

## 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 Paloma<sup>1</sup>. 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.

---

<sup>1</sup> 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 evocada<sup>2</sup>. De hecho, Teófilo fue el primero que, al interpretar las Escrituras, introdujo el término *Trinitas* para aplicarlo a la divinidad<sup>3</sup>. 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”<sup>4</sup>. *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 divina<sup>5</sup>. 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

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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”<sup>6</sup>. 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 de 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 Abraham<sup>7</sup>. 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

---

<sup>6</sup> 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*”<sup>8</sup>. 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”<sup>9</sup>. 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*<sup>10</sup>. 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 temporales<sup>11</sup>. Además estos autores creen, en

---

<sup>7</sup> 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.*

<sup>8</sup> SAN AGUSTÍN, *Obras completas*, Vol. XXIII, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1983, pp. 263-264.

<sup>9</sup> SAN AGUSTÍN, *Obras completas. Escritos contra los arrianos y otros herejes*, Vol. XXXVIII, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1990, p. 480.

<sup>10</sup> ISIDORO DE SEVILLA, PL 82, 265. Sobre las herejías tomó como modelo y fuente de inspiración a San Agustín.

<sup>11</sup> 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”<sup>12</sup>.

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 Trinidad<sup>13</sup>.

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 Dios<sup>14</sup>.

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*.

---

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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)<sup>15</sup>.

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 totalidad<sup>16</sup>. 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 otros<sup>17</sup>. Así, se insistía sobre todo en la unidad, y se subrayaba la vinculación perfecta y la igualdad<sup>18</sup>. Otras variantes enfatizaban algunos aspectos determinados como el de la dualidad de Cristo, y para ello se representaba la “Binidad”<sup>19</sup>. En este mismo

---

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 9.

<sup>17</sup> Como sucede en las Homilias 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).

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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 Pericopes 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”<sup>20</sup>. 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*<sup>21</sup>.

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”<sup>22</sup>. 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)<sup>23</sup>.

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.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> Como ocurre, entre otros, con el icono de Novgorod de la Galería Tretyakof. 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 Epulón<sup>24</sup>.

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 tema<sup>25</sup>. 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 anciano<sup>26</sup>. Un análisis detallado como el de Baschet revela la singularidad de cada una de las variaciones<sup>27</sup>. 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*.

---

<sup>24</sup> Además, aunque en otro contexto, Abraham es un personaje ligado a la Trinidad desde el apoyo patristico de San Agustín y San Gregorio a la cuestión de la Teofanía de Mambré de Gn 18, 1-3.

<sup>25</sup> Hablaré detalladamente de la parábola, en referencia al capitel lateral Cf I 3, en el capítulo XIII.

<sup>26</sup> Los ejemplos correspondientes al grupo a) servirán para analizar una imagen de la segunda arquivolta (A II 6). Al respecto, véase el capítulo VIII.

<sup>27</sup> 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 Homilias 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 palmas<sup>28</sup>. Markow considera que los manuscritos bizantinos del siglo IX fueron: “la fuente para una nueva iconografía inventada: el Seno de Abraham”<sup>29</sup>. 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 Homilias de Gregorio Nacianceno”<sup>30</sup>. 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 alto<sup>31</sup>. Además, la presencia de los ángeles también se puede relacionar, en cierta medida, con el Tetramorfos del tímpano soriano<sup>32</sup>. 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*<sup>33</sup>. 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 Liuthar<sup>34</sup>.

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

<sup>28</sup> El deterioro de la imagen es demasiado grande y no se puede asegurar bien la posición.

<sup>29</sup> MARKOW, Deborah, *The Soul in Ninth-century Byzantine Art: Innovative Iconography and the Dilemma of Resurrection*, en “Rutgers Art Review”, (1983), p. 2.

<sup>30</sup> BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000, p. 109.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> Es interesante resaltar que es bastante habitual la aparición de ángeles en torno a Abraham. Hablaré de este tema más adelante.

<sup>33</sup> 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)<sup>35</sup>. 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 bizantino<sup>36</sup>.

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 pequeño<sup>37</sup>. 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 Virgen<sup>38</sup>. 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

F. 315

F. 319

F. 288

F. 290, 293

<sup>34</sup> BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000, p. 109.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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 Sapas-Neredicy, en Torcello, y en otros ejemplos más.

<sup>37</sup> 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*.

<sup>38</sup> Como sucede con el Nacimiento, Baño y Presentación en el Templo.

limitaran a adoptar el mismo esquema formal<sup>39</sup>. 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 clipeo, 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 Cristo<sup>40</sup>. Similar tradición se puede ver en otros ejemplos<sup>41</sup>. 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 frecuentes<sup>42</sup>. En esta línea, también quiero llamar la atención sobre las imágenes de algunos profetas con el Niño en brazos<sup>43</sup>. Además, la importancia concedida a la posición del Hijo en el regazo del Padre se puede vincular con ciertas tradiciones antiguas<sup>44</sup>. Papadopoulos insiste en que el acto de colocar al niño en las rodillas es un

F. 307, 309

<sup>39</sup> 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)*, Paris, 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*)

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> 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

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> Como se ve en las imágenes de las miniaturas con Isaías y Habacuc (Nueva York, Pierpont Morgan gr. ms. 1, fol. 381v y 378r).

<sup>44</sup> PAPAPOULOS, 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 Testamento<sup>45</sup>. 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 perdido<sup>46</sup>. Indico estos ejemplos para dejar constancia de la variedad de modelos en los que se pudieron inspirar los creadores del tipo *Paternitas*<sup>47</sup>. 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 1927<sup>48</sup>. 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”<sup>49</sup>. 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 “profilación 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.

<sup>45</sup> 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”.

<sup>46</sup> 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 código 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.

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> 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. Friedländer*, 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.

<sup>49</sup> 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”<sup>50</sup>. 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”<sup>51</sup>. 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 paloma<sup>52</sup>. 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 Occidente<sup>53</sup>. Años más tarde, Boespflug y Zaluska no dudan acerca de que el tipo de Trinidad 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 603<sup>54</sup>. Seguidamente trataré de justificar que no coincido

F. 286

F. 299

<sup>50</sup> PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 68.

<sup>51</sup> 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.

<sup>52</sup> 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).

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> BOESPFLUG, François y ZALUSKA, Yolanta, *Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV<sup>e</sup> 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*<sup>55</sup>. 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”<sup>56</sup>. 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 paño<sup>57</sup>. 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”<sup>58</sup>.

F. 297, 303, 312 <sup>55</sup> 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.

<sup>56</sup> PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 68.

F. 301-302, 317 <sup>57</sup> Así, destaca la figuración de Moissac, Monreale, Paimplied, Massac, Vigeois, Vézelay, Autun, Ripoll, Saint-Denis, Lincoln, etc.

<sup>58</sup> BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000, p. 275.

Opinión que comparte Germán de Pamplona, según él, “es la primera figuración conocida de la Trinidad *Paternitas*”<sup>59</sup>. 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*”<sup>60</sup>. 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 respecto<sup>61</sup>. 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”<sup>62</sup>. 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 bizantinos<sup>63</sup>. 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

<sup>59</sup> PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 67.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>61</sup> NOEL, William, *The Harley Psalter*, Cambridge, 1995, pp. 193-196.

<sup>62</sup> 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”<sup>64</sup>. 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”<sup>65</sup>.

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,

---

<sup>63</sup> KANTOROWICZ, Ernst, *The Quinity of Winchester*, en “The Art Bulletin”, XXIX (1947), pp. 100-120.

<sup>64</sup> BRÉHIER, Louis, *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, París, 1928 (1918), p. 237.

<sup>65</sup> 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)<sup>66</sup>. Los pies y piernas de Jesús aparecen rectos en Soria, la Calzada y Compostela<sup>67</sup>, 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 rota<sup>68</sup>. 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 desnudo<sup>69</sup>. 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.

<sup>66</sup> 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.

<sup>67</sup> 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.

<sup>68</sup> Sobre la paloma de la Calzada hablaré más adelante.

<sup>69</sup> 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 comparación<sup>70</sup>. 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”<sup>71</sup>. 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)<sup>72</sup>. 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

---

<sup>70</sup> “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”.

<sup>71</sup> 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.

<sup>72</sup> No obstante, en la Biblia de Dijon, en el manuscrito Vysehrad y en el Evangelio Krakovsky Jesé está de pie.

muchas y variadas”<sup>73</sup>. 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 origen<sup>74</sup>. De hecho, ciertos personajes con importancia simbólica para la idea genealógica que parece dominar el conjunto aparecen en otra de las pilastras de la cabecera<sup>75</sup>. 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)<sup>76</sup>. Este dato me parece significativo para fundamentar un posible vínculo con Silos. Al respecto Yarza 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

---

<sup>73</sup> 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.

<sup>74</sup> 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.

<sup>75</sup> 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.

<sup>76</sup> 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<sup>77</sup>. 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”<sup>78</sup>.

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”<sup>79</sup>. 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

<sup>77</sup> 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.

<sup>78</sup> 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.

<sup>79</sup> 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 idea<sup>80</sup>.

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 principia* es, sin duda, el símbolo de Juan. Mientras, en el lado opuesto se adivinan los restos de un ángel, posiblemente correspondiente a Mateo<sup>81</sup>. 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)<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> 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.

F. 661, 678-  
680

<sup>81</sup> 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.

<sup>82</sup> 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.

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”<sup>83</sup>. 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 cuestiones<sup>84</sup>.

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

<sup>83</sup> 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 XIIème 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.

<sup>84</sup> 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 Península<sup>85</sup>. 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 Silos<sup>86</sup>. 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 miniaturas<sup>87</sup>. 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)<sup>88</sup>, 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.

<sup>85</sup> 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.

<sup>86</sup> 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.

<sup>87</sup> 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.

<sup>88</sup> 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”<sup>89</sup>. Por su parte, Frontón estudia la irradiación del ciclo de Natividad de impronta silense en un buen número de ejemplos castellanos<sup>90</sup>. Melero destaca las filiaciones en torno al foco Osma-Soria (derivado de Silos) del tema de Herodes con el demonio<sup>91</sup>. Y, recientemente, Boto examina el éxito de los esquemas de los seres imaginarios silenses y prueba la vasta proliferación de estos monstruos<sup>92</sup>. 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)<sup>93</sup>. Al margen del ambiente espiritual e intelectual el monasterio era sumamente importante por ser un lugar de peregrinaje nacional de primer orden<sup>94</sup>. 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

---

<sup>89</sup> VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Triumphal Visions and Monastic Devotions: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos*, en “Gesta”, XXIX/2 (1990), p. 180.

<sup>90</sup> 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.

<sup>91</sup> 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.

<sup>92</sup> 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.

<sup>93</sup> *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 sabe<sup>95</sup>. 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”<sup>96</sup>.

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

---

<sup>94</sup> La comunidad era numerosa según explica el propio Grimaldo: FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, p. 46.

<sup>95</sup> 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.

<sup>96</sup> 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 común<sup>97</sup>. 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 Soria<sup>98</sup>.

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 laterales<sup>99</sup>. 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 calceatenses<sup>100</sup>.

<sup>97</sup> 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.

<sup>98</sup> 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.

<sup>99</sup> 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.

<sup>100</sup> 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”<sup>101</sup>. 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 Gloria<sup>102</sup>. 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 Soria<sup>103</sup>. 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”<sup>104</sup>. 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 tipo<sup>105</sup>. Y, finalmente, entre las menciones más actuales, Yarza apunta que en “Santo Domingo de la Calzada la calidad es

---

<sup>101</sup> HEIMANN, Adelheid, *L'Iconographie de la Trinité. Une formule byzantine et son développement en Occident*, en “L'Art Chrétien”, I (1934), p. 41.

<sup>102</sup> PÉREZ DE URBEL, Justo, *El claustro de Silos*, Burgos, 1975 (1930), p. 194.

<sup>103</sup> 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.

<sup>104</sup> PAMPLONA, Germán de, *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 79.

<sup>105</sup> 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 soriana”<sup>106</sup>.

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 todos<sup>107</sup>. 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.

---

<sup>106</sup> 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.

<sup>107</sup> 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 conclusión<sup>108</sup>.

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”<sup>109</sup>. Además, en el ciborio de Compostela “según el Códice Calixtino se había labrado la Trinidad”<sup>110</sup>. 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”<sup>111</sup>. 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.

<sup>108</sup> En el capítulo XVI acerca de las relaciones estilísticas profundizaré algo más en las diferencias y similitudes entre estos talleres.

<sup>109</sup> 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.

<sup>110</sup> 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.

<sup>111</sup> 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 Trinidad<sup>112</sup>. 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”<sup>113</sup>.

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 eterna<sup>114</sup>. 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

---

<sup>112</sup> 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.

<sup>113</sup> SAN AGUSTÍN, *Obras completas. Sermones. Questiones evangeliorum*, Vols. XXIII-XXVI, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1983.

<sup>114</sup> 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 dos<sup>115</sup>. 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 Abraham<sup>116</sup>. 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”<sup>117</sup>. 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

---

<sup>115</sup> 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.

<sup>116</sup> 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).

<sup>117</sup> LUCAE TUDENSIS, *De Altera Vita II*, cap. 9, Bibliotheca Veterum Patrum XXV, Lyon, 1977, p. 222.

ofensiva propia del siglo XII<sup>118</sup>. 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 XII<sup>119</sup>. 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

---

<sup>118</sup> 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.

<sup>119</sup> 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 adopcionismo<sup>120</sup>. 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 Personas<sup>121</sup>. 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 Padre<sup>122</sup>. 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

---

<sup>120</sup> BASCHET, Jérôme, “In sinu Patris. Remarques sur 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, pp. 535-536.

<sup>121</sup> BOESPFLUG, François y ZALUSKA, Yolanta, *Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident de l’époque carolingienne au IVe Concile du Latran (1215)*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXXVII (1994), p. 184.

<sup>122</sup> 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”<sup>123</sup>. 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”<sup>124</sup>. 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 ommnes haereses, maxime contra priscillianistas* se condenó el “panteísmo, el antitrinitarismo, el doketismo y las antítesis de Marción”<sup>125</sup>. 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”<sup>126</sup>. 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*”<sup>127</sup>. Más adelante, “retoñó el cisma [...] y duras palabras tiene el Papa Inocencio para la terquedad e intolerancia de los luciferianos”<sup>128</sup>. 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

---

<sup>123</sup> POZA YAGÜE, Marta, *Santo Domingo de la Calzada-Silos-Compostela. Las representaciones del “árbol de Jesús” en el tardorrománico hispano: particularidades iconográficas*, en “Archivo Español de Arte”, 295 (2001), p. 311.

<sup>124</sup> EPALZA, Mikel de, *Jesús entre judíos, cristianos y musulmanes hispanos (siglos VI-XVII)*, Granada, 1999, p. 275.

<sup>125</sup> 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.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 147.

naturalezas, surge el término *adoptivus*, referido a la naturaleza humana, frente al *propius*, referido a la naturaleza divina<sup>129</sup>. 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”<sup>130</sup>. 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”<sup>131</sup>. 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”<sup>132</sup>. 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”<sup>133</sup>. 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”<sup>134</sup>.

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”<sup>135</sup>. 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

<sup>129</sup> ANDRÉS, Melquíades (dir), *Historia de la Teología Española. Desde sus orígenes hasta fines del siglo XVI*, Vol. I, Madrid, 1983, p. 366.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 397.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 367.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 378.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 379.

<sup>134</sup> EPALZA, Mikel de, *Jesús entre judíos, cristianos y musulmanes hispanos (siglos VI-XVII)*, Granada, 1999, p. 259.

<sup>135</sup> JEDIN, Hubert, *Manual de Historia de la Iglesia*, Barcelona, 1979 (1973), p. 493.

error”<sup>136</sup>. 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 tiempo<sup>137</sup>. 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 querrela 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 Trinidad<sup>138</sup>. Para Jedin: “el *Filioque* tan controvertido, tiene una raíz antiarriana”<sup>139</sup>. 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 Trinidad<sup>140</sup>. 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.

---

<sup>136</sup> 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.

<sup>137</sup> 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).

<sup>138</sup> MEYENDORF, Jean, *Initiation à la Theologie Byzantine*, París, 1975, p. 125.

<sup>139</sup> JEDIN, Hubert, *Manual de Historia de la Iglesia*, Barcelona, 1979 (1973), p. 120.

<sup>140</sup> 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.<sup>141</sup>. 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”<sup>142</sup>. 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 combatirlos. 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 heréticos<sup>143</sup>.

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,

---

<sup>141</sup> 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).

<sup>142</sup> 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.

<sup>143</sup> 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”<sup>144</sup>.

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”<sup>145</sup>. 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”<sup>146</sup>. 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”<sup>147</sup>. Esta idea también es la que manifiesta Bartal cuando dice que: “al significado religioso hay que añadir connotaciones

---

<sup>144</sup> ANDRÉS, Melquíades (dir), *Historia de la Teología Española. Desde sus orígenes hasta fines del siglo XVI*, Vol. I, Madrid, 1983, pp. 427, 429.

<sup>145</sup> 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.

<sup>146</sup> 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.

<sup>147</sup> 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”<sup>148</sup>. 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 idea<sup>149</sup>. 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 XV<sup>150</sup>. 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”<sup>151</sup>. 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

---

<sup>148</sup> BARTAL, Ruth, *The Survival of Early Christian Symbols in 12<sup>th</sup> century Spain*, en “Príncipe de Viana”, 181 (1987), pp. 299-315.

<sup>149</sup> WILLIAMS, John, *Generaciones Abraháe: Reconquest Iconography in Leon*, en “Gesta”, 16 (1977), pp. 3-14.

<sup>150</sup> 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.

<sup>151</sup> 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”<sup>152</sup>. 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”<sup>153</sup>. 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*”<sup>154</sup>.

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”<sup>155</sup>. 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 monarquía<sup>156</sup>. 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 tierra<sup>157</sup>. 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

<sup>152</sup> BERNABÉ PONS, Luis, *El Evangelio de San Bernabé. Un evangelio islámico español*, Alicante, 1995, p. 178.

<sup>153</sup> ANDRÉS, Melquiades (dir), *Historia de la Teología Española. Desde sus orígenes hasta fines del siglo XVI*, Vol. I, Madrid, 1983, p. 416.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 422.

<sup>155</sup> 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.

<sup>156</sup> 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.

<sup>157</sup> 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*<sup>158</sup>. 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”<sup>159</sup>. 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 Soria<sup>160</sup>.

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 Bizancio<sup>161</sup>. 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

---

<sup>158</sup> 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).

<sup>159</sup> 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.

<sup>160</sup> 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.

<sup>161</sup> 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<sup>e</sup> 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”<sup>162</sup>. 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

F. 73-74

---

de Compostela, 1991 (1988), pp. 199-212; y BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000.

<sup>162</sup> 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 toro<sup>163</sup>. 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

---

<sup>163</sup> 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<sup>164</sup>.

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 evangelistas<sup>165</sup>.

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 paños<sup>166</sup>. Por otro lado, la importancia de los ángeles es destacada en múltiples ocasiones<sup>167</sup>.

F. 327-330

---

<sup>164</sup> 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.

<sup>165</sup> 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.

<sup>166</sup> Hablaré de ello más adelante.

<sup>167</sup> 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 libros<sup>168</sup>.

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 actitudes<sup>169</sup>. 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.

<sup>168</sup> 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.

<sup>169</sup> 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 pupitre<sup>170</sup>.

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 visigoda<sup>171</sup>. Esta tradición tuvo su auge entre los siglos IX-XII y España aparece como un lugar de relevancia en la difusión del tema<sup>172</sup>. En realidad, el tipo antropomorfo se puede remontar formalmente hasta la iconografía egipcia<sup>173</sup>. 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”<sup>174</sup>. Los coptos hablaban de ángeles, testigos de la divinidad, que aparecían como criaturas incorpóreas con cabezas sobre las alas<sup>175</sup>.

<sup>170</sup> 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).

<sup>171</sup> Mediante el capitel de Córdoba del siglo VII.

<sup>172</sup> 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).

<sup>173</sup> Los motivos de hombres con cabezas de animal también aparecen de manera destacada desde la antigüedad en Siria y Asia.

<sup>174</sup> WERNER, Martin, *On the Origin of Zooantropomorphic Evangelist Symbols: The Early Christian Background*, en “Studies in Iconography”, 10 (1984-1986), pp. 1-35.

<sup>175</sup> 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*<sup>176</sup>. 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 ángeles<sup>177</sup>. 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.

<sup>176</sup> Los ángeles en torno a la mandorla se ven frecuentemente. En el Evangelio de Rabula (Florencia, 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 Cornèllà 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.

<sup>177</sup> 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 ángeles<sup>178</sup>. Según Baschet: “apareció en el siglo IX, la figuración perduró largamente y conoció una difusión paralela al éxito del Paraíso de Abraham”<sup>179</sup>. 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)<sup>180</sup>.

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.

<sup>178</sup> 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.

<sup>179</sup> 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.

<sup>180</sup> 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<sup>181</sup>. 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<sup>182</sup>. En esta línea, Crozet opinó que: “Tahull presenta una iconografía rara en Europa y aún más en Italia excepto en Lombardía<sup>183</sup>. 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<sup>184</sup>. 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<sup>185</sup>. 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

<sup>181</sup> 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.

<sup>182</sup> 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.

<sup>183</sup> 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.

<sup>184</sup> 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.

<sup>185</sup> 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”<sup>186</sup>. Y creyó que “si nuestras conclusiones son correctas, la serie pirenaica y castellana de evangelistas alados pudo ser originada como un relativo fenómeno local”<sup>187</sup>. 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”<sup>188</sup>. 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)<sup>189</sup>.

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 atril<sup>190</sup>. 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

<sup>186</sup> 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.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>188</sup> 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.

<sup>189</sup> 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.

<sup>190</sup> 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)<sup>191</sup>. 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

---

<sup>191</sup> 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 inspiraba<sup>192</sup>.

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 frente<sup>193</sup>. 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 Valcabrière y a Saint-Bertrand-de-Comminges). De todos modos, la representación con los seres alados pertenece a una tradición cercana a la de Tahull<sup>194</sup>. 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

<sup>192</sup> Este altar está catalogado como perteneciente a Ginestarre de Cardós en DURLIAT, Marcel, *Pyrenées romanes*, París, 1969. En el frontal de Santa Maria 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.

<sup>193</sup> En la actualidad se han aislado estas esculturas del resto del sarcófago y se han colocado, fuera de contexto, sobre la cripta.

<sup>194</sup> 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”<sup>195</sup>.

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”<sup>196</sup>. 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

<sup>195</sup> 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.

<sup>196</sup> 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 común<sup>197</sup>.

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 artista<sup>198</sup>.

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 hispano<sup>199</sup>. 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

<sup>197</sup> 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.

<sup>198</sup> Además aparecen otras similitudes en los conceptos de estos tres tímpanos castellanos, paralelismos de los que hablaré un poco más adelante.

<sup>199</sup> 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 1088<sup>200</sup>, 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)<sup>201</sup>.

### - 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.

<sup>200</sup> *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

<sup>201</sup> 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 *Maiestas*, 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 Pedro<sup>202</sup>. 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 judío<sup>203</sup>. 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 Trinidad<sup>204</sup>. Finalmente, tampoco considero que se trate de San Juan Bautista por el contexto temático y porque casi nunca porta nimbo ni filacteria<sup>205</sup>. 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

<sup>202</sup> 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".

<sup>203</sup> 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.).

<sup>204</sup> 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).

<sup>205</sup> 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.

F. 80

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 Silos<sup>206</sup>.

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 evangelistas<sup>207</sup>. 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.

---

<sup>206</sup> 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 principal<sup>208</sup>. Seguramente este detalle se debe relacionar con las imágenes de la Anunciación en las que la Virgen siempre aparece a la derecha del ángel<sup>209</sup>.

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 plegados<sup>210</sup>.

F. 333-336,  
604

<sup>207</sup> Los otros son Jeremías, Ezequiel y Daniel.

<sup>208</sup> 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

<sup>209</sup> 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

<sup>210</sup> 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 conjunto<sup>211</sup>.

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 personajes<sup>212</sup>. 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 alma<sup>213</sup>. 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 habitual<sup>214</sup>.

- **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 tímpano<sup>215</sup>. 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

---

<sup>211</sup> Remito al capítulo en el que se distinguen los modos de hacer del taller soriano.

<sup>212</sup> 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.

<sup>213</sup> 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.

<sup>214</sup> 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.

<sup>215</sup> 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 laterales<sup>216</sup>. 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 Garray y el de San Juan de la Rabanera”<sup>217</sup>. 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”<sup>218</sup>.

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

<sup>216</sup> 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.

<sup>217</sup> 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 Soria<sup>219</sup>.

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 portada<sup>220</sup>. 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: David<sup>221</sup>; 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)<sup>222</sup>. 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

<sup>218</sup> 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.

<sup>219</sup> 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 Tozalmo se rodea de los cuatro ángeles-evangelistas y de cuatro figuras laterales.

<sup>220</sup> 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.

<sup>221</sup> 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.

<sup>222</sup> 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 parecidas<sup>223</sup>. Profundizaré en ello a medida que el estudio iconográfico avance.

Finalmente, en la puerta sur de Tozalmo 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 cuatro<sup>224</sup>. 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.

---

<sup>223</sup> 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

---

<sup>224</sup> 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 contrario<sup>225</sup>. 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 común<sup>226</sup>.

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.

---

<sup>225</sup> 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).

<sup>226</sup> CHRISTE, Yves, *Les grands portails romans. Études sur l'iconographie des théophanies romanes*, Génova, 1969, p. 11.