierta: se sustituyó el entablado de madera y el metálico, se consolidaron los aleros y se encontraron algunos rellenos originales de las bóvedas. El trabajo fue adjudicado a Trycsa a petición de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, pero la excavación arqueológica fue ejecutada por Arquetipo.

F. 800-801

Hasta el momento no se ha realizado ninguna actuación más y con esta breve exposición de los trabajos de las sucesivas restauraciones pretendo constatar el lamentable estado en el que se ha encontrado la iglesia durante demasiado tiempo. Por otro lado, las mencionadas intervenciones sirven para poner en alerta sobre los elementos de nueva factura. Aunque las diversas restauraciones han evitado la completa destrucción de parte de los relieves, aún se observan grietas y fisuras. Debido a la acción del tiempo, el resultado final constante en las esculturas continúa siendo la pérdida de superficie tallada y los deterioros son visibles en casi toda la construcción: en el cimacio, en las dovelas de las arquivoltas, en los capiteles laterales, en el rosetón, etc. Santo Domingo, en

su calidad de testimonio del pasado, debería ser atendida con más frecuencia para evitar pérdidas irreparables y deterioros irremplazables.

En cuanto a la cuestión del pórtico, creo que desde la construcción de la fachada se concibió un tejazoz de madera que formaría parte de un porche adosado que serviría de protección a las gentes que entraban en la iglesia (y también a las esculturas que, durante un periodo de tiempo determinado, se vieron resguardadas así de las inclemencias del tiempo). Los mechinales existentes en la zona del remate de las arquerías ciegas superiores revelan que el porche estuvo asentado sobre vigas. De esta manera, la forma de gancho de los modillones serviría para apoyar este tejazoz: el arranque de las vigas que iban a parar a los pies derechos de madera se sostenía en las ménsulas de piedra y en el resto de huecos de mechinales posiblemente se colocaron los tirantes de la armadura de madera del pórtico²⁸. Lamentablemente es imposible precisar cuándo fue eliminado este pórtico ya que no tengo constancia de ninguna noticia que hable de él.

F. 57-58

- V. 5. La composición: ¿filiación francesa?

Lo más destacado de esta fachada y lo que la hace diferente de otros ejemplares peninsulares es la disposición de los arcos ciegos y la profusa decoración escultórica de la portada, capiteles y rosetón. La articulación en dos pisos de arquerías ciegas es muy poco frecuente en la Península pero, a pesar de ello, se pueden encontrar precedentes si se cambia de tiempo y espacio²⁹. De hecho, el muro con nichos y arcos ciegos fue “inventado” en la Antigüedad, y se puede constatar desde Mesopotamia hasta algunas villas romanas. Las herencias tomadas para esta tipología se encuentran en Armenia y en el mundo bizantino, aunque también se recogen múltiples influencias del Islam (concretamente en lo que respecta a algunas fortalezas omeyas). Krautheimer destaca el aligeramiento de los muros exteriores por nichos en la arquitectura bizantina media y escribe: “los lisos muros exteriores se animan mediante anchos nichos en la zona del ático [...] en la fase final [...] se hacen más largos y profundos”³⁰. Una de las claves de interpretación de esta composición es la relación entre Oriente y Occidente. De hecho,

²⁸ En ocasiones los huecos corresponden a los asentamientos de los andamios necesarios para levantar la construcción.

²⁹ Ya en el Palacio de los Exarcas de Ravena se halla un tipo similar: consta de un piso alto con cuatro arcos ciegos a cada lado del eje de simetría, una puerta adelantada con una pareja de arcos abiertos a ambos costados, y una exedra en el centro de la zona superior que actúa como focalizador (del mismo modo que el rosetón soriano).

³⁰ Como ocurre en Fenari Isa, Bodrum Camii y otras: KRAUTHEIMER, Richard, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, 1981 (1965), pp. 413, 422.

Watson cree que la puerta de San Esteban de la mezquita de Córdoba fue la primera entrada monumental a un conjunto religioso en la Europa del oeste y como tal la considera un antecedente a las portadas románicas³¹. Esta autora señala que la puerta cordobesa se basó en un diseño de arco de triunfo tomado de un modelo romano que se adaptó al arte islámico, y que a partir de él se desarrolló un tipo de fachada dividida en tres estructuras. Con ello se monumentalizó la tipología del mihrab y se creó una fachada articulada de modo tripartita horizontal y vertical. Además, en su artículo menciona que: “las tardías fachadas-pantalla opulentas del oeste de Francia y España son el último desarrollo de este tipo”³².

Cualquiera que fuese el origen de esta composición, es evidente que la forma de esta estructura se encuentra en numerosos ejemplos³³. En cuanto al enriquecimiento de los muros que interrumpen la desnudez del paramento, Torres Balbás destaca que “no es fácil saber si los nichos pasaron de la decoración arquitectónica a ornamentar obras menores o si el camino del recorrido fue el inverso”³⁴. En cualquier caso, son numerosas las obras dispersas que muestran ciertas analogías con la tipología de Santo Domingo: algunos modelos se dejaron de utilizar según las modas y, por el contrario, otros esquemas tuvieron tanto éxito que reiteraron las formas ininterrumpidamente, por ello actualmente resulta imposible rastrear el prototipo inicial.

A pesar de ciertas semejanzas y analogías que saltan a la vista, creo que no se debe ir tan atrás en el tiempo ya que, si bien algunos de los casos nombrados pudieron ser lejanos antecedentes, es mucho más evidente la relación (aunque no dependencia) con algunas portadas del oeste de Francia. A menudo la construcción de la fachada soriana se ha explicado de una manera cómoda al aceptar la hipótesis de que la reina Leonor trajo consigo la influencia francesa y mientras algunos autores creen que los maestros eran de más allá de los Pirineos, otros consideran que la obra fue ejecutada por artistas hispanos bajo la tutela de los franceses. De un modo u otro, la mayor parte de los investigadores que mencionan este asunto destacan la relación con Notre-Dame-la-Grande-de-Poitiers

³¹ WATSON, Katherine, *The first Romanesque doorway: La puerta de San Esteban*, en “Arte Medievale”, 6 (1996), pp. 19-29.

³² *Ibidem*, p. 27.

³³ Algunos pueden ser considerados como lejanos precedentes ya que existen puntos de contacto notables con monumentos antiguos, frontispicios prerrománicos, santuarios carolingios, iglesias rupestres de Anatolia, encuadres de ilustraciones de miniaturas, retablos, relicarios, etc.

³⁴ TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Nichos y arcos lobulados*, en “Al-Andalus”, XXI (1956), p. 150.

sin tener en cuenta los diversos aspectos que separan ambas construcciones³⁵. De hecho, creo que existen otros ejemplos franceses que se revelan como más cercanos que esta iglesia poitevina.

Es evidente que el carácter itinerante de los artesanos facilitó los contactos con diversas maneras de entender el arte, pero no creo que en este caso sea necesario ver a artistas franceses trabajando aquí. En el momento en el que existían desplazamientos frecuentes, las semejanzas conceptuales se revelaban como algo lógico, pero como he intentado demostrar en los capítulos II, III y IV no existe ningún dato que permita explicar, más allá de las conjeturas, la vinculación de algún personaje francés con Santo Domingo. Con toda seguridad en ocasiones anteriores ya habían estado personajes de la Península por esa región: los territorios de Aquitania, Poitou, Anjou y Saintonge eran fácilmente accesibles, el comercio era frecuente y algunas de sus ciudades se habían convertido en centros muy importantes. Sin duda, los vínculos fueron habituales: eclesiásticos, caballeros, peregrinos, colonos y artistas cruzaban los Pirineos de un lado al otro. Según explica Conant “gracias a la facilidad de las comunicaciones, las áreas arquitectónicas se interpenetraron, con lo que la clasificación de los monumentos en manejables escuelas regionales ha dado a los historiadores muchos quebraderos de cabeza”³⁶. Por todo ello, más allá de la pretensión de considerar a una única zona como más influyente que las otras, creo que el modelo de Santo Domingo se basó en una secuencia de detalles foráneos unidos a otros locales³⁷. Seguramente el desarrollo de los modelos típicos de la zona del oeste de Francia y su extraordinaria difusión, unida a la inercia de las copias, llevó a la concepción hispana que más tarde se adoptó en la fachada soriana. No descarto que en origen el punto de partida de la composición fuese francés (ya que allí es donde contó con más éxito esta tipología), lo que pretendo justificar es que Santo Domingo no se inspiró directamente en las obras galas.

Considero que los autores de la parroquia soriana no fueron franceses, aunque no descarto que algunos maestros de obras galos estuvieran por Castilla y pudiesen describir

³⁵ Entre los que aceptan esta idea resaltan: RAMÍREZ ROJAS, Teodoro, *Arquitectura románica en Soria*, Soria, 1894, p. 37; LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura cristiana española*, Barcelona, 1930 (1906), p. 107; PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Vol. I, Boston, 1923, pp. 134, 142; MÉLIDA, José Ramón, *Excursión a Numancia pasando por Soria y repasando la historia y las antigüedades numantinas*, Madrid, 1922, p. 19; GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Soria, 1946, p. 134; y buena parte de investigadores posteriores que reiteran las ideas expuestas por éstos. Véase el estado de la cuestión, capítulo III.

³⁶ CONANT, Kenneth, *Arquitectura carolingia y románica 800-1200*, Madrid, 1995 (1959), p. 283.

³⁷ De hecho, las características de las “escuelas” a las que hago referencia no coinciden en todo con Soria.

lo que estaban acostumbrados a ver o a realizar. El propio Jiménez de Rada dice de Alfonso VIII que “trajo sabios de las Galias y de Italia para que nunca faltasen en el reino disciplinas de la sabiduría”³⁸. Es posible que también convocara a arquitectos y escultores, pero tal y como intentaré demostrar más adelante, en la escultura todo remite a un taller hispano que actuaba sin relación aparente con lo francés³⁹. Del mismo modo, en la concepción arquitectónica no existe nada que lleve a afirmar que los arquitectos fueron poitevinos. De hecho, existen diferencias notables y, a pesar de ciertas semejanzas, el resultado final es muy distinto. Las similitudes no se deben a un lazo directo sino a la evolución de un tipo del que hoy por hoy no se han conservado más paralelos completos en la Península.

En primer lugar, es conveniente detallar una serie de características que corroboran las desigualdades entre los templos del oeste de Francia y Santo Domingo. En general, entre las iglesias analizadas del oeste francés que presentan más cercanías destacan las de una sola nave. Así, en la mayoría de ellas la estructuración horizontal de los pisos y la vertical de los contrafuertes de la fachada no se corresponde con el interior⁴⁰. Por su parte, en Soria, el exterior coincide, más o menos, con la división interior de las tres naves. Buena parte de las portadas carecen de tímpano y algunos frontispicios aparecen cargados de efectos decorativos (esculturas en las enjutas, múltiples arquivoltas, frisos, molduras, canecillos, ventanas, torres, etc.). Así, tienden al ornato mientras que Santo Domingo destaca por cierta austeridad (el concepto global del paramento es bastante opuesto en un caso y otro). No obstante, y aunque en principio parezca una contradicción, la mayoría de las iglesias del oeste de Francia no presentan grandes desarrollos iconográficos en las portadas y casi nunca existe una riqueza narrativa en las arquivoltas. Por el contrario, el programa de la puerta soriana es muy completo y variado. Además, la portada en los templos del oeste francés suele estar contenida por el grosor del muro, mientras que en Santo Domingo destaca como un resalte de sección rectangular. En otro orden de cosas, en ciertas iglesias galas aparecen dos torres laterales

³⁸ FERNÁNDEZ VALVERDE, Juan (ed.), *Historia de los Hechos de España*, Madrid, 1989.

³⁹ Se sabe que la distinción entre escultores y arquitectos no era rígida con lo que las tareas a menudo se mezclaban: seguramente los artistas eran polivalentes, cuestión que corroboraría más aún el carácter hispano de los artistas (porque en cuanto a la filiación de los estilemas no cabe duda alguna acerca de la tradición a la que pertenecen los escultores, véase el capítulo XVI).

⁴⁰ En cualquier caso, las más importantes tienen tres naves. Al respecto Conant destaca de ellas que “las iglesias con naves laterales tienen por lo general un tipo especial de nave central muy ancha, y las otras pueden atribuirse en la mayoría de los casos, aunque no todos, a influencias exteriores”: CONANT, Kenneth, *Arquitectura carolingia y románica 800-1200*, Madrid, 1995 (1959), pp. 282-284.

en las esquinas de la fachada, mientras que en Soria el remate es sumamente sobrio y no existe más torre que la adosada al muro norte del ante-ábside. En lo que respecta al rosetón, éste sobresale en la parte superior del templo soriano a diferencia notable de los ejemplos franceses en los que no aparece casi nunca. Para finalizar, en algunos templos galos las arquerías resultan ser un armazón, y el número de arcadas se multiplica tanto que los pisos se convierten en una simple sucesión de arcos ciegos. Sin embargo, en Soria se concede igual importancia a los plenos y a los vacíos.

Las comparaciones entre Santo Domingo y las iglesias francesas resultan incompletas si no se tienen en cuenta las variaciones de este grupo, que es relativamente heterogéneo. Entre los templos del oeste francés, las características más comunes resultan ser: la silueta rectangular (casi siempre vertical), la división tripartita (horizontal o vertical), la portada encuadrada por arcos ciegos a los lados (a menudo uno a cada lado), y los contrafuertes o columnas que llegan hasta el vértice. Por el contrario, los puntos más variables son: la utilización de los pilares gemelos, la presencia de estatuas adosadas al muro, la aparición frecuente de un caballero (posiblemente Constantino) y los bajorrelieves decorativos que recorren el muro. Entre los rasgos que resultan ser menos compartidos, tan sólo se encuentra en Santo Domingo la existencia de columnas dobles (las dos que corresponden al sustento de los capiteles externos de la portada), a pesar de ello tampoco coincide con la composición francesa ya que no se sitúan en las esquinas como columnas-contrafuertes. Así, la composición soriana muestra las peculiaridades más frecuentes, y este detalle puede indicar que el modelo de Santo Domingo estaba basado en los caracteres más generales. Mientras que las similitudes más frecuentes entre Soria y algunas de estas iglesias francesas saltan a la vista, las diferencias solo se ven tras un examen atento. En la parte inferior de las estructuras es donde se encuentran las composiciones más parecidas: en ambos conjuntos (el hispano y el francés) se resalta la puerta principal, que aparece más grande y con arquivoltas decoradas, pero al margen de esto las coincidencias son escasas⁴¹. En la zona del oeste de Francia los temas suelen repetirse rítmicamente: cabezas, motivos geométricos, vegetales, luchas de vicios y virtudes, zodiacos, calendarios, atlantes y otros⁴². A pesar de que los arcos están esculpidos, la temática no suele coincidir con la soriana (excepto en el caso de los

⁴¹ Como he indicado, no resulta frecuente encontrar el cuerpo de la portada adelantado del muro. Esta peculiaridad de Santo Domingo parece responder a una costumbre más propia de los ejemplos peninsulares que más adelante analizaré.

⁴² Véase el capítulo VIII.

Ancianos y en la Matanza, particularidades de las que hablaré en la segunda parte del estudio) y la técnica de realización tampoco es la misma: la escultura es bastante plana, las figuras se colocan de perfil por las dos caras de las dovelas, los motivos se multiplican constantemente a lo largo del arco (en ocasiones se deforman), las piedras de sección cuadrada se alternan a menudo con rollos o con molduras de pico, las medidas de las dovelas suelen ser pequeñas y su superficie poco amplia, etc. En general, existe una enorme distancia que separa la portada de Santo Domingo (en la que todo remite a una manera de hacer hispana) de las francesas. Según Tcherikover: “las arquivoltas radiales son originarias del oeste de Francia [...] se convirtieron en populares hacia 1100 [...] se incrementaron como resultado del desarrollo arquitectónico [...] [entonces] se produjo la variedad y las nuevas formas”⁴³. Aunque se acepte que las arquivoltas radiales se comenzaron a hacer en el oeste de Francia, este dato no implica que la fachada de Soria deba vincularse directamente con esta zona. Las diferencias nombradas ponen de manifiesto que la tradición a la que pertenecen los artistas sorianos no tiene nada que ver con la mayor parte de iglesias francesas⁴⁴. En cualquier caso, ciertas variaciones podrían ser explicadas por la existencia de libros de modelos que contenían los motivos aislados, temas que al aplicarse a contextos diferentes cambiaban; además, las técnicas no estaban especificadas en los bocetos y por ello seguramente la realización de los elementos se basaba en lo que se conocía de la tradición local. Sea como fuere los artistas de Santo Domingo no titubean en su composición de la portada, dato que parece poner en evidencia la existencia de un sólido modo de hacer.

De igual manera que sucede con las roscas, las arquerías ciegas de cada lado de la portada también parten de diferentes conceptos en un territorio y en otro. En los casos del oeste de Francia suelen aparecer arcos corridos, pero en ninguna de las fachadas que conozco se agrupan en dos parejas situadas a cada lado de la puerta (las similitudes más notables tienen lugar cuando se utiliza el recurso de colocar un arco grande que encierra a una pareja).

En lo que respecta al cuerpo superior, las diferencias se multiplican y en los ejemplos franceses a menudo el segundo piso se articula por arcos que recorren todo el

⁴³ TCHERIKOVER, Anat, *Romanesque sculpted Archivolts in Western France. Forms and techniques*, en “Arte Medievale”, 1 (1989), pp. 70, 71.

⁴⁴ La técnica de ejecución de las dovelas que forman las arquivoltas de Santo Domingo es la misma (con escasas diferencias) que se encuentra en San Nicolás, Moradillo de Sedano, Ahedo de Butrón, Cerezo de Riotirón, Burgo de Osma, etc. Hablaré de este asunto en más ocasiones en relación con cuestiones iconográficas y estilísticas.

paramento (en el centro o bajo las curvaturas suele abrirse un vano o más para conceder luz a la nave). Además, es frecuente encontrar un piso alto con más arcos ciegos por encima del segundo y casi nunca aparecen rosetones en los frontispicios. Por el contrario, la característica que más se repite es el remate en piñón (muy similar al del templo soriano).

En definitiva, no resulta nada fácil seguir el curso de las variantes ya que, en realidad, los monumentos más parecidos a Santo Domingo son escasos. Cuanto más se escrutina en las diversas fuentes de inspiración y en sus interpretaciones más difícil es asegurar unas bases sólidas. No obstante, existen iglesias con las que se muestran más rasgos comunes, aunque como he ido apuntando hasta el momento, debo destacar que cuando algo aparece como semejante, la observación atenta descubre diferencias notables.

F. 791-793

Las fachadas con juegos de arcos con las que se encuentra el mayor número de coincidencias corresponden a la zona de la Aquitania del siglo IX, es decir, aproximadamente a las zonas del Poitou, Saintonge, Angumois, Anjou, Périgord y Gascuña del siglo XII. Se trata del marco de la conocida como “escuela poitevina”: los ejemplos oscilan entre Aquitania, Poitou, Saintonge, Burdeos y Périgord, y destaca la ausencia de un centro de calidad que marcara las pautas a seguir. Fuera de este radio de acción los modelos son tan escasos que sólo merece la pena tener en cuenta algunos ejemplos italianos como la catedral de Troia, Apulia, San Zenón de Verona, Bari, Barletta, Otanna y algunas iglesias de la zona de la Toscana. En cualquier caso, las relaciones italianas con Santo Domingo son parciales y entre ellas únicamente resalta la concepción de un gran óculo en la parte superior de la fachada. El frontispicio soriano parece haber combinado parte de la arquitectura del oeste de Francia con el concepto de los rosetones italianos⁴⁵. Además la influencia del tipo francés se extendió hacia Normandía: Bayeux y Caen, Berry, Touraine, Barfreston, Iffley, y poco más. Y aunque es difícil medir el radio de difusión del concepto de la copia por culpa de las obras perdidas, no existen demasiados puntos de contacto con estos últimos ejemplos. Como se puede ver, la cuestión de las relaciones es tan extensa que no debe limitarse a Aquitania. La difusión geográfica de esta tipología fue notable, y el éxito de la fórmula produjo una vitalidad creadora que se demuestra perfectamente a partir de la variedad.

⁴⁵ En el capítulo correspondiente al estudio iconográfico del rosetón destaco algunas tradiciones a las que podría pertenecer este elemento, así como los puntos de contacto y diferencias con ciertas iglesias italianas.

En cuanto a los ejemplos concretos, aún a riesgo de la lista se convierta en algo pesado, es importante tener en cuenta la decoración de los paramentos de ciertas iglesias⁴⁶. Además, existe una serie de grupos secundarios que se relacionan a su vez entre ellos por medio de múltiples afinidades: algunos diseños de formas se complican y aparecen como paralelos en zonas diferentes, factor que evidencia la difusión atomizada de los tipos. En cualquier caso, las influencias interregionales llevan a establecer un desarrollo no lineal para la difusión de la tipología. Además, la tensión entre la técnica modular y algunos temas dan lugar a resultados repetitivos que evidencian la degeneración de los elementos. Así, en ocasiones este tipo arquitectónico responde más a un arte decorativo que arquitectónico. De entre los ejemplos estudiados, los siguientes son algunos de los que guardan mayor semejanza con Santo Domingo:

- *Cadouin (Périgord)*. Aunque en su fachada destacan los contrafuertes que la dividen en tres, la concepción de la parte inferior muestra bastantes puntos de contacto: a un lado de la portada se realizaron dos arcos ciegos y seguramente tendría otros iguales en la zona opuesta. Por encima de ellos existen tres ventanas y en el piso superior se observa una sucesión de arcos ciegos continuos que lo recorre todo; en el centro de la composición aparece un pequeño óculo y hay un remate en piñón en la zona más alta.

F. 262

- *Plassac (Charente)*. Consta de tres pisos y en ello se diferencia de la iglesia soriana, aún así los arcos ciegos de la zona superior e intermedia son similares en cuanto a la disposición de las columnas a cada lado del pilar.

F. 259

- *Saint-Amant-de-Boixe (Charente)*. En el frontispicio destacan las semejanzas tanto en la división tripartita vertical como en los dos largos niveles horizontales, pero las diferencias se constatan en la multiplicación de los elementos decorativos y en la colocación de columnas-contrafuertes hasta arriba. La concepción del vano superior es similar en tamaño a la del rosetón soriano con la clara diferencia de ser aquí ventana y allí óculo.

F. 242

- *Saint-Jouin-de-Marnes (Deux-Sèvres)*. Presenta una fachada tripartita en la que resalta la rigurosidad de la disposición de los elementos, la ventana central es grande y muestra

F. 275

⁴⁶ En Angumois resaltan las fachadas de Angoulême, Plassac, Montmoreau, Saint-Amant-de-Boixe, Celle-Frouin, etc. En el alto Poitou resaltan los frontispicios de Airvault, Saint-Jouin-de-Marnes, Saint-Savinien-de-Melle, Saint-Hilaire-de-Melle, Aulnay, Notre-Dame-la-Grande-de-Poitiers, Civray, Villesalem, etc. En la Charente actual se encuentran los casos de Aubeterre, Bourg-Charente, Châteauneuf, La Couronne, Ruffec, Montmoreau, Plassac, Sainte-Colombe, Chadenac, Fenioux, Pont-l'Abbé-d'Arnoult, Talmont, Javarsay, Parthenay-le-Vieux, Thouars, etc. En Saintonge aparecen Marignac, Corme-Écluse, Saint-Quantin-de-Raçane, Pérignac, Saint-Fort, Echillais, Saint-Hérie-de-Matha, Fontaine d'Ozillac, Corme-Royal, Abadía de las Damas de Saintes, Saint-Eutrope-de-Saintes, Biron, Échebrune, Écurat, Rioux, Rétaud, Gensac-la-Pallue, Notre-Dame-de-Chatres, Esnandes, Surgères, Genouillé, Vandr , etc. Finalmente, en el Périgord, Saint-Privat-des-Pr s, Cadouin, etc.

ciertos puntos de contacto, pero se distancia por los contrafuertes, torres y esculturas en friso.

- *Civray (Vienne)*. Su fachada está formada por dos niveles de pisos que recorren los tres lienzos de muro vertical y su forma rectangular recuerda a Santo Domingo, aunque ciertos aspectos como las columnas-contrafuertes de las esquinas las diferencian. Los dos grandes arcos ciegos de los lados de la portada encierran una pareja con concepción del ritmo similar.

F. 239 - *Rioux (Charente-Maritime)*. Consta de una portada relativamente avanzada del muro, enmarcada por un alfiz. Por encima de ella aparece una sucesión de arcos ciegos continuos que recorren todo el paramento y en el centro de la fachada se sitúa un pequeño óculo.

F. 275 - *Angoulême (Charente)*. Aunque en la actualidad está muy retocada, destaca porque en sus arquerías mantiene casi el mismo ritmo que las de Santo Domingo. Además, la concepción de la gran ventana de la zona central es en cierta medida similar. En cualquier caso, se diferencia por la concepción de los paramentos repletos de esculturas.

F. 275 - *Chatres (Charente)*. Su fachada está dividida por una serie de cornisas que forman tres registros en altura de manera que predomina su perfil vertical. A pesar de ello, el piso intermedio recuerda a la fachada soriana porque en él aparece una larga ventana.

F. 240 - *Saint-Fort (Saintonge)*. El elemento que presenta más interés es el gran rosetón de la parte superior. Por debajo de él se coloca un piso de arcos ciegos corridos, y en la parte del suelo un arco a cada lado de la portada, además el edificio está coronado por un piñón.

F. 264 - *Genouillé (Vienne)*. En la parte central destaca un óculo de dimensiones considerables enmarcado por una arquivolta que descansa en dos columnas. El vano hace de contrapunto a la portada en la parte superior y ambos elementos se ven custodiados por un arco ciego a cada lado. Se diferencia de Santo Domingo, como ocurre siempre, en el número de arcos y en la aparición de las marcadas columnas-contrafuertes.

F. 235 - *Surgères (Charente-Maritime)*. Consta de dos pisos de arcos ciegos: en la parte inferior aparecen tres a cada lado de la portada y, aunque la distribución no responde al modelo soriano, su multiplicación es un elemento a destacar. La fachada, más ancha que alta, se remata en piñón.

F. 249 - *Chadenac (Charente-Maritime)*. En el piso de arriba se presenta una ventana con una moldura que la rodea por completo. En el piso intermedio se colocan cinco parejas de

arcos (similares en tipología a las de Santo Domingo) envueltas por uno mayor y abajo la portada se completa con uno a cada lado.

- *Avy-en-Pons*. Consta de dos pisos de arquerías ciegas, en el de arriba aparecen cinco arcos y abajo tres. Sobre el piso superior existe una moldura de modillones y un remate a dos aguas sin más decoración.

F. 250

- *Saint-Michel-de-Rivière (Charente)*. Consta de dos pisos con tres arcos ciegos en cada uno. La concepción de las columnas es cercana a la de Santo Domingo, pero al margen de esto no existen más similitudes.

F. 238

En verdad, los puntos de contacto con estos templos son siempre parciales: nunca coincide el número de arcos ciegos, los vanos circulares no alcanzan las dimensiones del soriano, y las portadas no se adelantan del muro. De este modo, las obras citadas no pueden ser consideradas como un modelo a imitar, ya que el prototipo de Santo Domingo partió de la adaptación de unas soluciones relativamente diferentes.

Excepto Angoulême (1115-1135) y Cadouin (1117-1154), ninguna de las iglesias a las que he hecho referencia está datada con precisión. La mayoría se sitúan en torno a 1100 y 1200 (lo cual es casi como no decir nada). Además el estudio de la evolución de las formas se ve dificultado por la desaparición de monumentos, por los múltiples retoques de las restauraciones y por las lagunas de la documentación. Existe una marcada controversia por la cronología y la falta de acuerdo entre algunos investigadores hace que la datación de la tipología del oeste de Francia sea problemática. Parece aceptado que a finales del XI desapareció el modelo “torre-porche” y se pasó al “muro-escultura”, el paramento se embelleció y se equilibró con un ritmo de llenos y vacíos con direccionalidad marcada hacia la puerta. Además, está admitido que hacia 1120-1140 el modelo se expandió, se multiplicaron los elementos horizontales, y se potenció cierta uniformidad dentro de la diversidad⁴⁷. La imposibilidad de establecer una cronología detallada para los monumentos impide privilegiar una región sobre otra.

En esta línea, el origen y la evolución del tipo de las arcadas ciegas supone un problema sumamente interesante, pero la insuficiente documentación no permite explicarlo de manera satisfactoria. La falta de textos obliga al método comparativo, tarea en la que varios autores franceses han destacado. Esta cuestión de la organización del muro fue estudiada en los años cincuenta de manera bastante exhaustiva, y para establecer el origen de esta tipología se han expresado múltiples teorías de entre las que

⁴⁷ VERGNOLLE, Éliane, *L'art roman en France*, París, 1994, p. 231.

destacan las siguientes. Deschamps fue uno de los primeros en tratar el tema y en sus investigaciones señaló que el modelo debía estar en el arte no monumental, concretamente en determinados objetos de orfebrería⁴⁸. Sin embargo, Crozet demostró la relación de este tipo de portadas con el arco del triunfo en contacto directo con la idea de triunfo de la Puerta de Cristo⁴⁹. Este argumento de que la evolución de formas antiquizantes llevó al desarrollo de la fachada que evolucionó hasta la portada gigantesca fue tratado bastante antes por Hamann, quien observó que la división tripartita del arco del triunfo se basaba en un esquema de dos pisos que se adaptaba en las portadas románicas⁵⁰. Por su parte, Dubourg-Noves planteó la relación con las supervivencias paleocristianas de una forma muy general⁵¹. Poco después, Lyman retomó la idea de *porta coeli* y destacó la “relación con los monumentos más antiguos que subsistían en la realidad o en la imaginación medieval gracias a una tradición milenaria para hacer revivir el recuerdo de la edad triunfal de los emperadores cristianos”⁵². Y Gardelles amplió las propuestas anteriores de manera que creyó posible la relación de este tipo de fachadas con la estructura de la puerta de las villas romanas⁵³. Finalmente, hace pocos años se lanzó una nueva hipótesis: la fachada-pantalla poitevina se debía al resultado de la supresión de la autonomía estructural de la parte occidental de la iglesia, heredera del macizo occidental carolingio y postcarolingio⁵⁴. Como se aprecia, el problema sigue sin resolverse y aunque las teorías más recurrentes remiten al mundo clásico, en los monumentos más importantes la articulación parece responder, en un principio, a una necesidad funcional. Los edificios más modestos no contaban con esta obligación constructiva y añadieron elementos decorativos por inercia.

En la medida en que la zona del oeste de Francia ha sido la más estudiada en cuanto a la búsqueda de los orígenes y los paralelos de esta tipología, he creído conveniente profundizar en lo que se ha dicho acerca de las relaciones entre los focos artísticos. Así, ciertos autores como Seidel y Francastel han visto un lazo directo con

⁴⁸ DESCHAMPS, Paul, *Églises romanes de France*, París, 1948, p. 598.

⁴⁹ CROZET, René, *L'art roman en Poitou*, París, 1948, p. 155.

⁵⁰ HAMANN, Richard, *Les origines des portails et façades sculptés gothiques*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, II (1959), p. 162.

⁵¹ DUBOURG-NOVES, Pierre, *Remarques sur les portails romans à fronton de l'Ouest de la France*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XVII (1974), pp. 37-39.

⁵² LYMAN, Thomas, *L'intégration du portail dans la façade méridionale*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, VIII (1977), p. 57.

⁵³ GARDELLES, Jacques, *Recherches sur les origines des façades à étages d'arcatures des églises médiévales*, en “Bulletin Monumental”, 136 (1978), pp. 113-133.

Italia y en este sentido, creo que es posible la aproximación de los tipos, pero sobre Santo Domingo descarto la procedencia italiana del modelo debido a la escasez de paralelos. Por su parte, Deshoulières a principios del siglo XX creyó ver diferencias notables entre el tipo de Poitou (más temprano) y el de Angoumois (más tardío)⁵⁵. Sin embargo, Héliot en la década de los cincuenta fue más allá y distinguió su clasificación de la de Deshoulières: para ello destacó la organización diferente de las obras poitevinas de las de Charente y opinó que “con el tiempo las divisiones horizontales se multiplican y con ello la estructura se monumentaliza”, así estableció cuatro tipos y resaltó que “el origen de las tipologías es incierto”⁵⁶. Del mismo modo, consideró que “a juzgar por los monumentos, el auge creador de los poitevinos y angumoisinos supera a los de Burdeos y Saintonge”⁵⁷. Por su parte, pocos años después en un metódico estudio, Secret resaltó los diferentes tipos en los que se pueden clasificar las fachadas-pantalla: arcos ciegos al lado de la puerta y no por encima, arcos ciegos por la parte superior y no por los lados y, finalmente arcos por encima y por los lados. Esta ordenación de los ejemplos sirve para constatar la multitud de obras que, aunque pertenecen a una zona determinada, presentan las características que aparecen como más frecuentes en otra⁵⁸. Entre la bibliografía más reciente no hay que señalar la aparición de ningún estudio que aporte nuevos datos sobre este tema, y tras este breve recorrido por las ideas de algunos autores se puede comprobar que la relativa homogeneidad que se ha destacado desde hace años en torno a esta tipología, en realidad no es tal.

Significativamente, de entre todos estos investigadores citados Héliot es el único que hace referencia a Santo Domingo de Soria. Considera para ella una datación cercana a 1200, advierte en su composición el eje vertical que determina tanto la portada como la rosa, y cree que más allá de la influencia aquitana el constructor tenía varias fuentes en las que basarse. Deduce esta idea por la disposición de los huecos y por la adición del

⁵⁴ ORLOWSKI, Tomasz, *La façade romane dans l'Ouest de la France*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXIV (1991), p. 377.

⁵⁵ DESHOULIÈRES, M., “Les façades des églises romanes charentaises”, en *Congrès Archéologique de France*, Vol. II, Angoulême, 1912, p. 180.

⁵⁶ HÉLIOT, Pierre, *La façade des églises romanes d'Aquitaine, à propos d'un étude récente*, en “Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers” (1952), pp. 245-248.

⁵⁷ HÉLIOT, Pierre, *Observations sur les façades décorées d'arcades aveugles dans les églises romanes*, en “Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers” (1957-1958), p. 371.

⁵⁸ SECRET, Jean, *Les façades à arcatures dans les églises romanes du Périgord*, en “Bulletin Monumental”, CXVIII (1960), pp. 89-109.

rosetón⁵⁹. Resulta determinante que tan sólo se haga referencia a Santo Domingo en una ocasión entre la gran cantidad de ejemplos que se muestran a lo largo de los artículos y libros mencionados. Este dato corrobora el argumento de que el problema de la diversidad impide establecer vínculos directos entre la iglesia soriana y los templos del oeste de Francia. De hecho, son muy pocos los edificios que permiten una clara filiación: seguramente la expansión de este tipo de frontispicios evolucionó al adaptar cada tipo a las aspiraciones de los promotores o artistas. Como he tratado de demostrar, no creo que los constructores fueran franceses y, por supuesto, descarto la copia servil de iglesias francesas (como a menudo se ha dicho). Santo Domingo no “es el pálido reflejo de Notre-Dame-la-Grande”⁶⁰. Es algo totalmente diferente, es una iglesia que se debe inscribir en una tradición muy asentada que posiblemente tenía algún precedente hispano, aunque hoy por hoy este monumento rompe, en parte, la línea del románico en España, no creo que se deba ver como un caso aislado.

En esta línea, rasgos tan importantes en la Península e inexistentes en el oeste de Francia como la colocación de la portada en resalte o la presencia de tímpano, podrían confirmar la idea de “hispanización” de un esquema de origen francés, aquí utilizado “en segunda generación, lo que también explicaría la presencia del óculo, normal en pisos altos de transeptos, que es donde más abundan en España los remates en piñón.

Al margen de los componentes arquitectónicos, la ordenación de la fachada no se puede explicar mediante la documentación. Por ello el vacío de la historia se debe llenar por la línea de una tradición arquitectónica⁶¹. Como he tratado de justificar, en el oeste de Francia no existe ninguna fachada que se muestre como el modelo imitado, así es necesario indagar en el territorio peninsular para poder establecer unas conclusiones más precisas.

⁵⁹ HÉLIOT, Pierre, *Observations sur les façades décorées d'arcades aveugles dans les églises romanes*, en “Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers” (1957-1958), pp. 391-392.

⁶⁰ Frase que se encuentra por primera vez en: RAMÍREZ ROJAS, Teodoro, *Arquitectura románica en Soria*, Soria, 1894, pero que se repite a menudo en otros autores. Es el origen de una teoría errónea en la interpretación de la fachada.

⁶¹ Sería estupendo encontrar un dato que pudiese explicar la penetración de esta tipología en el reino de Castilla pero, al carecer de testimonios que hablen de los motivos propuestos para la realización de esta obra, creo que lo más lógico es considerar que Santo Domingo no fue un escalón aislado. Seguramente perteneció, de manera más o menos cercana, a una trayectoria inercial de algún modelo hoy desaparecido.

- V. 6. La composición: vinculaciones hispanas

El románico que se levanta en la zona de Soria se aleja totalmente de la disposición general de esta fachada. De hecho, por tierras sorianas se dispersa un arte de escasa monumentalidad y ninguna de las parroquias que se han conservado tiene las pretensiones de Santo Domingo. En algunos casos los edificios son sumamente sencillos y no responden, ni de lejos, a la intención monumental de esta fachada (excepto la concatedral de San Pedro y el Burgo de Osma, templos que lamentablemente no han conservado sus fachadas tardorrománicas).

Además, si bien es cierto que existen obras espectaculares en el resto de la Península, ninguna de ellas corresponde a esta misma tipología de frontispicio estructurado a partir de dos pisos de arcos ciegos colocados en perfecto sentido de la simetría con un óculo en la parte más alta del muro. Las fachadas concebidas como articulaciones estéticas son relativamente escasas en el ámbito hispano si se comparan con las del oeste de Francia. No obstante, existen ejemplos con elementos que de manera aislada se relacionan con los de Santo Domingo: el frontón triangular que remata la fachada, óculos (generalmente de dimensiones menos espectaculares), articulación exterior e interior del ábside por medio de sucesiones de arcos ciegos, portadas adelantadas del muro con arquivoltas decoradas (en ocasiones con temática coincidente), figuras en las enjutas del arco, etc.

Entre las obras que se vinculan de manera más próxima con Santo Domingo (en cuanto a la arquitectura o escultura), no tengo constancia de ningún rosetón en la fachada: no existía vano circular en Moradillo, Ahedo de Butrón, Gredilla de Sedano, San Nicolás de Soria, Languilla, Garray, etc. De hecho, las iglesias de una nave no solían tener una puerta en el oeste y por ello la fachada principal era la del sur. Funcionalmente, el rosetón no tenía sentido ya que carecían de piñones en los laterales. Además, no existía suficiente espacio como para poder colocar un óculo de dimensiones considerables en la parte superior del muro. Así las cosas, los posibles paralelos con el rosetón soriano debían de estar en iglesias más importantes (con tres naves o más), por desgracia nada se sabe de la fachada principal del Burgo de Osma, San Pedro de Soria, Santo Domingo de Silos, la Seo de Zaragoza y otras. Es muy posible que la forma de articulación de lo alto del paramento a partir de un rosetón contara con muchos más ejemplos hoy perdidos. De entre los que se conservan en el resto de la Península destacan algunos, aunque no están siempre dispuestos en la fachada (a veces se encuentran en los brazos del crucero) y

F. 270-272

cuentan con dimensiones diferentes (la mayoría menores), se trata de: San Pablo del Campo, Magdalena de Zamora, Santa María de Toro, Santa María de Betanzos, Santa María de Cambre, Soto de Bureba, Escóbados de Abajo, San Juan de Portomarín, Santiago de Coimbra, Villamuriel de Cerrato, Husillos, Santiago del Burgo, San Juan de Porta Nova, etc.⁶².

Más habitual resulta la portada avanzada sobre el muro liso rematada por un tejadillo o cornisa de modillones. Sin embargo, se trata de una característica demasiado habitual como para ser tenida en cuenta⁶³. En general, el cuerpo de la puerta es rectangular y contiene la portada (más o menos abocinada) con diversas columnas que soportan las arquivoltas (a veces un alfiz las encuadra).

En cuanto a las figuras de las enjutas laterales, aunque hoy por hoy son escasas, debieron de ser frecuentes ya que proceden de uno de los primeros esquemas de portada monumental románica: la de Saint-Sernin de Toulouse que, dada la difusión de las soluciones tolosanas en la Península, halló amplio eco en el románico hispano. Se encuentran en obras tan emblemáticas como San Isidoro de León pasando por monumentos secundarios del románico más avanzado como Pineda de la Sierra. La idea compositiva soriana de colocar figuras en las enjutas parece ser la misma que se encuentra en la portada de Moradillo de Sedano. Boto dice al respecto “del cenobio de Santo Domingo (de Silos) asumió la enseñanza de aplicar bultos de cuerpo entero a los paramentos que flanquean la entrada”⁶⁴. Aunque no añade otros ejemplos a su argumentación, estoy de acuerdo con esta posibilidad pues como trataré de demostrar a lo largo de este estudio varios son los puntos que convergen en la idea de que Silos fue un modelo fundamental para Moradillo. De este modo, es factible que en Santo Domingo de Soria se recogiera también una tradición anterior, costumbre que como se ha visto no se encuentra en las iglesias del oeste de Francia⁶⁵.

Acerca de la disposición de los arcos ciegos en la fachada es necesario hacer una serie de observaciones. Una explicación para el desarrollo de los arcos ciegos dispuestos

⁶² En la segunda parte del estudio, en el capítulo XII dedicado al rosetón, añado más consideraciones a la tipología de estos vanos.

⁶³ Se repite a menudo en iglesias de todo tipo, por citar sólo ejemplos castellanos en: Escalada, Jaramillo de la Fuente, San Pedro de Tejada, Sotosalbos, Gredilla de Sedano, Ahedo de Butrón, Valdenoceda, Abajas, Hormaza, Soto de Bureba, Pineda de la Sierra, etc.

⁶⁴ BOTO VARELA, Gerardo, “Victoria del León, humillación del demonio. Una relectura para la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, p. 68.

⁶⁵ Para más información, véase el capítulo X correspondiente a las figuras de los nichos.

unos al lado de los otros, se puede fundamentar en la posibilidad de haber formado esta tipología sobre la idea de la galería porticada tan frecuente en Castilla. De este modo, si se disponen las arquerías sobre un muro, éstas se convierten en un recurso decorativo que no se aleja mucho del conseguido en Soria. Además, es necesario tener en cuenta que en multitud de ábsides se colocaban arcos ciegos en el paramento, arcadas que no tenían más sentido que el decorativo (aparecen en Coruña del Conde, San Juan de Ortega, Monterrubio, Castrillo Solarana, San Pedro de Tejada, etc.). También en algunas fachadas existe una triple arcada en un piso superior como en San Isidoro de León, San Miguel de Corullón, etc. En otras ocasiones los arcos cobijan figuras en los frisos de Carrión de los Condes, Moarves, Sangüesa, etc. Pretendo decir con todo esto que el recurso de repetir los arcos ciegos era bastante frecuente en ámbitos arquitectónicos totalmente diferenciados. Al margen del concepto de copia de una composición determinada, los artistas debían de estar sumamente familiarizados con la visión de secuencias de arquerías.

Aunque no existe en la actualidad un prototipo evidente para el templo soriano, hay que buscar los paralelos de esta idea constructiva marcada por el ritmo horizontal de los arcos ciegos⁶⁶. A veces existe una obsesión en buscar modelos foráneos mientras es posible que las claves estén realmente cerca. El impacto del modelo que se llevó a cabo en Soria es evidente también en iglesias burgalesas como Moradillo de Sedano y Ahedo de Butrón.

En Moradillo de Sedano se conserva una arquería ciega sobre un *podium* que recorre la totalidad del muro sur de la iglesia. En la actualidad, este paramento está desfigurado por el bloque que encierra y protege la portada. La puerta de ingreso, avanzada sobre el muro, cuenta con una sucesión de arcos ciegos a ambos lados, dos a la derecha y tres a la izquierda, y por encima de ellos se colocan dos ventanas que conceden luz a la nave. El vértice del muro, a la altura de los pies, está rematado por dos altas “columnas-contrafuertes”. Aunque la articulación de la fachada parte de la misma idea que Santo Domingo, el resultado es diferente. Los arcos son algo más anchos y no se agrupan por parejas, el factor de colocar tres a un lado y dos en el otro evidencia un titubeo más propio de una obra que copia que de una que innova. De hecho, la disposición de los dos arcos en la parte más cercana al ábside (la primera que se debió de

F. 274

construir) podría explicar la idea original (más simétrica que la que finalmente se llevó a cabo). Aludo a este dato porque creo que el patrón de esta disposición contaba con dos arcos a cada lado de la portada, tal y como sucede en Ahedo de Butrón⁶⁷.

F. 273

De la parroquia de Ahedo solamente queda en la actualidad una portada, en el muro meridional, flanqueada por dos arcos ciegos en la parte izquierda del ingreso (los otros dos quedan ocultos bajo un muro añadido posteriormente, pero seguramente serían exactamente iguales a éstos), por encima de ellos se abre una ventana en la misma disposición que las de Moradillo⁶⁸. Las proporciones de esta fachada son más armónicas que la anterior y los elementos decorativos están resueltos con más detalle. El concepto del muro corresponde al mismo que en Santo Domingo a pesar de que los arcos, de nuevo, son un poco más amplios. Además esta iglesia burgalesa comparte con la soriana la misma decoración en el hueco interior de cada arco: tres semicírculos⁶⁹.

De todo lo dicho, se puede deducir que en una zona determinada se recurrió a elementos similares para construir las fachadas. Sin duda, el proyecto arquitectónico de Santo Domingo superaba en importancia a los de Moradillo y Ahedo. Estas dos iglesias tan sólo constan de una nave y por ello el gran desarrollo en tres pisos no se pudo llevar a cabo, la altura del muro del lateral de la nave no era suficiente como para colocar un rosetón en lo alto. Así, se adaptó de la tipología de la composición general lo que más interesaba: los arcos ciegos a los lados de la portada. Significativamente, los relieves de estas parroquias burgalesas muestran importantes coincidencias estilísticas e iconográficas

⁶⁶ Aunque a menudo los únicos restos que se conservan de las fachadas son las portadas y muchos muros se tapan con construcciones anejas, es necesario ir más allá de las confusiones iniciales y buscar las posibles analogías.

⁶⁷ No obstante, hay que tener en cuenta que en el siglo XVII un incendio destruyó el ábside, parcialmente el crucero y buena parte del lado del Evangelio. Podría ser que el contrafuerte y el cuerpo que se ven en la actualidad en la parte situada más al este cubriesen otro arco enmascarado hoy bajo las piedras. De todos modos, el arranque del arco no parece continuar más allá.

⁶⁸ A cierta distancia, en altura sobre la columna que separa el primer arco (más cercano a la puerta) del segundo.

⁶⁹ Este recurso decorativo ha sido explicado a partir de la idea de evocación de las estelas romanas encontradas en el área de Poza. El argumento se encuentra mencionado por primera vez en Martínez Santa-Olalla respecto a la decoración de las ventanas de Moradillo: MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, José, *La iglesia románica de Moradillo de Sedano*, en "Archivo Español de Arte", VI (1930), p. 274. Otros autores lo dan por válido: PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y esculturas románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), p. 198; HERNANDO GARRIDO, José Luis, *Escultura tardorrománica en el Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia)*, Aguilar de Campoo, 1995, p. 119; BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 232, nota 146; y VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 68. En este último libro, de reciente aparición, se explica: "este motivo que parece inspirarse en las estelas romanas de tipo columbario, es relativamente frecuente en monumentos burgaleses como Ahedo de Butrón, la ermita de Castil de Lences, Abajas, Hermosilla o Escóbados de Abajo [...] igualmente lo vemos en las ruinas de la

con Santo Domingo; es decir, existen conexiones al margen de lo arquitectónico. Puede resultar sorprendente, pero en consecuencia parece revelador admitir una fachada desaparecida que mostrase las mismas características y que hubiese servido de fuente de inspiración a todas. Como ya he apuntado, se han perdido las grandes fachadas de Osma, San Pedro de Soria, Silos, etc. y por tanto nada se sabe de su disposición original. Sin embargo, es muy probable que en algún caso la articulación de sus muros mostrase interesantes puntos de contacto con las obras citadas. De todos modos, creo que Santo Domingo de Soria sería una de las obras más cercanas al presumible modelo: su interés monumental es evidente, su relativa perfección no es fruto de algo improvisado, y las relaciones estilísticas ponen de relieve que se conocen las grandes canterías del momento. Fuese o no Soria una fuente de inspiración para Moradillo y Ahedo, es evidente que una parte del prototipo que determinó la fachada de la iglesia soriana debió de estar presente en la mente de los constructores burgaleses de estas otras parroquias.

Santo Domingo es una prueba más que demuestra la existencia de múltiples direcciones en la articulación exterior de las fachadas. Las necesidades y preocupaciones diferentes de artistas y promotores, junto con las asimilaciones de ciertos recursos de éxito marcaron la diversidad de las construcciones. De todos modos, bajo las singularidades (en apariencia más aisladas) se esconden líneas marcadas de tradición. Creo que, a pesar de las diferencias, el frontispicio soriano responde a las coordinadas hispanas por encima de las francesas.

- V. 7. Conclusiones

Hasta ahora resulta muy desigual el valor de los resultados obtenidos en torno al estudio de la fachada de Santo Domingo y en la explicación de una obra tan interesante como compleja las lagunas son demasiado grandes: a menudo se admiten ciertas relaciones sin profundizar nada en ellas, y en ocasiones se reiteran tópicos asumidos desde el siglo XIX. Por eso es necesario añadir nuevos datos desde perspectivas más ambiciosas.

El punto de partida es asumir que existen similitudes con el oeste de Francia, pero al analizar los edificios que presentan parecida tipología se plantea la cuestión principal de ver a qué responde tal variedad y de qué manera influyó en Soria. En esencia, las

torre de San Nicolás de Soria”. Al respecto es interesante señalar que posiblemente el pórtico de Santo Domingo de Soria tuvo uso funerario tal y como lo parecen evidenciar ciertas cruces de sus sillares.

diferencias son más profundas que las cercanías y como he intentado demostrar, no creo que el modelo de Santo Domingo se encontrara entre las iglesias del oeste de Francia. Si bien es cierto que el concepto de articulación del paramento se compartía, no sucedía lo mismo con otros detalles. Es muy posible que los talleres franceses tuvieran algo que ver con la distribución de ciertos elementos, pero el diseño de la fachada no puede ser explicado en su totalidad por la hipotética presencia de arquitectos galos que hubieran venido con la reina Leonor.

A mi entender la tradición en la que se inserta este frontispicio estaba asentada desde hacía años en la Península (tal y como lo demuestran las características compartidas por obras más o menos dispersas como Moradillo o Ahedo). De hecho, las fachadas que más se parecen (aunque sólo en parte) al templo soriano corresponden a iglesias estilísticamente relacionadas en torno al mismo ámbito artístico. A mi juicio existió, al menos, un edificio desaparecido que podría explicar la singularidad que hoy por hoy representa Santo Domingo. Seguramente hay que buscar un modelo de articulación exterior en iglesias de tres naves con acceso al oeste como Silos, Burgo de Osma o San Pedro de Soria y todo apunta a que el cenobio burgalés debió de ser un escalón importante en esta secuencia. En principio en la zona de la Rioja, Navarra y Aragón no hay nada que permita establecer una comparación directa con sus edificios. Por todo ello considero que en el territorio castellano debía de estar el prototipo de la iglesia soriana.

Aunque algunos autores han destacado que el interior y el exterior del templo soriano respondían a escuelas diferentes, creo que no se puede explicar una sin tener en cuenta la otra. Como he intentado justificar, ambas responden a las características hispanas y se pueden explicar perfectamente si se tienen en cuenta ciertos paralelos castellanos.

En la actualidad la fachada de Santo Domingo es la más rica de su género de las que se conservan en la Península. Pero aparte de la arquitectura, el interés que despierta está plenamente justificado por la importancia de su escultura. Es el momento de profundizar en lo que muestran los relieves para luego acometer la tarea de estudiar la iconografía y el estilo.

VII. TÍMPANO

“El estudio de los orígenes de una imagen que expresa un concepto religioso nos permite comprender mejor la razón de ser de ese concepto. Al saber dónde, cuándo y por qué tal o cual imagen se creó, aprendemos mejor la significación religiosa que esa imagen haya podido revestir para sus creadores”.

André Grabar

Es bien sabido que el tímpano románico destaca por ser la imagen principal que resume el significado teológico del programa y precisamente por ello, el análisis iconográfico debe comenzar por esta parte de la portada.

Como he dicho en el capítulo anterior, son nueve las figuras que lo componen: Dios Padre, Dios Hijo, el Espíritu Santo, Mateo, Marcos, Lucas, Juan, Isaías y la Virgen. Aunque la iconografía responde a una típica imagen de Gloria: Dios rodeado por el Tetramorfos, el conjunto soriano se distingue de las composiciones más habituales por la representación de una Trinidad *Paternitas*, por aparecer los símbolos de los evangelistas en el regazo de los ángeles y por presentar dos figuras en los extremos.

Varias son las cuestiones que se deben tener en cuenta antes de comenzar el estudio. En primer lugar, es necesario destacar el interés que revisten las peculiaridades iconográficas, de manera que es obligado rastrear el modelo, la posible fuente de inspiración y la irradiación de las tipologías a las que pertenecen, sobre todo, la Trinidad y el Tetramorfos.

A pesar de ciertas diferencias, existen similitudes notables con algunas obras peninsulares, rasgos que constatan que los temas no corresponden a una innovación temática soriana. Sin embargo, frente a la vastedad del patrimonio escultórico tardorrománico son escasos los paralelos de las singularidades más remarcables. De hecho, la dispersión territorial de ciertas conexiones iconográficas plantea la cuestión principal de cuáles fueron los focos difusores y cuál fue el camino por el que llegó a Santo

Domingo el modo de representar la Trinidad *Paternitas*, el Tetramorfos con ángeles y las figuras laterales.

Significativamente, en primera instancia, algunos eslabones conducen hacia el ámbito bizantino y, como trataré de demostrar, en Oriente existían composiciones formales sumamente similares a las que se utilizaron en Santo Domingo. No obstante, el modo de interpretar los elementos parece ser totalmente hispano y corresponde a tradiciones asentadas que más adelante intentaré concretar. De hecho, la composición del conjunto se encuentra inmersa en una costumbre figurativa propia de los tímpanos peninsulares de la segunda mitad del siglo XII.

Un primer balance lleva a la conclusión de que es necesario asumir el bagaje bizantino que formó la cultura visual de los artistas, sin olvidar la existencia de repertorios de modelos, más o menos comunes, que circulaban por los reinos hispánicos y serían conocidos por los promotores. Cuando se estudian con detalle muchas de las obras que se mencionan en este capítulo se advierte un fuerte componente bizantinizante tanto en las formas como en las composiciones. De esta manera, parte de las incertidumbres que suponen ciertas novedades artísticas se puede explicar si se toma como referencia la llegada de un amplio caudal de motivos bizantinos que los artistas adaptaron a las tradiciones peninsulares.

Por otro lado, se debe tener en cuenta el contexto histórico y las coordenadas ideológicas a las que pudo servir esta representación. Hay que averiguar por qué se escogió este tema para ocupar el centro paradigmático del templo soriano y cuáles fueron las preocupaciones de la Iglesia de esta época. La controversia trinitaria fue una constante a lo largo de varios siglos y, sin embargo, en un momento concreto (la segunda mitad del siglo XII) se adoptó este tipo de representación para varias obras que aparecen en un territorio relativamente pequeño: el tercio norte de la Península Ibérica; sin duda, este hecho no tiene nada de casual. Este y otros asuntos conforman el gran atractivo de la portada soriana.

Así, a partir del análisis y las comparaciones detalladas, propongo una nueva interpretación del problema que implica la figuración de este tímpano. Pero para ello es necesario comenzar por demostrar la importancia de la iconografía escogida para ocupar el lugar principal del programa.

- VII. 1. Trinidad *Paternitas*

El interés de este relieve soriano radica en que es una de las pocas representaciones escultóricas románicas que existen con esta composición. No hay lugar a dudas de que se trata de una Trinidad porque aparecen las Tres Personas bajo sus manifestaciones figurativas más habituales: el Padre como un Adulto o Anciano, el Hijo como un Niño y el Espíritu Santo como una Paloma¹. Sin embargo, y aquí reside la “novedad hispana”, todos ellos se encuentran colocados mediante un esquema vertical que, en parte, corresponde a una fórmula bizantina denominada *Paternitas*.

F. 85

Curiosamente, las restantes figuraciones románicas esculpidas del mismo tema se encuentran todas en el ámbito peninsular: en el relieve de uno de los pilares del claustro de Silos, en el tímpano de San Nicolás de Tudela, en el pilar derecho del presbiterio de Santo Domingo de la Calzada y en el capitel del parteluz central del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. Constatada la ausencia de paralelos escultóricos fuera del territorio hispano, cada uno de estos ejemplos peninsulares constituye una composición singular. A lo largo de este estudio intentaré justificar que todos parecen partir del modelo de un árbol de Jesé: en cuanto a Silos y Compostela no hay duda de que así es, y mientras que sobre la Calzada existe cierta controversia, acerca de Soria y Tudela nada se ha dicho. En estos dos últimos ejemplos, aunque el tema se enfocó de manera diferente, creo que el modelo formal (y en cierta medida, temático) también pudo estar relacionado en origen con un árbol de Jesé. Mas adelante desarrollaré estas ideas, describiré cada relieve y los compararé; de hecho, las variantes revelan los matices que permitirán establecer una posible secuencia en la difusión temática y constatar lo que se quiso recalcar en cada programa.

F. 276, 278,
279, 285

Debido a que la *Paternitas* resulta ser una iconografía rara dentro del conjunto de las representaciones trinitarias es necesario establecer a qué correspondió el interés por este modelo artístico. Para ello, en primer lugar, se debe explorar la influencia del pensamiento teológico ya que la combinación de la Trinidad con la *Paternitas* revela un conocimiento religioso profundo y una reflexión interesante.

¹ Acerca del problema de la existencia de la paloma remito al capítulo VI, concretamente al apartado sobre la descripción del tímpano. A pesar de que aún hoy ciertos autores la niegan, su presencia es un dato fundamental, pues en el caso de no contar con ella, el tema representado no podría ser de ninguna manera una Trinidad y cambiaría el significado.

- Fuentes literarias

En realidad la palabra Trinidad no aparece nunca en la Biblia, aunque es frecuentemente evocada². De hecho, Teófilo fue el primero que, al interpretar las Escrituras, introdujo el término *Trinitas* para aplicarlo a la divinidad³. No hay pues, un fragmento bíblico que pueda explicar la peculiaridad de esta representación trinitaria en su conjunto. Sin embargo, la composición de la *Paternitas* sí se puede conectar directamente con las Sagradas Escrituras. Casi con toda seguridad, el modelo iconográfico tiene su fundamento en la interpretación de las palabras del prólogo del evangelio de Jn 1, 18: “A Dios nadie le ha visto jamás: el Hijo único, que está en el seno del Padre, él lo ha contado”⁴. *Deum nemo vidit unquam Unigenitus Filius qui est in sinu Patris Ipse enarravit* revela la imagen de una figura principal que tiene a otra en su regazo. Me parece más que probable que este texto fuese una de las fuentes utilizadas por el artista o promotor que diseñó por primera vez la “nueva” *Paternitas* en la que se destacaba la filiación divina⁵. El mismo concepto también se indica, en cierto modo, en un fragmento anterior de Jn 1, 14: “Y la Palabra se hizo carne, y puso su Morada entre nosotros, y hemos contemplado su gloria, gloria que recibe del Padre como Hijo único, lleno de gracia y de verdad”; en uno posterior de Jn 14, 7: “Si me conocéis a mí, conoceréis también a mi Padre; desde ahora lo conocéis y lo habéis visto [...] El que me ha visto a mí, ha visto al Padre”; y en Jn 14, 28 “Si me amarais, os alegraríais de que me fuera al

² A partir de ahora, las citas bíblicas que aparecen están tomadas de la *Biblia de Jerusalén. Edición popular*, Bilbao, 1975. Si no especifico lo contrario, me gustaría dejar claro que no considero a los textos como fuentes directas, sino como antecedentes en los que se basaron las diferentes tradiciones iconográficas. A pesar de que respecto a Soria es muy difícil creer que los artistas creasen a partir de ellos, es obligado tenerlos en cuenta. Sobre la Trinidad, su primer augurio aparece en 2 Cor 13: “La gracia del Señor Jesucristo, el amor de Dios y la comunión del Espíritu Santo sean con todos vosotros”. Y en el Nuevo Testamento, se hace referencia explícita a las Tres Personas en Mt 28, 18-20: “Id, pues, y haced discípulos a todas las gentes bautizándolas en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo”. De todos modos, no hay que olvidar que la sacralidad del número tres llevó a interpretar algunos pasajes bíblicos como prefiguraciones trinitarias. Concretamente, en el Antiguo Testamento algunos teólogos ven a las Tres Personas en el momento de la Creación relatado en Gn 1, 2-26: “Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra”. De la misma manera, en cuanto a la hospitalidad de Abraham (Teofanía de Mambré) narrada en Gn 18, 1-12 los tres ángeles que se aparecen al patriarca son vistos como la Trinidad.

³ No pretendo entrar en las polémicas de los primeros Padres acerca de este dogma ya que las defensas y ataques fueron continuos. Los debates y las formulaciones dogmáticas se perpetuaron desde el siglo II y desde entonces los teólogos aparecieron divididos. La verdad es que la mayoría de sus escritos no esclarecen nada en cuanto a la tipología de la representación soriana.

⁴ En San Juan el misterio de la Encarnación domina todo su pensamiento. Jesús es la Palabra enviada por Dios a la tierra que debe volver a Dios una vez cumplida su misión. Es importante tener en cuenta este contexto para comprender por qué se decidió colocar una representación trinitaria (que parte de la Paternidad) en ciertos árboles de Jesé en los que precisamente se destacaba la genealogía humana y divina de Cristo.

⁵ Sin duda, quien creó este tipo de representación fue alguien que conocía muy bien tanto Biblia como la manera más habitual para representar el *Sinus*. Hablaré de esta hipótesis a continuación.

Padre, porque el Padre es más grande que yo”⁶. Lo cierto es que estos textos existían desde los inicios del cristianismo, pero no parecen haber dado origen a una imagen de la Trinidad *Paternitas* hasta el siglo XII. Hay que rastrear por tanto otros factores que coadyuvaran en la creación de esta peculiar iconografía.

Es posible que al margen de las Escrituras el artista creador de la imagen tuviera en cuenta otro tipo de figuración que tenía una composición visual análoga y que se había difundido en la escultura románica: el Seno de Abraham. Tal y como trataré de demostrar, la versión de la *Paternitas* se vincula formalmente con la del patriarca con un alma en su regazo, pero también me parece posible establecer un nexo teológico para explicar este “traslado de identidades” (de Abraham a Dios Padre). No se debe pasar por alto lo que puede ser una de las claves más importantes para entender el problema.

En este sentido, resulta significativa la existencia textos medievales que, aunque están lejos de responder a todas las cuestiones que plantean este tipo de imágenes, relacionan la paternidad de Dios y la de Abraham⁷. El problema de la filiación resultó ser tanto un controvertido como reiterado punto de discusión, y el tipo de representaciones trinitarias hispanas (entre las que se incluye Santo Domingo) parece tener como preocupación principal resaltar el vínculo de Cristo con Dios. Esta idea me parece fundamental para relacionar la forma plástica del Seno del patriarca con la *Paternitas* (a la que se añadió la paloma para que fuera trinitaria). Cabe imaginar que alguien que leyera textos en los que se hablaba de esta conexión, y conociera la representación más típica de Abraham (un anciano que acoge un alma en su regazo), pudiera formar, por asociación, la novedad iconográfica de la *Paternitas* divina. En este sentido, creo que no es posible contemplar las imágenes de Silos, Santiago, la Calzada, Tudela y Soria sin que recuerden a las típicas figuraciones del Seno de Abraham, pues se comparte la misma composición y, en cierta medida, el carácter de filiación. La combinación de la Trinidad con la *Paternitas* es propia de la segunda mitad del siglo XII, pero el modelo de Abraham es más antiguo y por ello creo que fue un precedente visual (más adelante justificaré esta propuesta).

Además, al buscar otras referencias acerca de la cuestión del parentesco en siglos anteriores, esta particularidad aparece reflejada en varias ocasiones y con un interés

⁶ A mi juicio, se parte de esta intención de simultaneidad para hacer posible la figuración de las dos Personas a la vez. Además, las palabras de Juan parecen respaldar la característica de mostrar a una figura mayor que la otra (tanto en tamaño como en edad). Concretamente la idea se detalla en Jn 10, 30: *Ego et pater unum sumus* y en Jn 14, 9: *Ego in pater et pater in me*.

añadido: poner en evidencia los errores más frecuentes de los herejes. Es significativo que San Agustín (cuya influencia, desde luego, sí perduró en la Edad Media) destacara estas mismas ideas y las vinculase contra los arrianos. Concretamente, en el sermón CXXXIX considera: “el Padre de este Hijo único tiene muchos hijos por gracia. Todos los santos, a la verdad, son hijos de Dios por gracia; pero sólo Jesucristo lo es por naturaleza [...] cierto nos engendró también a nosotros; pero nosotros somos hijos de adopción [...] A Jesucristo se le dice Hijo único porque tiene la naturaleza del Padre; nosotros no somos sino hombres, y el Padre es Dios. Siendo, pues, Cristo de la misma naturaleza del Padre, verdad dijo cuando dijo: *Yo y el Padre somos una misma cosa*”⁸. Por si no fuera clara su explicación sobre la filiación, en sus *Escritos contra los arrianos y otros herejes* menciona que: “se dijo seno del Padre para dar a entender que uno es el engendrado y otro el que engendra”⁹. Así, en el texto antiarriano de Faustinus Luciferianus *De Trinitate*, escrito en el siglo IV, se confronta el *Sinus Abrahae* con el *Sinus Patris* para remarcar que a Abraham acuden los hijos adoptivos de Dios, mientras que en el Seno del Padre sólo puede estar el Hijo verdadero de Dios. La idea coincide con el pensamiento antiadopcionista y podría reflejar a la perfección la “asimilación de los conceptos visuales” sobre la que fundamentaré parte de este estudio.

En otro sentido, pero dentro de la misma idea, la diferenciación entre lo temporal y lo eterno (que se revela como otra de las características del conjunto de la portada soriana) resulta ser un recurrente motivo de reflexión por parte de los teólogos. Según Isidoro de Sevilla, Cristo fue engendrado dos veces: *Pater eum genuit sine matre in aeternitate, Mater sine Patre in tempore*¹⁰. La misma cuestión fue desarrollada siglos más tarde por Martino de León al reproducir las sentencias de Pedro Lombardo y mostrar las conexiones entre las procesiones eternas y temporales¹¹. Además estos autores creen, en

⁷ RUPERTI ABBATIS TUITENSIS, PL 393, Gen lib V, 167: *Hoc, inquam, pactum in Christo est, mediatore Dei et hominum, per quem Abraham pater factus est multarum gentium: imo quod dictum quoque sanctissimum et dignissimum est, pater omnium Dei filiorum [...] Igitur omnium quorum Deus pater est, omnium, inquam, illorum et Abraham pater est.*

⁸ SAN AGUSTÍN, *Obras completas*, Vol. XXIII, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1983, pp. 263-264.

⁹ SAN AGUSTÍN, *Obras completas. Escritos contra los arrianos y otros herejes*, Vol. XXXVIII, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1990, p. 480.

¹⁰ ISIDORO DE SEVILLA, PL 82, 265. Sobre las herejías tomó como modelo y fuente de inspiración a San Agustín.

¹¹ VVAA, *Santo Martino de León. I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria 1185-1985*, León, 1987 (1985), p. 683.

la línea de San Agustín, que de Dios sólo se puede hablar trinitariamente: “la Trinidad es el Dios verdadero”¹².

Finalmente, me interesa remarcar la continuidad que parece haber existido en torno a estas ideas que, desde el siglo IV, perduran hasta el XIII. De hecho, Santo Tomás de Aquino destaca en su *Summa contra Gentiles* las palabras *generatio*, *paternitas* y *filatio* para hablar de la Trinidad¹³.

Así, creo que tener en cuenta la persistencia de estos conceptos a lo largo de varios siglos puede ayudar a entender algunas cuestiones. No obstante, es necesario averiguar por qué las representaciones trinitarias con *Paternitas* se encuentran localizadas en un lugar y un tiempo concreto. Para ello hay que plantear la posible trayectoria iconográfica del tema, de modo que se pueda entender la verdadera novedad de esta tipología: la verticalidad de la Trinidad y el énfasis en la Paternidad como testimonio de que Cristo es el verdadero y único Hijo de Dios¹⁴.

Es obligado estudiar la tradición figurativa trinitaria para poder encontrar alguna respuesta a por qué de la *Maiestas Domini* habitual en las portadas románicas se pasó en los tímpanos soriano y tudelano a la *Maiestas Trinitatis*.

¹² SAN AGUSTÍN, *De Trinitate*, I, 6, 10 y 11. Citado en VVAA, *Santo Martino de León. I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria 1185-1985*, León, 1987 (1985), p. 683.

¹³ Más adelante retomaré algunas de estas ideas para explicar el posible papel que tuvieron los brotes de herejías en cuanto a la “necesidad” de crear esta innovación iconográfica.

¹⁴ Si se desglosa la imagen principal de Santo Domingo se puede constatar que presenta elementos típicos cuya fuente puede ser rastreada en ciertos pasajes del Antiguo Testamento. Así, en primer lugar, la visión del Padre como un hombre maduro proviene sobre todo de la teofanía del Anciano de Días de Dn 7, 9. En el texto se destaca: “se aderezaron unos tronos y un Anciano se sentó. Su vestidura era blanca como la nieve: los cabellos de su cabeza, puros como la lana [...] y he aquí que en las nubes del cielo venía como un Hijo de hombre. Se dirigió hacia el Anciano y fue llevado a su presencia. A él se le dio imperio, honor y reino”. El tipo iconográfico soriano corresponde al más habitual utilizado para el Padre y por ello no constituye un elemento a destacar. En segundo lugar, la representación de Cristo como un pequeño se encuentra destacada en ciertos términos de la profecía de Is 11, 1-9: “y un retoño de sus raíces brotará [...] reposará sobre él el espíritu de Yahvé [...] y un niño pequeño los conducirá [...] hurgará el niño de pecho”. En tercer lugar, la paloma quedó asimilada al Espíritu Santo desde las profecías de Isaías, pasando por la escena del Bautismo de Jesús narrada por Jn 1, 32: “He visto al Espíritu que bajaba como una paloma del cielo y se quedaba sobre él”, y contada con similares palabras en Mt 3, 16-17; Mc 1, 10; y Lc 3, 22. Finalmente, en cuanto a la mandorla, elemento indispensable en cualquier Majestad, ésta remite a la transposición del halo luminoso que rodeaba la cabeza del sol *invictus* de la iconografía pagana. El arte cristiano lo amplió a todo el cuerpo para destacar a los personajes más relevantes, en el siglo V se generalizó y, de entre los primeros ejemplos, destacan los frescos de Baouit. De la mandorla de Santo Domingo hay que resaltar la decoración a la manera de cabujones, similar ornamento, aunque no coincidente, se puede ver: en Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Étienne de Cahors, Saint-Pierre d'Angoulême, Saint-Julien de Jonzy, Saint-Denis, Saint-Fortunat de Charlieu, Cornellà de Conflent, Ruesta, etc. No obstante, debido a que esta característica es relativamente frecuente, no es necesario buscar las conexiones más allá de la constatación del éxito de una receta utilizada a menudo.

- *Influencias, pervivencias y evolución*

Como ya he señalado, no hay un texto bíblico que sirviera para tener una referencia clara a la hora de formar la imagen trinitaria y, en consecuencia, nunca quedó como definitiva una fórmula concreta. Debido a que existen múltiples variaciones a tener en cuenta, es necesario retroceder hasta las primeras representaciones de la Trinidad para tratar de establecer el lugar que ocupa Santo Domingo en la tradición en la que se inspiró.

Las imágenes más antiguas del tema se remontan al siglo IV, y hasta el año 1000 los artistas se centraron, mayoritariamente, en dos episodios: el bautismo de Cristo y la teofanía de Mambré (el primero es trinitario sin duda, pero el otro resulta más problemático puesto que se habla de Dios en persona y de sus ángeles)¹⁵.

Tras los primeros intentos de establecer tipologías trinitarias la iconografía occidental del tema se enriqueció del IX al XIII. Según indica Germán de Pamplona, hasta el siglo X no se encuentran ejemplares antropomorfos trinitarios en su totalidad¹⁶. A partir de entonces se desarrollaron los tipos más utilizados, y de entre ellos hay que señalar los más importantes de los que corresponden al siglo XII. Uno de los modelos presentaba el dogma de la Trinidad a partir de tres personajes iguales sentados unos al lado de los otros¹⁷. Así, se insistía sobre todo en la unidad, y se subrayaba la vinculación perfecta y la igualdad¹⁸. Otras variantes enfatizaban algunos aspectos determinados como el de la dualidad de Cristo, y para ello se representaba la “Binidad”¹⁹. En este mismo

¹⁵ La hospitalidad de Abraham se representó bajo la forma de tres visitantes en el hipogeo de Vía Latina de Roma, en los mosaicos de San Vital de Rávena, en Santa María la Mayor de Roma, etc. Los tres ángeles se colocan en relación con un esquema horizontal, mientras que la tipología del bautismo difiere de esta línea y se basa en la verticalidad (aparece la mano de Dios, la paloma y Cristo). Se pueden ver representaciones de este tema en el baptisterio de los Ortodoxos de Ravena, en los mosaicos de Daphni, etc. Además, a finales de la Antigüedad también se utilizó en ocasiones la Adoración de los Magos como imagen de las Tres Personas, ya que según explica Grabar existían leyendas semíticas según las cuales cada uno de los tres Reyes había tenido una visión distinta de la Trinidad: GRABAR, André, *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1998 (1979), p. 107.

¹⁶ PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 9.

¹⁷ Como sucede en las Homilías del monje Jacobo, en el *Hortus Deliciarum*, etc. En general el Padre está en el centro, a la derecha el Hijo y a la izquierda el Espíritu Santo. Algunas veces se recurre a dos medallones para albergar el busto del Hijo y el Espíritu Santo, mientras que el Padre se ve en la totalidad (en ciertas ocasiones se destaca la presencia del cordero en vez de la imagen antropomorfa de Cristo).

¹⁸ Heimann opina que si la Santa Trinidad tuviese que ser representada en teatro, la única forma posible sería la de tres hombres. De todos modos, no tengo constancia de textos teatrales de la época en los que se haga referencia a este dogma: HEIMANN, Adelheid, *Trinitas Creator Mundi*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 25 (1962), p. 48.

¹⁹ Existen ciertas diferencias: a veces simplemente se corona la imagen de Cristo con la *Dextera* como ocurre en algunos marfiles de época carolingia como los del libro de Perícopes de Enrique II (Munich, Bayerische Staatsbibl. clm. 4452). En otras ocasiones se ven las dos Personas como en el Salterio de Bourges (Bourges, Bibl. mun. ms. 3, fol. 270v), el Salterio de Pedro Lombardo (París, Sainte-Geneviève, ms. 56, fol. 185), etc. O bien aparece además una paloma como en el Salterio de San Martín de Tours

sentido, se llevó a cabo el tipo “Cuaternidad” (con la Virgen) y hasta la “Quinidad”²⁰. El éxito de estas imágenes trinitarias fue escaso. Por último hay que mencionar el Trono de Gracia, donde aparecía Cristo crucificado colocado en el Seno del Padre. Este modelo, a diferencia de los anteriores, fue relativamente frecuente y resulta sumamente interesante porque supone la transformación del Niño en Adulto sufriente: en realidad se trata de un derivado de la *Paternitas*²¹.

F. 315

Entre esta diversidad de representaciones, la que realmente nos importa es la Trinidad *Paternitas* vertical, modelo que se ha denominado hispano porque los pocos ejemplos escultóricos que subsisten en la actualidad pertenecen al arte peninsular. Precisamente debido a la carencia de paralelos se ha intentado detectar su origen y por ello se ha buscado en el arte bizantino e inglés. Valdez del Álamo destaca que: “la Trinidad *Paternitas* tuvo una larga vida en la pintura tanto en Oriente como en Occidente. Durante los siglos XI-XII se ve principalmente en los manuscritos [...] Según nuestros conocimientos actuales, este tipo de Trinidad aparece por primera vez en la escultura monumental en España”²². En este sentido hay que destacar que, aunque la Trinidad según el modelo de la *Paternitas* fue un motivo ausente por completo de la escultura monumental francesa, inglesa y alemana, en miniatura existieron algunas conexiones significativas a partir de tipos más o menos cercanos. Por otro lado, es importante señalar que la *Paternitas* trinitaria (aunque con diferentes matices) fue relativamente habitual en ciertos iconos tardíos, de los siglos XIV al XVI, de la zona oriental (y sobrevive aún hoy en la iglesia ortodoxa rusa cuyo vínculo con los modelos bizantinos resulta evidente)²³.

F. 298

(Tours, Bibl. mun. ms. 193, fol. 59), etc. Y algunas veces, la Majestad se complementa con una paloma tal y como se ve en los tímpanos de Mayence y Strzelno.

²⁰ De los casos de “Quinidad” destaca la repetición de Cristo-Adulto y Cristo-Niño que aparece en el Cotton Titus (Londres, British Library D. XXVII, fol. 75v). Significativamente, a los pies se encuentran las figuras de *Arrius* y *Judas* en el infierno.

²¹ Aparece en la miniatura del misal de Cambrai (Cambrai, Bibl. mun. ms. 234 fol. 2), la del manuscrito Douce (Oxford, Bodleian ms. Douce, 180, fol. I), la de la Biblia de Troyes (Troyes, Bibl. mun. 2251, fol. 2v), en una vidriera de Chartres, etc.

²² VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 179.

²³ Como ocurre, entre otros, con el icono de Novgorod de la Galería Tretiakof. En esta representación aparece el Padre Eterno con rígido semblante, envuelto en un chitón y bendiciendo con la mano derecha mientras con la otra sostiene un libro; Emmanuel está sentado en el regazo con un medallón del que surge una paloma. En los frescos de Kastoria el Padre tiene en su regazo a un Niño-Adulto (en inicio parece un pequeño, pero si se observa atentamente se aprecia la barba) que sostiene entre sus manos un medallón con una paloma dentro: se trata, sin duda, de una Trinidad. Además, destacan los iconos del Museo Nacional de Estocolmo y otros.

A continuación intentaré establecer la originalidad de esta tipología, tarea que depende, en cierta medida, de descubrir los paralelos y, como se verá, éstos son escasos pero significativos.

- *Modalidad bizantina*

La imagen soriana se revela como una creación plástica de imponente grandeza, pero no por ello deja de pertenecer a una tradición relativamente conocida en los reinos hispanos. La cuestión es intentar averiguar de dónde viene la conversión en *Trinitas* del modelo de la *Paternitas*, y a la vez de dónde procede el prototipo de la *Paternitas*. Aunque la imagen pone en figuras lo que la Biblia dice en palabras, dada la ausencia de esta representación antes del siglo XII, considero que el papel de otras composiciones debió de ser determinante para formar esta novedad. Por ello es necesario encontrar el modelo visual que hizo posible esta conexión entre el texto y la imagen.

Creo que el origen de esta figuración (caracterizada por la figura de un pequeño en el regazo del Padre) procede de una fórmula bizantina que debió de ser bastante habitual (sobre todo en manuscritos): la *Paternitas* propia de una de las tipologías compositivas del Seno de Abraham que, para evitar confusiones, en adelante denominaré también Abraham-*Paternitas*. Como trataré de demostrar, la figuración soriana tiene mucho que ver con la representación del patriarca en la parábola de Epulón²⁴.

En el ejemplo moralizante de Lázaro se representó al patriarca con el elegido en su regazo en múltiples ocasiones y en este sentido abundaron las variaciones en la figuración del tema²⁵. Este tipo iconográfico tuvo diversas gamas de respuestas: a) los elegidos estaban colocados en lienzos; b) en un paño de la vestimenta; o c) en brazos del anciano²⁶. Un análisis detallado como el de Baschet revela la singularidad de cada una de las variaciones²⁷. Y en este sentido, los casos que más interesan para poner en paralelo con Soria son los que pertenecen al grupo c: los que tienen el alma colocada entre los brazos del patriarca a modo de una *Paternitas*.

²⁴ Además, aunque en otro contexto, Abraham es un personaje ligado a la Trinidad desde el apoyo patrístico de San Agustín y San Gregorio a la cuestión de la Teofanía de Mambré de Gn 18, 1-3.

²⁵ Hablaré detalladamente de la parábola, en referencia al capitel lateral Cf I 3, en el capítulo XIII.

²⁶ Los ejemplos correspondientes al grupo a) servirán para analizar una imagen de la segunda arquivolta (A II 6). Al respecto, véase el capítulo VIII.

²⁷ Baschet inicialmente había consultado más de 200 ejemplos del Seno de Abraham en el oeste cristiano: BASCHET, Jérôme, *Medieval Abraham: Between fleshly Patriarch and divine Father*, en "Modern Language Notes", 108 (1993), pp. 738-758. Pero en su libro de reciente aparición ha ampliado el número y ha estudiado más de 317 obras: BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000.

El ejemplo más temprano que se conserva del tipo c es de finales del siglo IX, y se trata de las bizantinas Homilías de Gregorio Nacianceno (París, Bibl. Nat. gr. 510, fol. 149r). Considero que esta miniatura constituye un claro exponente del tipo Abraham-Paternitas y un posible precedente visual de la composición que se adaptó mucho más tarde a la Trinidad en los casos hispanos. En esta imagen Abraham está de frente, flanqueado en su izquierda por dos ángeles. El patriarca alza su mano derecha en gesto de saludo y sostiene con la otra el alma de Lázaro, situada de frente en su regazo, quien a su vez alza los brazos y muestra sus palmas²⁸. Markow considera que los manuscritos bizantinos del siglo IX fueron: “la fuente para una nueva iconografía inventada: el Seno de Abraham”²⁹. Y Baschet concreta más al afirmar que el Seno de Abraham “entra en occidente a partir del arte imperial, un siglo después de su primera aparición en Bizancio en las Homilías de Gregorio Nacianceno”³⁰. Así, esta imagen es el primer exponente de la tipología que a mi juicio se adoptará, en un contexto diferente, en Santo Domingo de Soria. Su proximidad (a pesar de ciertas diferencias como los nimbos) es muy clara como para ser pasada por alto³¹. Además, la presencia de los ángeles también se puede relacionar, en cierta medida, con el Tetramorfos del tímpano soriano³². De hecho, Baschet menciona que existían dos oraciones en las que se hacía referencia a los seres angélicos como portadores de las almas en el contexto funerario con el que se suele vincular a Abraham. Se trata de *Deus apud quem* y *Suscipiat te Christus imploram qui vocavit te in sinum Abrahae angeli deducat te*³³. La tipología de Abraham-Paternitas llegó a Occidente en el siglo X procedente de Bizancio y el ejemplo más temprano de este desarrollo en Europa es el de los Evangelios de Liuthar³⁴.

F. 295

F. 303

Entre el resto de imágenes de miniaturas que más se parecen a la soriana destaca la del Salterio de Arenberg del siglo XIII, una iluminación alemana de Thuringia (Washington National Gallery ms. B. 13, 521). En ella aparece Lázaro con nimbo crucífero y brazos abiertos en el regazo del anciano patriarca (lo que remite a la misma

F. 291

²⁸ El deterioro de la imagen es demasiado grande y no se puede asegurar bien la posición.

²⁹ MARKOW, Deborah, *The Soul in Ninth-century Byzantine Art: Innovative Iconography and the Dilemma of Resurrection*, en “Rutgers Art Review”, (1983), p. 2.

³⁰ BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000, p. 109.

³¹ Aunque en Soria ninguno de los personajes de la Trinidad lleva halo, es importante tener en cuenta que el nimbo aparece como un rasgo determinante para el Dios Padre en Silos, Compostela y la Calzada. Así como para el Hijo de Compostela, la Calzada y Tudela.

³² Es interesante resaltar que es bastante habitual la aparición de ángeles en torno a Abraham. Hablaré de este tema más adelante.

³³ BASCHET, Jérôme, “Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)”, en *Actes du Colloque de la Fondation Hardt*, Poitiers, 1996 (Génova 1994), p. 75.

³⁴ BASCHET, Jérôme, “Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)”, en *Actes du Colloque de la Fondation Hardt*, Poitiers, 1996 (Génova 1994), p. 75.

idea de la representación de Jesús)³⁵. Parece claro que deriva de una *Paternitas* bizantina en cuanto al estilo y a la iconografía y, debido a que es posterior a la figuración de Santo Domingo considero posible la inspiración de este artista en un modelo anterior (no es totalmente descartable que el iluminador alemán hubiera visto algún ejemplo hispano, pero me inclino más a considerar la existencia de otros prototipos intermedios). Lo que está claro es la continuidad de una tipología que se revela común para lugares, en un principio, sin conexión aparente. Así, resulta frecuente encontrar a Abraham, con uno o más elegidos en su Seno, en miniaturas alemanas, francesas e inglesas de los siglos IX al XIII y en pinturas murales o mosaicos del ámbito bizantino³⁶.

Otro posible antecedente compositivo de la *Paternitas* (que se adaptaría al concepto trinitario) sería el de las imágenes que muestran a la Virgen con el Niño. No obstante, a pesar de los puntos de contacto, estimo que su papel fue menos determinante que el modelo Abraham-*Paternitas*. Menciono esta tipología porque existen obras que se vinculan de manera menos directa con Santo Domingo, pero pertenecen a este tipo. Así, resalta el Cotton Titus (Londres, British Library, D XXVII, fol. 75v) donde, junto a la imagen de la Trinidad, aparece María con el pequeño³⁷. Es sabido que entre los artistas medievales a menudo se intercambiaban algunos modelos iconográficos de la Infancia de Jesús con ciertas escenas de la vida de la Virgen³⁸. Por ello, es totalmente factible que en algunos casos se copiara el tipo *Hodegetria*, *Nikopoia*, *Theotokos* o *Platytera* y se adaptara a la imagen de Cristo, en un proceso de asimilación propio de la Edad Media. Como en cierta manera se trataba de homologar a la Madre con el Padre, es posible que los artistas se

³⁴ BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000, p. 109.

³⁵ Por otro lado, los ríos del Paraíso están dispuestos en torno a la figura central de forma similar al Tetramorfos de la imagen soriana y es notable la semejanza de las posturas de las piernas en un caso y otro. Además existen otras representaciones de *Paternitas* con ríos (como se puede ver en la inicial de la Biblia de Dijon). No es este el lugar para determinar la procedencia de este tipo de vinculación. Lo cito como un exponente más de que los artistas románicos adaptaban los fragmentos temáticos de las representaciones que más les convenían y los añadían a composiciones que, en apariencia no se vinculan, pero si se estudian con detenimiento se descubren interesantes relaciones.

³⁶ Aparece en miniaturas diversas como: Maihingen (Maihingen ms. I 2 qu. 15, fol. 200v), Sainte-Geneviève (París, Bibl. Nat. ms. 8-10, III, fol. 128v), Praga (Praga, Bibl. Univ. XXIII C. 124, fol. 137r), Bury Sant Edmunds (Roma, Vat. Library. Reg. 12, fol. 72), Vaticano (Roma, Bibl. Vat. lat. 39, fol. 58r), Obermünster (Munich, Hauptstaatsarchiv, 1, fol. 74v), manuscritos franceses (París, Bibl. Nat. ms. gr. 510 fol. 149) y (París, Bibl. Nat. gr. 74, fol. 51 y fol. 93), Inviron (Monte Athos, n. 5, fol. 390v), en pinturas rusas de Sapsa-Neredicy, en Torcello, y en otros ejemplos más.

³⁷ Aunque la idea general no es igual a la soriana me interesa destacar la asociación de la Trinidad con la Maternidad, cuestión que se podría relacionar con la aparición de la Virgen en el tímpano (T 9). En todo caso, el personaje femenino de Soria se vincula más al tipo propio de una Anunciación, rasgo que además se comparte otros relieves de la Trinidad *Paternitas*.

³⁸ Como sucede con el Nacimiento, Baño y Presentación en el Templo.

F. 315

F. 319

F. 288

F. 290, 293

limitaran a adoptar el mismo esquema formal³⁹. De hecho, en Europa central se encuentra el tipo bizantino de Trinidad *Paternitas* que parece derivar de la Madonna orante conocida como *Platytera*. En el Salterio de Ostrov (Praga, capitular de San Vito ms. A 57/I, fol. 83r) el Niño está en un medallón sostenido por el Padre y, justo frente al mentón del Adulto, tras el clípeo, surge la paloma erguida (el grupo, inscrito en una mandorla, se encuentra acompañado por los evangelistas). En el mismo sentido destaca la Biblia de Saint-Benigne de Dijon (Dijon, Bibl. mun. cod. 2 fol. 442v). Se trata de una inicial (que curiosamente orna el principio del evangelio de Juan) en la que Dios Padre porta con un medallón en el que se representa a Cristo⁴⁰. Similar tradición se puede ver en otros ejemplos⁴¹. Pero si se tienen en cuenta las peculiaridades de estos modelos, creo probado que la representación soriana no se debe vincular con estas fuentes.

F. 289

F. 288

En la búsqueda de más precedentes a la *Paternitas*, aunque la composición no es igual al arquetipo frontal de Soria, también destacan como posibles prototipos las representaciones de Jesús con el Anciano Simeón que, sobre todo en el ámbito bizantino, fueron frecuentes⁴². En esta línea, también quiero llamar la atención sobre las imágenes de algunos profetas con el Niño en brazos⁴³. Además, la importancia concedida a la posición del Hijo en el regazo del Padre se puede vincular con ciertas tradiciones antiguas⁴⁴. Papadopoulos insiste en que el acto de colocar al niño en las rodillas es un

F. 307, 309

³⁹ Wirth afirma que: “Abraham se convierte en el cielo en la Madre que protege a los elegidos en su seno”: WIRTH, Jean, *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècles)*, París, 1989, p. 254. Aunque el sentido simbólico cambia, en parte, el concepto de protección se mantiene. Según explica la Biblia en Gn 17, 5: Abraham es *Pater multarum gentium*. La Virgen de frente con el Niño aparece a menudo en el ámbito bizantino: en el icono de Santa Catalina del monte Sinaí, en los mosaicos del ábside de Santa Sofía de Estambul, en los mosaicos de Nicea, en el Salterio Tomic (Moscú, Museo Histórico, ms. 2752), etc. En la pieza de altar de la capilla de San Zenón de Santa Prassede, la composición es sumamente similar a la de la *Paternitas* soriana, de hecho, el Niño alza sus brazos y sostiene un libro igual que en Santo Domingo. Por otro lado, en una vidriera de Chartres se puede ver una representación de la Virgen con el Niño en su regazo y una paloma que desciende sobre ellos (interesa destacar que este ejemplo es muy similar a la Trinidad *Paternitas*)

⁴⁰ La fórmula de esta inicial con la visión de San Juan Evangelista se amplía con una paloma en la miniatura del *Codex Ostroviensis*. En las dos ilustraciones aparece Dios con nimbo y el busto del Niño en un medallón.

⁴¹ En el manuscrito Scivias de Hildegarda de Bingen (Weisbaden, Bibl. fol. 224v) el círculo superior encierra una Trinidad en la que un Anciano sentado bendice, mientras por detrás aparece una paloma y en su seno mantiene un medallón con el cordero. En las *Antiquitates Iudaicae* de París (Bibl. Nat. ms. lat. 5047, fol. 2), en la inicial de la Creación, también aparece Dios con un medallón en su regazo, en él se encuentra Cristo.

F. 314, 530

⁴² Se trata del momento en que el sacerdote tiene en brazos al pequeño, lo coloca de perfil sobre su regazo y le acerca al rostro. Así, hay una miniatura conservada en Londres (British Add. 19352, fol. 2071), entre otros múltiples ejemplos. De hecho, creo que el manuscrito Harley 603 (que para muchos autores es el primer ejemplo de Trinidad *Paternitas*) se inspiró en esta tipología. Hablaré de este asunto de forma más detallada a continuación.

⁴³ Como se ve en las imágenes de las miniaturas con Isaías y Habacuc (Nueva York, Pierpont Morgan gr. ms. 1, fol. 381v y 378r).

⁴⁴ PAPADOPOULOS, S., *Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin*, en “Cahiers Archéologiques”, XVIII (1968), pp. 121-136. Aunque este autor no lo indica me parece

ritual de adopción y parentela mostrado ya en el Antiguo Testamento⁴⁵. De este modo, la idea de la disposición de un pequeño en el regazo de alguien mayor, también corresponde a un concepto arcaico que se representó con cierta frecuencia, y del que posiblemente existieran múltiples figuraciones que hoy se han perdido⁴⁶. Indico estos ejemplos para dejar constancia de la variedad de modelos en los que se pudieron inspirar los creadores del tipo *Paternitas*⁴⁷. No quiero decir que los artistas sorianos se remontaran hasta estos ejemplos para formar la interesante peculiaridad trinitaria del tímpano, sin duda, el taller de Santo Domingo copió y adaptó un prototipo que ya estaba más o menos consolidado en la Península.

Parece que el primero en llamar la atención sobre la Trinidad *Paternitas* fue Panofsky en 1927⁴⁸. Pocos años más tarde, Heimann, en 1934 escribía “esta manera diferente de representar la Trinidad en Bizancio no ha sido jamás -según conozco- estudiada a fondo”⁴⁹. Así, reseñó algunos de los casos existentes, buscó variantes señalando las influencias bizantinas y sostuvo la procedencia del tipo Trono de Gracia del de la *Paternitas*. Para su estudio se basó en la primera representación que conocía del tema:

interesante resaltar el rito de la adopción que se llevaba a cabo en pueblos del norte de la Península sobre todo en los linajes aristocráticos. Aunque en este caso destacaba el papel de la mujer, resulta llamativa la ceremonia de la “profiliación o adopción”. Sobre este aspecto véase el libro de: BARBERO, Abilio y VIGIL, Marcelo, *La formación del feudalismo en la Península Ibérica*, Madrid, 1991 (1978), pp. 394-401.

⁴⁵ En pasajes como: Job 3, 12: “¿Por qué me acogieron dos rodillas?; Gn 30, 3: “únete a ella y que dé a luz sobre mis rodillas: así también yo ahijaré de ella”; Gn 48, 12: “José los sacó (a los hijos) de entre sus rodillas y se postró ante él rostro en tierra” y Gn 50, 23: “asimismo, los hijos de Makir, hijo de Manasés, nacieron sobre las rodillas de José”.

⁴⁶ Aunque no corresponde a una imagen frontal, se ve cierta similitud con la representación del tímpano soriano en la escena en la que Jacob pide permiso para llevar a Benjamín a Egipto que aparece en el Génesis de Viena (Viena, Bibl. Nac. cod. Theol. gr. 31 fol. 20v). Además, hay constancia de que los bizantinos utilizaban todo un ritual de gestos en el derecho para la adopción conocido como *Ius libero tollendi*. Es posible que el acto de colocar a alguien en el seno implique una relación con esta tradición. Se pueden ver más ejemplos (con posturas diferentes) en la miniatura bizantina con escenas de Flavio Josefo (París, Bib. Nat. cod. gr. 923, fol. 227r), en el códice Skylitzes (Madrid, Bibl. Nac. 5, N-2), etc. Además, el tipo de la Paternidad se desarrolla profusamente en la Biblia de Pamplona (Amiens Bibl. ms. 108). A partir de las 932 ilustraciones que la componen, se da testimonio de la preocupación genealógica personal de Sancho el Fuerte de Navarra (entre sus miniaturas aparece una extraordinaria serie de padres con sus hijos que se continúa con la imagen de estos hijos cuando ya son padres, y así sucesivamente). Existe pues, la posibilidad de que dichas imágenes fuesen frecuentes y formasen parte de una tradición que se decidió adaptar a una simbología concreta (el *Sinus* de Dios Padre). No obstante, a partir de estos ejemplos lo que se pone en evidencia es una manera de representar el parentesco que se adecuaba a diferentes contextos.

⁴⁷ Aunque no creo que fueran determinantes para los artistas sorianos, señalo la posibilidad de que los creadores del tipo *Paternitas* trinitario hubiesen visto algunos ciclos figurativos en los que estas representaciones fuesen habituales.

⁴⁸ Lamentablemente, no he podido consultar los textos originales: PANOFSKY, Erwin, “Imago Pietatis”. Ein Beitrag zur Typengeschichte des “Schmerzensmannes” und der “Maria Mediatrix”, en *Festschrift für M. Friedlander*, 1927, p. 299. La cita procede de HEIMANN, Adelheid, *L’Iconographie de la Trinité. Une formule byzantine et son développement en Occident*, en “L’Art Chrétien”, I (1934), p. 39.

⁴⁹ HEIMANN, Adelheid, *L’Iconographie de la Trinité. Une formule byzantine et son développement en Occident*, en “L’Art Chrétien”, I (1934), p. 38.

la miniatura del siglo XI del códice Scala Paradisy de Juan Clímaco (Roma, Vat. gr. 394, fol. 7r). La diferencia principal frente a la figuración de Santo Domingo es que el Niño tiene en su regazo a la paloma, según Heimann “conforme a la fe ortodoxa en la que el Espíritu Santo procede sólo del Hijo”. Aunque al respecto, Germán de Pamplona dice que le falta la paloma y por ello: “no es trinitaria ni bizantina porque contraviene las normas de la Iglesia griega, que prohíbe la representación antropomorfa del Padre Eterno”⁵⁰. Acerca de la existencia o no del Espíritu Santo, Valdez del Álamo asevera: “es difícil ver la paloma en la miniatura griega [...] esté o no en esta miniatura, lo cierto es que aparece en otros ejemplos casi contemporáneos [...] y en cualquier caso, la composición que representa la paternidad divina, fue ciertamente fundamental para la formación de este tipo de Trinidad”⁵¹. Existe otro manuscrito griego (Viena, cod. suppl. gr. 52 fol. 1v) en el que las figuras son casi idénticas a las del Vaticano, pero la diferencia fundamental es que el trono está rodeado por querubines y no aparece la paloma⁵². Por su parte, Gerstinger destaca que la *Paternitas* aparece por primera vez en los manuscritos griegos y que pudiera ser resultante del intercambio artístico e intelectual entre las iglesias de Oriente y Occidente⁵³. Años más tarde, Boespflug y Zaluska no dudan acerca de que el tipo de binidad constituida por el Anciano de Días sentado con Emmanuel en sus rodillas sea de origen bizantino. Lo que no tienen tan claro es la relación con Oriente de la Trinidad *Paternitas* ya que creen que el arte occidental presenta, al menos, dos obras de este tipo que son anteriores a las hispanas: el capitel de Bayeux y la miniatura inglesa (diseño de Canterbury) Harley 603⁵⁴. Seguidamente trataré de justificar que no coincido

F. 286

F. 299

⁵⁰ PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 68.

⁵¹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 178, nota 35. Por desgracia no he podido consultar buenas reproducciones de la ilustración, con lo que me queda la duda de la existencia del Espíritu Santo. En cualquier caso estoy de acuerdo con esta autora en que se trata de un importante precedente.

⁵² En Grottaferrata, en el ábside, se encuentra una imagen similar (descubierta en 1904). Además la tradición de este tipo de representación de un Anciano rodeado de una corte celestial de querubines (sin ser una Trinidad y sin aparecer el Niño), se encuentra en las miniaturas de las visiones de Isaías como la de (París, Bibl. Nat. cod. gr. 1208, fol. 162r) y la del Vatopedi (Monte Athos cod. 760, fol. 280v).

⁵³ Nota 34 de la pág. 178 de VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988). Gerstinger, además, señala otros ejemplos como las pinturas del monasterio Dionysiou del Monte Athos, el Salterio Serbio de Munich y la Biblia Lothian (Nueva York, Pierpont Morgan Library ms. 791), etc.

⁵⁴ BOESPFLUG, François y ZALUSKA, Yolanta, *Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215)*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXXVII (1994), pp. 198-199.

F. 311

con estos investigadores, considero que estos dos ejemplos no corresponden con la composición vertical característica de la *Paternitas* de los relieves hispanos.

F. 296 En cuanto a Bayeux quiero destacar mis dudas respecto a que se trate de una Trinidad: en ningún momento aparece la paloma, dato significativo, y la postura del alma desnuda situada sobre la rodilla izquierda del “Padre” se asemeja más a la posición frecuente de la figura de Lázaro sobre el patriarca que a la habitual postura frontal del Cristo de las *Paternitas*⁵⁵. Por otro lado, el nimbo crucífero no es exclusivo de Dios ya que a menudo Abraham lo porta en la imagen del Paraíso (por ejemplo, en la Biblia de Pamplona), y lo mismo ocurre en cuanto a la mandorla y los dos ángeles que aparecen a los lados. La única cuestión que hace dudar es el aparente signo de bendición que no suele ser propio del patriarca, pero tal y como he manifestado bendice, entre otros ejemplos, en las Homilías de Gregorio Nacianceno. Como se puede apreciar, la problemática de la proximidad iconográfica entre la figura de Abraham y la del Padre Eterno es grande. Si se acepta que el capitel de Bayeux no muestra una Trinidad *Paternitas* estoy de acuerdo con Germán de Pamplona cuando afirma que: “el arte español habría sido el primero en introducir la *Paternitas* en la escultura”⁵⁶. En realidad, no existen otros ejemplos escultóricos anteriores a los hispanos de este tipo trinitario. Aunque, significativamente, sí aparecen relieves con el Seno de Abraham representado de la manera más cercana a este relieve de Bayeux: con la figura desnuda sobre las rodillas o envuelta por un paño⁵⁷. Así, el Seno de Abraham es relativamente frecuente en escultura, pero no ocurre lo mismo con el modelo de la Trinidad. Creo que el capitel francés debe ser considerado como una representación más de la parábola de Epulón.

F. 305

F. 287 En cuanto al manuscrito Harley 603 (Londres, British Libr. ms. Harley 603, fol. 1), en él aparece una de las más antiguas representaciones occidentales de la Trinidad, pero son demasiadas las diferencias como para decir que se trata de un precedente de la *Paternitas* trinitaria soriana. Baschet apunta lo mismo que Boepsflug y Zaluska acerca de la Paternidad divina y dice: “a diferencia del Seno de Abraham, no es Bizancio quien ha abierto la vía, la primera imagen occidental fue realizada en Canterbury hacia 1020”⁵⁸.

F. 297, 303, 312 ⁵⁵ Tipo que aparece en las miniaturas del *Codex aureus* (Madrid, Bibl. Escorial, Vit. 17, fol. 117v), Evangelios de Liuthar (Aix-la-Chapelle, Tesoro de la catedral, fol. 364v), *Codex aureus* de Echternacht (Nuremberg, Mus. Nat. 156142, fol. 78), etc.

⁵⁶ PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 68.

F. 301-302, 317 ⁵⁷ Así, destaca la figuración de Moissac, Monreale, Paimplied, Massac, Vigéois, Vézelay, Autun, Ripoll, Saint-Denis, Lincoln, etc.

⁵⁸ BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000, p. 275.

Opinión que comparte Germán de Pamplona, según él, “es la primera figuración conocida de la Trinidad *Paternitas*”⁵⁹. Este autor considera que: “los anglosajones son los primeros en los extremos de Occidente en decorar sus códices de la Sagrada Escritura con la representación trinitaria antropomorfa, y los creadores del tipo *Paternitas*”⁶⁰. Estoy de acuerdo con estas afirmaciones, pero opino que el modelo es muy diferente del soriano pues el Padre no es un anciano (no lleva barba) y las posturas de los protagonistas son totalmente distintas. Dios, con nimbo crucífero, está sentado y acerca su rostro (con actitud cariñosa) hacia el Hijo (que aparenta unos seis años y no porta nimbo), mientras la paloma se posa en el brazo del pequeño. El tipo es mucho más cercano al de las representaciones anteriormente citadas del Anciano Simeón con el Niño. Así, a pesar de ser una Trinidad no creo que se deba relacionar con el tipo de la *Paternitas* soriana. De hecho, en un completo y reciente estudio dedicado exclusivamente a estas miniaturas no se dice nada al respecto⁶¹. Desde luego, en esta iluminación se destaca la filiación y el Seno del Padre, pero no de igual modo que en los casos hispanos. Por todo ello, continuo con la idea de que Bizancio proyectó el precedente visual utilizado en las obras peninsulares (el Seno de Abraham o Abraham-*Paternitas*). Todo apunta a afirmar que no existió un relieve trinitario del mismo tipo que los hispanos fuera de la Península, y que esta miniatura inglesa tampoco constituyó el modelo a seguir.

Después de todo lo expuesto, no coincido con la hipótesis de Germán de Pamplona de que: “la adopción del tipo *Paternitas* en ciertos sectores del arte latino-bizantino y bizantino-eslavo no se explica sino como una imitación de modelos occidentales por artistas orientales poco escrupulosos ante las normas canónicas griegas”⁶². Considero, con Kantorowicz, que muchas de las representaciones de la Trinidad que se encuentran en manuscritos anglosajones de los siglos XI y XII debieron ser copias, más o menos creativas, de prototipos paleocristianos y bizantinos⁶³. Así, creo que la clave se encuentra en considerar la experiencia bizantina como un punto de partida.

Resulta un hecho probado la movilidad de los artistas y como consecuencia es adecuado admitir la circulación de modelos que iban con ellos. Tales desplazamientos

⁵⁹ PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 67.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 9.

⁶¹ NOEL, William, *The Harley Psalter*, Cambridge, 1995, pp. 193-196.

⁶² PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 68.

hicieron posible la dispersión de los temas y la adaptación de los tipos a contextos variados. A continuación intentaré determinar en que ámbito se pudo producir este fenómeno.

- *Particularidad hispana*

Ciertamente, el arte peninsular del siglo XII parece ser el primero en utilizar la *Paternitas* para una representación trinitaria en la escultura. Desde luego, la influencia no pudo venir a través de Francia ya que allí no existe ni un solo ejemplo y el propio Bréhier lo considera: “una figura de gusto extraño adoptada en España”⁶⁴. Tampoco hay ningún equivalente, entre lo que conozco, en el resto de reinos medievales del siglo XII. En este sentido, Crozet señala que la fórmula de presentar este tipo de Trinidad: “puede ser una innovación iconográfica específicamente española en cuanto a las analogías que se pueden encontrar entre el tímpano de San Nicolás de Tudela y el de Santo Domingo de Soria [...] la Trinidad ordenada de la misma manera se ve en un capitel del parteluz de la portada central del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago. Parece que hubo así una marca de originalidad del arte románico de España en materia iconográfica”⁶⁵.

Así las cosas, no creo que se pueda dudar que el punto de referencia para las creaciones que hoy subsisten debió de estar en el tercio norte peninsular. Creo que la consciente alteración de una composición bizantina del Seno de Abraham formó la peculiaridad de la Trinidad *Paternitas* adaptada, en origen, a la imagen de un árbol de Jesús. Una de las cuestiones más importantes es intentar establecer dónde se produjo este fenómeno y cuál fue su causa.

En primer lugar, se deben fijar las características de este grupo de esculturas en su conjunto. A mi juicio, el análisis revela datos importantes ya que las coincidencias pueden llevar a establecer más paralelos de los que hasta este momento se han destacado. Las cinco obras mencionadas comparten ciertas particularidades: la Trinidad siempre está dispuesta de manera frontal en el centro de la composición (sea tímpano, capitel o relieve del pilar) y aparece en gloria entre ángeles, símbolos de evangelistas o profetas. El Niño, sujetado por el Padre en el regazo, eleva las dos manos en un gesto de acogida a los fieles,

⁶³ KANTOROWICZ, Ernst, *The Quinity of Winchester*, en “The Art Bulletin”, XXIX (1947), pp. 100-120.

⁶⁴ BRÉHIER, Louis, *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, París, 1928 (1918), p. 237.

⁶⁵ CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon. Nouvelles remarques sur les chapiteaux du cloître de Tudela*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, III (1960), pp. 126-127. La mayoría de los autores

con una bendice y con la otra sostiene un libro (excepto en la Calzada donde mantiene en su mano izquierda una bola y no extiende este brazo sino que lo baja, y en Silos ya que pega los extremidades al cuerpo)⁶⁶. Los pies y piernas de Jesús aparecen rectos en Soria, la Calzada y Compostela⁶⁷, pero en Tudela los cruza (con el derecho por debajo) y en Silos no se ven ya que se encuentran protegidos por del manto. Dios Padre bendice en Soria, en la Calzada, en Silos y en Tudela, mientras que en Santiago el Niño es más protagonista (ya que el anciano se limita a cogerlo sin más) y gira la cabeza ligeramente (en diferenciación respecto a la figura mayor más hierática). En general, el Padre Eterno coloca la mano izquierda sobre las rodillas del pequeño y la derecha (con los dedos pulgar, índice y corazón extendidos) se alza frente al pecho de Jesús en Tudela y la Calzada, mientras que en Soria está ligeramente a un lado y en Silos aparece totalmente al margen. En todos los casos una paloma sobrevuela el grupo, aunque en Tudela pertenece a la arquivolta que rodea el tímpano, y en la Calzada se halla rota⁶⁸. Tanto en la Calzada como en Tudela la paloma porta un nimbo crucífero, pero las de Silos y Santiago (con la misma disposición de vuelo en picado) no la presentan, por su parte, el ave de Soria carece de cabeza (por ello es imposible aventurar algo). Dios Padre porta corona en todos los casos excepto en Silos (donde su cabeza se enmarca por un gran nimbo gallonado y crucífero). En la Calzada y en Santiago también porta nimbo crucífero además de la tiara. En cuanto a la vestimenta del Niño, en todos los casos lleva una túnica amplia menos en Silos, donde aparece desnudo⁶⁹. En Soria y Tudela el asiento en el que reposa el mayor de los dos personajes es un trono formado por cabezas de animales en los brazos, en Compostela también parece ser un trono de tijera, y sin embargo, en Silos descansa sobre una rama vegetal (que pertenece al árbol de Jesé, pero presenta la misma apariencia de trono que los anteriores casos), en la Calzada no se puede ver bien y no es posible asegurar su aspecto. Las diferencias, en un principio, anecdóticas, permiten establecer una

F. 278, 276

F. 281

F. 276, 283-
284

que hacen referencia al grupo escultórico hispano no mencionan la representación de Santo Domingo de la Calzada, pues la Trinidad fue descubierta recientemente.

⁶⁶ En el cenobio burgalés el relieve está tan deteriorado que no se puede afirmar nada con rotundidad, de hecho quizás el brazo derecho del Niño en origen pudiera haber estado levantado para bendecir.

⁶⁷ En Santiago no es posible afirmar con seguridad este aspecto ya que las piernas parecen estar bajo la túnica del Padre (con lo cual se relacionaría más con el modelo de Silos). Las imágenes que he consultado no me permiten asegurar este aspecto. Además, la escasa luz con la que pude ver el Pórtico de la Gloria no ayudó en nada para aclarar este dato.

⁶⁸ Sobre la paloma de la Calzada hablaré más adelante.

⁶⁹ El acusado deterioro de la piedra impide ver ciertos detalles con claridad. Sin embargo, este dato es básico para una posible explicación de la trayectoria iconográfica de la imagen.

secuencia de modelo a copia; mientras que las similitudes, más significativas, obligan a considerar planteamientos globales.

En segundo lugar, es necesario analizar las peculiaridades más importantes para ver en qué medida éstas se comparten. El tipo de árbol genealógico coronado por la *Paternitas* tan sólo se encuentra claramente representado en Santiago de Compostela y en Silos, ya que no han sobrevivido otros ejemplares para poder ponerlos en comparación⁷⁰. No obstante, Poza destaca que en la Calzada existe un árbol de Jesé: “por la presencia de Jesé, David, Isaías, la Virgen y una Majestad dispuestos jerárquicamente en sentido ascendente e intercalados por elementos vegetales a modo de tallos”⁷¹. Creo que la comparación entre Silos, la Calzada y Compostela revela interesantes aspectos. Aunque las diferencias se muestran más numerosas que las coincidencias, es posible que exista una explicación que podría considerar a estos ejemplos trinitarios como exponentes de una misma idea compartida (idea que además integraría los casos de Soria y Tudela).

F. 277

Acerca de la consideración del relieve de la Calzada como un árbol genealógico, existe una diferencia principal respecto al ejemplo burgalés y al gallego: Jesé no es el anciano de la fórmula típica. Aunque para explicar tal peculiaridad Poza lo compara con el relieve de Notre-Dame de Poitiers, es importante tener en cuenta que en la iglesia francesa la cara está totalmente destrozada (por lo cual es imposible averiguar los años que tiene). Así, si la edad parece determinante, también lo es la postura (que no tiene nada que ver con el Jesé acostado habitual)⁷². Yarza dice al respecto: “este muchacho en pie, en parte desnudo, acusando un cierto clasicismo, nunca podría ser Jesé, o, al menos, no se conocía otro igual. Nada en los bustos permitía creer que se tratara de profetas o reyes. Por tanto, el Árbol quedaba reducido a la Virgen y a la Trinidad. Pero nuevos datos nos permiten quizás hoy plantear de nuevo el problema [...] aunque existe un Árbol tipo muy difundido con diferencias pequeñas, es evidente que las formulaciones posibles son

F. 602

⁷⁰ “Sólo en Silos y en el parteluz del Pórtico de la Gloria de Santiago podemos encontrar esta inusitada combinación de la Trinidad y el árbol de Jesé”. En el año en el que escribe este artículo aún no se conocía el relieve calceatense: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 176. Esta autora cree que: “la versión silense es la más antigua de las dos, esculpida, probablemente, durante el tercer cuarto del siglo XII, mientras que la versión compostelana fue instalada en 1188”.

⁷¹ POZA YAGÜE, Marta, *Santo Domingo de la Calzada-Silos-Compostela. Las representaciones del “árbol de Jesé” en el tardorrománico hispano: particularidades iconográficas*, en “Archivo Español de Arte”, 295 (2001), p. 302.

⁷² No obstante, en la Biblia de Dijon, en el manuscrito Vysehrad y en el Evangelio Krakovsky Jesé está de pie.

muchas y variadas”⁷³. Estoy de acuerdo con la argumentación de las variaciones que presenta este autor (como por ejemplo la pilastrilla de la tumba de Lázaro de Autun), y por eso mismo considero factible que el personaje joven y los bustos de individuos entre vegetales no fuesen previstos para el árbol de Jesé. Además, la idea apuntada por Bango (y defendida por Poza) de que la colocación fuese posterior a la ejecución, pone en alerta acerca del montaje previsto en origen⁷⁴. De hecho, ciertos personajes con importancia simbólica para la idea genealógica que parece dominar el conjunto aparecen en otra de las pilastras de la cabecera⁷⁵. Así las cosas, es posible que se partiera de una representación del tipo árbol de Jesé para crear esta composición calceatense pero, dentro de la dinámica propia de los talleres tardorrománicos, se introdujeron ciertas variaciones.

Por otro lado, sobre estos relieves calceatenses, cabe destacar la presencia de un ángel en la pilastra del lado opuesto a la *Paternitas* trinitaria (personaje que remite a la Anunciación ya que bajo la figura de la Trinidad se encuentra la Virgen)⁷⁶. Este dato me parece significativo para fundamentar un posible vínculo con Silos. Al respecto Yorza dice: “me atrevería a decir que estamos ante una formulación iconográfica cuya riqueza supera el del mero Árbol de Jesé. Éste se expone de una manera poco habitual, aún cuando, si lo que dijimos es cierto, el escultor debió haber conocido la fase avanzada de la escultura del claustro de Santo Domingo de Silos, donde la temática está racionalmente

⁷³ YARZA LUACES, Joaquín, “La escultura monumental de la Catedral calceatense”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 189.

⁷⁴ BANGO TORVISO, Isidro, “La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), pp. 15-150; y POZA YAGÜE, Marta, *Santo Domingo de la Calzada-Silos-Compostela. Las representaciones del “árbol de Jesé” en el tardorrománico hispano: particularidades iconográficas*, en “Archivo Español de Arte”, 295 (2001), p. 312. Cuestión que constato tras mis propias reflexiones: si se tiene en cuenta que el relieve de la Trinidad aparece cortado por la parte superior del nimbo y encajado bajo el friso de los Ancianos, es probable que no hubiese sido planteado en origen para este lugar tan elevado. De hecho, si se observan con atención los relieves de los capiteles de los lados de la Trinidad (el águila y su opuesto), se puede ver un resalte decorativo ligeramente semicircular que recuerda a un tímpano. No quiero decir que estos relieves perteneciesen a un tímpano: su forma se adapta perfectamente a la convexidad de la piedra y parece evidente que sí se encuentran en su sitio, insinúa la posibilidad de que existiera otra placa por encima de la cabeza de la *Paternitas* que pudiese tener en la zona superior una forma casi semicircular que conectara este reborde.

⁷⁵ Para esta peculiaridad existen dos posibilidades: que se estableciera una asociación visual entre las dos pilastras y por ello apareciesen los personajes en paralelo, o bien que todos los individuos con un claro significado se encontrasen dispuestos en la misma línea vertical. De una manera u otra es posible que los relieves mencionados (el supuesto Jesé y los bustos) únicamente fuesen elementos decorativos inmersos en la maraña vegetal.

⁷⁶ Es importante destacar que sobre la cabeza de la Virgen aparece otra paloma diferente a la que se encuentra ligeramente desplazada sobre la parte derecha de la cabeza de Dios Padre. No es frecuente la existencia de dos palomas en un mismo árbol de Jesé (entre otras cosas porque teológicamente no tiene mucho sentido), pero sí es normal una paloma en el grupo de una Anunciación.

presentada”⁷⁷. Poza también explica este asunto y señala: “la vinculación del episodio bíblico a la imagen del árbol de Jesé, aunque ajena a la plástica del momento [...] [aparece] en Santo Domingo de Silos si bien no forman parte de la misma escena no pueden estar asociadas de modo más estrecho ya que se muestran en dos imágenes sucesivas”⁷⁸.

Existen otros ejemplos en los que se asocia un árbol de Jesé con la escena de la Anunciación: en Notre-Dame de Poitiers, en Cunault, etc. En el evangelio de Mateo la Anunciación y la Genealogía de Cristo son pasajes inmediatos, y de hecho, en el siglo XII San Bernardo vinculó la profecía del árbol de Jesé con la Anunciación. Valdez del Álamo habla de la visión y cumplimiento de la profecía en Silos y tras unas interesantes reflexiones destaca que: “en el oficio de maitines de la fiesta de la Encarnación, según la liturgia medieval practicada en Silos, se componía una lírica combinación de las lecturas del profeta Isaías y de responsorios que describían la misma Anunciación”⁷⁹. Así, a mi entender es muy importante este vínculo entre Silos y la Calzada. Creo que quien ideó el programa calceatense tuvo como referencia el relieve silense, o bien uno intermedio, pero en cualquier caso adaptó el esquema inicial a lo que necesitaba. De la misma manera, considero que la presencia de la Virgen puede ser un factor determinante para conectar a Soria con el prototipo que se siguió en la Calzada. De este modo, la Madre de Jesús se encuentra en Silos, en la Calzada, en Compostela y en Soria. Significativamente, en tres de estos relieves se vincula la Virgen con Gabriel en la escena de la Anunciación, y por ello se repite el gesto de mostrar una palma en aceptación del designio divino mientras la otra sujeta el borde de la túnica. La postura de Silos se repite en la Calzada, pero también en Compostela y Soria, cuestión que, a mi juicio, relaciona estrechamente a todos estos modelos. En esta misma línea, si se presta atención, resaltan otras conexiones: una serie de personajes se repiten en casi todas las representaciones estudiadas. La figura de Isaías aparece en un relieve de la Calzada (identificado por una inscripción en el nimbo) y, de nuevo, se encuentra en Silos, en Compostela, en Soria y en Tudela. En cuanto a David, se halla en la Calzada, en Silos, en Compostela y en Tudela.

En resumen, ciertos personajes parecen imprescindibles en todos estos relieves: la Trinidad *Paternitas*, la Virgen (pese a que no está en Tudela), el Rey David (aunque no está

⁷⁷ YARZA LUACES, Joaquín, “La escultura monumental de la Catedral calceatense”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 194.

⁷⁸ POZA YAGÜE, Marta, *Santo Domingo de la Calzada-Silos-Compostela. Las representaciones del “árbol de Jesé” en el tardorrománico hispano: particularidades iconográficas*, en “Archivo Español de Arte”, 295 (2001), p. 308.

⁷⁹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 173.

en Soria) y el profeta Isaías. De la misma manera, siempre aparecen elementos vegetales: es importante tener en cuenta que en Tudela, el Padre aparece con los pies colocados sobre hojas (como las que se ven bajo la estatua de Santiago del Pórtico de la Gloria). Como trato de demostrar es muy posible que este recurso respondiera a la copia de un modelo en el que el conjunto principal se situaba sobre ramas. Significativamente, el Padre de Silos también se encuentra sobre un vegetal, en Compostela el collarino sobre el que descansan los pies de Dios también está decorado con hojas carnosas vueltas sobre sí mismas, y en la Calzada también aparece bajo los pies del Padre un vegetal. La ausencia de este motivo en los pies de la Trinidad de Soria revela que o no se siguió el mismo prototipo o bien se decidió prescindir de él. No obstante, las hojas o ramas sobre las que se apoyan los ángeles del registro superior revelan la misma idea⁸⁰.

F. 283, 599,
276, 285

F. 73-74, 284

Además, respecto al grupo que acompaña a la figura central también es posible destacar ciertas ideas. En Silos son cuatro profetas los que rodean a Dios y, en cierta medida, los gestos y posturas se parecen a los de los ángeles sorianos (sobre todo hay que señalar que se encuentran como “suspendidos” en el aire sobre las ramas del árbol). En Compostela cuatro ángeles rodean a la Trinidad (dos a cada lado) y, aunque sostienen incensarios y las posturas cambian, también recuerdan a los de Soria. Recuerdan la tradición de las imágenes bizantinas en las que la Trinidad o el grupo central de la teofanía está rodeado de seres celestiales (también se podría vincular esta imagen con los ángeles que portan las almas al Seno de Abraham). En el caso de la Calzada no parece existir ningún grupo de Adoración (al margen de los veinticuatro Ancianos del friso), sin embargo, el águila de la derecha del grupo trinitario (según el espectador) porta en sus garras una cartela en la que se lee *In principio*: es, sin duda, el símbolo de Juan. Mientras, en el lado opuesto se adivinan los restos de un ángel, posiblemente correspondiente a Mateo⁸¹. Si se pudiese probar de algún modo que en otro lugar se habían dispuesto los símbolos de Marcos y Lucas quedaría evidenciada la presencia del Tetramorfos (que de esa manera tendría paralelos en Soria y Tudela)⁸².

⁸⁰ El Tetramorfos de Moradillo de Sedano y Berlanga de Duero, los dos únicos ejemplos escultóricos castellanos con la misma tradición que Santo Domingo, también se encuentra apoyado en hojas que, tanto en un caso como en otro, aún se distinguen con más claridad que en Soria.

⁸¹ Al respecto, Yarza cree que se trata del ángel Gabriel y lo vincula con la parábola de las Vírgenes prudentes del drama de Limoges: YARZA LUACES, Joaquín, “La escultura monumental de la Catedral calceatense”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 195.

⁸² De hecho, creo que las alteraciones sufridas en la colocación de los relieves de esta cabecera no permiten descartar esta hipótesis. En todo caso, resulta interesante ver la asociación de los Ancianos y un posible Tetramorfos con el relieve trinitario pues se trataría de lo mismo que sucede en Soria.

F. 661, 678-
680

En cuanto a los ejemplos que se consideran sin duda árboles de Jesé, hay que apuntar una serie de diferencias que permiten constatar que el modelo evolucionó. El relieve gallego es más rico que el burgalés: a lo largo de la columna aparece una docena de personas, las posturas revelan menos rigidez (desarrollan recetas con muy buena calidad), y la ausencia de titubeos formales e iconográficos parece que determinan que el relieve de Santiago fue posterior al del monasterio silense. Pero a mi entender existen más datos que permiten justificar esta hipótesis. En Silos, la forma de la *Paternitas* es realmente similar a cualquier representación del Seno de Abraham con un elegido sobre el manto (de hecho, Jesús aparece desnudo siguiendo la habitual forma de representar a las almas). Según Heimann: “la aparición del árbol de Jesé en Silos se debe a una influencia francesa, pero la forma de revestir el tema en España es enteramente original”⁸³. Estoy de acuerdo con la idea de que la manera de representar el tema es insólita ya que al buscar paralelos no se encuentra ningún otro igual a éste, de manera que, si se concluye que el relieve de Silos es el más antiguo de todos, creo que se puede aportar luz a ciertas cuestiones⁸⁴.

En el monasterio burgalés el grupo trinitario es el que se diferencia de manera más evidente del resto y es el que se vincula de forma más clara con la tipología más frecuente del Seno de Abraham. De hecho, el personaje de Cristo, dispuesto sobre los pliegues de la túnica, recuerda más a un alma que a Dios. Así, la cercanía evidente del motivo “nuevo” con otra representación preexistente permite suponer que se estaba innovando en materia iconográfica a partir de una imagen previa. Además, la asociación del Seno de Abraham con el Paraíso hacía frecuente la existencia de representaciones vegetales como fondo, tal y como se ve en las miniaturas de los Evangelios de Liuthar, *Codex aureus Epternacensis*, Salterio de Arenberg, en los mosaicos de Torcello, en marfiles bizantinos, en las esculturas de Arles, Moissac, Vézelay y otras. De modo que es posible que más allá de la explicación teológica, el vínculo visual entre el vegetal existente tras

F. 302-304,
312, 291

⁸³ HEIMANN, Adelheid, *L'Iconographie de la Trinité. Une formule byzantine et son développement en Occident*, en “L'Art Chrétien”, I (1934), p. 44. La idea de la primacía francesa ya fue expresada años antes por MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París, 1953 (1922), p. 168. Este autor defendía que la fórmula francesa fue fijada en 1144 en Saint-Denis por Suger (benedictino) y se repitió en Chartres hacia 1150. Las diferencias de los ejemplos hispanos respecto a estos radican, sobre todo en el remate de la Trinidad *Paternitas*. En Francia acaban con la representación de la Virgen y Cristo, pero en realidad nadie se aventura a decir dónde se realizó la primera interpretación del tema del árbol de Jesé.

⁸⁴ En general, en los capítulos de iconografía no voy a hablar acerca de las dataciones de los monumentos. Remito para ello al capítulo XVI acerca de las filiaciones estilísticas. No obstante, apuntaré mis ideas en cuanto a la posición que ocupa cada ejemplo que estudio, siempre en relación con las posibles secuencias temporales derivadas de la dinámica de las copias. En cualquier caso, en el capítulo XI acerca del programa incluyo algunas precisiones cronológicas.

Abraham-*Paternitas* y el árbol que quería introducir en la composición trinitaria fuese revelador para el creador de la novedad temática. En cualquier caso, la idea de utilizar una tipología conocida para colocar en un lugar que hasta entonces no ocupaba (en el alto de un árbol de Jesé) responde a un pensamiento teológico que no puede surgir más que de un contexto propicio y lo cierto es que tal lugar podría ser perfectamente un monasterio tan importante como Silos. Si se quería resaltar el vínculo paternal de Cristo con Dios, la imagen que más se adecuaba a la idea de filiación era, sin duda, el Seno de Abraham. Como he tratado de demostrar, existieron textos que recalaban la relación del patriarca con los fieles cristianos y por ello, no era necesario más que adaptar la forma de filiación que mejor se conocía a la idea que se quería destacar: que la Trinidad era la forma perfecta y eterna de Paternidad.

Como varios autores han resaltado, la importancia del *scriptorium* silense no deja lugar a dudas: su biblioteca contaba con numerosos manuscritos y era una de las más ricas de la Península⁸⁵. Es sumamente probable que en el monasterio se pudiese tener códices, seguramente algunos de procedencia bizantina, entre cuyas miniaturas se encontrase la representación citada del Seno de Abraham. El estudio de Baschet destaca que fue en el ámbito benedictino donde con más frecuencia se hallaba este tipo de representaciones, pero nada menciona sobre esto para el caso de Silos⁸⁶. Lamentablemente, es imposible seguir el rastro de los libros que estuvieron en este cenobio benedictino para comprobar si alguno de ellos tuvo este tipo de miniaturas⁸⁷. No obstante, al margen de la dinámica de copia y adquisición de libros propia de los monasterios, hay constancia de que uno de los Finojosa (cuyo monumento funerario se realizó en medio del claustro)⁸⁸, marchó Tierra Santa. Como se sabe, eran muy frecuentes los viajes a Oriente y precisamente es posible que estas vías de contacto supusieran eslabones esenciales con el vocabulario artístico bizantinizante.

⁸⁵ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, pp. 102-106.

⁸⁶ El Necrologio como memoria litúrgica de los difuntos era una práctica específica central del monaquismo y en este tipo de libros solía representarse el Seno de Abraham: BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000, pp. 254, 276-278.

⁸⁷ La mayoría se subastaron en la desamortización y fueron comprados por la Bibliothèque Nationale de París y por la British Library de Londres. Respecto a la presencia de libros: “se sabe de la existencia de códices que pasaban de monasterio a monasterio, de mano a mano, regalados, cedidos o vendidos”: ANDRÉS, Melquíades (dir.), *Historia de la Teología Española. Desde sus orígenes hasta fines del siglo XVI*, Vol. I, Madrid, 1983, p. 391.

⁸⁸ Otra idea a tener en cuenta es que “numerosos ejemplos del Seno de Abraham se asocian con la celebración colectiva de los muertos”: BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000, p. 124.

En otro orden de cosas, hay que añadir que desde hace años se viene advirtiendo que los temas silenses se encuentran diseminados por Castilla, Navarra y Aragón, de modo que gracias a interesantes estudios se ha podido demostrar la difusión de ciertas fórmulas. Valdez del Álamo reúne argumentos para demostrar que la Anunciación-Coronación se creó en Silos y analiza el éxito y la popularización del tema. En este sentido destaca: “la originalidad de toda la escultura producida en Silos. Intelectual y espiritualmente el ambiente produjo el contexto para crear esta nueva imagen”⁸⁹. Por su parte, Frontón estudia la irradiación del ciclo de Natividad de impronta silense en un buen número de ejemplos castellanos⁹⁰. Melero destaca las filiaciones en torno al foco Osma-Soria (derivado de Silos) del tema de Herodes con el demonio⁹¹. Y, recientemente, Boto examina el éxito de los esquemas de los seres imaginarios silenses y prueba la vasta proliferación de estos monstruos⁹². Si se tienen en cuenta todos estos análisis, resulta patente que el monasterio burgalés es una pieza clave en la creación de modelos iconográficos y estilísticos. Seguramente, tal y como apunta Boto, parte de la fortuna de Silos se debió a la demanda y a la escasa competencia artística en la Meseta (ni en Cardena ni en Arlanza se realizó una escultura románica comparable)⁹³. Al margen del ambiente espiritual e intelectual el monasterio era sumamente importante por ser un lugar de peregrinaje nacional de primer orden⁹⁴. Si el cenobio burgalés fue uno de los centros románicos más activos en cuanto a la formación de particularidades iconográficas, por qué no va a ser posible pensar que en este mismo contexto se ideó la Trinidad *Paternitas*.

Así, creo que en el monasterio silense se adaptó y modificó un significado antiguo a una nueva representación: del Seno de Abraham se pasó a la *Paternitas* trinitaria. A continuación en algún lugar por el momento imposible de determinar, se descompuso el árbol de Jesé y adaptó la *Paternitas* al tipo que se puede ver en la Calzada, Tudela y Soria con el Niño fuera de la túnica (ya que así se evidenciaba mejor la idea de Hijo-Padre y se veía bien a Cristo). Es posible que este cambio concreto se produjese en el mismo centro

⁸⁹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Triumphal Visions and Monastic Devotions: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos*, en “Gesta”, XXIX/2 (1990), p. 180.

⁹⁰ FRONTÓN SIMÓN, Isabel, “La representación de la Natividad en la escultura románica: un ejemplo de irradiación silense por la periferia castellana”, en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Mérida, 1992 (Cáceres 1990), pp. 55-61.

⁹¹ MELERO MONEO, Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en “D’Art”, 12 (1986), pp. 113-126.

⁹² BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000.

⁹³ *Ibidem*, p. 179.

silense y, si se admite esta idea, seguramente el mejor marco para la innovación sería la portada principal occidental de la que nada se sabe⁹⁵. No obstante, también cabe la posibilidad de que la adaptación se hiciese al margen del monasterio burgalés. Lo que me parece claro es que quien diseñó la portada de Soria había visto o tenía constancia de un modelo desarrollado en un tímpano: no parece adecuado creer que en esta parroquia, a pesar de todo, secundaria, se pudiera crear esta tipología compositiva. En esta línea, resulta muy interesante destacar que la excelente calidad del relieve tudelano es muy próxima al supuesto caudal de formas bizantinas que influyó en Silos. Tanto las posturas como los detalles apuntan a considerar a estos relieves de San Nicolás como los más cercanos al prototipo bizantinizante. En este sentido las esculturas de la Calzada, a pesar de su también notable calidad, parecen estereotipar las soluciones y resolver las figuras con un sentido más alejado de los citados orientalismos. En cualquier caso, las propuestas iconográficas se imponían desde bocetos comunes para maestros con diferentes tradiciones estilísticas y creo que las correspondencias visuales mencionadas hasta el momento permiten constatar esta idea. Así, la representación de Compostela parece ocupar la última posición en el eslabón de la cadena de este proceso y comparto la idea de Valdez del Álamo de que: “el Pórtico de la Gloria de Santiago representa la culminación de esta época en la Península, no su fuerza generadora”⁹⁶.

Como he tratado de demostrar, parto de la premisa de la fijación de la propuesta novedosa de la Trinidad *Paternitas* en un centro importante. Por ello, es lógico que, dado

⁹⁴ La comunidad era numerosa según explica el propio Grimaldo: FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, p. 46.

⁹⁵ No existe constancia de cómo fue y la imagen de la fachada oeste de la iglesia no puede ser determinada hoy por hoy de ninguna manera, pues las *Memoriae silenses* únicamente dicen *porta magnifica et principalis*: ibídem, p. 339. Sin embargo, Frontón plantea la posibilidad de que en el pórtico norte hubiese un tímpano: “estructurado con un grupo central, compuesto por el Pantocrátor (o menos posiblemente una Trinidad *Paternitas*) y el Tetramorfos y dos figuras en los extremos”: FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Santo Domingo de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LXIV (1996), p. 80. Coincido con Boto en no creer que en ese lugar existiera ningún tímpano ya que como este autor apunta no resulta la forma habitual de cerrar una galería porticada: BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 237. Y por ello apunto la posibilidad de que existiera tal figuración en la puerta occidental. Por otra parte, respecto a la idea de Frontón de que no debería haber una Trinidad (aunque ella habla del tímpano norte) “porque ya aparece en el claustro”, creo que es necesario señalar que el ámbito claustral era privado y un acceso a la iglesia era justo lo contrario, por lo cual no me parece un argumento concluyente para descartar esta posibilidad. Desde luego, sería perfecto para poder explicar la representación soriana que hubiese existido una gran portada en la entrada de los pies de la iglesia silense con el tipo trinitario más próximo al resto de ejemplos (con el Niño como un pequeño sobre el regazo del Padre). Hablaré del controvertido tema de las portadas desaparecidas del monasterio en los capítulos siguientes.

⁹⁶ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Ortodoxia y Heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la cuestión*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IX-X (1997-1998), p. 18.

el prestigio, otros núcleos destacados cercanos adaptaran la misma fórmula y, finalmente, ésta evolucionara a partir de escultores que trabajaron en lugares menos importantes. Al margen de Silos, la elevada calidad de los relieves de Compostela y la Calzada es propia de centros creadores de primer orden ya que se trata de canterías que destacan tanto a nivel escultórico como arquitectónico, de manera que no es llamativo que compartan una temática más o menos común⁹⁷. Pero frente a ello, es interesante señalar las otras dos obras menores en las que aparece este tema trinitario. Se trata de monumentos que corresponden, sin duda, a lugares menos importantes y de menor envergadura: el estupendo tímpano de Tudela (que revela un gran conocimiento técnico) y el peor relieve de todos, pero muy digno, de Soria⁹⁸.

De hecho, al analizar todas las obras y compararlas con Santo Domingo de Soria, las cercanías más evidentes se encuentran en Tudela. No obstante, aunque en ciertos aspectos ambos grupos parecen copiados, existen diferencias notables que pueden ser explicadas por la interpretación de los temas según las posibilidades de cada uno de los artistas. Aunque la composición del tímpano es la misma, difiere la forma de tratar el Tetramorfos y los personajes laterales⁹⁹. Además, el relieve de Tudela muestra los paños menos estereotipados y más complejos, los rostros son más naturalistas y las actitudes menos rígidas. El taller actúa con mayor calidad y diferente concepto en el tratamiento de los detalles, por ejemplo: el mostrar la planta del pie de algunos personajes (Jesús, el ángel de Mateo e Isaías) se revela como una marca de estilo ausente de la escultura soriana. Parece ser un rasgo más bizantinizante y supone una mayor capacidad del artista, lo que podría revelar una anterioridad en el tiempo ya que en Santo Domingo de Soria se estereotipan algunos rasgos tudelanos y calceatenses¹⁰⁰.

⁹⁷ Respecto a la arquitectura de Silos, sobresale el estudio de BANGO TORVISO, Isidro, “La iglesia antigua de Silos: del prerrománico al románico pleno”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990, pp. 317-375. Acerca de Compostela es clásico el libro de CONANT, Kenneth John, *Arquitectura Románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1983 (1926). Y en cuanto a Santo Domingo de la Calzada, la importancia de su proyecto arquitectónico es resaltada por Bango: “Ningún otro templo de la Península había vuelto a ser concebido adoptando girola y tribuna. Dificultades económicas y técnicas hacían casi imposible que los promotores se atreviesen a concebir un monumento de las características paradigmáticas del compostelano”: BANGO TORVISO, Isidro, “La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 15.

⁹⁸ Ambas ciudades no destacan por ser centros artísticos de primera fila, aunque en el recinto de las villas, la catedral de Tudela y la concatedral de San Pedro son interesantes ejemplos de voluntad arquitectónica monumental. De todos modos, siempre muy lejos de Silos, Compostela o la Calzada.

⁹⁹ No se puede olvidar, para establecer los paralelos, que la figuración de Tudela aparece hoy por hoy aislada del contexto para el que fue creada. No se conserva nada de las arquivoltas y los capiteles de la puerta.

¹⁰⁰ Los estilemas serán tratados con profundidad en el capítulo correspondiente al estudio estilístico.

Una vez vistas las diferencias fundamentales entre estas cinco representaciones, es el momento de intentar establecer una secuencia para el desarrollo de esta novedad iconográfica. Dentro del complejo dominio de las relaciones estilísticas existente entre estas obras, considero elemental el hecho de determinar las conexiones entre estos centros artísticos, ya que a partir del análisis comparativo se puede argumentar cuál es el lugar que ocupa cada Trinidad *Paternitas* en relación con el resto. De todos modos, las conclusiones serán retomadas en el marco de las cuestiones estilísticas ya que resulta arriesgado señalar cuál es el relieve más temprano sobre la única base de la iconografía.

Heimann es el único autor (de los consultados) que concede una cierta prioridad a Soria sobre los otros ejemplos al creer que: “hacia 1150 fue esculpido el tímpano”¹⁰¹. Pero en la postura inversa, Pérez de Urbel cuatro años antes había apuntado que la Trinidad de Soria era una copia de la del capitel del Pórtico de la Gloria¹⁰². Por su parte, Torres Balbás, en la misma década de los años treinta, estimaba que el tímpano de San Nicolás de Tudela debió ejercer justificada sugestión sobre los escultores de la comarca como Soria¹⁰³. Bastante tiempo después, Germán de Pamplona señalaba que: “la Trinidad de Silos no puede ser el modelo de la de Santiago y Soria ya que, como la de Tudela, éstas presentan detalles iconográficos como el Padre eterno coronado y abrazando al Verbo-Infante que aparece con los brazos extendidos acogedoramente a diferencia de la Trinidad de Silos en la que el Padre no abraza al Niño que tampoco extiende en alto sus brazos”¹⁰⁴. Poco más se ha intentado aclarar acerca de esta secuencia de los acontecimientos, pero recientemente Baschet considera posible la fecha de 1170-1188 para la iglesia soriana, opina que es contemporánea de Compostela y Silos, y coloca a San Nicolás como la primera obra en la que aparece este tipo¹⁰⁵. Y, finalmente, entre las menciones más actuales, Yarza apunta que en “Santo Domingo de la Calzada la calidad es

¹⁰¹ HEIMANN, Adelheid, *L'Iconographie de la Trinité. Une formule byzantine et son développement en Occident*, en “L'Art Chrétien”, I (1934), p. 41.

¹⁰² PÉREZ DE URBEL, Justo, *El claustro de Silos*, Burgos, 1975 (1930), p. 194.

¹⁰³ TORRES BALBÁS, Leopoldo, “El arte en la Alta Edad Media y del periodo románico en España”, en HAUTMANN, Max, *Arte de la Alta Edad Media*, Barcelona, 1934, p. 206.

¹⁰⁴ PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 79.

¹⁰⁵ BASCHET, Jérôme, “In sinu patris. Remarques d'une singularité de l'iconographie trinitaire dans l'Espagne du XIIe siècle”, en *Religion et Société urbaine au Moyen Âge. Études offertes à Jean-Louis Biget*, París, 2000, p. 533. A pesar de la reciente aparición de este artículo (y de su libro citado anteriormente), en ninguna ocasión menciona a Santo Domingo de la Calzada.

claramente superior [...] sin que ello sea determinante, al menos apunta a una precedencia temporal respecto a la iglesia soriana¹⁰⁶.

Si se tiene en cuenta la mayoría de estas opiniones, Soria quedaría relegada el último lugar en la secuencia temporal, es decir, se trataría de la imagen más tardía. No creo que sea así: el Pórtico de la Gloria me parece posterior (a mi juicio revela un estadio más avanzado tanto a nivel de forma como de significado). Aunque el problema de la prioridad de Silos sobre el Pórtico de la Gloria ha sido debatido constantemente, tal y como he intentado demostrar y reiteraré en varias ocasiones, creo que Silos es el ejemplo más antiguo de todos¹⁰⁷. Lo que considero claro es que Soria se inspiró en el vocabulario creativo del monasterio silense.

Para los cinco relieves que se conservan en la actualidad, mi propuesta es la siguiente: existió un modelo, posiblemente miniado, que se adaptó en Silos. Quizás hubo un intermediario entre el relieve del pilar de Silos y el resto, de manera que en él se modificaría, sobre todo, el aspecto del Niño. Si se tiene en cuenta esta posibilidad, es factible que se acabara de establecer la forma en un tímpano y al contar con los bocetos bizantinizantes de primera mano, tal puesto correspondería a Tudela (ya que es el relieve que más se vincula con estas supuestas formas orientales). Poco después se podrían haber llevado a cabo las esculturas de la Calzada y casi a la vez las de Soria. El vínculo de Santo Domingo con San Nicolás implica una precedencia temporal para el tímpano navarro, pero entre Soria y la Calzada nada permite apuntar tal cronología, con lo que podrían realizarse casi a la vez. En cualquier caso, a mi juicio, ningún relieve de la Trinidad *Paternitas* se entiende sin Silos y sin los precedentes bizantinos. Aunque es imposible determinar más dicha secuencia, creo que la explicación resulta factible y por ello el último eslabón sería Compostela. A mi entender, que el tema no se colocara en el lugar principal del Pórtico de la Gloria implica una datación más tardía, pero a este dato se le deben añadir las cuestiones estilísticas que corroboran tal idea.

¹⁰⁶ YARZA LUACES, Joaquín, “La escultura monumental de la Catedral calceatense”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), pp. 187-188.

¹⁰⁷ Esta polémica será tratada de manera más profunda en el capítulo correspondiente a las relaciones estilísticas. No obstante, destaco, de manera somera, algunas de las posiciones. Entre los investigadores más antiguos que creen que Silos es más tardío: GAYA NUÑO, José Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946; WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten*, Vol. II, Reutlingen, 1925, p. 36; MAYER, Augusto, *El estilo románico en España*, Barcelona, 1931, pp. 167-168; LOZOYA, Marqués de, *Historia del arte hispánico*, Vol. I, Barcelona, 1931, y otros. Entre los que consideran a Silos más antiguo sobresalen: PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Vol. I, Boston, 1923, p. 41; PÉREZ DE URBEL, Justo, *El claustro de Silos*, Burgos, 1975 (1930), p. 194; y PÉREZ CARMONA,

No obstante, no hay que pensar en que pasaran muchos años de diferencia entre unas esculturas y otras, posiblemente se realizaron casi todas en un periodo relativamente corto y según el proceso que he establecido la fecha de Compostela, 1188, implica un término *ante quem*. Es posible que otras obras peninsulares tuviesen algo que ver en esta secuencia y, por su vínculo tanto con Silos como con Soria, tal vez Osma destacase como un eslabón más que podría haber ayudado a entender mejor esta evolución. Lamentablemente, la desaparición de la portada románica de esta catedral nos ha privado de la posibilidad de llegar a cualquier conclusión¹⁰⁸.

Aunque no siempre se ha señalado, es curioso comprobar otro vínculo entre las obras estudiadas: las más importantes coinciden en destacar el dogma trinitario con especial interés aparte de los relieves. Así, es la advocación del altar principal de la Calzada “el intercolumnio se conoce como la capilla de la Trinidad [...] la imagen de la Trinidad figura en lo alto del pilar V, lo que seguramente testimonia el deseo desde el proyecto original de que estuviese bajo esta advocación”¹⁰⁹. Además, en el ciborio de Compostela “según el Códice Calixtino se había labrado la Trinidad”¹¹⁰. En cuanto a Silos, se sabe que existía un Hospital dedicado a la Santísima Trinidad, pero aún más importante es señalar que en la liturgia benedictina se recuerda constantemente el *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*. De hecho, la Regla de San Benito especifica que cuando se cante esta frase: “levántese todos inmediatamente en sus asientos en honor y reverencia a la Santa Trinidad”¹¹¹. En este mismo sentido, es significativo tener en cuenta que la

José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), p. 227. En el capítulo XVI añadiré las opiniones más recientes sobre este tema.

¹⁰⁸ En el capítulo XVI acerca de las relaciones estilísticas profundizaré algo más en las diferencias y similitudes entre estos talleres.

¹⁰⁹ De hecho, existe una cita documental de 1380, en la que se señala sepultura “en la capilla de la Trinidad do esta el altar mayor”. Documento mencionado en la nota 157 de la p. 208: BANGO TORVISO, Isidro, “La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 123.

¹¹⁰ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 181. La imagen no tenía la forma de *Paternitas*, estaba formada por tres personas cada una bajo un arco tal y como explica Moralejo (lamentablemente no he podido consultar su artículo). En 1930 fue destruida la capilla de la Santísima Trinidad de Compostela, pero al margen de ella se sabe que existieron otros oratorios con la misma advocación en iglesias importantes. Por ejemplo, en San Isidoro de León Santo Martino mandó construir a finales del siglo XII una capilla de la Trinidad detrás del ábside septentrional del templo y fue consagrada en 1190: VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *Real Colegiata de San Isidoro de León*, 1998, p. 58.

¹¹¹ Citado en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 181. Además en la *Regularis Concordia* se estipulaba *Ideoque omni tempore nocturnis horis cum ad opus diuinum de lectulo surrexerit frater, primum sibi signum sanctae crucis imprimat per sanctae trinitatis inuocationem*. Citado en NOEL, William, *The Harley Psalter*, Cambridge, 1995, p. 194.

liturgia benedictina se fundamentaba en las dos naturalezas de Cristo y en la unidad de las Tres Personas en la Trinidad. En un interesante artículo, Baschet recuerda la obra de un abad anónimo (aunque benedictino y borgoñón) de principios del siglo XII, en cuyos textos se encuentra la valoración más extrema del Seno de Abraham como un lugar celeste en el que los elegidos tienen pleno conocimiento de la Trinidad¹¹². De manera reveladora, Silos fue uno de los centros monásticos benedictinos más notables de la Península y en él se encuentra una de las escasas representaciones de la Trinidad *Paternitas*. No parece pues, que deba extrañar la asociación de conceptos de *Paternitas* entre Abraham y Dios Padre. Según indicaba el propio San Agustín: “estar en el Seno de Abraham es estar en contacto con la divinidad y la Trinidad, en presencia de Dios, en la gloria del Padre”¹¹³.

En relación con el posible significado de la imagen, se debe destacar que el eje axial vertical y el carácter jerárquico de la filiación domina las composiciones hispanas. La ortodoxia trinitaria admite la igualdad del Padre y del Hijo: el Hijo fue engendrado, pero no creado y es coeterno, así como consustancial al Padre. En los relieves, la demostración de la igualdad se logra a partir de la delimitación del Padre sobre el cuerpo del Hijo, uno y otro están en el mismo eje, y no existe subordinación. Dios Padre se encierra sobre sí mismo mientras el Hijo se abre a los fieles. Con esta representación se logró mostrar la diferencia de las Personas trinitarias y la unidad de su esencia. En todos los ejemplos estudiados se completó la ascendencia terrenal de Cristo con la Paternidad divina y eterna¹¹⁴. Así, se trata de imágenes más o menos completas del “árbol genealógico” del Niño: en ellas se combina la profecía de Isaías con la filiación de Cristo. Simbólicamente, el árbol de Jesé articula la doble filiación de Cristo: la divina (paterna) y la terrenal (materna) y esta idea es la que parece destacar en todos los relieves hispanos, que coinciden en manifestar cómo, a través de la Encarnación, Jesucristo une sus dos naturalezas divina y humana. Así pues, una de las preocupaciones teológicas de estas esculturas parece ser el mostrar la doble naturaleza de Cristo.

Significativamente, en Soria, la superposición axial de la *Paternitas* con el Seno de Abraham crea una articulación entre el *Sinus Abrahae* y el *Sinus Dei* que constata la

¹¹² BASCHET, Jérôme, “Le sein d’Abraham: un lieu de l’au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)”, en *Actes du Colloque de la Fondation Hardt*, Poitiers, 1996 (Génova 1994), p. 105.

¹¹³ SAN AGUSTÍN, *Obras completas. Sermones. Questiones evangeliorum*, Vols. XXIII-XXVI, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1983.

¹¹⁴ En los cinco conjuntos aparece la Virgen con mayor o menor protagonismo, excepto en Tudela (aunque allí, la presencia de David remite a la vinculación genealógica terrena).

diferenciación entre los dos¹¹⁵. Esta distinción no se encuentra marcada en el resto de ejemplos estudiados, y a mi juicio, implica un conocimiento claro de lo que se pretende mostrar tanto a nivel formal como simbólico: el Seno de Dios no es igual al de Abraham¹¹⁶. Como ya he comentado, según *De Trinitate* de Faustinus Luciferatus, el patriarca bíblico es el destino para los Hijos adoptivos de Dios mientras que el propio Dios Padre está reservado a Cristo, Hijo único y verdadero. Este autor distingue claramente la filiación espiritual de Abraham de la divina y diferencia el modo de parentesco de los cristianos del de Dios. Ideas expresadas por San Agustín y retomadas por Rupert de Deutz en *In Iohannis Evangelium*. En Soria la *Paternitas* verdadera es para Cristo (T 2-T 3), que aparece aislado del contexto por la mandorla, y la *Paternitas* adoptiva es para los cristianos que se encuentran representados por las almas de los Inocentes de la segunda arquivolta (A II 6). Mediante esta diferenciación se recalca una preocupación teológica recurrente: que Cristo no es el Hijo adoptivo de Dios. Posiblemente tras este tipo de representaciones hispanas se encontraba implícita una idea antiarriana, antiadopcionista y antipriscilianista. Es decir, contra las herejías que se desarrollaban en el propio seno de la Iglesia.

Para finalizar quiero destacar que me parece significativo que el capitel de la Trinidad de Compostela no fuese copiado en el Pórtico de Orense en el siglo XIII debido a las censuras del Tudense. Este autor criticó como “supuesta insidia albigena la representación de la Trinidad por medio de un adulto barbado con el Hijo y el Espíritu Santo”¹¹⁷. El rechazo de este modelo, que corría el riesgo de ser interpretado como la figuración única del parentesco humano, puede explicar la escasa repercusión del tema en obras hispanas posteriores. De este modo, una imagen que posiblemente se hizo contra los heréticos fue considerada, en cierta medida, hereje. No hay que olvidar su progresiva sustitución por la Trinidad Trono de Gracia.

Sin embargo, también es posible que la figuración no fuera condenada del todo porque en realidad, al margen de la intención inicial, era también una defensa de la fe cristiana frente a los judíos y musulmanes. De hecho, representaba una actitud ideológica

¹¹⁵ Nadie advierte de esta idea antes de: BASCHET, Jérôme, “In sinu patris. Remarques d'une singularité de l'iconographie trinitaire dans l'Espagne du XIIe siècle”, en *Religion et Société urbaine au Moyen Âge. Études offertes à Jean-Louis Biget*, París, 2000, p. 535.

¹¹⁶ Parece que quien ideó el programa de Santo Domingo conocía bien ciertos textos o copiaba un programa muy bien desarrollado (en el cual, en primera instancia, quien lo ideó conocía muy bien la controversia de la filiación).

¹¹⁷ LUCAE TUDENSIS, *De Altera Vita II*, cap. 9, Bibliotheca Veterum Patrum XXV, Lyon, 1977, p. 222.

ofensiva propia del siglo XII¹¹⁸. La *Paternitas* parecía responder bien a las objeciones hebreas e islámicas ya que mostraba la filiación de Dios. En cierta medida, la Trinidad era la mejor manera de diferenciarse de los judíos y musulmanes, así supuso una reafirmación de la fe y una legitimación del cristianismo.

- Posible significado de la representación

Los estudiosos que se han planteado el problema han propuesto diferentes explicaciones a la hora de justificar la importancia que el tema de la Trinidad *Paternitas* adquirió en la escultura románica hispana de la segunda mitad del siglo XII¹¹⁹. Y aunque muy poco se ha dicho respecto a la parroquia soriana, las hipótesis pueden resumirse en cuatro tomas de posición:

a) La primera es de naturaleza religiosa: afirma que la representación de la Trinidad era conveniente en los momentos en que las herejías ponían en duda algunos dogmas.

b) La segunda también es religiosa, pero no motivada por la heterodoxia interna, sino por el contacto con otras religiones presentes en la Península. Según ella, la representación del dogma trinitario era conveniente como reafirmación del principio fundamental de diferenciación frente al judaísmo e islamismo.

c) La tercera argumentación no es de raíz religiosa sino política: considera que la representación de la Trinidad constituía un mecanismo de afirmación de la monarquía.

d) El cuarto razonamiento obedece a una interpretación centrada en la esfera exclusivamente figurativa (más o menos ajena al contexto político-religioso de su tiempo). El tema de la Trinidad *Paternitas* surgiría como copia de soluciones formales de origen bizantino que en ese momento estarían al alcance de los escultores románicos hispanos.

La primera explicación (a) ha sido defendida por algunos autores en relación con otras obras peninsulares en las que también aparecen elementos trinitarios, pero lo cierto es que no tengo constancia de nadie más que Baschet para el caso de Santo Domingo. Este autor habla de esta singularidad iconográfica desde varios aspectos y defiende los

¹¹⁸ Los judíos no creían en la filiación, no defendían la relación entre el Creador y el Creado, y por ello consideraban imposible que Dios hubiese tenido un Hijo. Así, negaban la divinidad de Cristo y la calidad de Hijo de Dios.

¹¹⁹ Como ya he ido apuntando a lo largo de este capítulo, mi postura se acerca más a unas argumentaciones que a otras, pero no descarto la importancia de todas. De hecho, al no haber encontrado ningún dato histórico relevante que pudiese determinar una única interpretación de la imagen, y dada la complejidad teológica de este tipo de representación, he de asumir todas las explicaciones. Por ello intento profundizar en cada una de ellas para ver en qué medida pueden ser defendidas para Santo Domingo.

argumentos de la legitimación de la fe destinada a los propios cristianos en relación con la necesidad de proclamar visualmente la Trinidad *Paternitas* en contra de herejías como el adopcionismo¹²⁰. El resto de investigadores engloba el tema en un contexto de preocupación internacional por el auge de las desviaciones de la fe ortodoxa. Aunque es necesario destacar la diferencia existente entre las herejías antiguas y las propias de la Edad Media, he decidido incluirlas todas en este apartado ya que, en cierta medida, algunos brotes heréticos del siglo XII perpetúan los problemas tratados en siglos anteriores.

La *Sancta Trinitas* revela uno de los dogmas fundamentales del cristianismo en el que se destaca tanto la Encarnación del Verbo como la divinidad de Jesucristo. Sin duda, la “imagen” de la Trinidad planteaba un verdadero problema teológico, y de hecho, la mayoría de las polémicas se centraban en la cuestión de la generación divina de Jesús: el tema principal del tímpano soriano que se complementa con la filiación humana para mostrar la doble naturaleza de Cristo.

Desde el siglo III el Credo era el principal repetidor de la doctrina trinitaria ya que todo símbolo de fe enumeraba sucesivamente cada una de las Tres Personas¹²¹. Evidentemente, existían diferencias entre la ortodoxia y la heterodoxia: entre otras cuestiones, el Credo de Nicea declaraba creer en la unidad de la Trinidad, mientras que en el Credo arriano el Hijo aparecía como una persona subordinada al Padre¹²². Es importante tener en cuenta que a la fuerte polémica con el arrianismo le respondió, desde el principio, una especial veneración de la Trinidad. En este sentido, Poza en un artículo reciente, cree que: “posiblemente la clave del auge de este tipo de representaciones sobre el suelo hispano [sean] las circunstancias de la España de la reconquista”. Es evidente que la convivencia con el Islam planteaba grandes problemas a la dogmática cristológica y Trinitaria, pero creo que aún existió otro aspecto que pudo ser más determinante para las figuraciones hispanas del XII. En este sentido, coincido con la idea que más adelante

¹²⁰ BASCHET, Jérôme, “In sinu Patris. Remarques sur une singularité de l’iconographie trinitaire dans l’Espagne du XI^e siècle”, en *Religion et Société urbaine au Moyen Âge. Études offertes à Jean-Louis Biget*, París, 2000, pp. 535-536.

¹²¹ BOESPFLUG, François y ZALUSKA, Yolanta, *Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident de l’époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215)*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXXVII (1994), p. 184.

¹²² En realidad, el Credo de Nicea decía simplemente “creemos en el Espíritu Santo” pero, debido a la polémica con el arrianismo, el Concilio de Constantinopla amplió la frase en el artículo III: “Señor y dador de vida, que procede del Padre, que con el Padre y el Hijo recibe la misma adoración y gloria y que habló por los profetas”: JEDIN, Hubert, *Manual de Historia de la Iglesia*, Barcelona, 1979 (1973), p. 120. Los arrianos negaban la plena divinidad de Cristo.

desarrolla esta autora: “y, remontándonos aún más en el tiempo, advertimos que las relaciones entre Encarnación y Trinidad son una constante en la iglesia hispana desde que llamara la atención sobre ello el IV Concilio Toledano en un intento más por combatir la doctrina arriana que suponía el principal peligro para la ortodoxia en los tiempos de la monarquía hispanogoda”¹²³. En efecto, el problema trinitario se presentó como una de las claves para hacer frente a las constantes batallas contra las herejías.

Ciertas doctrinas cristológicas fueron condenadas, pero continuaron encubiertas y algunas ideas se perpetuaron con el tiempo. Aunque parece que no afectó directamente al siglo XII, la cuestión de los priscilianistas y luciferianos no acabó de ser erradicada en la Península hasta bastante tarde, pues en la herejía adopcionista se han podido encontrar antecedentes hispánicos “tanto en el potente arrianismo de época visigótica, como en los al parecer minoritarios movimientos priscilianos y sabelianos”¹²⁴. En cuanto a los priscilianos, en el Concilio de Toledo, de finales del siglo IV, se definió que el Espíritu Santo procedía del Padre y del Hijo, concretamente en la *Regula fidei contra omnes haereses, maxime contra priscillianistas* se condenó el “panteísmo, el antitrinitarismo, el doketismo y las antítesis de Marción”¹²⁵. A pesar de ello, el éxito de las ideas continuó hasta “que el Concilio de Braga enterró definitivamente el priscilianismo [...] todo induce a sospechar que en los siglos VII y VIII pertenecía a la historia”¹²⁶. Según explica Menéndez Pelayo, Lucifero se negó a comunicar con los arrianos y creó una secta más cismática que herética que: “fue refutada por San Jerónimo en el diálogo *Adversus Luciferianos*”¹²⁷. Más adelante, “retoñó el cisma [...] y duras palabras tiene el Papa Inocencio para la terquedad e intolerancia de los luciferianos”¹²⁸. De este modo, durante siglos se puede testimoniar la existencia del priscilianismo y el luciferianismo. Algo parecido sucedió con el adopcionismo. Elipando recogió la herencia visigoda e insistió en que Cristo, en tanto que hombre, no era Hijo de Dios, sino adoptado por Dios. Pero pronto entró en escena Beato de Liébana, quien consideraba a Cristo como hombre y como verdadero Hijo de Dios, y comenzó una polémica exacerbada. “Queriendo explicar de un modo claro las

¹²³ POZA YAGÜE, Marta, *Santo Domingo de la Calzada-Silos-Compostela. Las representaciones del “árbol de Jesé” en el tardorrománico hispano: particularidades iconográficas*, en “Archivo Español de Arte”, 295 (2001), p. 311.

¹²⁴ EPALZA, Mikel de, *Jesús entre judíos, cristianos y musulmanes hispanos (siglos VI-XVII)*, Granada, 1999, p. 275.

¹²⁵ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los Heterodoxos Españoles. España romana y visigoda. Periodo de la Reconquista. Erasmistas y Protestantes*, Vol. I, Madrid, 1965, p. 145.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 151.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 116.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 147.

naturalezas, surge el término *adoptivus*, referido a la naturaleza humana, frente al *propius*, referido a la naturaleza divina¹²⁹. La importancia de la discusión sobre el término *adoptivus* se fundamentaba en que “además de lo dogmático está en juego la vivencia de la fe”¹³⁰. El Concilio de Frankfurt condenó a los adopcionistas hispanos y en consecuencia, se produjo una defensa continuada y un refuerzo del dogma de la Trinidad. Melquíades señala que “aunque el adopcionismo no puede ser confundido con el arrianismo ni con el nestorianismo [...] las refutaciones de sus coetáneos giraron en torno a estas dos herejías”¹³¹. El problema principal era el de la filiación y la naturaleza de Cristo. “Solamente desde la perspectiva Trinitaria, la Cristología adquiere su verdadera dimensión y salva los escollos del adopcionismo”¹³². Para Beato “la *“imago Trinitatis”* es el hombre en su expresión y sentido más alto y radical. El hombre en cuanto *“imago Trinitatis”*, es *“integer homo”*, “hombre íntegro, hombre perfecto”¹³³. Según apunta Epalza: “el Adopcionismo es una “herejía” cristiana medieval, que nace y se desarrolla principalmente en las últimas décadas del siglo VIII, en la Península Ibérica, aunque conocerá un rebrote original en Europa, en los siglos XII y XIV”¹³⁴.

La cuestión de la Trinidad fue un problema candente tratado de manera ininterrumpida y en el siglo IX “lo que ahora aparece como objeto central de la fe, no es el misterio de Cristo, sino la doctrina de las Tres Personas divinas”¹³⁵. De hecho, Gregorio VII justificó la reforma litúrgica en España al declarar, entre otras cosas, que la liturgia mozárabe estaba teñida de arrianismo, priscilianismo y adopcionismo. Según explica Palacios: “el afán de unidad era para los reformistas gregorianos un afán casi dogmático, cuanto más que sobre el rito mozárabe seguían pesando sospechas, claramente infundadas, de heterodoxia desde que los adopcionistas buscaran en sus textos litúrgicos material con que defender su doctrina. De ahí que Gregorio VII propusiera a los monarcas españoles abandonar la “superstición toledana” y adoptar el rito de la iglesia romana, única que, en su opinión, podía ofrecer garantía total contra el

¹²⁹ ANDRÉS, Melquíades (dir), *Historia de la Teología Española. Desde sus orígenes hasta fines del siglo XVI*, Vol. I, Madrid, 1983, p. 366.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 397.

¹³¹ *Ibíd.*, p. 367.

¹³² *Ibíd.*, p. 378.

¹³³ *Ibíd.*, p. 379.

¹³⁴ EPALZA, Mikel de, *Jesús entre judíos, cristianos y musulmanes hispanos (siglos VI-XVII)*, Granada, 1999, p. 259.

¹³⁵ JEDIN, Hubert, *Manual de Historia de la Iglesia*, Barcelona, 1979 (1973), p. 493.

error”¹³⁶. En el siglo XI las herejías no parecían haber desaparecido del todo. Así, la existencia prolongada de estos asuntos pudo contribuir a formar el pensamiento religioso que se tradujo, más tarde, en el tipo iconográfico copiado en el tímpano de Santo Domingo de Soria. No se puede olvidar que Roma continuaba en pleno siglo XII, calificando de arriano a cualquier movimiento que tuviera semejanza con el arrianismo como los neomaniqueos y los cátaros.

La fórmula *Unum Deum in Trinitate, et Trinitas in unitate* condicionaba la decisión de que en una representación dominase la identidad de las Tres Personas o la unidad de la divinidad. En una época de encendidas discusiones la traducción del dogma en imágenes era un desafío sumamente delicado. Además, al margen de los debates hispanos, los Padres griegos eran bastante reticentes a las figuras del Padre y la cuestión de la legitimidad de las reproducciones fue debatida durante largo tiempo¹³⁷. Sin embargo, la verdadera y delicada cuestión residía en la definición de la relación entre el Padre y el Hijo. Se vivía en un mundo plagado de controversias entre Oriente y Occidente, y entre las diferencias más importantes destacó sobre todo la polémica centrada en la querella del *Filioque*. Esta disputa tuvo un peso político enorme y provocó la principal discusión de la reflexión teológica occidental en lo que concernía a la Trinidad (del 800 al 1215). Según Meyendorf, el *Filioque* destruía la monarquía del Padre y relativizaba la realidad de la existencia personal o hipostática en la Trinidad¹³⁸. Para Jedin: “el *Filioque* tan controvertido, tiene una raíz antiarriana”¹³⁹. No es este el lugar de profundizar en esta cuestión teológica, tan sólo apunto esta idea antiarriana ya que forma parte de las consideraciones que se deben tener en cuenta para explicar la importancia de la Trinidad¹⁴⁰. Con múltiples puntos teológicos divergentes, las representaciones trinitarias bizantinas y occidentales no tendían a parecerse. De hecho, tal y como he tratado de demostrar, en origen el prototipo de la imagen que se encuentra en Soria no partió de una representación trinitaria bizantina, se fundamentó en el Seno de Abraham.

¹³⁶ PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, “Castilla, Cluny y la reforma Gregoriana”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990, p. 25.

¹³⁷ Según Germán de Pamplona, los orientales se cerraban en la afirmación exclusivista de que la divinidad no podía ser representada por carecer de forma material: PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 3. Respecto al tema de las imágenes en el contexto bizantino, el estudio más completo es el de GRABAR, André, *La Iconoclastia bizantina*, Madrid, 1998 (1984).

¹³⁸ MEYENDORF, Jean, *Initiation à la Theologie Byzantine*, París, 1975, p. 125.

¹³⁹ JEDIN, Hubert, *Manual de Historia de la Iglesia*, Barcelona, 1979 (1973), p. 120.

¹⁴⁰ GRABAR, André, *La Iconoclastia bizantina*, Madrid, 1998 (1984).

A este caudal de antecedentes heterodoxos hay que añadir la revitalización de las herejías que tuvo lugar del siglo XI en adelante. Las más importantes irrumpieron desde el norte de los Pirineos: cátaros, albigenses, valdenses, etc.¹⁴¹. En ellas, de nuevo, las disputas dialécticas acerca de la naturaleza de Cristo eran parte fundamental. En realidad, la iglesia cristiana rechazaba a todos aquellos que ponían en duda la doble naturaleza de Cristo y uno de los objetivos principales de estas controversias era la cuestión de la Trinidad. Según García-Villoslada: “en los reinos del interior de España no quedan vestigios de actuaciones de los valdenses. Los cátaros y los albigenses sí dejaron huellas de su presencia, si bien ésta nunca tuvo el volumen ni la importancia que en las tierras de Aragón y Cataluña [...] en León se constata a partir de 1209 [...] la realidad de las ramificaciones de la herejía cátara en tierras castellano-leonesas resulta un tanto extraña: los documentos son escasos, las actividades se llevan a cabo por poco tiempo y parecen exclusivas de León”¹⁴². Lucas de Tuy, en 1216, narró la crónica de los herejes en su libro *De altera vita fideique controversiis adversus Albigensum errores*. Sin embargo, no parece probado que en la época de realización de Santo Domingo fuesen tan amenazadora la irrupción de cátaros, valdenses y albigenses en Soria como para afirmar que su Trinidad pretendía combatirlas. Es más probable que esta figuración se propusiera contra una posible pervivencia de los errores arrianos, adopcionistas o priscilianistas de los que era sospechosa parte de la Iglesia hispana. Frente a ellos, parece que el lazo entre el Padre y el Hijo a partir de la filiación y la igualdad demostraba (junto al resto del programa) que el Hijo era a la vez temporal y eterno. La articulación vertical de la Trinidad debió de entenderse como la mejor manera de expresar esta idea, y con la muestra de las dos naturalezas de Cristo se exaltaba la divina generación a la vez que su Encarnación se asociaba a la Redención. El acto de enfatizar, mediante la imagen central de la portada, la presencia de la Trinidad podía significar, en parte, un sentido de lucha contra estos heréticos¹⁴³.

No es suficientemente conocida una hipotética particularidad teológica hispánica en estos tiempos. De hecho, “en todo el período que alcanza hasta la mitad del siglo XIII,

¹⁴¹ En este sentido también destacaron las herejías triteístas que reaparecieron con el nominalista Roscelino de Compiègne, en base a la doctrina de Gilberto de la Porrée (derrotado por San Bernardo en el concilio de Reims en 1148).

¹⁴² GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (dir), *Historia de la Iglesia en España. La iglesia en la España de los siglos VIII-XIV*, Vol. II, Madrid, 1982 (1979), pp. 104-105.

¹⁴³ En esta misma línea hay que destacar que a principios del siglo XII se instituyó la fiesta de la Santa Trinidad: AUBERT, Charles-Auguste, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le Christianisme*, París, 1884, p. 77.

la teología española se limitó a ser un mero eco de la problemática europea [...] también están presentes las herejías de aquel momento como los cátaros [...] pero también se hace referencia a una serie de herejías de tiempos y lugares remotos y sin vigencia alguna en aquella época. Esta preocupación por refutarlo todo, nada infrecuente, resulta acaso de la utilización de obras anteriores, sobre todo de la Patrística, destinadas en su momento a combatirlas. Pero también puede ser el reflejo de una preocupación teórica por responder a toda objeción posible contra el dogma católico, con lo que enlazaría con la actitud especulativa de la reciente escolástica, preocupada por la creación de un cuerpo de doctrinas sistemática, objeto de las Sumas Teológicas”¹⁴⁴.

Pasemos a la segunda explicación del posible sentido de la imagen trinitaria (b), la que la explica en función de la confrontación entre las diferentes religiones. La reconquista ha sido a menudo recordada por los historiadores del románico hispano como un determinante crucial para explicar ciertos aspectos artísticos. Valdez del Álamo considera que la importancia del Dios uno y trino pudo reflejar las especiales circunstancias de España: “creer en la Trinidad es el artículo fundamental de fe que separa a los cristianos de los judíos y de los musulmanes”¹⁴⁵. Por su parte, en un artículo en el que Ocón hace referencia a Santo Domingo de Soria y San Nicolás de Tudela, también destaca que, en cierto sentido: “estos tímpanos pudieron estar asociados con las guerras de reconquista. Estas ciudades fronterizas poseían una amplia población judía y musulmana, hecho que refuerza la sugerencia de que la Trinidad *Paternitas* se proyectó para confirmar la fe de los cristianos ante los no creyentes”¹⁴⁶. En esta misma línea, Frontón opina (a propósito de la *Paternitas* trinitaria de Silos) que: “pudiera expresar tales posturas de enfrentamiento contra el Islam y reflejar las especiales circunstancias de la España de la reconquista, donde la creencia en la Trinidad es un artículo de fe de especial relevancia porque diferencia a judíos y musulmanes”¹⁴⁷. Esta idea también es la que manifiesta Bartal cuando dice que: “al significado religioso hay que añadir connotaciones

¹⁴⁴ ANDRÉS, Melquíades (dir), *Historia de la Teología Española. Desde sus orígenes hasta fines del siglo XVI*, Vol. I, Madrid, 1983, pp. 427, 429.

¹⁴⁵ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1990 (1988), p. 180.

¹⁴⁶ OCÓN ALONSO, Dulce, “Bizantinismo y difusión de modelos en el románico periférico”, en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Mérida, 1992 (Cáceres 1990), p. 181.

¹⁴⁷ FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *Propaganda y autoafirmación de una institución monástica medieval: Aproximación al programa iconográfico del pórtico del monasterio de Santo Domingo de Silos*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LXXI (1998), p. 181.

políticas”¹⁴⁸. Aunque es cierto que la confrontación con el Islam se constata desde décadas antes en el terreno artístico (como ocurre en explicación iconográfica de la puerta de San Isidoro de León expuesta por Williams), no creo que el significado de la representación soriana se deba vincular con esta misma idea¹⁴⁹. Todos los ejemplos de la Trinidad *Paternitas* de este periodo aparecen en lugares poco activos en la reconquista. Es evidente que hubo otras ciudades que participaron en mayor medida en las luchas, y en ellas no existen representaciones de este tipo frente a los infieles: aunque con ellos se cuestionaba todo el sistema cristiano, no creo que en Santo Domingo se quisiera enfatizar únicamente la diferenciación frente a otras religiones. Efectivamente hubo una preocupación constante por combatir las herejías y sectas no cristianas, pero los conceptos de “ciudad de frontera” y reconquista no son válidos para la Soria de la segunda mitad del siglo XII. La situación se había invertido respecto a los siglos anteriores, las relaciones entre musulmanes y cristianos habían cambiado con la preeminencia de los cristianos en la zona. En cuanto a la existencia de contingentes poblacionales judíos en la ciudad soriana es muy poco lo que se puede apuntar ya que las referencias más antiguas son del siglo XIII. En cualquier caso, desde entonces se documenta “una aljama en la que sus habitantes se encuentran vinculados al comercio y préstamo” que perdura hasta finales del siglo XV¹⁵⁰. Pero tal dato no es suficiente como para afirmar un enfrentamiento cultural o un ambiente de disputa, y además hay que tener en cuenta que las noticias acerca de grupos islámicos en Soria aún son menores.

Sin embargo, no cabe duda que es un factor a tener en cuenta: la negación de la Trinidad por parte de los judíos y musulmanes llevaba implícita toda la imposibilidad de Encarnación del Hijo y su intercesión (los temas principales de la portada soriana). En cuanto a los musulmanes: “el punto trinitario es muy importante, lógica y teológicamente en la polémica islamo-cristiana”¹⁵¹. Según afirma Bernabé Pons: “la polémica anticristiana fue relanzada en el siglo XII gracias a Qadi Clyad de Ceuta, autor de gran influencia posterior sobre todo entre mudéjares y moriscos, que desarrollará en bloque los argumentos ya clásicos del género, sobre todo en la negación de la divinidad de Jesucristo

¹⁴⁸ BARTAL, Ruth, *The Survival of Early Christian Symbols in 12th century Spain*, en “Príncipe de Viana”, 181 (1987), pp. 299-315.

¹⁴⁹ WILLIAMS, John, *Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in Leon*, en “Gesta”, 16 (1977), pp. 3-14.

¹⁵⁰ CANTERA BURGOS, Francisco, “Juderías medievales de la provincia de Soria”, en *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel*, Vol. I, Burgos, 1976-1977, pp. 445-482.

¹⁵¹ EPALZA, Mikel de, *Jesús entre judíos, cristianos y musulmanes hispanos (siglos VI-XVII)*, Granada, 1999, p. 270.

y la consiguiente falsedad de las Escrituras cristianas”¹⁵². Es evidente que la controversia existía y respecto a los judíos hay que destacar que “la unidad de la temática en toda la apologética antijudía es algo impuesto [...] ya que los puntos de fricción entre cristianos y judíos fueron siempre los mismos: la no observancia de los ritos y ceremonias y en general de la ley mosaica, el carácter divino y mesiánico de Cristo, y los errores doctrinales así como algunas posturas históricas censurables a los judíos”¹⁵³. En este sentido, Martino de León en sus sermones aborda los temas de: “la divinidad de Cristo, y todo lo relativo a su vida, pasión y obra redentora, la Trinidad, la virginidad de María, y algunos temas de expresa relación a los judíos [...] a los que llama *gens perfida*”¹⁵⁴.

La tercera de las hipótesis argumentadas en torno al sentido de esta imagen (c) interpreta la presencia de la Trinidad en relación con la monarquía. Así, Valdez del Álamo considera que tanto Soria como Tudela fueron “ciudades que recibieron el patronazgo real [y por ello sus tímpanos], quizá expresen la devoción de la aristocracia española a la Trinidad”¹⁵⁵. Dejando de lado la problemática identificación de familia regia y aristocracia, ciertamente existen argumentos de teoría política que hacen de la Trinidad un modelo para la monarquía. La permanencia de la herencia jurídica visigoda estuvo atestiguada, al menos, hasta el fin del siglo XII, y dentro del derecho romano de los visigodos, el *Liber Iudicum* confiaba a la Trinidad el equilibrio y el buen funcionamiento real de la monarquía¹⁵⁶. La realeza con dimensiones de Imperio tenía como ideal el jefe único, y la preeminencia del Padre celeste constituía el paradigma del príncipe gobernante en la tierra¹⁵⁷. Aunque Alfonso VIII (1158-1214) no tuvo estas aspiraciones imperiales, se trataba de un modelo de actuación que siguieron otros reyes como Alfonso X (1252-1284). Sin duda, la invocación trinitaria fue frecuente en el ámbito monárquico: desde tiempos de Ramiro I (1035-1063) se destacaba *In nomine Sancte et Individue Trinitatis, in Dei Nomine, Patris et Filii et Spiritus Sancti* y además existen varios documentos reales y monedas, emitidas en la época de realización de estos relieves, en las que se puede

¹⁵² BERNABÉ PONS, Luis, *El Evangelio de San Bernabé. Un evangelio islámico español*, Alicante, 1995, p. 178.

¹⁵³ ANDRÉS, Melquíades (dir), *Historia de la Teología Española. Desde sus orígenes hasta fines del siglo XVI*, Vol. I, Madrid, 1983, p. 416.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 422.

¹⁵⁵ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos, 1988 (1990), p. 182.

¹⁵⁶ QUITMAN, Nathalie, *La trinité et le pouvoir royal dans les sources juridiques castillanes (XIIIè-XIVè siècles)*, en “*Mélanges de la Casa de Velázquez*”, XXXI (1995), p. 250.

¹⁵⁷ Aunque no lo he podido consultar, para ver la relación entre la política y la ideología trinitaria ver: CONGAR, Y., *El monoteísmo político y la trinidad*, en “*Concilium*”, 163 (1982), pp. 51-59; y PARKER, T., *The political meaning of the doctrine of the Trinity. Some theses*, en “*The Journal of Religion*”, 60 (1980), pp. 169-173.

constatar este dato. Con Fernando II (1157-1188) se acuñaron maravedís de oro con la leyenda *In Nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti*¹⁵⁸. Y con Alfonso VIII en 1174 muchos portaban la inscripción: “En el nombre del Padre del Hijo y del Espíritu Santo el que creyera y fuera bautizado se salvará”¹⁵⁹. En cualquier caso, a pesar de que el pensamiento político fue manifiestamente eclesiástico no creo que sea esta la clave de la explicación de la Trinidad soriana; además, como he intentado justificar, Alfonso VIII no demostró la predilección con la ciudad castellana que a menudo se ha destacado. Al margen de la monarquía, en el ambiente cultural también se puede constatar que la aristocracia manifestó especial preferencia por la Trinidad, al menos en siglos posteriores, lo que desconozco es desde cuando fue así en Soria¹⁶⁰.

La cuarta explicación (d) parte de los criterios de influencias artísticas y aunque son varios los autores que han llamado la atención sobre este hecho, sólo unos pocos han desarrollado sus ideas en torno a la vinculación con Bizancio¹⁶¹. Creo que la cuestión de los contactos artísticos aclara bastante la posible realidad de la imagen soriana ya que, al margen de la intención teológica del tema, fundamentada o no en textos y controversias, es evidente que para que se llevara a cabo una “novedad” iconográfica como ésta debió

¹⁵⁸ Lo mismo sucedía con otros soberanos más o menos coetáneos del rey castellano como Alfonso IX (1188-1214) y Sancho I de Portugal (1139-1185). Al margen de las monedas, tengo constancia de que existen imágenes de Adoración de la Trinidad dentro de la familia real (aunque del tipo Trono de Gracia y más tardías) como la miniatura en la que aparecen Eduardo y Leonor de Castilla de un Apocalipsis inglés (Oxford, Bodleian ms. Douce 180, fol. I).

¹⁵⁹ Según Álvarez Burgos “estas acuñaciones, copias de los dinares de los Taifas Almorávides cambiando las expresiones musulmanas por conceptos cristianos debieron aparecer al faltar la moneda que circulaba por los reinos cristianos”: ÁLVAREZ BURGOS, Fernando, *Catálogo general de las Monedas Españolas. Vol. III. Catálogo de la Moneda medieval castellano-leonesa, siglos XI al XV*, Madrid, 1998, p. 47.

¹⁶⁰ Ponz explica que: “en el lienzo de paño del claustro de poniente de Santa María de Huerta, donde yace Pedro Manrique, conde de Molina y su mujer Doña Sancha, hija del rey de Navarra, encima de la sepultura hay un Santiago y en caracteres góticos se lee [...] *era millesima ducentessima quadragessima* [...] y dice lo siguiente: la muy antigua y noble costumbre que los caballeros hidalgos y los ricos hombres de toda esta comarca de Castilla, y Aragón usaban y tenían quando iban a la frontera de los Moros, o a otra cualquiera guerra, era, que venía a velar u confesarse y a ordenar sus testamentos, y a encomendarse a los religiosos [...] y celebraban en aquel altar Misa de la Santísima Trinidad, y rogaban a Dios les dejase vivir, y acabar en su santo servicio; y tomada la bendición del Abad, partían para la guerra”. En PONZ, Antonio, *Viage de España. Trata de Sevilla, de Castilla y León y de la Corona de Aragón*, Tomos IX-XIII, Madrid, 1988 (1776-1794), pp. 815-816.

¹⁶¹ Destacan, entre otros: HEIMANN, Adelheid, *L'Iconographie de la Trinité. Une formule byzantine et son développement en Occident*, en “L'Art Chrétien”, I (1934), pp. 37-58; BOESPFLUG, François y ZALUSKA, Yolanta, *Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215)*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXXVII (1994), pp. 181-240; PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970; OCÓN ALONSO, Dulce, “Alfonso VIII, la llegada de las corrientes bizantinistas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escuela hispana a fines de siglo”, en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992 (Aguilar de Campoo 1990), pp. 307-320; VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela”, en *Actas del Simposio Internacional O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago

de existir algún modelo que actuara como precedente. En este caso, uno de los problemas de la *Paternitas* se fundamenta en el hecho de compartir ciertos esquemas formales con temas distintos, dato que pone en evidencia que el soporte de la memoria visual de los artistas partía, sobre todo, de la imitación o inspiración en un boceto. Según apunta Menéndez Pelayo: “uno de los fenómenos más singulares de la historia de la Edad Media es la rapidez con que los libros se esparcían de un cabo a otro de Europa”¹⁶². En este sentido, el hecho de que la composición de la Trinidad *Paternitas* se parezca tanto al tipo Abraham-*Paternitas* de origen bizantino resulta llamativo, y puede ser explicado si se considera factible la llegada de un caudal de formas bizantinizantes a la Península. Mi argumento se fundamenta en la existencia de libros con abundantes miniaturas, ilustraciones que posiblemente se copiaron en bocetos y se utilizaron en diversos contextos.

De esta manera, el camino de mi investigación acerca de la *Paternitas* trinitaria concluye en base a dos de las premisas apuntadas: la primera es la afirmación del cristianismo frente a determinadas herejías (a), explicación que considero aclara el porqué de tal novedad en el ámbito hispano; y la segunda es la relación artística con Oriente (d), argumento para el cual resulta necesario tener en cuenta la existencia de un centro artístico importante y suficientemente innovador que difundiera la nueva iconografía en un radio que se concreta en el tercio norte peninsular. Para los dos aspectos es interesante destacar el papel del monasterio de Silos, lugar que a mi entender resulta esencial para explicar buena parte de la iconografía de Santo Domingo de Soria.

Analizada la problemática de la imagen central del tímpano, es el momento de estudiar el resto y ver en qué medida los argumentos que se han ido desgranando a lo largo de estas páginas resultan tener su paralelo en otras iconografías.

- VII. 2. Tetramorfos

Al margen de la Trinidad *Paternitas*, otra peculiaridad destaca notablemente en el conjunto de la composición del tímpano: la forma de representar el Tetramorfos en la que, por encima de todo, se señala la presencia angélica. En esta “relativa” novedad aparecen cuatro seres alados que portan, entre paños, las cabezas de los animales

de Compostela, 1991 (1988), pp. 199-212; y BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000.

¹⁶² MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los Heterodoxos Españoles. España romana y visigoda. Periodo de la Reconquista. Erasmistas y Protestantes*, Vol. I, Madrid, 1965, p. 436.

simbólicos correspondientes a los evangelistas. Se trata de una iconografía poco usual tanto en la Península como en el resto de territorios medievales y, de nuevo, aquí radica parte del interés del tímpano soriano.

- *Fuentes literarias*

A ambos lados del grupo principal se disponen cuatro ángeles colocados de forma simétrica, dos aparecen de pie en el registro superior y otros dos se sientan en el inferior. Es muy difícil encontrar un texto que clarifique esta peculiaridad ya que aunque la identificación con el Tetramorfos no deja lugar a dudas, las visiones apocalípticas no se ajustan del todo a este tipo.

Las fuentes bíblicas para la imagen de los cuatro Vivientes situados alrededor del trono de Dios corresponden, principalmente, a la visión de Ez 1, 4-6: “Yo miré: vi un viento huracanado que venía del norte, una gran nube con fuego fulgurante y resplandores en torno, y en el medio como el fulgor del electro, en medio del fuego. Había en el centro como una forma de cuatro seres cuyo aspecto era el siguiente: tenían forma humana. Tenían cada uno cuatro caras y cuatro alas cada uno”. En Ez 1, 10 se concreta: “En cuanto a la forma de las caras, era una cara de hombre, y los cuatro tenían cara de león a la derecha, los cuatro tenían cara de toro a la izquierda, y los cuatro tenían cara de águila”. A pesar de la rareza de la visión, se interpretó en el texto de Ezequiel la naturaleza de los ángeles: inteligentes como el hombre, poderosos como el león, veloces como el águila y laboriosos como el toro¹⁶³. Aunque resulta innegable que no se ha tomado el texto de Ezequiel al pie de la letra, se puede aventurar un mayor interés en este profeta por destacar la “forma humana” que la que se ve en Ap 4, 6-8: “Delante del trono como un mar transparente semejante al cristal. En medio del trono cuatro Vivientes llenos de ojos por delante y por detrás. El primer Viviente como un león; el segundo Viviente como un novillo; el tercer Viviente tiene un rostro como de un hombre; el cuarto Viviente es como un águila en vuelo”. Según la Biblia, “estos cuatro Vivientes son los ángeles que guardan el universo creado. Adoran y alaban a Dios”. La tradición iconográfica de la que forma parte Soria se basa en el texto y a la visión apocalíptica se asocian de los cuatro Vivientes con ángeles. La intención de destacar la realidad angélica también puede fundamentarse en el texto de Isaías 6, 1-2 donde se especifica: “Vi al

¹⁶³ Interesa señalar esta idea en relación con la imagen soriana en la cual se concede más importancia a los ángeles que a las bestias.

Señor sentado en un trono excelso y elevado y sus haldas llenaban el templo. Unos serafines se mantenían erguidos por encima de él”¹⁶⁴.

En realidad, el simbolismo de estos textos es sumamente complicado, su traducción en imágenes no fue aceptada unánimemente y de ahí la variedad. Sin embargo, la visión de los animales que flanquean el trono divino se interpretó desde San Ireneo como la representación de los símbolos de los cuatro evangelistas¹⁶⁵.

Al margen de los párrafos citados he buscado algún otro fragmento que pudiera haber sido tomado como base para la figuración de los ángeles y, en este sentido, es interesante resaltar que, en un contexto diferente, se hace una alusión concreta a cuatro ángeles en Ap 7, 1-2: “Después de esto vi a cuatro ángeles de pie en los cuatro extremos de la tierra, que sujetaban los cuatro vientos de la tierra para que no soplara el viento ni sobre la tierra ni sobre el mar ni sobre ningún árbol”. Aunque el contenido temático no tiene nada que ver, la materialización de este párrafo en imágenes presentaría ciertas coincidencias con el tímpano soriano. De hecho, es posible que la peculiaridad iconográfica de los ángeles que sostienen las cabezas de los animales se pueda relacionar con las representaciones de los seres celestes que soportan las cabezas de los vientos en paños¹⁶⁶. Por otro lado, la importancia de los ángeles es destacada en múltiples ocasiones¹⁶⁷.

F. 327-330

¹⁶⁴ En algunas miniaturas bizantinas se ven claramente seres alados alrededor de la imagen principal. A pesar de que las coincidencias no son temáticas, es posible que se conocieran representaciones de este tipo y por ello se decidiera colocar ángeles en torno al grupo protagonista.

¹⁶⁵ Réau considera que los símbolos de los animales en su origen eran los signos zodiacales, y que: “según el comentario rabínico están sentados alrededor del trono porque reinan en el mundo: el hombre en relación con el resto de las criaturas, el águila entre los pájaros, el león entre los animales salvajes y el buey entre los domésticos”: RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996 (1957), p. 711. En la simbología cristiana también significan los cuatro aspectos de Cristo encarnado, los cuatro ríos del Paraíso, los cuatro puntos cardinales, los cuatro pilares sobre los que se asienta la bóveda celeste, los cuatro elementos, las cuatro estaciones, etc. Pero el comentario que más éxito tuvo fue el de San Jerónimo, en la tradición de Orígenes, quien interpretó a Mateo como el símbolo del hombre porque su evangelio comienza por la Genealogía de Cristo, Marcos como el león rugiente porque una de sus primeras frases es: “Voz que clama en el desierto”, Juan como el águila porque al primer golpe de alas asciende hasta las verdades eternas, y Lucas como el buey porque su evangelio comienza hablando del sacerdote Zacarías. De todos modos, lo que está claro es que se trata de alegorías de la presencia divina que aluden al mensaje evangélico de Cristo (que en este caso aparece desarrollado en las arquivoltas). El toro es la víctima de la Antigua Ley, y remite al sacrificio y la Pasión del Redentor, el león es el símbolo de la Resurrección y representa la actividad soberana, el águila es la figura de la Ascensión y personifica la actividad del espíritu.

¹⁶⁶ Hablaré de ello más adelante.

¹⁶⁷ En la jerarquía angélica de Dionisio Areopagita los seres alados son anunciadores, psicopompos, conductores, guardianes, consoladores, representantes de la Iglesia, etc., pero siempre son necesarios como mediadores en toda teofanía (ya que Dios es inaccesible en sí mismo). Su papel, según Teodoro Estudita es contemplar constantemente el misterio divino y revelarlo perpetuamente a los hombres, citado en GRABAR, André, *La Iconoclastia bizantina*, Madrid, 1998 (1984), p. 259. Desde luego, la representación soriana es una teofanía. Del mismo modo, el ángel es un cuerpo etéreo y celestial que representa el bien en conexión constante con Dios. Parece ser que un poeta latino del siglo V, Sedulius, estableció la relación de

- *Influencias, pervivencias y evolución*

Es harto frecuente que los cuatro Vivientes se encuentren en teofanías apocalípticas o en torno a la *Maiestas Domini*, grupo central al que rinden homenaje. Del mismo modo que la temática complementaria es variada, la forma de representar al Tetramorfos también cambia en relación con las inquietudes y las tradiciones. El caso soriano es relativamente extraño y ciertamente original, pero no hay duda de que responde a la tradición más frecuente de Gloria. Así, para poder determinar cuáles son las fuentes en las que se basaron quienes utilizaron el prototipo hay que retroceder hasta los orígenes del tema en busca de las conexiones.

Las primeras representaciones del Tetramorfos pertenecen al ámbito de los mosaicos. Al principio aparecían los símbolos de los animales alados figurados de medio cuerpo en torno a una cruz, un trono vacío o el busto de Cristo, y mostraban coronas o libros¹⁶⁸.

En la tradición carolingia, en cierto modo emparentada con la bizantina, los evangelistas solían aparecer sentados dispuestos a escribir sus textos en un atril. Aunque casi siempre llevaban nimbo y a veces se representaban inspirados por una paloma o por el propio símbolo del Tetramorfos, existió cierta libertad en las actitudes¹⁶⁹. En este

los ángeles con el tetramorfos. Aunque por desgracia no lo he podido consultar, aparece citado en ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Le sépulcre de Saint Ramon de Roda. Utilisation liturgique du Corps Saint*, en "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", XXIX (1998), p. 186. Esta autora remite al artículo de FAVREAU, Robert, *Epigraphie et miniatures*, en "Journal des Savants", (1993), pp. 63-87. He de destacar que se sabe que en la biblioteca de Oviedo había: "obras de autores cristianos como Sedulio, Prudencio y los Padres de la Iglesia": ANDRÉS, Melquiades (dir), *Historia de la Teología Española. Desde sus orígenes hasta fines del siglo XVI*, Vol. I, Madrid, 1983, p. 413.

¹⁶⁸ De este modo, se encuentran en el baptisterio de Nápoles, en Santa Pudenciana de Roma, en la cúpula de Gala Placidia, en Santa María la Mayor de Roma, en San Pablo Extramuros, en San Apollinar in Classe, etc. En San Vital de Rávena los evangelistas se han convertido ya en figuras relevantes, personajes con el libro en la mano, a los que acompañan los animales como emblemas o como inspiradores.

¹⁶⁹ Así, se encuentran evangelistas con sus símbolos en el Bendicional de Sant-Ethelwold (Londres, British Lib. Add. ms. 49598, fol. 19v), en el Evangelionario de Ebbo (Epernay, Bibl. mun. ms. 1 fol. 90v), en una miniatura belga (Bruselas, Bibl. Real ms. 18723, fol. 16b), en el Evangelio de Vysêhad (fol. 1v), en los Evangelios de Aquisgrán (Münster, fol. 14b), en las pinturas Saint-Jean-Baptiste-de-Saint-Plancard, en el Cotton Nero (Londres, British Library, ms. C. IV, fol. 25v), en una miniatura francesa (París, Bibl. Nat. ms. lat. 1, fol. 329v), en la ilustración (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8850, fol. 17b), en la iluminación francesa (París, Bibl. Nat. Nouv. Acq. lat. 1203 fol. 1A), en la Biblia de Vivien (París, Bibl. Nat. ms. lat. I fol. 329v), etc. La representación de los Evangelios de Reichenau con Cristo en el árbol de la vida (Munich, Bayerische Staatsbibliothek) es uno de los casos más antiguos en los que aparecen los bustos de personajes sobre los que se presentan los símbolos de los evangelistas. Aunque no se trata de la tipología de Santo Domingo, se acerca algo a la tradición iconográfica de representar a seres (de apariencia bastante humana) que sostienen a los símbolos. Curiosamente, Cristo, colocado sobre una mandorla-árbol tiene sobre él el rostro del Padre colocado en un medallón justo en el vértice del óvalo. Parece responder a una *Paternitas* vertical en la que no se desarrolló la imagen del resto del cuerpo. Lamentablemente no conozco ningún estudio acerca de esta miniatura que pueda corroborar mi hipótesis. De ser así se trataría de un caso conceptualmente similar aunque resuelto a partir de otros preceptos visuales.

ámbito hay una variante que conviene destacar. Se trata de la idea de asociar a los cuatro Vivientes con los evangelistas sentados (tal y como se puede ver en el Pórtico de la Gloria). Seguramente el precedente plástico corresponde a esta fórmula (típica de los frontispicios carolingios) donde prevalece el concepto de pupitre¹⁷⁰.

La relación entre el retrato de los escritores y los símbolos con los que se les conocía llegó a ser tal que, en ocasiones, se fundieron las dos imágenes. De este modo, se transformó el Tetramorfos en figuras de cuerpo humano con cabeza de animal y en la Alta Edad Media se combinaron, esporádicamente, los elementos humanos con los simbólicos. La fórmula arraigó profundamente en la Península y se halla atestiguada desde época visigoda¹⁷¹. Esta tradición tuvo su auge entre los siglos IX-XII y España aparece como un lugar de relevancia en la difusión del tema¹⁷². En realidad, el tipo antropomorfo se puede remontar formalmente hasta la iconografía egipcia¹⁷³. Según Werner, el hecho verificado es que este tipo de Tetramorfos procedía del Egipto cristiano, pero: “esto no contradice el arraigo en Occidente presente en las miniaturas de Beato”¹⁷⁴. Los coptos hablaban de ángeles, testigos de la divinidad, que aparecían como criaturas incorpóreas con cabezas sobre las alas¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Tal y como se ve en un marfil de los Museos reales de Bruselas donde los hombres escriben en los lomos de los animales, colocados a modo de atril como en Santiago. Haré referencia a este ejemplo gallego más adelante ya que en alguna ocasión se han relacionado estos relieves con la tradición soriana. A pesar de las semejanzas y de que se partió de la misma idea, en Compostela se decidió adaptar el tema a los dictados propios de alguien con las ideas muy claras (sucede algo muy parecido con la *Paternitas* trinitaria y con los Ancianos del Apocalipsis).

¹⁷¹ Mediante el capitel de Córdoba del siglo VII.

¹⁷² Están así representados en las pinturas de San Isidoro de León, en la iglesia del Cristo de la Luz de Toledo y en la de San Román. Pero los ejemplos se escalonan en el tiempo y aparecen en lugares variados como en el códice de Rábula (Florencia, Laurenziana, Syriac. Plut. I), en los Moralia de Gregorio (Madrid, Bibl. Nac. ms. vit. 13, 2 fol. 2), en el cofre de Uta (Ratisbona, Bayerische Staatsbibliothek, cod. lat. 13601), en el libro de los Testamentos de Oviedo (Archivo de la Catedral), en las miniaturas de León (Archivo de la Catedral), en el Beato de Burgo de Osma (Archivo de la Catedral), en las esculturas de Irache, Armentia, etc. También se ven representados con cuerpo de hombre y cabeza de animal en los arcos de las tablas de los cánones de concordancia como las del Beato conservado en Francia (París, Bibl. Nat. ms. 1366), Beato de las Huelgas (Nueva York, Pierpont Morgan Library), en los Evangelios (Roma, Vat. Barb. lat. 570), en la Biblia de San Isidoro de León (copia de la Biblia del 960), en la Biblia de Ávila (Madrid, Bibl. Nac. vit. 15-1), Biblia de Farfa (Roma, ms. Vat. lat. 5729), Biblia de Saint-Benigne de Dijon (Dijon, Bibl. mun. cod. 2), etc. En otras ocasiones en los arcos de las tablas de concordancia se colocan ángeles simplemente como sucede en algunas miniaturas inglesas como la de Bolonia (Bolonia, Bibl. mun. 11 fol. 2r).

¹⁷³ Los motivos de hombres con cabezas de animal también aparecen de manera destacada desde la antigüedad en Siria y Asia.

¹⁷⁴ WERNER, Martin, *On the Origin of Zooantropomorphic Evangelist Symbols: The Early Christian Background*, en “Studies in Iconography”, 10 (1984-1986), pp. 1-35.

¹⁷⁵ Este modelo de alas con cabezas es el que se encuentra también en la Biblia de León (León, cod. 6, fol. 204). Las variantes son considerables. En el Beato de Gerona (Gerona, Archivo de la Catedral) es el símbolo de cada evangelista montado en una hélice quien porta al correspondiente humano de la mano. La tradición es inversa a la de Santo Domingo, pero se debe mencionar. Otras veces los evangelistas reciben los libros de manos de los ángeles como se ve en el mismo Beato (Gerona, Archivo Catedral. fol. 14). Los

De todos modos, la figuración más generalizada del Tetramorfos es la que lo muestra como animales que se dirigen, o al menos vuelven la cabeza, hacia el centro de la composición y portan un libro o filacteria entre las patas. Posiblemente fue uno de los temas más representados del arte románico europeo, y sin duda la manera más habitual de mostrar al Tetramorfos. No obstante, es importante resaltar que en Soria no se utilizó esta tradición más popular (que si se empleó en San Nicolás de Tudela).

F. 280

La proximidad en las formas (pero no en los temas), revela interesantes datos. Así, creo factible la familiarización de los artistas o promotores que crearon el tipo iconográfico que se siguió en Soria con las imágenes de los ángeles que portaban (o simplemente sujetaban) la mandorla divina para complementar a la *Maiestas*¹⁷⁶. Es decir, considero que podían estar acostumbrados a ver composiciones en las que aparecían ángeles en torno al grupo central y adaptaron esta tipología a un contexto diferente (aunque no tan alejado). Por otro lado, también destaco, como ya he apuntado, la posibilidad de una influencia del esquema de los vientos portados por los ángeles¹⁷⁷. No

seres teriomórficos suelen aparecer bajo aspecto mixto, humano con alas de ángel y cabeza de animal. Y surgen, a menudo, de una rueda o hélice (como ocurre en la caja de las Ágatas de Oviedo). El motivo antropomórfico, del que ya he hablado, también aparece en un manuscrito de Laon (Laon, 760. mun. library n. 137, fol. IV), en el Sacramentario de Gellone (París, Bibl. Nat. lat. 12048 fol. 42), en la miniatura francesa (Poitiers, Bibl. mun. n. 17 fol. 31), en el Sacramentario de Limoges (París, Bibl. Nat. 9438), en el *Codex aureus* (Madrid, Escorial, vit. 4. Abb. 17), en el Evangelio Egerton (Londres, British Mus. 609). La evolución de este tema tuvo lugar hasta su desaparición en el siglo XV. “Excepto España, ningún país tiene la representación zoomórfica en miniatura y pintura a la vez”: CROZET, René, *Les représentations anthropo-zoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, I (1958), p. 187.

¹⁷⁶ Los ángeles en torno a la mandorla se ven frecuentemente. En el Evangelio de Rabula (Florenia, Laurenziana, Syriac. Plut. I, 56) los seres alados del registro inferior portan coronas con las manos veladas, este rasgo puede ponerse en conexión con la representación de los bustos de los animales como una aparente “ofrenda”. Por otro lado, es habitual verlos con diferentes posiciones, pero casi siempre en número de cuatro acompañando la Ascensión del Señor en marfiles bizantinos y carolingios. En la figuración de las Doce fiestas bizantinas siempre aparece la Ascensión en uno de los registros inferiores, y en los ejemplos consultados siempre son cuatro los ángeles que conducen la mandorla hacia el cielo. En la Ascensión de Cristo, según Weitzmann los ángeles son de tipo palestino, mientras que según Christe pertenecen a un tipo iconográfico creado en Alejandría (en realidad lo que nos interesa no es la procedencia de la imagen sino la continuidad en la utilización del tema). En Occidente se ven cuatro o dos seres alados con las mandorlas en diferentes tímpanos como el de Mayence, en el de Saint-Julien-de-Jonzy, en el de Perrecy-les-Forges, en el de Saint-Sever, en el de Rochester, en el de Covet, en Cornellà de Conflent, etc. De hecho, significativamente, en Saint-Aventin los ángeles que sostienen a los símbolos del Tetramorfos se encuentran en vuelo y se agarran a la mandorla con una mano a la manera de los casos anteriormente citados. Creo que en este ejemplo es evidente la conexión propuesta.

¹⁷⁷ En general, aunque los ángeles casi siempre llevan nimbo, se hallan situados en los ángulos de la imagen central, y portan sobre lienzos las cabezas de los vientos (a veces aladas). Tal y como se ve en la miniatura de un Beato portugués (Lissabon, archivo Nac. Torre do Tombo, cod. 160, fol. 118r), en la miniatura inglesa (Oxford, Bodleian ms. Bodl. 352, fol. 7r), en el Beato de Liébana (fol. 91v), en la iluminación del *Liber Floridus* (Wolfenbüttel, Herzog August Bibl. cod. Guelf. 1 Gud. lat. 2 fol. 11v), en la Biblia de Roda (París, Bibl. Nat. ms. lat. 6. Vol. IV, fol. 106v), en la miniatura de un Beato (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8878, fol. 119r). En la miniatura (Valenciennes, Bibl. mun. ms. 99, fol. 14r) y en el Apocalipsis (Bamberg, Staatsbibliothek, ms. bibl. 140, fol. 17v). La composición no siempre es igual pero la idea es la misma (los

F. 327-330

obstante, una de las composiciones más cercanas es la del Seno de los ángeles¹⁷⁸. Según Baschet: “apareció en el siglo IX, la figuración perduró largamente y conoció una difusión paralela al éxito del Paraíso de Abraham”¹⁷⁹. Me parece sumamente interesante resaltar esta idea de los ángeles que llevan a los elegidos hacia Abraham: a menudo cada uno de los seres alados sólo lleva un alma por lo que la composición aparece como significativamente cercana a la soriana. También es importante señalar que en Compostela se encuentra representado este tema en las arquivoltas del vano izquierdo del Pórtico de la Gloria (aunque cada uno lleva a dos elegidos y la composición es más cercana a la clave de la segunda arquivolta de Santo Domingo: A II 6)¹⁸⁰.

F. 316

Sea cual sea la procedencia del tipo iconográfico creo que éste se adaptó desde un esquema, a grandes rasgos, común y se modificó según las voluntades. La explicación a ciertas similitudes se debe fundamentar en la existencia de los cuadernos de modelos.

ángeles no sostienen las cabezas sino que éstas aparecen colocadas en los ángulos y los seres celestes se dirigen hacia ellas). La figuración que más se parece, a pesar de que los ángeles del registro inferior están semiarrodillados, es la del comentario del Apocalipsis alemán (Berlín, Staatsbibliothek, ms. theol. lat. fol. 561, fol 51v). Más tardías son las representaciones de la miniatura portuguesa (Lisboa, Calouste Gulbenkian Mus. ms. L.A. 139, fol. 13v) y la del Apocalipsis (Pierpont Morgan Library ms. M. 524 fol. 3v), lo que demuestra que la tradición de representar así a los cuatro vientos es habitual hasta, al menos, el siglo XIV.

¹⁷⁸ Aunque la tradición no es la misma que la del Tetramorfos ya que los ángeles muestran en los lienzos las cabezas de las almas (representadas como niños). En realidad el tipo es el mismo que se ve en la A II 6. En el siguiente capítulo, de nuevo, haré referencia a este asunto.

¹⁷⁹ BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000, p. 268. Ya he señalado las dos oraciones habituales en las que se pedía la intervención de los ángeles tras la muerte, dato que demuestra el conocimiento de una tradición bastante normal.

¹⁸⁰ También se encuentra en el Necrologio de Obermünster (Munich, Hauptstaatsarchiv, 1, fol. 74v). En esta miniatura se presentan siete ángeles que llevan cada uno un alma al Seno de Abraham, imagen del Paraíso (hay conexión en el esquema principal aunque no corresponde al tipo *Paternitas*). En la composición destacan sobre todo los cuatro ángeles guardianes que se colocan alrededor de Abraham y le llevan una cabecita en un lienzo. La idea es la misma que la soriana y resulta muy significativa la solución adoptada para el diseño general (excepto en cuanto a que todos los ángeles vuelan y aparecen con nimbo), todo es muy parecido. Por ello, es muy probable que se conociera algún tipo de representación similar a ésta. De hecho, la misma composición aparece también en el Salterio de Blanca de Castilla (aunque en este caso está sólo un ángel de pie a cada lado del grupo central), en el Evangelio de Liuthar, en Saint-Trophime d'Arles, etc. En este sentido, en la miniatura alemana (Washington, National Gallery, ms. b. 13, 521) las conexiones van más allá de la representación central de la *Paternitas*, ya que si se tiene en cuenta las posturas de las representaciones de los ríos del Paraíso, se pueden ver de nuevo paralelos con las posiciones de los ángeles del Tetramorfos soriano (aunque en la iluminación están desnudos y de pie). Respecto a la idea de una imagen central rodeada de cuatro ángeles, también se ve en la representación de la muerte y los funerales de Saint-Amand de Valenciennes (Valenciennes, Bibl. mun. ms. 500, fol. 62v). En esta miniatura el alma es acogida en el Seno de Abraham, mientras a ambos lados aparecen cuatro ángeles turiferarios (los de abajo se semiarrodillan y los de arriba salen de las nubes. La representación, en cuanto a la composición, es sumamente cercana a la soriana excepto en el detalle del paño del que surge el alma desnuda. Parecida

F. 291-293,
297, 303,
310, 328

- *Ángeles portadores de los símbolos*

Algunos autores destacan que la representación del símbolo de los evangelistas portado en un paño por un ángel es relativamente frecuente en la Península en época románica, pero como se verá no comparto esta opinión. Los animales colocados sobre lienzos en las manos de tres seres alados se inscriben en la secuencia de ciertas composiciones de pintura mural, y aunque se muestran similitudes, la singularidad del Tetramorfos es del todo inusitada en la escultura monumental hasta la segunda mitad del siglo XII. Significativamente, los paralelos pertenecen a iglesias que comparten otras peculiaridades iconográficas, y reveladoramente coinciden, en parte, con el vocabulario estilístico propio de Santo Domingo.

Es llamativo lo poco que se ha dicho acerca de esta interesante tipología. Aunque no se sabe con seguridad de dónde procede, existen algunas representaciones que difieren muy poco de Santo Domingo, con lo que se puede determinar que posiblemente todas ellas pertenecen a una tradición compartida. Los relieves del tímpano de Moradillo de Sedano presentan una fórmula análoga a la soriana (de hecho, se trata de la única representación junto con la de Berlanga de Duero, con la que se comparten la mayoría de los rasgos). El resto de creaciones plásticas difieren, en cierta medida, y los paralelos son parciales. Se trata de las pinturas de San Martín de Fenollar, San Miquel d'Engolasters, Ruesta, Tahull, y los relieves de Saint-Aventin y Roda de Isábena.

F. 660-661,
677-680

F. 320-321,
323, 325

La cuestión de establecer dónde comenzó la tipología no cuenta con consenso entre los investigadores. Los análisis dedicados a Santo Domingo no van más allá de describir, de manera elemental, el aspecto del Tetramorfos y en ninguno se hacen referencias concretas a las conexiones de esta peculiaridad. Tan sólo algunos autores hacen mención de la singularidad del Tetramorfos cuanto estudian otros conjuntos o al tratar cuestiones determinadas. En cambio, son varios y muy cualificados los historiadores que se han ocupado de esta iconografía al analizar otros conjuntos.

Uno de los primeros estudiosos que habla de esta novedad iconográfica fue Mâle, para este investigador: “los artistas de los Pirineos modificaron el tema primitivo y lo ponen en manos de tres ángeles. Los artistas (de Valcabrère y Saint-Aventin) meridionales que trabajaban a ambos lados de la cadena de los Pirineos aportan esta innovación a

disposición es la que se ve en la miniatura francesa más tardía (Bibl. Vat. lat. 120, fol. 3) con dos ángeles que portan el alma al Seno de Abraham.

España. Se encuentra en Santo Tomé en Castilla y en el Pórtico de la Gloria”¹⁸¹. Este autor francés creía que fueron los artistas franceses quienes llevaron la innovación a España. Sin embargo, Van der Meer consideró lo contrario y señaló: “que en Valcabrère y en Saint-Aventin encontramos un rasgo catalán, los ángeles llevando las cabezas de los evangelistas como en Tahull [...] también aparece en Soria”¹⁸². En esta línea, Crozet opinó que: “Tahull presenta una iconografía rara en Europa y aún más en Italia excepto en Lombardía”¹⁸³. Vergnolle también consideró hispana la fórmula y, en relación a Moradillo, la destacó como una rareza iconográfica “en el tímpano los símbolos de los evangelistas están reducidos a bustos. Los ángeles con las manos veladas los presentan. Esta fórmula a menudo señalada, se encuentra en un reducido número de edificios románicos de los Pirineos y Castilla: Santo Domingo de Soria, Berlanga de Duero, San Martín de Fenollar, San Miquel d’Engolasters y Saint-Aventin. Una fórmula parecida por la forma pero diferente en el sentido consiste en representar a los evangelistas en el lugar de los ángeles como se ve en Santiago de Compostela, en Valcabrère y en Saint-Bertrand-de-Comminges. No parece que esta iconografía estuviese muy repartida más allá de los Pirineos y se puede, sin riesgo de error, considerar como específicamente hispana”¹⁸⁴. Por otro lado, distinguió el gran número de variantes que ofrece la miniatura mozárabe en la representación de estos símbolos y creía posible “que algunas hayan jugado un papel en la formación de la iconografía románica”¹⁸⁵. Años más tarde, Moralejo consideró que “los evangelistas-alados que llevan sus símbolos en contextos teofánicos diferentes pertenecen a dos grupos, uno en Castilla: Moradillo de Sedano, Santo Domingo de Soria y Berlanga de Duero [...] y otro que comprende las pinturas de Tahull, Engolasters, Fenollar y Ruesta y los relieves de Saint-Aventin y Roda de Isábena”. Este autor distinguió: “los ángeles que llevan los símbolos como en Tahull o Engolasters del tipo de Roda de Isábena en el que

¹⁸¹ MÂLE, Émile, *L’Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l’iconographie du Moyen Âge*, París, 1953 (1922), p. 379.

¹⁸² VAN DER MEER, Frederik, *Maiestas Domini. Théophanies de l’Apocalypse dans l’art chrétien. Études sur les origines d’une iconographie spéciale du Christ*, París, 1938, p. 379.

¹⁸³ CROZET, René, *Les représentations anthropo-zoomorphiques des évangélistes dans l’enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, I (1958), pp. 182-187.

¹⁸⁴ VERGNOLLE, Éliane, “Le tympan de Moradillo de Sedano (Burgos): autor du maître de l’Annonciation-Couronnement de Silos”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, Granada, 1976 (1973), p. 546.

¹⁸⁵ Como los animales en busto que surgen de la espalda del ángel de la Biblia de León (León, cod. 6, fol. 204).

se transforman en evangelistas alados con las máscaras de sus símbolos”¹⁸⁶. Y creyó que “si nuestras conclusiones son correctas, la serie pirenaica y castellana de evangelistas alados pudo ser originada como un relativo fenómeno local”¹⁸⁷. Recientemente, Frontón se posiciona en esta misma tendencia y señala acerca de “la procedencia de la peculiar organización de los tímpanos y las particularidades del Tetramorfos en diversos lugares de la geografía castellana bajo la impronta de Silos, cuyo origen parece apuntar, una vez más a la abadía burgalesa como centro creador y difusor de esta temática en la escultura monumental de la zona [...] el ámbito territorial de estos ejemplos permite considerar, sin gran riesgo de error, esta iconografía como específicamente hispana [...] se introduce en Silos por primera vez y desde allí se difunde por todas las comarcas del entorno”¹⁸⁸. Creo, como estos últimos autores que la peculiaridad, tal como se conoce a partir del ejemplo soriano, es hispana, aunque apunto la posibilidad de que se pueda conectar con otros ejemplos como las miniaturas aparecidas a las anteriormente citadas (en las que aparecen los ángeles como complemento al Seno de Abraham)¹⁸⁹.

Para establecer las comparaciones hay que contar con las diferencias entre las obras. En primer lugar, es obligado dejar de lado el modelo de Compostela ya que supone otra herencia en cuanto a la representación de los evangelistas como escribanos, dispuestos sobre los dóciles animales que actúan a modo de atril¹⁹⁰. Tal y como he destacado, en Santiago se retomó una fórmula que parece tener su origen en el ámbito carolingio, y ésta no tiene relación directa con Soria. En cualquier caso, en primera instancia, parece ser la culminación de la tipología del prototipo porque las posturas de los ángeles del registro inferior son muy parecidas a las de los relieves castellanos.

La manera de representar el símbolo con los evangelistas se puede ver en Valcabrère y Saint-Bertrand-de-Comminges, pero en estos relieves son los propios hombres quienes tienen las cabezas del Tetramorfos, rasgo que tampoco responde a la

F. 326, 735-736

¹⁸⁶ MORALEJO, Serafin, “The Tomb of Alfonso Ansúrez (1093). Its place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Romanesque Sculpture, en VVAA, *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in Leon-Castile in 1080*, Nueva York, 1985, p. 70.

¹⁸⁷ Ibídem, p. 71.

¹⁸⁸ FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Santo Domingo de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LXIV (1996), pp. 71-72. Esta autora fundamenta su idea en el tímpano norte de la desaparecida portada silense del que nada se ha conservado, si es que alguna vez se llegó a realizar, cosa poco probable.

¹⁸⁹ En este sentido, la conexión bizantina en el origen de este modelo también debería de ser destacada y de nuevo se plantea la posibilidad del conocimiento de una miniatura en la que estuviese esta imagen.

¹⁹⁰ No obstante, en este sentido, Pérez Carmona considera que: “los ángeles del Pórtico llevan en el regazo estos animales [...] se ve el mismo detalle en Santo Domingo de Soria y en Berlanga de Duero”: PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1956), p. 194.

F. 773

F. 325

misma tradición que la soriana. En cuanto al resto de ejemplos franceses, he de destacar que en el tímpano de Saint-Aventin la disposición de los ángeles tampoco es igual a la de Santo Domingo ya que en la escultura gala los ángeles sostienen la mandorla y se hallan dispuestos en vuelo de modo horizontal. Por otro lado, el símbolo tan sólo es sostenido por una mano y no parece que se le conceda la misma importancia que se ve en Soria. Así, no hay más ejemplos comparativos en el país vecino. En consecuencia, decir que la tipología mencionada procede del otro lado de los Pirineos me parece descartable. Se trata de un tipo intermedio entre la aparición de los ángeles que sostienen la mandorla sin símbolos y los que aparecen ya aislados con las cabezas de los animales. En el caso de Soria el Tetramorfos ya se ha desvinculado de esta posible postura inicial.

Sin embargo, la representación del símbolo del evangelista arropado por un ángel es “relativamente” frecuente en la Península, y la esencia de este tipo parece haber sido compartida en Cataluña, Castilla y Aragón. De todos modos existen ciertas diferencias en detalles y soportes que conviene matizar.

F. 321

En San Clemente de Tahull (Museo Nacional de Arte de Cataluña) se encuentra el ejemplo más antiguo del que tengo noticia. Los ángeles que sostienen los símbolos de los evangelistas, están dispuestos de manera parecida a la soriana, pero no totalmente igual ya que en la parte superior los seres celestes se dirigen hacia el exterior del ábside, y los de la zona de abajo están representados únicamente de busto agarrando unos círculos en los que se encuentran los animales (el hecho de colocar medallones puede estar determinado por la idea de las ruedas o hélices propia de la visión de Ezequiel)¹⁹¹. Del mismo modo, en las pinturas de San Miquel d'Engolasters (Museo Nacional de Arte de Cataluña) tan sólo los símbolos de Lucas y Marcos, los que están abajo, aparecen portados por los ángeles e inscritos en medallones (Juan está pintado como un águila sin más). El eco de Tahull es evidente y el artista no parece haber tenido en cuenta la simbología angélica ya que la reduce a los que le interesan. En cuanto a los frescos de San Martín de Fenollar (Museo Nacional de Arte de Cataluña), debo mencionar que todos los ángeles llevan nimbo y portan los símbolos de los evangelistas entre las manos. Al no tener como marco el círculo, en apariencia se parecen más a los sorianos (a pesar de estar representados sólo a partir del pecho). No obstante, la imagen más elaborada (entre estas últimas) es la de las pinturas del ábside de San Juan Bautista de Ruesta (Museo diocesano de Jaca). Los

¹⁹¹ A pesar de que las menciones sobre estas pinturas son frecuentes, no conozco ningún estudio acerca de esta peculiaridad.

ángeles se encuentran a cada lado del Pantocrator central, dispuestos en medallones circulares (los de la zona superior pasan por delante del personaje, mientras que los de la zona de abajo están colocados tras la figura). Todos portan nimbo y parecen andar en dirección a las naves, por ello giran la cabeza hacia el centro. En cuanto a la pintura sobre madera destaca el frontal de la colección Plandiura de Benavent de la Conca (Lérida) donde se pueden ver alrededor de la *Maiestas* varios hombres con nimbo, que en la parte superior se colocan arrodillados y sujetan los símbolos de un águila y toro con las manos, éstos son dos apóstoles que se han convertido en evangelistas adaptados al espacio de arriba. No se trata de un artista principal sino de otro secundario que copió un modelo de mayor calidad y posiblemente no entendió el sentido de la obra en la que se inspiraba¹⁹².

F. 323

De este modo, en la región central de los Pirineos se desarrolló lo que parece ser una tradición local que consistía en representar el Tetramorfos bajo el aspecto de ángeles presentando el símbolo de los evangelistas. Todos los ejemplos se concentran en un área reducida y la mayoría aparece en soporte mural. Aunque las calidades oscilan y la escasa pericia de los talleres revela variantes. El primer ejemplo sería Tahull, datado por inscripción en 1123, lo que significa una cronología muy anterior a Soria.

En relación con la escultura, los escasos ejemplos que han quedado muestran más similitudes que las pinturas. En el sarcófago del obispo Ramón de Roda de Isábena los ángeles actúan como pilastras sobre las que se apoya la caja, por ello se hallan colocados de pie y de frente¹⁹³. Sostienen con una de las manos la cabeza del animal correspondiente mientras colocan la otra mano frente al pecho con la palma abierta. No existe ningún paño o lienzo sobre el que reposen las cabezas así como tampoco hay filacterias o libros (en realidad, la composición se parece más a Valcabrère y a Saint-Bertrand-de-Comminges). De todos modos, la representación con los seres alados pertenece a una tradición cercana a la de Tahull¹⁹⁴. La datación del sepulcro, según Español, es de la segunda mitad del siglo XII y, en el que resulta ser uno de los últimos estudios detallados

F. 320

¹⁹² Este altar está catalogado como perteneciente a Ginestarre de Cardós en DURLIAT, Marcel, *Pyrenées romanes*, París, 1969. En el frontal de Santa María de Lluçà los ángeles se asimilan a los signos de los evangelistas porque llevan los nombres escritos en las cartelas, pero ya no portan los símbolos animales, se trata de una clara simplificación del tema.

¹⁹³ En la actualidad se han aislado estas esculturas del resto del sarcófago y se han colocado, fuera de contexto, sobre la cripta.

¹⁹⁴ Este obispo consagró Tahull en 1123 (por ello la figura de Ramón debe ser destacada en cuanto al vínculo iconográfico existente entre estas dos obras).

acerca de esta obra, concreta que “el estilo del monumento corresponde perfectamente a la fecha del traslado solemne del santo al nuevo sepulcro el día de Navidad de 1170”¹⁹⁵.

F. 658-661

Al margen de territorio del reino de Aragón, en Castilla se encuentra otra difusión de este tipo y la imagen que más se parece a la soriana se localiza en Moradillo de Sedano. En el tímpano están representados cuatro ángeles, dos sentados (los del registro inferior) y dos de pie (los de la parte superior), que portan en sus brazos las figuras del Tetramorfos y unas bandas a modo de filacteria con la inscripción *Aleluia*. A primera vista la similitud con Soria es tal que Martínez Santa-Olalla dijo: “si comparamos con detalle ambas iglesias, veremos como el parecido, en líneas generales, se acentúa hasta una identidad absoluta [...] en vez del Dios Padre de Soria, con el Hijo en brazos, tenemos a éste sólo, mas sentado en el trono o solio que dos animales fantásticos idénticos forman. Los ángeles, con el Tetramorfos son idénticos en todo, son una réplica. Se termina llenando el tímpano con dos figuras grandes de la Virgen y San José, que son equivalentes de nuestros Pedro y Pablo. A la leyenda apocalíptica de Moradillo, sustituyen en Soria unas ovas”¹⁹⁶. Sin embargo, existen algunas diferencias, no sólo en la temática de la composición del tímpano, sino también en cuanto al Tetramorfos. Si se analizan ambos relieves con detenimiento se ven sobre todo desigualdades debidas al estilo: en Soria las alas de los ángeles sentados son mayores y aparecen mejor trabajadas que las burgalesas; las vestimentas varían: en Moradillo los seres alados portan capa y el cuello se cierra a base de frunces mientras que en Santo Domingo llevan una cenefa reticulada en forma de T; los ángeles sorianos de la parte inferior se hallan sentados sobre animales en tanto que los burgaleses descansan en escabeles con cojines; cambia la manera de representar a Mateo: en Soria porta un libro en la mano que se ha sustituido en Moradillo por una filacteria desplegada que el ángel sujeta con ambas manos; la disposición de los evangelistas tampoco es la misma: en Moradillo Marcos y el león aparecen en el lado derecho del espectador, mientras que Lucas se coloca en el otro lado, y en Soria la disposición es a la inversa, etc. En cualquier caso, la tradición en la que se basan ambas

¹⁹⁵ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Le sépulcre de Saint Ramon de Roda. Utilisation liturgique du Corps Saint*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXIX (1998), pp. 177-178.

¹⁹⁶ MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, Julio, *La iglesia románica de Moradillo de Sedano*, en “Archivo Español de Arte”, VI (1930), p. 271.

obras es exactamente igual, cuestión que posiblemente revela la copia de un modelo común¹⁹⁷.

En Berlanga de Duero resulta evidente la reproducción de la disposición soriana en casi todo, pero una atenta observación también advierte diferencias interesantes: las posturas de los ángeles son más forzadas y evidencian un mayor interés por el movimiento, Mateo porta una filacteria que despliega con ambas manos en sentido vertical (detalle más cercano a Moradillo, aunque en el tímpano burgalés el ángel lo estira de manera horizontal) y ninguno de los asientos es un animal.

F. 677-680

En las comparaciones con Santo Domingo de Soria creo que las mencionadas diferencias de los tímpanos castellanos son más anecdóticas que sustanciales, de manera que parece factible que se conocieran las mismas composiciones del Tetramorfos y se adaptaran según cada artista¹⁹⁸.

Como se puede comprobar, los ejemplos más cercanos están tan concentrados geográficamente y son tan escasos comparados con el tipo más habitual fuera de la Península, que se puede apuntar a la posibilidad de que se trate de un tema hispano¹⁹⁹. Como hipótesis se podría admitir que existió un modelo de imagen en el que predominaban los ángeles colocados en medallones con los símbolos de los evangelistas, tipología que se adaptó por los artistas de la Corona de Aragón, donde en ocasiones se eliminaron los roleos. Es factible que esta imagen se transformara a su vez en el prototipo del tímpano soriano y además, es posible que Silos u Osma tuvieran en sus portadas desaparecidas alguna fórmula similar. Dos son las cuestiones que permiten plantear la idea de que en Castilla el lugar difusor fuese Silos o en su defecto Osma: en primer lugar porque de ellos ha quedado una parte mínima del conjunto que poseyeron; y en segundo lugar porque muchas otras coincidencias tanto temáticas como estilísticas de las iglesias castellanas nombradas remiten a estos dos centros artísticos. De nuevo, debo destacar

F. 799

¹⁹⁷ Hablaré de más coincidencias entre Soria y Moradillo, pero desde ahora apunto que me parece que la parroquia burgalesa demuestra, en su conjunto, conocer peor los modelos. Modelos que remiten en muchas ocasiones a Silos.

¹⁹⁸ Además aparecen otras similitudes en los conceptos de estos tres tímpanos castellanos, paralelismos de los que hablaré un poco más adelante.

¹⁹⁹ De todos modos no descarto que se adaptara una tipología foránea ya que los rasgos catalanes remiten a Italia y Bizancio. Así, la única representación consultada de fuera de la Península que tiene ángeles junto con símbolos de evangelistas es la de un relieve de San Silvestro de Nonantola (donde aparece en el registro superior un ángel y frente a él un águila, mientras abajo se hallan dos seres alados de pie con un medallón en la mano derecha y un cetro en la otra; en cualquier caso hay más diferencias que semejanzas). El sustrato común entre el Pirineo y Soria parece ser Bizancio y algunas coincidencias en otras composiciones como el Baño del Niño, tema del que hablaré en el capítulo siguiente, permiten suponer la existencia de algún libro ilustrado bizantino o bocetos de sus miniaturas circulando por la Península.

que los casos que presentan las analogías más cercanas (Moradillo de Sedano y Berlanga de Duero) difieren de Soria en cuanto al grupo central y las figuras laterales. Lo que revela, a mi juicio, que no se debe pensar en un modelo idéntico en todos sus detalles.

La secuencia de los acontecimientos parece partir de los ejemplos del Pirineo, que son los que presentan una cronología más antigua, más tarde se encuentra este tipo de Tetramorfos en Roda de Isábena y casi en paralelo o poco después se esculpen los ejemplos castellanos. En esta hipótesis el punto de contacto parece ser Bizancio, pero no hay que olvidar la fuerte personalidad del obispo Ramón de Roda que, aunque murió en 1126, acudió años antes a la consagración de la iglesia de Silos en 1088²⁰⁰, así como a la de San Clemente de Tahull en 1123, sus vínculos con Castilla pudieron propiciar de algún modo parte de estas coincidencias iconográficas.

Se puede concluir con la idea de que no hay por tanto asociación de la Trinidad *Paternitas* con el Tetramorfos en manos angélicas. Los casos trinitarios al margen de Soria no muestran esta peculiaridad, y los ejemplos con este tipo de Tetramorfos se vinculan a imágenes de Gloria (a menudo asociadas al contexto apocalíptico)²⁰¹.

- VII. 3. Figuras laterales

En lo que queda del espacio del tímpano se han colocado otros dos personajes para cubrir las zonas laterales y completar el programa central de la portada. Estas figuras llenan los espacios vacíos y añaden significado a la visión del conjunto. A mi juicio parecen ser indicadores del significado principal del tímpano (Trinidad y Encarnación) o complementos que se colocan en este contexto a partir de la idea de personajes vinculados con el árbol de Jesé. Trataré de argumentar que el esquema general de la composición es el mismo que el de otras obras peninsulares.

²⁰⁰ *A domno Raimondo, rodensi episcopo, consecrata sunt, in presentia domni Ricardi, cardinalis romani, regente abba Fortunio, era TCXXVI*: Férotin, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, p. 72

²⁰¹ Concretamente en el caso de Berlanga de Duero por la problemática teológica que he señalado en torno a la Trinidad *Paternitas* me parece que los artistas pudieron decidir no esculpir el polémico tema trinitario y cambiarlo por el de una *Maestas*, tipología menos controvertida en las décadas finales del siglo XII. Esta idea la menciono porque en la cabeza de Cristo aparece una peculiar forma que seguramente en inicio fue pensada para que fuera paloma: incluso si uno se fija con atención es posible vislumbrar las alas del animal. Tal elemento carece de sentido si lo que se va a realizar no es una Trinidad con lo que al abandonar el plan previsto se dejó sin tallar. Sea como fuere, si Berlanga se inspiró en Santo Domingo de Soria es factible creer que algo pudo llevar al autor de los relieves a no esculpir el tema más importante del programa. La mencionada polémica de la que años más tarde Lucas de Tuy resultó ser portavoz: la calificación de “insidia albigense” para el tema de la Trinidad *Paternitas* a lo mejor tuvo algo que ver para la realización de este tímpano.

- *Identificación: Isaías y la Virgen*

En la parte izquierda del espectador (la derecha de Dios y por ello la más importante) se ve una figura masculina cuya interpretación ha planteado una serie de problemas basados en las divergentes opiniones: algunos creen que se trata de José, mientras otros opinan que es Cristo Redentor, no faltan autores que señalan la posibilidad de que sea el profeta Isaías y los menos consideran que es San Juan o San Pedro²⁰². La falta de atributos e inscripciones hacen que exista confusión. No obstante, descarto que se trate de José ya que en este momento el culto a este personaje aún no estaba desarrollado y además su iconografía en el siglo XII suele incluir un bonete que lo identifica como judío²⁰³. Por supuesto, tampoco creo que se sea el propio Jesús ya que falta el atributo del nimbo crucífero que le caracteriza en el resto de imágenes de la portada, y no veo el sentido claro en relación con el grupo de la Trinidad²⁰⁴. Finalmente, tampoco considero que se trate de San Juan Bautista por el contexto temático y porque casi nunca porta nimbo ni filacteria²⁰⁵. Por ello me quedo con la idea de que se representa a Isaías. En general, el rollo que sostiene suele ser un atributo habitual entre los profetas,

F. 79

²⁰² Entre los que estiman que se trata de San José destacan: GAYA NUÑO, José Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 138; LEBRETON, Josiane, *Histoire de Soria et de ses Monuments au Moyen Âge*, Mémoire pour le DES, París, 1961, p. 61; LOJENDIO, Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, Vol. III, "La España románica", Madrid, 1992 (1966), p. 184; PAMPLONA, Germán de, *La Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 73; y BOCIGAS MARTÍN, Santos, *La arquitectura románica de la ciudad de Soria*, Soria, 1978, p. 85. Mientras que entre los que ven a Jesús resaltan: MORENO Y MORENO, Miguel, *Soria turística y monumental*, Soria, 1960 (1955), p. 97; y JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, 1985, p. 48. Sin embargo, otros ven a San Juan Bautista como: RAMÍREZ ROJAS, Teodoro, *Arquitectura románica en Soria*, Soria, 1894, p. 34; VERGNOLLE, Éliane, "Le tympan de Moradillo de Sedano (Burgos): autor du maître de l'Annonciation-Couronnement de Silos", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, Granada, 1976 (1973), p. 547; BANGO TORVISO, Isidro, *El Románico en España*, Madrid, 1992, p. 287; y VVAA, *Enciclopedia dell'Arte medievale*, Vol. X, Roma, 1999, p. 788. Por su parte, TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1979 (1962), p. 122 ven a Isaías. Palomero va más allá y cree que se trata de: "San Pedro con las llaves en la mano derecha y muestra la palma de la otra": PALOMERO, Félix, *Santo Domingo de Soria: arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, en "Liño", 10 (1991), p. 54. Esta misma idea es la que defiende CHRISTE, Yves, *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996, p. 141. Por su parte, WEISE, George, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Vol. II, Reutlingen, 1925, p. 15 simplemente ve: "un apóstol barbudo".

²⁰³ Tal y como se puede apreciar en las dovelas (A III 2, A III 9, A III 12), en Cf I 5 y en muchas otras obras en las que se acompaña a la Anunciación, Nacimiento, Epifanía o Huida a Egipto (como en Silos, Gredilla de Sedano, Cerezo de Riotirón, etc.).

²⁰⁴ Se podría relacionar con la "Quinidad" en la que aparece Jesús representado dos veces: una como un pequeño y la otra como un adulto. No obstante, la disposición no tiene nada que ver y debido al escaso éxito que tuvo, no creo que se conociera este tipo de representación que aparece en el denominado Cotton Titus (Londres, British Library DXXVII, fol. 75v).

²⁰⁵ Del mismo modo no creo que sea Juan Evangelista porque aparece en una dovela de la cuarta arquivolta (A IV 9) con barba y libro, su atributo más frecuente, tal y como se ve en San Miguel de Estella. Aquí en el tímpano no porta libro sino filacteria.

F. 315

y además, este personaje se relaciona de manera clara con María en la profecía del Nacimiento del Niño.

Al contrario que con la imagen masculina, todos los autores ven en la efigie femenina a la Virgen y no hay duda de que así es. De tal manera, no parece extraña la asociación de ambos: Isaías y María como complemento al grupo central. En el resto de Trinidades *Paternitas* escultóricas o bien aparece uno de ellos o los dos, pero siempre están presentes. En Silos la Virgen está en el centro del árbol de Jesé (además de en el relieve de la Anunciación), en Compostela se encuentra bajo el capitel y en la Calzada bajo el grupo trinitario. De hecho, como ya he apuntado anteriormente, las posturas de las manos coinciden en todas ellas: con la izquierda sostiene la túnica mientras alza la palma de la derecha. En cuanto a Isaías presenta un nimbo y cartela en Tudela, en la Calzada es identificado por una inscripción sobre el nimbo (se encuentra hoy en la pilastra del lado opuesto a la Trinidad), en Compostela se encuentra en un lateral de la columna, y aparece sin halo en Silos²⁰⁶.

La presencia del profeta tiene su razón de ser según los textos bíblicos que relatan el concepto principal del programa de la doble naturaleza de Cristo que se ve en los ejemplos mencionados. Is 7, 14: “Pues bien, el Señor mismo va a daros una señal: He aquí que una doncella está encinta y va a dar a luz un Hijo, y se pondrá por nombre Emmanuel”. Toda la tradición cristiana reconoció en esta profecía el anuncio del Nacimiento de Cristo por medio de la Virgen y de nuevo se menciona a Jesús en Is 9, 5-6: “Porque una criatura nos ha nacido, un Hijo se nos ha dado. Estará el señorío sobre su hombro, y se llamará su nombre “Maravilla de consejero”, “Dios Fuerte”, “Siempre Padre”, “Príncipe de Paz”. Los profetas fueron los únicos a los que Dios anticipó el conocimiento de la futura Encarnación y en ese contexto, Isaías es quien tuvo de manera más concreta la visión de la venida del Mesías y la Redención. Por otro lado, en cuanto a la relación con las figuras del Tetramorfos, también Isaías fue uno de los cuatro profetas mayores que se suelen poner en parangón con los cuatro evangelistas²⁰⁷. Así, gracias a estos dos personajes se complementa el programa central: Isaías es quien anuncia la Encarnación desde el Antiguo Testamento, mientras que María es la figura clave del Nuevo Testamento por la cual es posible el Nacimiento del Salvador.

²⁰⁶ Al margen de esto, hay que tener en cuenta que en el tímpano de Armentia aparece un personaje representado de la misma manera que en la mayor parte de estos ejemplos (con barba y nimbo) a uno de los lados del crismón trinitario de la portada, y en ese caso se encuentra identificado por la inscripción de la filacteria.

La figura de la Virgen se vio exaltada a partir de una corriente que tuvo su origen en Bizancio y que en Occidente encontró el máximo defensor en San Bernardo, de manera que el reflejo de la importancia de la devoción mariana en el arte de los siglos XII y XIII fue realmente destacable. En Oriente María resaltó como intercesora en las constantes representaciones de la *Deesis*, mientras en Occidente predominó su aparición como trono del Niño en el homenaje de los Magos. Sin embargo, en el tímpano soriano es interesante tener en cuenta un dato relativamente extraño: a pesar de su importancia como contrapunto de la *Paternitas* de Dios, aparece colocada a la izquierda del personaje principal²⁰⁸. Seguramente este detalle se debe relacionar con las imágenes de la Anunciación en las que la Virgen siempre aparece a la derecha del ángel²⁰⁹.

Por los ademanes de María parece apropiado pensar que se tomó para esta imagen el modelo de una Anunciación, de manera que su colocación revela, de nuevo, el conocimiento de unos esquemas comunes adoptados por los diferentes talleres que actuaban en el marco del tardorrománico hispano. Esta coincidencia sugiere la existencia de bocetos en los que se especificaba la posición en la que debía de estar esta figura y sus características: así, en la mayoría de las obras citadas se repite la expresión de la cara, el velo, la forma de la corona, el gesto de las manos, las posturas de los dedos y, hasta en cierta medida, los plegados²¹⁰.

F. 333-336,
604

²⁰⁷ Los otros son Jeremías, Ezequiel y Daniel.

²⁰⁸ Si se tienen en cuenta los ejemplos de fuera de la Península, en cierta medida, esta colocación en la parte de la derecha del espectador podría responder a la copia de esquemas compositivos procedentes de Juicios Finales en los que Abraham-*Paternitas*, con los elegidos en su Seno, se colocaba en la parte de la izquierda de la composición y la Virgen se encontraba a su lado justo en la derecha. No obstante, no aparecen nunca más personajes al lado del patriarca por lo que el esquema no es exactamente igual. Por otra parte, en algunos casos, como en Kastoria, aparece la *Deesis* con la Virgen a la derecha del Anciano de Días. Aunque es posible que existieran más representaciones de este tipo de modelos bizantinizante en circulación por la Península lo más frecuente en este tema es que ella esté a la derecha de Cristo. Así, aunque existe la probabilidad de que los bocetos copiados de frescos y mosaicos orientales pudiesen difundir la práctica de esta colocación de la Virgen, me inclino más por una explicación centrada en los reinos hispanos que remiten a la utilización del esquema propio de una Virgen de la Anunciación.

F. 304, 306,
331-332

²⁰⁹ La posición, ciertamente semejante a la de Santo Domingo, se encuentra en los grupos de Anunciación derivados de la Virgen de la Anunciación silense (aunque en este caso gira el rostro): en Villasayas, Butrera, Gredilla de Sedano (la cabeza no es la original), la Calzada, Burgo de Osma, Estella, Eguiarte, etc. En esta serie de ejemplos unas veces aparece José y otras no. Aunque parece que Silos fue la fuente para casi todas, este dato parece revelar la posible existencia de otro tipo en el que apareciera José desvinculado de la Anunciación-Coronación (que sí fue creado en Silos tal y como demuestra VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Triumphal Visions and Monastic Devotions: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos*, en "Gesta", XXIX/2 (1990), pp. 167-188). Hablaré de nuevo del tema en cuanto a la dovella de la tercera arquivolta A III 1.

F. 604, 627,
651, 754

²¹⁰ Remito al capítulo XVI para conocer algún detalle más al respecto.

- *Chambrana vegetal*

Por encima de todos estos personajes del tímpano se ha colocado un resalte exterior decorado con una serie de veintiocho palmetas pentafoliadas. En la zona de la izquierda las formas cambian al menos en dos ocasiones, en lo que parece ser un titubeo formal, y por el contrario, las de la derecha del espectador están tratadas todas de igual modo. Con ello se pueden establecer tres tipos de soluciones para los vegetales, dato que se relaciona con las diversas manos que actúan en el conjunto²¹¹.

Aunque no está claro si la función de estos elementos (en este caso palmetas) era meramente decorativa o tenía un significado simbólico, Baltrusaitis lo creyó compositivo y relacionó la forma del grupo figurado de los tímpanos con la decoración que los envolvía, por ello consideró que la vegetación exterior se geometriza sobre la base del esquema de todos los personajes²¹². No creo que éste sea un factor a tener en cuenta para el estudio de Santo Domingo, pero en el razonamiento opuesto hay quienes ven en toda forma un significado. Con ello, dentro de un programa tan meditado como el soriano cabría la posibilidad de que se hubiesen colocado las palmetas como atributos de la inmortalidad del alma²¹³. A mi entender lo más posible es que los vegetales fuesen un mero recurso decorativo sin más significado que el puramente ornamental, de modo que este resalte respondería a una tradición más o menos habitual²¹⁴.

- **VII. 4. Composición**

En la composición de la pieza central de la portada destaca la simetría por encima de todo, el grupo central se ha formado a partir de un eje vertical en torno al cual se disponen el resto de figuras en adaptación al marco semicircular propio del tímpano²¹⁵. Los modelos de Gloria divina se ven desde los primeros ábsides paleocristianos y en Bizancio fueron habituales las composiciones mediante un esquema típico con una teofanía en la que Cristo, en su mandorla, ocupaba el espacio central de la concha de

²¹¹ Remito al capítulo en el que se distinguen los modos de hacer del taller soriano.

²¹² Lo intentó demostrar en una serie de ejemplos que muestran esos esquemas decorativos como algo meditado: BALTRUSAITIS, Jurgis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, París, 1931, p. 247.

²¹³ QUIÑONES, Ana María, *El simbolismo vegetal en el arte medieval. La flora esculpida en la Alta Edad y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*, Madrid, 1995, pp. 115, 156.

²¹⁴ Existen ejemplos de palmetas y acantos que enmarcan tímpanos en Leire, Besalú, Silos y otros. O arquivoltas exteriores como las de Vézelay, Moissac, Moradillo, Santa Magdalena de Tudela, etc.

²¹⁵ Es obligado destacar que existen precedentes de esta tipología en los ábsides latinos y bizantinos donde se presenta un grupo principal con personajes a los lados. De hecho, parece que, en inicio, las figuraciones de las portadas se concibieron como ábsides transportados al acceso al templo, de manera que se convertían en referentes y reclamos.

manera que el resto se llenaba con el Tetramorfos y con ángeles en los espacios laterales²¹⁶. Sin embargo, las relaciones más notables en este tipo de organización no resultan tan lejanas y se localizan en el ámbito de lo hispano.

En primer lugar es interesante destacar los escasos paralelos con los que cuenta Santo Domingo en la propia zona de Castilla a la que pertenece. Según Gaya Nuño, tan sólo “hay ocho ejemplares de tímpanos en la provincia de Soria: el de Santo Domingo, el de mejor arte; copiado luego en Berlanga; el de San Nicolás; el de Caltojar; los dos de Tozalmoro; el de Garay y el de San Juan de la Rabanera”²¹⁷. Como he intentado argumentar ninguno de ellos pudo ser un precedente para Santo Domingo por lo que resulta aún más llamativa su importancia. Pero en este sentido resulta revelador constatar que la mayor concentración de tímpanos figurativos (con cierta calidad) se da en torno a los que coinciden estilísticamente, en mayor o menor medida, con la parroquia soriana y abarca las zonas de Castilla, Navarra y Aragón principalmente. De esta manera existe una serie de obras contemporáneas que permiten explicar el desarrollo de ciertos temas y lenguajes escultóricos.

F. 337-338,
634, 779

Este tipo de composición que introdujo figuras en los extremos aparece como característica propia de los tímpanos hispanos de la segunda mitad del siglo XII, aunque también se puede encontrar fuera de la Península en casos muy puntuales como Sant’Andrea de Barletta, la Charité-sur-Loire, Saint-Benigne-de-Dijon, etc. Lo cierto es que en España la composición parece responder a un esquema establecido que no dejaba lugar a titubeos y por ello la apariencia del grupo es mucho más compacta y homogénea que en el resto de zonas románicas. Debido a ello, bastantes autores consideran que la presencia de los personajes laterales en el tímpano reproduce un esquema típico del tardorrománico hispano y en esta línea Frontón señala: “todos los ejemplos conservados en Castilla están bajo la poderosa influencia de Silos, incluso existen tres más en las iglesias navarras de San Nicolás y Magdalena de Tudela y en la de San Miguel de Estella”²¹⁸.

Vista sobre un mapa la distribución de estas portadas, parece exagerado sugerir que es una característica hispana dado que afecta sólo a un reducido ámbito burgalés,

F. 799

²¹⁶ Se ve en los mosaicos de Hosios David de Salónica, en Tokali Kilise de Göreme, en Güllü Delle, en Nerezi, etc. Tal combinación de elementos era habitual en muchísimas representaciones que antes o después podían haber visto cualquiera de los artistas hispanos que desarrollaron este mismo tipo en los tímpanos.

²¹⁷ GAYA NUÑO, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 30.

F. 279, 374,
634, 656,
658, 677,
705-706

soriano y navarro, pero lo cierto es que la ausencia de otros paralelos permite constatar tal afirmación. La composición general del tímpano soriano: imagen central con Tetramorfos y figuras laterales, se reproduce en San Nicolás de Tudela, Moradillo de Sedano, Berlanga de Duero, San Miguel de Estella y la Magdalena de Tudela; y sin Tetramorfos se ve en Gredilla de Sedano y San Nicolás de Soria²¹⁹.

En todos los ejemplos las figuras de los laterales se relacionan con el grupo central pero a la vez se mantienen al margen y, a pesar de no ser estrictamente necesarias para el tema principal, casi siempre añaden algún significado al conjunto de la portada²²⁰. En la Magdalena de Tudela se trata de dos mujeres orantes arrodilladas: María Magdalena y María Salomé (a una de las cuales le corresponde la advocación del templo). En San Nicolás de Tudela son dos hombres quienes complementan el mensaje, uno determina la ascendencia genealógica terrena de Cristo: David²²¹; y el otro profetiza su Nacimiento: Isaías. En Moradillo acompañan a la visión apocalíptica dos profetas que portan rollos desplegados entre sus manos y seguramente uno de ellos es Isaías (por los paralelos con el resto de tímpanos estudiados)²²². Mientras, en Berlanga de Duero las figuras de los extremos corresponden a San Miguel y la Virgen. En San Miguel de Estella son María y San Juan. Y en San Nicolás de Soria son los acompañantes del santo. Finalmente, en Gredilla de Sedano se trata de un profeta y un apóstol, casi con seguridad Isaías y Pedro.

Todos los tímpanos citados mantienen la misma idea compositiva y formal, de modo que la presencia de las figuras de los extremos se debe a la influencia derivada de la composición y a una voluntad de ampliar el significado del programa. De todos modos, existen diferencias entre los ejemplares que a simple vista más se parecen: en San Nicolás de Tudela los personajes laterales no aparecen sentados sobre cojines como en Santo

²¹⁸ FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior*, en "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", LXIV (1996), p. 72.

²¹⁹ Todos parten de representaciones de Cristo dentro de la aureola mística con los símbolos de los evangelistas a ambos lados y con dos personajes en los extremos, excepto en algunos casos: en San Nicolás de Tudela el grupo principal es una Trinidad *Paternitas*, en Gredilla de Sedano es una Anunciación-Coronación con José, y en San Nicolás de Soria el personaje central es el santo titular con los acompañantes de su séquito. En otras ocasiones el esquema también es similar pero en el centro se encuentra la Virgen: en Anzano aparece entronizada flanqueada de un ángel a cada lado y dos figuras laterales mientras que en Tozalmoro se rodea de los cuatro ángeles-evangelistas y de cuatro figuras laterales.

²²⁰ A pesar de que las interpretaciones de estos personajes no cuentan siempre con una aceptación unánime, he decidido citar únicamente las atribuciones de los autores más relevantes que se han ocupado de manera concreta de cada obra y, aunque no es este el lugar indicado para poner en duda algunas de las identificaciones, me posiciono acerca de las que mejor concuerdan con el programa de Santo Domingo.

²²¹ Si se admite que la figura de la corona es San Nicolás, sería el patrón de la iglesia, pero por las similitudes nombradas con anterioridad respecto a los grupos trinitarios que proceden del árbol de Jesé me inclino por David.

²²² También interpretados como San Pedro y San Pablo.

Domingo, sino que están colocados en el suelo y además se giran hacia el grupo central de manera más acusada que en Soria (allí miran al frente). En cuanto a Moradillo de Sedano estas figuras se hallan sentadas en sillas-tronos que no tienen nada que ver con los cojines sorianos, por otra parte las posturas de los hombres tampoco se parecen a las de Santo Domingo ya que en la portada burgalesa despliegan un rollo sobre sus rodillas. En lo que respecta a Berlanga de Duero, la posición de la Virgen es exactamente igual a la soriana mientras que la de San Miguel difiere, entre otras cosas, porque está de pie. En San Miguel de Estella y en San Nicolás de Soria se encuentran todas las figuras de pie y en la Magdalena de Tudela están arrodilladas. Por su parte, en Gredilla de Sedano se disponen sentadas sobre cabezas de animales con una gran cercanía respecto a las que soportan el Tetramorfos de la zona inferior del tímpano soriano.

Por otro lado, algunos de los ejemplos mencionados con disposición formal similar a la soriana también muestran puntos de contacto en cuanto a la temática. San Nicolás de Tudela presenta una Trinidad *Paternitas* y el conjunto remite a la doble naturaleza de Cristo, mientras que en San Miguel de Estella, a pesar de que el programa parte de disposiciones diferentes, aparece un símbolo trinitario: el crismón. Al margen del tímpano, en buena parte de los ejemplos que se han mencionado existen otras coincidencias en relación con los asuntos de Santo Domingo, se trata de datos que constatan unas preocupaciones similares en unas fechas más o menos parecidas²²³. Profundizaré en ello a medida que el estudio iconográfico avance.

Finalmente, en la puerta sur de Tozalmoro se puede ver cómo el empleo y repetición de los motivos fue perdiendo su significado y simbolismo para pasar a convertirse en meros elementos decorativos. La inspiración en cuanto a la composición del tímpano de Santo Domingo es evidente, pero se ha variado el significado inicial al simplificarse los temas: no hay Trinidad *Paternitas* sino Virgen con Niño, no hay Tetramorfos en manos de ángeles sino ángeles con libros, y no se encuentran dos figuras laterales sino cuatro²²⁴. En cualquier caso, la escasa calidad artística de este ejemplar del románico rural hace que sea un paralelo sin más importancia que la de constatar el éxito de un esquema que ya no se entiende como al principio.

²²³ Hablaré brevemente del tema en el capítulo XI.

- VII. 5. Conclusiones

De todo lo dicho se puede deducir que el tímpano de Santo Domingo de Soria es, sin duda, uno de los más originales y completos del tardorrománico hispano. La manera de representar la Trinidad y el Tetramorfos ha sido escasamente estudiada, y por ello es necesario destacar lo que supuso, dentro de la tradición, esta experiencia artística.

En primer lugar, es muy importante tener en cuenta el papel creador de Bizancio. Considero probado que el tipo Abraham-*Paternitas* derivó de su ámbito, aunque no así la representación de la *Paternitas* trinitaria que se revela como una novedad hispana. Silos fue, casi con seguridad, el foco difusor de la temática escultórica en el territorio peninsular, pero hubo un relieve que marcó el tránsito para el tipo al que pertenecen el resto de representaciones que se conservan. Las cercanías más remarcables con el posible caudal de formas bizantinas se encuentran en San Nicolás de Tudela y precisamente con este tímpano es con el que Santo Domingo de Soria encuentra más paralelos. Además, en este sentido es necesario recordar tanto la relación de la monarquía con la Trinidad como la voluntad de mostrar el dogma trinitario a modo de diferenciación respecto de los judíos y musulmanes. Los reyes de Navarra fueron benefactores de la ciudad de Tudela y no hay duda de que en ella se encontraba un gran contingente de población hebrea e islámica. Por consiguiente, tras el claustro del monasterio de Silos, San Nicolás de Tudela pudo ser el lugar en el que, al conocer de primera mano los cuadernos bizantinos y saber de los relieves silenses, los promotores decidieron que la figuración de la *Paternitas* trinitaria se colocara en un emplazamiento público. Desde la portada de la capilla regia tudelana la tipología pasaría a la capilla de la Trinidad de la Calzada y al tímpano de Santo Domingo de Soria. En cualquier caso, las múltiples relaciones entre las obras estudiadas explican que las familias se agrupaban en torno a un número muy restringido de modelos en los que se destacaba la generación de Cristo y su doble naturaleza (seguramente derivaban de un árbol de Jesé). Aunque no se buscó la fidelidad a un prototipo preciso, las conexiones más claras revelan un fuerte vínculo entre todos los relieves, nexo que remite a una procedencia común: la existencia de un importante sustrato de formas bizantinizantes.

Otra cuestión complicada es simbología de la imagen trinitaria ya que no existió un único nivel de interpretación. A mi entender la función de este modelo podría haber

²²⁴ En los laterales se han colocado dos personajes barbudos a cada lado de la Virgen y es factible que uno de ellos correspondiese a Isaías.

partido de la defensa de la ortodoxia en el propio seno de la Iglesia. El momento histórico era delicado y se asistía a un incremento de las polémicas heterodoxas que en parte se fundamentaban en problemas existentes ya desde siglos anteriores. Así, con esta imagen se recalca la filiación de Cristo y se presentaba el dogma más importante frente a los herejes que negaban la Trinidad.

Por otro lado, resulta llamativo encontrar el paralelo del tímpano más cercano en Moradillo de Sedano (donde también se comparten ciertos temas en las arquivoltas). Allí, la representación del Tetramorfos está concebida de modo análogo a la soriana y es muy poco lo que varía; este dato apunta la posibilidad de una fuente de inspiración común para Soria y Moradillo que se adaptó con cierta libertad, y es interesante señalar que en otras ocasiones todo conduce a Silos.

Finalmente, es significativo destacar, tal y como he intentado demostrar, que las obras más cercanas con el tipo Trinidad *Paternitas* vertical no muestran al Tetramorfos a partir de la misma tradición que se empleó en Soria y lo mismo sucede en el caso contrario²²⁵. De todo lo dicho, se debe subrayar que nunca en el románico hubo una copia exacta y opino, como Christe, que los artistas reinventaban dentro de un ideal común²²⁶.

El análisis del tímpano abre el estudio a un interesante problema que aparece de modo recurrente en el estudio de Santo Domingo, la cuestión de los escasos paralelos para ciertas imágenes dentro del ámbito peninsular, la tradición y sus significativas relaciones con el marco de lo bizantino. Las explicaciones iconográficas serán puestas en relación con las cuestiones estilísticas y probablemente los lazos de estilo aclararán un poco más la secuencia de los hechos.

²²⁵ En este contexto, Santo Domingo destaca como el único ejemplo de los analizados en el que se vincula estrechamente la tipología de la *Paternitas* trinitaria con la de los ángeles que portan los símbolos de los evangelistas. Si la colocación de todos estos elementos no se trató de una innovación propia de la parroquia soriana, es muy posible que existiera alguna obra en la que también se desarrollaba este mismo tipo. Sorprendentemente, no tengo constancia de que así fuera (aunque hay que contar con muchas portadas desaparecidas).

²²⁶ CHRISTE, Yves, *Les grands portails romans. Études sur l'iconographie des théophanies romanes*, Génova, 1969, p. 11.

- XV. EL TALLER

“Exponer una hipótesis no supone resolverla ni aceptarla”.

Raymond Oursel

Intentar una aproximación al método de trabajo de los artistas del siglo XII es una labor difícil. La carencia de documentación no permite profundizar en la distribución de las tareas y no se sabe hasta qué punto la división de las funciones estaba determinada por la lógica actual. Se podría dar el caso de que el grueso de la composición fuese realizado por un artista y los detalles por ayudantes; o bien que cada uno de ellos actuase directamente sobre un relieve completo de una escena determinada; o tal vez que cada escultor estuviese “especializado” en tipologías diferentes y trabajara sobre las figuras realizadas por otros participantes del taller; las posibilidades se multiplican y las explicaciones resultan complicadas. Por ello, es necesario ceñirse al análisis pormenorizado de los rasgos típicos de la escultura, de manera que se puedan establecer las variaciones más visibles y así distinguir los diferentes “modos” de trabajar, aspecto que posibilitará determinar las comparaciones con otras obras similares.

Uno de los principales inconvenientes que dificultan llevar a cabo la distinción de los relieves que corresponden a cada miembro del taller radica en el carácter homogéneo del estilo¹. La gran uniformidad obliga a ser cautos en el establecimiento de los parentescos con otras canterías ya que no es nada fácil averiguar y precisar a quién pudo corresponder cada imagen. Por ello las afirmaciones de las siguientes páginas no pretenden ser categóricas, simplemente intento hacer una aproximación al *modus operandi* de los artistas sorianos.

¹ De hecho, este escollo es algo habitual en el momento de analizar la mayoría de las obras románicas (hasta en algunos de los monumentos rurales más toscos se pueden diferenciar “modos” a la hora de resolver las esculturas).

El hecho de encontrar varios “modos” de enfrentarse con los relieves no debe extrañar ya que, dada la complejidad escultórica de esta portada y la magnitud de la fachada completa, es impensable que todo haya sido realizado por un mismo autor. Así, es normal que para llevar a cabo el trabajo sin excesiva demora, al taller (que estaría compuesto por varios artífices) pudiesen acudir artistas de procedencia diferente. La dinámica constructiva del momento demandaba un notable número de escultores de manera que seguramente el artista principal (al que se le encargaba la obra) contaba con repertorios de modelos que adaptaba según su propio tratamiento escultórico, mientras tanto, los otros miembros del taller copiaban las soluciones propuestas y si éstos no cumplían las expectativas se marchaban a otro lugar; es decir, se desplazaban en función del trabajo. La clave es intentar discernir con cuántos artistas contaba la cantería y qué es lo que realizó cada uno de ellos, tarea hasta ahora no abordada por ningún estudioso.

- XV. 1. Los “modos” escultóricos

Este apartado se basa en el análisis de los siete grupos que he tratado hasta el momento: el tímpano (T), las arquivoltas (A), los capiteles de la portada (Cp), el cimacio (Ci), las figuras sedentes (E), el rosetón (R), y los capiteles laterales (Cf). La adjudicación de las tallas a los diferentes “modos” de hacer que a continuación presentaré se establece según los matices que se pueden ver en el tratamiento de los relieves. Aunque a primera vista todo es muy similar, tras un atento estudio se revelan los aspectos que muestran mejor las diferencias: el menor o mayor volumen de los personajes respecto al fondo, la armonía en la relación entre la cabeza y el cuerpo, el equilibrio entre las partes del rostro y la forma de hacer los ojos o los cabellos, el tratamiento de los plegados, las texturas, la inclusión de elementos decorativos, las posturas, el agrupamiento de los personajes, etc. Determinadas características que están ausentes en una u otra figura sirven para indagar en los diversos “modos”, pero se trata de un grupo tan parecido que el carácter unificador del estilo despista en la búsqueda de las individualidades y por ello no es posible determinar con certeza qué fue tallado por cada uno. De esta manera, la dificultad de establecer las manos de los componentes del taller me ha llevado a considerar las diferencias técnicas, las inquietudes por resaltar ciertos detalles, las repeticiones de pliegues y las diversas calidades como indicadores de “modos”. La lista siguiente pretende asignar a todos los elementos de la fachada un modo concreto, atribución que llevará a intentar hacer una explicación del método de trabajo. Aunque las escasas diferencias del

conjunto de los relieves sorianos dificultan realizar las filiaciones estilísticas, nombro otras obras más o menos contemporáneas para aclarar los rasgos diferenciadores con el resto de modos (desde luego, tal dato no implica la coincidencia de personas, en algunos casos las similitudes son cercanas pero no por ello me llevan a concluir que un mismo autor participara en todas las iglesias mencionadas). Retomaré el tema en el capítulo XVI de manera general. Finalmente, quisiera destacar que esta clasificación no implica que a todos los modos les correspondan otros tantos artistas, parece probable que los escultores adoptaran uno u otro, pero también los podían combinar con lo cual el número de miembros del taller debía de ser más reducido que el número de modos que he logrado precisar. Las afirmaciones que expongo a continuación se pueden visualizar en los croquis coloreados que adjunto².

F. 29-33

- Modo 1. Parece corresponder al más utilizado en los capiteles de la portada y sin duda es uno de los principales. Se observa en las esculturas señaladas como Cp 1, Cp 3, Cp 6 y Cp 7. Es el “más clásico”, tanto por las posturas de los personajes como por el interés que muestra en la realización de las figuras. Entre las características más importantes destaca el hecho de que las caras son más proporcionadas y parecen estar más cuidadas que en el resto, el canon es más esbelto y algo más estilizado, las composiciones presentan cierta majestuosidad, los pliegues tienen mejor calidad y las actitudes de los personajes son variadas. Es importante resaltar que el tratamiento de la superficie del primer capitel doble (Cp 1) presenta cinco “dados” en la parte superior del frente, diseño que no se observa en el capitel doble de la derecha (Cp 10) y que, junto a diferencias de calidad, demuestra una manera distinta de enfrentarse a la superficie. Si bien esta característica no es determinante, la disposición de los personajes entre un capitel y otro tampoco es paralela, mientras que aquí las cabezas se disponen bajo los dados, en el capitel del final (Cp 10) se organizan ocupando las partes libres y por debajo de los dados se añaden vegetales. Además, el tipo de hacer plegados de este primer modo es más similar al que se puede encontrar en miniaturas de ascendencia bizantina y obras escultóricas relacionadas con repertorios orientales (de hecho, destaca un pliegue en forma de “V”, el identificado como L, que no se encuentra más en la portada). Así, hay más soltura y dinamismo en el drapeado de los ropajes (con pliegues que ondean al viento con caídas más realistas), y no se ven las soluciones estereotipadas de los paños que se

F. 36

² En cuanto a las imágenes que corresponden a cada referencia, remito a las figuras del primer volumen en las que se muestra de manera detallada ciertos aspectos de las esculturas de la fachada.

aprecian en la mayoría del resto de esculturas. De todo lo dicho deriva la idea de que este modo parece corresponder a uno de los componentes más destacados del taller. Significativamente no se vuelve a encontrar en la portada y sólo se ve en los capiteles laterales Cf I 9 y Cf I 10, así como en las figuras de los nichos E 1 y E 2. Respecto a los capiteles de la fachada, a pesar de su mal estado, resalta la manera de colocar a los hombres ya que en el primer caso (Cf I 9) la postura es muy similar a la de Cp 1 D³. Y en el segundo (Cf I 10) la posición es parecida a la de Cp 7 A: no es frecuente que el personaje aparezca en el vértice de frente con los brazos hacia atrás y por ello creo que es un rasgo propio de este modo. Nada puedo decir en relación con los plegados pues no se ven bien. En cuanto a las figuras de las enjutas de la portada, tampoco es posible determinar sus características debido al alarmante estado de deterioro, pero no me cabe duda alguna acerca de que no se trata de la misma manera de hacer que se emplea en las figuras del tímpano⁴. En E 1 los pliegues son mucho más rectos y no aparece el tipo de caída en zig-zag de la sobretúnica, plegado clasificado como A. Por otro lado, la manera de colocar las piernas de E 1 en ligera “V” contrasta con el paralelismo otorgado a T 1. Además, el canon de E 1 y T 2 es diferente: en la primera figura la cabeza es mayor respecto al cuerpo (aunque hay que tener en cuenta que este rasgo puede estar determinado por la mayor altura a la que se encuentra). En resumen, la manera de tratar la escultura es similar a la que se puede encontrar en algunos de los capiteles del interior de la Magdalena de Tudela: concretamente, el tipo de plegados y proporciones del Cp 1 B son muy parecidos a los del primer Rey Mago del capitel de la Adoración del interior de esta parroquia navarra.

- Modo 2. Corresponde a los capiteles de la portada Cp 8 y Cp 10, y seguramente también a los laterales Cf I 1, Cf I 4, Cf I 5, Cf I 6, Cf I 7, Cf I 8 y Cf I 12. Con independencia de los capiteles se le pueden atribuir algunas dovelas como las A I 2, A I 4, A I 10, A I 11, A III 12 y A IV 17. La manera de tratar los pliegues es semejante a la del modo anterior, pero las arrugas están resueltas con menor calidad: en el Cp 8 B se puede comprobar que se estereotipa el tratamiento de las líneas del pliegue L⁵. En general, el estilo es menos claro que el anterior, titubea y las figuras oscilan entre cierta esbeltez y

F. 36

F. 22

³ Aunque hasta este momento no he realizado una distinción con letras en los capiteles, la empleo porque facilita la tarea de precisar los datos: las letras A y B indican cada cara del capitel y en el caso de los dobles, B y C corresponden al frente.

⁴ Hago las comparaciones entre E 1 y T 2 por dos razones evidentes: la primera es el mejor estado de conservación de E 1 respecto a E 2, y la segunda es que ambos son personajes masculinos y presentan posturas similares. Por ello las analogías y diferencias son más fáciles de encontrar.

tendencia a la gordura (sobre todo en los capiteles). En este sentido, los personajes de la arquivolta son más rotundos, posiblemente condicionados por el marco que ocupan. No obstante, mantiene algo del clasicismo del anterior y parte de su vitalidad, de manera que la influencia del modo 1 se registra en su labor. En esta manera de trabajar destaca el interés por la vegetación, elemento que coloca en la mayoría de los espacios libres. De hecho, los animales o se presentan ante un fondo vegetal de hojas carnosas o bien se encuentran atrapados por ellas, este detalle también sirve para relacionarlo con la mayor parte del trabajo del cimacio. Las figuras de la primera arquivolta presentan los rostros algo más grandes que los correspondientes al modo 6 (que resulta ser el principalmente utilizado en ella), y además el 2 repite la manera de realizar los pliegues de 6 esquematizándolos e insistiendo en las formas. A pesar de ello, en ocasiones los resultados de ambos son cercanos y cuesta bastante distinguirlos, por lo que se puede apuntar la posibilidad de que se tratara de un mismo artista que empleaba dos modos (2 y 6) en algunas ocasiones experimentando con diferentes resultados según su propio interés. De su importancia destaca el hecho de ser el utilizado para las figuras del tímpano: al modo 2 le corresponden T 4, T 7 y T 9, mientras que el 6 se emplea para el resto (las diferencias serán detalladas más adelante). En fin, en cierta medida, esta manera de realizar escultura se podría vincular con el tipo del Burgo de Osma y de forma menos evidente (ya que es de peor calidad) con el frontal de altar de San Nicolás de Soria.

- Modo 3. Es el que se trabaja en el Cp 2 B, Cp 5 y Cp 9. En estos capiteles destaca la manera de tratar los plegados con la incidencia de un duro resalte en las líneas de pliegue, colocado en paralelo al frunce, tipo I. Por otro lado, la forma de realizar el drapeado en espiral a la altura del hombro, plegado tipo F, también parece ser una de las recurrencias de este estilo. Probablemente, es el mismo que se utiliza para realizar el capitel Cf I 3, y seguramente es el de gran parte de las dovelas A II 1, A II 3, A II 4, A II 6, A II 7, A II 8, A II 10, A II 11, A III 2, A III 3, A III 4, A III 7, A IV 2, A IV 3, A IV 6, A IV 12, A IV 13, A IV 14, A IV 15 y A IV 16. En la arquivolta de la Matanza coloca el mínimo de personajes y fuerza los gestos para ocupar la máxima superficie consiguiendo un resultado bastante aceptable⁶. En general, presenta una calidad inferior a la del que comparte la tarea de esta decoración de las roscas (modo 6), pero no se

F. 36

⁵ Sin duda, esta es la peor figura de quien utiliza este modo.

⁶ En lo que respecta a la primera arquivolta, el tema no permitía mucha improvisación pues en cada una de las dovelas debían de ir dos Ancianos para ajustarse al programa. Sin embargo, en el caso de la Matanza no

F. 36

encuentra muy alejado en cuanto a la concepción de los principales rasgos del taller. En relación con los pliegues, además de los citados I y F, se puede ver que repite los estereotipos del llamado C con calidad ciertamente aceptable. Se trata de una forma de esculpir cercana a la de ciertos relieves de Ahedo de Butrón, pero de manera algo más lejana se puede relacionar también con Languilla.

- Modo 4. Se diferencia de los anteriores por su peor calidad y por el escaso relieve de los plegados, es el que se ve en el Cp 2 A. Dado que su estilo no se encuentra más que en una parte de este capitel aventuro la posibilidad de que quien lo empleó se marchara a trabajar a otro taller de la misma ciudad. A pesar de que varias podrían ser las explicaciones de esta ausencia en otros relieves, me parece factible que al no gustar su manera de actuar, los artistas principales decidieran que era mejor que se fuera. Más tarde, acabada o a punto de finalizar la fachada de Santo Domingo, cuando hubieron marchado de la ciudad los artistas más importantes del taller, él pasó a actuar en otra portada de Soria: la de San Nicolás. De hecho, creo que esculpe, al menos, el capitel de la derecha del espectador más cercano al vano: en el personaje del frente más alejado del santo se encuentra el mismo pliegue que en la sobretúnica del Creador, el tipo I, y además las proporciones de los rostros de ambos personajes son muy similares⁷.

- Modo 5. Es el que se utiliza para labrar el Cp 4 y, como el anterior, tampoco se ve más. En la comparación con los rasgos del modo 2 (que presenta a los personajes de Adán y Eva de nuevo desnudos en Cp 7), hay que destacar que las hojas con las que se tapan no son del mismo tipo, lo cual evidencia repertorios diferentes; por otro lado, las proporciones están peor resueltas en Cp 4, los rostros son más hinchados y la túnica muestra unos pliegues demasiado paralelos, tipo I, como para ser los mismos que los del resto. Como antes, apunto la posibilidad de que tras esta intervención se marchara del taller, pero en este caso creo que se unió a la obra de San Juan de Duero donde sólo lo he identificado en el capitel de la Infancia del interior de la iglesia.

- Modo 6. Destaca por ser el más utilizado en las arquivoltas: en las figuras de las dovelas A I 6, A I 7, A I 8, A I 9; en las que corresponden a las señaladas como A II 2, A II 5 y A II 9; en los personajes principales de la tercera arquivolta: A III 1, A III 5, A III 6, A III 8, A III 9, A III 10 y A III 11; y en las dovelas más importantes de la cuarta rosca

se hablaba de cuántos eran los adultos o niños que debían de aparecer, y por ello la resolución de las escenas es claramente diferente en cada modo.

⁷ Es factible que antes de irse actuara en las labores arquitectónicas. Mi idea es que no esculpió más, pero es imposible determinar si se quedó en el taller de Santo Domingo o no.

A IV 1, A IV 4, A IV 5, A IV 7, A IV 8, A IV 9, A IV 10 y A IV 11. Es, sin duda, el que realiza los rostros más proporcionados y serenos, asimismo se caracteriza por tratar los pliegues de manera bastante natural (con frunces diferentes que caen amoldados al cuerpo, tipo C), por su decorativismo en los detalles (en las alas de los ángeles, en los cojines, en los diferentes capiteles de los arcos, etc.), y por las composiciones variadas bien cuidadas. Como ya he destacado, las dovelas de la segunda arquivolta son las que presentan los personajes más proporcionados y minuciosos en el detalle en comparación con el modo 3 con que se turna en la tarea. Las maneras de hacer son claramente diferentes: éste consigue una mayor calidad, coloca un mayor número de elementos por dovela y a pesar del poco espacio, resuelve la composición de manera satisfactoria. Su sentido global es semejante al de las figuras del tímpano y por ello creo que es el que se utiliza para realizar las imágenes más representativas de la portada. Las diferencias que me han llevado a asignar dos modos al conjunto del tímpano son las siguientes: la resolución de las figuras de los ángeles T 4 y sobre todo T 7 no me parece adecuada al nivel de las posturas de T 5 y T 6; y además, los pliegues de estas últimas son más variados y están mejor realizados. El modo 2 presenta cierta osadía, concretamente en las figuras del Cp 10 A, y posiblemente por ello fue considerado como el más válido y apto para actuar aquí. En el caso de las figuras T 8 y T 2 no me cabe duda de que están realizadas según el modo 6 (la expresión de las caras es igual y los pliegues revelan la misma mano). Sin embargo, la T 9 parece que corresponde al modo 2, cuyo modelado de las telas es más estereotipado. A pesar de estas diferencias, la talla de todas las figuras es muy cuidada, muestra un relieve acusado y minuciosidad en los detalles. A primera vista, el tímpano parece ser obra de un mismo autor, y por ello en las páginas anteriores he destacado la posibilidad de que un artista trabajara a partir de dos modos, con lo que la mayor pericia y seguridad con la que se enfrenta a ciertas figuras podría estar determinada por el mejor conocimiento de los esquemas o por su propia evolución personal⁸. En cualquier caso, apunto las diferencias ya que a primera vista no son casi perceptibles, pero tras una detenida observación se distinguen con claridad⁹. Esta manera de hacer, sobre todo en las dovelas de la segunda arquivolta, puede estar relacionada con la de los capiteles de

F. 36

⁸ En cualquier trabajo artesanal se observan diferencias que no siempre se deben achacar a una autoría diferente: son muchos los factores externos que pueden contribuir, hoy igual que en aquel momento, a que el rendimiento de cualquier persona no sea el mismo siempre.

⁹ En el caso de considerar que se trata de dos artistas diferentes, el hecho de que unas figuras y otras se encuentren en lugares opuestos permitiría que ambos trabajaran casi a la vez sin estorbarse: mientras uno

Infancia y Matanza del Burgo de Osma, pero el sentido de la composición, proporciones y calidad de plegados son ligeramente diferentes: en Soria el autor parece ser más minucioso y más rígido.

- Modo 7. Es con el que se actúa en las dovelas A I 1, A I 3 y A I 5. No aparece más en la portada y se encuentra en los capiteles laterales Cf I 2, Cf II 1, Cf II 2, Cf II 7 y Cf II 8. Se diferencia de los anteriores modos distinguidos en la primera arquivolta por varias cuestiones: el tratamiento de los lóbulos del nimbo (más pequeños y angulosos), la manera de hacer los rostros (más serios y rígidos), y la elaboración de los pliegues (peor resueltos y más artificiales). En lo que respecta a los capiteles, resuelve los plegados con prisa y las incisiones se cortan con repetición, además las cabezas son las más desproporcionadas del conjunto y parece más cómodo con los bichos.

- Modo 8. Corresponde a las dovelas A I 12 y A I 13; seguramente es el mismo de los capiteles Cf I 11 y Cf II 11; y el de las dovelas del rosetón R 1, R 2, R 3, R 10, R 11, R 12, R 17 y R 18. A pesar de los deterioros de la primera arquivolta se pueden observar titubeos en la realización de los nimbos y los plegados, diferencias que permiten establecer las clasificaciones de los modos; así, éste es el peor de todos en cuanto a la figuración humana (tanto las caras como los cuerpos son rechonchos y su tratamiento es bastante torpe). Posiblemente por no ser un modo capaz de competir con el resto de los empleados en las arquivoltas, actuó más en los capiteles altos y en el rosetón. En cierta medida, se podría relacionar con las roscas de la portada de Cerezo de Riotirón.

- Modo 9. Se utiliza en los capiteles laterales Cf II 3, Cf II 4, Cf II 5, Cf II 6, Cf II 9, Cf II 10 y Cf II 12, y también se emplea en las dovelas del óculo R 4, R 5, R 6, R 7, R 8, R 9, R 13, R 14, R 15 y R 16. Desde luego, la manera de hacer los desnudos no corresponde con la noción de la figura humana de los capiteles de la portada y por ello debe ser diferenciado del resto. Su calidad es bastante alta y las composiciones son resueltas con pericia, además rellena los espacios vacíos con seguridad. Es el tipo de estilo que se puede ver en algunas de las piezas aisladas de las desaparecidas dependencias del monasterio de Silos (como la chambrana o los capiteles de la Biblioteca).

- XV. 2. Distribución del trabajo

A pesar de la comunidad de estilo, como se puede comprobar existen relieves de diversa calidad en el conjunto de la fachada. Detalles como algunos pliegues ornamentales sin explicación lógica, reiteraciones y coincidencias hacen que se deba hablar de recetas de taller repetidas con acabados satisfactorios o mediocres. Es muy probable que se tuvieran varios cuadernos de diseño, de modo que tal y como he apuntado, un mismo artista podría utilizar tipos de modelos diferentes que darían lugar a características tomadas como peculiaridades de modos no coincidentes.

Hasta qué punto Santo Domingo fue un centro al que acudieron a formarse artistas diversos o si por el contrario el equipo solía actuar conjuntamente es algo que hoy por hoy se desconoce. De todos modos, mi idea es que se reunieron escultores diferentes en la cantería soriana por lo cual considero más probable que el taller no fuese una entidad cerrada. Lo que está claro es que al definir las diferencias se constatan al menos dos maestros principales auxiliados por colaboradores. Mi intención es conocer algo más acerca de estos creadores.

Aunque no se ha dicho casi nada acerca de las diversas manos que participan, Lacoste ha afirmado que el autor de los capiteles es el mismo que realizó la cuarta archivolta¹⁰. No comparto esta opinión ya que no parece haber un único artífice en los capiteles y tampoco es así en las cuatro archivoltas. De hecho, se ven diferencias notables en el tratamiento de los plegados, en las composiciones, y hasta en las vestimentas de un personaje tan importante como es el Creador en el propio ciclo de los capiteles. En el libro más reciente que ha aparecido acerca de esta iglesia se detalla: “reconocemos dentro del taller que trabaja en Santo Domingo al menos dos manos bien diferenciadas en cuanto a soltura y minuciosidad. Una, la del escultor más hábil, es la responsable de la mayoría de las figuras de las archivoltas (Ancianos del Apocalipsis, Anunciación a los Pastores, etc.) así como de las figuras del tímpano [...] Junto a él trabaja al menos otro escultor responsable de algunos de los capiteles del ciclo del Génesis, menos diestro en la ejecución y que dota a las figuras de mayor simplicidad, aunque sigue en lo fundamental el estilo del maestro principal”¹¹. El hecho de considerar tan sólo a dos artistas para el conjunto de la fachada me parece insuficiente, sobre todo si se tienen en cuenta las

¹⁰ LACOSTE, Jacques, *Le maître de San Juan de la Peña (XIIème siècle)*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, X (1979), pp. 175-189.

¹¹ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, pp. 89, 90.

divergencias de los tratamientos, pero estoy de acuerdo en destacar algunas diferencias de calidad entre el conjunto de los capiteles y el resto de la portada.

F. 31 En cuanto al tratamiento de las roscas, dada la enorme cantidad de figuras, considero que en ellas se plasman otros cinco modos de hacer. Estudiado el conjunto hay que destacar que es en la primera arquivolta donde se encuentra más variedad (a pesar de la aparente monotonía y de la rigidez que otorga el tema). De hecho, me gusta pensar que en la elaboración de esta rosca de los veinticuatro Ancianos se estableciera una especie de “competición” entre los artistas para que demostraran cuál era el más capaz. Ya habían visto que los artistas que trabajaron en los capiteles y que correspondían a los modos 5 y 4 no eran lo suficientemente buenos y por ello dieron la oportunidad a otros. Aunque esta hipótesis no es más que eso: una hipótesis (ya que no es posible contar con elementos reales que permitan justificar tal afirmación), creo que si se toma como una idea válida puede permitir explicar la variedad de modos que se observan¹². Debido a las características del tratamiento de cada dovela, considero que en cada una de ellas no trabajó más que un autor. Así, en la primera rosca, el modo 7 se ve en tres dovelas, el 2 en cuatro, el 6 contribuye con cuatro y el 8 se observa en dos. En realidad, existen dos modos, seguramente artistas menos capaces, que ya no vuelven a intervenir en las arquivoltas (los 7 y 8). Sin embargo, los otros continúan apareciendo y corresponden sin duda a los más válidos. Así, en la segunda arquivolta se encuentra, de nuevo, el más capaz de la rosca anterior: el modo 6, y comparte con el modo 3 la responsabilidad de esta rosca. Así, se puede destacar que el más capaz trabaja en tres dovelas, mientras que el otro realiza ocho. En la misma línea, en la tercera arquivolta actúa de nuevo en la mayoría de las dovelas el modo 6 que realiza siete, mientras el modo 3 aparece también otra vez con cuatro, pero en esta rosca una se reserva al modo 2. Finalmente, en la cuarta arquivolta se turnan los modos principales de la portada el 6 y el 3, y parece evidente la distribución de la cantidad de la tarea entre ambos: los dos realizan ocho dovelas mientras que el modo 2 esculpe una (igual que en la rosca anterior).

F. 30 A las arquivoltas se les debe añadir como foco principal de atención el tímpano: pieza que parece estar trabajada según dos de las maneras de esculpir más valiosas del conjunto. La mayoría de las figuras principales (seis) las esculpe quien emplea el modo 6, mientras que el modo 2 se vincula con tres.

A mi juicio en el conjunto del ciclo de los capiteles de la portada son visibles las actuaciones de cinco modos diferentes. Si se toman como correspondientes a artistas parecen ser demasiados, pero si se considera que algún maestro pudo haber actuado con más de un modo el número se reduce y no es tan elevado. Así, el modo 1 se ve en cuatro capiteles, el identificado como 3 en tres, el numerado como 5 en uno, el 4 en uno y, finalmente, el 2 en dos. La participación en los relieves revela que los más importantes son los correspondientes al 1 y 2, que concretamente actúan en los capiteles dobles más difíciles de realizar, y el 3.

F. 31

A pesar de la mala conservación de las figuras de los nichos, creo que un mismo escultor elaboró las dos. Se trata del modo 1 y posiblemente tras realizar los capiteles se dedicó a esculpir las tallas de las enjutas.

F. 31

En las arquerías laterales las manos de los artistas varían y el deterioro dificulta enormemente la capacidad de distinción de los detalles. Aun así, creo que se reparten la tarea arriba y abajo: siete relieves de la zona inferior corresponden al modo 2, y siete de la parte superior al 9; al resto de capiteles les aplican los modos 1, 3, 7, 8 y 9.

F. 32

Finalmente, en cuanto al rosetón, dos son los modos que actúan en él: el 8 y el 9, de manera que al primero le corresponden ocho dovelas y diez al segundo. Como ocurre hasta el momento, también parece que hubo una distribución de las tareas bastante equitativa para este elemento.

F. 33

Resulta difícil trazar una distinción individual más precisa de los modos ya que las variaciones en algunos casos son tan ínfimas que no se puede saber con certeza si responden a la misma mano o a otra muy ecléctica que copia casi a la perfección los rasgos de los otros. En general, todos los artistas adaptan las recetas del taller de manera satisfactoria y recrean unos estilemas muy semejantes. Los rasgos comunes parten de un repertorio compartido y no parece existir un predominio del conocimiento de unas obras por encima de otras; de hecho, no se aprecian diversas corrientes en el seno del taller. En cuanto a los influjos o filiaciones detectados hay que señalar la importancia de la zona de Castilla por encima del resto de reinos hispanos. Pese a ello, también existen relaciones con obras navarras, aragonesas o riojanas, pero de eso hablaré detenidamente un poco más adelante: en el capítulo XVI.

¹² De la portada, como es lógico, esta arquivolta es la primera que se realizó. Por ello es factible que existiera alguna prueba para determinar quiénes serían los artistas que en las siguientes dovelas se ocuparían

- XV. 3. Cómo funciona el grupo y cómo crea cada artista

Por desgracia no existe ningún dato que pueda aclarar más ni la estructura interna del taller ni la distribución del trabajo en el montaje. Evidenciadas las diferencias de los relieves, es importante acometer la tarea de entender cómo se pudieron colocar los elementos de la portada.

En el presente apartado intentaré establecer los pasos que a mi juicio se siguieron en el trabajo de los elementos de la portada. En primer lugar haré referencia a cómo creó el grupo, para más tarde determinar como creó cada uno de los artistas¹³.

Si se tiene en cuenta la complejidad de un conjunto de escenas tan completo como éste, creo que el primer paso fue diseñar la portada “sobre el papel”. Considero que la idea inicial difería de la actual en la colocación de algún tema en concreto, y tal y como he apuntado en capítulos anteriores pienso que se había ideado una distribución de claves que no se corresponde con la actual. Así, en el centro de la primera arquivolta debería de estar el ángel, como ahora (A I 6); en la segunda el Seno de Abraham (A II 6), tal y como aparece en la actualidad; pero creo que la tercera clave tendría que haber sido ocupada, justo por encima de las anteriores, por la *Dextera* (A III 6), y la cuarta debería haber estado centrada por la imagen de la Crucifixión (A IV 8). Estas dos últimas dovelas están ahora desplazadas a la parte izquierda del espectador, intentaré explicar por qué: el sentido iconográfico sería más completo si en el eje vertical estuviesen los temas mencionados, pero además me baso en posibles errores de montaje para afirmar esta idea.

Creo, en primer lugar, que se procedió a cortar el tímpano en un solo bloque, y que éste sirvió como medida inicial a cada dovela de la primera arquivolta ya que éstas se habían de disponer alrededor del semicírculo¹⁴. Seguramente, se hizo un cálculo en el que se determinó que se debían tallar trece dovelas iniciales (doce para los Ancianos y una para el ángel), y se llegó a la conclusión de que tenían que tener una medida concreta: las piezas parecen mantener las mismas dimensiones excepto la clave que es un poco más

de los temas más importantes o más difíciles.

¹³ Una simple ojeada no permite constatar los datos que se muestran a continuación, por ello han sido necesarias varias sesiones de observación directa e indirecta (a través de las diapositivas) para poder apreciarlos.

¹⁴ Hace algunos años Vergnolle estableció una diferencia entre el tímpano y el resto de la portada, debido a ello indicó que el tímpano podría ser posterior al resto de la portada: VERGNOLLE, Éliane, “Le tympan de Moradillo (Burgos): autour du maître de l'Annonciation-Couronnement de Silos, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, Granada, 1976 (1973), p. 5. No estoy de acuerdo con esta idea ya que considero que el tímpano fue la parte que se tomó como medida para el resto de arquivoltas que le rodeaban. Además nada en el estilo respalda la idea de una posterior ejecución de sus tallas.

estrecha¹⁵. Así, en la primera arquivolta se tallaron doce dovelas para colocar a ambos lados del ángel (que rompía la serie al tener menos anchura). De este modo, todas se adecuaron a la parte superior del tímpano y lo rodearon sin ninguna dificultad (seis piezas a cada lado de la clave en esta primera rosca). A mi entender, en el esquema mental de los artistas se decidió establecer un número de dovelas para cada rosca sin los conocimientos matemáticos necesarios como para ver que tal idea no podría llevarse a cabo perfectamente si se alteraba alguna de las proporciones. Entiendo que para el resto de roscas propusieron unas dimensiones que casi doblaban el ancho de las de la primera arquivolta, de manera que calcularon el número según una fórmula que les indicó la cantidad de dovelas que debían de tallar: diez piezas para la segunda rosca, once para la tercera y trece para la cuarta¹⁶.

En la actualidad en la segunda arquivolta se ven cinco dovelas a cada lado de la clave, aunque es factible que tal distribución hubiese sido propuesta desde un plan inicial, ciertos detalles revelan que no fue así: la dovela A II 11 no se encuentra totalmente acabada y existen pequeñas variaciones en las dimensiones del resto. De manera que es posible que esta última pieza se añadiera después del resto al ver sobre el terreno que de otro modo no se podía cerrar el arco¹⁷.

En la tercera rosca se encuentra otra posible alteración: ahora ya no existe una clave dispuesta en el centro y hay seis dovelas a cada lado de un hipotético eje central. Este foco visual corresponde a la separación de las dovelas A III 6 y A III 7, que en realidad no se vincula con una separación temática. Mi propuesta es la siguiente: si se tiene en cuenta la posibilidad de que se hubiese proyectado colocar en la tercera arquivolta cinco bloques a cada lado de la *Dextera* (A III 6), esta dovela se convertiría en la clave y justo este tema sería el centro de la arquivolta (tendrían así once dovelas en el conjunto). De este modo, sobraría la Huida a Egipto (A III 12) que, casualmente, aparece colocada en otra disposición (factor que puede corroborar la hipótesis de que en un

¹⁵ Debido a la altura considerable de las piezas y a la dificultad enorme para poder tomar las medidas necesarias, no puedo contar con ellas. He consultado las memorias de actuación llevadas a cabo por la empresa Coresal en 1992 y tampoco en ellas se encuentran detalladas. Al no tener cada dimensión concreta resulta imposible encontrar una explicación matemática sólida; como ya he dicho, esta explicación es tan sólo una aproximación.

¹⁶ Con las fórmulas geométricas de hoy día, al tener el radio de la circunferencia es posible calcular el número de piezas necesario para cada rosca: Πr . Lo que se debe tener en cuenta es que los números deben ser tomados a partir de unas dimensiones exactamente iguales para todos los elementos de cada arquivolta, si se observa con detenimiento la portada de Santo Domingo es posible apreciar que las dovelas no son iguales.

¹⁷ Al modo 3 le corresponderían así siete dovelas en un principio.

principio no fue planificada para aquí). Es factible creer que los artistas, al carecer de conocimientos matemáticos precisos, hubieran previsto que con una dovela más que en la rosca anterior ya se cubriría todo el espacio. La necesidad de añadir la Huida se debió a la obligación de rellenar el hueco dejado en el montaje de la parte de la derecha. Quizá se talló de manera apresurada, se confundió el sentido de la ejecución y por ello su disposición no radial (aunque esta explicación es poco creíble no alcanzo a entender otra en el estado actual de los conocimientos). De todos modos, apunto que el hecho de que se colocara de manera longitudinal podría estar determinado únicamente porque era la mejor manera de apreciar el tema del relieve con facilidad (es necesario situarse en el extremo opuesto y alejarse del tímpano par poder ver las dovelas bien). A pesar de que lo lógico es que se hubiese utilizado el mismo procedimiento para el resto de inicios y finales de las rosas, es factible que no se llevase a cabo porque las composiciones eran más simples y se reconocían mejor a pesar de estar casi “boca abajo”. Ya he tratado de ver en el capítulo VIII si una posible cuestión simbólica de interés concreto por este tema pudiese ser la clave de la explicación de esta alteración, pero tal y como he justificado nada me ha llevado a concluir que existía alguna intención en el hecho de diferenciar la dovela mediante la colocación en otro sentido. Por ello, a falta de otra explicación apunto esta posibilidad¹⁸.

En cualquier caso, la interpretación de las alteraciones del montaje se puede corroborar en la última rosca ya que, a mi entender, es donde se aprecian más titubeos. Si se tiene en cuenta la probabilidad de que se hubiera planeado la Crucifixión para ocupar la clave, es creíble que hubiesen calculado solamente seis dovelas a cada lado, con lo que serían trece en total. Este hecho podría explicar algunos detalles que me parece fueron añadidos para resolver el problema que se planteó al proceder a la colocación de los bloques. En el comienzo de la rosca creo factible que se hubiesen querido colocar sólo los apóstoles que se ven en la actualidad (A IV 2 y A IV 3); en consecuencia, estarían seis dovelas previstas a este lado de la clave y así no hubiese sido necesaria la del árbol (A IV 1). En la parte derecha no tendrían por qué estar los doce apóstoles (A IV 15 y A IV 16) sino sólo cuatro (A IV 14), y tampoco sería necesario el *Noli me Tangere* (A IV 17). De esta manera, los personajes de las dovelas A IV 2 y A IV 3 hubiesen abierto el grupo por la izquierda y en el lado opuesto se habría planteado colocar a las Tres Marías (A IV 13)

¹⁸ Al modo 6 le corresponderían siete dovelas en inicio. De esta manera, la división de las tareas sería bastante equitativa: en la rosca anterior al principio el modo 3, que alterna el trabajo con éste, realizaría

dando la noticia a cuatro de los apóstoles (A IV 14): así, en un principio no estarían previstos los doce abigarrados tal y como aparecen ahora. Al colocar las piezas y ver que las dimensiones no cuadraban, decidieron añadir temas que no modificaban sustancialmente el significado del ciclo de la arquivolta; se explicaría de tal forma el árbol A IV 1 (que parece haber sido dispuesto allí sin obedecer a una finalidad concreta), la repetición de los apóstoles hasta formar los doce (escena que tampoco era necesaria para el tema del anuncio de la Resurrección y no cuenta con demasiados paralelos compositivos) y la Aparición a la Magdalena (A IV 17) como cierre de la rosca¹⁹. Fuese de la manera que fuera el montaje de las arquivoltas, por el momento nada más puedo aventurar.

En otro orden de cosas, señalo otra cuestión a tener en cuenta en esta misma idea de la falta de pericia en el montaje. Varias dovelas aparecen cortadas en los extremos laterales, dato que evidencia el hecho de que en el momento del montaje se debieron adecuar las dimensiones a los espacios libres de la colocación del resto. Se ve claramente en la mano de la figura de Herodes de la dovela A III 7, en el brazo del *armiger* de la numerada como A IV 5, en el pie del soldado de la A IV 7, en la figura de la izquierda de la A IV 7, en la Virgen de la Crucifixión señalada como A IV 8 y en alguna más. Por otro lado, en las dovelas A IV 4 y A IV 5 ocurre un dato curioso que no se ve en ningún momento anterior: las dos parecen haber sido realizadas a modo de friso (de una sola pieza) y cortadas en el momento de la colocación. Se puede apreciar cómo el brazo del personaje situado más a la derecha de la dovela A IV 4 se separa de su mano que se ve por detrás de la imagen de Judas de la dovela siguiente A IV 5. Este dato puede significar que esta era la medida inicialmente prevista para las que se disponían en la última arquivolta (casi el doble de lo actual). De hecho, si hubiese sido así, los apóstoles de las dovelas A IV 2 y A IV 3 también deberían de haber sido tallado juntos como ocurre con el Prendimiento, pero seguramente pronto se vio que no era lo más adecuado y se volvió a la medida más pequeña. Esta característica no es visible en ninguna otra dovela del conjunto ya que incluso en las de la tercera rosca se puede ver cómo la altura de los capiteles de unas y otras no coinciden, factor apenas visible a primera vista, que revela que han sido realizadas de manera independiente unas de otras.

F. 110, 119,
92, 123

F. 119-122

también siete dovelas.

¹⁹ Significativamente, si se tiene en cuenta esta explicación al principio tendrían previsto cerrar la rosca con figuras de apóstoles (A IV 14) equivalentes a las del inicio (A IV 2), mientras que con las modificaciones se concluye la arquivolta con un vegetal (A IV 17): un árbol muy similar al del principio (A IV 1).

Ante tal explicación para el montaje es necesario preguntarse qué es lo que hizo este cálculo erróneo para la disposición del conjunto de las dovelas. Es probable que se empezaran a colocar cuando estaba acabada la mayoría de los relieves del conjunto. Creo que la colocación de la primera arquivolta no supuso ningún problema y tampoco parece haber supuesto demasiado cambio la segunda, pero en la tercera ya apareció un error más complicado de resolver: es posible que se montara por la derecha del espectador en el orden que ya he explicado en el apartado de la arquitectura: hacia la izquierda (que es donde se detectan más fallos). Seguramente, cuando se constató el fallo ya estaban talladas las primeras dovelas de la cuarta arquivolta propuestas desde el plan inicial, por ello se mandaron hacer más, y ante la necesidad de adecuar el programa de lo que ya estaba realizado con lo nuevo, se resolvió hacer un elemento decorativo (A IV 1), colocar ocho apóstoles más (A IV 15 y A IV 16) para que en el conjunto apareciesen doce, y añadir el *Noli me Tangere* (A IV 17). En general las curvas de las dovelas no encajan del todo bien y de hecho, los espacios vacíos se rellenaron con mortero, datos que corroboran estos pequeños errores de cálculo²⁰.

En resumen, creo que los principales artistas sorianos, quienes actúan como organizadores de las obras, no debían de estar acostumbrados a realizar tantas roscas con temática historiada. De hecho, son relativamente escasas las portadas con tantas arquivoltas decoradas con ciclos completos, algunas presentan toda una rosca de vegetales o bichos pero estos temas no suponían problemas a la hora de realizar el montaje pues aunque las dimensiones de las dovelas no cuadrasen, se añadían o se quitaban sin alterar el significado del conjunto. Así, las portadas más cercanas en cuanto al número de roscas serían la desaparecida de la puerta norte de Silos (con tres), la de Moradillo (con tres), la de Cerezo de Riotirón (con tres), la de Santa María la Real de Sangüesa (con tres), la de la Magdalena de Tudela (con cuatro), la de San Miguel de Estella (con cinco) y pocas más²¹.

En cualquier caso, no dudo que los artistas sorianos estuviesen acostumbrados a esculpir, pues la alta calidad de algunas escenas indican que se desenvuelven con seguridad. Pero debido a todo lo expuesto, considero que debió de ser la primera vez que estos maestros se encontraron con tantas arquivoltas historiadas para tallar. Aunque es

²⁰ Algo similar sucedió en el rosetón, véase el capítulo XII. Tampoco puedo respaldar mis afirmaciones en las medidas de cada dovela ya que tal y como he apuntado anteriormente en la restauración más detallada que se ha hecho, la llevada a cabo por Coresal, no se realizó el levantamiento fotogramétrico de la fachada.

²¹ Véase el capítulo VIII.

evidente que antes ya habían trabajado con escultura, no creo que se hubiesen enfrentado a una portada de este tipo. Lo lógico es que más tarde ya no cometieran este error, pero lamentablemente no se puede rastrear su huella pues no hay otras portadas con roscas tan completas en las que se encuentren los mismos rasgos de estilo.

En cuanto al modo de trabajar a nivel individual, creo que en primer lugar se realizaba el diseño sobre la piedra. El método de talla es hoy día visible gracias a la dovela inacabada A II 11 y al capitel Cf I 5 (donde se ve que aún no se han delimitado bien los pliegues). En la dovela es donde mejor se aprecia la manera de actuar: se pueden ver a las tres figuras de la composición desbastadas y parcialmente modeladas, de hecho, no se aprecian bien los rasgos físicos, las cabezas son tratadas de manera simple y los cuerpos no están aún delimitados. Supongo que los escultores dibujaban sobre el bloque de piedra, trazaban los contornos principales y más tarde eliminaban lo que quedaba para dejar nítido el volumen de cada elemento, después procedían a realizar el acabado mediante cinceles y punteros. Cada artista tallaba el bloque de piedra según las recetas del conjunto, la forma de ejecución que le parecía más adecuada, la composición que creía más satisfactoria y los modelos iconográficos que recordaba o los que le pedía el responsable del programa. Si un mismo artista hubiese realizado todos los esquemas de base, la uniformidad de las composiciones sería más evidente de lo que se puede constatar; además, si alguno de los escultores hubiese estado especializado en plegados los hubiera realizado casi todos y éstos hubieran sido muy similares siempre, cosa que no sucede. Así pues, creo que los criterios de quien dirigía las obras eran los que se imponían, y posiblemente él mismo determinaba qué era lo que cada artista debía hacer con la consecuente distribución del trabajo.

F. 104, 178

- XV. 4. Conclusiones

El juicio se debe basar en las escasas herramientas de las que se dispone para poder ordenar sistemáticamente la información. De esta forma, los datos de observación han sido evaluados para concluir ciertos modos de actuación de los artistas, señalar las diferencias entre los relieves, localizarlas en la fachada y establecer una explicación de las labores de montaje.

Aunque la veracidad de mis valoraciones resulta algo muy complicado de demostrar, he intentado distribuir el trabajo de los maestros según una hipótesis de interpretación de las tareas. De tal manera, he determinado nueve modos diferentes de

esculpir: de ellos, dos parecen corresponder a los artistas principales y el resto se relaciona con varios colaboradores que ayudan en las obras. Gracias al establecimiento de los rasgos característicos de cada uno de los modos concretados he podido comparar las obras de la cantería soriana con las iglesias que muestran más cercanías en el estilo. Así, las similitudes resultan ser más o menos parciales e interesantes con la Magdalena de Tudela, el Burgo de Osma, San Nicolás de Soria, Ahedo de Butrón, San Juan de Duero, Cerezo de Riotirón y Silos.

Por otro lado, es interesante resaltar que ciertos detalles indican la dificultad de llevar a cabo tantas arquivoltas decoradas a partir de una secuencia narrativa. Parece que la escasa familiarización de los maestros con el montaje de cuatro roscas historiadas hizo que se desviaran los ejes de las claves y en consecuencia las dimensiones de las dovelas presentan algunas irregularidades.

La principal cuestión que se considerará a continuación es si los mismos escultores de Soria trabajaron en otros lugares de la Península. Para ello será necesario profundizar en el problema de las filiaciones y realizar un detallado mapa que permita localizar las obras del entorno que presentan los rasgos más similares. En ese contexto se valorará el papel del taller de Santo Domingo.

Tal y como he hecho en la introducción a la segunda parte de este estudio, recurro a las palabras de Valdez del Álamo para comenzar el tercer bloque. Al hilo de unas reflexiones acerca del estilo románico, en un artículo escrito hace tan sólo cinco años, esta autora considera que “la iglesia de Santo Domingo [...] resulta ser una fuente fértil para el arte tardorrománico de la Península, aunque este monumento no ha recibido la atención que se merece por parte de los estudiosos”¹. El hecho de resaltar estas ideas da cuenta tanto de la importancia de la obra como de la carencia de análisis profundos.

A pesar de que en las últimas décadas el estudio de la escultura románica hispana ha interesado a un buen número de investigadores, el avance de los conocimientos en torno a la definición de los estrechos lazos artísticos de iglesias tan importantes como Santo Domingo, aún no es suficientemente firme. Las opiniones de los estudiosos se han multiplicado, pero algunas valoraciones han partido de discusiones parciales ya que todavía no se ha llevado a cabo la tarea de ahondar en los rasgos de estilo más destacados de la parroquia soriana.

Así, en las páginas siguientes pretendo, entre otras cuestiones, completar y justificar algunas afirmaciones vertidas hasta el momento, pero ahora desde la perspectiva del estilo. Paralelamente al enfoque de la iconografía, el estudio de los estilemas permitirá definir en qué medida las principales canterías de la época influyeron en el taller soriano, de qué modo los artistas de Soria conocían otras obras, y cómo intervinieron estos maestros en otros monumentos. En definitiva, intentaré aportar luz acerca del problema

¹ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Ortodoxia y Heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la cuestión*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IX-X (1997-1998), p. 19.

para establecer, en la medida de lo posible, cuál fue el papel de este centro artístico. Al margen del valor temático ya resaltado en las páginas precedentes, es evidente que Santo Domingo merece un completo estudio formal.

La finalidad de los capítulos siguientes consiste en enfilas las líneas de conexión de los variados monumentos hispanos, algunos ciertamente excepcionales, que participaron de la corriente artística de la segunda mitad del siglo XII de la cual la parroquia soriana resulta ser, en la actualidad, un exponente destacado. En primer lugar propongo definir el estilo de los relieves; para, en segundo lugar, profundizar en aspectos del taller tales como la distinción de los modos de esculpir y así, más adelante, poder ofrecer una posible explicación de la manera de trabajar de los artistas. En tercer lugar, propongo un análisis de las obras que permitirá concretar el papel de esta iglesia en la evolución del tardorrománico hispano así como sus filiaciones. Y finalmente intentaré aportar mis conclusiones acerca de las dataciones (a pesar de que ellas no son un fin en sí mismas sino un complemento más).

Desde la perspectiva del estilo los análisis completarán los argumentos iconográficos y a partir de ambos estudios se verá de manera más clara el indudable valor de Santo Domingo de Soria.