

## - VIII. LAS CUATRO ARQUIVOLTAS

“Un buen estudio del contenido no solo es útil para la comprensión histórica de una obra de arte, sino que también enriquece y clarifica la experiencia estética de una forma peculiar”.

Erwin Panofsky

Suele afirmarse que el programa iconográfico de la portada de Santo Domingo es muy rico, pero aún se puede concretar más: sus arquivoltas hacen de ella una de las obras tardorrománicas con ciclos temáticos más completos de las que han llegado hasta la actualidad. Sorprendentemente, su interesante iconografía no ha sido estudiada con detenimiento por lo que este capítulo aborda el análisis de las roscas con la intención de explicar sus particularidades y conocer mejor la tradición en la que se deben incluir.

Debido a la complejidad y cantidad de asuntos esculpidos a lo largo de las cincuenta y tres dovelas, el estudio parte de una serie de puntos que se repiten en cada apartado: el análisis comienza por identificar cada escena; tras la distinción de los temas intento averiguar el pasaje que inspiró cada representación<sup>1</sup>; y más adelante establezco en qué medida las imágenes pertenecen a tradiciones propias del ámbito hispano o responden a trayectorias vinculadas con otros lugares<sup>2</sup>. Parece que mientras algunas singularidades revelan que no todos los modelos se relacionan con una corriente exclusiva de los reinos peninsulares, otras semejanzas plantean la existencia de cuadernos de bocetos compartidos que explicarían la difusión de ciertos temas por zonas concretas. Precisamente alrededor de estos asuntos giran las principales dificultades de este estudio.

### - VIII. 1. Primera arquivolta: los Ancianos del Apocalipsis

<sup>1</sup> Por ello es fundamental conocer las referencias literarias a partir de textos canónicos, apócrifos, sermones, homilías, teatro, etc. Si bien es verdad que estas fuentes, en un principio, no fueron los principales condicionantes para las escenas sorianas, no es menos cierto que su papel en los inicios de la formación de cada imagen fue determinante. Los textos se muestran en nota para no interrumpir el discurso, y a pesar de que algunos resultan realmente importantes se mantienen en los pies de página para seguir un orden lógico.

<sup>2</sup> De este modo es esencial ver cómo se creó, desarrolló o reinterpretó cada tema y para ello es preciso contar con el mayor número posible de ejemplos comparativos anteriores y contemporáneos. Las similitudes

Parte del interés de esta representación viene determinado por la existencia de otras obras escultóricas en las que aparece desarrollado el mismo tema en el mismo soporte (es decir, en una arquivolta completa). Este hecho corrobora la presencia de una tradición en la que se concedía una notable importancia a la representación monumental de los veinticuatro Ancianos en torno al grupo central del tímpano. Significativamente, las conexiones más próximas se establecen en una serie de monumentos hispanos que, además, comparten otros rasgos con Santo Domingo. Aunque han pasado muchos años desde que Gaya vinculó a los Ancianos de la iglesia soriana con un posible origen en Saintonge y Poitou, muchos autores han dado por válida esta idea sin calibrar los verdaderos vínculos y aún hoy algunos investigadores creen que dicha influencia francesa fue consecuencia de un impulso aislado de los reyes Alfonso VIII y Leonor de Aquitania<sup>3</sup>. Sin embargo, tal y como trataré de demostrar, la existencia de ciertas similitudes con algunas obras galas no es suficiente como para constatar una relación directa. De hecho, todo apunta a que los antecedentes directos de este tema se encuentran en un ámbito geográfico muy próximo. Así, creo que los datos comparativos revelan interesantes aspectos que hasta hoy han sido pasados por alto.

- *Fuentes literarias*

Para establecer el significado de estas figuras hay que acudir al Apocalipsis de San Juan, texto que cuenta con algunos episodios clarificadores<sup>4</sup>. De hecho, la arquivolta concuerda (a pesar de algunos matices) con lo esencial y reduce los versículos citados a una sola imagen<sup>5</sup>. No creo que se deba ir más allá de lo que la

---

permiten establecer las influencias más importantes y las divergencias resaltan las particularidades a tener en cuenta.

<sup>3</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El arte románico en Soria*, Madrid, 1946, pp. 139, 142. Remito a los capítulos anteriores, sobre todo al tercero, para constatar quiénes opinan como este autor.

<sup>4</sup> En varios fragmentos se reitera el tema principal: Ap 4, 4: "Vi veinticuatro tronos alrededor del trono, y sentados en los tronos, a veinticuatro Ancianos con vestiduras blancas y coronas de oro sobre sus cabezas"; Ap 4, 10-11: "los veinticuatro Ancianos se postran ante el que está sentado en el trono y adoran al que vive por los siglos de los siglos, y arrojan sus coronas delante del trono diciendo: "Eres digno, Señor y Dios nuestro, de recibir la gloria, el honor y el poder, porque tú has creado el universo, por tu voluntad, no existía y fue creado"; Ap 5, 2: "Y vi a un Ángel poderoso que proclamaba con fuerte voz: ¿Quién es digno de abrir el libro y soltar sus sellos?"; Ap 5, 8: "Cuando lo tomé, los cuatro vivientes y los veinticuatro Ancianos se postraron delante del Cordero. Tenía cada uno una cítara y copas de oro llenas de perfumes, que son las oraciones de los santos"; Ap 5, 14: "Y los cuatro Vivientes decían: "Amén"; y los Ancianos se postraron para adorar"; Ap 11, 16-17: "Y los veinticuatro Ancianos que estaban sentados en sus tronos delante de Dios, se postraron rostro en tierra y adoraron a Dios diciendo: "Te damos gracias, Señor, Dios Todopoderoso, Aquel que es y que era porque has asumido tu inmenso poder para establecer tu reinado".

<sup>5</sup> En Soria los Ancianos no se arrodillan ni se postran pero muestran actitudes de adoración en concordancia con el pasaje bíblico y, en este sentido, resulta muy importante la correspondencia numérica. El intento de

tradicón exegética interpretó: los Ancianos aparecen en relación estrecha con una visión de la divinidad y en este caso adoran a la Trinidad *Paternitas* del tímpano.

Al margen del Apocalipsis no he encontrado ningún otro texto que justifique la importancia que se concede a esta representación, y como las características más recurrentes del tema confirman que, en general, se acudía a los modelos figurativos antes que al texto, parece que hay que buscar los paralelos de este grupo entre las obras de arte.

- *Inspiraciones, pervivencias y evolución*

Aunque la composición de los Ancianos responde a una tradición que se puede rastrear en la zona de Castilla, a la hora de establecer cuál pudo ser el centro creador de esta tipología es importante constatar una serie de tradiciones que podían haber formado parte del bagaje visual de quienes interpretaron plásticamente el modelo que más tarde se siguió en Soria.

Así, resulta interesante ver cómo durante mucho tiempo se mantuvieron ciertas formas. El motivo de los veinticuatro Ancianos parece que se originó en torno a los mosaicos paleocristianos de los cuales la representación más antigua corresponde al arco del triunfo de San Pablo Extramuros<sup>6</sup>. Es importante señalar que no se ha conservado ningún ciclo monumental anterior al año mil. Sin embargo, el tema conoció un gran desarrollo en el ámbito carolingio sobre todo a partir de la miniatura<sup>7</sup>. Por otro lado, la

---

establecer un significado simbólico para la cifra veinticuatro ha llevado a diversas interpretaciones. En Santo Domingo el número responde a una intención clara de concordancia con el texto de la Biblia, pero en otras obras no se respeta esta cifra (intentaré explicar este dato más adelante). Así, los Ancianos han sido identificados como las representaciones de doctores de la Antigua y de la Nueva ley, doce Apóstoles y doce profetas, símbolos de los veinticuatro libros del Antiguo Testamento, dioses del Zodiaco babilónico, horas del día, Jueces del Antiguo Testamento, clases sacerdotales del templo de Jerusalén, discípulos de la Iglesia, etc. Véase: AUSEJO, Santiago y Otros, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, 1970 (1966), pp. 90-91; y VVAA, *Enciclopedia de la Biblia*, Vol. I, Madrid, 1969 (1936), p. 491.

<sup>6</sup> En la actualidad está destruido y la imagen que se conoce es la del manuscrito que se encuentra en el Burial de Saint Gregory de Eton (Londres, College Library cod. 124, fol. 122 r). Desde finales del siglo V en adelante el motivo de los veinticuatro Ancianos se representó a menudo en Roma tal y como se ve en la iglesia de los Santos Cosme y Damián, en Santa Prassede, en el ábside de Santa María de Trastévere, en la desaparecida fachada del exterior de San Pedro del Vaticano y en otros ejemplos. En general, los Ancianos corresponden a personajes hieráticos (de dignidad casi senatorial) que parecen ir en procesión, muestran las manos veladas y ofrecen sus coronas para reverenciar a Cristo. Aunque no asemejan al tipo de representación soriana, resalto estos ejemplos porque con ellos se constata un marcado interés por destacar el tema desde época temprana.

<sup>7</sup> Según Christe, se pueden establecer tres grupos de representaciones de los Ancianos (con características diversas) dentro de la iluminación carolingia. En el primero, nunca están coronados, son imberbes y se sientan con gesto de aclamación con una copa o un arpa. Se trata del grupo del Apocalipsis de Tréveris (Munich, Bayerische Staatsbibl. cod. 31, fol. 14v). El segundo conjunto es el del tipo de las miniaturas de Bamberg (Munich, Bayerische Staatsbibl. ms. 140), en él los personajes aparecen coronados, barbudos y presentan copas con forma de cuerno. El tercero es el del tipo de la Biblia de Vivien (París, Bibl. Nat. lat. 1) donde todos los Ancianos están coronados. Se puede comprobar que las actitudes han cambiado respecto a las representaciones más antiguas: al hieratismo sacerdotal del arte paleocristiano se opone la vehemencia carolingia. Pronto la

tradición de los Beatos también jugó un papel muy importante en la evolución de la tipología de los Ancianos<sup>8</sup>. Pero según indica Meyendorf, en Oriente el Apocalipsis fue aceptado con reticencia y por ello no hay paralelos a tratar<sup>9</sup>.

En el románico se produjo una nueva eclosión de este tema y se reformuló la versión altomedieval: los personajes recuperan su ancianidad, portan nimbo o corona, casi siempre aparecen sentados y llevan instrumentos o botes, esporádicamente el tema aparece en capiteles y en general pasa a esculpirse en las portadas<sup>10</sup>. Según explica Boss-Favre: “una de las primeras representaciones en piedra fue la de Moissac, poco más tarde fueron introducidos en las arquivoltas, y particularmente en las iglesias de Poitou

---

adoración del cordero se sustituyó por la de Cristo y los Ancianos comenzaron a aparecer sentados: en el *Codex aureus* (Munich, Bayerische Staatsbibl. clm. 14000) se disponen en círculo y ofrecen sus coronas: CHRISTE, Yves, *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996, pp. 135-136. Desde luego, estas ilustraciones carolingias no son un precedente directo para el tipo de la arquivolta soriana, únicamente permiten, de nuevo, constatar el interés concedido a estos personajes.

<sup>8</sup> Aunque no existen cercanías con Santo Domingo se trata de más testimonios de la importancia de esta tradición. Suelen tener un aspecto juvenil, aparecen con nimbo, con vestimentas de tipo oriental, a menudo no llevan ningún instrumento de música (si los tienen suelen ser violas iguales) y es frecuente encontrarlos en torno al cordero apocalíptico. Entre otros muchos ejemplos destaca la miniatura de Silos (Londres, British Library Add. ms. 11695, fol. 83 y fol. 86v). Debido a la frecuencia de estas representaciones en el campo de la miniatura, a veces se ha determinado una influencia más o menos directa en el arte monumental. Así, se ha explicado la tumba de Saint-Junien como una derivación del Beato de Saint-Sever (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8878, fol. 121v y fol. 122r). Mâle, principal valedor de esta hipótesis, consideró que la mayor fuente de inspiración de los Ancianos fue la tradición mozárabe. Este investigador francés estableció la relación del tímpano de Saint-Pierre de Moissac con el Beato de Saint-Sever, tesis rechazada por Schapiro en 1954. El investigador americano dedujo que otra influencia importante para el motivo apocalíptico fue la del arte carolingio, y para ello se basó en las miniaturas de Auxerre. Aunque no es este el lugar adecuado para profundizar sobre el peso del Beato o las miniaturas carolingias en la escultura, apunto esta controversia para destacar que aún hoy algunos autores resaltan una u otra tradición para explicar ciertos modelos románicos. Entre otros: MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París, 1953 (1922), pp. 4-5; PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Vol. I, Boston, 1969, pp. 142-143; y FOCILLON, Henri, *L'art des sculpteurs romans*, París, 1931, pp. 3-7. No obstante, la mayor parte de los ejemplos citados por estos estudiosos ya han sido refutados a nivel monográfico. En oposición a las posturas mencionadas, Barral i Altet afirma que: “la influencia o la repercusión del arte de las ilustraciones de los Beatos fue casi inexistente durante el periodo románico”: BARRAL I ALTET, Xavier, “Repercusión de la ilustración de los Beatos en la iconografía del arte monumental románico”, en *Actas del Simposio para el estudio de los Códices del Comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana*, Madrid, 1978 (1976), pp. 36, 49. Por otro lado, algunos investigadores puntualizan que se deben combinar las dos tradiciones en las zonas de frontera KENAAN-KEDAR, Nurith y BARTAL, Ruth, *Quelques aspects de l'iconographie des vingt-quatre vieillards dans la sculpture française du XII siècle*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXIV (1981), p. 239.

<sup>9</sup> MEYENDORFF, Jean, *Initiation à la Théologie Byzantine*, París, 1975, p. 15. En consecuencia las imágenes de los Ancianos no se deben rastrear en Bizancio, en contra de lo que sucede en la mayor parte de las peculiaridades del resto de la portada soriana.

<sup>10</sup> Existen muy pocos ejemplos de pinturas murales con este tema y no es fácil encontrar esta representación aparte de las manifestaciones escultóricas y de miniatura. Fuera de España destacan los frescos de Castel Sant'Elia de Nepi (donde se siguen los dictados antiguos y los personajes aparecen con las manos veladas para ofrecer las copas), las pinturas del coro de Saint-Julien de Thevet (aunque las características no son similares a las anteriores, tampoco se acercan al caso de Santo Domingo), etc. En la Península la representación del ábside de San Justo de Segovia es la que alcanza mayor interés (sin embargo, tampoco hay contacto con la figuración soriana), también son importantes las pinturas de San Martín de Fenollar, el ábside de San Quirce de Pedret, la bóveda de Santa Bárbara de Barcelona, las de San Pablo de Fontclara, el frontis del arco preabsidal de San Vicente de Vió, y otros.

y de Saintonge porque no tenían espacio en el tímpano (ausente en esta región)”<sup>11</sup>. Aunque las diferencias son realmente notables, el prototipo de la escuela poitevina ha sido puesto en relación con Santo Domingo en varias ocasiones. Algunos autores mencionan que: “en la disposición y en las escenas escogidas se ve la influencia de la escultura románica del oeste y suroeste de Francia”<sup>12</sup>. Y otros concretan: “a esta misma influencia [poitevina] se debe, más que a la del Pórtico de la Gloria de Santiago, la iconografía del primer arco de la arquivolta, con los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis”<sup>13</sup>. Hablaré de este asunto seguidamente.

A la hora de establecer los posibles paralelos se han de tener en cuenta las características principales de la serie soriana. En este sentido, el primer rasgo significativo es (a) la colocación de los Ancianos sentados por parejas en disposición radial (justo en doce dovelas); el segundo, y a consecuencia del anterior, es (b) el mantenimiento del número veinticuatro personajes; el tercero, (c) la presencia del ángel en la clave (A I 7)<sup>14</sup>; el cuarto, (d) la aparición de nimbos y coronas; el quinto, (e) la existencia de instrumentos variados y redomas; y para finalizar (f) la variedad de las posturas.

Así, las obras más interesantes resultan ser aquellas en las que la escena aparece distribuida a lo largo de toda una arquivolta. De este modo, el estudio de los monumentos permite trazar dos ámbitos territoriales de desarrollo: la Península y Francia.

Fuera de la Península, el motivo se repitió con un ritmo uniforme en el suroeste de Francia, concretamente en la zona de Aquitania, Saintonge, Poitou y Berry se desarrolló un tipo de portada monumental sin tímpano y con figuras simétricas

<sup>11</sup> BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987), p. 329.

<sup>12</sup> LEBRETON, Josiane, *Histoire de Soria et de ses Monuments au Moyen-Âge* Mémoire pour le Diplôme d'Études Supérieures, París, 1961, p. 62. El original, mecanografiado ha sido consultado en la Bibliothèque Universitaire de la Sorbonne, París.

<sup>13</sup> TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, p. 122.

<sup>14</sup> Es importante destacar que el gesto de la mano izquierda del ángel soriano corresponde al mismo de la Virgen del tímpano (T 9) (apuntado en el capítulo anterior). Este rasgo parece ser un indicio más de que se conocían modelos formales más allá de los temas propuestos. Es decir, se distribuyó un tipo de posturas a las que se recurría antes o después (también se aprecia en algunos personajes de A II 7, A III 7, A IV 15, etc.). Algo parecido ocurre con la postura de la pierna del segundo Anciano de la cuarta dovela (A I 4): la derecha se coloca sobre la rodilla de la otra. Este ademán se repite en Moradillo de Sedano (Am I 4) y en Cerezo de Riotirón (con muy mala resolución). En cuanto al posible significado del ángel de la clave, en realidad las alusiones a los seres alados son constantes en el Apocalipsis, y pudiera ser cualquiera de ellos. De todas maneras, destaca Ap 5, 2 (fragmento bíblico copiado al principio) y Ap 8, 3-4: “Otro Ángel vino y se puso junto al altar con un badil de oro. Se le dieron muchos perfumes para que, con las oraciones de todos los santos, los ofreciera sobre el altar de oro colocado delante del trono. Y por la mano del Ángel subió delante de Dios la humareda de los perfumes con las oraciones de los santos”. A pesar de todas las menciones

F. 94, 80, 102  
110, 126

F. 83, 663, 68

distribuidas en las arquivoltas<sup>15</sup>. Aunque se ha destacado con reiteración la importancia de los veinticuatro Ancianos en territorio galo, resulta significativo que del total de las fachadas analizadas por Boss-Favre (unas trescientas veinticinco) sólo veinte de ellas presenten este tema en las arquivoltas<sup>16</sup>. Además, de entre esos ejemplos, las únicas portadas con los Ancianos en disposición radial son las de Airvault, Aulnay, Avy-en-Pons, Morlaas, Oloron-Sainte-Marie, Pamproux, Saintes, Saint-Symphorien-de-Broue y Vertheuil<sup>17</sup>. A primera vista parece existir un considerable número de ejemplos en los que se desarrolla este tema, pero al comprobar las arquivoltas que subsisten es necesario destacar que la cifra no es tan significativa como en un principio se cree. Entre los temas franceses más habituales de este tipo de portadas destacan los ángeles, las vírgenes sabias y necias, las psycomaquias, los vicios, los atlantes, los hombres que tiran de una cuerda, los calendarios, los bestiarios, los personajes del mundo del espectáculo, las cabezas planas, etc. Y a pesar de que los Ancianos son el segundo tema más frecuente tras la aparición de los ángeles, los ejemplos nunca resultan cercanos al caso soriano. De hecho, en muchas ocasiones no se encuentran distribuidos en la primera arquivolta y difieren en la disposición respecto al resto del programa: al carecer de tímpano no se encuentran en relación estrecha con la divinidad como en Santo Domingo.

Así, es oportuno apuntar las diferencias, y aunque tal vez su precedencia temporal pudo suponer una irradiación del tema en origen, a mi juicio el modelo soriano

---

apocalípticas sobre seres alados, no tengo constancia de ningún pasaje al que se pueda ajustar totalmente esta representación.

<sup>15</sup> Ocurre en la portada lateral de Saint-Pierre-de-la-Tour de Aulnay, en la portada occidental de Saint-Symphorien de Broue, en la portada occidental de la iglesia de Notre-Dame de Avy-en-Pons, en Saint-Pierre d'Airvault, en las dovelas y capiteles del pórtico central de la iglesia de Notre-Dame de Anzy-le-Duc, en Castelviel, en la puerta occidental de la iglesia de Saint-Martin de Haux, en la portada de la abadía de las Damas de Saintes, en la portada occidental de Sainte-Marie d'Oloron (aunque las dovelas fueron restauradas en el siglo XIX), en Sainte-Foy de Morlaas (dovelas también restauradas en el siglo XIX, las piezas originales se encuentran en el Museo lapidario), en Saint-Guillem-le-Désert, en la arquivolta interior de Saint-Lazare d'Autun (la arquivolta interior fue destruida en el siglo XVIII, y encontrada en el siglo siguiente en fragmentos que corroboran que se trataba de la representación de los veinticuatro Ancianos), etc. En general las dataciones de estas obras resultan ser anteriores a Santo Domingo, pero, como a continuación explicaré, las composiciones no responden a la misma tradición. Algunas figuras se hicieron longitudinales y ocuparon más arquivoltas y dovelas, se amplió su tamaño y en ocasiones se disminuyó el número de Ancianos (como ocurre en Civray, en Saint-Michel d'Aiguilhe de le Puy, Notre-Dame-de-la-Couldre de Parthenay y otras).

F. 346

<sup>16</sup> BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987), p. 328.

F. 788

<sup>17</sup> Hay que añadir que no coinciden con Santo Domingo en otros aspectos y no se respetan las características mencionadas para la serie soriana. En la mayoría no se cumple el rasgo (a) y sólo hay un personaje por dovela (ya que la superficie suele ser estrecha), no aparece el ángel en la clave (c), los Ancianos no portan nimbo y corona: no se cumple (d), a menudo repiten reiteradamente las posturas y se colocan de frente totalmente rígidos: tampoco coinciden en (f), etc. Además, tampoco se respeta el número (b) en Avy-en-Pons están de pie y son treinta y uno, en Saintes aparecen cincuenta y cuatro, en Saint-Symphorien se han esculpido treinta y uno, etc. En Santo Domingo no aparecen los mismos conceptos compositivos y las diferencias en cuanto a los atributos y las posturas son enormes.

no se debe vincular con esta corriente. En cualquier caso, la presencia de los Ancianos en arquivoltas hasta épocas más tardías demuestra la pervivencia de este tipo de representación y su importancia. En esta línea, destaca la escuela de Chartres con las dovelas de la puerta real de Notre-Dame, Saint-Maurice d'Angers, Saint-Benigne de Dijon<sup>18</sup>, Notre-Dame d'Étampes, Sainte-Anne de Notre-Dame de París, Notre-Dame de Vermenton, Avallon, Saint-Denis, etc. Curiosamente, en estos ejemplos se suele respetar el número de veinticuatro pero los Ancianos ocupan varias arquivoltas en un cambio de concepto visual y además, la mayoría de ejemplos se localiza en un radio de terreno que corresponde con la Île-de-France, de manera que tampoco deben ser considerados como paralelos directos con la portada soriana.

Una vez descartada la semejanza con las obras de fuera de la Península hay que pasar a considerar las similitudes con ciertos casos hispanos y valorar los datos que remiten a la circulación de modelos conocidos. La disposición radial de los Ancianos se encuentra en varios ejemplos, las parejas (a) se ven en Moradillo de Sedano y Ahedo de Butrón, en Cerezo de Riotirón algunos están de dos en dos mientras que otros no, y no aparecen por pares en Toro, Sepúlveda y Compostela (ya que cada uno ocupa una dovela diferente). No presentan el rasgo (d) porque no llevan nimbo: los personajes de Toro ni Compostela, pero sí lo portan (junto a una corona) los de Moradillo, Ahedo, Cerezo y Sepúlveda. Analizadas las representaciones del tema, tan sólo se encuentra el ser alado (c) en la clave de las series de Moradillo de Sedano, Ahedo de Butrón y Cerezo de Riotirón. De esta forma, los ejemplos burgaleses son los más cercanos a Santo Domingo. Sin embargo, Ahedo y Cerezo muestran divergencias en cuanto al número (b), cuestión que a mi entender se debe achacar a la escasa pericia del taller para enfrentarse al marco de la arquivolta y calcular las dimensiones de las dovelas. En realidad, parece que la disposición de los veinticuatro Ancianos era una solución atractiva para desarrollar en las arquivoltas pero implicaba un conocimiento escultórico más allá de la mera repetición propia de los esquemas vegetales o geométricos. Quizás por ello fue relativamente poco utilizado precisamente en zonas que no destacaban por tener un vínculo notable con un taller importante<sup>19</sup>.

Es necesario realizar el análisis de cada obra porque su estudio revela otros datos importantes para entender mejor el papel de Santo Domingo. En esta línea, la

<sup>18</sup> Aunque no existe en la actualidad, un grabado realizado en 1729 por Dom Plancher reproduce la portada tal y como estaba en el siglo XVIII.

<sup>19</sup> En esos casos se prefirieron temas menos complejos o bien se optó por no esculpir las arquivoltas.

iglesia más interesante, y la que ocupa el primer lugar en este análisis, es la de Moradillo de Sedano. En ella, la arquivolta de los veinticuatro Ancianos se inscribe en el contexto apocalíptico de la portada: concretamente en la mandorla de la *Maiestas* se halla grabado un comentario al texto del Apocalipsis<sup>20</sup>. Los instrumentos y actitudes de los personajes son tan similares a Soria que, a primera vista, ambas parecen derivar de un modelo común. No obstante, tras una atenta mirada se observan diferencias notables: en la parroquia burgalesa algunos de los Ancianos van coronados y otros no (concretamente cinco no portan corona, aunque todos tienen nimbo), aparecen representados más jóvenes imberbes que en Santo Domingo (uno en cada una de las siguientes dovelas: Am I 1, Am I 2, Am I 6, Am I 7, Am I 8, Am I 10), algunos personajes tienen libros abiertos sobre sus rodillas (Am I 4) y otros rollos desplegados (Am I 1, Am I 2, Am I 6), y además el ángel (Am 5), a pesar de la mutilación de su mano, parece sostener un incensario. En primer lugar llama la atención que estos datos acusen más diferencias respecto al texto apocalíptico que las representaciones de la parroquia soriana. Respecto a la clave se plantea una interesante cuestión: al analizar las dimensiones de las piezas de la arquivolta parece posible que esta dovela se esculpiera al final de los trabajos, en el momento del montaje, condicionada a un espacio reducido tuvo que ser hecha de manera forzada: la superficie es sensiblemente menor a la que ocupa el resto de figuras y las alas del ángel aparecen ligeramente cortadas por los lados para encajar mejor en el hueco. Este dato podría corroborar la voluntad de colocar a un ser alado en ese lugar, pues si no hubiesen querido añadir esta clave, tan sólo hubiese sido necesario poner más mortero a cada lado de las dovelas para rellenar el espacio. Este factor, unido a la variable apariencia de los Ancianos y a la diferencia de dimensiones del resto de piezas, revela un titubeo que no se aprecia en Soria. Aunque no sea significativo, puede implicar un mejor conocimiento de los artistas sorianos respecto al modelo, cuestión que determinaría, en cierta medida, una precedencia temporal. Estas observaciones

---

<sup>20</sup> En Moradillo la inscripción detalla *VICIT LEO DE TRIBU RADIX DAVID ALLELUIA*, pero el texto explica: *Vicit leo de tribu Juda, radix David aperire librum, et solvere septem signacula ejus*. Cita en MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, Julio, *La iglesia románica de Moradillo de Sedano*, en "Archivo Español de Arte", VI (1930), p. 269. Por su parte, Boto no coincide con estas palabras: BOTO VARELA, Gerardo, "Victoria del león, humillación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, nota 5, p. 69. Con lo que transcribe la inscripción como: *VICIT LEO DE TRIBU RADIX IACOB*, y hace referencia a: "que se ha cambiado sin justificación aparente el *David por Jacob*". Aunque no es un dato clarificador, resulta interesante ver cómo se modificó el texto, si fue posible confundir o simplemente alterar y dejar parte de las palabras de la Biblia, es más que probable que se hiciera lo mismo en cuanto a ciertos elementos de la imagen. Creo que el taller que actuó en Moradillo disponía de unas pautas concretas, pero no de primera generación y es muy posible que ya empezasen a degenerar al olvidar el sentido inicial del modelo. Retomaré el tema más adelante.

remiten a la posible existencia de un prototipo (hoy desaparecido) que se interpretó en un sitio y otro de manera diferente (con toda probabilidad a partir de bocetos compartidos). Seguramente, los escultores de Moradillo sabían de la existencia de arquivoltas dispuestas con una serie de profetas y apóstoles mezclados (similar a la Magdalena de Tudela), o bien poseían distintos bocetos de temas variados para realizar diferentes roscas y por ello intercalaron personajes en medio de los Ancianos que no se ajustaban bien al texto apocalíptico<sup>21</sup>. Al margen de lo señalado, varias cuestiones apuntan a que Moradillo fue realizado con posterioridad a Soria<sup>22</sup>.

Otro caso interesante, el segundo, es el de la puerta occidental de Ahedo de Butrón. En una arquivolta completa se desarrolla el mismo tema, en esta ocasión alrededor del tímpano en el que se presenta una Epifanía, pero el número de Ancianos se reduce a veinte. De nuevo, las diferencias son destacables y las disposiciones tampoco coinciden respecto a las sorianas. En la clave aparece un ángel turiferario que surge del cielo (representado bajo sus pies) y porta una redoma de cuello alto en su mano derecha: el efecto decorativo es sumamente similar al de Santo Domingo, pero las alas explayadas son aún más grandes y evidentes. En Ahedo, al contrario que en el resto de obras burgalesas que actúan como ejemplos comparativos, tan sólo hay una arquivolta decorada (el resto de roscas son baquetones). Este dato podría explicar la disposición de sólo veinte Ancianos en diez dovelas: es factible que los artistas al no estar habituados a realizar arquivoltas figurativas se confundieran en los cálculos de las dimensiones de cada pieza. La buena calidad de las esculturas y la manera con la que se comienza la serie permite suponer que se realizaron dos dovelas más pero no se colocaron por falta de espacio. De otro modo, si se tiene en cuenta la tradición en la que se inscribe, cuesta creer que desde el principio se hubiese pensado en colocar sólo veinte Ancianos; de hecho, no existen más ejemplos con tal número de personajes (dato que permitiría constatar la existencia de una tradición paralela). Mi idea es que en el montaje se percataron de que la distribución respecto al tímpano no cuadraba pero decidieron colocar las dovelas igual, pues de otro modo se tendría que haber repetido todo el conjunto. En el estado actual de los conocimientos es imposible precisar más y por ello ofrezco una de las interpretaciones posibles que pueden ayudar a entender

F. 747

<sup>21</sup> Esto también podría explicar la mezcla del ciclo de la Infancia con el de la Matanza y con seres fantásticos en la segunda arquivolta (Am II).

<sup>22</sup> De ellas hablaré en el capítulo estilístico, aunque en el estudio iconográfico se van señalando datos a tener en cuenta. Respecto a los Ancianos considero justificada la preeminencia de Soria.

mejor esta peculiaridad. En todo caso los Ancianos no parecen portar rollos ni libros entre sus manos con lo que se acercan más al prototipo soriano<sup>23</sup>.

En la portada sur de Nuestra Señora de la Llana de Cerezo de Riotirón se encuentra una arquivolta decorada con este mismo motivo: es el tercer caso a analizar<sup>24</sup>.

F. 685

No existe tímpano, y el resto de arquivoltas (decoradas con vegetales y animales) se combinan con rollos. De nuevo, aparece el ángel en la clave pero su deterioro impide

F. 683

ver lo que porta en las manos (posiblemente un incensario). A primera vista se observa que la ejecución de las figuras revela una falta de coherencia propia de un taller poco importante: no se respeta el número de Ancianos (que resultan ser veintitrés, colocados

F. 681-686

once a la izquierda y doce a la derecha), no portan todos corona y algunos no llevan ni instrumentos ni redomas (desgraciadamente, la erosión no deja concretar más). Además, el titubeo en la realización se hace evidente al constatar que en cuatro dovelas hay parejas de personajes, mientras que en el resto de ocasiones aparecen solos. Las dimensiones de las piezas y los individuos varían notablemente, existen diferentes calidades y destaca un fondo de follajes que no se ha visto en ninguna de las obras analizadas hasta ahora. Todo conduce a creer que se trata de un taller secundario, que conoce la existencia de otras portadas con arquivoltas decoradas con este tema pero carece del dominio suficiente como para ejecutarlas con éxito. Considero que Cerezo resulta ser uno de los últimos escalones en la línea de desarrollo de este asunto.

La dispersión de estos ejemplos en un área muy reducida plantea la voluntad de copia: seguramente se conocía un ciclo coincidente que se pretendió imitar con diferentes resultados. Es muy probable que el vínculo principal fuese Silos y si se admite que la desaparecida portada norte de la iglesia incluía una arquivolta con los veinticuatro Ancianos, se abre una interesante vía de paralelos. El templo fue descrito por el abad silense Gerónimo Nebreda poco antes de 1580, y la parte más interesante del texto es la que dice así: “tiene este monasterio una portada que sale a la calle principal, toda de cantería con diversas figuras de bulto, muchas con coronas reales, encima de la puerta”<sup>25</sup>. Se han interpretado estas palabras como una descripción de los

---

<sup>23</sup> Lamentablemente no he podido ver *in situ* esta parroquia y las reproducciones que poseo son bastante mediocres, con lo que no me atrevo a asegurar tal afirmación.

<sup>24</sup> Actualmente la puerta está fuera de su contexto y se ubica en el Paseo de la Isla de Burgos. El resto de la iglesia está derruida, aunque se conserva un friso con la Adoración de los Magos que en la actualidad se encuentra en el Museo *The Cloisters* de Nueva York.

<sup>25</sup> FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, Paris, 1897, p. 360. Registro de Archivos, fols. 73-75.

veinticuatro Ancianos del Apocalipsis<sup>26</sup>. Y por ello es posible pensar que las obras hispanas comentadas hasta el momento: Moradillo, Ahedo, Cerezo y Santo Domingo, que significativamente se encuentran bajo la influencia artística más o menos directa de Silos, pudiesen estar copiando la rosca del monasterio silense, uno de los cenobios más importantes del reino. No parece lógico que la fuente de inspiración principal fuese una de estas interesantes, pero secundarias, parroquias castellanas y en este sentido Frontón destaca: “en Castilla la figuración de los Reyes apocalípticos se produce por primera vez en la desaparecida portada de Silos”<sup>27</sup>. Aunque no hay más datos que permitan justificar esta hipótesis, me parece posible para explicar el relativo éxito de los Ancianos<sup>28</sup>.

Sepúlveda es otro de los ejemplos comparativos que muestra el relativo éxito de la composición apocalíptica, pero en este caso no parece derivar de la misma trayectoria que las obras relacionadas con Santo Domingo de Soria<sup>29</sup>. La independencia de las canterías dio lugar a representaciones del tema en diversos contextos y en esta línea, se sabe que en la Seo de Zaragoza seguramente también existió la representación de los Ancianos, pero hoy por hoy no puedo afirmar nada pues sólo se conserva uno de ellos (descubierto en el presbiterio). Al respecto Maldonado dice: “el sillar aparece sin desbatar en la zona posterior [...] por el corte de la piedra puede descartarse que formara parte de una arquivolta”<sup>30</sup>. Así, es probable que estuviera en un friso, en cierta medida similar al de la girola de Santo Domingo de la Calzada; en la cabecera

<sup>26</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), p. 67.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>28</sup> Entre los escasos fragmentos que se han encontrado en las excavaciones sucesivas del monasterio no hay ninguna pieza que pudiese ser interpretada como un resto de esta supuesta arquivolta. No obstante, no es indicativo de que no pudiese existir tal rosca pues de la puerta románica que existió adosada al muro del Evangelio de la iglesia sólo se conserva uno o dos pedazos de la Matanza de los Inocentes y no hay duda de que se desarrolló el arco completo, de la misma forma nada se ha encontrado en relación con las Bodas de Caná, tema que se desarrollaría en otra de las arquivoltas. Haré referencia de nuevo a este tema de las desaparecidas portadas del cenobio en varias ocasiones a lo largo de este estudio pues son una fuente de información esencial.

<sup>29</sup> Las versiones del tema se hicieron populares en España como se aprecia en la portada norte de la colegiata de Santa María de Toro, en San Lorenzo de Carboeiro, en Tuy, en Santiago de Betanzos, en San Juan de Portomarín, en San Martín de Orense, etc. La circulación de los modelos figurativos hizo posible esta dispersión y según Quiñones, la aparición del tema degradado en monumentos de carácter eminentemente rural se pudo deber a que los talleres que, de forma itinerante, recorrían distintos puntos geográficos divulgaron el tema. Esta autora explica que el motivo de las flores plasmado en Garray es una reminiscencia del tema de los Ancianos, sorprendentemente remite al Pórtico de la Gloria: si esta interpretación simbólica fuese adecuada el precedente más cercano sería, sin duda, Santo Domingo de Soria: QUIÑONES COSTA, Ana María, *La ermita de los mártires de Garray*, en “Celtiberia”, 66 (1983), p. 220. De todos modos, a mi juicio resulta muy arriesgado comparar de esta manera un motivo vegetal con uno figurado y además hay que tener en cuenta que las flores a las que hace referencia son doce cabezas de animales y humanos con lo que descarto totalmente que en Garray se estuviera degenerando el asunto bíblico.

<sup>30</sup> RUIZ MALDONADO, Margarita, *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1997, p. 23.

F. 767

calceatense de cada Anciano sólo se ve el busto, de manera que todos repiten las posturas al levantar una redoma de cuello alto y una fidula en cada mano. A partir de estos ejemplos se puede constatar que el tema también tuvo su éxito al margen de las arquivoltas, pero para el estudio de Santo Domingo interesan más las obras analizadas hasta el momento.

F. 347, 773

Finalmente, el tipo de ornamentación con los veinticuatro Ancianos encuentra uno de los componentes más destacados en la arquivolta del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. En cuanto a las diferencias respecto a Soria son aún mayores que las expuestas hasta ahora y creo que la obra gallega corresponde a la superación de la tradición iconográfica que marcó al resto de obras. En esas esculturas las dimensiones y detalles de los instrumentos ponen en relieve la veracidad de las representaciones, no aparece ningún ángel en la clave, los Ancianos no portan nimbo, todos se relacionan de dos en dos y se independizan del marco de las dovelas, de hecho, lo superan. Tal y como ocurre en la representación de la Trinidad *Paternitas* y los ángeles del Tetramorfos, Santiago parece ser el final del trayecto de la tradición de la que forma parte Santo Domingo, concretamente en el caso de los Ancianos el Pórtico de la Gloria es el escalón en el que se sublimó y se monumentalizó la temática<sup>31</sup>.

- *Atributos*

F. 340

En relación con los instrumentos, parece evidente que éstos remiten a la idea de la música celestial y, aunque la Biblia menciona sólo las cítaras, en Santo Domingo (como en la mayoría de los ejemplos estudiados) las figuras están representadas con distintos instrumentos. Si bien es cierto que la diversidad de estas representaciones permite establecer un estudio de la música en la Edad Media, aquí no interesa tanto la fidelidad de las formas esculpidas como su variedad. De este modo, estoy de acuerdo con Jullian quien afirma que: “la intención del escultor no es reproducir exactamente el objeto, sino sugerir la idea [...] A partir de ciertos filtros estéticos, la forma de los instrumentos inevitablemente ha perdido la precisión individual para ganar en valor simbólico”<sup>32</sup>. La riqueza de los instrumentos sorianos permite afirmar que los artistas

<sup>31</sup> Al margen de los ejemplos citados, no tengo constancia de más Ancianos románicos dispuestos en una arquivolta de manera radial. Sí se encuentran en disposición longitudinal en San Miguel de Estella, donde aparecen agrupados por parejas, pero sólo nueve dovelas (dieciocho Ancianos) y están en la segunda arquivolta.

<sup>32</sup> JULLIAN, Martine, *L'image de la musique dans la sculpture romane en France*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXX (1987), p. 43. De todos modos, la iconografía de la música en la escultura románica fue

F. 340

copiaron los modelos figurativos de algún taller que poseía conocimientos musicales aceptables. En cierta medida, la diversidad de los instrumentos constata el interés por la música que se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XII. Según González Herranz, es muy probable que los Ancianos de las portadas románicas presentaran un aspecto “social” de la música<sup>33</sup>.

Acerca de su identificación, Perales de la Cal estudia Santo Domingo y destaca que: “es curioso hacer notar cómo, a diferencia de representaciones arquitectónicas de caracteres estilísticos similares, no han quedado plasmados sino instrumentos de cuerda frotada y pulsada y los dos ancianos dedicados a tañer la zanfona”. A partir de esta arquivolta establece el *instrumentarium* y puntualiza: “5 ancianos con redoma, 1 anciano con redoma y viola, 1 anciano con redoma y rabel, 4 ancianos con viola sobre pierna, 5 ancianos con viola sobre hombro, 2 ancianos con zanfona, 1 anciano con salterio, 1 anciano con arpa, 1 anciano con dulcemele, y un anciano que porta un objeto sin identificar”<sup>34</sup>. También Gómez-Barrera analiza esta arquivolta años después con similares identificaciones<sup>35</sup>.

Significativamente, al comparar esta portada con las otras representaciones hispanas más cercanas surge un aspecto a tener en cuenta: en ninguna se repite la misma disposición de los instrumentos a pesar de que aparecen casi siempre los mismos. En este sentido, los de Moradillo y Ahedo son los que más coinciden en cuanto a la distribución soriana, pero tampoco concuerdan del todo. Por ejemplo: el *organistrum* se encuentra en Moradillo en el mismo sitio que en Soria, casi al finalizar la rosca (en la dovela Am I 10), pero en Compostela aparece justo en el centro, en Ahedo de Butrón a la derecha del ángel de la clave y en Cerezo no se aprecia bien pero pudiera haber estado en la zona de la derecha (en la cuarta dovela tras el ángel). De la misma manera, Santo Domingo abre la serie con un Anciano que porta una redoma entre sus manos y uno que

---

abundante y variada. Una cifra elocuente es la que cita Jullian en la cual constata que únicamente en Francia se han reseñado más de 300 motivos que tienen por tema la música. *Ibidem*, p. 33.

<sup>33</sup> La música se destinaba a distraer los ocios de una sociedad más o menos refinada que vivía inmersa en un mundo de sonido: GONZÁLEZ HERRANZ, Raimundo, *Representaciones musicales en la iconografía medieval*, en “Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid”, 8 (1998), p. 81.

<sup>34</sup> PERALES DE LA CAL, Ramón, “Iconografía musical arqueológica de Soria”, en *Actas del I Simposium de Arqueología soriana*, Soria, 1984, p. 547.

<sup>35</sup> GÓMEZ-BARRERA, Juan Antonio, *Los 24 Ancianos de la primera arquivolta de Santo Domingo*, en “Revista de Soria”, XVII (1997), pp. 17-29. De todas maneras, para obtener unos conocimientos más profundos remito a otros estudios en los que se analizan de manera más detallada cada uno de los instrumentos de uso medieval. Véase, entre otros: REUTER, Evelyn, *Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France*, París, 1938; SEEBAS, T., *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*, Berna, 1973; LÓPEZ-CALO, José, *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, La Coruña, 1993; y VVAA, *La iconografía musical del románico aragonés*, Zaragoza, 1993.

toca una fídula, pero en ninguna ocasión más se repite tal colocación: de hecho, Moradillo comienza la arquivolta con dos personajes que muestran rollos desplegados, en Compostela ambos portan fídulas, en Ahedo también llevan una fídula los dos<sup>36</sup>, y en Cerezo la erosión lo ha destrozado todo y es imposible determinar nada más allá de la probabilidad de que el segundo portara una fídula (?). En cuanto al cierre de la rosca, Santo Domingo presenta un Anciano con fídula y otro quizás con redoma, en Moradillo ambos portan rollos estirados, en Ahedo uno llevaría una fídula (?) y el otro porta una redoma, en Santiago clausuran la serie dos músicos con fídulas y en Cerezo es imposible aclarar qué es lo que llevan.

En cualquier caso, se comprueba un mayor conocimiento técnico del repertorio musical en Compostela donde se muestran con detalle catorce cítaras o fídulas, cuatro salterios, dos arpas, un *organistrum* y una zanfona<sup>37</sup>. Así, pues, la *variatio* románica permitió la diversidad que se constata en la asignación de los lugares para los instrumentos, botes y redomas<sup>38</sup>. De estos datos se puede deducir que la disposición de los atributos no implicaba ninguna simbología clara y seguramente se colocaban según los bocetos que manejaba cada taller.

- *Posible significado de la representación*

Al margen de la idea de que esta representación concuerda, hasta cierto punto, con los textos de la Biblia y no hay que buscar significados más o menos ocultos, varias son las explicaciones que han dado los investigadores para entender mejor la importancia y el desarrollo del tema:

a) La primera parte de motivos políticos en los que se considera un posible vínculo con la realeza. De esta manera, los Ancianos son contemplados desde dos perspectivas: como un modo de afirmar la monarquía o bien como una forma de constatar el poder de Dios.

---

<sup>36</sup> He hablado ya acerca de los posibles desbarajustes en el montaje de esta arquivolta burgalesa. De manera que si se tiene en cuenta la posibilidad de que hubiesen sido previstos los veinticuatro Ancianos, la colocación actual no correspondería con lo pensado en inicio pues para montar la rosca habrían tenido que eliminar ciertos personajes.

<sup>37</sup> López-Calo quiso ver en las redomas de Santiago no copas sino calabazas vaciadas y secas utilizadas como instrumentos de percusión o rítmicos, y así no dudó en atribuir una función musical al menos a la del cuarto Anciano de Compostela. Tal hipótesis correspondería (por la forma) con las redomas que portan los Ancianos catorce y dieciséis de Santo Domingo de Soria; con el séptimo de Moradillo; y con el ángel, undécimo, decimotercer, decimoquinto, decimoséptimo y vigésimo Anciano de Ahedo. De nuevo, las colocaciones de este atributo tampoco coinciden en todos los ejemplos: LÓPEZ-CALO, José, *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, La Coruña, 1993.

b) La segunda interpretación se centra en el número, y de nuevo existen dos posturas opuestas: para unos autores las oscilaciones en cuanto a las cifras de Ancianos estarían relacionadas con el decorativismo, mientras que para otros la cuestión numérica se explicaría según el contexto religioso y su simbología.

c) La última argumentación a la que hago referencia se basa en cuestiones de fundamento teológico motivadas por la necesidad de diferenciación frente a otras religiones y herejías.

Respecto a la primera explicación (a) se ha dicho que todos los Ancianos participaban del “poder” real en cuanto a la aparición de las coronas que les otorgaban dignidad y glorificaban indirectamente a la monarquía. Debido a ello, los reyes (con todos sus deberes y atributos) estaban involucrados, de forma más o menos directa, en la aparición de los veinticuatro Ancianos y por ello potenciaban su representación<sup>39</sup>. Frontón propone la utilización de este tema en Silos como una manera de destacar que: “la autoridad emana de la divinidad, utilizaron el arte para expresar la idea de que el poder es una merced concedida por Dios a los reyes [...] existe un único ser supremo, omnipotente, Dios, del que deriva toda potestad”<sup>40</sup>. En el caso de que el cenobio silense hubiese sido el centro difusor de este tipo de representación, es importante recalcar el interés que mostró por reivindicar su supremacía como monasterio más importante del reino, en ese sentido, en cierta medida esta explicación resultaría factible. Pero, desde luego, no se debe relacionar este afán político ni con el caso soriano ni con resto de ejemplos estudiados, ya que todas son zonas que no tienen ninguna relación directa con la monarquía ni con la institución monástica<sup>41</sup>.

En cuanto a la segunda explicación (b), aunque no es válida para Santo Domingo porque intenta explicar la originalidad de la repetición numérica más allá de la cifra bíblica, resulta orientativa para conocer los argumentos de quienes sostienen

---

<sup>38</sup> Seguramente los objetos cilíndricos remiten a las ofrendas divinas y tal como se especifica en el texto bíblico Ap 5, 8: “son las oraciones de los santos”.

<sup>39</sup> Aunque se trata de una convención iconográfica, la idea fue desarrollada por PIJOAN, José, *Arte Románico*, en “Summa Artis”, Vol. IX, Madrid, 1961 (1944), pp. 258, 329-330. Este autor, unas páginas más adelante, hace referencia a los reyes minúsculos de Santa Cruz de Burdeos y los contrasta con los magníficos monarcas de Chartres y Parthenay. El cambio de dimensiones y su importancia lo relaciona con “la ideología de los países del Norte que tenían la necesidad de una dinastía nacional para acabar con la obsesión del Imperio carolingio”. No me parece una afirmación de peso, pero debe ser recordada en la medida en que se trata de una explicación para el asunto.

<sup>40</sup> FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *Propaganda y autoafirmación de una institución monástica medieval: Aproximación al programa iconográfico del pórtico del monasterio de Silos*, en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, LXXI (1998), p. 191.

<sup>41</sup> Soria no fue en ningún momento lugar predilecto como residencia real, ni una zona destacada en la actuación del monasterio silense. Tampoco lo fueron Moradillo, Cerezo, Ahedo, etc.

posturas relacionadas con la forma o con el contenido<sup>42</sup>. Mientras unos autores defienden la reiteración de un esquema formal y consideran que su representación se convirtió en un recurso decorativo sometido a la voluntad del artista y a las necesidades arquitectónicas. Otros como Kendall consideran que al repetir las fórmulas, algunos escultores y patronos entendieron la alegoría como un tipo de imaginería decorativa cuyo poder era capaz de transformar la fe en el momento de la entrada<sup>43</sup>. En este sentido, Seidel afirma que se insistía en la idea de loar a Cristo, y por ello esta autora cree que la multiplicación se debió al interés por enfatizar el número y la tangibilidad de su papel ceremonial<sup>44</sup>. Para Wirth: “cierto número de indicios hace pensar que los Ancianos del Apocalipsis, frecuentes en las portadas, son aún una representación del tiempo, el de las generaciones y los reinos. Su número es de hecho muy variable [...] no es fortuito”<sup>45</sup>. Por el contrario, Grabar opinaba que los escultores “se ocupan en adornar las arquivoltas de los pórticos y no pretenden influir en el espectador [...] sólo persiguen fines estéticos sin sacar ningún partido del contenido”<sup>46</sup>. Schapiro analizó de manera interesante el proceso de secularización de los Ancianos y lo conectó con la explicación de esta peculiaridad numérica: al principio, en las miniaturas mozárabes, los Ancianos estaban siempre ligados a su contexto religioso de adoración de Cristo. Más adelante, en el románico comenzaron a independizarse de la visión apocalíptica y podían aparecer relacionados con otras escenas como la Pasión y la Resurrección (como ocurre en el caso del claustro de Silos que él analiza). Y por último, en el románico final se encontraban representaciones descontextualizadas en las que se mezclaban los Ancianos con juglares, abstraídos de su texto, o bien estos personajes aparecían multiplicados por encima de su número canónico<sup>47</sup>. No creo que se renunciara por ello a la “enseñanza religiosa” ya que es muy posible que los fieles reconocieran igual el tema: no me parece necesario que tuvieran que contarlos para ver quiénes eran (seguramente,

<sup>42</sup> En este sentido, se multiplican en la segunda arquivolta del pórtico sur de Saint-Pierre-de-la-Tour de Aulnay y aparecen treinta y un Ancianos, igual número que en Maillé, pero menor al de las dovelas de la portada sur de Saint-Germain de Varaize donde se esculpen treinta y seis, menos también que los cincuenta y tres de la iglesia de Santa Cruz de Burdeos y, finalmente, en la abadía de las Damas de Saintes se encuentran cincuenta y cuatro. Por otro lado, también se debe constatar que en otras ocasiones el número disminuye. Así, en Saint-Michel d'Aiguilhe de le Puy tan sólo hay ocho, al igual que en la portada occidental de Notre-Dame-de-la-Couldre de Parthenay donde sólo son seis, en un capitel de San Jorge de Bascherville y en un capitel del coro de Saint-Révérien.

<sup>43</sup> KENDALL, Calvin, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Londres, 1998, p. 151.

<sup>44</sup> SEIDEL, Linda, *Songs of Glory. The Romanesque façades of Aquitaine*, Londres, 1981, pp. 44-45

<sup>45</sup> WIRTH, Jean, *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècles)*, París, 1989, p. 225.

<sup>46</sup> GRABAR, André, *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1998 (1979), p. 184.

<sup>47</sup> SCHAPIRO, Meyer, *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984 (1977), p. 56.

los Ancianos por sí mismos evocaban el significado de su presencia más allá del número exacto).

En relación con el tercer argumento (c), algunos autores concretan sus posturas en cuanto a la diferenciación frente a otras religiones. Según Kennan y Bartal, la representación del motivo de los Ancianos surgió a partir de las necesidades de una sociedad de frontera que limita con el Islam<sup>48</sup>. No respaldo tal afirmación, pues muchas de las arquivoltas que actúan como repertorio comparativo aparecen en lugares muy alejados de la frontera con los musulmanes. Además, la sociedad soriana de la segunda mitad del siglo XII en la que se desarrolló este tipo de representación, tal y como he intentado demostrar en capítulos anteriores, no corresponde con el concepto de las agrupaciones de frontera. Para finalizar, esta última explicación (c) también parte de la voluntad de afirmar la ortodoxia en el seno de la propia Iglesia cristiana. De esta manera, se haría referencia con los Ancianos a los brotes de las herejías, y para Christe: “el Ap 22, 3 confirma que el Apocalipsis fue sistemáticamente utilizado en sentido antiarriano”<sup>49</sup>. Según este autor: “este tipo de representaciones del Apocalipsis está ausente de los monumentos, liturgia y escritos apologéticos arrianos”<sup>50</sup>. A mi entender es interesante destacar este aspecto.

Así, una vez analizadas algunas de las explicaciones que se han propuesto para el tema, debo reiterar que a mi entender la arquivolta soriana responde al éxito de un esquema que se conocía a partir de un modelo previo, copiado en cuadernos de bocetos y que resultaba adecuado para la idea del conjunto de la portada que es su contenido, de origen bíblico.

- *Vinculación del tema de los Ancianos con el resto del programa de Santo Domingo*

Intentaré explicar de manera más detallada la asociación de los temas en el capítulo XI correspondiente al programa. Pero antes de eso, en este apartado destacaré el vínculo con el asunto inmediatamente anterior, es decir, ahora relacionaré a los veinticuatro Ancianos (A I) respecto a la imagen del tímpano (T), mientras que en la siguiente arquivolta (A II) hablaré de la asociación de los Inocentes en cuanto a los

<sup>48</sup> KENAAN-KEDAR, Nurith y BARTAL, Ruth, *Quelques aspects de l'iconographie des vingt-quatre vieillards dans la sculpture française du XII siècle*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXIV (1981), p. 239.

<sup>49</sup> CHRISTE, Yves, *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996, p. 44.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 45.

Ancianos (A I), y así consecutivamente<sup>51</sup>. Aunque los temas, como se puede comprobar aparecen en contextos variados, estudio el caso soriano y en esta línea propongo una interpretación concreta.

Como ya he descrito en el capítulo VI, la primera arquivolta consta de trece dovelas que se sitúan alrededor del tímpano con el que mantiene una clara relación contextual<sup>52</sup>. De hecho, el motivo de la Trinidad con el que están conectados los veinticuatro Ancianos fue interpretado durante la Edad Media en relación con las visiones del Apocalipsis<sup>53</sup>. Para algunos comentaristas (desde Ambrosio Autpert y Haimo de Auxerre pasando por Rupert de Deutz y Ricardo de Saint-Victor, al igual que para Rabano Mauro) la adoración del Señor que aparece en el Apocalipsis es también la glorificación de la Trinidad y de Dios como Creador del mundo<sup>54</sup>. Esta reflexión propuesta por Klein viene propiciada por el análisis del tímpano de la fachada occidental de Saint-Denis donde el motivo de la Trinidad aparece en el vértice de las arquivoltas ocupadas por los veinticuatro Ancianos. A pesar de que la disposición no tiene nada que ver con Soria, y que el resto del programa tampoco presenta claras analogías, creo oportuno destacar un cierto paralelo en cuanto a la posible intencionalidad simbólica de la combinación de estos elementos religiosos. Para Christe, los Ancianos de Soria se dirigen a la Trinidad como en las arquivoltas de Saint-Denis *die ac nocte, in prosperis et in adversis*<sup>55</sup>.

En esta línea, la visión del Ser Supremo en forma de *Paternitas* trinitaria rodeada por los veinticuatro Ancianos también se puede ver en el interior de la girola de Santo Domingo de la Calzada, ya que justo por debajo del friso de los capiteles (donde están los Ancianos) aparece la Trinidad *Paternitas* estudiada en el capítulo anterior. Por otro

---

<sup>51</sup> En cuanto a la relación con el resto de arquivoltas, desde el punto de vista de las relaciones con lo mozárabe Schapiro explicó la presencia de los Ancianos en el capitel del primer taller de Silos (núm. 18 del claustro) como un complemento litúrgico de la Pasión y Resurrección (estos mismos temas son los que aparecen en Soria en la arquivolta que se opone a ésta, es decir en la última A IV). Schapiro se basó en el hecho de que en la liturgia mozárabe, el primer domingo después de Pascua, se cantaba una versión poética del Ap 4-5, que describía a los Ancianos. No creo que en el momento en que se construyó la fachada soriana se tuviera en cuenta la liturgia mozárabe, pero lo nombro como una posible herencia tomada por más o menos inercia a la hora de conectar ciertos temas. No obstante, desconozco otros ejemplos que puedan avalar esta teoría: SCHAPIRO, Meyer, *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984 (1977), pp. 57-59.

<sup>52</sup> El asunto de los Ancianos puede ser apocalíptico y triunfal. De hecho, para Kendall: “los veinticuatro Ancianos representan la alegoría en el nivel literal del mundo en espera de la Redención”: KENDALL, Calvin, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Londres, 1998, p. 142.

<sup>53</sup> Apocalipsis 1, 4-6, Ap 1, 13-20 y Ap 4, 2-5: TAVARD, Georges, *La Vision de la Trinité* París, 1989, p. 29. Además la transmisión del mensaje apocalíptico del *Trisagion* vincula la figuración de los Ancianos con la Trinidad.

<sup>54</sup> KLEIN, Peter, *Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XIIe siècle: Moissac-Beaulieu-Saint-Denis*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXXII (1989), p. 338. No por casualidad en Soria aparece también la Creación en los capiteles de la portada.

lado, en 1974 en Tudela aparecieron restos de las posibles dovelas de una de las arquivoltas de San Nicolás, pero lo que en un principio parecía que fueran Ancianos (agrupados de dos en dos en sentido longitudinal) resultaron ser profetas o apóstoles (ya que tenían libros y rollos)<sup>56</sup>. Así, en la actualidad no se puede plantear un posible vínculo tudelano entre esos dos temas. Respecto a Silos, a pesar de que los temas no se encuentran vinculados de forma tan clara como en Soria, pues corresponden a talleres distintos, también existe un capitel con los Ancianos (al margen de la supuesta rosca) y un relieve con la Trinidad *Paternitas*; y del mismo modo, en Compostela los Ancianos dominan la escena del tímpano que se sustenta, en parte, en el capitel del Árbol de Jesé donde está figurada la *Paternitas* trinitaria. Existen, pues, ciertos vínculos que es necesario tener en cuenta a la hora de explicar mejor las cuestiones iconográficas de las obras hispanas que aparecen de manera recurrente a lo largo de este estudio.

- *Algunas conclusiones*

Aunque los problemas iconográficos no se resuelven con afirmaciones generales ni con negaciones absolutas parece que no cabe duda de que las obras se copiaban y las libretas de modelos circulaban con mayor o menor éxito por una zona concreta del tercio norte peninsular. Así, los estereotipos iconográficos aparecían paulatinamente en lugares de pequeña o mediana importancia.

En este asunto todo apunta a que el foco creador del motivo fue Silos, centro artístico donde la producción tenía una calidad de primera. Seguramente, en el monasterio burgalés existió una arquivolta con los veinticuatro Ancianos, aunque no relacionada directamente con una *Maiestas*, y desde allí, su modelo de interpretación del tema inspiró a diferentes obras entre las que destaca Santo Domingo de Soria, escalón que temporalmente parece preceder a Moradillo de Sedano, Ahedo de Butrón y Cerezo de Riotirón. A nivel de estilo algunas características indican esta posibilidad cronológica y en cualquier caso, en cuanto a la iconografía es incuestionable el hecho de que la iglesia soriana se vinculó de forma más completa y directa que estas parroquias burgalesas con los centros artísticos más importantes del momento<sup>57</sup>. Intento manifestar con ello que los repertorios que manejaban los artistas sorianos eran de primera o

<sup>55</sup> CHRISTE, Yves, *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996, p. 143.

<sup>56</sup> MELERO MONEO, Marisa, *Restos protogóticos en Tudela*, en "Archivo Español de Arte" (1984), pp. 241-246.

<sup>57</sup> Véase la tercera parte del estudio y el capítulo XVI acerca de las filiaciones formales. Sobre el programa remito al capítulo XI.

segunda generación: es decir, no se encontraban demasiado alejados del modelo inicial. Esta idea se verá corroborada a partir del estudio del resto de las arquivoltas de la portada.

Por otro lado, me parece probado que la tradición iconográfica de representar a los veinticuatro Ancianos fue diferente en la Península y en Francia. Así, las líneas de coincidencia son menores de las que normalmente se han destacado, referencia que también se podrá constatar a partir de las roscas que quedan por estudiar.

En fin, Santo Domingo resulta ser un testigo de una interesante tradición iconográfica que se concretará aún más con otros ejemplos acerca de las escenas de la Matanza, Infancia y Pasión. A medida que el análisis avance, la zona peninsular quedará mejor delimitada, y la importancia de los ciclos sorianos permitirá explicar ciertos aspectos fundamentales como la conexión de algunos temas y composiciones con obras de influjo bizantino (que a partir de este momento aparecen como ejemplos comparativos obligados a tener en cuenta).

## **- VIII. 2. Segunda arquivolta: la Matanza de los Inocentes**

La importancia de la representación de Soria se fundamenta en el extenso desarrollo del episodio de la Masacre a lo largo de toda una arquivolta. La escasez de ejemplos comparativos con una extensión tan notable como ésta, invita a estudiar a fondo el problema. Por ello es necesario averiguar si el interés de esta composición se debió a una intención simbólica concreta, a un gusto por la decoración y la reiteración o a una tradición iconográfica establecida. Además, parte del atractivo de la figuración se basa en los significados del episodio: así, la parte positiva del martirio se manifiesta con Abraham y los ángeles que portan las almas de los pequeños en la clave de la arquivolta (A II 6), mientras se evidencia el lado negativo mediante Herodes y su consejero Satán un poco más a la derecha del centro de la rosca (A II 7).

A pesar de la existencia de obras con la temática de la Matanza en el ámbito hispano, la mayor parte de tales representaciones escultóricas se realizan en capiteles, no suelen mostrar un interés tan evidente por detallar el acontecimiento y casi nunca cuentan ni con las escenas de los ángeles y Abraham, ni con la de Herodes y el diablo. Lo mismo sucede en Francia, y aunque existen ciertos paralelos, como se verá, al igual que ocurre con los Ancianos no resultan determinantes.

- *Fuentes literarias*

El evangelio de Mateo es el único de los cuatro canónicos que menciona este acontecimiento<sup>58</sup>. No obstante, varias fuentes como los evangelios apócrifos, la Leyenda Dorada, sermones y piezas de teatro recalcan el suceso<sup>59</sup>.

Desde muy pronto los niños asesinados fueron considerados como los primeros mártires del cristianismo y por ello, una profunda veneración les envolvía. De hecho, existen “cincuenta sermones de los Padres de la Iglesia” que no cesan de señalar la analogía entre los Santos Inocentes y Cristo<sup>60</sup>. Aunque no es posible indicar con precisión el momento en el que empezó su culto, aparecen como santos de la iglesia en calendarios litúrgicos desde el siglo II. Al respecto, Berthon habla de la noción de “personajes culturales del mundo cristiano” y explica su importancia: desde el principio estaban envueltos en una aureola de gloria y sacrificio “propio del folclore cristiano”, en el siglo IV se concretó su veneración al marco de la Natividad o la Epifanía, y a partir del siglo V se pasó a una noción según la cual todos los Inocentes simbolizaban las almas de los mártires verdaderos de los que se habla en el Apocalipsis de Juan<sup>61</sup>. Parece

---

<sup>58</sup> Mt 2, 16-18: “Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había precisado por los magos. Entonces se cumplió el oráculo del profeta Jeremías: *Un clamor se ha oído en Ramá, mucho llanto y lamento: es Raquel que llora a sus hijos, y no quiere consolarse, porque ya no existen*”.

<sup>59</sup> A partir de ahora, todas las citas de los apócrifos en las que no se indique nada están tomadas de SANTOS, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1956. Tal y como explica Mâle: “sin los apócrifos, al menos la mitad de las obras de arte de la Edad Media serían para nosotros indescifrables”: MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge* Paris, 1953 (1922), p. 223. Aunque para el caso soriano de la Matanza estos textos no aportan ningún detalle concreto, los menciono por la importancia que suponen para otras figuraciones del mismo tema. Así, el Protoevangelio de Santiago hace referencia a este acontecimiento (y relata el detalle suplementario de Isabel que huye con su hijo Juan) en XXII, 1-3: “Al darse cuenta Herodes de que había sido burlado por los magos, montó en cólera y envió sus sicarios, dándoles la consigna de matar a todos los niños de dos años para abajo. Y cuando llegó a María la noticia de la matanza de los infantes, se llenó de temor, y, envolviendo a su hijo entre pañales, lo reclinó en una pesebrera de bueyes. Y cuando se enteró Isabel de que también buscaban a su hijo Juan, lo cogió, y, lo llevó a la montaña y se puso a mirar dónde esconderlo; pero no había lugar propicio para hacerlo. Por lo cual, entre sollozos, exclamó a grandes voces: ¡Oh monte de Dios!, recibe en tu seno a la madre con su hijo (pues ya no podía subir más arriba)”. También se habla del acontecimiento en el Evangelio del Pseudo-Mateo XVII, 1. En cuanto a la Leyenda Dorada (escrita hacia 1264 por el dominico Jacopo da Voragine) dice así: “Envalentonado por el triunfo de sus hijos ante el Cesar, Herodes regresó a Jerusalén y mandó matar a todos los niños de la comarca de Belén que tuvieran dos o menos años de edad. Según Juan Crisóstomo mató a los que tuviesen de dos a cinco años”: VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, Vol. I, Madrid, 1984 (1982), p. 70. La mención de las edades de los niños me parece llamativa, ya que podría estar relacionada con el reflejo de alguna discusión sobre los años con que contaban los pequeños. Cuestión que se podría vincular con las representaciones de esta arquivolta donde se ve claramente que los tamaños de los infantes y sus edades varían notablemente.

<sup>60</sup> Sermones, entre otros, de Justino, Ireneo de Lyon, Tertuliano, San Cipriano, Paulino de Nola, etc.: BERTHON, E., “À l'origine de la spiritualité médiévale de l'enfance: les Saints Innocents”, en VVAA, *La Petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne*, Toulouse, 1997 (1994), p. 32.

<sup>61</sup> Idea desarrollada en Prudencio y citada en BERTHON, E., “À l'origine de la spiritualité médiévale de l'enfance: les Saints Innocents”, en VVAA, *La Petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne*, Toulouse, 1997 (1994), pp. 33, 37. Este vínculo de los Inocentes con la visión apocalíptica en la que aparecen los Ancianos resulta importante a la hora de intentar establecer un posible significado para el programa soriano.

que el culto se extendió rápido en el conjunto del mundo cristiano y “se atestigua por primera vez en Oriente, en la propia ciudad de Belén, en un documento de principios del siglo V [...] luego en martirologios y en el calendario de Cartago”<sup>62</sup>. De hecho, un sermón de Cesario de Arlés muestra que antes de finalizar el siglo VI la Galia y África ya celebraban la *Natale Infantium*<sup>63</sup>. En cuanto a la Península, “los primeros testimonios de conmemoración litúrgica datan del siglo VI”<sup>64</sup>. La fiesta se agrupó en torno a la Navidad y mientras en los calendarios y libros litúrgicos occidentales figuraba el 28 de diciembre, en Oriente se llevaba a cabo el 29 del mismo mes<sup>65</sup>. Lo interesante es que en la liturgia hispana la fecha de la fiesta no coincidía en diciembre y según los calendarios mozárabes correspondía con el 8 de enero<sup>66</sup>. Si bien este dato permite constatar la separación litúrgica entre los ritos altomedievales, no aporta luz para averiguar a qué responde la figuración soriana. Por ello es necesario buscar en otras fuentes escritas.

En lo que respecta a los sermones, es importante resaltar que en San Agustín se encuentra una reiterada mención y exaltación de los Inocentes. Este autor veía en ellos el mérito de “haber sido los primeros que han derramado su sangre por Cristo”<sup>67</sup>. Pérez de Urbel resalta al respecto: “Salte de gozo la tierra -clamaba San Agustín- porque ha merecido ser madre fecunda de estos amables y valerosos soldados”<sup>68</sup>. Al margen de este autor, según Berthon, Hilario de Poitiers es “quien por primera vez considera a los

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>63</sup> VVAA, *Catholicisme*, París, 1962, p. 1675. Es interesante tener en cuenta que la expresión *Innocentes* sólo se usaba en Roma y Milán.

<sup>64</sup> GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *El culto de los Santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966, p. 139.

<sup>65</sup> Aunque este último dato no está muy claro, DELEHAYE, Hippolyte, *Les origines du culte des martyrs*, Bruselas, 1933, p. 156 dice: “parece ser que el 23 de septiembre se celebraba la Fiesta de los Inocentes, según el martirologio oriental”. Según VVAA, *Catholicisme*, París, 1962: “algunos adoptaron el 27 de diciembre, otros el 26”. De todos modos, esta cuestión no permite explicar nada más allá del éxito de la celebración (que se realizaba en la última semana del año en el ámbito oriental).

<sup>66</sup> GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *El culto de los Santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966, p. 139.

<sup>67</sup> En el sermón CCXCVIII explica: “mas dicha aportó, pues, la ignorancia de aquellos niños, a quien Herodes, aterrado, persiguió que la ciencia de aquellos que él mismo, asustado, consultó. Los niños pudieron sufrir por Cristo, a quien aún no podían confesar: los judíos pudieron conocer la ciudad en que nació, pero no siguieron la verdad del que enseñaba”: SAN AGUSTÍN, *Obras completas. Sermones*, Vols. XXIII-XXVI, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1983, pp. 77-78. Más adelante, En el CCII habla de: “en los niños a los que Herodes dio muerte manifestó como habían de ser quienes muriesen por él, cuán inocentes y cuán humildes”: *ibidem*, p. 93. En el sermón CCCLXXIII dice: “[Jesús] antes de hablar ya encontraba creyentes y antes de padecer hacía mártires también. ¡Oh niños dichosos, recién nacidos, nunca tentados, nunca forzados a luchar y ya coronados! Dude que habéis sido coronados al padecer por Cristo quien piense que de nada sirve a los niños el bautismo de Cristo”: *ibidem*, p. 429. En el sermón CCCLXXV vuelve a nombrar a los pequeños: “al derramar su sangre pasaron a ser mártires antes de que pudiesen confesar al Señor con la boca”: *ibidem*, p. 438. Finalmente, destaca el sermón *ad catecumenos* PL. 40, 655 *Nativitas Christi et virgine secundum prophetiam Isaiae signa in Christi nativitate. Infantes iussu Herodes occisi sunt martyres Christi Homo iisdem quibus perierat gradibus reparatus*.

<sup>68</sup> PÉREZ DE URBEL, Justo, *Año cristiano*, Vol. IV, Oct-Dic, Madrid, 1945, p. 622.

Inocentes como los primeros cristianos de la Historia”<sup>69</sup>. El ver en los pequeños a los primeros mártires cristianos, soldados de la fe con virtudes de inocencia y humildad, hizo que su culto fuese en aumento y progresara<sup>70</sup>.

Además de estas fuentes literarias he buscado en el teatro popular de la Edad Media algún indicio que pudiera llevar a establecer el porqué de la narratividad de esta arquivolta enteramente dedicada al tema. Y aunque no he hallado nada concreto, existen algunos fragmentos relacionados con los tres Reyes Magos donde el dramático sacrificio de los niños aparece como un epílogo a la historia de la adoración. Así, se indica esta secuencia en varias versiones del *Officium Stellae*<sup>71</sup>. Por otro lado, se sabe que en los Misterios figuraba desde muy pronto el drama de “Raquel llorando a sus hijos” y, a pesar de que en Santo Domingo no aparece representado, la vinculación de esta escena con la Matanza permite aventurar un desarrollo más o menos amplio del acontecimiento previo a este episodio. No obstante, carezco de textos que permitan comprobar esta idea.

En lo que concierne al teatro hispano existen varias referencias a tener en cuenta. La primera es bastante tardía (aunque desconozco desde cuándo tuvo lugar), se trata de un espectáculo que estaba compuesto por dos piezas “El Nacimiento del Mesías” y “la Degollación de los Inocentes”, significativamente escenas con importancia en el ciclo soriano. Además, “en algunas representaciones cercanas a lo carnavalesco, aparecía un grupo de secuaces que atacaba al público con látigos y correas como si se tratase de los soldados de Herodes”<sup>72</sup>. Al margen de esto, existían otras representaciones como las del “Misterio del Rey Herodes” que tenían lugar, al menos, desde el siglo XV. Según cuenta García Lorenzo, a esta pieza se unían los tres motivos que dieron lugar desde muy temprano a las escenificaciones medievales de carácter religioso: la Adoración de los Reyes Magos, la Huida a Egipto y la Degollación de los Inocentes<sup>73</sup>. Otros escritos que también llaman la atención son los de Pedro Pascual de

<sup>69</sup> BERTHON, E., “À l’origine de la spiritualité médiévale de l’enfance: les Saints Innocents”, en VVAA, *La Petite enfance dans l’Europe médiévale et moderne*, Toulouse, 1997 (1994), p. 33.

<sup>70</sup> De hecho, en la abadía de Brogne se encontraban algunas de las reliquias de los pequeños desde 1116.

<sup>71</sup> Es interesante resaltar que al final de estas representaciones se menciona la aparición de un ángel como receptor de las almas de los pequeños, idea que se puede aproximar a la imagen soriana de la clave (A II 6). El texto ha sido datado en el siglo XI y se encuentra descrito en YOUNG, Carl, *The Drama of the Medieval Church*, Vol. II, Oxford, 1951 (1933), p. 102. Más adelante retomaré el tema en relación con la escena de la Adoración de los Reyes Magos.

<sup>72</sup> GARCÍA LORENZO, Luciano, “Fiesta y Teatro: locos e inocentes”, en *Actes del II Simposi Internacional d’Història del Teatre. El teatre popular a l’Edat Mitjana i al Renaixement*, Barcelona, 1988, p. 81.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 84. Resulta curiosa esta asociación de temas, ya que en Soria se encuentran los tres destacados de alguna manera particular. Se repite la Adoración de los Magos en dos ocasiones: en el tercer arco de la portada

la segunda mitad del XIII, en ellos se relata una historia de los Santos Inocentes que fue frecuentemente utilizada en la iconografía gótica y en la que destacaba el papel de las mujeres<sup>74</sup>. Según explica Alcoy, la Muerte de Jesús aparece como el momento en el que los niños serán devueltos a la vida: “Cristo muere por todos los pecadores y por los pequeños en particular”<sup>75</sup>.

Por otro lado, creo importante señalar que en el teatro medieval y renacentista se hacía referencia frecuentemente a la “Fiesta de los Inocentes” y la “Fiesta de los Niños”. A pesar de que la documentación de tan pintorescos festejos en España es muy escasa, hay algunos indicios de su existencia. Ya en fecha muy temprana, en el año 663, se prohibían las “Fiestas de Locos”<sup>76</sup>. Al tener constancia de que estas representaciones se hallaban asociadas a menudo con el drama de los Inocentes, considero muy posible la existencia de alguna pieza teatral representada desde antiguo (no obstante, no hay documentos que avalen esta idea). Por otro lado, el Concilio provincial de Aranda (1473) denunciaba: “las comedias mojigatas, portentos y otras muchísimas diversiones deshonestas y de distintos géneros que tenían lugar dentro de las funciones religiosas de Navidad, San Esteban, San Juan, Santos Inocentes y otros días especiales”<sup>77</sup>. Aunque la referencia es muy tardía, revela que se realizaban funciones religiosas el día de los Santos Inocentes, la cuestión es establecer desde cuándo.

Fuera del ámbito peninsular el drama de la Matanza de los Inocentes de Fleury-sur-Loire resulta ser una composición fundamental, en ella los pequeños aparecían ocupados de cantar según una escena de anticipación a su martirio y profecía<sup>78</sup>. Según Heers: “los manuscritos de catedrales como Limoges o abadías benedictinas como Fleury-sur-Loire presentan un magnífico espectáculo con varios episodios [...] empieza

---

(A III 8 y A III 9) y en un capitel de la fachada (Cf I 5). La representación de la Huida a Egipto (A III 12) aparece colocada en una dirección diferente al sentido radial propio de la arquivolta (con lo cual el espectador pronto repara en ello). Y, finalmente, la Matanza ocupa toda la rosca, reiteración que no parece ser necesaria pues existen otras arquivoltas en las que se podía haber intercalado una o dos escenas de la Masacre manteniendo el significado. Así, al repetirla en tantas ocasiones parece existir una voluntad de destacarla (aunque seguramente más por un interés formal que simbólico). Si se tienen en cuenta estos aspectos, es posible que se quisiera resaltar de algún modo los episodios citados. Pero el vínculo entre estas escenas no se encuentra señalado de manera clara y creo difícil que las gentes del siglo XII reparasen en estos detalles. Además, respecto al caso de la Huida me inclino más por la explicación del escaso conocimiento de la dinámica de la disposición de tantas arquivoltas decoradas (este asunto se tratará en la tercera parte de este estudio, concretamente en el capítulo XV).

<sup>74</sup> ALCOY, Rosa, *Una propuesta de relación texto-imagen: “Las madres de los Santos Inocentes” y la iconografía de la Pasión en la pintura italiana del siglo XIV*, en “D’Art”, 11 (1985), p. 141. Los fragmentos que narran esta escena no olvidan el dolor de las madres y los llantos, que constituyen la parte principal del drama.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>76</sup> HUERTA CALVO, Javier, *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, 1984, p. 23.

<sup>77</sup> GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (ed.), *Historia de la Iglesia en España. La Iglesia en la España en los siglos VIII-XIV*, Vol. II, Madrid, 1982, p. 334.

con la llegada de los pastores *Officium pastorum* [...] luego viene la Huida a Egipto [...] a continuación la visita de los tres Reyes a Herodes, la cólera del rey, la degollina esbozada con grandes gestos de la soldadesca”<sup>79</sup>.

De cualquier manera, todo lo expuesto permite suponer una tradición teatral para representar el infanticidio. En la “puesta en escena” las luchas estarían desarrolladas de manera más o menos profusa, pero siempre aparecerían soldados, mujeres y niños (los protagonistas de esta arquivolta)<sup>80</sup>. Parece que fue un tema de inspiración popular que contó con gran aceptación ya que los niños eran considerados como santos y partícipes del plan de Salvación divina. Pero al margen de los textos, existen representaciones artísticas que también permiten constatar un cierto éxito de este asunto.

- *Inspiraciones, pervivencias y evolución*

El tema de la Matanza de niños se extendió de manera “universal” en diferentes contextos<sup>81</sup>. Y en este sentido, Weitzmann propone buscar el origen de la composición cristiana en tradiciones helenísticas y romanas<sup>82</sup>.

La composición de este tipo surgió desde muy pronto, pero en el arte paleocristiano apareció muy pocas veces. En cualquier caso, hay constancia de que en

---

<sup>78</sup> GUIETTE, Robert, “Réflexions sur le drame liturgique”, en *Melanges à René Crozet*, Poitiers, 1996, p. 199.

<sup>79</sup> HEERS, Jacques, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, 1988 (1983), p. 107. Aunque la colocación de las escenas en las arquivoltas sorianas no coincide con el desarrollo de este tipo de composiciones teatrales, a partir de ellas se puede constatar la importancia de la Matanza. Una posible explicación para el desarrollo de la escena que se ve en Soria estaría determinada por el tiempo que se le dedicase a esta parte. Así, si fuese muy larga su representación podría condicionar la extensión en tantas dovelas. Sin embargo, no existen suficientes indicios como para poder deducir algo más. De la misma manera si existieran más datos que pudiesen remitir a una cierta predilección por este episodio en los monasterios benedictinos, existiría una clave en torno a Silos (ya que como mencionaré más adelante en el cenobio burgalés hubo una rosca dedicada a la Matanza), lamentablemente no cuento con datos que pudiesen avalar esta hipótesis.

<sup>80</sup> Herodes y los Inocentes (junto con todos los episodios que envolvían este acontecimiento) eran fáciles de representar en obras teatrales capaces de emocionar y conmover a mucha gente. Existe una crónica rimada de 1313 con ocasión de una gran fiesta en Notre-Dame de París en la que se cuenta: “hubo allí un torneo de niños, ninguno de los cuales tenía más de diez años [...] Y allá mataban a los Inocentes. Y se pudo ver a San Juan degollado”. Curiosamente se asimila la Matanza a la muerte del Precursor, escena que aparece en un capitel de la fachada (Cf I 2). Tanto San Juan como los niños eran paradigmas de los mártires: HEERS, Jacques, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, 1988 (1983), p. 109, nota 24.

<sup>81</sup> Este episodio era común al mundo antiguo y otras religiones. Se trataba de la historia de un pequeño predestinado a quien el rey en el poder consideraba una amenaza y del que se defendía al hacer matar a todos los niños de su edad. En la línea bíblica, el episodio tiene la intención de subrayar el paralelismo existente entre la historia de Jesús y la de Moisés (narrada en el Éxodo): SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, Vol. I, Londres, 1972 (1968), lams. 299-302; RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996 (1957), p. 268; y CANA GARCÍA, Fernando, *Iconografía del románico burgalés*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1992 (1990), p. 71.

<sup>82</sup> Así destaca el modelo clásico de la muerte del hijo de Andrómeda y las representaciones de la guerra troyana como posibles prototipos: WEITZMANN, Kurt, *Classical Heritage in Byzantine and near Easter Art*, Londres, 1981, p. 61.

la basílica de Belén había una capilla dedicada a los Santos Inocentes y, aunque de ello derivó su culto, no se sabe si allí se desarrollaban escenas figuradas, por lo que queda sin constatar la existencia de un ciclo representado en Oriente en fechas tempranas<sup>83</sup>. Así, una de las primeras presencias del ciclo fue la de los mosaicos del arco triunfal de Santa María Maggiore de Roma, escena que, según explica Clemen, se relaciona claramente con los relieves de la columna trajana, y de ahí su narratividad<sup>84</sup>. En las representaciones más antiguas los verdugos sólo llevaban a los niños ante Herodes y no existía intención alguna de destacar la parte más sanguinaria. Con el paso del tiempo se comenzó a desarrollar su culto como primeros mártires de Cristo y por ello debía constar su muerte violenta, poco a poco se desarrolló una acción más brutal y cada vez con más frecuencia se escenificaron las luchas entre los soldados y las madres<sup>85</sup>.

Millet destaca que muchas representaciones de la Matanza siguieron la tradición helenística y bizantina, quizás bajo la inspiración de un sermón atribuido a Gregorio Nacianceno<sup>86</sup>. En ese sentido, es obligado ver ejemplos orientales para comprobar que la Degollación se encuentra con cierta asiduidad en miniaturas, frescos y mosaicos bizantinos. Entre las iluminaciones destaca el Tetraevangelio de la Laurenziana (Florencia, Plut. lat. VI, 23, fol. 7r), obra con la que otras muchas ilustraciones muestran puntos de contacto<sup>87</sup>. Según Weitzmann, este manuscrito puede ser considerado como un ejemplo de evangelio narrativo bizantino<sup>88</sup>. Concretamente, este autor considera que: “teniendo en cuenta esta densidad de imágenes, se puede imaginar la existencia de un evangeliario plenamente ilustrado cuyas escenas pudieron ser

<sup>83</sup> RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte cristiano, Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996 (1957), p. 279.

<sup>84</sup> CLEMEN, Uwe, *De la colonne trajane à la mosaïque de Sainte-Marie la Majeure: Le massacre des enfants*, en “L’Antiquité classique”, XLVI (1975), p. 581.

<sup>85</sup> La imagen de los niños lanzados por los verdugos contra el suelo que aparece en el sarcófago de San Maximino de Provenza y se convierte en un prototipo a seguir. Se conservan otras representaciones del siglo VI como las de la cátedra de San Maximiano, el Evangeliario de Rábula (Florencia, Laurenziana, Syriac. Plut. I 56), las pinturas de Antinoe en Egipto, etc. Más adelante el tema también se encuentra en miniaturas y marfiles carolingios: en el *Codex purpúreo* (Munich, Bayerische Staatsbibl. cod. lat. 23631, fol. 24v), en las tapas de marfil de Metz, en los Evangelios del *Codex aureus* (Munich, Bayerische Staatsbibl. clm. 14000), en el Sacramentario de Drogo (París, Bibl. Nat. lat. 9428, fol. 31v), en el *Codex Egbertus* (Tréveris, Staatsbibl. cod. 24. lit. 6, Abb 304), en el *Codex aureus Epternacensis* (Nuremberg, Nationalmuseum, 156142, fol. 19v), en una píxide del Museo del Louvre, etc. En general estas escenas constatan la importancia de la Matanza pero no se trata de precedentes concretos para Soria.

<sup>86</sup> MILLET, Gabriel, *Recherches sur l’iconographie de l’évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d’après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 163. Por desgracia no cita el sermón al que hace referencia.

<sup>87</sup> Herodes aparece a un lado, sentado bajo un baldaquino y con un *armiger* tras él, mientras frente a él se desarrolla la escena con el grupo repetido de forma más o menos estereotipada.

<sup>88</sup> WEITZMANN, Kurt, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, 1971, p. 250.

contadas por cientos”<sup>89</sup>. El interés de estos ciclos bizantinos profusamente decorados es enorme y en este sentido no se puede olvidar que muchos se basaron en los amplios ciclos de imágenes cuyos orígenes parecen estar en torno a las Biblias paleocristianas<sup>90</sup>. No obstante, en general, en el periodo bizantino la escena no se desintegró ni se extendió tanto como en Soria. De hecho, en la mayor parte de las representaciones anteriores a la época de los Paleólogos no se producía la distinción entre orden y ejecución, y ambas se colocaban en una misma escena<sup>91</sup>. Se solía colocar al finalizar el ciclo de la Infancia, a menudo tras la Presentación en el templo y la Huida. Así, a pesar de que al comparar las imágenes de manera aislada las diferencias respecto a Soria resultan acusadas, es muy importante resaltar que los ciclos bizantinos casi siempre recurrían a este episodio, por ello resulta factible que la idea de extender tanto este tema pudiese estar tomada a partir de estas escenas más o menos desarrolladas. Apuntada esta hipótesis es necesario acotar más el tiempo para encontrar una posible línea de tradición.

En el románico el tema se representó con cierta frecuencia en Sicilia, Francia, Inglaterra y España, pero los ejemplos encontrados no permiten trazar una línea nítida para aclarar desde dónde se pudo difundir la tipología en la que se inspiró Santo Domingo<sup>92</sup>. Por ello es necesario profundizar más en el campo de estudio<sup>93</sup>.

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 251. Otras obras a destacar son las miniaturas bizantinas (París, Bibl. Nat. suppl. gr. 914), el Menologio de Basilio II (Roma, Bibl. Vat. gr. 1613 fol. 281), el Tetraevangelio llamado “copto” (París, Bibl. Nat. copto 13), las miniaturas del monasterio de Esphigmenou (cod. 14, fol. 410), las ilustraciones conservadas en Inglaterra (Londres, Add. 19352, fol. 123), las miniaturas (París, Bibl. Nat. ms. gr. 74, fol. 5r), las del monasterio de Sucevitza (Sucevitza, ms. 23, fol. 5v y ms. 24, fol. 9v), las miniaturas de Londres (Londres, British Museum ms. 153), etc.

<sup>90</sup> Hablaré de todo ello en el capítulo siguiente (acerca de los capiteles de la portada).

<sup>91</sup> LAFONTAINE-DOSOGNE, Jacqueline, “The cycle of the life of the Virgin”, en VVAA, *The Kariye Djami, Studies in the Art of Kariye Kami and its Intellectual Background*, Vol. IV, Princeton, 1975, p. 232. Esta autora explica que en la iglesia roja de Perustica, en Kariye Camii y en la Lavra del Monte Athos las actitudes muestran una magnificencia propia del clasicismo más acusado. Por otro lado, hay que resaltar que en algunos ejemplos bizantinos la Matanza se relaciona directamente con los evangelios apócrifos: en la bóveda sur de la mitad noreste de la iglesia rupestre de Ayvali Kilise de Capadocia (donde una de las mujeres es identificada por el rótulo de Raquel), en los frescos de Tokali Kilise, etc.

<sup>92</sup> Existe una serie de testimonios en pintura: en el muro norte de Sant’Angelo in Formis, en el fresco de Saint-Aignan de Brinnay-sur-Cher, en el techo de San Martín de Zillis, en la iglesia de Saint-Martin de Aime, etc. Sureda opina que este episodio suele cerrar en la pintura y en la escultura románicas el ciclo de la Infancia de Jesús, y considera que alcanzó gran popularidad gracias a los apócrifos y al teatro religioso: SUREDA I PONS, Joan, *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla León y Galicia)*, Madrid, 1985, p. 115. En la Península resaltan los ciclos de San Julián y Santa Basilia de Bagüés (Museo de Jaca) y el de la bóveda de San Isidoro de León. En miniatura, entre otras, resalta la Biblia de León (Bibl. Nac. Madrid) y más tarde, el Salterio de Luis y Blanca (París, Bibl. Lit. 6 Abb. 305), etc. Por otro lado, parece probado que en Sicilia los ejemplos son más cercanos a la tradición bizantina: en un capitel del claustro de Monreale Herodes ordena y los soldados (con vestimentas romanas) ejecutan, la escena de las muertes también aparece en los mosaicos de Monreale, en las puertas de bronce de la catedral, en el marfil de Salerno, etc. En cuanto a los ejemplos escultóricos franceses, destaca como uno de los más tempranos un capitel de la galería este del claustro de Moissac (donde Herodes ordena a un sicario la muerte de los niños y dicha orden es ejecutada por un soldado, mientras dos madres sujetan a los niños). A menudo, la escena se reduce como en el capitel de Saint-Trophime d’Arles, en el capitel

F. 360 En primer lugar hay que destacar el contexto fuera de la Península y así resalta el desarrollo de la Matanza que se encuentra en varios capiteles de la portada real de Chartres (se esculpió una extensa serie con, al menos, diez madres y ocho soldados). Algunas posturas se relacionan con Soria pero todas las escenas se encuentran bajo arcos con representaciones arquitectónicas en las enjutas, y además existe cierta ternura ausente en la arquivolta soriana (por ejemplo, en Chartres una madre se tira al suelo y acerca su mejilla al rostro de su hijo muerto). El desarrollo de esta escena ha sido explicado por Nolan en clave antropológica al interpretar un mensaje bautismal y una relación directa con la importancia de las mujeres en la época<sup>94</sup>. No creo que Chartres pueda ser tomado como un modelo lejano, únicamente representa un cierto interés por la temática (por otro lado, común a bastantes obras).

F. 363 Así, los casos más interesantes son los que presentan la escena en las arquivoltas (por las analogías evidentes en cuanto a la composición). Significativamente, Boss-Favre destaca que: “en Francia existe un número relativamente restringido de arquivoltas consagradas específicamente a temas bíblicos en relación con la cantidad impresionante de roscas reservados a los sujetos profanos más variados”<sup>95</sup>. De hecho, sólo hay un único caso con disposición radial: una arquivolta de la portada este de la abadía de las Damas de Saintes. En ella los personajes se encuentran tan apiñados que no es posible distinguir con claridad los gestos, y sólo un atento examen desvela las actitudes (no tan repetidas como a primera vista parece). A pesar de que el principal valor es el de la repetición de las escenas, el tratamiento de las dovelas no tiene nada

F. 368

F. 355, 446

---

de Aix-en-Provence, en la fachada occidental de Saint-Paul-de-Varax, en un capitel de la puerta Miègeville de Toulouse, en Saint-Pierre d'Étampes, en un capitel de Saint-Lazare de Autun, en un capitel de Saint-Georges de Boscherville (Museo de Rouan), en el altar de Broddetorp, en un capitel de la sala capitular de Saint-Caprais d'Agen, en Saint-Guillem-le-Désert, en un capitel del desaparecido claustro de Notre-Dame-des-Doms (Museo Granet), en Saint-Pierre de Poitiers, en un capitel de Saint-Pons de Thomières (Fogg Museum de Cambridge), etc. En escultura monumental inglesa sólo tengo constancia del caso de Sainte Mary's York. Por el contrario, en la miniatura británica hay varios ejemplos: el Salterio de Sant Albans (Hildesheim, Dom Bibl. HS. St. God. 1 p. 30), el Salterio de Winchester (Londres, British Library Cotton Nero C. IV, fol. 14r), el Salterio “Leaf” asociado a Canterbury (Londres, British Library, add. 37472), el Salterio de Canterbury (París, Bibl. Nat. lat. 8848), la miniatura londinense (Londres, British Museum add. 17687), etc. Un ejemplo que demuestra la importancia del tema es que hasta en un objeto de uso cotidiano como un peine de marfil, aparece la Degollación de los Inocentes (Museo Victoria y Alberto).

<sup>93</sup> En muchos de los ejemplos que se mencionan en este apartado resulta frecuente la existencia de tres escenas del mismo episodio dentro de un ciclo común. Así, en primer lugar, Herodes pregunta a los Sabios o entrevista a los Magos; más tarde ordena la Matanza; y finalmente se ejecuta la orden. La tradición que se recoge en Soria no corresponde a esta idea, pues en esta roscas se hace hincapié en la ejecución de la Masacre y se evidencia la acción en sí misma (más allá de la secuencia de los hechos). Junto a la aparición del Seno de Abraham y el diablo con Herodes, esta reiteración es lo que hace diferente a Santo Domingo de otros ejemplos más o menos cercanos.

<sup>94</sup> NOLAN, Kathleen, “*Ploratus et Ululatus*”: *The mothers in the massacre of the innocents at Chartres cathedral*, en “*Studies in Iconography*”, 17 (1992-1996), pp. 95-141. Véase el apartado final de este estudio.

<sup>95</sup> BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987), p. 354.

que ver con el de Santo Domingo: son piezas estrechas y convexas (como una rosca) que se esculpen por toda la superficie con un único personaje para cada una. Además, no se intentan establecer grupos: tan sólo se relacionan de tres en tres (siempre en fila), y en ocasiones sólo luchan dos y otro observa. En cuanto a esta “extraña” disposición de las figuras, últimamente se ha planteado una nueva interpretación del tema que abandona la creencia de que sea una Matanza de los Inocentes. Ragnow cree que se debe identificar con el martirio santo y muestra como una fuente plausible para el tema la colección de himnos de Prudencio para varios mártires *Peristephanon liber*<sup>96</sup>. Se admita o no que en Saintes se encuentra representada la Matanza de los Inocentes, a mi juicio el conjunto no presenta analogías que lo conviertan en una obra a relacionar con la tradición soriana.

Otro caso a tener en cuenta es el de siete de las cuarenta y dos dovelas de una arquivolta de Saint-Julien de Le Mans. En esta iglesia se desarrolla la Matanza más larga de la escultura monumental francesa (pero al estar dispuestas de manera longitudinal no responde a la misma tradición soriana). En esta ocasión, las escenas están individualizadas en un grupo formado por madre, niño y soldado para cada dovela y, a pesar de las diferencias, las semejanzas con Soria son mayores que respecto a Saintes (las actitudes son variadas y las composiciones cambian).

F. 367

Finalmente, algo similar (aunque menos extenso que Le Mans) ocurría en la segunda arquivolta de Saint-Benigne de Dijon. Allí la Matanza ocupaba seis dovelas de la tercera arquivolta (lamentablemente, no es posible saber con exactitud cómo era ya que fue destruida).

Así, constato que Francia cuenta con ejemplos interesantes del tema (algunos anteriores en el tiempo a Soria), pero las diferencias llevan a la conclusión de que dichas obras no parecen ser el precedente inmediato de la arquivolta soriana. En cambio, en los reinos hispanos sí existen obras muy relacionadas con Santo Domingo, entre ellas, la desaparecida arquivolta de Silos y la de Moradillo de Sedano. Además, la escena se encuentra desarrollada en varias dovelas de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros, en algunas de San Juan del Mercado, y en la cuarta y quinta arquivoltas de Puente la Reina. En contraste con las escasas arquivoltas en las que se ve la Matanza (en

---

<sup>96</sup> La investigación no está publicada y por ello no he podido consultarla. Se encuentra citada en KENDALL, Calvin, *The Allegory of the Church. Romanesque Portails and Their Verse Inscriptions*, Londres, 1998, p. 331, nota 4. Páginas antes este autor admite esta idea y dice acerca de Saintes: “los cuarenta y cuatro ejecutados posiblemente representan el tema del martirio santo”: KENDALL, Calvin, *The Allegory of the Church. Romanesque Portails and Their Verse Inscriptions*, Londres, 1998, p. 140.

cualquier caso más que en Francia), el tema abunda (con representaciones casi siempre poco extensas) en los capiteles<sup>97</sup>. De este tipo de soporte me parece necesario destacar dos casos.

El primero es interesante por la problemática que suscita. Se trata del capitel núm. 232 del Museo de San Juan de la Peña, donde supuestamente se presenta a Herodes ordenando la Matanza<sup>98</sup>. Patton supone que existió el tema ya que, según ella, se conserva un fragmento con la presencia de una madre<sup>99</sup>. Sin embargo, Melero no comparte esta idea y cree poco probable la representación de dicho tema en un capitel del claustro que hoy en día aparece prácticamente destruido<sup>100</sup>. Aunque esta discusión no es relevante respecto a la arquivolta de Santo Domingo, la presencia o no del asunto es interesante ya que en el programa del claustro pinatense existen varios puntos de contacto a tener en cuenta. No obstante, debido a la ausencia de más pruebas hoy por hoy no es posible asegurar su existencia (además, el fragmento en cuestión es muy pequeño). De todos modos, opino como Melero y creo que no existió.

El segundo ejemplo sin duda más importante que el anterior, es el de uno de los capiteles de la desaparecida sala capitular del Burgo de Osma. Aunque se diferencia de Soria por la ubicación de la escena en el conjunto del edificio (en el ejemplo oxomense se encuentra en un ámbito privado y en Santo Domingo está dirigida a todo el público) la importancia concedida al tema resalta por encima de todos los ejemplos mencionados hasta el momento. El relieve muestra la Masacre en todas sus caras en un capitel exento y además tiene relevancia por estar acompañado de otros tres capiteles que tan sólo

F. 364, 624

---

<sup>97</sup> Agrupo los ejemplos por zonas ya que, en general, las características de estas imágenes no encuentran más similitudes con Soria que los estilos de ejecución. Estas obras verifican que el tema interesa, pero no se destaca respecto al resto: la escena se coloca en el ciclo de la Infancia y aparece como un episodio más. En cuanto a Navarra, se presenta en el tercer capitel de la parte derecha de la portada de San Miguel de Estella, en un capitel del interior de la Magdalena de Tudela, en un capitel del claustro de San Pedro de la Rúa, etc. En la zona de Cataluña aparece en un capitel del claustro de Gerona, en un capitel de la girola de Sant Pere de Besalú, en un capitel de la galería de tramuntana del claustro de Santa María de l'Estany, en un capitel del claustro de San Cugat del Vallès, en un capitel de Santa María de Tortosa, en un capitel de la galería sur del claustro de Santa Eulàlia i Santa Julia de Elna, en un capitel de Sant Pere de Galligans, etc. En Castilla se ve el tema en un capitel del edículo de la epístola de San Juan de Duero, en un capitel del vano central de Sequera del Fresno, en Arenillas de San Pelayo, en un capitel del interior de la nave de San Martín de Elines, en el pórtico de San Martín de Segovia, en un capitel de Santa Cecilia de Aguilar de Campoo y en el claustro de Santa María la Real del mismo pueblo palentino, entre otros. El desarrollo de la Matanza también es representativo en el costado del Cenotafio de Blanca de Navarra (Monasterio de Nájera) y se ha interpretado desde un contexto de martirio, maternidad y salvación. Al respecto, el estudio más reciente es el recogido en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth (ed.), *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate, 2000, pp. 43-75.

<sup>98</sup> CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon. Sur les traces d'un sculpteur*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XI (1968), p. 46.

<sup>99</sup> PATTON, Pamela, *The capitals of San Juan de la Peña. Narrative Sequence and Monastic Spirituality in the Romanesque Cloister*, en "Studies in Iconography", 20 (1999), p. 76.

presentan decoración vegetal<sup>101</sup>. Las cercanías con Soria en cuanto a la composición y estilo son realmente notables aunque el análisis detallado revela algunas diferencias. En primer lugar, en el capitel oxomense aparecen varios niños por el suelo mientras que en Soria no hay ninguno en tierra. En segundo lugar, en Osma ningún pequeño porta faja y todos aparecen desnudos excepto uno (que significativamente muestra puntos de contacto con el de Soria que también porta vestido): se trata del personaje que aparece en la dovela A II 4 (del que hablaré en el siguiente apartado), el gesto de levantar la palma de su mano derecha se repite en los dos relieves (aunque la postura de las piernas cruzadas y el detalle de la cabeza separada del tronco que se ve en Soria no está en la sala capitular). Si bien estos personajes no son exactamente iguales, demuestran la existencia de bocetos comunes para ambas canterías (además, en otro lado del capitel se encuentra un niño sin cabeza cuya idea es la misma que la de Soria). Por otra parte, los gestos de los personajes de la dovela A II 3 son iguales a los de los individuos que se hallan en Osma al lado del pequeño que alza la mano (es decir, el boceto especificaba claramente las posturas de este grupo). Además, las posturas de las madres que se llevan las manos a la toca de A II 1 y A II 11 parecen casi calcadas del capitel, y lo mismo sucede con la posición del niño boca abajo cogido por la pierna (reproducida en la A II 9 igual que en Osma). Al margen del estilo, como se puede comprobar, las analogías son enormes. Cuestión que revela, sin duda, que se copiaron modelos comunes para ambos talleres o bien que uno de ellos reprodujo conscientemente las escenas del otro<sup>102</sup>. En cualquier caso, las composiciones oxomenses son más caóticas (quizás por la intención de aprovechar las caras del capitel) y existen dos rasgos iconográficos diferentes a Soria. El primero es la presencia de un personaje que bebe de un recipiente que le da una mujer situada frente a él (escena que ha sido interpretada como el episodio del envenenamiento de las madres), y el segundo es la existencia de una cara monstruosa en el lado opuesto al diablo que aconseja a Herodes. Respecto a la primera peculiaridad, en Soria no aparece ninguna escena similar y por ello no digo nada al respecto, pero sobre la presencia de demonios con el monarca hablaré seguidamente. Así, a pesar de las

<sup>100</sup> MELERO MONEO, Marisa, "Aspectos iconográficos del Claustro de San Juan de la Peña: Reconstrucción del programa de Caída y Redención", en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 304.

<sup>101</sup> Destaca frente al resto de capiteles de la sala en lo que parece ser una manera de llamar la atención sobre la escena figurada. Aunque es posible que la disposición haya cambiado respecto al siglo XII, también es probable que se mantenga en su lugar inicial. A mi juicio, según sus dimensiones, se encuentra en el lugar previsto en el inicio.

divergencias Osma se revela como un escalón sumamente importante a la hora de fijar la posible trayectoria iconográfica de este tema.

De nuevo, tal y como sucede en bastantes ocasiones, las similitudes más cercanas se encuentran con la parroquia de Moradillo de Sedano. En la segunda arquivolta de la portada se mezclan los asuntos de la Matanza con episodios de la Infancia de Cristo y con seres fantásticos. Con un total de ocho escenas, las luchas se agrupan casi siempre a partir de tres personajes: una madre, un soldado y el niño (aunque en una ocasión aparece sólo una mujer y un pequeño con un caballero frente a ellos: Am II 2). Las composiciones son muy similares a las de Soria, pero las interrupciones temáticas desconciertan a la hora de establecer el sentido del programa<sup>103</sup>. En cuanto a la extraña disposición, Santa-Olalla piensa que Moradillo resume parte de las representaciones de Santo Domingo de Soria y cree que la “distribución anormal de escenas es una mala colocación de las figuras, que o bien tuvo lugar en la época en que se construyó la portada por no estar presente el maestro que la labró, o bien pudo tener lugar un cambio de esculturas en la época en que se hicieron grandes obras en esta parte de la iglesia”<sup>104</sup>. Al respecto Boto dice: “la rosca está aparentemente gobernada por la aleatoriedad temática y la confusión discursiva. Y, sin embargo, lejos de ello el escultor ha recurrido a una técnica expositiva puntualmente meditada, tan infrecuente en la plástica monumental como habitual en los sermones: a modo de bajo continuo, los protagonistas del infanticidio se intercalan con otros personajes vinculados al nacimiento de Cristo [...] la compleja articulación de la arquivolta dedicada a la Matanza induce a suponer que fue inspirada por una homilía”<sup>105</sup>.

Mi opinión es que ciertos indicios permiten suponer titubeos constructivos que se suman a los ya mencionados en la primera arquivolta: las dovelas no tienen las mismas dimensiones (de hecho, Am II 1 y Am II 2 son casi el doble que el resto y

F. 676

<sup>102</sup> Las comparaciones con el resto de escenas apuntan a que Osma precede temporalmente a Santo Domingo, véase sobre el estilo el capítulo XVI.

<sup>103</sup> Martínez Santa-Olalla opina que la igualdad respecto a Soria en toda la arquivolta es evidente, idea que no comparto. Este autor llega a decir: “las escenas de la degollación de los inocentes revisten el mismo carácter en la iglesia burgalesa y soriana: las figuras son de las mismas proporciones; idénticos sus rasgos; iguales en todo sus indumentarias; los gestos y la expresión hermanos; la actitud de las figuras, hasta los menores detalles todo es de una semejanza absoluta”: MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, Julio, *La iglesia de Moradillo de Sedano*, en “Archivo Español de Arte”, VI (1930), p. 272.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>105</sup> BOTO VARELA, Gerardo, “Victoria del león, humillación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, p. 69.

algunas como las Am II 4, Am II 5, Am II 6, Am II 7, Am II 9, Am II 10 y Am II 13 son aún más pequeñas); otras no encajan bien y se ve perfectamente que varias de ellas están cortadas (Am II 7, Am II 8, Am II 9, Am II 10 y Am II 11); y además, algunas de las que portan figuración aparecen más hundidas que el resto, y ciertas han sido esculpidas con diferente piedra (la dovela de la Huida a Egipto, Am II 11, presenta un color claramente diferente). No obstante hay puntos de contacto con Soria, en la dovela burgalesa de Am II 1 las mujeres se llevan las manos a la toca como sucede en la soriana A II 1, algunos niños están envueltos en fajas (dato que no se ve en Osma), y existen posturas claramente similares (como la del niño de Moradillo Am II 2 y el de Santo Domingo A II 3, aunque a la inversa). Sin embargo, al igual que en Osma, hay peculiaridades que no aparecen en Soria, por ejemplo: el caballero que se dirige con el brazo en alto hacia la madre y el niño (Am II 2), como ambos están en la misma dovela que otro grupo de la Matanza, aquí no deberían haber dudas acerca del significado de la pieza y el jinete sería un soldado más; de todos modos, es curioso comprobar la ausencia de paralelos en otras representaciones de la Degollación (con lo que me parece necesario actuar con cautela en la interpretación). Por otro lado, la mujer que parece rezar (Am II 9) tampoco se encuentra en ninguno de los ejemplos estudiados, aunque en este caso sí podría haber estado prevista como una figura aislada del resto y pensada para ocupar otro lugar: en la actualidad se vincula con la Masacre por su disposición justo al lado de un soldado que está a punto de matar a un niño (Am II 10). Lo cierto es que desconozco a qué responden estos temas más allá de lo que a mi me parecen titubeos propios de la poca experiencia en la construcción de arquivoltas figurativas que tienen estos artistas<sup>106</sup>. En Santo Domingo está mucho mejor ideado el programa y mejor conseguido el resultado final, pero aunque las actitudes de los personajes sorianos son más variadas y están más elaboradas, en última instancia ambos talleres parecen trabajar con un repertorio común de escenas y composiciones que se repite (tal y como

---

<sup>106</sup> Como en el caso de la rosca de los Ancianos, es probable que contasen con una serie de bocetos de ciclos diferentes y decidieran mezclarlos sin más lógica que la ornamental, de manera que el caballero y la mujer que ora no serían más que asuntos aislados procedentes de ciclos con otra temática. Lo mismo sucedería con el centauro, el caballero con el león, el grifo y las bestias que luchan. El hecho de combinar escenas de la Infancia con las de la Matanza puede tener una lectura coherente, pero en el resto no acierto a ver más explicación que la inspiración en varios repertorios proyectados en una obra decorada con más arquivoltas, modelo que los artistas de Moradillo redujeron según su propio interés. Los titubeos en la colocación de las dovelas a mi entender se constatan varios aspectos: en la cuestión del ángel de la clave de la arquivolta de los veinticuatro Ancianos; en la combinación de las dimensiones de las piezas y los motivos de la segunda rosca; y en la variedad de tamaño y calidades de las hojas de acanto que decoran la tercera arquivolta.

sucede con el Burgo de Osma). En este sentido, una de las claves podría estar en un vínculo común para las tres obras: Silos.

En cuanto a este monasterio burgalés, la idea de que existiese una arquivolta completa dedicada a la Matanza en la portada norte se basa en las descripciones de Nebreda en las que dice: “Bajase a un portal grande [...] en el cual está otra puerta [...] tres [arcos] de piedra: en el primero mayor grandes bultos, la Natividad, Circuncisión, Adoración de los Reyes; en el otro lado está la muerte de los Inocentes, y en otro alto las bodas del architriclinio”<sup>107</sup>. La descripción de esta arquivolta quedó parcialmente corroborada por el hallazgo de un fragmento de dovela, de disposición longitudinal, en la cual se aprecia perfectamente a una mujer (de la que ha desaparecido la cabeza, pero aún se conserva parte de la toca) que se gira y sujeta a un niño fajado<sup>108</sup>. Yarza en 1970 hablaba de: “una figurilla descabezada, partida en dos, de guerrero vestido con cota de malla adosado a una piedra curva [...] un fragmento de arquivolta no debiendo sorprender el hecho de que la situación no sea radial, sino según el arco”<sup>109</sup>. Y además, existe un busto femenino cuya apariencia recuerda a las madres de Soria. Se trata de un pequeño fragmento que se encontró en 1968 “cerca del muro occidental de la antigua iglesia románica”, la mujer va tocada y Frontón señala al respecto: “este modo peculiar de resolver el busto femenino es similar [...] al de la madre que intenta proteger al niño de la acometida del soldado [...] que forma parte de una dovela procedente de la puerta septentrional de la iglesia [...] las arrugas que dibuja la indumentaria sobre el brazo se resuelven de manera análoga, si bien las del atuendo de la madre de la matanza de los Inocentes son más abundantes y denotan una corporeidad más sólida y angulosa”<sup>110</sup>.

Del Álamo recuerda cómo en “este monasterio se conservan más de un centenar de fragmentos de estatuas románicas, capiteles y otros restos pertenecientes a este segundo taller del claustro”<sup>111</sup>. Los hallazgos testimonian la enorme envergadura de los trabajos escultóricos (de distinta calidad), y por ello es más que probable que los

F. 607

F. 608

<sup>107</sup> Descripción reproducida en FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, p. 360. Registro de Archivos, fols. 73-75. La primera mención respecto a la teoría de que “arco” fuese “arquivolta” fue propuesta por Yarza: YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos*, en “Goya”, 96 (1970), p. 343-345.

<sup>108</sup> Fragmento conservado en el Museo de la abadía.

<sup>109</sup> YARZA LUACES, Joaquín, *Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos*, en “Goya”, 96 (1970), p. 345. No tengo constancia de cómo es esta pieza ya que no aparece reproducida en la citada publicación.

<sup>110</sup> FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *Esculturas inéditas del monasterio de Santo Domingo de Silos*, en “Glosas Silenses”, VII/1 (1996), pp. 50-51.

artífices locales propagaran por el entorno las ideas del foco creador. Está claro que las formas artísticas silenses tuvieron gran repercusión en Castilla en la segunda mitad del siglo XII y en este sentido, Valdez del Álamo opina sobre Silos que: “la Matanza según se utiliza en las portadas españolas, debía extenderse en una serie de dovelas de las cuales sólo subsisten algunos fragmentos”<sup>112</sup>.

He de concluir que muy probablemente en el monasterio benedictino existió toda una arquivolta dedicada a este tema que constituyó una vía de enlace para las tres obras más semejantes de las estudiadas: Osma, Soria y Moradillo. En consecuencia, los repertorios que manejaron los artistas de estas iglesias tuvieron en Silos su punto de partida<sup>113</sup>. Además, muchas características de las esculturas sorianas remiten directa o indirectamente a las silenses, de manera que es posible que se conociera el desarrollo de toda una arquivolta dedicada al tema y por ello se aplicaran los bocetos a todas las dovelas de la Matanza (en el caso de Osma y Moradillo los artistas adecuaron los modelos de los que disponían a lo que más les convenía: un capitel y parte de una rosca).

- *La cuarta dovela, ¿ruptura de la secuencia temática?*

F. 97 Aunque la mayoría de investigadores no han dado importancia a la cuarta dovela de la arquivolta dedicada a los Inocentes (A II 4), la diferencia de la composición respecto al resto es evidente. Sin embargo, no creo que por ello se deba ver aquí un cambio en el significado. Hay quien cree que se muestra el doble pecado de Herodes, pero a mi juicio no se trata de esta escena sobre todo porque el personaje decapitado no corresponde con la edad del Bautista<sup>114</sup>. Seguramente se cogió un tipo de representación

<sup>111</sup> DEL ÁLAMO MARTÍNEZ, Conancio, *El claustro románico de Silos*, Madrid, 1984, p. 50. Citado en FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *Esculturas inéditas del monasterio de Santo Domingo de Silos*, en “Glosas Silenses”, VII/1 (1996), nota 4, p. 39.

<sup>112</sup> VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth y DEL ÁLAMO MARTÍNEZ, Conancio, *Témoins de la foi: le portique nord de Silos et le pèlerinage à Saint-Dominique*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXXI (2000), p. 29.

<sup>113</sup> Ruiz Montejo cree “lógico que las principales manifestaciones del románico hispano utilicen, como efecto de la influencia silense, el mismo relato”: RUIZ MONTEJO, Inés, *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, p. 146.

<sup>114</sup> SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 178. Así, asimila esta escena a la representación de la muerte de Juan Bautista narrada en Mt 14, 8-10: “Ella instigada por su madre, dame aquí, dijo en una bandeja, la cabeza de Juan el Bautista”. Entristecióse el rey, pero a causa del juramento y de los comensales, ordenó que se le diese, y envió decapitar a Juan en la cárcel”. Y ve en el personaje de la derecha a Herodes entristecido. Sin embargo, la mayoría de sus caracterizaciones lo muestran con barba, tal y como se ve en Cf I 2, donde se desarrolla la Decapitación (que por otro lado, no tiene ninguna semejanza compositiva con esta escena). Además, se sabe que no fue el mismo Herodes quien ordenó la Matanza y la muerte de San Juan, por ello no existe una explicación lógica para que se sitúe en este contexto. Sería posible una contaminación iconográfica y la equivocación del artista en el caso de que se confundieran a los dos Herodes, pero el rey que aparece en esta

más o menos frecuente y se adaptó su composición a otro significado<sup>115</sup>. Esta postura de cortar la cabeza y agarrarla por los pelos procede de la antigüedad, según relata Yarza al hablar de la historia de David y Goliat<sup>116</sup>. Además, los rasgos negroides de este soldado (pelo rizado, nariz chata y labios prominentes) son habituales en figuras de carácter negativo (especialmente en verdugos de santos)<sup>117</sup>. Concretamente en Tudela, en el capitel del interior donde también aparece la Matanza hay un verdugo con túnica corta y rasgos negroides sobre el que dice Melero: “quizá pueda estar relacionado con la población musulmana de la ciudad”<sup>118</sup>. Como ya he indicado en capítulos anteriores es muy difícil cuantificar el contingente poblacional islámico en Soria, con lo que al carecer de más datos al respecto creo que este personaje de la dovela tan sólo se debe de ver como una representación más de un soldado malvado dentro del contexto de la Matanza.

- *Peculiaridades iconográficas: Seno de Abraham y Herodes ordenando la Matanza*

En la clave de esta arquivolta (A II 6) tres personajes se sientan sobre un banco corrido. El del medio es un anciano venerable y, aunque algunos investigadores no ven en él a Abraham, considero que no cabe duda alguna acerca de su identificación<sup>119</sup>. Las almas de los elegidos (en este caso los niños) pasan al Seno de Abraham ayudadas por los seres angélicos<sup>120</sup>.

F. 101

---

misma arquivolta (A II 7, sobre el que no existen dudas de identificación) tampoco corresponde con el personaje que se ve aquí.

<sup>115</sup> Creo que se tomó prestado otro modelo de composición para imitar, prototipo similar al que se ve: en ciertas imágenes del pasaje de los sueños de Nabucodonosor como la del Beato de Valcavado (Valladolid, Bibl. Un. 433, fol. 193) o la de la Biblia de San Isidoro de León; en cualquier escena de una muerte por decapitación como las del Beato de Burgo de Osma (Osma, fol. 114r); en las muertes de algunos santos como por ejemplo la del martirio de San Protasio relatado en las vidrieras de la catedral de Le Mans; en la representación de luchas como las de la psicomaquia del relicario de Langres.

<sup>116</sup> Tema que también pudo haber sido un ejemplo tomado como modelo para esta representación: YARZA LUACES, Joaquín, *Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa Maria de Taüll*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXX (1999), p. 133.

<sup>117</sup> La representación del diablo en época cristiana solía dotarlo de color negro como un factor determinante debido a la asimilación a las tinieblas. Según Bourget el dato debe remontarse hasta las representaciones faraónicas de sus enemigos: los nubios, gente de piel muy oscura, eran considerados como el mal. BOURGET, Pierre de, “La couleur noire de la peau du démon dans l’iconographie chrétienne a-t-elle une origine précise?”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología cristiana*, Barcelona, 1969, p. 271.

<sup>118</sup> MELERO MONEO, Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en “D’Art”, 12 (1986), p. 122.

<sup>119</sup> Así, SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 164 ve a Dios Padre. Sin embargo, en la interpretación de la p. 177 dice que se trata del Seno de Abraham y no acaba de decidirse sobre la identificación del tema: JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, 1985, p. 51, cree que es Dios Padre. Por su parte, CHRISTE, Yves, *L’Apocalypse de Jean*, París, 1996, p. 141, ve en la clave a: “tres ángeles que llevan en su seno las almas de los niños sacrificados”.

<sup>120</sup> Como ya he apuntado en el capítulo anterior, hay que destacar la ambivalencia de esta figuración, ya que la misma imagen, pero con una tipología diferente (un único personaje colocado en el regazo del patriarca:

Tal y como Gaya Nuño destaca, el tema del patriarca y dos ángeles cuenta con pocos precedentes en el románico español<sup>121</sup>. De hecho, no tengo constancia de otra una imagen románica en la que el Seno de Abraham se vincule con dos seres alados en el contexto de la Matanza. Sin embargo es, en cierta medida, frecuente encontrar este mismo prototipo del patriarca adaptado a un tema diferente, el del peso de las almas con San Miguel<sup>122</sup>.

La aparición de los ángeles como receptores de los espíritus remite a su papel de conductores hacia la vida eterna. Son abundantes las representaciones románicas de ángeles portadores de almas al cielo (en contextos diferentes) y no debe extrañar que se coloquen aquí, lo raro es la composición de la dovela, que no cuenta con paralelos directos<sup>123</sup>. De hecho, existe un texto apócrifo que habla directamente de la presencia de dos ángeles y del motivo del lienzo como lugar de recepción de las almas (aunque no corresponde a este ciclo de la Matanza)<sup>124</sup>.

---

Abraham-*Paternitas*) se utilizó como modelo para la Trinidad *Paternitas*. Es posible que en el taller soriano se conocieran las dos maneras de representar el Seno de Abraham y para diferenciarlas se decidió escoger las figuras de las almas simbolizadas como cabecitas para el contexto de la Matanza. En Soria existe una superposición, en apariencia poco casual, entre el *Sinus Angelorum*, el *Sinus Abrahae* y el *Sinus Dei*. La filiación divina se representa verticalmente mientras que la de los fieles cristianos se compone horizontalmente.

<sup>121</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 139

<sup>122</sup> Se ve en la portada de San Miguel de Estella (donde Abraham aparece con tres cabecitas), en la portada de la colegiata de Toro, etc. Aunque no es muy frecuente en la escultura románica occidental, se ve a menudo en iconos bizantinos o en mosaicos como los de Torcello: YARZA LUACES, Joaquín, *San Miguel y la balanza. Notas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales*, en "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", VI-VII (1981), p. 18. En un capitel de la iglesia de Fuentidueña (aparece un ángel con un paño del que destacan tres cabecitas).

<sup>123</sup> Aunque no aparece Abraham, uno de los arquetipos más cercanos al de Soria es el que se ve en un candelabro pascual de la catedral de Gaeta donde (en asociación al tema de la Matanza), se han colocado dos ángeles que transportan las cabecitas de los niños en un paño en el ámbito superior de la imagen. Por el contrario, el tema del Seno de Abraham sin la Matanza existe de manera más frecuente y las analogías más frecuentes están en el ámbito de la miniatura. Una de las representaciones que cuenta con más paralelos respecto a la soriana es la del Salterio de San Luis y Blanca de Castilla (París, Bibl. Arsenal ms. 1186, fol. 171v). En ella aparece Abraham con varias almas entre un paño y, a ambos lados de la figura central, se colocan dos ángeles que sostienen a un personaje pequeño cada uno (aunque los seres alados están de perfil y de pie, la composición es muy similar). Entre otros, se encuentra el manuscrito Obermünster (Munich, Hauptstaatsarchiv. 1, fol. 74v) en el cual se muestra a Abraham en el centro con tres bustos de niños y cuatro ángeles a los lados en posición de perfil (similares a las representaciones de los vientos) que ofrecen cada uno de ellos un alma. También en el Salterio de Würzburg (Dresde, Bibl. Kurt Arnhold, fol. 113 v) aparece de nuevo el patriarca con tres cabecitas, etc. Hay que destacar aún otra tipología en la que se ven tres personajes. A menudo se encuentran otros individuos (que no son ángeles) y que también acogen almas en sus regazos. En las pinturas bizantinas del monasterio de San José el Etiópe se representa a María, Abraham, Isaac y Jacob sentados cada uno con un lienzo repleto de cabecillas (la tipología es similar a la del caso soriano, pues todos aparecen nimbados, con posición frontal y hierática). De modo parecido se encuentran representaciones de los patriarcas (Isaac, Jacob y Abraham) en los frescos de la Lavra de Athos, en los frescos de Santa María de Cripta, en un palacio de la región de Mantua, en los frescos de la catedral de la Dormición de Vladimir, etc. Fuera del ámbito bizantino y en la escultura monumental, destaca la portada de Saint-Trophime d'Arles donde un ángel conduce el alma directamente hacia Abraham (que se halla sentado junto a otros dos patriarcas). Los casos citados muestran escenas vinculadas con la temática de Juicio Final.

<sup>124</sup> Historia de José el Carpintero XXIII, 1-4: "Al exhalar su espíritu, yo le besé. Los ángeles tomaron su alma y la envolvieron en lienzos de seda [...] Entonces puse su alma en manos de Miguel y Gabriel para que le sirvieran de defensa contra los genios que acechaban en el camino". Se relata en la versión sahídica 11: "Miguel y

Según la terminología bíblica, Abraham es la prefiguración veterotestamentaria de Dios Padre cuyos hijos son los fieles cristianos que protege paternalmente<sup>125</sup>. La relación con la etapa posterior a la muerte es evidente ya que se trata de la morada de los justos, un lugar de gracia previo al Juicio Final<sup>126</sup>. En este sentido, Le Goff concreta: “El jardín del Edén es el de la Creación, no hay distinción entre el paraíso terrenal de Adán y el paraíso celestial de los justos [...] Entre los justos que allí se encuentran está Abraham quien acoge a sus hijos”<sup>127</sup>. Y ciertos comentaristas como Pedro Comestor, consideran que es el lugar donde residen los no bautizados, es decir, el limbo<sup>128</sup>.

F. 369, 292-  
293

Así, aunque el tema no es raro en relación con otros contextos, lo que resulta menos frecuente es la vinculación directa de esta representación del Seno de Abraham con el desarrollo de la Matanza. Hoy por hoy, esta composición aparece como un eslabón aislado en el conjunto de las obras tardorrománicas hispanas.

En otro orden de cosas, la séptima dovela (A II 7) presenta una escena sumamente importante que corresponde al momento en que Herodes ordena la Matanza, pero al compararla con otras obras destaca la introducción de un interesante rasgo: el diablo que aconseja al rey. Nada dicen de ello los evangelios canónicos y los apócrifos narran un episodio en el que el maligno aparece en otro contexto aislado de la Matanza<sup>129</sup>. Aunque las referencias textuales de la Matanza hablan de la maldad del edicto de Herodes, no se hace referencia nunca a la personificación del mal como inductor o justificante. Sin embargo, Herodes se asocia al demonio por ser el primer

F. 102

---

Gabriel tomaron por ambos extremos un precioso paño de seda y en él depositaron el alma de mi querido padre José después de haberlo besado reverentemente”.

<sup>125</sup> Aunque el contexto de referencia del tema sea otro, en el caso del claustro de Monreale aparece la escena de la parábola de Lázaro con la representación del Seno de Abraham, el relato está narrado en Lc 16, 19-31 (haré referencia más adelante en relación con el Cf I 3). Al respecto Sheppard opina que se trata de un tema poco usual en Sicilia: SHEPPARD, Carl, *The iconography of the cloister of Monreale*, en “The Art Bulletin”, XXXI (1949), p. 166. Con clara alusión a la escena de Lázaro aparece similar representación en un lateral de la portada de Saint-Pierre de Moissac, en un capitel del claustro de San Cugat del Vallès, en el claustro de Tudela, entre otros. De hecho, la parábola del pobre cuya alma es transportada por los ángeles hacia el Paraíso: “no es extraña en monumentos bizantinos tal y como prueba la guía de Monte Athos”: *ibídem*, p. 166.

<sup>126</sup> Dionisio Areopagita registra una liturgia funeraria en la que el difunto pide reposo en el Seno de Abraham.

<sup>127</sup> LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del purgatorio*, París, 1989 (1981), p. 55.

<sup>128</sup> El término Purgatorio es un neologismo que se sitúa entre 1170 y 1180. “Este lugar, a causa de la tranquilidad que reina en él, fue llamado Seno de Abraham, tal y como nosotros consideramos al seno materno. Se halla atribuido el nombre de Abraham porque él fue el primer camino de la fe”. Citado en LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del purgatorio*, París, 1989 (1981), p. 182; *ibídem*, p. 342. En este sentido, según Le Goff, los sermones y los *exempla* eran el gran medio de comunicación, mediante ellos los predicadores mostraban y enseñaban el purgatorio, lugar atrayente para la mentalidad del creyente.

<sup>129</sup> Así, se narra en la Historia de José el carpintero VIII, 1-3: “Satanás dio un consejo a Herodes el Grande, padre de Arquelao, el que hizo decapitar a mi querido pariente Juan. Y así él me buscó para quitarme la vida, porque pensaba que mi reino era de este mundo”. En este sentido, destaca aquí la presencia del otro Herodes bíblico. Por ello hay que tener en cuenta la posible contaminación figurativa a raíz de un texto del que no se adaptó su significado a la imagen (se cambió la idea).

F. 294, 302,  
695

enemigo de Cristo, y en este sentido Isidoro de Sevilla destaca *Herodes, qui infantibus neces intulit, diaboli formam expressit, vel gentium, qui cupientes extinguere Nomen Christi de mundi, in caede martyrum saevierunt*<sup>130</sup>. Además en una homilía de Juan Crisóstomo y en el sermón XXXVI de León el Grande también se menciona la asociación del mal con el rey.

El episodio del diablo es poco frecuente en los casos del desarrollo de las muertes de los niños, y su interés radica en que los paralelos se localizan en España. Melero ha tratado el tema y considera que: “mientras no se localicen nuevos ejemplos en lo hispano, parece evidente que el origen de esta tipología iconográfica está en la provincia de Soria -concretamente alrededor de los centros de Burgo de Osma y Soria capital- y en una fecha bastante avanzada del siglo XII”<sup>131</sup>. Al respecto, Valdez del Álamo muestra dudas en cuanto a atribuir la invención de esta particularidad iconográfica a Silos o al Burgo de Osma<sup>132</sup>. Sin embargo, Frontón concreta la “peculiaridad del demonio con aspecto monstruoso pudo tener su prototipo en una de las desaparecidas arquivoltas de la portada norte de la iglesia de Silos”<sup>133</sup>. De todos modos, como ya he comentado anteriormente, la falta de testimonios escultóricos no permite constatar nada respecto al monasterio burgalés. Desde luego, estaría muy bien que allí se hubiera esculpido este tema, pero ocurre lo mismo que con el ángel de la clave, hoy por hoy no hay ninguna evidencia de que el diablo con Herodes formara parte de las representaciones silenses. Por su parte, Yarza considera que no se sabe desde cuándo aparece esta imagen, y destaca que ya en la Catedral de Saint-Pierre de Poitiers se encuentra formando parte de la iconografía de la portada norte y, por ello estima que luego, o casi al mismo tiempo, se instaló en lo hispánico con una fuerza extraordinaria (de este modo, cree que la propuesta de Melero es excesiva). La idea de esta investigadora es la siguiente: abre la posibilidad de que la influencia se diese desde Soria a Poitiers extendiéndose a otras zonas francesas, y considera que más tarde pudo darse el caso de su retorno a la península, incluido en las influencias del gótico francés<sup>134</sup>. Para rebatir esta hipótesis Yarza resalta que en zonas como Cataluña también

<sup>130</sup> ISIDORO DE SEVILLA, PL. LXXXIII, 118.

<sup>131</sup> MELERO MONEO, Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en “D’Art”, 12 (1986), p. 123.

<sup>132</sup> VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela”, en *Actas del Simposio Internacional O Portico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago, 1991 (1989), p. 211.

<sup>133</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), p. 82.

<sup>134</sup> MELERO MONEO, Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en “D’Art”, 12 (1986), p. 125.

se produce esta eclosión temática y que, posteriormente, en el gótico se halla con frecuencia<sup>135</sup>. Lo cierto es que las características de los ejemplos franceses y catalanes no responden a la misma línea de tradición que la soriana. Además, hay que tener en cuenta que desde época temprana existen otros ejemplos que presentan la misma idea del maligno que aconseja al monarca aunque la manera de representarla sea diferente<sup>136</sup>. Opino, como Melero que la escena se difundió por Castilla ya que es donde existen más paralelos, y de nuevo, los vínculos se centran en torno a los ejemplos ya estudiados en otras ocasiones.

La escena más similar es la del capitel de la Matanza de la sala capitular de Burgo de Osma. La composición es ciertamente paralela, pero existen dos diferencias notables. La primera es que no hay un soldado ejecutor al lado del rey a la espera de sus órdenes (seguramente por falta de espacio) y la segunda es que aparecen dos demonios, uno a cada lado de Herodes (personaje situado justo en un ángulo del capitel). En este sentido, destaca una cabeza maligna que instiga a uno de los verdugos colocado en la otra cara, pero la dirección de su mirada lo desvincula ligeramente del monarca. Así, aunque se duplica el demonio respecto a Santo Domingo, a pesar de las diferencias su concepción es la misma ya que sólo uno aconseja al rey. De hecho, las figuras de los soberanos de ambas obras comparten el mismo esquema y son iguales en las posturas de

F. 376

<sup>135</sup> YARZA LUACES, Joaquín, "El diablo en los manuscritos monásticos medievales", en *VIII Seminario sobre la Historia del Monacato*, Aguilar de Campoo, 1996 (1994), p. 119.

<sup>136</sup> En el caso de las pinturas aragonesas de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés (Museo de Jaca), Sureda destaca que: "Herodes, atiende las indicaciones de un personaje que le parece hablar junto a la oreja [...] no es otro que el diablo": SUREDA I PONS, Joan, *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla León y Galicia)*, Madrid, 1985, pp. 116-117. En realidad, esta imagen no tiene nada que ver con Soria ya que el personaje se representa bajo forma humana, pero está claro que la voluntad de destacar al asesor maligno es la misma. Algo similar es lo que ocurre en uno de los capiteles de Santa Cecilia de Aguilar de Campoo donde se sitúa un rostro junto a Herodes (que puede ser identificado como el consejero satánico), no tiene aspecto de diablo, pero su papel evidentemente es negativo, se pega al oído del rey y revela la misma tradición que en Soria. Esta idea de representación del mal se puede encontrar en contextos temáticos diferentes: en un capitel de Saint-Gilles-du-Gard, tras la imagen del personaje que paga la retribución a Judas, se halla una cabeza colocada junto al oído (deteriorada) que creo corresponde a la imagen del maligno. En una pintura mural del Museo diocesano de Huesca en una escena de la vida de San Juan, éste aparece frente a Domiciano (representado de la misma manera que algunos "Herodes") y tras el emperador se halla la imagen de un demonio que le habla al oído, la idea es la misma. En miniaturas posteriores, del siglo XIII se vuelve a encontrar el motivo en contextos diferenciados: en un comentario del Apocalipsis (Calouste Gubelkian Museum Ms. la. 139, fol. 36v) donde el demonio alado se acerca a la oreja del rey (que simboliza el anticristo) y lo mismo ocurre en la ilustración del mismo manuscrito (fol. 35v). Fuera del ámbito hispano hay otras representaciones de la misma idea tratada de forma diferente a Soria (pues no son demonios enteros sino cabezas): en una arqueta del Museo del Kaiser Friedrich de Berlín aparece la imagen de la orden de la Matanza con Herodes en un lateral con un acompañante y, tras una construcción arquitectónica, se asoma la cabeza de un personaje que se aproxima al rey. La Matanza está dispuesta como un cortejo macabro al que las madres acuden impasibles mientras los soldados les arrebatan los pequeños y los arrojan a un pozo o bien los degüellan (se puede ver la postura de una madre que coloca su mano en la mejilla de forma similar a la mujer de la cuarta dovola). La intención es la misma, representar al mal en persona. Lo mismo ocurre en un capitel de la galería este del claustro de Saint-Pierre de Moissac (Herodes está situado en un ángulo y tras él se ve una cabecita que surge de una construcción que remite al palacio real). Se trata de cabezas consejeras, no diablos.

F. 377, 379

las manos y hasta en las recetas de los plegados. Sin embargo, en Osma Herodes se mesa una barba notablemente más larga que la de su “hermano” soriano y la corona es más ostentosa<sup>137</sup>. Al margen de estos pequeños detalles seguramente se conocía un mismo boceto para ambos, dato que corrobora la idea de que los artistas sorianos y los oxomenses trabajan con el mismo repertorio de imágenes de la Matanza.

Por otro lado, el tema se encuentra representado en un capitel interior de la iglesia de la Magdalena de Tudela. De nuevo, el monarca se mesa las barbas en similar ademán y sus posturas revelan el conocimiento de esquemas comunes a Osma y Soria. De hecho, la composición es más cercana a Santo Domingo ya que el demonio es uno y aparece de pie al oído del rey. Así, parece que en Tudela se recurrió a las mismas recetas que se conocían en Soria.

F. 375

F. 380

En cuanto a otros ejemplos, destaca un capitel del baldaquino interior de la iglesia de San Juan de Duero. En este caso las diferencias son mayores: Herodes aparece con una espada en su mano derecha que coloca en alto mientras se mesa las barbas con la otra mano y es aconsejado por un ser demoníaco al oído. La presencia de la espada puede ser debida a una reducción del episodio de Santo Domingo al eliminar el soldado que la sostiene a la espera de ejecutar la orden, pero hay otras diferencias. En este sentido, Melero apunta la posibilidad de que se trate de la contaminación de la escena con el tema del juicio de Salomón<sup>138</sup>. De hecho, es factible pues ya en el sarcófago de Blanca de Navarra aparece este monarca veterotestamentario en la escena de la Matanza. Si así fuera, es evidente que el artista de San Juan de Duero no tenía muy clara la resolución de la escena y mezcló los motivos que conocía. Por otro lado, el diablo no tiene mucho que ver con el de Santo Domingo: tiene cuernos, lleva faldilla de pieles y el cuerpo es totalmente escamoso<sup>139</sup>. Tampoco hay similitudes en cuanto a la resolución de las vestimentas y la corona, así los artistas de San Juan de Duero parecen conocer el tema, pero lo realizan de manera diferente (no se trata de un vínculo directo respecto a Santo Domingo).

F. 378

Finalmente, existen otros dos casos que se han identificado como Herodes y el demonio, pero no estoy de acuerdo con tal atribución. En un capitel de la jamba

<sup>137</sup> Hay que tener en cuenta el deterioro de la escena de Santo Domingo, de modo que es posible que el remate de la corona fuese igual al oxomense.

<sup>138</sup> MELERO MONEO, Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en “D’Art”, 12 (1986), p. 118.

<sup>139</sup> En realidad, ningún demonio es igual a otro y de los nombrados, ninguno se caracteriza por los mismos rasgos que el soriano. En una de las dovelas de Puente la Reina aparece con orejas de conejo.

izquierda de la puerta de Languilla aparece un personaje sentado en presencia de unos cuantos demonios que se acercan al oído. Melero lo ha identificado como Herodes a pesar de que constata la dedicación a “temas diversos sin conexión aparente”<sup>140</sup>. Por su parte, Ruiz Montejo comparte la identificación y considera que los diablos: “poseen los mismos rasgos demoníacos que los trasgos silenses”<sup>141</sup>. En contra de estas atribuciones considero que quien aquí se representa no es Herodes pues lleva una bolsa que le pende del cuello, carece de corona, tres diablos le cogen y por detrás aparece una cama. Así, creo que se trata del castigo del avaro, escena muy similar (aunque con diferente composición) a la que se realiza en un capitel de la fachada de Santo Domingo (Cf I 3). De hecho en Languilla, como tendré ocasión de demostrar, aparecen escenas copiadas de los esquemas sorianos pero simplificadas o alteradas: existe una cena muy similar a la del episodio de la decapitación de San Juan Bautista del capitel soriano (Cf I 2), en otro lado se desarrolla una lapidación de San Esteban con posturas y elementos tomados de la Matanza, en un capitel aparece una escena del Génesis con el mismo esquema pero con algunas diferencias (Cp 4), etc. Por todo ello, creo que uno de los artistas que trabaja en Languilla conoce las escenas sorianas muy bien, aunque confunde las recetas y les añade sus propias características. Así, Languilla no puede ser analizada como un ejemplo de Herodes con el demonio, aunque es muy posible que lo conociera.

F. 176

Respecto a Moradillo, sobre la figura del lateral de la enjuta de la izquierda de la portada Boto se pregunta: “¿Sería éste Herodes, representado entre otras en la portada condiscípula de Santo Domingo de Soria precisamente en el momento que ordena la Matanza de los Inocentes?. Apuntada queda la extensa presencia del asunto en la segunda arquivolta de Moradillo”<sup>142</sup>. Si se admite la posibilidad de que en esta figuración se hubiera representado al monarca, es obvio que se conocía el tema, pero la composición burgalesa alteró tanto la forma de Santo Domingo que tampoco puede ser un ejemplo a tener en cuenta.

Como se ha podido ver, el tema del consejero maligno no es exclusivo de Castilla y pertenece a una tradición más o menos establecida desde tiempos remotos, pero las representaciones de los reinos hispanos presentan una serie de características

<sup>140</sup> MELERO MONEO, Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en “D’Art”, 12 (1986), p. 120.

<sup>141</sup> RUIZ MONTEJO, Inés, *El románico en villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, p. 171.

<sup>142</sup> BOTO VARELA, Gerardo, “Victoria del león, humillación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, p. 74.

que las alejan del resto. En este sentido, lo que hace única a la representación soriana frente a los otros ejemplos comparativos es la claridad de la escena. Melero opina que el diablo personifica la justificación aclaratoria de la maldad, y por ello implica el alivio de la culpa de Herodes, desplazándola en su totalidad al demonio como fuente y principio de todo mal<sup>143</sup>. En cierta medida estoy de acuerdo, pues el gesto determinativo de la mano del monarca que se representa en la mayoría de las escenas de la Matanza no es el que se encuentra aquí: al contrario, parece dudar y se mesa las barbas sin mostrar una determinación evidente<sup>144</sup>. El demonio es el embaucador alado de aspecto temible y rasgos grotescos que especifica la bestia del mal y lo negativo. Herodes, el soldado y el demonio son la imagen que justifica todas las escenas de la Matanza y por ello ocupan un lugar tan importante cerca de la clave. Situación que no parece ser casual: están tras la representación del Bien: Abraham y los ángeles.

*- Posible significado de la representación de la Matanza*

Varias son las explicaciones que se han desarrollado para el tema de la Masacre de los Inocentes y, aunque no han sido pensadas para la problemática concreta de Soria, se han utilizado para otras obras con las que hay evidentes puntos de contacto, por ello creo que es importante tenerlas en cuenta:

a) La primera se basa en aspectos políticos y sociales propios de la reconquista e interpreta que la representación de la Matanza se debe asimilar con las luchas de los cristianos contra los enemigos musulmanes.

b) La segunda argumentación se fundamenta en aspectos religiosos como la liturgia y en el papel de Cluny: en ese sentido, los Inocentes son destacados en el contexto de los santos y su culto deriva de la ritualización de la violencia propia de los mártires.

c) El tercer razonamiento justifica la parte antropológica y destaca el papel de la mujer: las madres de los niños representan un auge de lo femenino y la maternidad.

d) La cuarta explicación pone en evidencia el papel teatral, de manera que el desarrollo de la Matanza es considerado como el reflejo de la popularización de los dramas escénicos.

---

<sup>143</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>144</sup> En Soria, Herodes no presenta el gesto típico de orden con el dedo índice recto para señalar a los secuaces. En cierta medida, la colocación de la mano en la barba remite más a la duda y a la negatividad.

e) Y la quinta desarrolla los conflictos religiosos y se refiere a la cuestión del enfrentamiento con los herejes: concretamente los judíos se equiparan a los asesinos de los pequeños.

Respecto a la primera (a), en cuanto a las coordenadas históricas y el marco social, Valdez del Álamo considera la posibilidad de que en el caso de Silos la Matanza remitiese a la guerra de la reconquista y a la crueldad mostrada por los musulmanes en la batalla: “la escena de la Matanza de los Inocentes por Herodes, podría también ser evocadora para el visitante contemporáneo de la guerra de la reconquista. La afirmación de la cristiandad ante los armados musulmanes pudo ser una razón de la popularidad de la escena de la Matanza en las portadas españolas del siglo XII en las cuales bastantes se inspiran directa o indirectamente en Silos”<sup>145</sup>. Al analizar otros ciclos como los de las arquivoltas francesas, a pesar de su escaso vínculo formal, la conclusión es la misma que he explicado en apartados anteriores: en Francia no existió el contexto histórico de la reconquista y por ello explicar este auge de la escena en relación con la guerra de frontera no me parece convincente.

Por su parte, Seidel hace referencia a los martirologios bizantinos (colecciones conocidas desde el final del siglo X, convertidas en populares en el siglo XII) y también recuerda cómo varios textos de la literatura germana del siglo XII identificaban a los Inocentes con los primeros soldados de Cristo que aceptaron su sacrificio en defensa de la doctrina. Asimismo, opina que estos primeros mártires se convirtieron en el modelo a emular en el mundo de las cruzadas. Sobre este tema Christe añade un dato a tener en cuenta: “a partir del siglo XII, sobre todo a partir de 1140, los mártires bajo el altar y los Inocentes son constantemente citados en los recitales y en las predicaciones de las cruzadas”<sup>146</sup>. Al no tener constancia de que estos textos se leyeran o no en la Península no puedo decir nada más. En cualquier caso, según Seidel, la Masacre se concebía como un martirio y por ello se organizaba como tal, se trataba de una representación de violencia en grupo y por ello se representaban los personajes casi adultos como los

---

<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. 188. Ideas que retoma en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth y DEL ÁLAMO MARTÍNEZ, Constancio, *Témoins de la foi: le portique nord de Silos et le pèlerinage à Saint-Dominique*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXXI (2000), p. 34; y en “Witnesses of the Faith in the Portico of Santo Domingo de Silos”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 221-229.

<sup>146</sup> CHRISTE, Yves, “Et vidi sedes et sederunt super eas et iudicium datim est illis”. Sur quelques figures trônantes en complément du Jugement dernier aux XIIe-XIIIe siècles”, en *Actes du Colloque de la Fondation Hardt*, Poitiers, 1996 (Génova 1994), p. 160.

mueritos contemporáneos<sup>147</sup>. Estas características no parecen aplicables a Santo Domingo ya que los niños nada tienen de adultos.

La segunda explicación (b) parte de que el culto de Cluny a los santos repercutió en la importancia de la representación de los Inocentes como prototipo de los primeros mártires cristianos<sup>148</sup>. Sin embargo, se sabe que desde siglos antes ya existía una notable veneración por los pequeños y al respecto Valdez del Álamo dice que: “la liturgia hispánica expresa la esperanza de que un niño que muera se juntará a los Inocentes de Belén”<sup>149</sup>. A pesar de que no tengo constancia de más testimonios, creo posible que esto pudiera repercutir bastante en el éxito con el que contó la escena en la Península.

Sobre la argumentación antropológica (c), Nolan considera que se debe poner esta escena en relación con una sociedad en la que se constató el culto a la Virgen y la autora cree que en una sociedad tan misógina como la medieval, las madres estaban mejor consideradas que el resto de las mujeres. Opina que a medida que se avanza en el tiempo el papel de las madres era más activo en las representaciones y por ello el mensaje que se ofrecía dentro del ciclo cristológico era el de cuidar a los niños y así (de manera encubierta) se mandaba el consejo de bautizarlos antes de que fuera demasiado tarde<sup>150</sup>. La importancia de las mujeres hacía referencia a la devoción maternal y a su poder de lamentación que llevaba a la intercesión divina. Aunque no tengo constancia de ningún texto que explique esta idea más allá de ciertos datos, se sabe que según usos antiguos conocidos por el *De ecclesiasticis officiis*, por compasión con las madres afligidas de la Matanza se adoptaba el signo de duelo: el color violeta<sup>151</sup>. Del mismo modo, parece que al haber vertido su sangre por Cristo los pequeños eran el equivalente de los bautizados y de hecho: “desde el siglo IX los cánones conciliares del orbe cristiano se vienen repitiendo en idénticos términos a este canon II del concilio de Cassel: los niños serán llevados a las iglesias para que se les catequice a la puerta, es decir, se les exorcice, y después se les bautice”<sup>152</sup>. Hasta qué punto eran asimilados los Inocentes en Soria con los niños no bautizados es algo que no puedo aclarar.

<sup>147</sup> SEIDEL, Linda, *Songs of Glory. The Romanesque façades of Aquitaine*, Londres, 1981, pp. 45-46.

<sup>148</sup> WIRTH, Jane, *L' image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècles)*, París, 1989, p. 223.

<sup>149</sup> VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth (ed.), *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate, 2000, nota 94, p.58.

<sup>150</sup> NOLAN, Kathleen, “*Ploratus et Ululatus*”: *The mothers in the massacre of the innocents at Chartres cathedral*, en “*Studies in Iconography*”, 17 (1992-1996), p. 127.

<sup>151</sup> VVAA, *Catholicisme*, París, 1962, p. 1676.

<sup>152</sup> BANGO TORVISO, Isidro, *Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica*, en “*Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*”, XL-XLI (1975), p. 184.

En cuanto a la cuarta explicación (d), Pächt ha sugerido que el drama litúrgico *Ordo Rachelis* fue el responsable del énfasis concedido a las madres. Aunque como ya he indicado, en la representación soriana no se diferencia en ningún momento a Raquel, el papel del teatro mencionado al principio revelaría una posible aclaración para el éxito de la escena (al margen de los esquemas formales). En cualquier caso, no tengo noticias de este drama en Castilla por estas fechas<sup>153</sup>.

La última idea (e) parte de las diferencias frente a otras religiones. Según explica Lett, en la segunda mitad del siglo XII se constató una devoción popular por los hombres, mujeres o pequeños muertos en circunstancias atroces y el: “éxito de la cultura popular por los pequeños mártires asesinados por los judíos revela dos corrientes muy importantes: una fuerte valorización de la infancia y un antisemitismo violento”<sup>154</sup>. Como en el caso de los musulmanes, ya he indicado que nada permite afirmar este ambiente de enfrentamiento respecto a los judíos sorianos: es muy poco lo que se sabe de ellos en estas fechas, y a mi entender hablar de antisemitismo para este caso sería exagerado.

- *Vinculación del ciclo de la Matanza con el resto del programa de Santo Domingo*

Antes de exponer el significado concreto de la Masacre soriana, es preciso valorar otros elementos. Respecto a la relación con la arquivolta precedente (A I), además de lo expuesto en el capítulo anterior, Christe relaciona la presencia de la visión de los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis con la Matanza según la exégesis de Ap 20, 4-6: “Luego vi unos tronos, y se sentaron en ellos, y se les dio el poder de juzgar; vi también las almas de los que fueron decapitados por el testimonio de Jesús y por la palabra de Dios [...] Dichoso y santo el que participa en la primera resurrección; la segunda muerte no tiene poder sobre éstos, sino que serán Sacerdotes de Dios y de Cristo y reinarán con él mil años”<sup>155</sup>. La referencia a las almas de los decapitados, según este autor: “son también los Inocentes de la liturgia del veintiocho de diciembre que en número de ocho, adolescentes, reinan alrededor de Cristo en la visión de Saint-Étienne en la primera arquivolta de la portada de los mártires del transepto sur de Notre-Dame

---

<sup>153</sup> DONOVAN, Richard, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958; y HARDISON, O. B., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore, 1969 (1965).

<sup>154</sup> LETT, Didier, *L'enfant des miracles. Enfance et société au Moyen-Âge (XIIe-XIIIe siècles)*, París, 1997, p. 84.

<sup>155</sup> *Et vidi sedes et (sedentes) sederunt super eas et indicium datum est illis et animas decollatorum*. Citado en CHRISTE, Yves, *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996, p. 141.

de Chartres [...] estos Inocentes asimilados a los mártires sobre el altar o a los *decollati* de Ap 20, 4 adquieren a partir de 1150 una importancia bastante sorprendente en la escultura monumental [...] en Dijon, Sainte-Marie-des-Dames de Saintes o Soria acompaña a los Ancianos en relación estrecha con una visión divina”<sup>156</sup>. Me parece más que significativa esta asociación de temas en el texto del Apocalipsis como para poder explicar ambas arquivoltas, de manera que se traduce en imágenes lo que la Biblia dice en palabras. En realidad, el conjunto de las dos arquivoltas sorianas representa la antítesis entre la Vejez y la Infancia: los músicos son los *perfeti* y los Inocentes son los *decollati* de Ap 20, 4.

Por otro lado, el texto de Ap 6, 9-11 también es bastante explícito respecto a los mártires: “Cuando abrió el quinto sello, vi debajo del altar las almas de los degollados a causa de la Palabra de Dios y del testimonio que mantuvieron. Se pusieron a gritar con fuerte voz: “¿Hasta cuándo, Dueño santo y veraz vas a estar sin hacer justicia y sin tomar venganza por nuestra sangre de los habitantes de la tierra?”. A mi juicio es significativo que este párrafo fuese leído el día de la fiesta de los Santos Inocentes<sup>157</sup>.

En cualquier caso, el tema de la Matanza desarrolla la idea del martirio y muestra el destino de las almas de los que están dispuestos a morir por Cristo: Abraham (que presagia la Resurrección universal) y el cielo, donde se encuentran los justos. Según Baschet, el Seno del patriarca es una versión celeste del cementerio y muestra la finalidad ideal de los cristianos al enseñar el fundamento espiritual de la comunidad de los vivos<sup>158</sup>. Es importante señalar que en San Isidoro de León, en un contexto funerario: el Panteón, una inscripción recuerda *Isti sunt Innocentes qui propter deum occisi sunt*. El ciclo de la Infancia de Cristo se cierra con una especial relevancia para el martirio, justo lo contrario que en Soria ya que la Matanza precede a los primeros años de la vida de Jesús<sup>159</sup>.

---

<sup>156</sup> CHRISTE, Yves, “Et vidi sedes et sederunt super eas et indicium datum est illis”. Sur quelques figures trônantes en complément du Jugement dernier aux XIIe-XIIIe siècles”, *Actes du Colloque de la Fondation Hardt*, Poitiers, 1996 (Génova 1994), p. 160. En Dijon se encuentran en torno a una *Maiestas Domini*, en Saintes alrededor de una *Maiestas Agni*, en Moradillo rodean a una *Maiestas Apocalíptica* y en Soria complementan a la Trinidad *Paternitas*. También aparece otra referencia en el propio Ap 7, 9-11: “Después miré y había una muchedumbre inmensa, que nadie podía contar [...] Y gritan con fuerte voz: “La salvación es de nuestro Dios, que está sentado en el trono, y del cordero”.

<sup>157</sup> CHRISTE, Yves, *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996, p. 142. Hoy día se lee Ap 14, 1-5: texto en el que se menciona a las dos personas de la Trinidad (Padre e Hijo).

<sup>158</sup> BASCHET, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la Paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000, p. 263.

<sup>159</sup> En el manuscrito (Londres, British Library ms. 30848, fol. 34v) se puede leer: *Inocentes pro Christo infantes occisi sunt*. De la misma manera, en un manuscrito procedente de León hoy en Inglaterra (Londres, British Library ms. 39924, fol. 20v) se escribió: *Inocentes martyres non loquendo sed moriendo confessi sunt*.

Finalmente, en otro sentido, Gregorio Nacianceno cree que este episodio: “es una coronación del mal de los pecados del Antiguo Testamento que marca el inicio de una nueva era, una línea de partida entre la Antigua y la Nueva Ley”<sup>160</sup>. En Santo Domingo el Antiguo Testamento está desarrollado en el ciclo de los capiteles que sustentan las arquivoltas y el Nuevo Testamento comienza justo en la arquivolta siguiente. Aunque no tengo constancia de que se conociera tal idea, la lectura de los temas podría fundamentarse en parte en esta interpretación.

- *Algunas conclusiones*

La importancia concedida al tema, enfatizada por la repetición, lleva a establecer el contraste con otras obras en las que no se resalta de la misma manera la brutalidad de los hechos. Respecto a Francia resulta significativo que de las constantes iconográficas señaladas por Boss-Favre en su estudio de las arquivoltas no se encuentren entre los grandes temas historiados el de la Matanza<sup>161</sup>. Así, los ejemplos galos no son suficientemente indicativos como para explicar su influencia en este desarrollo.

Creo que el interés soriano por el tema fue tomado de Silos y llevado a cabo a partir de un mismo modelo plástico tanto en Moradillo como en Osma. Es evidente que se conocían las realizaciones del monasterio benedictino ya que el repertorio de fórmulas es silense (a pesar de que no se han conservado más que unos fragmentos de las dovelas de la arquivolta). Lo que sucede es que al no contar con más datos, resulta imposible determinar de dónde procedía la representación del Seno de Abraham y el diablo con Herodes. Parece que respecto a la segunda fórmula, su relativo éxito podría constatar que existió un modelo común en torno a Castilla, pero sobre el patriarca y los ángeles no hay ningún ejemplo para determinar una posible línea de tradición. En este sentido, y debido a la carencia de otras obras escultóricas comparables, no descarto que se pudiera haber extraído esta representación de miniaturas. Seguramente serían iluminaciones bizantinizantes que influyeron también en el interés por desarrollar el tema a partir de una extensa composición narrativa: se sabe que en las Biblias orientales la escena se solía representar mediante una serie de agrupaciones de soldados, madres y

---

<sup>160</sup> BERTHON, E., “À l’origine de la spiritualité médiévale de l’enfance: les Saints Innocents”, en VVAA, *La Petite enfance dans l’Europe médiévale et moderne*, Toulouse, 1997 (1994), p. 34.

<sup>161</sup> BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987), pp. 317-355.

niños que se distribuían a lo largo de todo un registro, y por ello no me parece descabellado admitir que la posible existencia de repertorios bizantinos pudiese haber inspirado a los artistas castellanos.

En cualquier caso, la Matanza simboliza el sacrificio y el socorro de las almas que el Señor ofrece a los pequeños mártires dentro del contexto cristiano de la Salvación<sup>162</sup>.

### - VIII. 3. Tercera arquivolta: la Infancia de Jesús

Hasta la fecha se ha mostrado muy poco interés por la iconografía de esta arquivolta y las menciones se han centrado en ciertos rasgos estilísticos o detalles puntuales sin más análisis. La importancia de la representación soriana contrasta con la escasa atención que ha merecido y por ello es necesario destacar algunos asuntos relevantes. En primer lugar, se trata del único ejemplo con un programa de la Infancia completo de la provincia y uno de los pocos castellanos e hispanos. No hay otro modelo que desarrolle tan profusamente el ciclo, de manera que el principal problema del conjunto es que algunas de las representaciones no cuentan con precedentes entre los casos peninsulares y tampoco parecen tener consecuentes. En este sentido, las escenas que presentan más originalidades corresponden al Nacimiento (A III 2), Baño (A III 3), Adoración de los pastores (A III 4), *Dextera Domini* (A III 6), Consulta de Herodes (A III 7), Adoración de los Magos (A III 8) y Presentación en el templo (A III 11). A lo largo de este apartado intentaré explicar en qué se pudieron basar los artistas para llevar a cabo las composiciones más peculiares y hablaré de cada escena para tratar de establecer el lugar que ocupó Santo Domingo en su desarrollo. El estudio de la arquivolta se realiza a partir de las unidades temáticas correspondientes al ciclo biográfico de Jesús<sup>163</sup>. Los escultores ordenaban los acontecimientos de manera

<sup>162</sup> Las víctimas de Herodes son el emblema de Jesucristo como Redentor del género humano y su insistencia presagia el martirio de Cristo. En la segunda mitad del siglo XII Jean Belet escribió: “porque los Inocentes fueron asesinados por Cristo, los niños este día de los Inocentes desempeñan todos los oficios de la iglesia”, por su bautismo de sangre son glorificados por la gracia divina: BERTHON, E., “À l’origine de la spiritualité médiévale de l’enfance: les Saints Innocents”, en VVAA, *La Petite enfance dans l’Europe médiévale et moderne*, Toulouse, 1997 (1994), p. 87.

<sup>163</sup> Así, puede suceder que en la misma dovola se encuentren varias escenas o que, por el contrario, una misma imagen se desarrolle en varias. En cada asunto haré referencia a las fuentes literarias y a las inspiraciones, pervivencias y evolución de cada tema (aunque no lo detalle aisladamente como en las anteriores arquivoltas).

cronológica con arreglo a los bocetos con los que contaban y según se sucedían los episodios (bíblicos o apócrifos).

Como ya he ido comentando, el papel de las arquivoltas francesas no fue tan determinante como en ocasiones se ha destacado. De hecho, en el país vecino “las escenas de la Infancia son raras excepto en las portadas de transición”<sup>164</sup>. Con lo que la mayoría de ejemplos comparativos franceses pertenecen al ámbito de los capiteles. En cuanto a los ciclos bizantinos, es en esta arquivolta donde aparecen más puntos de contacto (aunque sólo sean en origen) y por ello, como se verá las obras de influjo oriental se revelan como un fructífero campo de estudio.

#### - Anunciación

La primera imagen que abre el ciclo de la Infancia es la que responde al momento inicial del dogma de la Encarnación. El deseo de mostrar las dos naturalezas de Cristo obligaba a la presencia de este tema ya que el mensaje angélico dictado a María es la condición indispensable para la Redención. Se trata del pasaje que actúa como introducción a la mayor parte de los ciclos sobre la vida de Jesús. La dovella (A III 1) ofrece dos temas consecutivos que se encuentran separados en dos ámbitos distintos: un exterior y un interior.

F. 105-106

La Anunciación está narrada por el evangelio de Lucas<sup>165</sup>. Pero tal y como sucedió con frecuencia, los apócrifos añadieron detalles anecdóticos para enriquecer el episodio<sup>166</sup>. Además, desde muy pronto, los sermones también explicaron que la historia de la Restauración comenzaba con la salutación de Gabriel a María y la promesa del Nacimiento de Cristo<sup>167</sup>. Sin embargo, no tengo constancia de que ninguno de ellos aportara datos significativos para explicar la tradición a la que pertenece la figuración

---

Considero esencial esta tarea para determinar el lugar histórico-artístico que ocupan las figuraciones de Santo Domingo.

<sup>164</sup> BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987), p. 354.

<sup>165</sup> Lc 1, 26-31: “Al sexto mes fue enviado por Dios el ángel Gabriel a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un hombre llamado José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María. Y entrando, le dijo: “Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo”. Ella se conturbó por estas palabras, y discurria qué significaría aquel saludo. El ángel le dijo: “No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios; vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús”.

<sup>166</sup> Los artistas sorianos no utilizaron los pormenores descritos en estos textos. De todos modos, se explican en el Protoevangelio de Santiago XI, 1-3; en el Evangelio del Pseudo-Mateo IX, 1-2; en el Libro sobre la Natividad de María IX, 1-2; y en el Evangelio armenio de la Infancia IX, 5-3.

<sup>167</sup> San Bernardo predicó que este anuncio de Salvación debía ser recibido y compartido por toda la humanidad: “Dios envía a una Virgen un mensajero, un ángel habla a María. Acercad vuestra oreja contra el muro,

seguida en Soria. Al tratarse de una escena tan común no es necesario buscar exhaustivamente otros textos al margen del bíblico.

El tema se desarrolló desde los principios de la era cristiana y desde muy temprano fue una de las imágenes predilectas de los artistas. En consecuencia, existen innumerables frescos, esculturas, marfiles y otras obras en las que se ve el Anuncio de Gabriel. Aunque la imagen es fácilmente reconocible y existen pocas variantes, las tradiciones iconográficas presentan ciertas diferencias en cuanto a las posturas de los protagonistas y los detalles accesorios. Así, la mayoría de investigadores que hacen referencia a la Anunciación realizan una distinción iconográfica basada en la actitud de María y enfrentan el tipo de imágenes que muestran una fórmula denominada “griega o helenística” al de las que remiten a la fórmula “siriaca”<sup>168</sup>. Sin duda, dicha distinción es demasiado simplista: existen múltiples variantes que conectan ambos tipos y es bien sabido que las excepciones son frecuentes.

En época paleocristiana el tema se representó sobre todo en pinturas, sarcófagos y artes menores<sup>169</sup>. Desde entonces y posteriormente, de los siglos V al IX, se introdujo cada vez más en miniaturas y marfiles, pero a pesar de las variantes las coordenadas esenciales permanecieron inmutables<sup>170</sup>. En cuanto al arte bizantino, en general, se presentaban detalles inspirados en los apócrifos que no se ven en la representación soriana<sup>171</sup>.

---

¡Escuchad!”. El significado era el cumplimiento de los anuncios de los profetas; muchos otros teólogos hablaron en similares términos.

<sup>168</sup> En la forma griega la Virgen aparece sentada cubierta de una gran túnica y con el pelo al descubierto, en la forma siriaca la Madre de Cristo se encuentra de pie y lleva un velo o *maphorion*. Este tipo de distinción fue utilizado por Millet quien considera que: “desde el siglo VI la Virgen constituye un motivo común entre Bizancio y Occidente, pero las dos tradiciones se distinguen por el gesto”: MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 69. También Mâle explica al respecto: “no hay unidad iconográfica, se adopta una u otra según los manuscritos en los que se inspiran”: MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París, 1953 (1922), pp. 46, 87. Aún hoy bastantes autores continúan con este tipo de clasificación a pesar de ser propia del siglo XIX.

<sup>169</sup> Destacan gran cantidad de ejemplos como las catacumbas de Priscilla, las de los Santos Pedro y Marcelino, el cementerio de Vía Latina, la cátedra de Maximiano, las ampollas de Monza, la cruz del Papa Simaco (tesoro del Sancta Sanctorum del Vaticano), etc. En general, la Virgen simplemente escucha al ángel y no hay más añadidos (aunque a veces se representa una paloma asociada a esta imagen, motivo que contará con cierto éxito en época gótica).

<sup>170</sup> En el arte carolingio y otónida se suele representar a la Virgen sentada. Tal y como aparece en el antifonario de Prüm (París, Bibl. Nat. ms. lat. 9448, fol. IV), en el marfil del Museo del Kaiser Friedrich de Berlín, etc. Sin embargo, en otras ocasiones, María se encuentra de pie como se ve en la miniatura del *Codex Egbertus* (Tréveris, Staatsbibl. cod. 24 lit. 6, Abb. 304, fol. 9v), en el marfil de Milán, en las puertas de Hildesheim, en las puertas de Santa María del Capitolio de Colonia, etc.

<sup>171</sup> Concretamente basados en el capítulo VI del Pseudo-Mateo. A menudo la escena se sitúa frente a un pozo y María aparece con un cántaro o bien hila un velo de púrpura y sujeta una rueca. Su actitud también varía: acepta el mensaje y se mantiene quieta o retrocede aturdida por la sorpresa en actitud de cierto reparo (casi siempre muestra una palma de la mano). Según Millet, en Bizancio se consolidó el tipo de la Virgen sentada que hila y recula ante el ángel. Varios ejemplos de los siglos X al XII resultan elocuentes. En pintura destacan

En los modelos románicos occidentales las características variaban: a veces la Virgen portaba un libro o mantenía las manos en lo alto y el ángel podía aparecer en vuelo, de pie o de rodillas (como ocurre en ciertos monumentos hispánicos del siglo XII relacionados estilísticamente con Soria), y señalaba a María con un dedo, dos, o bien con toda la mano. Como atributo portaba un bastón de mensajero, un rollo, un cetro con flor de lis en el vértice o un tallo con flores (símbolo de pureza y virginidad) y casi siempre solía acercarse por la derecha de la Virgen<sup>172</sup>.

La escena soriana no presenta peculiaridades iconográficas dignas de mención pero sorprende, en cierta medida, que no se haya seguido la tradición silense de mostrar al ángel arrodillado<sup>173</sup>. De hecho, Valdez del Álamo demuestra que la inusual combinación de Anunciación y Coronación apareció en la Península Ibérica en la mitad del siglo XII: “Silos fue probablemente la fuente directa o indirecta a estas imágenes [...] dada la consideración del segundo taller silense como el foco formativo en la creación de la escultura hispánica de este periodo del siglo XII”<sup>174</sup>. En estas representaciones el ángel aparece con una pierna apoyada en el suelo y la otra flexionada (a la manera de un

F. 604

sobre todo los ciclos de Capadocia, los frescos de Göreme Tokäli, los de Piggeonnier Cavousin, los de Kiliçar Kilise, etc. En las artes musivarias aparece el tema en Nazar, Hosios Lukas, Nea Moni, Daphni, en la capilla palatina de Monreale, San Nicolás de Kastoria, y los más tardíos de Kariye Camii. En cuanto a la iluminación de manuscritos, hay varios ejemplos a recordar: el Tetraevangelio de la Laurenciana (Florencia, Plut. laur. IV, 23, fol. 102), una miniatura marginal del Salterio Chludov (Moscú, Museo Histórico add. gr. 129, fols. 44-45), el Exultet de Capua, el Salterio Pantocrator (Monte Athos, gr. 61), el Tetraevangelio Harley (Londres, Brit. Mus. cod. 1810, fol. 142), las Homilias de Gregorio Nacianceno (París, Bibl. Nat. ms. gr. 510), las Homilias del Monje Jacobo (Roma, Bibl. Vat. gr. 1162, fol. 144v-164v), etc. Es importante señalar que el ciclo litúrgico ortodoxo de las Doce grandes fiestas (*Dodecaertón*) se inicia con la escena de la Anunciación (en Oriente esta festividad se considera teofánica y no mariana). ROS, Ernst, *Reflexión sobre el icono bizantino*, Barcelona, 1984, p. 72. De esta forma este episodio se encontraba íntimamente ligado a Bizancio.

F. 617

F. 427

<sup>172</sup> Porta un rollo el ángel y la Virgen un libro en el Leccionario de Cluny (París, Bibl. Nat. ms. nouv. Acq. lat. 2246), en el Salterio de Sant Albans (Hildesheim Dom. Bibl. HS. St. God. 1), etc. Según Cames, este tipo de representación tiene que ver con una tradición alemana: CAMES, Gérard, *Recherches sur l'enluminure romane de Cluny. Le lectionnaire Paris B. N. Nouv. acq. lat. 2246*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, VII (1964), p. 147. Si María muestra la actitud de levantar las manos, según Grabar este signo está relacionado con los orantes paleocristianos ya que se trata de una alegoría de la *Pietas* romana: GRABAR, André, *Las vías de creación de la iconografía cristiana*, Madrid, 1998 (1979), pp. 78-79. En el ámbito francés la Virgen aparece de pie o sentada, en alternancia, tal y como sucede en otros lugares. Existen varios ejemplos: la portada real de Chartres, la Anunciación des Cordeliers (Museo de los Agustinos de Toulouse), la puerta Miègeville de Toulouse, un relieve del transepto de Sainte-Foy de Conques, un capitel de Saint-Pierre de Chauvigny, la fachada de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, la fachada de Saint-Jouin-de-Marnes, un capitel de la portada de Saint-Pierre-des-Cuisines, un capitel del claustro de Saint-Trophime d'Arles, un capitel del coro de Notre-Dame-du-Port, un relieve del muro del porche oeste de Ydes, un capitel exterior del lado sur de Saint-Jean-de-Cole, un capitel del claustro de Moissac, un capitel de Saint-Lazare d'Autun, etc. Los ejemplos se multiplican y así también puede verse en el ámbito italiano como en un capitel del claustro de la catedral de Monreale, etc. A veces se concede una importancia al asiento de la Virgen como símbolo del trono (ya que se asocia la imagen majestuosa de María a la de una reina).

F. 602

<sup>173</sup> Aparece en un relieve de Villasayas, en la arquivolta de la Magdalena de Tudela, en un capitel de Santo Domingo de la Calzada, en un capitel de San Juan de la Peña, en un capitel de San Pedro el Viejo, en San Pedro de Gredilla de Sedano, en San Miguel de Estella, etc. En la mayoría de estos ejemplos, a diferencia de Soria, la Virgen suele aparecer sentada.

F. 754

acto de homenaje). Aunque choca la ausencia de este tipo de representación en Santo Domingo hay que destacar que en el propio claustro silense aparecen los dos modelos ya que en el capitel núm. 38 de la galería oeste ambos personajes están de pie. Por ello, no resulta descabellado proponer que los artistas sorianos copiaron un esquema y lo adaptaron a sus necesidades sometidas al marco de la arquivolta ya que, posiblemente, dada la colocación de la dovela en la esquina, la postura arrodillada del ángel no hubiera podido ser bien apreciada: desde la posición del espectador el ángel casi no se ve (pues lo tapa la visión del cimacio y los capiteles). De este modo, el espacio en el que se colocó el motivo no resultaba adecuado para la composición del ser alado arrodillado. Creo que conocía el bien esquema silense pues no se evitó experimentar con la posición genuflexa de la pierna más adelante (A III 8 y A IV 8).

Al margen de lo mencionado, una serie de ejemplos deben ser destacados porque la actitud de la Virgen y del ángel se acerca a Santo Domingo. Así, en las pinturas de San Isidoro de León, aunque con más dinamismo, la escena es ciertamente parecida, y en Sigüenza, a pesar de los rollos que ambos despliegan y de los nimbos que portan, también se asemeja bastante. Pero al buscar entre los ejemplos escultóricos, de nuevo, las analogías más claras son las que se hallan al comparar la imagen con la de Moradillo de Sedano<sup>175</sup>. De hecho, si se tiene en cuenta la dovela completa, excepto por el arco que separa ambas escenas (que no aparece en el templo burgalés), casi todo es igual. El ángel está de pie y porta un cetro en forma de florón (que podría ser similar al desaparecido de Santo Domingo); las posturas son idénticas a las de la parroquia soriana, pero Gabriel parece no tener alas (una atenta mirada puede aventurar que algo se esculpíó, pero hoy por hoy casi no se aprecia). Si se hicieron está claro que la dovela se recortó por los lados, y si no se realizaron resulta un error sorprendente (ya que es muy difícil concebir un ángel sin alas, además la escena era suficientemente clara y conocida como para poder llevar a equívocos). En cuanto a la Virgen, no presenta el encuadre de la cabeza y aparece menos rígida que en Soria. A pesar de todo esto, la primera impresión es de que ambas obras son calcadas. Por ello seguramente proceden de un mismo cuaderno de bocetos.

F. 664

<sup>174</sup> Tema ampliamente desarrollado en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, *Triumphal Visions and Monastic Devotion: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos*, en "Gesta", XXIX/2 (1990), pp. 167-168, 180.

<sup>175</sup> De todas maneras, la colocación de esta escena en la arquivolta burgalesa no corresponde a la idea soriana de apertura de un ciclo coherente. Se encuentra aislada, junto a la Visitación, entre escenas de la Matanza y animales fantásticos.

F. 626-627

Por otro lado, el estudio detallado permite deducir una serie de rasgos que se comparten y sirven para comprender la dinámica de copia y adaptación de los artistas románicos. En el capitel de la sala capitular de Burgo de Osma la escena resulta significativamente cercana a pesar de las evidentes diferencias: el ángel se arrodilla, la Virgen lleva corona, está sentada, y los gestos de sus manos son muy similares a los de María en la Anunciación-Coronación silense<sup>176</sup>. Así, el modelo oxomense parece estar en Silos aunque el aire del conjunto conecta con el de Santo Domingo. En el capitel de la mesa de altar de Garray, el ademán de Gabriel es muy similar al de Soria pero el de la Virgen se parece mucho a la silense (aunque en esta ocasión está de pie). Por otra parte, un capitel de San Juan de Ortega contiene la postura de la Virgen ciertamente similar a la de Soria aunque en la composición destaca el ángel arrodillado y la presencia de una mujer tras el grupo. Esta tipología es la misma que del capitel de la Epístola de San Juan de Duero, pero en esta última iglesia no aparece la mujer por detrás (el ángel se arrodilla y la Virgen está de pie).

F. 743-744

Así, acusadas estas diferencias, parece que de todo lo mencionado se puede concluir la existencia de varias maneras de hacer la Anunciación. Al menos tres, que se vinculan con determinados esquemas repetidos: en uno el ángel está arrodillado y la Virgen sentada, en otro ambos están de pie, y existen casos de contaminación o mezcla en los que el ángel se arrodilla y ella queda en pie. Esta existencia de esquemas podría ayudar a entender las diferencias y similitudes entre estas obras cuya impronta silense es evidente en su doble vertiente: con el ángel de pie o arrodillado y con María de pie o sentada. Los ejemplos que más se parecen a Santo Domingo emplean el tipo en el que aparecen ambos de pie.

#### - *Visitación*

En el espacio que resta de la misma dovela (A III 1) se encuentra la Visitación, tema que casi siempre aparece en los ciclos de Nacimiento, normalmente inseparable de la Anunciación. La fuente inspiradora de la escena es el evangelio de Lucas<sup>177</sup>. Entre otras cuestiones, la importancia de Isabel reside en que fue la primera en proclamar la

<sup>176</sup> En cierta medida se parecen a los de la Virgen del tímpano (T 9), y como ya he destacado sobre el ángel de la clave corresponde a una manera de hacer que en el caso de Osma se parece más a Silos que a Soria.

<sup>177</sup> Lc 1, 39-42: "En aquellos días, se levantó María y se fue con prontitud a la región montañosa, a una ciudad de Judá; entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Y sucedió que, en cuanto oyó Isabel el saludo de María, saltó de gozo el niño en su seno, e Isabel quedó llena de Espíritu Santo; y exclamando con gran voz dijo: "Bendita tu entre las mujeres y bendito el fruto de tu seno".

divinidad del Niño y testificar su concepción. A partir de este momento los artistas sorianos se dedican a esculpir una serie de escenas en las que destacan las diversas personas que de un modo u otro fueron testimonios de la Encarnación.

De nuevo, muchos estudiosos distinguen el abrazo de las dos primas entre la forma “griega” (más fría y recatada), y el modelo “siríaco” (más efusivo y con las caras juntas)<sup>178</sup>. En realidad, las fórmulas coexistieron, las separaciones entre ambas tipologías no son claras y la escena aparece en multitud de ejemplos desde los orígenes<sup>179</sup>. Debido a que el tema se muestra de forma muy simple, desde un punto de vista estrictamente iconográfico no hay variantes que merezcan la pena ser mencionadas. Según Mâle “los artistas se inspiran en los modelos que el azar había puesto en sus ojos”<sup>180</sup>. Más allá de lo que el azar hubiese puesto ante ellos, los escultores eran deudores de tradiciones que adaptaban a las exigencias de cada trabajo y a la propia evolución de su estilo<sup>181</sup>.

F. 664 La escena más similar a la soriana es la de Moradillo de Sedano. Las dos primas se besan y el abrazo en el que se funden es tal que resulta imposible diferenciar las piernas de cada una de ellas (desde las rodillas las telas forman un todo en el que no se ve quién es quién, aunque parece que una avanza y la otra no). También en el claustro

F. 618 de Silos, en el capitel núm. 38 de la galería oeste, se encuentra una delicada representación del acontecimiento, aunque se deben señalar ciertas diferencias respecto a Soria: ambas primas se besan en la boca, la Virgen porta nimbo para diferenciarse de Isabel, las dos están más o menos rígidas y no parece avanzar más que María. En el

F. 651 segundo capitel de San Miguel de Estella las dos primas se encuentran bajo una arcada a la que precede un árbol, la composición es muy parecida a la soriana y las posturas son realmente cercanas pero se distinguen por la posición de ambas, que en la parroquia

F. 743-744 <sup>178</sup> Este tipo de “abrazo caluroso” según Grabar, parece tener el precedente en modelos paganos como se ve en los ciclos de Nacimiento de dioses o héroes en los que el saludo de los padres simbolizaba la concepción. También considera que la familiarización de los artistas con este saludo como referencia simbólica del testimonio de la futura maternidad llevó a representarlo antes del Nacimiento: GRABAR, André, *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1998 (1979), pp. 123-124.

<sup>179</sup> Como en las Ampollas de Monza, en los frescos más tempranos de la zona de Capadocia, etc. En cuanto a las obras románicas destacan los capiteles de Saint-Benoit-sur-Loire, una vidriera de Chartres, el relieve de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, un capitel del claustro de Saint-Pierre de Moissac (aunque en un bajorrelieve de la portada también se representan, aparecen distanciadas), un capitel de Saint-Trophime d'Arles, un capitel del coro de Notre-Dame-du-Port, un relieve de Selles-sur-Cher, etc.

<sup>180</sup> MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1953 (1922), pp. 58-59, 88-89.

<sup>181</sup> En este sentido, en el ámbito hispano destacan los capiteles de San Pedro de la Rúa, San Pedro de Lezáun, San Cugat del Vallès, Sant Pere de Rodes, Gerona, San Pedro de Soria, San Juan de la Peña, San Martín de Uncastillo, Santa María de l'Estany, Tarragona, el del lateral izquierdo de la portada de Santa María de Sangüesa,

navarra aparecen estáticas aunque es posible adivinar un ligero avance en las piernas de una de las dos. De la misma manera, en San Juan de Ortega y en San Juan de Duero ambas están totalmente quietas (con las piernas paralelas), pero los gestos también se acercan mucho a los de Santo Domingo. Así, los datos revelan que se conocen varias maneras de mostrar el asunto a partir de repertorios de composiciones compartidos: en una las dos hacen el gesto de avanzar, en otra las dos se mantienen totalmente rígidas y en la tercera una mueve una pierna mientras la otra queda quieta. Entre los ejemplos analizados las representaciones de Moradillo de Sedano y San Miguel de Estella son más cercanas.

#### - *Natividad*

La escena del Nacimiento consta de tres partes diferenciadas por las dovelas (aunque en realidad se destacan cuatro ámbitos variados). La segunda dovela (A III 2) es fuente de polémica por las diversas interpretaciones del tema: mientras algunos estudiosos creen que se trata del Nacimiento de la Virgen, otros opinan que representa el Nacimiento de Jesús o el de San Juan Bautista<sup>182</sup>. Considero, sin ningún tipo de duda, que se esculpió la escena de la Natividad de Cristo por dos razones: en primer lugar, porque las dovelas que siguen aparecen representados otros momentos relacionados con la venida al mundo de Jesús y, en segundo lugar, porque la comparación con otras obras revela que se trata de una forma habitual de componer el tema. A mi juicio no tiene sentido la incorporación de una escena de otro ciclo en un programa tan coherente como éste.

En contra de lo que cabría esperar, la Natividad se encuentra relatada con extrema brevedad en el evangelio de Lucas<sup>183</sup>. De hecho, las palabras “son muchas más las cosas que podrían contarse de Cristo que las que contienen los evangelios” avivaron

F. 107

---

etc. El tema se encuentra también representado en una dovela de Santiago de Puente la Reina, en el Salvador de Ejea de los Caballeros, etc.

<sup>182</sup> Entre los que creen que se trata de la Virgen destacan: MÉLIDA, José Ramón, *Excursión a Numancia pasando por Soria y repasando la historia y las antigüedades numantinas*, Madrid, 1922; GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 140; TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, p. 123; BOCIGAS, Santos, *La arquitectura románica de la ciudad de Soria*, Soria, 1978, p. 78; y LOJENDIO, Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2 Vol. III, “La España románica”*, Madrid, 1992 (1966), p. 184. Algunos dejan en el aire la duda como SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 179. Y en cuanto a los que consideran que es San Juan: JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, 1985, p. 55.

<sup>183</sup> Lc 2, 7: “y dio a luz su hijo primogénito, le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre, porque no tenían sitio en el alojamiento”.

desde muy pronto el afán de conocer nuevos detalles de la vida divina y la producción de la literatura no reconocida como canónica aumentó los detalles.

Bajo dos arcadas de columnas con fustes diferenciados, se colocan tres personajes en dos ámbitos separados. En el primero aparece San José dubitativo o dormitando, en todo caso indiferente a lo que ocurre más adelante. La representación seguramente corresponde al momento inmediatamente posterior a la noticia del embarazo de María. A pesar de que en las publicaciones más recientes se indica que se trata del “Sueño de José en el que el ángel disipa las dudas sobre la virginidad de María”, no creo que sea este asunto ya que no aparece ningún ángel<sup>184</sup>. El esquema formal probablemente fue tomado de esa escena pero el ser alado no se representó aquí a pesar de que existía espacio suficiente, por ello es posible que se trate del pasaje de la duda de José detallada en el Pseudo-Mateo X, 2<sup>185</sup>. De todas maneras, como se verá, la composición es la habitual<sup>186</sup>.

A continuación bajo el arco siguiente está la escena de la Virgen acostada. Mientras los evangelios canónicos no mencionan a ninguna partera, los apócrifos introdujeron la figura de una o dos comadronas<sup>187</sup>. En esta línea, Vezin explica que en el teatro religioso provenzal se sustituyó a Zelomí y Salomé por la figura de una mujer enferma llamada Honestate o Anastasia, esta idea podría ser la justificación de un único personaje tal y como se ve en Santo Domingo<sup>188</sup>. Además, existen fuentes textuales en el Protoevangelio de Santiago, el Evangelio árabe de la Infancia y el *Liber Infantia Salvatoris* sólo hacen mención de una partera<sup>189</sup>. En cualquier caso, su importancia se

<sup>184</sup> VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 82. Sin embargo del sueño sí se encuentra representado en obras que de alguna manera se relacionan con Soria: en el capitel 38 de la galería Oeste de Silos, en San Juan de Ortega, en San Juan de Duero, en Santa María de Tudela, etc.

<sup>185</sup> Pseudo-Mateo X, 2: “Mas José repuso “¿por qué os empeñáis en hacerme creer que ha sido precisamente un ángel quien la ha hecho grávida?” Puede muy bien haber sucedido que alguien se haya fingido ángel y la haya engañado. Y al decir esto lloraba y se lamentaba diciendo: “¿Con qué cara me voy a presentar en el templo de Dios? ¿Cómo voy a atreverme a fijar la mirada en los sacerdotes? ¿Qué he de hacer? Y, mientras decía estas cosas pensaba en ocultarse y despacharla”.

<sup>186</sup> El patriarca se representa como una persona mayor, cansada, que observa la escena de la Natividad desde la distancia (a veces se coloca junto a la Anunciación o con la Adoración de los Magos). San José es la prueba de que el recién nacido es el Mesías ya que él personifica la descendencia de David junto a la Virgen.

<sup>187</sup> Según el Pseudo-Mateo XII, 3 José se encargó de ir a buscar a las dos parteras para que le ayudaran: “Hacia un rato que José se había marchado en busca de comadronas. Más cuando llegó a la cueva ya había alumbrado María al infante. Y dijo a ésta: “Aquí te traigo dos parteras: Zelomí y Salomé. Pero se han quedado a la puerta de la cueva, no atreviéndose a entrar por el excesivo resplandor que la inunda” [...] Y mandó que una de ellas entrara dentro. Entró Zelomí”. El número par se relaciona con la ley judaica según la cual era necesaria la presencia de dos testigos para verificar cualquier hecho.

<sup>188</sup> VEZIN, Gilbert, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, París, 1950 (1942), p. 8.

<sup>189</sup> El Protoevangelio de Santiago XIX, 1 dice así: “Y entonces una mujer que bajaba de la montaña me dijo: “¿Dónde vas tú?” A lo que respondí: “Ando buscando una partera hebrea” [...] José respondió: “Ven y verás”. Entonces la partera se puso en camino con él”. Según el texto del Evangelio árabe de la Infancia III, 1 “A todo esto se había puesto ya el sol, cuando la anciana llegó a la gruta en compañía de José. Ambos

evidencia mediante los relatos de la Leyenda Dorada y los dramas litúrgicos como *Obstetrix*<sup>190</sup>. La mujer que ayuda a la Virgen remite al testimonio de la virginidad en el momento del parto y recuerda el episodio de la primera manifestación de la divinidad de Cristo.

La importancia del Nacimiento hizo que el repertorio iconográfico se viese enriquecido con múltiples variantes desde muy pronto. En cuanto a la escena que aparece en Santo Domingo, apunto la idea de que la composición que inspiró a estos artistas se encontrase en el ámbito oriental. Considero posible que tomaran como modelo una “imagen-tipo” bizantina. En general, en esas composiciones aparecía el Nacimiento dispuesto dentro de un marco rectangular en el que se representaban varios momentos, con personajes dispuestos en varios registros, alrededor de las figuras centrales a las que se dirigía el interés: la Virgen y la cuna. La representación típica oriental incluía la Adoración de los pastores por un lado del grupo protagonista (a veces era el Anuncio), mientras los Magos se aproximaban por el otro, y sobre todos ellos solía aparecer un coro angélico. Cabe la posibilidad, por tanto de la inspiración en un icono o miniatura transmitida desde Oriente y descompuesta en escenas tal y como se ve aquí. Si se toma por válida esta idea tan solo sería necesario colocar a todos los personajes a la misma altura que José y el Baño: así si se bajara la imagen de María y se rellenara el hueco existente entre el patriarca y la escena del Lavado y a su vez se descendiera de registro los pastores (que acuden casi siempre por la zona de la derecha de la imagen), éstos quedarían colocados en el lado de la cuna y el resultado sería muy similar al de la composición de Santo Domingo. Desde luego, no considero tan evidente la inspiración directa en el modelo oriental como para descartar la posible existencia de una escena muy similar a ésta en torno a la zona peninsular, pero dada la carencia de ejemplos que lo corroboren no es posible afirmar nada con seguridad, y de todos modos, creo que, en primera instancia, la influencia de esta composición es bizantina. Ciertos datos que presentaré a continuación parecen corroborarlo.

En la secuencia narrativa del Nacimiento, la primera peculiaridad iconográfica es la presencia de José de pie aislado de las escenas que se presentan a su alrededor.

---

penetraron dentro”. Y en relación con el *Liber Infantia Salvatoris* LXIX se detalla: “Por fin entraron en la cueva. Y José le dijo: “Pasa y asiste a María”. Ella se sintió sobrecogida de miedo al querer penetrar en el interior, ante la gran luz que allí resplandecía y que no desapareció ni de noche ni de día mientras estuvo allí María. Dijo, pues, José a ésta: “Mira, te he traído a la comadrona Zaquel [...] Y con esto la hizo entrar. Ésta se paró ante la presencia de María”.

<sup>190</sup> SANTOS, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1956, p. 205, nota 45.

Aunque esta figura suele aparecer distante en las representaciones de la Navidad, en el caso de las fuentes bizantinas, se halla en una esquina inferior vuelto de espaldas al Nacimiento o frente al Baño del Niño, pero casi siempre está sentado. Del mismo modo, en el ámbito hispano San José se relaciona alguna vez con la escena de la Anunciación a la que asiste como testigo simbólico bastante ajeno al evento, pero de nuevo se le suele representar sentado. De todas maneras, la actitud pensativa y el gesto de cansancio aparece en la mayoría de las representaciones y en Soria simplemente se ha adoptado una tipología que hacía años que se había convertido en regla<sup>191</sup>. A pesar de que no tengo constancia de su aparición tal y como está aquí, ya he apuntado que a menudo se colocaba un ángel sobre su cabeza y por ello señalo la posibilidad de que los artistas sorianos conocieran el asunto pero decidieran suprimir el ser alado de los bocetos para adecuarlo más a las fuentes bizantinas en las que no había ángel en este instante (sí era frecuente en el Sueño de José en la advertencia de la Huida a Egipto)<sup>192</sup>.

Para muchos, la postura de la Virgen remite a las ramas iconográficas ya citadas anteriormente: la manera “griega” la presenta sentada, mientras que el tipo “siríaco” la coloca acostada<sup>193</sup>. Según explica Millet, pronto la fórmula de María acostada se convirtió en un tipo común a Oriente y Occidente<sup>194</sup>. A menudo la Virgen tiene con ella al Niño en brazos o, al menos, se le representa en una cuna en el pesebre muy cercano a la madre. Sin embargo, en Soria se ha intercalado una escena (la del Baño) que coloca la imagen del pequeño desplazada a dos dovelas más allá (A III 4). Esta idea de separación y distancia respecto al Niño es bastante común a ciertas obras con relación bizantina (en las que la madre se reclina hacia otro lado y aparece de espaldas a Cristo).

Respecto a las parteras, es necesario recordar que en las obras paleocristianas y de la Alta Edad Media se representa sólo a Salomé y a menudo sus gestos hacen relación a la parálisis (por ello tiende la mano a la Virgen o al Niño como manera de

<sup>191</sup> Para el significado de la actitud de la mano en el mentón ver MAGUIRE, Henry, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 31 (1977), pp. 125-174.

F. 618

<sup>192</sup> Con este dato apunto la posibilidad de que el rasgo de San José con el ángel pertenezca a otra escena. Si se tiene en cuenta la posibilidad de que Silos fuese uno de los principales difusores de la composición del Sueño del patriarca junto a la Natividad, de nuevo el origen estaría vinculado con fuentes orientales y adaptado por los innovadores artistas silenses.

<sup>193</sup> Para unos la Virgen había parido sin sufrimiento y para los otros con dolor. En el origen de la representación del Nacimiento se sentaba frente a José, pero después se la situó tumbada en actitud de cansancio para enfatizar su humanidad.

<sup>194</sup> Entre las primeras representaciones del primer tipo destaca la del sarcófago del Museo del Letrán, y entre las del segundo tipo las ampollas de Monza: MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 101.

poner en escena la imagen del castigo y la curación)<sup>195</sup>. Sánchez Cantón cita la “poca frecuencia con que se ve a la Virgen recostada en el arte español y considera excepcional la presencia de una partera [...] los episodios como el Baño del Niño y la duda, castigo y el perdón de Salomé, la matrona, no los he visto representados en el arte peninsular”<sup>196</sup>. Si bien es cierto que en España existen pocos ciclos de Navidad tan extensos, no opino lo mismo que este autor pues la presencia de la partera en el románico es relativamente frecuente. De hecho, su representación como una mujer que compone la almohada o se coloca en la cabecera o en el costado de María constituye un detalle que se ve en multitud de ejemplos hispanos, franceses e ingleses<sup>197</sup>. Sin embargo, es importante apuntar que en el ámbito bizantino las parteras no se encuentran alrededor de María ya que aparecen en la misma escena del Nacimiento pero en relación con el Baño.

De nuevo, Silos actúa como foco difusor de una doble vertiente de representación de la Natividad con o sin San José. En el capitel núm. 38 de la galería occidental una comadrona vela en la cabecera de la cama, con una postura muy

F. 618, 613

<sup>195</sup> De todas maneras, hay que destacar que, al margen de las parteras mencionadas en los textos apócrifos, existen sirvientas o parteras en representaciones del Nacimiento de otros personajes. Existe una serie de testimonios que los constatan: en el caso de la llegada de la Virgen al mundo o ciertos santos (suelen ser tres mujeres las que ayudan a la madre o bien le llevan comida). Se puede ver en las miniaturas del Menologio de Basilio II (Roma, Bibl. Vat. gr 1613), en las ilustraciones (Vat. gr. 333), en los mosaicos de Daphni, en los frescos de Studenica, en las miniaturas del monasterio de Panteleimon (cod. 2, fol. 243v), en Arilje, en Pritzen, etc. Tal y como demuestra Grabar el estudio de los ciclos paganos del tipo de Nacimiento en los que se representa una mujer sentada ayudada por otras, resulta especialmente interesante para el examen de la iconografía cristiana ya que demuestra la existencia de ciclos biográficos establecidos. Muchas de estas escenas tenían elementos tipológicos que sirvieron de modelo a las composiciones cristianas: GRABAR, André, *Las vías de creación de la iconografía cristiana*, Madrid, 1998 (1979), pp. 102-103. En ocasiones la partera ayuda a la Virgen y parece suplicar perdón por su incredulidad. Entre otras, pueden citarse obras como la cátedra de Maximiano de Rávena, las ampollas de Monza, los frescos de la capilla de Baouit, el píxide de Berlín, la decoración de la fachada de San Pedro de Roma, la de Santa María la Antigua, etc.

<sup>196</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco, *Los grandes temas del arte cristiano. Nacimiento e infancia de Cristo*, Vol. II, Madrid, 1950 (1948), pp. 20-21.

<sup>197</sup> Se puede ver en un capitel San Juan de la Peña, en la sexta dovela de la arquivolta de Santiago de Puente la Reina, en San Juan de Duero, en un capitel de San Miguel de Estella, en un capitel de la Magdalena de Tudela, en un capitel de Santa María de l'Estany, en un capitel de San Juan de Ortega, en la clave de la bóveda de la Sauve-Majeure, en un capitel del claustro de Saint-Trophime d'Arles, en un capitel de Aosta, en un capitel del claustro de Monreale, en el tímpano izquierdo de la Madelaine de Vézelay, en un capitel de Sauvigny (ahora en una colección privada), en Bourg-Argental, etc. En miniatura en el Antifonario de la Catedral de León, el Sacramentario de Robert de Jumièges (Rouen, Bibl. Publ. ms. Y 6 fol. 32v), en el Bendicional de Athelwold (Londres, British Library fol. 15v), en el Cotton Nero (Londres, British Library, C. IV, fol. 10), en la miniatura inglesa (Londres, Bodleian Library ms. Douce 293), en las miniaturas de la escuela de Winchester, en las Biblias de Amiens, Harburg, en una miniatura del Museo de Cleveland (ms. 33445), en la Biblia de Ripoll o Farfa (Roma, ms. Vat. lat. 5729, fol. 366v), en las miniaturas de Vatopedi del Monte Athos, en el Evangelionario de San Bertin (Bolonía, ms. 11, fol. 12), en el marfil Brunswick (Colección Herzog Anton), en el marfil de Munich (Bayerische Staatsbibl. clm. 10077), en las tapas del Evangelionario de la abadesa Teófano (Abadía de Essen), en la hoja derecha inferior de las puertas de Hildesheim, en las puertas de bronce de la catedral de Benevento, en el marfil del Kaiser Friedrich Museum de Berlín, en el techo de Zillis, etc. En Soria destaca la cortina como un referente a un interior, cuya utilización es frecuente sobre todo en miniaturas del ámbito inglés y bizantino. De

F. 651, 699,  
451, 402

parecida a la soriana, mientras María amamanta al pequeño<sup>198</sup>. Por otra parte en el tímpano de los Testimonios se representa también el detalle del Niño que mama, pero en la pieza de la desaparecida entrada norte a la iglesia no aparece San José. La composición soriana se acerca más a la del capitel, pero tal y como se puede constatar existe una tradición que no aparece reflejada en Soria y cuya fórmula se repite en muchos ejemplos relacionados con el monasterio burgalés: el Niño alimentándose. Así pues, en cuanto a la Navidad Santo Domingo no repite la fórmula silense. Respecto a posible significación de la imagen de la partera Valdez destaca que la representación del tímpano de Silos se explica: “en relación con los que venían a curar enfermedades”<sup>199</sup>. Más allá de esta argumentación creo que responde a una tradición iconográfica propia del tardorrománico y cuyo origen se puede rastrear en multitud de ejemplos. Toubert explicó la presencia de la partera por la necesidad de defensa de la herejía adopcionista de Félix de Urgel y por la exaltación de la piedad maternal. También destacaba la argumentación a favor de la virginidad *in partu et post partum* desarrollada en los escritos de Paschase Radbert que encontró su equivalente iconográfico en la figura de la partera<sup>200</sup>. La idea de su presencia es un signo de la demostración, testimonio y prueba del Nacimiento milagroso de Cristo y de su doble naturaleza.

Aunque existen ciertos paralelos no tengo constancia de una representación como la de la arquivolta. Y entre los ejemplos parecidos el más cercano es el de un capitel de Santiago de Zaragoza donde aparece una partera que arropa a la Virgen mientras José también queda aislado por un arco que lo margina de la escena. Sin embargo, María da el pecho al Niño, detalle que lo vincula con la fórmula silense.

F. 699 También en el interior de la Magdalena de Tudela la Natividad se separa bajo arcos y en la cara oeste del capitel el pesebre se encuentra solitario (en este caso con una paloma sobre la cuna), mientras en el frente aparece la Virgen muy similar a la soriana, pero con la partera y San José al lado. Esta tipología es, en cierta medida, muy parecida a la de un capitel de San Miguel de Estella donde José se coloca tras la cama de la Virgen y es él quien arropa a María (en una postura opuesta a la comadrona que se coloca en la

F. 651

---

hecho, al margen de la iluminación en un capitel de Aosta aparece una cortina sujetada por una partera dispuesta en una postura muy similar a la soriana.

<sup>198</sup> De todos modos, en Soria tampoco se aprecia el contraposto característico de la Virgen que se gira hacia el Niño, se ha recurrido a la solución más sencilla.

<sup>199</sup> VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, y DEL ÁLAMO MARTÍNEZ, Constancio, *Témoins de la foi: le portique nord de Silos et le pèlerinage à Saint-Dominique*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXXI (2000), p. 30.

cabecera de la cama). Así, de nuevo, las variaciones constatan la existencia de varias tradiciones iconográficas: uno con San José aislado totalmente de la escena, otro que lo integra en el Nacimiento pero con el ángel sobre la cabeza, en alguno se ve una partera, en otro dos, etc. Las diferencias en las soluciones son las propias de la dinámica de trabajo románico.

- *El Baño del Niño*

La tercera dovela (A III 3) presenta el Lavado del Niño, con la escena se manifiesta que la función de las comadronas no se limita a dar testimonio de la maternidad virginal de María, ya que también preparan el Baño del recién nacido (lo que algunos autores interpretan como una prefiguración del Bautismo)<sup>201</sup>. No se trata de una iconografía demasiado usual entre los ejemplos hispanos, y además la línea de tradición parece haber sido interpretada con cierta libertad, pues el número de mujeres que aparece en Santo Domingo no corresponde con el normal. Resulta ser una peculiaridad muy interesante que debe ser analizada con detenimiento.

F. 108

El tema no se menciona ni en los canónicos ni en los apócrifos, es más, en estos últimos se destaca la limpieza del cuerpo de Cristo tras el parto. Quizá por ello algunos autores han identificado la escena soriana como el Baño o Bautismo de la Virgen (asociado a la escena anterior considerada como el Nacimiento de María)<sup>202</sup>. Como ya he dicho, no estoy de acuerdo con esa interpretación ya que rompería claramente el ciclo iniciado con la Anunciación. Considero que quien ideó el programa tenía conocimientos teológicos bastante profundos, o al menos copió un ciclo iconográfico de manera coherente, con lo cual descarto la intercalación de otro tema o la contaminación

<sup>200</sup> TOUBERT, Hélène, "La Vierge et les deux sages femmes. L'icographie entre les évangiles apocryphes et le drame liturgie", en *Georges Duby, l'écriture de l'histoire*, Vol. I, 1996, p. 405.

<sup>201</sup> Debo destacar que la presencia de estas mujeres no tiene por qué hacer referencia a la partera del episodio anterior, se trata de otras tres matronas que en realidad muestran una relación evidente con el Niño y no con la madre.

<sup>202</sup> Como ya he comentado, rompería el orden cronológico del ciclo y por ello me parece erróneo. Por otro lado, es evidente que no se trata del bautismo de la Virgen pues el primer bautizado fue Cristo, sería en ese caso el lavado de María tras el Nacimiento. Opinan eso entre otros: GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 140; LEBRETON, Josiane, *Histoire de Soria et de ses Monuments au Moyen-Âge*, Mémoire pour le Diplôme d'Études Supérieures, Paris, 1961, p. 63. El original, mecanografiado ha sido consultado en la Bibliothèque Universitaire de la Sorbonne, Paris; TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, p. 123; BOCIGAS, Santos, *La Arquitectura románica en la ciudad de Soria*, Soria, 1978, p. 78; y LOJENDIO, Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2* Vol. III, "La España románica", Madrid, 1992 (1966), p. 184.

figurativa. Seguramente el deseo de resaltar la Encarnación humana, unido al modelo figurativo de claro influjo bizantino hizo que se incorporase el motivo del Baño<sup>203</sup>. A pesar de la carencia de fuentes literarias, hay constancia de un texto de Teófilo de Alejandría que habla del pozo utilizado para lavar a Jesús (según se contaba en una tradición en boga desde el siglo VI en adelante). Mâle también explicó que en Belén se mostraba la piedra sobre la que se había echado el agua cerca de la gruta de la Natividad y por ello este autor considera que la escena se añadió en Palestina para satisfacer la devoción de los peregrinos<sup>204</sup>. De hecho, a finales del siglo VII un peregrino irlandés, Adamnius, describía una piedra de Belén como: “aquella sobre la cual fue vertida el agua del primer baño de Jesús tras el nacimiento”<sup>205</sup>. La frecuencia de los viajes a Tierra Santa podría aclarar el éxito de esta representación (sin olvidar la composición bizantina de la que deriva). Juhel considera que: “en realidad, el culto al agua puede ser el origen de la aparición del baño en el arte [...] si no podemos encontrar el texto que justifique la presencia del baño en la Natividad es sin duda porque hace eco de una fórmula antigua”<sup>206</sup>. En tiempos remotos se pueden encontrar composiciones realmente similares que reflejan el Nacimiento de dioses o héroes y al margen de las representaciones más tempranas hay otros modelos que se pueden destacar como precedentes o como parte del entramado visual en el que se podían inspirar los artistas (sobre todo en cuanto a personajes bíblicos y bautismos)<sup>207</sup>.

<sup>203</sup> En Oriente las controversias con los monofisitas (que creían que Cristo era sólo Dios) llevaron al principio a representar el Baño como una manera de constatar que Dios era también hombre.

<sup>204</sup> MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1953 (1922), p. 62.

<sup>205</sup> Citado del libro *Des lieux Saints*, en JUHEL, Vincent, *Le bain de l'enfant Jesus des origines à la fin du douzième siècle*, en “Cahiers Archéologiques”, 39 (1991), p. 115, nota 21.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>207</sup> Este tipo de representaciones del Baño también se ve en ciclos biográficos que no necesariamente corresponden con personajes destacados como ocurre en las pinturas murales de la casa de las Termas de Titus de Roma, los frescos de la casa de Menandro en Pompeya, el fragmento del textil de Antinoe (Museo del Louvre), etc. En todos estos casos aparecen siempre dos mujeres o más con el pequeño como se ve en un sarcófago pagano del Museo Nacional romano, en el del Museo de las Termas, en el del Museo de Torlonia, en el del Museo del Louvre, etc. Resulta también frecuente esta composición en el Nacimiento de Alejandro como por ejemplo el mosaico de pavimento de Beirut (Museo Balbek). El Baño es un asunto relativamente habitual en las representaciones de la llegada al mundo de personajes bíblicos como el del rey David, la escena aparece en una miniatura (Dumbarton Oaks, cod. 49, fol. 5r), en el marfil de Roma (Palazzo Venecia), etc. Sobre Moisés se ve en la miniatura de Smirna (destruida en 1922, Evangelical Scholl cod. A. 1, fol. 64r), en la de Estambul (Topkapi, gr. 8 fol. 156r), en la del Vaticano (gr. 746, fol. 152r), etc. Ismael o Isaac aparecen en los mosaicos del atrio de San Marcos de Venecia (su inspiración en el Cotton permite aventurar la idea de que las miniaturas del Cotton ya tuviesen este tipo de representaciones dentro de su extenso ciclo ilustrado. Hablaré de este asunto en el capítulo siguiente. Entre las representaciones del Nuevo Testamento también destaca el Nacimiento y el Baño de la Virgen de miniaturas como las Homilias del Monje Jacobo (Roma, Bibl. Vat. gr. 1162, fol. 129), en el Menologio de Basilio II (Roma, Bibl. Vat. gr. 1613, fol. 22), esculturas como el friso de la portada central de Chartres, frescos como los de la naos de la iglesia del monasterio de Studenica, mosaicos como los de Daphni, etc. Por otro lado, en el Nacimiento de San Juan Bautista también se puede ver la misma tipología en la miniatura de Moscú (Museo Histórico, cod. 382, fol. 210r), en la Biblioteca Vaticana (cod. Urb. Gr. 2, fol.

F. 388, 411

F. 389-392

F. 398-400

El motivo del Baño del Niño se encuentra determinado por variantes: puede aparecer una sola mujer o varias (normalmente dos), las parteras están sentadas o de pie; una de ellas puede tocar el agua para comprobar la temperatura o ninguna se acerca a tocar la pila; el Niño se puede encontrar sumergido o sostenido fuera de ella; el pequeño bendice o no realiza ningún gesto distintivo, etc. De acuerdo con esto, las diferencias se basan, sobre todo, en las actividades y posturas, en la manera de sostener al Niño, en el lugar que éste ocupa, en los vestidos, y en la interrelación entre los personajes. Drobot planteó que el tema representa el testimonio de la verdadera naturaleza humana y que: “siempre hay dos mujeres, la de mayor edad porta un turbante mientras la otra vierte el agua [...] con esta escena se proclama la verdadera humanidad de Cristo frente a las herejías. Contra el monofisismo, una vez que se pierde el destino concreto de la escena se abandona el sentido”<sup>208</sup>. Así, según este autor la escena serviría para afirmar la fe frente a la heterodoxia.

Las primeras representaciones son las de los frescos del hipogeo de San Valentín en Vía Flaminia de Roma<sup>209</sup>. Juhel menciona que es probable que se deba retroceder hasta el siglo VI y VII para obtener la iconografía tradicional de la Natividad con el Baño<sup>210</sup>. Lo que está claro es que pronto se convirtió en un tema clásico en las composiciones orientales: en el tipo bizantino se desarrollaban las imágenes alrededor de la cuna y por ello, en general este asunto se solía colocar en el espacio inferior (en el cuadrante derecho de la imagen). En las obras bizantinas casi siempre aparecen dos parteras, una de ellas sostiene al pequeño en sus rodillas mientras la otra vierte agua dentro de la pila (según la composición se arrodillan o al menos una queda de pie). María suele contemplar la escena desde el lecho, se gira o bien lo señala y José, aislado,

---

167v), en la miniatura del Monte Athos Dionysiou (fol. 154 v), etc. Y, finalmente, se repite la fórmula en otras representaciones de los Nacimientos de santos como el de San Nicolás que se ve en el Ícono de Santa Catalina del monte Sinaí (siglos VI-IX), etc. Al margen de los nacimientos, en los bautismos la composición es también similar a la escena del Baño de Cristo como se advierte en la imagen de este sacramento recibido por Boris I de la crónica de Manassès (Roma, Bibl. Vat. gra v2, fol. 163), en la representación del bautismo de Constantino Porfirogeneta de la crónica de Skilitzés (Madrid, Bibl. Nac. Vit 26-2, fol. 112b), etc. En estos casos hay más personajes que esperan y uno de ellos sostiene una toalla de manera similar a lo que ocurre en Soria. Se trata de una imagen bastante convencional.

<sup>208</sup> DROBOT, Georges, *Icone de la Nativité* tesis doctoral, Facultad de Teología, París, 1973, p. 27. Ejemplar mecanografiado consultada en la Bibliothèque du Centre Georges Pompidou de París. Destaca que en el Concilio de Trento se prohibió la presencia de las parteras pues se creía en la Natividad Inmaculada con lo cual es inconveniente el Baño y las parteras.

<sup>209</sup> Poco después hay constancia de su aparición en los mosaicos del oratorio del Papa Juan VII (Museo del Vaticano, el resto de escenas son conocidas por los dibujos de Grimaldi), en los de Santa María Maggiore de Roma, etc. En cuanto a artes menores destaca, entre otros ejemplos, la cruz esmaltada del Sancta Sanctorum de Letrán.

<sup>210</sup> JUHEL, Vincent, *Le bain de l'enfant Jesus des origines à la fin du douzième siècle*, en “Cahiers Archéologiques”, 39 (1991), p. 114.

no tiene un papel concreto en la escena, pero su presencia es obligatoria. Según Millet, las escuelas orientales conservaban la antigua ordenación de los motivos iconográficos de la zona de Capadocia y desde entonces, el tipo se estableció como pauta a repetir en los siglos XI-XII<sup>211</sup>. Los prototipos bizantinos fueron transmitidos a Occidente y los ejemplos consultados se multiplican<sup>212</sup>. De hecho, Juhel destaca que el Lavado del Niño, aparecido en el arte bizantino desde época preiconoclasta, está presente en una cuarta parte de las Natividades románicas conocidas, pero es importante señalar que no menciona en ningún momento a la Península (excepto Cataluña) por la cual se deja de lado la exhaustividad deseada en el ámbito hispano. De hecho, no dice nada de Soria, obra muy importante debido a la ausencia de paralelos<sup>213</sup>. Según este autor: “en el siglo XII se agrupan la mitad de las escenas conocidas en vastos ciclos cristológicos”<sup>214</sup>. Pero cuando se analiza con detenimiento el tema en busca de un hilo conductor, se percibe la carencia de ejemplos en los que aparezcan tres mujeres. En su completo estudio del tema Juhel sólo apunta un caso: los frescos de la iglesia de Saint-Pierre-les-Églises del siglo XII y señala la presencia de tres personas como algo singular (una se acerca para verter el contenido de la copa, la otra sostiene la vestimenta del pequeño y la tercera,

<sup>211</sup> MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 113.

<sup>212</sup> De entre las obras que he encontrado, destaco algunas por mostrar algunos puntos de contacto con Soria: las pinturas de Daphni, los Salterios del Monte Athos (Athos, cod. 61, fol. 60r, y Athos cod. 587 fol. 126r y fol. 131v), el Leccionario del Monte Athos (Skevophylakion, Lavra, fol. 144v), las pinturas de Kizilil Çukul, Ayvali Kilise, Tokali Kilise, Açıkel Aga Kilisesi, las Homilias de Gregorio Nacianceno (París, Bibl. Nat. cod. gr. 550, fol. 83r), el Salterio Chludov (Moscú, Museo Histórico add. gr. 129), el icono del monte Sinaí, en el Catholicon de Hosios Lukas, etc. La representación del Baño se mantuvo en la zona oriental dentro del Renacimiento Macedónico y continuó en épocas posteriores como ocurre en la iglesia de Peribletos de Mistra, en los mosaicos de Kariye Camii, en la iglesia de los Santos Apóstoles de Tesalónica, en los frescos de Verroia, en los de San Nicolás de Tesalónica, etc. En Italia hubo zonas de gran relación con Bizancio en el siglo XII se respiraba una atmósfera cultural bizantina que posibilitó la realización de obras como los mosaicos de la Martorana de Palermo, Monreale y Nonantola. Por otro lado también están los casos de Santa María Assunta e Donato en Arezzo, el cementerio de San Valentín, las puertas de bronce de San Pablo Extramuros, el capitel este del claustro de Monreale, la puerta de bronce de Monreale, el púlpito de San Miguel de Groppoli, el arquitrabe de San Salvador de Lucca, el ambón de la catedral de Cagliari, las miniaturas de los Exultet de la Abadía de Montecassino (Manchester, John Rylands Library ms. 2 y Montecassino, 1), los frescos de Santa María de Castelseprio, etc.

<sup>213</sup> JUHEL, Vincent, *Le bain de l'enfant Jesus des origines à la fin du douzième siècle*, en “Cahiers Archéologiques”, 39 (1991), p. 111. El aparato crítico que maneja este autor es el más completo que he encontrado ya que destaca referencias precisas de 350 Baños desde los orígenes hasta el siglo XIV de Oriente y Occidente. Antes del siglo XIII reseña 159 imágenes de las cuales 25 pertenecen a Cataluña y Francia.

<sup>214</sup> JUHEL, Vincent, *Le Bain de l'Enfant et la Nativité. Origines et développements d'une scène méconnue ou essai de synthèse topo-iconographique*, tesis doctoral, Universidad de Caen, 1984-1985, p. 225. Ejemplar consultado en la Bibliothèque Universitaire de la Sorbonne, París. En los ejemplos franceses destaca la aparición del tema entre los siglos XI y XII con el 24% de las escenas reseñadas por Juhel, lo que indica que es en este periodo cuando se produjo la eclosión. Se encuentra en la portada de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, en un capitel de la portada norte de la iglesia de Monsaunès, en la arquivolta de Mauzé-sur-le-Mignon, en las pinturas de Vals, en un capitel de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, en un capitel de la absidiola norte de Gargillesse, en el friso de Boulou, en Notre-Dame d'Étampes, en un capitel de la nave de Saint-Lazare d'Autun, en la portada de Saint-Trophime d'Arles, etc

sentada, porta un tipo de ánfora). El autor menciona: “esta obra que hoy nos parece excepcional no debió serlo” y lanza la propuesta de que la tercera partera puede derivarse de la composición de la Natividad de la Virgen que suele comprender tres sirvientas cerca de Santa Ana<sup>215</sup>. Sin embargo, en otro momento dice: “las parteras están siempre en número de dos y las otras disposiciones son excepcionales. La composición de Saint-Pierre-les-Églises con tres personajes queda única, aparte de la del Salterio de Utrecht”<sup>216</sup>. A mi entender estas dos representaciones mencionadas no son las únicas y aunque Juhel no cita ningún otro ejemplo, he de destacar la representación de tres parteras en los frescos de la iglesia de Polósko, y más tarde en el siglo XIII, en las pinturas de Bominaco y en las de la cripta de la catedral de Scala en Ravello. Poulain se ha ocupado de los frescos de esta última iglesia y sobre ella señala: “de la tercera mujer del baño no encontramos paralelo en ninguna parte [...] el significado bautismal se ve reforzado por dos elementos indispensables en el ritual: la pila y la ropa”<sup>217</sup>. Me interesa destacar aquí que la importancia de Soria choca con el olvido de los investigadores que se han ocupado del tema, quizá por la errónea interpretación del tema en autores como Gaya Nuño. Hoy por hoy Santo Domingo es un caso aislado en la Península y se trata del único ejemplo escultórico del que tengo constancia en el que aparecen tres mujeres en la escena. El resto de obras son pictóricas y se vinculan con el ámbito bizantino, lo cual revela una fuente directa de influencias.

F. 409-410

F. 386, 382,  
397, 395, 404

Apenas conozco muestras en pintura o artes suntuarias hispanas donde se haya representado el episodio del Baño con dos parteras. Según Juhel: “la peregrinación a Santiago no muestra repercusión en el tema”. La verdad es que la escena es muy escasa en el románico hispano y la mayoría de los ejemplos se localizan en la Corona de Aragón y en pintura. Así, resaltan los frescos del muro norte de Santa María de Tahull, San Pedro de Sorpe, Barberà, Polinyà, la sala capitular de Sigena y en miniatura la Biblia de Ripoll (Roma, ms. Vat. 5729, fol. 366v). Reveladoramente, ejemplos relacionados con Bizancio. La ausencia del tema en Castilla puede determinar una posible línea de influencias desde Bizancio al Sur de Italia, Provenza y Languedoc y finalmente a Cataluña. Es probable que la escena del Baño se transmitiera por los quienes acudían a

F. 407, 381,  
451

<sup>215</sup> JUHEL, Vincent, *Le bain de l'enfant Jesus des origines à la fin du douzième siècle*, en “Cahiers Archéologiques”, 39 (1991), pp. 121-122.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>217</sup> POULAIN, Dominique, “À propos des peintures murales de Saint-Pierre-les-Églises en Poitou”, en *IIIè Congrès National des Sociétés Savantes*, Poitiers, 1986, p. 114.

F. 413, 406

Tierra Santa, ya que como he destacado en Oriente es excepcional que aparezca la escena del Nacimiento sin él.

Parece ser que, al margen de la cuestión formal, la escena simbolizaba la regeneración del alma (al igual que ocurría en el bautismo) y aunque la función del lavado de los pecados no era aceptable para Jesús (quien no requería la purificación) se trataba de la prueba de la humanidad de Cristo frente al testimonio de la partera de la dovola anterior que constataba la concepción virginal. El valor pedagógico se hallaba en relacionado con el sentido de la liturgia del Bautismo (rechazado por algunas herejías)<sup>218</sup>. La pila en forma de cáliz respondía a la idea de la fuente bautismal, su valor simbólico y alegórico estaba claro en relación con la eucaristía del Bautismo: que en virtud del sacrificio de Dios daba a los hombres la posibilidad del acceso a la verdadera vida<sup>219</sup>.

#### - Adoración de los pastores

Se trata de un tema que complementa los episodios anteriores de la Natividad. Esta cuarta dovola (A III 4) muestra la escena de la Adoración en el pesebre de la gente más humilde: los pastores. El Niño aparece recién nacido en la cuna con lo cual se respeta la unidad temporal respecto a la escena anterior ya que tras el parto y el Baño se produjo su veneración. Así, la narración visual es coherente.

En las Escrituras canónicas hay un único evangelista que relata la Adoración de los pastores: Lucas, pero se limita a realizar una breve mención<sup>220</sup>. Algunos detalles de gran difusión como el buey y el asno fueron introducidos por los apócrifos (en este sentido el Pseudo-Mateo relata cómo estos animales calientan con sus alientos la

F. 109

<sup>218</sup> En Saint-Trophime d'Arles el Baño es tratado como una escena de Bautismo en la que una paloma descende sobre Cristo. Se trata de una iconografía combinada que ciertos autores ven en San Juan de la Peña, aunque otros creen ver el Baño del Niño.

<sup>219</sup> Patton destaca la idea de que el Bautismo de Jesús adulto (personaje con barba) o Niño (dentro del contexto del río Jordán), dentro de una pila procede de un préstamo iconográfico de la imagen del Baño del Niño en la Natividad. La idea de la purificación y la noción de Salvación es la misma en ambos casos. Así, plantea que la imagen del Baño pudo haber sido confundida con la del bautismo, o bien se pudo coger deliberadamente los mismos elementos que se adaptaron según cada una de las representaciones. Los ejemplos a los que hace referencia son: un capitel de San Juan de la Peña, dovola de la tercera arquivolta de la portada norte de Ejea de los Caballeros, miniatura del Beato de Turín (Nat. Library ms. I. II, 1 fol. 136), Beato de Gerona (ms. lat. 7, fol. 189), Biblia de Ripoll (Roma, Bibl. Vat. ms. lat. 5729, fol. 366v), PATTON, Pamela, *The capitals of San Juan de la Peña. Narrative Sequence and Monastic Spirituality in the Romanesque Cloister*, en "Studies in Iconography", 20 (1999), pp. 80, 85.

<sup>220</sup> Lc 2, 16-18: "Y fueron a toda prisa, y encontraron a María y a José, y al niño acostado en el pesebre. Al verlo, dieron a conocer lo que les habían dicho acerca de aquel niño".

atmósfera glacial del establo)<sup>221</sup>. En cuanto a la presencia de los zagales, en realidad, lo único que se detalla en los textos es que “vinieron aquí con las manos vacías” (citado en el *Liber Infantia Salvatoris* V, 92). Por otra parte, en el Pseudo-Mateo XIII, 6 se hace referencia a los ángeles que aparecen en la parte superior (cubiertos por las nubes), esta idea también transmite a la imagen del coro angélico citado en Lucas para la escena del Anuncio tratada más adelante. Si se considera la relación con el episodio donde aparece la partera (A II 2), la escena se pudo inspirar en el Evangelio árabe de la Infancia<sup>222</sup>. Así, la mujer que acompaña a María sería la anciana hebrea y el episodio de los pastores correspondería con lo que, según el texto, se desarrollaba frente a ella<sup>223</sup>.

Al margen de las fuentes literarias mencionadas, la visita de los pastores al pesebre aparecía mencionada en algunas versiones del *Officium Pastorum* y en algunos textos del *Officium Stellae*. Young destaca que en estos últimos la aparición de los pastores era simple y su diálogo se asemejaba al modelo *Quem quaeritis*. Por otro lado, en el drama Freising se unió la visita de los Magos a la de los pastores con referencia a la Matanza combinando así las unidades dramáticas (aunque en el repertorio iconográfico utilizado aquí no se combinan directamente es interesante apuntarlo)<sup>224</sup>.

<sup>221</sup> Pseudo-Mateo XIV: “Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron. Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el profeta Isaías: “El buey conoció a su amo, y el asno el pesebre de su Señor”. Y hasta los mismos animales entre los que se encontraba le adoraban sin cesar. En lo cual tuvo cumplimiento lo que había predicho el profeta Habacuc: “Te darás a conocer en medio de dos animales”. En ese mismo lugar permanecieron José y María con el niño durante tres días”. Los animales se nombran con frecuencia en las Homilias de Orígenes, en los sermones de San Gregorio Nacianceno, en las exposiciones de San Ambrosio, en palabras de San Jerónimo, en las de San Agustín, etc. Aunque existió cierta polémica en torno al lugar en el que nació Jesús, no es algo que importe para este estudio pues la escena únicamente se cobija bajo dos arcos. El *Liber Infantia Salvatoris* en los fragmentos 62 y 63 coloca el establo en medio de la ciudad. El término latino *praesepe* es el que se traduce del hebreo “comedero” con el que los evangelistas indican el objeto donde fue depositado Cristo al nacer. De hecho, la mención del pesebre hace suponer que se trata de un establo. Sin embargo, algunos creían que se debía colocar el pesebre en una gruta (reminiscencia de la antigua tradición de cultos paganos que a menudo se desarrollaba en santuarios subterráneos). La reproducción de un ara como en el altar-cuna del capitel núm. 38 de Silos (cuya decoración se verá repetida en el sepulcro de Cristo de la arquivolta soriana A IV 10, A IV 11) implica una relación directa entre el Nacimiento y la Muerte. En los dramas litúrgicos el altar era una pieza muy importante así que, más allá del símbolo de la futura muerte y sacrificio, se trata de un recurso habitual en la puesta en escena.

<sup>222</sup> Evangelio árabe de la Infancia IV, 1-2: “En aquel momento llegaron unos pastores, quienes encendieron fuego y se entregaron a regocijados transportes de alegría. Simultáneamente se dejaron ver ejércitos celestiales que alababan y glorificaban a Dios. Los pastores se pusieron a imitarlos. Y así aquella cueva parecía el templo de un mundo sublime, ya que lenguas del cielo y de la tierra glorificaban y ensalzaban a Dios por la natividad de Cristo, nuestro Señor. Y al ver la anciana hebrea estos milagros tan patentes, expresó su agradecimiento a Dios de esta manera: “Gracias, Señor, Dios de Israel, porque mis ojos han visto el nacimiento del Salvador del mundo”.

<sup>223</sup> El hecho de que María no aparezca en la escena puede deberse al texto del Evangelio armenio de la Infancia IX, 3: “después lo envolvió en pañales, lo depositó en el pesebre de los bueyes y salió de la cueva”.

<sup>224</sup> YOUNG, Carl, *The Drama of the Medieval Church*, Vol. II, Oxford, 1951 (1933), p. 123. Estas dos relaciones de la Infancia y la Matanza son las que destacan también en Santo Domingo. El oficio llamado *Ordo Stellae* reunía una serie de aportaciones de gran valor dramático: los pastores, los Reyes Magos, el furor de Herodes, la Degollación de los Inocentes, etc. Sin embargo, destacan sus problemas de interpretación desde la datación y

F. 613

F. 651

Muchos autores como Cana destacan la rareza del episodio de forma tajante: “no se encuentran ejemplos paleocristianos, mientras que el arte bizantino se conformó con representar el Anuncio a los pastores. En Occidente ocurre lo mismo salvo en raras excepciones [...] es un tema raro en la iconografía cristiana hasta el siglo XV”<sup>225</sup>. De hecho, estoy de acuerdo con la observación de Crozet que menciona: “la Adoración de los pastores es un tema infinitamente más raro, en escultura románica que el del Anuncio”<sup>226</sup>. Pero en época temprana hay algún ejemplo de dobles Adoraciones, en las que se representan a los pastores que se acercan por un lado al grupo del Nacimiento, mientras los Magos aparecen por el contrario (más tarde ocurre sobre todo en obras del ambiente bizantino)<sup>227</sup>. De hecho, no tengo noticias de ningún paralelo en el ámbito hispano y aunque existen ocasiones en las que el Anuncio a los zagales se vincula al Nacimiento como en el tímpano de Silos (donde se colocan en dos registros) la aparente desconexión no permite asegurar la intención de sugerir una Adoración. En San Miguel de Estella aparece la cuna aislada bajo un arco en el tercer capitel de la portada, el marco era propicio para que los pastores, que aparecen justo en el vértice de la escena y en el otro lado, se colocasen en Adoración al Niño, pero se prefirió representar el tema del Anuncio con lo cual se constata que no se siguió la misma idea que en Soria. Algo parecido sucedió en el capitel del interior de la Magdalena de Tudela. Así, es más frecuente hallar a los pastores formando parte del Nacimiento, pero no como una escena independiente. No parece, pues, existir una tradición consolidada para este episodio soriano que hoy día aparece como un caso escultórico aislado y cabe la posibilidad de que se añadiera para rellenar el espacio que quedaba vacío. El interés de esta figuración se basa, de nuevo, en la ausencia de paralelos peninsulares.

- *Anuncio a los pastores*

En la quinta dovela (A III 5) se ha tallado el Anuncio a los pastores. Aunque según los textos bíblicos debería de ir colocada antes que la Adoración, he de destacar que es difícil saber si son los mismos pastores los que aparecen en las dos escenas.

---

procedencia hasta la originalidad y sentido: MARTÍN DE RIQUER, Miguel, *Historia de la Literatura Universal*, Vol. II, 1984, p. 570.

<sup>225</sup> CANA GARCÍA, Fernando, *Iconografía del románico burgalés*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1992 (1990), p. 61.

<sup>226</sup> CROZET, René, *L'Art roman en Saintonge*, París, 1971, p. 138.

<sup>227</sup> Es lo que ocurre en las Ampollas de Monza. La tipología de la escena soriana no es ésta, pero según la idea de que el origen de la copia o idea se halle en una representación de la esfera oriental, no me parece oportuno dejar de lado este tipo de representaciones.

Aunque las vestimentas que portan apenas se diferencian, es factible que se quisiera representar la Adoración de unos zagales a los que ya se les habían aparecido los ángeles antes, y luego el Anuncio a otros diferentes.

El evangelio de Lucas es la única fuente del episodio que menciona que los pastores van a adorar al Niño<sup>228</sup>. Como ya he dicho, en Soria o se ha invertido el orden de la narración o bien se representan a diferentes pastores en una y otra dovela. Me inclino más por la idea de que se han representado a otros distintos, pues la lógica secuencia de los hechos que se muestra a lo largo de toda la arquivolta no parece indicar lo contrario. En los sermones de San Agustín se mencionaba que los pastores a los que se les aparecieron los ángeles son las “primicias de los judíos”<sup>229</sup>.

El episodio aparece como un habitual compañero de la Natividad y se trata de una escena que se veía raramente en el arte paleocristiano pero se multiplicó en marfiles del arte carolingio y sobre todo en el periodo románico. La tradición artística dejaba bastante libertad en el tema; por ello, los modelos variaban y existían diferencias a la hora de representar el número de personajes y sus actitudes. El ángel solía ser uno (aunque a veces se representaban dos) y aparecía desde el cielo o bien habla desde la tierra. En cuanto a los pastores, también se mantuvo la diversidad en cuanto a la colocación y al número<sup>230</sup>. En la iconografía bizantina había dualidad de formulación: si había tres pastores se solían equiparar a los Magos y si sólo se presentaban dos se comparaban con la pareja José y María. Su carácter era plenamente testimonial y en la representación de las Doce fiestas bizantinas aparecían asociados al tema del

<sup>228</sup> Lc 2, 8-15: “Había en la misma comarca algunos pastores, que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche su rebaño. Se les presentó el Ángel del Señor, y la gloria del Señor los envolvió en su luz; y se llenaron de temor. El ángel les dijo: “No temáis, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un Salvador, que es el Cristo Señor; y esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre.” Y de pronto se juntó con el ángel una multitud del ejercito celestial, que alababa a Dios diciendo: “Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres en quienes El se complace”.

<sup>229</sup> Si se considera esta idea, el sentido puede remitir a ver a estos personajes como los mismos (es decir, pastores) que acuden a dar la noticia a Herodes en unas dovelas más adelante (A III 6).

<sup>230</sup> A menudo aparece uno en la forma más simple como ocurre en el capitel de San Juan de Ortega, en un capitel del Burgo de Osma, en el claustro de Saint-Pierre de Moissac, en el capitel del claustro de Eschau, y en la dovela de la arquivolta de Santiago de Puente la Reina, etc. Otras veces son dos como en Estella, en un capitel de San Juan de la Peña, en un capitel de Santa Magdalena de Tudela, en un capitel del claustro de la catedral de Tudela, en un capitel de Sant Cugat del Vallès, en el Arca Santa de la catedral de Oviedo, en el friso de Santa María de Voló, en el capitel de San Pedro de la Rúa, y más tarde en el dintel de la portada principal de Tuy. Fuera de España, aparecen dos en un capitel de Chauvigny, en un capitel de la catedral de Poitiers, en el friso del tímpano de la Charité-sur-Loire, en Santa Ana de Notre-Dame de París, en el Tetraevangelio de la Laurenciana (Florencia, Plut. lat. IV, 23, fol. 1051), en el Evangelio bizantino (París, Bibl. Nat. gr. 74), etc. En algunas ocasiones son tres como ocurre en el tímpano de Silos, en un capitel de San Juan de Duero, en Chartres, etc. Finalmente, pueden ser más como en las pinturas del panteón de San Isidoro de León, en la Biblia de Ripoll o Farfa (Roma, ms. Vat. lat. 5729, fol. 366v), en el Evangelio (Roma, Bibl. Vat. gr. 1156) en los Evangelarios de Lorsch, en el Salterio de Sant Albans (Hildesheim, Dom. Bib. HS. St. God, 1), etc.

Nacimiento. En ciertas iluminaciones se presenta un ciclo completo de los pastores y se les concedía así una importancia notable, en cierta medida similar a la que se muestra en Soria<sup>231</sup>.

F. 404 Normalmente, desde el siglo X en Oriente (sobre todo en las pinturas de Capadocia) se representaban con edades distintas: si son dos, uno era joven y el otro anciano<sup>232</sup>. Además, en Bizancio pronto se hizo hincapié en la música de los pastores desde los sermones y la liturgia (a pesar de que en el relato de Lucas no se hacía referencia a ella)<sup>233</sup>. En este sentido es interesante hacer notar que en Soria aparece un pastor con un caramillo. Por otro lado, el rebaño era mayor o menor, pero casi siempre estaba compuesto por animales lanares (según Lafontaine-Dosogne, el perro que aparece en Castelseprio era rara vez representado durante el periodo post-iconoclasta)<sup>234</sup>.

F. 613 En cuanto al ámbito hispano, aunque la escena soriana es la mejor distribuida y la más armónica de las que han llegado a la actualidad, existen ciertos paralelos en las obras que aparecen como más cercanas. En el tímpano de Silos el deterioro no permite aventurar más que la existencia de dos pastores (uno de ellos con un hatillo), y animales que rellenan el espacio encaramados a un árbol. Por su parte, en el capitel de Osma uno de ellos se arrodilla y a otro le toca la cabeza el ángel que desciende del cielo. En F. 628 Estella todos están de pie estáticos. En F. 651 Estella todos están de pie estáticos. En cuanto a San Juan de la Peña, el ángel está en el suelo y aún así los pastores miran hacia arriba, tal detalle viene determinado por la falta de espacio de la superficie del capitel del claustro pinatense. Algo parecido sucede en F. 743 San Juan de Duero donde el capitel se comenzó a esculpir por la cara de la Anunciación, por ello en la última zona se mezclaron las ovejas del rebaño con la Adoración de los Magos y de hecho, la Virgen y el Niño se debieron de acomodar tanto a la esquina que aparecen torcidos y se encuentran dispuestos sobre uno de los animales de los pastores.

<sup>231</sup> El ciclo completo de los pastores se puede ver en algunas miniaturas ilustradas como las del Tetraevangelio de la Laurenciana (Florencia, Plut. laur. VI, 23), las de París (París, Bibl. Nat. gr.74), las del Vaticano (Roma, Bibl. Vat. 1156, fol. 277v), etc.

F. 427 <sup>232</sup> Como ocurre en los mosaicos de Gaza (conocidos por la descripción de Coricio de Gaza en el siglo VI, actualmente no existen), en la columna de San Marcos de Venecia, en algunos frescos de la Capadocia, etc.

<sup>233</sup> La explicación a este asunto la relata Millet como la hipótesis de que se haya confundido el término *agraulountes* (pastores que pasan la noche en el campo) con el de *aulontes* (que tocan la flauta). Se trata de un juego de palabras que ha llevado a formar un detalle iconográfico que permite distinguir unas tradiciones de otras: MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, pp. 114, 132.

<sup>234</sup> LAFONTAINE-DOSOGNE, Jacqueline, "The cycle of the life of the Virgin", en VVAA, *The Kariye Djami, Studies in the Art of Kariye Kami and its Intellectual Background*, Vol. IV, Princeton, 1975, p. 211. Aunque tengo constancia de que no es así pues aparece en la miniatura del Vaticano (Bibl. Vat. gr. 1156), en el Tetraevangelio

En cualquier caso, los esquemas de estas obras son similares y aunque cambian los detalles anecdóticos, sin duda, parten de composiciones comunes. En este sentido, la de Santo Domingo de Soria es la mejor realizada y, junto con Silos y San Juan de Duero, es la que más importancia concede al árbol típico de las figuraciones de esta escena en las miniaturas.

- *Dextera Domini*

En la siguiente dovela (A III 6), que corresponde casi a la clave aunque ligeramente desplazada hacia la izquierda del espectador, se presentan dos escenas diferentes de nuevo separadas por dos arcos.

F. 83

El primer elemento es el signo de la mano divina que aparece tanto en escenas del Antiguo como del Nuevo Testamento. La *Dextera* suele ofrecer un sentido de protección y aquí podría insistir en la doble naturaleza de Cristo al recordar lo eterno dentro de un ciclo temporal. De esta manera, el símbolo divino de la cruz podría anticipar la Redención y recordar la Encarnación mientras que el gesto de bendición, en el que se levantan tres dedos de igual modo que lo hace Dios Padre (T 2), remitiría a la Trinidad (tema principal del tímpano)<sup>235</sup>.

Para Kirigin, esta representación consagrada por la liturgia es una especie de teofanía<sup>236</sup>. En cualquier caso, la mano indica la presencia divina y representa a Dios.

A mi entender se trata de una visión que comunica lo espiritual con lo terreno ya que, en principio, esta interrupción de la narración no tiene mucho sentido a no ser que cuente con una intención clara. En esta línea, es interesante comprobar que tanto en miniaturas como en marfiles la mano divina aparece a menudo sobre la escena de la Crucifixión. Este dato podría corroborar la idea de que en el montaje de la tercera arquivolta se tuviera previsto que la imagen de la *Dextera* apareciera justo debajo de la Crucifixión (así, ambas representaciones ocuparían el lugar central de las claves respectivas): si se tiene en cuenta la siguiente arquivolta, la correspondencia entre

F. 439

---

de la Laurenciana (Florencia Plut. lat. VI, 23), en los frescos del Monte Athos, etc. Desde luego, en Occidente es muy frecuente.

<sup>235</sup> En el himno *Veni Creator Spiritus*, el Espíritu Santo es llamado el dedo de la mano derecha de Dios *Dexterae Dei tu digitus* o *Digitus paternae dexterae*. TIMMERS, J, *Symbolik un iconographie der Christerijke Kunst*, Roemond, 1947, p. 175. No lo he podido consular, pero aparece citado en VAN DER MEULEN, Jan, *A logos creator at Chartres and its copy*, en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 29 (1966), p. 92.

<sup>236</sup> KIRIGIN, Martin, *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Vaticano, 1976, p. 227.

ambas es evidente, de manera que señalo la posibilidad de que fuese en el momento del montaje cuando se percataran de la desviación del centro de la rosca<sup>237</sup>.

En los primeros siglos cristianos la presencia de Dios Padre se revelaba mediante una mano que salía de las nubes o del cielo<sup>238</sup>. Y entre las primeras figuraciones de las catacumbas, mosaicos latinos o sarcófagos hay que destacar la ausencia de nimbo<sup>239</sup>.

A veces la *Dextera* se relacionaba con otros motivos como el de la representación de Daniel en el foso de los leones, el Sacrificio de Abraham, la presencia de Moisés y las tablas de la ley, las Ofrendas de Caín y Abel, el Bautismo de Cristo, la Ascensión, la Anunciación, la Natividad, etc. En ocasiones las almas de los muertos eran tomadas por la mano divina en contextos funerarios como transferencia de las exequias terrenales al plano de lo sobrenatural<sup>240</sup>. Y a menudo se inscribía en un roleo y era portata por ángeles<sup>241</sup>. En general las diferencias se deben básicamente a la cantidad de dedos que presenta extendidos la mano y a su posición<sup>242</sup>.

La simplicidad del motivo hace difícil establecer líneas de tradición y sobre el asunto soriano Gaya Nuño destaca que la mano divina: “también aparece en una arquivolta de la iglesia poitevina de Saintes y en un relieve incrustado sobre la puerta de la fachada de San Pablo del Campo”<sup>243</sup>. Además es importante nombrar otras obras como la catedral de Ferrara, la arquivolta de Sens, la de San Miguel de Estella, la miniatura del Libro de los Testamentos de Oviedo, la Biblia B de León, etc. En realidad, no hay más similitudes que las temáticas y no tengo constancia de ningún otro ejemplo escultórico exactamente igual al soriano en el ámbito peninsular. Del mismo modo no conozco representaciones de miniaturas, marfiles o mosaicos en los que se interrumpa el ciclo de la Infancia para mostrar la *Dextera*.

<sup>237</sup> Remito al capítulo XV para ver la explicación del montaje de la portada.

<sup>238</sup> A menudo lanzaba rayos divinos que simbolizaban los favores y las gracias (como en las representaciones del sol).

<sup>239</sup> Una de las primeras representaciones es la Sinagoga de Dura Europos. Aparece casi siempre en la parte superior de alguna escena y emerge de unas líneas onduladas (símbolo de las nubes), con frecuencia se enmarca con un nimbo circular que patentiza la naturaleza divina

<sup>240</sup> En la tapa del sarcófago de Alfonso Ansúrez, donde aparece el difunto que se incorpora hacia la mano de Dios que le bendice saliendo de la zona de las estrellas (Museo Arqueológico Nacional). También se puede ver en la pintura de la clave del arco que separa las dos bóvedas de la nave central del Panteón de San Isidoro de León.

<sup>241</sup> Se convierte en un modelo aislado como ocurre en el claustro de Saint-Pierre de Moissac, en el de Tarragona, en de San Pedro de la Rúa, etc.

<sup>242</sup> En Occidente, es frecuente que sean los tres primeros, mientras que en la forma griega, suelen ser cuatro los dedos abiertos y forman una *Chi*.

- *Aviso a Herodes*

La escena se halla dividida en dos dovelas (A III 6 y A III 7) y se trata del momento en que Herodes es informado del Nacimiento de Jesús. El episodio aparece relatado en los textos apócrifos del Pseudo-Mateo y en el Evangelio árabe de la Infancia<sup>244</sup>. Y también está detallado en Mateo<sup>245</sup>. Pero la imagen de Santo Domingo no se ajusta exactamente a los escritos mencionados. Bajo el primer arco se encuentran dos personajes que avisan a Herodes del Nacimiento y aunque podrían ser los mismos zagales de la Anuncio o Adoración no tengo constancia de que se haga referencia a ellos en la Biblia, por otro lado, las vestimentas difieren de las anteriores pues aquí ahora los dos portan túnica corta. A pesar de ello, Gaya Nuño escribe: “Herodes rodeado de dos pastores rústicos por un lado, y de otros tres personajes [...] todos ellos le dan cuenta atropelladamente del nacimiento y el viejo monarca escucha pensativo”<sup>246</sup>. Desde luego, esta escena no es la interrogación a los Reyes, ya que al compararlos con los personajes de la Adoración (A III 8) es evidente que no se trata de los Magos, y tampoco parece ser la consulta a los escribas pues éstos suelen desplegar rollos o consultar libros que aquí no aparecen<sup>247</sup>.

F. 110-111, 83

Al no contar con una interpretación clara para estos personajes que visitan a Herodes, es muy complicado buscar la tradición iconográfica y en los ejemplos consultados nunca aparecen los mismos que aquí. Por ejemplo, en Estella se ha esculpido la consulta a los escribas en un capitel de la portada pero, aunque uno de los rabinos parece portar una capucha similar a la soriana, la composición difiere ya que en la parroquia navarra están representados con un rollo extendido sobre las rodillas, según el atributo más usual (aún más incuestionable en San Juan de la Peña donde tiene unas dimensiones desmesuradas), además Herodes porta un cetro en la mano izquierda y señala con la derecha, mientras por detrás aparece un único soldado. En el friso interior de Agüero aparecen tres sabios consultando libros y también hay un único soldado con

F. 650

F. 721

F. 738

<sup>243</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 140.

<sup>244</sup> Pseudo-Mateo XVII, 1: “Al caer Herodes en la cuenta de que había sido burlado por los Magos montó en cólera y envió a sus sicarios por todos los caminos con intención de darles alcance y matarlos [...]”. También está narrada la cólera del rey en el Evangelio árabe de la Infancia IX, 1 “Mas Herodes, al caer en la cuenta de que había sido burlado por los Magos, ya que no habían vuelto a visitarle, llamó a los sacerdotes y sabios diciéndoles: “Indicadme dónde debe nacer el Cristo”. Y habiéndole ellos respondido que “en Belén de Judea”, empezó a tramar la muerte de Jesucristo”.

<sup>245</sup> Mt 2, 4: “Convocó a todos los sumos sacerdotes y escribas del pueblo, y por ellos se estuvo informando del lugar donde había de nacer el Cristo”.

<sup>246</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 140.

<sup>247</sup> El número de los escribas o sabios consultados varía según las representaciones, así en el arco triunfal de Santa Maria Maggiore aparecen dos. A menudo el rey lleva cetro o bastón y los escribas rollos o libros.

F. 427

F. 451

el rey. En el ámbito silense esta escena no se encuentra figurada y no hay por tanto paralelos a estudiar, de manera que descartadas las similitudes con las obras hispanas es necesario buscar más allá. Y cabe señalar que en cuanto a los ciclos bizantinos más completos esta escena se coloca justo antes del viaje de los Magos o de la Adoración, pero quienes están con Herodes son los Reyes<sup>248</sup>. Precisamente entre las miniaturas consultadas la que se revela como más cercana a la composición soriana es la de la Biblia de Ripoll, pero también en esta ocasión son los Reyes quienes visitan al monarca<sup>249</sup>. Así pues, dada la carencia de más ejemplos similares en la Península resulta lógico pensar en una línea de influjo más cercana al ámbito oriental. En buena parte de los casos hispanos el episodio se vincula con la Matanza y se aísla del ciclo de los Magos, mientras que en los ejemplos bizantinos se relaciona con la Infancia y forma parte de la historia de los Reyes. A mi entender se tomó un modelo oriental pero se cambió la apariencia de los personajes (quizás porque no tenían espacio para los tres Reyes). En cualquier caso, no he encontrado ninguna representación paralela, de manera que estamos frente a otra peculiaridad de este ciclo soriano.

- *Adoración de los Reyes Magos*

F. 111-112

La Epifanía (A III 8 y A III 9) es una de las escenas más frecuentes del arte románico ya que en ella se exaltaba a la vez tanto a María como a Jesús. La Virgen era el trono del Niño ante el cual los Reyes se presentaban en procesión para rendir homenaje y ofrecer los presentes.

La Adoración de los Magos sólo se menciona en Mateo<sup>250</sup>. Pero los apócrifos también relatan este acontecimiento tal y como lo describe el Protoevangelio de

<sup>248</sup> Tetraevangelio (Florencia, Laurenziana Plut. lat. VI. 23).

<sup>249</sup> Biblia de Ripoll (Roma, ms. Vat. lat. 5729, fol. 366v).

<sup>250</sup> Mt 2, 1-11: "Nacido Jesús en Belén de Judea, en tiempo del rey Herodes, unos magos que venían del Oriente se presentaron en Jerusalén, diciendo: "¿Dónde está el Rey de los judíos que ha nacido? Pues vimos su estrella en el Oriente y hemos venido a adorarle". En oyéndolo, el rey Herodes se sobresaltó y con él toda Jerusalén. Convocó a todos los sumos sacerdotes y escribas del pueblo, y por ellos se estuvo informando del lugar donde había de nacer el Cristo. Ellos le dijeron: "En Belén de Judea, porque así está escrito por medio del profeta: *Y tú, Belén, tierra de Judá, no eres, no, la menor entre los principales clanes de Judá; porque de ti saldrá un caudillo que apacentará a mi pueblo de Israel.* Entonces Herodes llamó aparte a los magos y por sus datos precisó el tiempo de la aparición de la estrella. Después, enviándolos a Belén les dijo: "Id e indagad cuidadosamente sobre ese niño; y cuando le encontréis comunicádmelo, para ir también yo a adorarle." Ellos, después de oír al rey, se pusieron en camino, y he aquí que la estrella que habían visto en el Oriente iba delante de ellos hasta que llegó y se detuvo encima del lugar donde estaba el niño. Al ver la estrella se llenaron de inmensa alegría. Entraron en la casa; vieron al niño con María, su madre y, postrándose, le adoraron; abrieron luego sus cofres y le ofrecieron dones de oro, incienso y mirra".

Santiago, el Pseudo-Mateo y el Evangelio árabe de la Infancia<sup>251</sup>. Este episodio se considera como uno de los más representativos del ciclo de la Infancia y desde pronto se buscaron las correspondencias bíblicas con el evento, de forma que los Magos remitían a la obediencia y al homenaje, y en el episodio destacaba la universalidad del cristianismo<sup>252</sup>. En este contexto las ofrendas eran vistas como el reconocimiento de la dignidad regia de Cristo (oro), de su carácter divino (incienso) y de su humanidad (mirra).

El teatro religioso resulta básico para constatar la importancia del tema, y el *Officium Stellae* era el drama donde se encontraba, de manera más clara, la representación de los Reyes Magos. Fuera de la Península destacaban los textos del siglo XI de Nevers y Compiègne, pero también resaltaban los troparios de San Marcial de Limoges y los más tardíos de Laon. En la zona hispana tan sólo se halla el conocido como Auto de los Reyes Magos<sup>253</sup>. Al respecto, Donovan apunta la importancia del drama litúrgico en las zonas de Vic y la Seu d'Urgell, así como la difusión del mismo más allá de los Pirineos<sup>254</sup>. Poco parece que hubo en el territorio de Castilla aunque hay que tener en cuenta que la liturgia era compleja y estaba fuertemente regulada, por ello la libertad de

<sup>251</sup> Protoevangelio de Santiago XXI, 3: "Y en aquel momento la estrella aquella, que habían visto en el Oriente, volvió de nuevo a guiarles hasta que llegaron a la cueva, y se posó sobre la boca de ésta. Entonces vieron los Magos al niño con su Madre, María, y sacaron dones de sus cofres: oro, incienso y mirra [...]". El Pseudo-Mateo también hace referencia en XVI, 2: "Y, mientras avanzaban en el camino, se les apareció la estrella de nuevo e iba delante de ellos, sirviéndoles de guía hasta que llegaron por fin al lugar donde se encontraba el niño. Al ver la estrella, los Magos se llenaron de gozo. Después entraron en la casa y encontraron al niño sentado en el regazo de su madre. Entonces abrieron sus cofres y donaron a José y María cuantiosos regalos [...] Y, finalmente, el primero le presentó una ofrenda de oro; el segundo, una de incienso; y el tercero, una de mirra". El Evangelio árabe de la Infancia es más escueto y dice en VII, 12: "Y traían como presentes oro, incienso y mirra. Y le adoraron y le ofrecieron sus dones. Entonces María tomó uno aquellos pañales y se lo entregó en retorno".

<sup>252</sup> La profecía del homenaje de las naciones al Dios de Israel se especificaba en Isaías 49, 23: "Reyes serán tus tutores y sus princesas nodrizas tuyas. Rostro en tierra se postrarán ante ti, y el polvo de tus pies lamerán". Destaco este texto en relación con el controvertido tema de la proskinesis que se aprecia en ciertas obras de Aragón. Aunque creo que el "éxito" del esquema se debió a la difusión de modelos bizantinos, existían textos que permitían asimilar la idea con la imagen.

<sup>253</sup> Mucho se ha discutido sobre el problema de los orígenes y desarrollo del teatro castellano debido a que, entre otras cuestiones, desde el Auto de los Reyes Magos hasta Gómez Manrique no quedan casi piezas teatrales. Las conclusiones de Donovan ponen de manifiesto que el drama litúrgico es un "verdadero desierto" y el "teatro medieval es la historia de una ausencia". Este autor destaca que de los 117 breviarios y 18 ordinarios estudiados apenas hay rastro de drama litúrgico en Castilla: DONOVAN, Richard, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958, p. 68. En cuanto a la creación literaria que se conserva, el Auto de los Reyes Magos es la única obra medieval relacionada con obras del tipo *Ordo Stellae* del teatro castellano en la que se hace alusión al Ciclo de la Natividad (y que sigue el evangelio de Mateo). Pertenece, sin duda, a los tiempos de Alfonso VIII, y posiblemente fue escrito por un clérigo gascón afincado en Toledo. Aunque no todo el mundo está de acuerdo con la procedencia del autor, Kerkhof propone que de tierras aragonesas y catalanas pasó a Castilla, pero era oriundo de Cataluña: KERKHOFF, Maxim, *Algunos datos en pro del origen catalán del autor del "Auto de los Reyes Magos"*, en "Bulletin Hispanique", 81 (1979), p. 288. Remito al apartado anterior acerca de la Matanza de los Inocentes para completar un poco el panorama.

las iglesias se redujo a interpolaciones, dramas y tropos de los cuales es muy limitado lo que en la actualidad se conoce<sup>255</sup>. Según Huerta Calvo: “la iglesia abrió las puertas de sus templos a la ceremonia del teatro, confundida a menudo con el rito y el oficio litúrgicos, practicados por unos actores, los sacerdotes, dirigiéndose a una colectividad que pasaba buena parte de su vida ociosa en el interior de los templos, convertidos en ciertas épocas del año en lugares de libre y loca diversión”<sup>256</sup>. Las funciones litúrgicas, cargadas en sí mismas de significación y posibilidades dramáticas constituían el objeto y referencia de muchas piezas teatrales, en consecuencia la pérdida de obras puede explicarse en función de la transmisión oral de que fueron objeto<sup>257</sup>. A pesar de estas consideraciones, sobre todo para el caso hispano Donovan cree que la ausencia de tales textos se debe a que, quizás, nunca se escribieron<sup>258</sup>. Deyermond también considera que: “de existir representaciones dramáticas religiosas en romance entre los siglos XII y XV debieron ser muy escasas”<sup>259</sup>. Por otra parte, es necesario destacar que en Bizancio no existía ningún drama religioso relacionado con la Infancia de Cristo<sup>260</sup>.

En cualquier caso, al margen del teatro, sobre el pasaje de los Magos el arte cristiano desarrolló varias escenas para crear un ciclo histórico: el Anuncio del ángel, la visión de la estrella, el encuentro de los Magos y su viaje a Belén, la visita a Herodes, la Adoración de Jesús, la advertencia del ángel a los Magos dormidos y el embarco clandestino en Tarso<sup>261</sup>. En Soria sólo se representan dos momentos: la Adoración y el Sueño.

Las representaciones iniciales de la Adoración remiten a los sarcófagos paleocristianos y frescos<sup>262</sup>. De manera que esta composición se cuenta entre las primeras manifestaciones del arte cristiano de las catacumbas y sarcófagos<sup>263</sup>. Se trata de la figuración de la más antigua imagen-signo de un hecho central de la historia de la

---

<sup>254</sup> DONOVAN, Richard, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958. Del mismo modo, Huerta Calvo cree que el monasterio de Santa María de Ripoll se convirtió pronto en un importantísimo centro de irradiación del espíritu de Cluny: HUERTA CALVO, Javier, *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, 1984, p. 15.

<sup>255</sup> ROMEU FIGUERAS, José, *Teatro hispánico del periodo románico*, en “Estudios Escénicos”, 9 (1963), p. 11.

<sup>256</sup> HUERTA CALVO, Javier, *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, 1984, p. 14.

<sup>257</sup> LÁZARO CARRETER, Fernando, *Teatro medieval*, Madrid, 1958, pp. 33-36.

<sup>258</sup> DONOVAN, Richard, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958, p. 73.

<sup>259</sup> DEYERMOND, Alan, *Historia de la literatura española. Edad Media*, Barcelona, 1987 (1973), p. 365.

<sup>260</sup> VEZIN, Gilbert, *L'adoration et le cycle des Magés dans l'art chrétien primitif*, París, 1950 (1942), p. 35.

<sup>261</sup> No existe un solo modo de entender la historia de los Reyes pues toda ella tiende a complicar la narración con una serie inacabable de detalles que suscitan numerosas interpretaciones.

<sup>262</sup> Como el del Vaticano, el del Museo laterano, los mosaicos de Santa María Maggiore de Roma, las Ampollas de Monza, los frescos del cementerio de Priscila, del de los Santos Pedro y Marcelino, los del cementerio de Domitila, los mosaicos de San Vital de Rávena, los de San Apollinar el Nuevo, los frescos de Castelseprio, etc.

Salvación colectiva e individual y por ello se explica su frecuente aparición en el arte funerario desde el primer momento<sup>264</sup>. Desde el siglo II se interpretó el homenaje a Jesús como la incorporación de los gentiles al cristianismo. Al principio, las actitudes de los Magos eran iguales, pero poco a poco se consolidó el tipo de marcha e inclinación hacia delante que remitía al arte romano y a la figuración de las ofrendas al emperador<sup>265</sup>. El nombre de Epifanía y la instauración de esta fiesta litúrgica nació en Oriente, pero pronto se adaptó y se transmitió por medio de la miniatura, textos, liturgia, y ritos desde el siglo VII. De nuevo, algunos autores agrupan las obras según la forma helenística o la siríaca<sup>266</sup>. Sobre esto, Vezin concretó y consideró tres tipos: el primero, helenístico, muestra a la Virgen en una casa y con el Niño crecido en las rodillas; el segundo, orientalizante, ubica a los personajes en una gruta con el recién nacido y la Virgen reclinada o tumbada; el tercero, sirio-helenístico, es el que presenta una mezcla de las fórmulas precedentes. Este autor reconocía la enorme dificultad de establecer una división categórica demasiado estricta<sup>267</sup>. De hecho, las diferencias son múltiples y se centran en varios aspectos: en la postura de la Virgen, la del Niño, la de los Magos, los presentes (las ofrendas suelen ir contenidas en recipientes diversos), la aparición de coronas o gorros frigos, las vestimentas, la interrelación entre los personajes, la presencia o no de José, etc. La eclosión de las variantes se produjo durante el siglo XII<sup>268</sup>. Y en la línea de recalcar la importancia del teatro, Mâle consideró que las actitudes variadas se debían a la aportación de los dramas litúrgicos. Pero Vezin, pronto contestó esta teoría al observar que: “estos dramas eran raros en el siglo XII y poco

<sup>263</sup> Hay trece representaciones de la Adoración de los Magos en las catacumbas (en ellas destaca que el número de los Magos no estaba fijado al principio): SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco, *Los grandes temas del arte cristiano. Nacimiento e infancia de Cristo*, Vol. II, Madrid, 1950 (1948), p. 107.

<sup>264</sup> GRABAR, André, *Las vías de creación de la iconografía cristiana*, Madrid, 1998 (1979), p. 22. Tertuliano fue el primero en convertir a los Magos en Reyes y en el siglo VI Cesario de Arlés adoptó la misma opinión, a partir de entonces la corona reemplazó al gorro frigio en sus cabezas. Desde el siglo XII en adelante, y en relación con el culto a sus reliquias en Colonia, se individualizaron.

<sup>265</sup> En el arco triunfal de Galera en Salónica, base del obelisco de Teodosio en Constantinopla, ambón de San Jorge de Salónica, etc. Ejemplos citados en GRABAR, André, *Las vías de creación de la iconografía cristiana*, Madrid, 1998 (1979), p. 51.

<sup>266</sup> MÂLE, Emile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París, 1953 (1922). Se encuentra de perfil (según el llamado modelo helenístico) en las catacumbas de San Calixto, el sarcófago del Museo de Letrán, etc. mientras el otro tipo de representación es el que muestra a la Virgen de frente como aparece en las Ampollas de Monza, etc.

<sup>267</sup> Estoy totalmente de acuerdo con la imposibilidad de establecer divisiones categóricas. La extensa variedad de ejemplos lleva a no creer en reglas únicas: VEZIN, Gilbert, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, París, 1950 (1942), pp. 73-74. No obstante, en el arte carolingio y otónida suele aparecer la Virgen de perfil como en el Sacramentario de Drogo (París, Bibl. Nat. lat. 9428), en el Apocalipsis de Saint-Sever (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8878, fol. 12), en los pericopes de Enrique II (Munich, Bayerische Staatsbibl. clm. 4452), etc.

<sup>268</sup> BANGO TORVISO, Isidro, *Sobre el origen de la proskynesis en la Epifanía de los Magos*, en “Traza y Baza”, 7 (1978), p. 33.

conocidos por los artistas”<sup>269</sup>. De todas maneras, Menéndez Pidal destacó que a través de los monjes de Cluny, llegaron de Francia los primeros dramas litúrgicos como el *Officium Stellae*, por eso no sería extraño que a pesar de ciertas ausencias en el ámbito peninsular, en su momento circularan las pautas de ciertos dramas. Fuesen o no habituales estas representaciones en los reinos hispanos, lo cierto es que la representación soriana se inserta en la línea iconográfica más habitual (excepto en una peculiaridad: los dos Reyes que se arrodillan)<sup>270</sup>.

En general, María y el Niño focalizaban el tema y la composición<sup>271</sup>. Y de hecho, su imagen derivaba de la Virgen *Hodegetria* que fue popularizada en Oriente desde el siglo IV y preferida en Occidente<sup>272</sup>. Vezin en un completo estudio acerca del tema de la Adoración consideró que en el Poitou y en la zona del oeste de Francia el ciclo de la Infancia era muy extraño y resultaba excepcional encontrar allí a los Magos, no obstante señalaba la precedencia temporal de ciertas obras galas<sup>273</sup>.

<sup>269</sup> MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIème siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1953 (1922), pp. 140-141. Mâle considera que la postura arrodillada del primer Mago derivaba del drama de Laon: *ibidem*, pp. 140-141. El primer Mago se arrodilla tal y como el relato cuenta: *Accedunt Magi, et genu flexo, primus dixit*. Vezin destaca que este gesto ya aparece desde el siglo V en las Ampollas de Monza, en la cruz esmaltada del Sancta Sanctorum de Letrán y en otras obras posteriores. Las conclusiones de Mâle respecto a la influencia de los dramas litúrgicos han sido matizadas por autores como VEZIN, Gilbert, *L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif*, Paris, 1950 (1942), pp. 65-67, y RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte cristiano, Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996 (1957), pp. 262-263.

<sup>270</sup> He buscado en el teatro para ver si podía explicar esta característica pero no he encontrado nada interesante con lo que las líneas de paralelos están en torno a los bocetos compartidos. Seguidamente hablaré de esto.

<sup>271</sup> En Soria, la silla sobre la que se sienta consta de unos brazos que representan cuellos acabados en cabezas leoninas. Este tipo de asiento reproduce el modelo imaginario del trono de Salomón descrito en Reyes X, 18-21. En realidad, la semejanza se reduce a la presencia de los leones.

<sup>272</sup> La creencia en sus poderes especiales y la devoción popular hicieron que se reiteraran este tipo de representaciones de estatuas de madera que se solían llevar en las procesiones. Por ello, Forsyth explicó la posible utilización de la imagen en las puestas en escena del drama litúrgico del *Ordo Stellae*. De este modo, mientras los actores disfrazados de Magos realizaban una dramatización realista, María y el Niño no eran de carne y hueso, por ello mantenían una posición rígida y mayestática al margen del resto: FORSYTH, Ilene, *Magi and Majesty: A study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama*, en “The Art Bulletin”, L (1968), pp. 215-222. Esta autora explica las semejanzas entre imágenes exentas y dibujos o esculturas, concretamente destaca las similitudes de estilo entre las Madonnas de madera y relieves como los de Clermont-Ferrand y los de Pompiere. Y concluye “la presencia de María y el niño Cristo en el drama medieval de la Epifanía fue simultánea a la imagen tridimensional, y [...] la imagen en el periodo románico era probablemente el tipo escultura de madera que conocemos como Virgen en Majestad”: *ibidem*, p. 222.

<sup>273</sup> Creía que el modelo de la Virgen coronada, frontal, con ascetismo hierático y rígida tenía su origen en la escultura románica de Francia desde donde se difundió a España e Italia como prototipo de las numerosas imágenes de la Virgen y el Niño, sin cortejo, que proliferaron durante el siglo XII: VEZIN, Gilbert, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, Paris, 1950 (1942), p. 50. En cuanto al resto del territorio europeo destaca ciertas representaciones y entre un listado enorme de obras, se encuentran casos más o menos aislados cercanos, en cierta medida, al de Soria como: el capitel de la pilastra de Autun, el tímpano de Saint-Bertrand de Comminges, el tímpano de Notre-Dame-des-Pommiers, el friso inferior de la portada y el capitel del claustro de Saint-Trophime d'Arles, el relieve de Saint-Gilles-du-Gard, el de Vézelay, el de Neuilly-en-Donjon, el de Anzy-le-Duc, el de Fleury-la-Montagne, el de Frontfoide, el fresco de Asnières-sur-Vegre, el porche de Saint-Pierre de Moissac, el antiguo portal oeste de la Charité-sur-Loire, el relieve de Souillac, el de Saint-Lazare d'Avallon, el de la catedral de Bourges, el de Alban-sur-Rhone, el de Saint-Pierre de Chauvigny, las arquivoltas de la portada oeste de Nouaillé, etc. En la zona italiana resaltan, entre otras, el mosaico del Baptisterio de Florencia, el dintel de la portada de San Andrés de Pistoia, el relieve de Santa María della Pieve, el friso de un

En cuanto al arte oriental se prefirió la representación de Jesús en la cuna y así, a menudo la imagen de la Adoración de los Reyes se fusionó con la Natividad. Sobre este particular Millet destacó que en los siglos XI y XII raramente se veían Magos a caballo<sup>274</sup>.

En el ámbito hispano son muchos los ejemplos románicos que existen, pero en cuanto a la composición, muy pocos se muestran cercanos al soriano ya que la mayoría de veces tan sólo es un Rey el que aparece genuflexo<sup>275</sup>. Una de las particularidades de esta escena es la representación de dos Magos arrodillados, característica que se expande en un radio muy localizado: Castilla. De hecho, en un reciente libro acerca del tema de los Reyes no aparece ni un solo ejemplo de este tipo<sup>276</sup>. De tal manera, la obra más próxima a Santo Domingo es la de Ahedo de Butrón. En el tímpano de esta parroquia burgalesa la disposición es igual excepto en el ademán del primer Rey que en Soria se lleva la mano a la corona como para descubrirse. A mi juicio, en ambas obras se comparte un prototipo pues en Ahedo no existía necesidad compositiva de agachar al más cercano a la Virgen ya que quedaba un espacio vacío lo suficientemente amplio como para poder colocarlo de pie.

F. 747

F. 693-694

En esta línea aún se debe destacar otro relieve: el correspondiente a la parroquia de Nuestra Señora la Llana de Cerezo de Riotirón, en el que dos Reyes se arrodillan con desigual resultado. La desvinculación del marco para el que fueron previstos impide concretar más el asunto, pero en cualquier caso, comparten el mismo modelo que el

---

lateral de la portada de Fidenza, el capitel de la catedral de Fiorentino, etc. En cuanto al territorio alemán un capitel doble de Eschau, el techo de San Martín de Zillis, etc.

<sup>274</sup> MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 136.

<sup>275</sup> Se ve el tema de la Adoración de los Magos en varios relieves: dovela de Santiago de Puente la Reina, portada sur de Butrera, fragmentos de Santa María de Aradón (sólo queda la Virgen y el Niño), tímpano de Ejea de los Caballeros, Santiago de Agüero, San Miguel de Biota, puerta sur de San Pedro el Viejo de Huesca, Santa María de Uncastillo, Betanzos, portada meridional de San Juan del Mercado, Santa Coloma de Queralt, Agramunt, Santa María de Carrión, San Nicolás del Frago, Grado del Pico, capitel del Burgo de Osma, San Juan de la Peña, San Pedro de la Rúa de Estella, San Martín de Uncastillo, San Juan de Duero, San Pedro de Soria, San Miguel de Estella, interior de la Magdalena de Tudela, Sant Pere de Galligans, Santa María de l'Estany, San Cugat del Vallès, Santo Tomé de Zamora, claustro de Tarragona, sepulcro de Ávila, Roda de Isábena, etc. En pintura destacan los casos de Santa María de Tahull, Barberà del Vallès, Navasa y otros. En miniatura, las primeras representaciones son las del Antifonario de la catedral de León (fol. 38v) y las del Beato de Gerona (ms. lat. 7, fol. 15). En algunos de los ejemplos escultóricos un Rey Mago aparece postrado según una fórmula iconográfica que remite a los modelos bizantinos de la proskinesis: se trata de Agüero, Biota, Grado del Pico y otros. Aunque no es el caso de Soria, resulta interesante por los paralelos en la posible línea de influjos en cuanto al ámbito bizantino: esta postura era habitual en escenas variadas con lo que parece probable que su llegada a la Península fuese a través de bocetos bizantinizantes.

<sup>276</sup> FELIX, Madelaine, *Le livre des Rois Mages*, París, 2000. El único ejemplo es el que corresponde al tímpano de San Mercuriale de Forli, datado en 1230. Al margen de los ejemplos de este libro, fuera de la Península he encontrado una genuflexión parecida en torno a la imagen de la Virgen en Chauvigny, en un esmalte de Limoges y en el tímpano de la puerta dorada de Freiburgo (donde se postran los tres adaptados claramente al marco), pero ninguno de estos ejemplos es modelo para el soriano.

F. 708, 758,  
729-730, 628,  
743, 700, 320

anterior ya que tampoco aparece la mano en la corona del primero. Lo que resulta curioso es que en esta ocasión el que también se agacha es el segundo, pues sin duda gira su cabeza hacia el tercero, desaparecido.

F. 613

A la hora de buscar el vínculo de la composición de los dos Reyes arrodillados, un ejemplo resulta revelador: en el tímpano de los Testimonios de Silos se encuentran dos Magos genuflexos ante la Virgen y el Niño. La composición es muy próxima a la soriana y las burgalesas, de forma que parece apropiado admitir un precedente en este importante monasterio (del que sin duda salieron otros asuntos en los que se inspiraron los artistas de las iglesias mencionadas). Así pues, el modelo de Santo Domingo se encuentra en el territorio castellano y el vínculo central parece ser el cenobio benedictino que en tantas otras ocasiones se revela como fuente de inspiración.

Los temas principales de la Adoración eran la difusión de la doctrina fuera del pueblo elegido y el reconocimiento de Cristo como Dios por los poderosos; de tal manera, el asunto se repite en dos ocasiones en la portada soriana (en esta arquivolta y en un capitel lateral Cf I 5). Los Magos eran los testigos del milagro del Nacimiento del Redentor anunciado por los profetas y parece ser que contó con más éxito el motivo cuanto más ataque recibía el dogma de la doble naturaleza de Cristo. María daba fe de la naturaleza humana de Jesús, mientras que la estrella y los gentiles lo hacían de su divinidad.

- *Sueño de los Reyes Magos*

F. 113

En esta dovela (A III 10) se representa la advertencia del ángel a los Reyes de que no vuelvan a dar cuenta del Nacimiento de Jesús a Herodes y regresen a su lugar de origen por otro lado. Se trata de una escena que aparece con cierta frecuencia dentro del ciclo de los Magos, pero que no cuenta con una difusión tan notable como la precedente.

El hecho está narrado por Mateo<sup>277</sup>. Pero este breve apunte al acontecimiento no se desglosa mucho más en los apócrifos, y sólo hacen referencia a él dos. La diferencia principal es que mientras que en el texto bíblico no se menciona al ángel como enviado divino, en los otros se concreta esta aparición<sup>278</sup>. Para San Agustín el cambio de camino de los Reyes debía de ser interpretado como el necesario cambio de vida para los fieles.

<sup>277</sup> Mt 2, 12: "Y, avisados en sueños que no volvieran donde Herodes, se retiraron a su país por otro camino".

<sup>278</sup> Protoevangelio de Santiago XXI, 4: "Pero, siendo avisados por un ángel de que no entraran en Judea, se marcharon por otro camino a su tierra". Y en el Pseudo-Mateo XVI, 2: "Y, como tuvieran aún intención de

Las primeras representaciones del asunto se enmarcan en el ámbito bizantino y más tarde se repiten con cierta asiduidad<sup>279</sup>. Sin embargo, en España se puede ver el tema en muy pocas ocasiones y con cronologías algo más tardías que los relieves sorianos<sup>280</sup>. De hecho, en miniatura una de las obras más cercanas es la de la Biblia de Pamplona ya que, excepto las coronas y la colocación de los brazos del ángel, todo es similar: lo que indica una tradición que se continuó. Y el caso más parecido en escultura es el del friso sur del interior de la iglesia de Santiago de Agüero: en él aparecen los Reyes dispuestos de igual modo en la cama; aunque en este caso portan ostentosas coronas y son avisados por un ser alado que emerge más del cielo que su análogo soriano. La composición parte del mismo esquema y en vez de estar enmarcada por columnas y un arco se encuentra dispuesta entre los motivos vegetales típicos que adornan esta franja. Todo parece indicar que se compartió el mismo modelo, lo que ocurre es que a falta de otros ejemplos es imposible delimitar las líneas de influencia. En la actualidad no hay paralelos en Silos ni en las obras que se vinculan con este cenobio burgalés y algunos de los ciclos de Infancia castellanos finalizan con la Adoración de los Magos tal y como ocurre en Osma o San Juan de Duero.

F. 417

F. 738

- *Presentación en el templo*

F. 114

En la undécima dovela (A III 11) aparece la imagen de la comparecencia del Niño ante el Padre Eterno como acto culminante del ciclo de la Natividad. Simeón proclama la acción salvadora y con esta escena se termina el desfile de testigos de la Encarnación.

F. 420

F. 418-421

---

volver a Herodes, recibieron durante el sueño aviso de un ángel para que no lo hicieran. Y entonces adoraron al Niño, rebotando de júbilo tornando después a su tierra por otro camino”.

<sup>279</sup> Se puede ver el tema en las miniaturas de Gregorio Nacianceno (París, Bibl. Nat. cod. gr. 510), y otras, pero es habitual que el ángel casi aparezca de cuerpo entero a diferencia de lo que ocurre en Soria. Mientras que en época románica destacan más ejemplos en Occidente: aparece en Saint-Lazare de Autun, en las arquivoltas de la catedral de Le Mans, en el marfil de Franckfurt, en el marfil de Lyon, en la vidriera de Saint-Denis, en Clermont-Ferrand, en Chartes, en la cubierta del libro de la (Staadtbibliothek), en el marfil de la placa relicario del Palacio de las artes de Lyon, en el *Hortus Deliciarum*, en el *Codex* de Gotha, en el Salterio de Sant Albans (Hildesheim, Dom. Bib. HS. St. God, 1), en una miniatura de Londres (Londres, British Library, ms. Add. 37472r, Abb D4, Bibl. Cap. cod. 11r), en el Salterio francés (París, Bibl. Nat. lat. 8846), en un capitel del claustro de Saint-Trophime d'Arles, en el tímpano de San Mercurial en Foltri, en las pinturas de Castel Appiano, en el marfil del Louvre, en Notre-Dame-de-Roches, en un capitel de la abadía de Couloumbes (ahora en el Museo del Louvre, en una vidriera de Bourges, en las puertas de Benevento, en Saint-Benigne de Dijon, en el misal de Roberto de Jumièges (Rouen, Bibl. Publ. ms. Y 6), etc.

<sup>280</sup> En un capitel del claustro de la catedral de Tarragona, en la portada de Santiago de Puente la Reina, en un capitel de la portada de Villarcázar de Sirga, en el sepulcro de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta de Ávila, en un capitel de Sant Pere de Besalú, etc.

El asunto se encuentra narrado en el evangelio de Lucas<sup>281</sup>. Y en cuanto a los apócrifos, la escena también se explica en el Evangelio armenio de la Infancia y el Pseudo-Mateo<sup>282</sup>. Aunque a mi juicio el motivo no presenta dudas de interpretación, para Jiménez: “unas mujeres ofrecen dádivas y presentes a San José que sostiene en sus brazos al Niño Jesús, serían los regalos para el camino hacia Egipto”<sup>283</sup>. Por su parte Taracena y Tudela creen que son: “piadosas mujeres adorando al Niño Jesús”<sup>284</sup>. No se trata del tema propuesto por estos autores ya que no es José quien lleva al Jesús y además no es frecuente la representación del momento en que se ofrecen los regalos para el viaje a Egipto, de hecho, no conozco ninguna escena de época románica en la que se encuentre este asunto.

A partir del siglo VI se instauró la fiesta de la *Purificatio Beatae Mariae virginis*, en la cual el sacrificio quedaba representado por la aparición de las palomas. En esta celebración se reunía el acto de la Purificación con el de la Presentación del Niño en el templo y con el encuentro con el anciano Simeón. La tardía institucionalización del evento hizo que casi no se encuentre el tema en los repertorios cristianos primitivos, pero a pesar de ello, las primeras representaciones son las que aparecen en época paleocristiana y altomedieval<sup>285</sup>. De todos modos varias son las diferencias entre Oriente y Occidente: los primeros representaban más el encuentro entre Simeón y el Niño, mientras que los segundos hacían más hincapié en la purificación de la Virgen<sup>286</sup>.

---

<sup>281</sup>Lc 2, 22-39: “Cuando se cumplieron los días de la purificación de ellos, según la Ley de Moisés, llevaron a Jesús a Jerusalén para presentarle al Señor, como está escrito en la Ley del Señor: *Todo varón primogénito será consagrado al Señor y para ofrecer en sacrificio un par de tórtolas o dos pichones*, conforme a lo que se dice en la Ley del Señor. Y he aquí que había en Jerusalén un hombre llamado Simeón: este hombre era justo y piadoso, y esperaba la consolación de Israel; y estaba en él el Espíritu Santo. Le había sido revelado por el Espíritu Santo que no vería la muerte antes de haber visto al Cristo del Señor. Movidó por el Espíritu vino al Templo; y cuando los padres introdujeron al niño Jesús, para cumplir lo que la Ley prescribía sobre él, le tomó diciendo: “Ahora, Señor, puedes, según tu palabra, dejar que tu siervo se vaya en paz”. Había también una profetisa, Ana, hija de Fanuel, de la tribu de Aser, de edad avanzada [...] Como se presentase en aquella misma hora, alababa a Dios y hablaba del niño a todos los que esperaban la redención de Jerusalén”.

<sup>282</sup>Pseudo-Mateo XV, 2: “Se encontraba en el templo en aquel instante un varón de Dios justo y perfecto, que contaba con ciento doce años y se llamaba Simeón. Éste había recibido la promesa por parte de Dios de que no moriría hasta tanto que viese al Mesías, hijo de Dios encarnado. Este anciano nada más ver al infante exclamó a grandes voces: “El Señor ha visitado a su pueblo y ha dado cumplimiento de sus promesas” y al momento le adoró [...] También estaba a la sazón en el templo la profetisa Ana”. El Evangelio armenio de la Infancia XII, 5 simplifica los detalles.

<sup>283</sup>JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, 1985, p. 57.

<sup>284</sup>TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, p. 123.

<sup>285</sup>La cruz de esmalte del Museo de Letrán, las miniaturas de *Codex Egbertus* (Tréveris, Staatsbibl. cod. 24 lit. 6, Abb 304), las del Antifonario de Prüm (París, Bibl. Nat. cod. lat. 9448), las el frontal de plata de San Ambrosio de Milán, las de los mosaicos de Santa María Maggiore de Roma, las de las puertas de Hildesheim, las del evangelario de San Pedro (Stiftbibliothek Pierpont Morgan ms. 781), las del Menologio de Basilio II (Roma, Bibl. Vat. gr. 1613), las del Evangelionario de Enrique III, etc.

<sup>286</sup>SHORR, Dorothy, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, en “The Art Bulletin”, XXVIII (1946), p. 19.

Es importante destacar que las paráfrasis orientales combinaban varias fuentes y colocaban la Presentación entre la visita de los Magos y la Huida a Egipto<sup>287</sup>. Lo mismo que sucede en Soria, con lo cual, de nuevo, destaca una posible línea de enlace entre obras de influjo bizantino y cuadernos de bocetos que servirían como modelo para la creación soriana. Además, en el siglo XII existió un nuevo interés por el tema en la zona bizantina donde se representaba en ocasiones a partir de dos momentos: al principio María tenía al Niño y más adelante pasaba a los brazos de Simeón, como aquí<sup>288</sup>.

El tema seguía, tradicionalmente y a grandes rasgos, dos modelos diferentes en los que cambiaba la posición y el lugar de los personajes. En el primero la Virgen sostiene al Niño y lo presenta al anciano Simeón quien le tiende las manos, y en el segundo el sacerdote ya lo tiene entre sus brazos<sup>289</sup>. Hasta la primera mitad del siglo XIII generalmente se encontraban cinco personajes en la escena: María, Jesús, Simeón, Ana y José (a veces se introdujo otro hombre o bien simplemente se añadió algún individuo para hacer balanza en la composición)<sup>290</sup>. La fórmula básica mantenía a las figuras dispuestas simétricamente alrededor del altar (con Jesús en el centro como sujeto principal). Pero en Soria destaca la ausencia del ara y la presencia de los acompañantes en fila<sup>291</sup>. De manera que dentro de la multiplicidad de variantes, Santo Domingo se

<sup>287</sup> LAFONTAINE-DOSOGNE, Jacqueline, "The cycle of the life of the Virgin", en VVAA, *The Kariye Djami. Studies in the Art of Kariye Kami and its Intellectual Background*, Vol. IV, Princeton, 1975, p. 225.

<sup>288</sup> MAGUIRE, Henry, *The Iconography of Simeon with the Christ child in Byzantine art*, en "Dumbarton Oaks Papers", 34-35 (1980-1981), pp. 261, 269. Este autor destaca la representación de la postura de la Virgen en algunas presentaciones y la relaciona directamente con la postura de la madre de Cristo en la Crucifixion de esta manera aventura la prefiguración del motivo que se ve de forma clara en algunas de los ejemplos utilizados por él.

<sup>289</sup> Los diferentes momentos de la representación son los siguientes: María coge al Niño; María y Simeón sujetan al pequeño; el Niño aparece cogido sobre el altar y es tocado por los dos; Simeón solo tiene al Niño en brazos; Jesús es devuelto a María porque la ceremonia se ha completado; o el Niño está sostenido por José. Estos tipos se caracterizan por la relación del Niño con quien lo sostiene y con el altar. Ninguno de estos modelos corresponde al de Soria, pero hago referencia a ellos ya que acogen la mayor parte de las representaciones del tema. Para profundizar más ver SHORR, Dorothy, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, en "The Art Bulletin", XXVIII (1946), pp. 17-32; y MAGUIRE, Henry, *The Iconography of Simeon with the Christ child in Byzantine art*, en "Dumbarton Oaks Papers", 34-35 (1980-1981), pp. 125-174.

<sup>290</sup> Se ve el tema en multitud de ejemplos orientales, franceses, italianos, etc. Las pinturas de la Panagia Arakiotissa, en la capilla palatina de Palermo, en las miniaturas de París (Bibl. Nat. gr. 510), en los frescos de Castelseprio, en las pinturas de San Eustaquio de Capadocia (siglo X), en el *Codex Egbertus* (Tréveris, Staatsbibl. cod. 24 lit. 6, Abb 304, fol. 18), en los frescos de Athos, en el Salterio de Utrecht (Utrecht, Bibl. Univ. ms. 32, Nr. 484, fol. 89v), en el evangelionario de Drogo (París. Bibl. Nat. lat. 9428, fol. 38), en el *Codex aureus* del Escorial (Madrid, vit. 4 Abb. 17), en la vidriera de Chartres, en el tímpano de la Charité-sur-Loire, en el marfil bizantino del Museo Hermitage, en el díptico de las Doce fiestas del Duomo de Florencia, en el cofre Farfa, en Eschau, en el baptisterio de Parma, en el Exultet de Pisa, en el pórtico de Moissac, la miniatura de un Evangelionario de la Biblioteca de Laon, en un mosaico de Monreale, en un capitel doble del claustro de Monreale, en la fachada occidental de Chartres, etc.

<sup>291</sup> A veces una mujer joven está presente cuando se requiere un cuarto personaje para balancear la composición o sujetar los pájaros del sacrificio: SHORR, Dorothy, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, en "The Art Bulletin", XXVIII (1946), p. 26. En cuanto a los casos de la Península destacan varios ejemplos: se ve en San Martín de Segovia, en Ejea de los Caballeros, en la Biblia de Ávila (Madrid, Bibl. Nac.

caracteriza por presentar al anciano Simeón con el Niño en su regazo a la manera de una *Paternitas* y porque delante de él se coloca la Virgen seguida de dos mujeres más. No he encontrado paralelos de esta variante en el ámbito de la escultura peninsular, pero hay algunos ejemplos interesantes.

F. 761

La composición más cercana, aunque con bastante distancia, es la del capitel de la Seo de Zaragoza donde también figuran tres mujeres. Al respecto Ruiz Maldonado dice: “quizás sea la profetisa Ana, si bien que su situación detrás de la Virgen y junto a las dos acompañantes resulta extraña. No existe ninguna norma respecto al número y sexo de los acompañantes, aumentado con el correr de los tiempos”<sup>292</sup>. Hay que destacar que en el relieve aragonés el altar no es un elemento principal en el evento ya que se coloca detrás de María y Simeón, quienes sostienen al Niño en el aire. En este sentido también es parecida la escena de San Miguel de Estella en la que se representa el momento en que el anciano ofrece el Niño a María, de hecho, en esta ocasión no llega a aparecer el ara, pero los que acompañan a la Virgen se colocan tras el personaje masculino en vez de en el otro lado. En similares términos se resuelve la composición de Sigüenza donde el altar aparece al fondo de manera que el grupo principal no se vincula directamente con él.

F. 651

Por otro lado, en el tímpano de Silos aparece San José como un personaje secundario que porta las palomas (ofrenda símbolo de los pobres y de humildad), mientras que el centro de la composición lo ocupa el altar con el Niño sostenido a la vez por María y Simeón, las diferencias de la composición son evidentes respecto a Soria<sup>293</sup>. Pero resulta muy interesante recordar que existen ciclos bizantinos en los que la Presentación en el templo se presentaba en, al menos, dos figuraciones: la primera contaba con una tipología muy similar a la silense y la siguiente era parecida a la soriana. Así pues, existe la posibilidad de que ambas se integrasen en un repertorio común bizantinizante, pero cada taller adaptó la que creía más conveniente para el marco de su imagen. En cualquier caso son varios los ejemplos que enlazan, de alguna

F. 609, 611,  
613, 425

---

vit. 15-1), en el antifonario de León (fol. 79), en la arquería interior de San Juan de Amandi, en un capitel del claustro de Tarragona, en un relieve del claustro de Gerona, en la arquivolta de San Salvador de Ejea de los Caballeros, en la portada de Santiago de Puente la Reina, en un capitel de la portada de Santa María la Real de Sangüesa, en un capitel del claustro de Sant Cugat del Vallès, en el friso del ábside meridional en el muro interno de Santo Domingo de la Calzada, etc.

<sup>292</sup> RUIZ MALDONADO, Margarita, *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1997, p. 47.

<sup>293</sup> Me parece importante destacar la postura de los pies del Niño ya que este cruce de piernas es similar al que aparece en el tímpano de San Nicolás de Tudela. Aunque es un rasgo más propio del estilo lo señalo desde este momento.

F. 738, 704

manera, con la composición que aparece en Silos: San Julián y Santa Basilia de Bagüés, Santiago de Agüero, Santa María de Tudela y otros (además de los ya apuntados); mientras que en relación con la escena soriana sólo podría tenerse en cuenta el mencionado capitel de San Miguel de Estella. En cuanto a la presencia o no de la escena en uno de los capiteles de San Juan de la Peña, Patton cree que ésta se encuentra al lado del Bautismo de Cristo<sup>294</sup>. Por su parte Melero dice que el fragmento no permite aventurarlo<sup>295</sup>. Estoy de acuerdo con esta última autora, pero apunto este ejemplo en la línea de lo que ya he dicho anteriormente: porque el claustro pinatense presenta otras interesantes coincidencias con Santo Domingo.

Así pues, parece que existieron, al menos dos modelos de representación de la escena circulando por la Península: en uno se especificaba que el Niño apareciera sostenido por dos adultos a la vez, y en otro únicamente Simeón debía tenerlo en brazos; además, mientras que en el primero aparecía un altar, en el segundo no. En contra de lo que ha ocurrido en ciertas ocasiones anteriores, los ejemplos escultóricos del tema se pueden rastrear por otros reinos peninsulares.

Estos personajes culminaban los testimonios acerca de la divinidad de Cristo y tanto Ana como Simeón reconocían la Encarnación divina. Se destacaba con ellos la misión redentora, ya que Cristo era proclamado Mesías por el anciano Simeón y la profetisa Ana en lo que significó el reconocimiento del clero oficial de la época. La composición de la dovela es rigurosa y armónica, pero el relieve no parece estar totalmente acabado según se aprecia en los detalles<sup>296</sup>.

#### - *La Huida a Egipto*

Se trata del momento en el que la familia de Jesús debe huir para escapar de la acción macabra de Herodes, la imagen corresponde a su viaje hacia el país de los faraones y a la vez representa la huida del hombre frente al mal. En la última dovela de esta rosca (A III 12) se ha esculpido la Huida a Egipto, hecho que tan sólo es

F. 115

<sup>294</sup> PATTON, Pamela, *The Cloister of San Juan de la Peña and Monumental Sculpture in Aragon and Navarre*, tesis doctoral, Universidad de Boston, 1994, p. 54. Consultada en la Bibliothèque du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers.

<sup>295</sup> MELERO MONEO, Marisa, "Aspectos iconográficos del Claustro de San Juan de la Peña: Reconstrucción del programa de Caída y Redención", en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 308.

<sup>296</sup> Concretamente, en las torres de las esquinas el arco parece cortado en la zona de la parte izquierda de la arquivolta.

mencionado en la Biblia por el evangelio de Mateo<sup>297</sup>. Aunque los apócrifos han adornado la historia de Mateo con multitud de pintorescas invenciones, ninguna de ellas interesa para esta escena<sup>298</sup>. Se trata de un tema bastante repetido en la Edad Media y los personajes esenciales pueden aumentar gracias a los detalles narrados en los evangelios apócrifos. En general la escena corresponde a la iconografía tradicional: siempre suele aparecer José que guía al asno por la brida y lleva sobre el hombro un cayado del que pende un hatillo, sobre el animal va María sentada con el Niño en su regazo.

En el ámbito bizantino existen varios ejemplos y en algunos de ellos el episodio actúa también como cierre del ciclo de la Infancia<sup>299</sup>. En Occidente, entre miniaturas y esculturas existe un buen número de ejemplos que constatan el éxito de la escena<sup>300</sup>. Pero si se quiere concretar más es importante destacar que en España el tema se halla en repetidas ocasiones representado sobre todo en capiteles románicos<sup>301</sup>. Las coincidencias mayores se encuentran en algunos relieves peninsulares: en la dovella de Moradillo de Sedano donde San José avanza con un hatillo mientras María, sorprendentemente sin el Niño, se encuentra sobre el asno, como fondo de la escena tres árboles frondosos, los elementos son los mismos pero la composición no se resuelve de la misma forma. En cuanto a San Miguel de Estella, en uno de sus capiteles aparecen más similitudes con Soria: San José, delante del grupo principal, se vuelve hacia María,

F. 427

<sup>297</sup> Mt 2, 13-15: “Después que ellos se retiraron, el Ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: “Levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto; y estate allí hasta que yo te diga. Porque Herodes va a buscar al niño para matarle”. Él se levantó, tomó de noche al niño y a su madre, y se retiró a Egipto; y estuvo allí hasta la muerte de Herodes; para que se cumpliera el oráculo del Señor por medio del profeta: *De Egipto llamé a mi hijo*”.

F. 354-355,  
360, 369, 446,  
451

<sup>298</sup> Se trata de detalles como la estructura arquitectónica que aparece delante de la Sagrada familia (que remite a la representación de la salida de Belén o la llegada a Egipto), la advertencia del ángel a José (narrada también en el drama litúrgico), el milagro de las espigas, la caída de los ídolos de Egipto, el ataque de los bandidos, el milagro de la palmera, etc.

<sup>299</sup> La miniatura del Vaticano (Roma, Bibl. Vat. lec. gr. 1156), las ilustraciones conservadas en Francia (París Bibl. Nat. gr. 74), las pinturas de Toqali Kilisse, el Menologio de Basilio II (Roma, Bibl. Vat. gr. 1613), Tetraevangelio (Florencia, Laurenziana Plut. lat. VI. 23), los frescos de la iglesia de la Ascensión de Decani, etc.

<sup>300</sup> El manuscrito Cotton Nero (Londres, British Library C IV), el Sacramentario francés (París, Bibl. Nat. ms. lat. 819), el *Hortus Deliciarum*, el Sacramentario de Robert de Jumièges (Rouen, Bibl. Publ. ms. Y 6), el manuscrito inglés (Londres, Bodleian Library ms. Douce 293), el Londres Bibl. ms. Add. 37472r, la Biblia de Ripoll o Farfa (Roma, ms. Vat. lat. 5729, fol. 366v), etc. En escultura resaltan Chartres, Montmorillon, Saint-Trophime d'Arles, Autun, Saint-Andoche de Saulieu, Saint-Hilaire de Poitiers, Saint-Benoit-sur-Loire, Saint-Pierre de Rucqueville, Moissac, Le Mans, vidriera de Clermont-Ferrand, el candelabro de Gaeta, etc. El tímpano del interior del baptisterio de Parma, los mosaicos de Monreale, capilla palatina de Palermo, marfil de Amalfi (Cleveland Museum of Arts), pinturas de Castelseprio, etc. En pintura resaltan los frescos del muro oriental de Brinnay-sur-Cher y los restos de pintura de San Isidoro de León.

<sup>301</sup> Como el de Santa María de l'Estany, el del ábside de Sangüesa, el de la catedral de Gerona, el de San Martín de Segovia, el de Vizcaínos, el de San Juan de la Peña, el exterior de Santo Domingo de la Calzada, el de San Pedro el Viejo de Huesca, el de Santa María de Uncastillo, el de Sant Pere de Besalú, el de Sant Pere de Galligans, en una dovella de Santiago de Puente la Reina, etc.

pero tras ella aparece un personaje masculino; es curioso porque en las ocasiones en las que se representa este individuo, la mayoría vinculadas con obras bizantinas, se trata de un joven mientras que aquí lleva barba. Sobre el capitel del interior de la Magdalena de Tudela, la diferencia principal respecto a Soria es que la Virgen da de mamar Niño, en cuanto al resto, las cercanías son bastantes y Melero aprecia “cierta similitud con las hojas utilizadas en la misma escena de las arquivoltas de Santo Domingo”<sup>302</sup>. Finalmente, en el capitel de Silos las semejanzas en cuanto a la composición son ciertamente notables, pero el Niño aparece fajado en claro contraste con el de Santo Domingo.

De nuevo, gracias a estos datos es posible establecer la conclusión de que circulaban varias maneras de realizar las escenas en las que las diferencias eran pequeñas pero significativas y reinaba la *variatio* por encima de la copia.

- *Vinculación del ciclo de la Infancia con el resto del programa de Santo Domingo*

Esta arquivolta explica el momento de la llegada al mundo de Cristo y respecto a la completa narratividad del ciclo es importante señalar que ya San Agustín mencionaba en uno de sus sermones “es de gran ayuda verlo, y centrando todo en una sola mirada contemplar con la mente este espectáculo espiritual”<sup>303</sup>.

La historia se fundamenta en la aparición de determinados personajes que actúan como testigos que dan fe de la venida al mundo del Hijo de Dios: Isabel, José, la partera, las comadronas del Baño, los pastores, Herodes, los soldados, los Reyes Magos, Simeón, Ana y otra mujer del templo. Así, se visualmente se constata el evento desde varias perspectivas: el estamento aristocrático queda representado por los Magos, el sacerdotal por Simeón, y el popular por la partera y los pastores<sup>304</sup>. La Encarnación se demuestra con este ciclo de Infancia y se convierte así en una parte fundamental del programa basado en la doble naturaleza de Cristo.

<sup>302</sup> MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, p. 197, nota 20.

<sup>303</sup> En “La manifestación del Señor”, PL 373, 1665: *Spectaculum spirituale in hoc festo. Celebremus itaque exsultantes in Domino, festum diem Domini, non solum quo est ex Iudaeis natus, verum etiam quo est Gentibus manifestatus. Iuvat intueri omnia, et in unum adducta conspectum, animo cernere spectaculo spirituali. Nascitur Christus: virgo concipit, virgo parit, virgo nutrit, adest fecunditas, nec abest integritas. Angeli annuntiant, pastores glorificant, caeli enarrant, Magi desiderant, reges formidant, Iudaei demonstrant Gentes adorant: frustrantur saevientes, coronantur infantes, admirantur credentes. Quae est ista humilis celsitudo, infirmi fortitudo, parvuli magnitudo? Profecto illud Verbum fecit haec omnia, per quod facta sunt omnia. Verbum quod longe erat a nobis, caro factum est, ut habitaret in nobis. Agnoscamus itaque in tempore, per quem facta sunt tempora: et celebrantes eius festa temporalia, praemia desideremus aeterna.*

<sup>304</sup> Tal y como ocurre en el tímpano de Silos, aunque en él la disposición es otra, pues se da más importancia a la representación en el Templo que al Nacimiento, la Adoración de los Magos y la de los pastores.

El vínculo de estas escenas respecto a la Matanza únicamente está determinado porque tras la Huida a Egipto se produjo el infanticidio, de manera que en realidad si se tiene en cuenta la secuencia de los acontecimientos las escenas de la Masacre deberían de haberse colocado después de esta arquivolta<sup>305</sup>.

- *Algunas conclusiones*

En los reinos hispanos la escasa producción de ciclos de la Infancia tan desarrollados como el de Santo Domingo hace difícil establecer las filiaciones iconográficas. De hecho, ciertos temas neotestamentarios no se encuentran figurados en escultura en ninguna otra ocasión. No obstante, en la Península existen casos determinados en los que la identidad va más allá de lo temático y se extiende en cuanto a la disposición y ordenación de las imágenes. Las escenas comparten una serie de variantes que se explicarían por la presencia de bocetos comunes. Como he tratado de demostrar, creo que existían varios modelos con los temas de Anunciación, Visitación, Sueño de José, Nacimiento con parteras, Anuncio a los pastores, Adoración de los Magos, y alguno con Presentación y Huida a Egipto. En este sentido, los ciclos más coincidentes serían los que utilizaban los mismos repertorios.

En cuanto a estos primeros años de la vida de Cristo las obras en las que hay más pasajes que muestran relación con las escenas sorianas son: Silos, Burgo de Osma, Agüero, San Juan de Duero, San Juan de Ortega, Garray, Estella y Moradillo de Sedano. Parece que se conocía la existencia de un ciclo reducido en el que se repetía la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento y el Anuncio a los Pastores. Posiblemente su origen estaría en torno a Silos pues desde allí se difundieron buena parte de los repertorios temáticos que reiteran estas iglesias. En este sentido, la tercera arquivolta de Soria repite todas las escenas de la Natividad que aparecen en el monasterio silense (tanto en el capitel núm. 38 como en el tímpano) pero las amplía en número con el Baño del Niño, la Adoración de los pastores, la *Dextera*, Herodes y los soldados y el Sueño de los Magos. Significativamente, algunos de estos temas encuentran gran difusión en el ámbito bizantino: concretamente el Baño, el ciclo de los pastores y el de

---

<sup>305</sup> Lo cierto es que parece posible pensar que en un principio se hubiese previsto la rosca de la Infancia para ocupar el lugar de la segunda, de modo que no hubiese sido necesaria la Huida (que aparece en otra colocación) y la *Dextera* hubiese quedado mucho más cerca de la clave de lo que aparece en la actualidad. Así, la Matanza se hubiese colocado en la tercera arquivolta ya que el tema permitía añadir o quitar dovelas sin alterar el sentido de la imagen. Lamentablemente no hay datos que permitan justificar esta hipótesis. De todos modos, hablaré de nuevo del tema y de los posibles errores de montaje en el capítulo XV.

los Magos (en el que se incluiría la escena de Herodes). En cualquier caso, las escenas silenses también encuentran sus paralelos más interesantes alrededor de la esfera bizantina: la postura del ángel arrodillado de la Anunciación se ve sobre todo en miniaturas y mosaicos que presentan el tema de la Transfiguración como los del Monte Athos (Inviron, cod. 1, fol. 305v), el ángel del Sueño de José es frecuente (aunque se asocia al episodio de la Huida a Egipto) en evangelios y frescos bizantinos, la posición de la Virgen en el lecho es propia de composiciones orientales de personajes durmiendo, la presentación en el templo tiene sus paralelos más notables en obras bizantinizantes, etc. Además, al margen de los ejemplos hispanos, los que destacan por presentar más coincidencias con Santo Domingo de Soria precisamente son trabajos de un considerable influjo bizantino.

Hoy por hoy, la ausencia de modelos escultóricos paralelos obliga a desestimar la hipótesis de que las figuras sorianas fueran la copia de otra obra monumental. Sin embargo, el más tardío ciclo de Santiago de Puente la Reina revela la pervivencia de temas ausentes en el resto de ejemplos peninsulares (como el Baño). De este modo, es posible que se distribuyeran las composiciones sorianas y se adaptaran en esta portada del camino de Santiago o bien que los artistas navarros se estuvieran inspirando en el mismo ciclo desaparecido del que Santo Domingo resulta ser en este momento el único representante tardorrománico peninsular. Además, me inclino a creer que en Puente la Reina se conociera el mismo repertorio o fuente gráfica que en Soria ya que aparecen otras coincidencias temáticas. De una manera u otra, la tercera arquivolta soriana aparece como un eslabón importantísimo para explicar los ciclos de Infancia.

De todo lo dicho se debe concluir que las filiaciones iconográficas ponen en evidencia un hilo conductor que permite enlazar ciertas características similares para obras localizadas en un radio cercano, lugares que por otro lado, estilísticamente también se relacionan con Santo Domingo: todo apunta a un ambiente artístico compartido. En cualquier caso, algunas variantes remiten a una personalidad marcada propia del taller soriano: los artistas destacan porque ni en su figuración ni en su colocación corresponden a lo estrictamente habitual, ellos interpretaron a su manera lo que veían: seguramente bocetos extraídos de miniaturas de libros profusamente decorados, sin duda de tradición bizantina (del tipo de los Tetraevangelios o Menologios) que se conocían de primera mano o por segunda generación (dada la ausencia de contaminaciones y la cercanía con los modelos orientales). También es

posible que tales modelos procedieran de mosaicos sicilianos o frescos bizantinos ya que su monumentalidad sería la que llevó a los artistas a plasmar las composiciones en piedra. Sobre los prototipos se interpretaron los temas que los escultores variaban según sus necesidades. Así, aumentaron o disminuyeron los tamaños y añadieron detalles a las escenas en relación con el espacio: rellenaron el marco con motivos ornamentales o introdujeron más personajes.

Lo más lógico es creer que este vocabulario artístico de formas y temas bizantinizantes llegara a los centros culturales más destacados del momento, por lo que en el caso de Castilla el monasterio de Silos sería el principal receptor. Desde allí seguramente pasó a Osma y de allí a Soria, aunque hay que contar con que escenas de Soria no aparecen en Osma ni en Silos por lo que es factible pensar que los artistas sorianos pudieron contar en algún momento directamente con los prototipos. Las otras obras mencionadas más cercanas tampoco se entienden bien sin el repertorio bizantino-silense: sobre todo San Miguel de Estella y Moradillo de Sedano. A lo largo de los capítulos que quedan iré concretando más este interesante pero sumamente enmarañado asunto.

La tercera arquivolta destaca por la variedad de personajes, actitudes y detalles que desarrollan con gran riqueza el ciclo de la Infancia a modo de friso narrativo, los arcos refuerzan la división de las escenas por espacios y así se consigue una gran armonía en el conjunto. Además, las dovelas desprenden tal movilidad y frescura que convierten a esta rosca en la mejor conseguida de la portada.

#### - VIII. 4. Cuarta arquivolta: la Pasión de Cristo

Las escenas del ciclo de la Pasión cuentan con un elevado número de representaciones en el románico, pero no son muchas las obras peninsulares con las que se pueden establecer vínculos. En Soria no existe la representación de los milagros de Cristo, no se desarrollan escenas de su ministerio, ni aparecen temas tan repetidos como la Entrada a Jerusalén, la Última Cena o el Lavatorio de los pies. La importancia de esta arquivolta radica en que es uno de los pocos casos conservados de un ciclo completo del tardorrománico hispano en el que se relata la Muerte y la Resurrección.

Tal y como se podrá ver, a pesar del éxito de los temas, varias son las escenas que cuentan con escasos paralelos: sobre todo las del inicio de la rosca (A IV 1, A IV 2 y A IV 3), las de la Crucifixión (A IV 7, A IV 8, A IV 9) y la Resurrección (A IV 10). El

problema principal es la excepcionalidad de este conjunto culmina con la Redención y sirve para constatar la doble naturaleza de Cristo.

- *Árbol*

En la primera dovela (A IV 1) se ha tallado un gran árbol que ocupa toda la superficie con su tronco grueso, ramas enredadas y hojas frondosas que se vuelven sobre sí mismas. El motivo puede ser un referente que localiza en un exterior la escena del Huerto de los Olivos; de hecho, en una publicación reciente se hace referencia a este asunto como: “una representación del Huerto de Getsemaní”, pero no se dice nada más al respecto<sup>306</sup>.

F. 117

Su colocación puede ser debida a la mala previsión de las dimensiones de cada dovela y a la ineficacia para determinar el lugar de cada una. De acuerdo con ello, seguramente en un principio no se habría dispuesto su presencia<sup>307</sup>. En cualquier caso, no parece ser un recurso decorativo sin más, pues el completo desarrollo temático que se ha visto indica que no predomina una idea meramente ornamental (hasta el momento no existe ninguna escena que no responda a una tradición más o menos asentada).

Dentro del ciclo de la Pasión el árbol se suele encontrar como encuadre a episodios que se desarrollan en exteriores (ya que sirven para limitar o enlazar diferentes momentos) tanto en miniaturas, pinturas como esculturas. Así, los ciclos de Pasión de Bagüés y Sant’Angelo in Formis tienen un árbol delante del episodio de Malco, mientras que en los mosaicos de San Marcos de Venecia aparece uno con los discípulos durmiendo debajo. Aunque estos ejemplos no corresponden a la composición soriana, sirven para constatar la presencia de motivos vegetales en torno a escenas del Prendimiento como las que se desarrollan en las dovelas siguientes.

Por otro lado, he de destacar que no he encontrado ningún árbol igual a éste<sup>308</sup>. Aunque sí hay tipologías similares en lugares como Silos, Tudela, San Nicolás, San Miguel de Estella, Moradillo, la Seo de Zaragoza y otros, se añaden a escenas diferentes. En general son más esbeltos y las hojas están menos enroscadas: en Silos se coloca en la Entrada a Jerusalén, en Tudela aparece en una escena de caza, en San Nicolás en la escena del *Noli me Tangere*, en Estella al lado de la Visitación, en Moradillo en la Huida a Egipto, en la Seo al lado de una bailarina, etc. Es decir, corresponde a un

F. 642, 651,  
658, 763

<sup>306</sup> VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 85.

<sup>307</sup> Remito al capítulo XV.

<sup>308</sup> En miniatura destacan las formas del *Liber Floridus* (fol. 140) y en escultura las del tímpano de Viterbo.

modo de representar un árbol bastante común en los reinos peninsulares pero no existen paralelos idénticos.

- *Algunos apóstoles*

F. 117-118

Las dovelas siguientes (A IV 2 y A IV 3) presentan a seis individuos masculinos y de nuevo no está claro su significado aunque lo más posible es que se trate de los discípulos de Cristo que estaban con él en la escena del Prendimiento<sup>309</sup>. Acerca de este asunto el libro más reciente no dice nada que permita aclarar las dudas y sólo menciona: “vemos a unos apóstoles en la parte de la izquierda en variadas actitudes”<sup>310</sup>.

F. 429, 430

De todos modos, la imagen de estos personajes concuerda con lo que relatan los evangelios sinópticos acerca de la Pasión<sup>311</sup>. En la narración de Lucas no se especifica el número de discípulos que estaban con Jesús en el momento del arresto<sup>312</sup>. Pero en los otros evangelios se concreta que llevó con él a Pedro y los dos hijos del Zebedeo (Santiago y Juan). El grupo no presenta signos de diferenciación y ningún atributo los identifica por lo que resulta imposible otorgarles identidades. Aunque he considerado muchos ejemplos para comparar no he encontrado ninguno como éste y además, en cuanto a las escenas del Prendimiento, no tengo constancia de la aparición de individuos colocados así al principio de un ciclo de Pasión. Si bien es cierto que sobre todo en las imágenes bizantinas aparece una muchedumbre en el Prendimiento nunca, que yo sepa, hay personajes ajenos a lo que ocurre un poco más allá. A pesar de ello, lo más probable es que para la elaboración de la dovela se partiera de un diseño oriental; de manera que los grupos compactos de las miniaturas se tuvieron que descomponer para ser adaptados al esquema horizontal propio de la arquivolta.

- *Pedro corta la oreja a Malco*

---

<sup>309</sup> Como trataré de argumentar en el apartado dedicado al montaje de la portada, creo posible que en la idea inicial del desarrollo de la arquivolta se hubiera previsto ocupar este extremo sólo con ellos, de manera que la Crucifixión se colocaría en la clave. Desde luego, esta idea, que podría estar en la cabeza de quien estableció el programa, no pudo llevarse a cabo porque al tratarse de la última arquivolta, el número de dovelas que se disponían tuvo que ser sensiblemente mayor al de las colocadas hasta el momento en el resto de roscas. Remito a la tercera parte de este estudio para aclarar más los datos.

<sup>310</sup> VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 85.

<sup>311</sup> En los textos canónicos de Mt 26, 36-37: “Entonces va Jesús con ellos a una propiedad llamada Getsemaní, y dice a los discípulos: “Sentáos aquí, mientras yo voy allá a orar”, y tomando consigo a Pedro y a los dos hijos de Zebedeo, comenzó a sentir tristeza y angustia”. En muy similares términos se relata el acontecimiento en Mc 14, 32-43: “Van a una propiedad, cuyo nombre es Getsemaní, y dice a sus discípulos: “Sentáos aquí mientras yo hago oración”. Toma consigo a Pedro, Santiago y Juan y comenzó a sentir pavor y angustia”.

<sup>312</sup> Lc 22, 39-41: “Salió, y como de costumbre, fue al monte de los Olivos, y los discípulos le siguieron. Llegado al lugar les dijo “Pedid que no caigáis en la tentación”. Y se apartó de ellos como un tiro de piedra”.

El episodio es una parte de la escena de la traición ya que para mostrar la secuencia completa se juntan dos temas en tres dovelas (A IV 4, A IV 5 y A IV 6) y se relacionan entre sí. El relato del suceso se inserta en la narración del Prendimiento, su colocación responde a lo habitual y con él se destaca la reacción violenta de Pedro frente a la resignación de Jesús.

Como sucede con otras escenas, la interpretación del tema (A IV 4) ha creado algunas dudas. Gaya Nuño dice al respecto que: “se trata de Cristo dormitando mientras los discípulos velan”<sup>313</sup>. Sin embargo, ninguno de estos personajes puede identificarse con Cristo por carecer del nimbo con el que se le ve siempre en la portada, y además justo después, en la siguiente dovela (A IV 5), está visiblemente resaltado por un enorme halo. Por su parte, Lojendio y Rodríguez tampoco aciertan en su interpretación pese a señalar la relación con las primeras dovelas “para completar el número de los once que estaban en Getsemaní, es preciso pasar al primer grupo donde vemos a los cinco restantes que rodean a Jesús postrado en tierra, con un cáliz en la mano, durante la agonía del Huerto”<sup>314</sup>. Los acompañantes de la figura arrodillada, salvo uno, no pueden ser los discípulos de Jesús porque llevan vestiduras y atributos diferentes a los propios de los apóstoles (portan vestimentas cortas y palos en sus manos). Desde luego, el cáliz en la mano no es tal, sino una daga y quien lo porta no es Cristo sino Malco. En consecuencia, sin duda, creo estas dovelas representan la escena del Prendimiento y concretamente en ésta se reproduce el episodio en el que Pedro corta la oreja a Malco, relatado en los evangelios canónicos<sup>315</sup>. Aunque por el orden cronológico de la narración evangélica sería aconsejable situarla tras el Beso de Judas, no es nada extraño que se represente antes y en el terreno artístico es lo más habitual.

Las diferencias en relación con otras obras suelen centrarse en el mayor o menor dinamismo de los personajes, en el número de los que aparecen, en la posición de Malco (en el suelo, a punto de caer o de pie), y en la importancia concedida a Pedro (que destaca más o menos).

<sup>313</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 141.

<sup>314</sup> LOJENDIO, Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, Vol. III, “La España románica”, Madrid, 1992 (1966), p. 185.

<sup>315</sup> Jn 18, 10-11: “Entonces Simón Pedro, que llevaba una espada, la sacó e hirió al siervo del Sumo Sacerdote, y le cortó la oreja derecha. El siervo se llamaba Malco”. El resto de evangelistas cuentan casi lo mismo, en Mt 26, 51: “En esto uno de los que estaban con Jesús, echó mano a su espada, la sacó e hiriendo al siervo del Sumo Sacerdote, le llevó la oreja”. Lc 22, 49-50: “viendo los que estaban con él lo que iba a suceder, dijeron: “Señor, ¿herimos a espada?” y uno de ellos hirió al siervo del Sumo Sacerdote y le llevó la oreja derecha”. Mc 14, 47: “uno de los presentes sacando la espada, hirió al siervo del Sumo Sacerdote, y le llevó la oreja”.

La escena soriana no ofrece novedades y se limita a repetir el esquema más frecuente. De acuerdo con los modelos bizantinos se representaba simultáneamente el Beso de Judas con la presencia de los soldados en el Prendimiento y el episodio de Malco. Heimann, al analizar la Pasión de Chartres atribuye a la escena un “origen bizantino y otoniano”, a la vez que destaca algunas coincidencias de composición y deduce que: “quizás existiera un ciclo extenso de la Pasión por el Languedoc y el Norte de España”<sup>316</sup>. De hecho, esta escena fue una de las más representadas en cuanto al final de la vida de Jesús por lo que existen numerosos ejemplos franceses e hispanos<sup>317</sup>. Entre las obras peninsulares más cercanas a Santo Domingo resalta el capitel del desaparecido claustro de Pamplona (que se relaciona directamente con el de la Daurade de Toulouse) y el de la Seo de Zaragoza. La escena navarra es ciertamente similar pero su colocación en el ángulo del capitel hace que deba ser resuelta de manera más abigarrada. En cuanto al de la Seo, todo indica que se basa en el mismo modelo que Soria, aunque no puedo confirmar tal afirmación porque no he podido encontrar fotografías completas del relieve. En cuanto al ámbito de Silos me parece interesante resaltar que no se encuentra representada esta escena en el monasterio y seguramente por ello los ejemplos castellanos son escasos. De hecho, no aparece en Osma, Moradillo, Ahedo, Cerezo, Butrera, San Nicolás de Soria, ni en el resto de obras citadas anteriormente.

F. 776

F. 765

- *El Beso de Judas. El Prendimiento*

En realidad, el arresto de Cristo (A IV 5 y A IV 6) es la fusión de la traición de Judas con el Prendimiento. El episodio aparece descrito en Mateo, Marcos y Lucas<sup>318</sup>. Y a pesar de que ninguno de los evangelios aclara si el beso fue en la mano o en el rostro en general se representa como aquí (en la mejilla).

F. 436

F. 119-120

<sup>316</sup> HEIMANN, Adelheid, *The capital frieze and the pilasters of the portail royal at Chartres*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 31 (1968), pp. 84-85.

<sup>317</sup> Como en Chartres, el de las pinturas de Vicq-sur-Chartier, el de Saint-Gilles-du-Gard, el de Moissac, etc. En la Península destacan las pinturas de Bagüés, las de San Isidoro de León, las de San Justo de Segovia, el capitel de San Martín de Segovia, la Biblia de Ávila (Madrid, Bibl. Nac. vit. 15-1, fol. 350), etc.

<sup>318</sup> Mt 26, 47-50: “Todavía estaba hablando, cuando llegó Judas, uno de los Doce, acompañado de un grupo numeroso con espadas y palos, de parte de los sumos sacerdotes y ancianos del pueblo. El que le iba a entregar les había dado esta señal: “Aquel a quien yo dé un beso, ése es; prendedle”. Y al instante se acercó a Jesús y le dijo: “Salve Rabbí” y le dio un beso”. En Mc 14, 43-46 y Lc 22, 47-50 se explica casi lo mismo, sin embargo en el evangelio de Juan no se habla de beso.

También en este caso se sigue la iconografía tradicional usada en la Edad Media y transmitida sobre todo por Bizancio<sup>319</sup>. Los judíos aparecen con espadas, escudos y palos, mientras Cristo se muestra indiferente rodeado de una muchedumbre a cada lado. En los ejemplos consultados las variaciones afectan a la situación y actitud del traidor con respecto a Cristo, en general a Judas se le representa más pequeño y lo que suele cambiar es la disposición de las figuras secundarias. Según Millet, en el tipo helenístico Judas viene por la izquierda y encuentra al Salvador solo o con un apóstol, mientras en el tipo oriental, el traidor suele acercarse por la derecha y los discípulos rodean a Cristo<sup>320</sup>. El tipo soriano es el más común entre las obras de Francia y España, y parece que a ambos lados de los Pirineos se seguía una tradición muy similar<sup>321</sup>. De nuevo no hay ejemplos castellanos dignos de mención y por ello es en el reino de Navarra donde más paralelos existen. En el claustro de Pamplona el parecido con Soria es enorme excepto en el rollo que sujeta Cristo en su mano derecha y en la postura de las piernas que se cruzan, la identidad es tan notable que se trata de un precedente a tener en cuenta. También en la colegiata de Tudela se sigue fundamentalmente este mismo esquema, de manera que resulta factible pensar en una representación conforme a un modelo fijo compartido.

F. 776

- *El escarnio* (?)

La dovela A IV 7 muestra dos escenas diferentes, pero en este momento interesa la primera de ellas: lo cierto es que no queda clara su interpretación y podría ser el proceso del interrogatorio religioso en la comparecencia ante Anás o Caifás, o la escena del juicio político ante Pilatos. Parece que se trata de un momento en el que conducen a Cristo hacia algún lugar indeterminado, y así también podría corresponder con una representación de los primeros ultrajes de los esbirros narrados en Mateo, Marcos y Lucas<sup>322</sup>. Finalmente, es posible que figure el instante en que ya condenado Cristo fue llevado a la Crucifixión. Sea una u otra la lectura correcta, de nuevo no hay consenso

F. 436, 438

<sup>319</sup> Se encuentra la escena en Ayvali Kilise, en Kiliçar Kilise, en Tokali, en Balieq Kilise, etc

<sup>320</sup> MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 326.

<sup>321</sup> Existen los casos de Saint-Trophime d'Arles, Saint-Nectaire, portada real de Chartres, Saint-Gilles-du-Gard, la Daurade, las pinturas de Nohant-Vicq, etc. En la Península varios ejemplos son representativos como las pinturas de San Justo de Segovia, la arquivolta de San Salvador de Ejea de los Caballeros, las pinturas de Bagüés, las pinturas de San Isidoro de León, las Biblia de Ávila (Madrid, Bibl. Nac. vit. 15-1, fol. 350), el *Codex aureus* del Escorial (Madrid, Vt. 4 Abb. 17, fol. 81), etc.

<sup>322</sup> Mt 26, 67-68: "Entonces se pusieron a escupirle en la cara y a abofetearle, y otros a golpearle, diciendo: "Adivínanos, Cristo. ¿Quién es el que te ha pegado?". Mc 14, 65: "Algunos se pusieron a escupirle, le cubrían la cara y le daban bofetadas, mientras le decían: "Adivina" y los criados le recibieron a golpes". Lc 22, 63-65:

entre los estudiosos y algunos autores creen que representa la flagelación<sup>323</sup>. No estoy de acuerdo con esta interpretación ya que no existe la columna a la que suele aparecer atado el protagonista en la composición más normal de la escena en época románica. En las ocasiones en que se representa este tema Jesús se halla medio desnudo (como aquí), pero se encuentra atado a una pilastra y a su lado aparece generalmente un personaje de menor estatura que porta un *flagellum*. En la mayoría de las escenas del siglo XII la representación se reduce a tres individuos: dos verdugos y Jesús sujeto a un pilar<sup>324</sup>. Si bien el número de personas coincide, no hay columna y no tengo constancia de ejemplos sin ella. Es factible que se decidiera eliminar por la falta de espacio, pero cuesta creerlo cuando en el resto de dovelas se rellenan todos los huecos de la mejor forma posible. En la iconografía más antigua del tema, de origen bizantino, Cristo es flagelado sin ningún tipo de soporte y está sujeto por dos soldados: podría ser una escena tomada de un ciclo bizantino, pero carezco de ejemplos que prueben la influencia de esta tipología. No obstante, debo señalar que en los evangelios se menciona la flagelación, pero simplemente se dice que fue azotado o castigado, en ningún caso se habla de la columna<sup>325</sup>. En cualquier caso, tampoco creo que se trate del *Ecce Homo* como apunta Marichalar por la falta de la corona de espinas sobre la cabeza de Jesús<sup>326</sup>. Los apócrifos que se refieren a este momento también destacan como atributos esenciales la corona, el manto y la caña, pero no se encuentra ninguno de ellos aquí.

En cuanto a la hipótesis de la comparecencia ante Anás y Caifás la imagen debería contar con la presencia de uno de los sacerdotes, pero no aparece nadie frente a Cristo<sup>327</sup>. Así, a pesar de que no queda totalmente claro, creo que lo que se representa en Soria es el Escarnio o, mejor dicho, el momento inmediatamente posterior. El tema, desde luego, se inscribe dentro del ciclo del juicio y corresponde a una secuencia

F. 435, 443,  
450

---

“Los hombres que le tenían preso se burlaban de él y le golpeaban; y cubriéndole con un velo le preguntaban: “¡Adivina! ¿Quién es el que te ha pegado?”. Y le insultaban diciéndole muchas otras cosas”.

<sup>323</sup> Entre otros: GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 41; TARACENA, Blas y TUDELA, José, *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, p. 123; y BOCIGAS MARTÍN, Santos, *La Arquitectura románica en la ciudad de Soria*, Soria, 1978, p. 80.

<sup>324</sup> Es lo que se ve en Saint-Gilles-du-Gard, en el capitel de la Daurade, en la dovella del Salvador de Ejea de los Caballeros, en el capitel de San Pedro el Viejo, puerta de las Platerías en Santiago, etc.

<sup>325</sup> Acerca de los castigos. Mt 27, 26: “Entonces, les soltó a Barrabás; y a Jesús, después de azotarle, se lo entregó para que fuera crucificado”; el relato se muestra con pocas variaciones: Mc 15, 15; Lc 23, 16; Jn 19, 1.

<sup>326</sup> MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé)*. *Art and History*, Madrid, 1972, p. 12.

<sup>327</sup> No obstante, podría tratarse del momento en que lo llevan hacia la casa del pretor o un error propio del montaje que tuvo que ser suplido con la mutilación de una parte mínima de la escena. Esto último parece

relativa a la humillación (tanto por las vestimentas como por el trato de los verdugos). Además, en algunos marfiles carolingios se encuentra una escena en la que se ve como Cristo es conducido a un lugar indeterminado sin más accesorios que dos personajes a cada lado. Es probable que la representación soriana estuviera en esta línea pero no tengo más datos que puedan avalar tal idea.

Los ejemplos hispanos son tan escasos que sólo puedo apuntar, de nuevo, un relieve del claustro de Pamplona en el que Cristo, a pesar de estar vestido con una larga túnica y bajo una arco, es conducido por dos personajes (los testigos que lo acusan) ante el sanedrín en una composición parecida a la de Santo Domingo. La ausencia de otros paralelos impiden concretar más, no obstante el asunto que viene a continuación es exactamente el mismo que aparece en Pamplona, por lo que podría tratarse de una misma idea temática interpretada desde cuadernos de bocetos diferentes.

F. 776

#### - La Crucifixión

El tema central de la iconografía cristiana: el Sacrificio de Cristo para la Redención del hombre se desarrolla en tres dovelas que casi ocupan el centro de la rosca (A IV 7, A IV 8 y A IV 9)<sup>328</sup>. Es de sobras conocido que la Crucifixión se narra ampliamente en los cuatro evangelios<sup>329</sup>. En la imagen soriana se detectan elementos que remiten tanto a tradiciones canónicas como apócrifas<sup>330</sup>. Así, la primera imagen del conjunto, la dovela (A IV 7) corresponde al Buen ladrón y la de la dovela A IV 9 al Mal

F. 123

---

menos probable, pero se sabe que en otras ocasiones se cortan las dovelas para adecuarlas al espacio. Véase el capítulo XV.

<sup>328</sup> Hay que tener en cuenta la posible intención original por colocar este tema en el punto central de la arquivolta para así formar una línea visual coherente entre todas las claves (cuestión que acentuaría su importancia). De este modo, creo factible el hecho de que la Crucifixión fuera desplazada del centro por el mal cálculo en la previsión del lugar correspondiente a cada una de las dovelas. Como he comentado antes estaría sobre la *Dextera* y sobre el Seno de Abraham, el ángel y la Trinidad *Paternitas*. Véase el capítulo XV.

<sup>329</sup> Jn 19, 16-26; Mc 15, 23-39; Mt 27, 37-50 y Lc 23, 35-46.

<sup>330</sup> Así, la cuestión de los astros (acerca del eclipse acontecido en el momento de la muerte del Salvador) está detallada en Mateo, Marcos y Lucas. Hago referencia a esto porque los ángeles que están sobre los brazos de la cruz posiblemente portaban los astros. Lamentablemente, debido a la erosión es imposible afirmarlo con seguridad. La representación del sol y la luna recuerda que desde el mediodía hasta las tres de la tarde el sol se oscureció y las tinieblas invadieron la tierra. Y de repente, sobre la hora tercia, las tinieblas se extendieron por toda la faz de la tierra y descendieron ángeles del cielo. El hecho de que los ángeles portaran los símbolos celestes remite a la idea de resaltar la naturaleza divina de Cristo. En las Actas de Pilato se presenta a los ángeles como mediadores entre Dios y los hombres. Éstos suelen aparecer con las manos veladas, y podrían corresponder a Miguel y Gabriel: RAW, Barbara, *Anglosaxon crucifixion iconography and the art of the monastic revival*, Cambridge, 1990, p. 121. Entre los primeros monumentos del arte cristiano es frecuente la representación del crucifijo entre el sol y la luna como reminiscencia del arte clásico. Desde el siglo IX hasta el XI se personifican y aparecen metidos en medallones. Tal y como se puede ver en el Evangelio de Rábula (Florenzia, Laurenziana Syriac. Plut. I 56), en las puertas de Santa Sabina de Roma, en el marfil del British Museum, en las ampollas de Monza, en la pintura de Santa Maria Antiqua, etc. Se trata de un símbolo de gloria en alusión a *tenebrae factae sunt super terram*. El balance simétrico concuerda con la idea que preside toda la escena (ambos símbolos también hacen referencia a las dos naturalezas de Cristo).

ladrón. Aunque no hay duda de que se trata de ellos, autores como Lojendio y Rodríguez creen ver: “una escultura enigmática muy desgastada que pudiera representar un elemental descendimiento”<sup>331</sup>. En los canónicos la cuestión de los ladrones es mencionada por Juan<sup>332</sup>. Pero no se hace referencia a ninguna diferencia entre el Buen ladrón y el Malo en Marcos ni en Mateo<sup>333</sup>. Sin embargo, en Lucas se distinguen claramente sus actitudes<sup>334</sup>. Y de hecho, donde se detalla de manera más clara la distinción entre ambos delincuentes es en apócrifos como el Evangelio de Pedro<sup>335</sup>. Además, en las Actas de Pilato se describe pormenorizadamente la vida de ambos y por primera vez se mencionan sus nombres<sup>336</sup>. También en la Declaración de José de Arimatea se especifican sus fechorías y se incluyen detalles representados en la imagen soriana<sup>337</sup>. De manera que las fuentes textuales son extensas en relación con los escasos ejemplos en los que se ve este tipo de composición. En cuanto al resto de los personajes sorianos, son los habituales: Juan y María, y los lanceros sentados bajo la cruz. La disposición de la Virgen y San Juan corresponde al texto evangélico<sup>338</sup>. En cuanto al tema de la lanzada del centurión, se trata de una representación habitual, mencionada en las Actas de Pilato<sup>339</sup>. Aunque ningún escrito hace referencia al nombre de

<sup>331</sup> LOJENDIO, Luis María y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, Vol. III, “La España románica”, Madrid, 1992 (1966), p. 185.

<sup>332</sup> Jn 19, 32: “Fueron, pues, los soldados y quebraron las piernas del primero y del otro crucificado con él”.

<sup>333</sup> Mt 27, 44: “De la misma manera le injuriaban también los salteadores crucificados con él”.

<sup>334</sup> Lc 23, 39-43: “Uno de los malhechores colgados le insultaba [...] pero el otro le respondió [...] Jesús le dijo: “Yo te aseguro: hoy estarás conmigo en el paraíso”.

<sup>335</sup> Evangelio de Pedro IV, 10-13: “Después llevaron dos ladrones y crucificaron al Señor en medio de ellos [...] Mas uno de aquellos malhechores les increpó diciendo: “Nosotros sufrimos así por las iniquidades que hemos hecho; pero éste, que ha venido a ser el Salvador de los hombres, ¿en qué os ha perjudicado?”.

<sup>336</sup> Actas de Pilato IX, 5: “Y Dimas y Gestas, ambos malhechores serán crucificados juntamente contigo”. Actas de Pilato X, 1-2: “A los dos malhechores les colgaron de manera semejante [...] Y uno de aquellos ladrones que habían sido colgados, le dijo así: “Si tú eres el Cristo, sálvate a ti mismo y a nosotros”. Mas Dimas por respuesta le increpaba diciendo: “¿Tu no temes para nada a Dios, aun estando en la misma condenación? Y a nosotros ciertamente bien nos está, pues recibimos la justa recompensa de nuestras obras; pero éste nada de malo ha hecho”. Y decía: “Acuérdate de mí, Señor, en tu reino”. Y le dijo Jesús: “En verdad, en verdad te digo que hoy vas a estar conmigo en el paraíso”.

<sup>337</sup> Declaración de José de Arimatea III, 1-3: “Y fueron crucificados juntamente con Jesús, a la izquierda Gestas y a la derecha Dimas. Y empezó a gritar el de la izquierda [...] no te considero como hombre, sino como bestia salvaje que está pereciendo juntamente conmigo”. Y comenzó a decir muchas otras cosas contra Jesús mientras blasfemaba y hacía rechinar sus dientes contra Él, pues había caído preso el ladrón en el lazo del diablo. Mas el de la derecha, cuyo nombre era Dimas, viendo la gracia divina de Jesús, gritaba de este modo: “Te conozco, ¡oh Jesucristo!, y sé que eres Hijo de Dios [...] Ya se me echa encima la muerte a causa de mis maldades, pero tu tienes poder para expiarlas; librame, Señor universal, de tu terrible juicio; no concedas al enemigo poder para engullirme y hacerse heredero de mi alma, como lo es de ese que está colgado a la izquierda; pues estoy viendo cómo el diablo recoge su alma, mientras las carnes desaparecen”.

<sup>338</sup> El gesto de dolor de Juan que apoya su mano en la mejilla es el habitual en la mayoría de representaciones, así como la aparente resignación o dolor maternal de María. El libro que sostiene Juan es frecuente y nos remite al carácter de testigo, es el encargado de transmitir la palabra divina. Los gestos de ambos se mantienen con unas mínimas variaciones como el cambio del lugar donde se colocan las manos y la relación entre ellas.

<sup>339</sup> Actas de Pilato XVI, 7: “que el soldado Longinos abrió su costado con una lanza”. El influjo de esta narración en la iconografía cristiana ha sido enorme. Se hace sentir a partir del siglo V cuando a los artistas se les

Stephaton, es un personaje que aparece desde los primeros ejemplos por ser quien da de beber a Cristo una esponja empapada en vinagre<sup>340</sup>. Desde las representaciones más tempranas de cruces irlandesas ya aparecen estos dos personajes asociados a la Crucifixión<sup>341</sup>. La forma arrodillada que se encuentra en Soria puede derivar de la imitación de la postura de los soldados que se reparten las vestimentas de Jesús bajo la cruz en muchas representaciones bizantinas. Pero de la misma manera, la forma de arrodillarse y sentarse también recuerda a las figuras de los pies de las Transfiguraciones bizantinas como las de los mosaicos de Daphni, los de la Capilla Palatina de Palermo, los de Monreale, o a las posturas propias de miniaturas con temática diferente como el códice Chigi (Vat. cod. Chigi, A. IV. 74, fol. 128r), etc. Poses que a su vez se encuentran muy parecidas en los personajes de los laterales del tímpano de San Nicolás de Tudela, en el ángel de la Anunciación silense y sus derivados como algunos Reyes Magos sobre todo del ámbito castellano como los de Ahedo o Cerezo. De esta manera hay que señalar de nuevo la influencia de recetas bizantinizantes ya empleadas en contextos variados con resultados diversos.

F. 433

F. 572, 570

F. 279, 604,  
747, 693-694

Aunque no existen imágenes de la Crucifixión paleocristiana, durante el siglo V su presencia se multiplicó con multitud de pequeños objetos como las ampollas de Monza adquiridas en Tierra Santa y marfiles como el del British Museum y otros. Schiller cree que la tipología existía desde el siglo V (posiblemente la constitución de la iconografía se realizó entre los siglos V y VI) <sup>342</sup>. Más adelante, en el Canon 32 del Concilio *In Trullo* (Constantinopla, 691-692) se decretó la necesidad de la

---

ofrece la ocasión de inspirarse en ciertas tradiciones apócrifas sin menoscabo a la autoridad debida a las narraciones evangélicas. Los motivos que más frecuentemente han quedado plasmados en el arte figurativo son los contenidos en el episodio de Longinos: SANTOS, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1956, p. 397.

<sup>340</sup> Las primeras representaciones corresponden a las de la ilustración del Evangelio de Rábula (Florencia, Laurenziana, Syriac. Plut. I 56) y a una pintura mural de Santa María la Antigua de Roma. A menudo, Longinos representa a la iglesia y Stephaton a los judíos persegutores. Longinos dirige su lanza hacia el lado derecho de Cristo porque el valor simbólico de la derecha es mayor que el de la izquierda. Él abre la eterna fuente de vida, mientras Stephaton desgarrar el lado del hombre que perece. Es más conocido el primero de los soldados pues simboliza la conversión y el bien.

<sup>341</sup> Como se ve en el relieve de Llangan de Glamorganshire, en la cruz de Castledermot, en la cruz de Monasterboice, en la estela de Duvillan, en la cruz de Moone, etc. Y más adelante se les ve en varios ejemplos: en miniatura destacan el Salterio de Zwiefalten (Stuttgart, fol. 8v), el libro de pericopes de Enrique II (Munich, Bayerische Staatsbib. ms. 4452), el Sacramentario de Drogo (París, Bibl. Nat. lat. 9428), etc. En pintura destaca el fresco de Saint-Maximien de Trèves, las pinturas de Saint-Pierre-les-Églises, las de Sant Joan de Caselles, las de San Isidoro de León, las pinturas de San Justo de Segovia, etc. En escultura se encuentra el tema en la fachada de Saint-Pierre et Saint-Paul de Usson, en el capitel del ábside de Rivière, en un fragmento de la portada de Dungshaughlin, en la portada de Stjaer, en las puertas de Hildesheim, etc. A veces están representados con una rodilla en tierra como en Conques, en Saint-Mexme de Chinon, en Saint-Pons-de-Thomières, en la Biblia de Pamplona (Amiens), en las pinturas de Bagüés, en la Biblia de Ávila (Madrid, Bibl. Nac. vit. 15-1), en una miniatura inglesa (Londres British Library ms. Yates Thompson 13, fol. 122v), en un peine del Museo de Colonia, etc. Esta postura suele estar determinada por el marco en el que se inscribe la escena.

F. 436, 432

representación real del cuerpo de Cristo sometido al martirio. A partir de entonces la temática quedó presente y fijada como fundamental en los ciclos más importantes. La permanencia y repetición de ciertos motivos es tan evidente que Millet distinguió tres tipos principales: sirio, capadocio y bizantino según los gestos de la Virgen y San Juan<sup>343</sup>. Otros historiadores procedieron a la distinción entre la fórmula siria en la que aparecía Cristo vestido con un largo *colobium*, y la griega en la que estaba desnudo y era imberbe<sup>344</sup>. Las primeras representaciones pétreas del crucificado corresponden a las cruces del arte irlandés que datan del siglo VII<sup>345</sup>. En el ámbito carolingio destacan varias representaciones y de entre ellas en el grupo de los marfiles, además de los personajes esenciales, se suelen encontrar otros temas en torno a la Crucifixión: la personificación del sol y la luna, la serpiente en la base de la cruz, la personificación de la tierra y el océano, una *Dextera* sobre la cruz, la iglesia, la sinagoga, el cáliz, las Marías en el sepulcro, aunque existía cierta flexibilidad en el esquema general se repetían estos elementos para enriquecer la figuración<sup>346</sup>.

La Crucifixión llegó a convertirse en el principal tema del arte cristiano europeo<sup>347</sup>. Y según Yarza, hasta bien avanzado el siglo X no se conoce ninguna imagen de este tema en la miniatura hispana<sup>348</sup>. En Oriente, en la representación de las Doce fiestas, la Crucifixión ocupaba el octavo lugar cuando se representaban en fila, aunque con frecuencia si la disposición era otra predominaba la *Deesis* en el centro. En torno al cuerpo de Cristo aparecían las representaciones de los ladrones y, por encima del travesaño de la cruz (casi tocando el rostro del Señor), a menudo, le asistían dos parejas de ángeles. Bajo el Salvador se hallaba María y frente a ella San Juan. Habitualmente, al pie de la cruz, los soldados se jugaban las vestiduras<sup>349</sup>. Este tipo de añadidos es algo, en cierta medida, compartido por el taller soriano que incorpora una serie de personajes

<sup>342</sup> SCHILLER, Gertrud, *Iconography of the Christian Art*, Vol. II, Londres, 1972 (1968), p. 91.

<sup>343</sup> MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, 1960, p. 400.

<sup>344</sup> Los escritos de los Doctores de la Iglesia revelan que creían que Cristo había sido crucificado desnudo, en SCHILLER, Gertrud, *Iconography of the Christian Art*, Vol. II, Londres, 1972 (1968), p. 91.

<sup>345</sup> SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona Nájera*, Pamplona, 1984, p. 190.

<sup>346</sup> Las tapas de marfil de la escuela de Metz (París, Bibl. Nat. lat. 9393), la tapa del libro de Pericopes de Enrique II (Munich, Bayerische Staatsbibl. clm. 4452), el *Codex Egbertus* (Tréveris, Staatsbibl. cod. 24 lit 6, Abb 304), el Evangelionario de Lindau (Nueva York, Pierpont Morgan), etc.

<sup>347</sup> Refleja en su iconografía las aportaciones que el pensamiento teológico, religioso e incluso poético proporcionaba a los artistas como consecuencia de una mayor profundización e interpretación sobre el tema: SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona Nájera*, Pamplona, 1984, p. 191.

<sup>348</sup> YARZA LUACES, Joaquín, *La crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII*, en "Archivo Español de Arte", 185 (1974), p. 13.

que no resultan tan imprescindibles como anecdóticos<sup>350</sup>. En los iconos de época posticonoclasta la escena se simplificó notablemente<sup>351</sup>.

En cuanto a la representación de los ladrones, figuración que cuenta con menos número de paralelos, a veces aparece un ángel encargado de recoger el alma del Buen ladrón mientras un demonio se apropia del alma convulsa del Mal ladrón. Al respecto, Yarza destaca en relación con el Beato de Gerona: “tanto la presencia del ángel junto al buen ladrón como la del diablo junto al malo, presentan un gran interés iconográfico. No conozco ningún caso anterior, ni aún posterior, como no sea muy distante ya. Es una fórmula clara de demostrar la salvación del pecador arrepentido y el castigo del malo”<sup>352</sup>. Íñiguez considera que: “las representaciones de éstos serían frecuentes si tuviésemos enteras las series de la vida de Jesús”<sup>353</sup>. En Soria, la diferenciación entre ambos es evidente porque el Mal ladrón está colocado sobre el suelo mientras que el bueno tiene la cabeza a la misma altura que Jesús. En general, se representan con los brazos pasados tras el travesaño para diferenciarlos de la imagen de Cristo y las piernas suelen estar atadas por cuerdas (no clavadas en la cruz)<sup>354</sup>. De todas maneras, el caso soriano interesa por los escasos paralelos en los que aparece el alma que surge de cada uno de ellos. La idea de los ángeles que recogen las almas de los justos, contrapunto a los diablos que recogen las de los malvados, es similar a la escena del Juicio Final (el destino de las almas puras e impuras)<sup>355</sup>. Los ladrones representan respectivamente la condena y la Salvación. Desde el siglo V al VIII no hay diferencia entre los dos ladrones y a menudo no se representan las almas porque los delincuentes aún no han muerto y no han abandonado el cuerpo. Las imágenes más cercanas a la soriana de las que tengo

F. 435, 437

F. 440

F. 441

F. 776

<sup>349</sup> Según el derecho romano se juegan las túnicas que les correspondían.

<sup>350</sup> No quiero decir con ello que se siga la misma tradición, planteo una dinámica de trabajo o concepción del espacio compartida.

<sup>351</sup> ROS, Ernst, *Reflexión sobre el icono sacro bizantino*, Barcelona, 1984, p. 80.

<sup>352</sup> YARZA LUACES, Joaquín, *Iconografía de la crucifixión en la miniatura española: siglos X al XII*, en “Archivo Español de Arte”, 185 (1974), p. 23.

<sup>353</sup> ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Sobre tallas románicas del siglo XII*, en “Príncipe de Viana”, 112-113 (1958), p. 188.

<sup>354</sup> A menudo junto a los ladrones aparecen los soldados encargados de romper las piernas a los delincuentes. En las ampollas de Tierra Santa, en las pinturas de Aghtamar, en Tokal Kilise, en la situla Basilewski (Londres, Museo Victoria y Alberto), en el Evangelio de París (París, Bibl. Nat. copto 13, fol. 83v), en el tímpano de Saint-Pons-de-Thomières, en el Arca Santa de Oviedo, en el relieve del coro de Maubourget, en el Beato de Turín (Nat. Library ms. I. II), en un bajorrelieve de San Salvador de Breda, en las pinturas de Santo Tomás de Fluvia, capitel del claustro de Tarragona, capitel del claustro de Pamplona, capitel de la Daurade de Toulouse, Beato de Gerona (ms. lat. 7, fol. 16v), en el Evangelionario bretón de Angers, en la Biblia de Ripoll o Farfa (Roma, ms. Vat. lat. 5729, 369v), en la Biblia de Ávila (Madrid, Bibl. Nac. vit. 15-1), en la Biblia de Amiens (fol. 188), en las pinturas de Bagüés, en el Tetraevangelio de la Laurenciana (Florencia, Plut. lat. VI, 23, fol. 58v), etc.

<sup>355</sup> Se trata de una imagen moralizadora, el debate entre el bien y el mal que queda atestiguado por la victoria de Cristo sobre la muerte.

constancia tan sólo se ven en miniaturas y corresponden a ejemplos bastante anteriores en el tiempo. En una ilustración conservada en Alemania (Bibl. Univ. Würzburg ms. th. 69 fol. 7r), cerca de las pequeñas cruces dos cuervos negros se acercan al Mal ladrón mientras una pequeña figura se acerca al bueno. En cuanto al Sacramentario de Gellone (París, Bibl. Nat. ms. lat. 12048 fol. 143) en la escena aparece un pájaro blanco y otro negro por encima de las cruces de cada uno de ellos. En el Beato de Gerona (ms. lat. 7) un ángel está dispuesto a tomar el alma del Buen ladrón para llevarla al paraíso, mientras un diablo toca con un tridente a Gestas. Finalmente, en el Arca Santa de Oviedo también se encuentran dos ángeles y dos demonios por encima de cada uno de los ladrones. Sin embargo, la representación más similar, aunque con matices, es la de un capitel de Pamplona en el que ambos ladrones se diferencian por la posición respecto al suelo, por sus posturas y por los que les arrebatan sus almas. El resto de ejemplos con los que cuento son más tardíos<sup>356</sup>.

Los personajes se agrupan de dos en dos y forman parejas a cada lado de Cristo, pero en realidad, su organización corresponde al espacio disponible<sup>357</sup>. La representación soriana es una de las más completas que se encuentran en la actualidad entre las escenas de los relieves del románico hispano, ya que en este episodio central se intercalan detalles de los evangelios apócrifos que enriquecen el tema y además resulta excepcional por sus peculiaridades iconográficas. En el estado actual de los conocimientos es imposible determinar una línea de influjos más allá de la constatación de que en los ciclos bizantinos era frecuente la complicación de la escena con muchos personajes. Finalmente, he de destacar que en este apartado no he llevado a cabo el procedimiento comparativo con los ejemplos castellanos porque la ausencia de paralelos escultóricos no permite acotar en nada el tema de los prototipos iconográficos.

#### - *El Santo Entierro*

Cristo muerto y tendido horizontalmente contrasta con la anterior presencia vertical y gloriosa en la cruz. Se trata de la deposición de su cuerpo, combinada con la

F. 443, 450

<sup>356</sup> En el púlpito de Pisa de Giovanni Pisano, en la catedral de Pistoia, en un manuscrito del inicio del siglo XV (Oxford Bodleian Library ms. Gough liturg. 8 fol. 61), etc. MARX, C y SKEY, M, *Aspects of the Iconography of the devil at the Crucifixion*, en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 42 (1979), p. 234. Este autor destaca que en el Index of Christian Art hay 47 ejemplos del diablo en la Crucifixión y afirma que, de ellos, en 39 aparece el diablo atormentando al mal ladrón. No he podido consultar el Index of Christian Art.

<sup>357</sup> Así, se ven más personajes en el leccionario de Cluny (París Bibl. Nat. Nouv. aq. lat. 2246, fol. 42v), en los mosaicos de Hosios Lukas, en los de Daphni, etc.

*Expositio in lapide*<sup>358</sup>. Esta dovela (A IV 10) corresponde al momento en que el cadáver está listo para ser enterrado, episodio narrado en Mateo, Marcos y Lucas<sup>359</sup>. Los evangelios se limitan a decir que José de Arimatea pidió el cuerpo de Cristo y se encargó de bajarlo y depositarlo en el sepulcro (textos que se utilizaron en primera instancia para esta composición ya que no aparece Nicodemo)<sup>360</sup>. En cuanto a los apócrifos se hace referencia al acontecimiento en las Actas de Pilato donde el propio José de Arimatea declara haber pedido el cuerpo de Cristo<sup>361</sup>. El personaje que aparece en Soria es este senador ya que la vestimenta (con capa) y su edad le hacen pertenecer a una categoría social que corresponde con el *status* que se describe en los textos. La imagen vegetal del fondo puede estar determinada por el pasaje del apócrifo Evangelio de Pedro en el que se menciona un jardín<sup>362</sup>.

Los ritos y ceremonias de lamentación por Cristo tuvieron lugar en torno a los lugares sagrados de Jerusalén y a menudo en ellos se vinculaban otros personajes que lloraban como María, José de Arimatea, Nicodemo, María Magdalena y María Salomé (según las Actas de Pilato)<sup>363</sup>. En el rito oriental la representación del Entierro era un momento clave que en ocasiones se mostraba de manera litúrgica “el patriarca representa a José de Arimatea llevando el cuerpo de Jesús al sepulcro”<sup>364</sup>. Las piezas bizantinas eran concebidas en cuatro partes destacadas: la Pasión, la Muerte, la Sepultura y la Resurrección (de hecho, estos son los episodios que se señalan de forma más clara en esta arquivolta).

El problema principal de la imagen de Cristo muerto, tendido en la losa, era que no se prestaba a la majestad y gloria de otras escenas; así en la mayoría de las representaciones románicas aparecen dos personajes en el Entierro (correspondiendo así al texto de Juan) que, colocados de perfil, introducen el cuerpo de Cristo en el sepulcro.

<sup>358</sup> En Bizancio, Cristo suele aparecer en el sarcófago mientras las tres Marías se acercan para llorar.

<sup>359</sup> Mt 27, 57-60: “Al atardecer, vino un hombre rico de Arimatea, llamado José, que se había hecho también discípulo de Jesús [...] José tomó el cuerpo, lo envolvió en una sábana limpia y lo puso en su sepulcro nuevo que había hecho excavar en la roca; luego hizo rodar una gran piedra hasta la entrada del sepulcro y se fue”. Con parecidas palabras se relata en Mc 15, 42-47 y Lc 23, 50-54.

<sup>360</sup> El evangelio de Juan 19, 38-42 es el único que menciona la presencia de José de Arimatea y Nicodemo.

<sup>361</sup> Actas de Pilato IX, 3: “lo envolvió en una sábana limpia y lo depositó en un sepulcro tallado en piedra que estaba aún por estrenar”.

<sup>362</sup> Evangelio de Pedro VI, 24: “Y, tomando el cuerpo del Señor, lo lavó, lo envolvió en una sábana y lo introdujo en su misma sepultura llamada *Jardín de José*”. En cualquier caso, responde a un recurso propio de este taller: rellenar el espacio.

<sup>363</sup> No es el caso que no ocupa, pero debo destacarlo pues es frecuente en la zona bizantina.

<sup>364</sup> JANERAS, Sebastià, “Representació de l'enterrament de Crist en la tradició litúrgica i popular bizantina”, en *Actes del II Simposi Internacional d'Història del Teatre. El teatre popular a l'Edat Mitjana i al Renaixement*, Barcelona, 1988, p. 107.

Frente a ello, en el caso soriano sólo se halla José de Arimatea<sup>365</sup>. Como ejemplo de representación que asimismo sólo incluye a un personaje al lado de Cristo cabe recordar el Tetraevangelio de Florencia (Florencia, Laurenziana Plut. lat. VI. 23, fol. 59v), donde la Virgen se coloca en la cabeza de Cristo muerto de manera similar a José de Arimatea en Soria, lo cierto es que no existen muchas más imágenes cercanas<sup>366</sup>. Pero de todos modos aunque en el Entierro aparezcan más personajes, siempre hay uno que ocupa la posición del que más interesa en la comparación respecto a Soria<sup>367</sup>. Además, en cierta medida, José de Arimatea recuerda a esquemas de José o la partera arrojando a la Virgen de Natividades mencionadas antes como San Miguel de Estella o la Magdalena de Tudela. De manera que es posible que se asociaran las composiciones que mejor se conocían a temas diferentes; de hecho, la forma del sepulcro es similar a la de la cuna de la Natividad del capitel de Silos y presenta el mismo tipo de decoración con arcos perlados. La presencia de unos repertorios variados permitía combinar elementos sin repetir las composiciones, un objetivo propio de la *variatio* románica de la que hacen gala estos escultores. Sin embargo, el ángel que se encuentra en la otra dovela, conectado sin duda con ésta, y el ser alado que se sienta sobre la losa colocada en diagonal tras José de Arimatea no tienen paralelos entre los ejemplos hispanos del mismo asunto (al margen de la composición de Silos de la *Visitatio*). No he encontrado ninguna obra que los incluya y por ello este dato podría revelar la costumbre (constatada) de los artistas sorianos de rellenar el espacio con más personajes de los estrictamente necesarios.

F. 651, 699

F. 618

#### - *La Visitatio Sepulcri*

La representación explícita de la Resurrección de Cristo no se encuentra, salvo excepciones, hasta el gótico. De manera que el pasaje, fundamental en el cristianismo, es sustituido por lo narrado en los evangelios: la visita de las Santas mujeres que reciben la noticia *Surrexit, non est hic* de los ángeles. La humanidad reconoce el significado completo de la Encarnación y las Marías actúan como las representantes de la

<sup>365</sup> Se encuentra un único hombre en ciertas miniaturas como la del Salterio Hamilton (Berlín, Kupfertichkabinet cod. 78 A 9 fol. 163v), en la miniatura francesa (Bibl. Arsenal ms. 592, fol. 69), en la miniatura (Paris, Bibl. Nat. gr. 74 fol. 59r y 100), en el Salterio Sant Albans (Hildesheim, Dom. Bib. HS. St. God), etc.

<sup>366</sup> El tema del Entierro, interpretado de manera más habitual, con uno o más personajes a cada lado de Jesús, se puede ver en un capitel del claustro de Pamplona, en Chartres, en capitel de San Pedro el Viejo, en un relieve de Silos, en un capitel de Tudela, en un capitel de San Pedro de la Rúa, en un capitel de la Daurade, en la miniatura de Bury Sant-Edmunds, en un marfil del Louvre, etc.

F. 124-125

congregación de los fieles, ellas son los testigos de la prueba palpable de la Resurrección de Cristo. La escena está formada por los guardianes derrumbados en el suelo, por los ángeles y por las tres Marías que se aproximan al sepulcro. El tema completo se desarrolla entre las dovelas A IV 11 y A IV 12 y se trata de una alegoría de la salida triunfal de Cristo, es la culminación de la acción salvífica del Señor. Acerca de esta representación soriana es muy poco lo que se ha dicho y el propio Gaya Nuño cree ver: “un único soldado caído en el suelo y otro ángel violando la tapa del sepulcro”<sup>368</sup>. Sin duda, la peculiaridad más notable del conjunto es el ángel que desciende del cielo pues, sorprendentemente, al margen de los textos no se hace referencia a él en ningún ejemplo escultórico hispano.

Las tres mujeres acuden al sepulcro para unguir el cuerpo de Cristo y en vez de él se encuentran con un ángel que les notifica que éste ha resucitado<sup>369</sup>. El hecho está narrado en los evangelios, pero Mateo es el único que menciona que en el instante de bajar el ángel a retirar la piedra, los soldados dispuestos por Pilatos para la guardia caen por tierra<sup>370</sup>. La presencia de los guardianes es completamente ignorada por Marcos, Lucas y Juan. No obstante, en los apócrifos se detalla el evento en el Evangelio de Pedro<sup>371</sup>. Y en las apócrifas Actas de Pilato también se relata el momento en que el ángel retira la tapa<sup>372</sup>.

El número de seres alados que deben aparecer en escena no encuentra consenso y unos textos nombran a un solo ángel mientras otras hablan de dos<sup>373</sup>. El interés por los ángeles en Oriente fue destacado y se sabe que eran tres los que entonaban el *Sanctus* (*Hagios, Hagios, Hagios*) en la liturgia bizantina, esta predilección por los seres alados

<sup>367</sup> Es lo que ocurre en casos como el entierro de Judas de la miniatura de la Biblia de Winchester.

<sup>368</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 141.

<sup>369</sup> El desplazamiento de la piedra no tiene como objeto que el Señor saliese, sino que se presenta para que las mujeres crean en la Resurrección al ver el sepulcro vacío. En la tumba está la huella de la intervención divina.

<sup>370</sup> Mt 28, 2-6: “De pronto se produjo un gran terremoto, pues el Ángel del Señor bajó del cielo, y acercándose, hizo rodar la piedra y se sentó encima de ella. Su aspecto era como el relámpago y su vestido blanco como la nieve. Los guardias atemorizados ante él, se pusieron a temblar y quedaron como muertos. El Ángel se dirigió a las mujeres y les dijo: “Vosotras no temáis, pues sé que buscáis a Jesús, el Crucificado, no está aquí, ha resucitado como lo había dicho. Venid, ved el lugar donde estaba”.

<sup>371</sup> Evangelio de Pedro VIII, 35-36: “Mas durante la noche que precedía al domingo, mientras estaban los soldados de dos en dos haciendo guardia, se produjo una gran voz en el cielo. Y vieron los cielos abiertos y dos varones que bajaban de allí teniendo un gran resplandor y acercándose al sepulcro”.

<sup>372</sup> Actas de Pilato XIII, 1: “sobrevino un terremoto y vimos un ángel que bajaba del cielo, el cual retiró la piedra de la boca de la gruta, sentándose después sobre ella. Y brilló como la nieve y como un relámpago. Con lo que nosotros, llenos de miedo, quedamos como muertos. Entonces oímos al ángel que hablaba a las mujeres que se encontraban junto al sepulcro”.

<sup>373</sup> En el apócrifo Evangelio de Pedro XIII 55-57 se cuenta la presencia: “de un joven sentado en medio de la tumba”. Lo mismo ocurre en Mc 16, 5 donde se especifica: “vieron a un joven sentado en el lado derecho vestido con una túnica blanca y se asustaron”. En cambio, Lc 24, 4 dice: “No sabían que pensar de esto, cuando

podría relacionarse con el número que aparece en Soria ya que si se tienen en cuenta los inmediatamente anteriores, hay cuatro. En recuerdo de los ángeles que estaban presentes durante la Pasión y la Muerte del Señor, la tradición cuenta que los diáconos bizantinos envolvían el sepulcro y movían los flabelos<sup>374</sup>.

Respecto a la idea de que la iconografía haya estado, en cierta medida, condicionada por el teatro en el asunto de las tres Marias hay que destacar ciertos aspectos. La popularización del tema dio como resultado la configuración de una escena abigarrada en la que los personajes y actitudes debían gran parte de sus características a la representación de los misterios. El teatro era esencialmente un género oral por lo que no es extraño el conservar tan pocas obras<sup>375</sup>. La importancia de los tropos pasionales como la *Visitatio Sepulchri* demostró la difusión de escritos de tipo pascual. Pero la minuciosa investigación de Donovan en cuanto a las iglesias de la Península tan sólo pudo registrar un tropo del ciclo de la *Visitatio* en Silos (a principios XII) y otro en Santiago de Compostela (en el siglo XII)<sup>376</sup>. Sin embargo, desde los primeros años del siglo XV se documentaban en Toledo diversas actividades teatrales relacionadas con la festividad del *Corpus Christi* por lo que existe la posibilidad de que la tradición se perpetuase desde antiguo. En realidad, las piezas dramáticas ilustraban el contenido bíblico a partir de las palabras, por ello su influencia de la puesta en escena a la hora de visualizar lo que se quería esculpir debió de ser considerable, pero no determinante. Lo que está claro es que el drama de la Resurrección fue uno de los más difundidos en la

---

se presentaron ante ellas dos hombres con vestidos resplandecientes”. Con él coincide Jn 20, 12: “y ve dos ángeles de blanco sentados donde había estado el cuerpo de Jesús, uno a la cabecera y otro a los pies”.

<sup>374</sup> JANERAS, Sebastià, “Representació de l’enterrament de Crist en la tradició litúrgica i popular bizantina”, en *Actes del II Simposi Internacional d’Història del Teatre. El teatre popular a l’Edat Mitjana i al Renaixement*, Barcelona, 1988, p. 107.

<sup>375</sup> Los dramas se insertan en la liturgia y entre los primeros destacan los de Limoges, Luxeuil, Moissac y Saint-Benoit-sur-Loire. En realidad, el texto más fecundo fue el tropo *Quem quaeritis in sepulchro* (en uso desde los inicios del siglo X). Según Figueras se supone de Tutilo el tropo introductorio que dio origen al drama pascual que pronto se alargó con añadidos: ROMEU FIGUERAS, José, *Teatro hispánico del periodo románico*, en “Estudios Escénicos”, 9 (1963), p. 13. En este tropo se creaba un diálogo que se interpretaba por los monjes vestidos de Santas mujeres y de ángeles para la representación. En Tours destaca la presencia de dos ángeles y tres mujeres en la puesta en escena de este asunto (*duo pueri in albis [...] et [...] tres capellani cum dalmacis albis, coopertis capitibus*): JODOGNE, Omer, *Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, VIII (1965), p. 3. La dramatización del tema se extendió por Alemania, Inglaterra y Francia hacia el año 1000, y en el siglo XII se incorporaron nuevos elementos. Para saber más ver: DONOVAN, Richard, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958, pp. 10-13; ROMEU FIGUERAS, José, *Teatro hispánico del periodo románico*, en “Estudios Escénicos”, 9 (1963), pp. 11-15; YOUNG, Carl, *The Drama of the Medieval Church*, Vol. II, Oxford, 1951 (1933), p. 201; ESQUIEU, Yves, *Théâtre liturgique et iconographie: L’exemple des Saintes Femmes au tombeau dans la France méridionale et l’Espagne du nord*, en “Cahiers de Fanjeaux”, 28 (1993), pp. 215-231; y MAZOUER, Charles, *Les indications de mise en scène dans les drames liturgiques de Pâques*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXIII (1980), pp. 361-367.

<sup>376</sup> DONOVAN, Richard, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958.

Península, copiado desde Cataluña hasta Silos y los Pirineos<sup>377</sup>. El tropo *Quem quaeritis* era un dialogo entre el ángel que guardaba el sepulcro de Cristo y las tres Marías<sup>378</sup>. Las variantes mencionadas en los textos canónicos en cuanto al numero de ángeles, sus posturas y el número de mujeres también se reflejaban en los dramas litúrgicos<sup>379</sup>. La incidencia del teatro sacro en la creación de fórmulas plásticas fue defendida por Íñiguez y su conclusión fue motivada, entre otras cosas, por la tipología del sarcófago dispuesto sobre columnas a modo de altar<sup>380</sup>. En este sentido, es necesario destacar algo que ya he apuntado antes: que el tipo de decoración que aparece en el sepulcro soriano es igual a la que se ve en el capitel núm. 38 de Silos en la cuna de Cristo (allí la referencia al altar es evidente, pues se coloca sobre patas). De manera que si se tiene en cuenta la posibilidad de que esta tipología ornamentada de arcos ciegos perlados fuese propia de ciertos altares castellanos, tanto en un caso como en otro se estarían inspirando en aras conscientemente<sup>381</sup>. De hecho, Forsyth estudió el altar en la puesta en escena de los dramas litúrgicos y llegó a la conclusión de que el ara era utilizada como pesebre en la Adoración de los Magos y como sepulcro en las representaciones de la Semana Santa<sup>382</sup>. Si no fuese así, la decoración únicamente haría referencia a la irradiación de un motivo a partir de bocetos. En un caso u otro la relación con Silos, o con su modelo, de nuevo es evidente.

F. 618

Ciñiéndome a las representaciones plásticas, la versión más antigua del tema se encuentra en Dura Europos, pero se trata de una representación muy escueta<sup>383</sup>. En el

<sup>377</sup> Young publicó versos pascales pertenecientes al *Officium Sepulchri* de Vich, Ripoll y Gerona. Dos de ellos pertenecían al siglo XII, con lo cual se demuestra la circulación de los textos en esta época por la zona hispana: YOUNG, Carl, *The Drama of Medieval Church*, Vol. II, Oxford, 1951 (1933), pp. 678-681.

<sup>378</sup> Hay un interesante texto sobre los aspectos dramáticos que acompañaban al canto de este tropo gracias a un pasaje de la *Regularis concordia*, obra escrita entre los años 959 y 979 por Ethelwold de Winchester para las iglesias y monasterios de Inglaterra. El Viernes Santo se disponía en una parte del altar un hueco cubierto con un velo blanco, que representaba al Santo Sepulcro mientras tres diáconos se acercaban a él cantando antifonas (*Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae?*). Se trata de una emotiva representación del siglo X donde se destaca que Jesús ya no está entre los mortales. Más tarde, el diálogo se amplió y se añadieron otras escenas y versiones. Para profundizar más ver MARTÍN DE RIQUER, Miguel, *Historia de la Literatura Universal*, Vol. II, 1984, p. 568. La secularización será inevitable tal y como destaca IAÑEZ, Eduardo, *Historia de la literatura. La Edad Media*, Vol. 2, Barcelona, 1989, p. 161.

<sup>379</sup> Existe constancia de dos ángeles en textos como el manuscrito de Würzburg (Universitäts-Bibliothek, ms. M. m.p.th. 2168), y en el Ordinario de la catedral de Soissons (Bibl. Nat, ms. lat. 8898). De todos modos, la liturgia oficial muestra cierta predilección por un solo ángel como se relata en Marcos y Mateo, en desacuerdo con el tropo que alude a ángeles en plural. La representación dramática sería una consecuencia directa del tropo.

<sup>380</sup> IÑIGUEZ, *Sobre tallas románicas del siglo XII*, en "Príncipe de Viana", 112-113 (1968), pp. 41-51.

<sup>381</sup> De hecho, en el capitel de San Juan de Duero la cuna del Niño se decora con un diseño cuadrangular, lo mismo que en San Juan de Ortega.

<sup>382</sup> FORSYTH, Ilene, *Magi and Majesty: A study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama*, en "The Art Bulletin", L. (1968), p. 221; Véase también MAZOUER, Charles, *Les indications de mise en scène dans les drames liturgiques de Pâques*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXIII (1980), p. 363.

<sup>383</sup> El motivo debió de recurrir a las representaciones funerarias clásicas en las que los familiares acompañan al difunto. Entre las primeras representaciones del tema destacan las que se ven en las ampollas de Monza, en el

siglo V ya aparece el ángel conversando con las mujeres y en el siglo VI surge otra variante en la que se añaden otros testigos: los apóstoles<sup>384</sup>. La inmutable tradición después de Constantino es la aparición de la piedra del sepulcro algo movida o dispuesta de pie, y un ángel (excepcionalmente dos) sobre la piedra levantada y dirigido hacia las Santas mujeres. La cuestión del número de Marías es menos complicada y dentro del modelo más antiguo Mâle destacó la tipología “helenística” que seguía el evangelio de San Marcos (con tres personajes femeninos), y la siria que se basaba en el modelo de San Mateo (en el cual aparecen dos mujeres)<sup>385</sup>. Según Millet, en general, aparecen dos mujeres en la tumba sobre todo en la zona de Bizancio, mientras que en Occidente suelen aparecer tres (este dato se relaciona con las dos tradiciones de los sinópticos)<sup>386</sup>. En ambos prototipos, al principio, el sepulcro reproducía el tipo *tugurium* del Santo Sepulcro pero hacia el siglo XII en Occidente se sustituyó por el tipo de sarcófago, por su parte los griegos siguieron utilizando la imagen de un edificio rectangular coronado por una rotonda. En la imagen-tipo, la postura del ángel cambia: se sienta sobre el sarcófago, sobre la tapa o permanece de pie, y en general se aprecia un desorden entre los soldados que yacen a los pies del sepulcro espantados o dormidos (aunque el número varía, el motivo aparece a menudo)<sup>387</sup>.

La tradición más habitual representa la piedra levantada (*lapidem sublatum, revolutum a monumento*). Suele haber un único ángel sentado (dos en excepciones) (*et sedebat super eum*) que se dirige a las mujeres y a los pies tres vigilantes observan la escena con estupor o caen al suelo (*veluti mortui*). El homenaje de los Reyes Magos se ve completado por el de las tres Marías (casualmente, o no, colocado en Santo Domingo justo debajo).

---

díptico de Milán, en la placa de marfil del British Museum, en el marfil de Munich, en el marfil del Museo South Kensington, en el marfil de Gannat, en los paneles de las puertas de Santa Sabina de Roma, en el sarcófago de San Celso de Milán, en un fragmento del sarcófago de Aix, en el mosaico de San Apollinar el Nuevo, en la miniatura del Evangelionario de Rábula (Florencia, Laurenziana, Syriac. Plut. I 56), etc.

<sup>384</sup> MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, Paris, 1960, p. 519-521.

<sup>385</sup> MÂLE, Emile, *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1953 (1922), pp. 85-86.

<sup>386</sup> Oriente ilustra el pasaje de Mt 28, 1-7 y Occidente el de Mc 16,1-10: MILLET, Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, Paris, 1960, p. 517.

<sup>387</sup> Tal y como se ve en un capitel de la Daurade, en los mosaicos de San Clemente de Roma, etc.

De acuerdo con todo esto, hay ejemplos múltiples de la escena tanto en Occidente como en Oriente. Es uno de los temas más representados en la iconografía española y se trata de un episodio de larga tradición, pero con notables diferencias<sup>388</sup>.

Aparecen dos ángeles en pocos ejemplos, pero entre ellos destaca el relieve lateral de San Miguel de Estella<sup>389</sup>. En él la postura del primero es muy similar a la de Soria excepto por sostener la tapa del sepulcro con la mano izquierda mientras señala con la derecha el interior de donde surge el sudario, el otro está de pie y se dirige a las tres Marías, ellas le miran mientras dos hablan. De todas maneras, es más frecuente que aparezca solo un ángel sentado sobre la piedra del sepulcro y su presencia sobre la losa en diagonal, en la zona de Castilla, marca un ámbito de influencias silenses. Según Schapiro, el ángel que aparece en el relieve de Silos con el manto agitado y los pliegues extendidos, no encuentra precedente en los Beatos mozárabes, sino en el de Saint-Sever (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8878)<sup>390</sup>. La verdad es que no interesa tanto su origen como los gestos que se repiten: así siempre señala hacia la tumba vacía, aunque en algunas ocasiones levanta la tapa del sepulcro del que aparece un paño blanco (el sudario). En cualquier caso los precedentes parecen ser claramente bizantinos.

F. 655

F. 644, 777

Para finalizar respecto a esta dovela, la visión del ángel que desciende del cielo destaca porque no se encuentra en ninguna otra ocasión. En realidad, aunque el significado del acto no es el mismo, en el ámbito peninsular la postura más cercana es la que aparece en Revilla de Santullán<sup>391</sup>. Y la más similar en miniatura es la que se puede ver en el Sacramentario de Saint-Étienne de Limoges (París, Bibl. Nat. lat. 9438), su precedencia temporal respecto a Soria podría indicar la posibilidad de que existiera un modelo común, pero no he encontrado ninguna referencia acerca de la filiación de esta obra. En la iluminación un ángel baja del arco que enmarca la escena y, en picado,

F. 445

<sup>388</sup> Se encuentra en capiteles de Villasayas, San Juan de Revilla de la Orejana, San Juan de Duero, San Nicolás de Soria, Garray, Calatañazor, Tiermes, claustro de la catedral de Pamplona, Sant Cugat del Vallès, catedral de Gerona, San Pedro el Viejo de Huesca, San Pedro de la Rúa de Estella, claustro de Tarragona. Figura asimismo en el tímpano de la puerta del Perdón de San Isidoro de León, en el sarcófago de Garcilaso de la Vega, en el friso de San Martín de Villanueva de la Peña, en las pinturas de San Baudelio de Berlanga, en un capitel de Santa María de Aguilar de Campoo, en San Cugat del Vallès, etc. En Francia se encuentra en Saint-Gilles-du-Gard, en Notre-Dame-des-Pommières, en Chartres, en Saint-Trophime d'Arles, en el capitel de Saint-Nectaire, en un capitel de Brioude, en un capitel de Saint-Pons-de-Thomières, etc.

<sup>389</sup> También hay dos ángeles en la galería de San Pedro de Caracena, en la pila de Calahorra de Bohedo, en un capitel de Torres del Río, en el claustro de Tudela, en la cámara Santa de Oviedo, en la pila bautismal de Colmenares de Ojeda, en Saint-Trophime d'Arles, en el friso del lado sur del ábside de Saint-Paul-les-Dax, en la miniatura del Monte Athos (Athos, cod. 587 m. fol. 171v), en la miniatura de la Biblia de Ripoll o Farfa (Roma, ms. Vat. lat. 5729, fol. 370), en la Biblia Floreffe (Londres, British Museum. Add. 17738 fol. 179v), en la Biblia Leaf (Victoria and Albert Museum), en la miniatura (Abb D.12 Ver Bib. cap. cod. C31v), en la Biblia de Ávila (Madrid, Bibl. Nac. vit. 15-1), etc.

<sup>390</sup> SCHAPIRO, Meyer, *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984 (1977), p. 73.

balancea un incensario hacia la tumba mientras otro ser alado permanece sentado en la tapa.

Así, pues no tengo constancia de ningún ángel que descienda del cielo a abrir la tapa del sepulcro en una composición similar. Por ello resulta ser un ejemplo hoy por hoy aislado y en este sentido es imposible determinar cualquier secuencia de vínculos iconográficos.

La dovela que sigue (A IV 12) está conectada con ésta ya que las Santas mujeres que iban a ofrecer sus perfumes se encontraron con la Resurrección, testimonio de la divinidad de Cristo, y se estableció el diálogo con el ángel en una representación típica del momento de la *Visitatio Sepulchri* mencionado anteriormente.

Como se ha dicho, los evangelistas no coinciden en el número y mientras Juan sólo habla de una, Mateo nombra a dos<sup>392</sup>. El que se ha seguido en esta imagen es Marcos, texto que ha condicionado el tipo artístico más habitual<sup>393</sup>. Son dos la Marías en menos cantidad de ejemplos como en el Tetraevangelio de Florencia (Florencia, Laurenziana Plut. lat. VI. 23, fol. 59v), en el claustro de Monreale, en las primeras representaciones de píxides. Sin embargo, son tres en bastantes obras más entre las que destacan los relieves castellanos de la galería de San Pedro de Caracena, San Juan de Duero, Santa Eufemia de Cozuelos, etc. En San Nicolás de Soria la escena es más abigarrada porque el marco del capitel determina la composición, pero los ademanes son iguales a los de Santo Domingo, dato que revela una misma concepción, como en Garray. Entre el resto de reinos peninsulares destaca el relieve de San Miguel de Estella donde las Marías están más elaboradas, y presentan tanto posturas como vestimentas variadas. A pesar de que en esencia el tema es el mismo, la calidad del relieve estellés revela un interés mayor que el soriano por el asunto. En cualquier caso, la representación de esta dovela es la más habitual en el territorio peninsular con lo que seguramente habría pocos cuadernos de bocetos que pudiesen determinar variaciones.

F. 428

F. 644

F. 654

- *El Anuncio de la Resurrección*

<sup>391</sup> Un ángel abre la tapa mientras otros inciencan el sepulcro vacío.

<sup>392</sup> Jn 20, 1: "el primer día de la semana va María Magdalena de madrugada al sepulcro cuando todavía estaba oscuro y ve la piedra quitada del sepulcro". Mt, 28, 1: "Pasado el sábado, al alborear el primer día de la semana, María Magdalena y la otra María fueron a ver el sepulcro".

<sup>393</sup> Mc 16, 1-3: "Pasado el sábado, María Magdalena, María la de Santiago y Salomé compraron aromas para ir a embalsamarle. Y muy de madrugada, el primer día de la semana, a la salida del sol, van al sepulcro".

Enteradas del Milagro, las Santas mujeres cumplen el encargo del ángel y transmiten la noticia al resto de discípulos (A IV 13). El evento se halla narrado en Mateo<sup>394</sup>. Y más o menos se dice lo mismo en Marcos y en Lucas<sup>395</sup>. No es un tema que se encuentre a menudo en las representaciones escultóricas y de hecho no tengo constancia de ninguna imagen que se ajuste totalmente al tipo de la soriana. Con frecuencia tras la Resurrección aparece la escena del *Noli me Tangere*, la duda de Santo Tomás o el encuentro de Jesús con los peregrinos de Emaús y al margen de un capitel del claustro de Pamplona y uno de San Pedro el Viejo de Huesca no he encontrado ningún ejemplo de la escena de este Anuncio de la Resurrección.

F. 777

En Pamplona se trata del momento en que María Magdalena comunica a Pedro la Resurrección, no hay duda de que es él pues lleva una enorme llave colgando de la muñeca. A diferencia del capitel navarro en Soria no se determina quién es el primero que habla con la mujer porque los cuatro del inicio de la serie llevan todos un libro como atributo. En cualquier caso, las composiciones no se parecen ya que en Pamplona hay un arco sobre Pedro, vegetales en primer plano, y tras la Magdalena aparecen otros dos apóstoles escuchando. En Santo Domingo están en fila, en una larga hilera de personajes que continúan hasta casi finalizar la rosca sin ningún tipo de adorno o accesorio.

La falta de más ejemplos comparativos genera la incertidumbre de no saber dónde se pudo crear esta composición que, sin duda, conecta con tres de las dovelas siguientes. De manera que ante la falta de otra explicación, propondré una basada en las irregularidades de montaje en el capítulo XV. De cualquier manera, los artistas de Santo Domingo debían de estar familiarizados con series de personajes bastante reiterativas ya que es sabido que en una de las arquivoltas de la portada norte de Silos se desarrollaba la escena de las Bodas de Caná y seguramente tal composición no debía de ser demasiado variada.

- *Apóstoles*

<sup>394</sup> Mt 28, 7-8: "Y ahora id enseguida a decir a sus discípulos: Ha resucitado de entre los muertos e irá delante de vosotros a Galilea: allí le veréis. Ya os lo he dicho. Ellas partieron a toda prisa del sepulcro, con miedo y gran gozo, y corrieron a dar la noticia a sus discípulos".

<sup>395</sup> Mc 16, 7-8: "Pero id a decir a sus discípulos y a Pedro que irá delante de vosotros a Galilea: allí le veréis como os dije". Lc 24, 9-10: "Regresando del sepulcro, anunciaron todas estas cosas a los Once y a todos los demás. Las que decían estas cosas a los apóstoles eran María Magdalena, Juana y María la de Santiago y las demás que estaban con ellas".

F. 126

Son los últimos testigos de la humanidad y divinidad de Cristo narrada a lo largo de las roscas de esta portada. Ellos transmitirán las ideas cristianas por toda la tierra y en consecuencia son los complementos que cierran este programa de testimonios como ejemplos de vida a seguir. En las dovelas siguientes (A IV 14, A IV 15 y A IV 16) aparecen los doce apóstoles en fila un tanto monótona y reiterativa. Todos comparten posturas de conversación, y sus gestos parecen indicar comentarios acerca de la Resurrección. Están quietos y algunos sostienen un libro o rollo entre sus manos y se dirigen la mirada (no es rara la representación del apostolado completo sin atributos que permitan diferenciarlos unos de otros). Sus actitudes varían mínimamente ya que todos están distribuidos a la misma altura y colocados a modo de procesión. En general, el colegio apostólico hace referencia a la Jerusalén celeste y resulta ser la imagen de la Iglesia triunfante. De nuevo, carezco de ejemplos en los que se encuentren los protagonistas de la escena representados de la misma manera que aquí<sup>396</sup>.

- *Aparición de Cristo a la Magdalena*

Con esta imagen se cierran las escenas de los testimonios de la Resurrección y la vida de Cristo (A IV 17). El Señor se apareció primero a la más ferviente de sus discípulos, la Magdalena, la mañana del Domingo de Pascua y le ordenó que no le tocara. La escena queda ambientada mediante un árbol que la enmarca en un exterior y cierra la serie del mismo modo que la ha abierto: con un vegetal (pero diferente al primero). En esta última dovela se representa el *Noli me Tangere* narrado escuetamente por Marcos y ampliado por Juan<sup>397</sup>.

El culto a la penitente de Magdala tuvo su apogeo entre los siglos XI y XII (por ello las múltiples representaciones en época románica)<sup>398</sup>. De hecho, la aparición de Cristo a esta santa fue un tema casi siempre olvidado en las representaciones

<sup>396</sup> Asociados a la muerte como en ciertos sarcófagos, también suelen aparecer en las jambas o estatuas-columnas de ciertas iglesias. De hecho, a veces forman un friso como en Sangüesa o aparecen en el dintel como en tímpanos franceses o bien se esculpen en las arquivoltas como se ve en San Miguel de Estella, etc.

<sup>397</sup> Jn 20, 14-18: "Dicho esto, se volvió y vio a Jesús, de pie, pero no sabía que era Jesús. Le dice Jesús: "Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?". Ella, pensando que era el encargado del huerto, le dice: "Señor, si tú lo has llevado dime dónde lo has puesto, y yo me lo llevaré". Jesús le dice: "María". Ella se vuelve y le dice en hebreo: "Rabunni" -que quiere decir: Maestro-. Dícele Jesús: "No me toques, que todavía no he subido al Padre. Pero vete donde mis hermanos y diles: Subo a mi Padre y vuestro Padre, a mi Dios y vuestro Dios". En Mc 16, 9-10 se especifica que: "Jesús resucitó en la madrugada del primer día de la semana, y se apareció primero a María Magdalena, de la que había echado siete demonios".

<sup>398</sup> Aparece en Saint-Gilles-du-Gard, en los mosaicos de Monreale, en un capitel de Autun, San Pedro de la Rúa, Tarragona, la Daurade, Aguilar de Campoo, en las pinturas de Bagüés, en las meditaciones de San Anselmo (Oxford Bodleian Libr. ms. auct. D. 2. 6 fol. 156), en el rollo Exultet de la catedral de Troya, en el

paleocristianas<sup>399</sup>. Aunque la formulación iconográfica es semejante a la de otras escenas (como la de la hemorroísa o el agradecimiento de Marta por la curación de Lázaro), en Soria la tipología responde al esquema más tradicional y no presenta ningún detalle digno de mención, aunque los ejemplos más cercanos difieren en ciertos aspectos. En el capitel de la galería este del claustro de la colegiata de Tudela, María Magdalena hace un ademán de levantarse (o inclinarse) frente a Cristo y le dirige la mirada mientras él, de pie, muestra su palma derecha. La composición es similar a la soriana excepto por las posturas y por la relación que se establece entre ambos: en esta dovela, bastante más distante.

F. 642

En cuanto al capitel de San Nicolás de Soria las principales diferencias son que se disponen dos árboles a cada lado y que la Magdalena llega a tocar a Cristo, además él no porta el nimbo característico del de Santo Domingo: el esquema no parece partir de la misma composición. Sin embargo, en otro ejemplo muy cercano: un capitel de los mártires de Garray las similitudes parecen ser mayores<sup>400</sup>. En cualquier caso, el modelo iconográfico de Soria está más en la línea de las composiciones habituales en el ámbito bizantino en las que la Magdalena se postra mirando a la tierra con el rostro casi en el suelo, a pesar de que en Santo Domingo no desciende tanto, sin duda, agacha la cabeza y no mira directamente al Señor.

- *Vinculación del ciclo de la Pasión con el resto del programa de Santo Domingo*

La iconografía de la Pasión cuenta con una presencia muy importante en el programa de Santo Domingo y muestra un desarrollo narrativo similar al de las escenas de la Infancia. La relación entre ambos ciclos es evidente por la propia conexión en las Escrituras y además porque simbólicamente la Encarnación se completa con la Pasión: para demostrar la humanidad de Jesús se evoca su Muerte en la cruz de la misma manera que se constata su divinidad con la Resurrección. Así, el misterio de la doble

---

Tetraevangelio (Florencia, Laurenziana Plut. lat. VI. 23, fol. 60v y fol. 97r), en la Biblia de Ripoll o Farfa (Roma, ms. Vat. lat. 5729, fol. 370), etc.

<sup>399</sup> Las primeras imágenes son las de las ampollas de Monza, en esa época aparece aproximadamente en la mitad de los sarcófagos, en las puertas de Santa Sabina, en el sarcófago de Avignon, en el sarcófago de Brescia, etc.

<sup>400</sup> No puedo llevar a cabo una comparación más detallada ya que la erosión es acusada, no tengo constancia de fotografías nítidas y además no he podido ver el interior de esta iglesia donde se encuentra este relieve.

naturaleza se explica perfectamente a partir de la conexión de las dos arquivoltas referidas al principio y fin de la vida terrena de Cristo<sup>401</sup>.

Como se puede comprobar el programa de la portada está basado en una idea coherente que trataré de explicar en el capítulo XI.

- *Algunas conclusiones*

Parece ser que los ciclos de la vida de Cristo se generalizaron y contaron con gran fortuna a lo largo del siglo XII; de hecho, muchas escenas hispanas que han sido tomadas como ejemplos comparativos se insertan en conjuntos iconográficos más extensos como el claustro de Tudela, San Juan de la Peña, el Burgo de Osma, Santo Domingo de Silos, Pamplona, la portada de San Miguel de Estella, Puente la Reina, las pinturas de Bagüés, San Isidoro de León, etc.

A pesar del éxito de algunos temas, ya he destacado que las composiciones de esta arquivolta no coinciden más que en ocasiones puntuales con la mayoría de obras hispanas y francesas. En consecuencia, es muy difícil aclarar las líneas de influencias para ciertas representaciones que se mantienen sin paralelo conocido o con escasas obras a tener en cuenta en la comparación (ocurre con las almas que surgen del costado de los ladrones, los ángeles que acompañan a José de Arimatea, el ser alado que desciende para abrir la tapa del sepulcro y las Marías que anuncian la Resurrección tras aparecer en el sepulcro). Además, algunos episodios resultan difíciles de interpretar porque no se pueden separar bien de las composiciones que los acompañan y se confunden en un mismo espacio narrativo con otras escenas (como con los primeros personajes de la arquivolta, el posible escarnio y el ángel cercano a José de Arimatea). Como resultado no he encontrado una fuente concreta para el conjunto pero, desde luego, el hecho de que no hayan llegado más composiciones cercanas a las sorianas no significa su ausencia. En cualquier caso, a primera vista la narratividad se vincula con los decorados ciclos bíblicos bizantinos en los que se resaltan las anécdotas, se multiplican los personajes y se complican los esquemas. Como he tratado de argumentar, ciertos evangelios profusamente decorados (del tipo de los conocidos como

---

<sup>401</sup> Por otro lado, el propuesto eje iconográfico vertical de las dovelas (que hoy por hoy no está tan claro cómo creo se ideó en origen) culminaría la interpretación del dogma propuesto en la portada con la visión de la Crucifixión, de modo que el Hijo se situaría en la misma línea que el Padre (identificado por la *Dextera*), la visión celestial de Abraham y los ángeles, y la propia Trinidad del tímpano. Así, en el contexto del programa la devoción por la humanidad de Cristo se complementaría con la divinidad, la exaltación de los mártires y la visión de la Gloria.

París 510, París 74, Laurenziana VI 23 y otros) presentan una disposición de las escenas similar a las que aquí aparece, aunque existen también otros temas que no se incluyen en Soria: la Última Cena, el Lavado de los pies, el Camino de la cruz, las Negaciones, el Descendimiento, etc. En este sentido me parece importante destacar que las escenas sorianas no tienen paralelos en el ciclo silense de los capiteles que sí se repite en iglesias como Osma, Moradillo, y otras (más o menos vinculadas al dominio de los temas del monasterio). Así, la fuerza formativa de la iconografía burgalesa, en contra de lo que sucede en ocasiones estudiadas con anterioridad, no tiene su reflejo en esta arquivolta de la Pasión. Acerca de esto es interesante resaltar que en el monasterio benedictino se encuentran algunos de los asuntos mencionados de los ciclos bizantinos que no se detallan en Soria. Seguramente la ausencia de los temas de la rosca soriana en la obra del segundo taller de Silos se debe a que ya existía un programa de Pasión y Resurrección realizado por el primer taller, así el ciclo se amplió a partir del segundo pero no se repitieron las figuraciones. Es posible que los artistas fueran conscientes de la necesidad de continuar las obras y por ello no existió la voluntad de repetir los temas de los pilares (de este modo se hizo hincapié en los momentos anteriores a la Muerte con el capitel del *Mandatum*)<sup>402</sup>.

Parece como si los artistas o promotores de ambas obras (Santo Domingo de Soria y Santo Domingo de Silos) conociesen un amplio ciclo bizantino que utilizaron de la manera que más les convino y al que interpolaron asuntos propios según los rasgos y peculiaridades más occidentales o hispanas. La huella de Silos ha desaparecido en la cuarta arquivolta pero no así la de Bizancio.

## - VIII. 5. Composición

Se ha podido constatar a partir de los múltiples ejemplos que he mostrado en este capítulo que no existe ni una sola obra tardorrománica peninsular tan decorada en sus arquivoltas como la de Santo Domingo de Soria. Si bien es cierto que la composición de cuatro roscas en la portada cuenta con paralelos, ninguno de ellos presenta todos los arcos decorados con escenas figurativas de carácter narrativo. En

---

<sup>402</sup> Esta idea de consciencia plena de lo que ya existía ha sido minuciosamente desarrollada por VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "Nova et Vetera" in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Univesidad de Columbia, 1986. Y tal y como apunta Boto respecto a la figuración teriomórfica: "el análisis histórico de los valores que informaron la figuración monstruosa del Segundo Taller requieren tener en consideración de modo simultáneo, las producciones del Primero": BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000, p. 147.

ocasiones las arquivoltas se esculpen con animales, vegetales, figuras geométricas, escenas bíblicas, baquetones y otros. A veces cada rosca presenta una unidad temática definida y puntualmente se van combinando, pero nunca, reitero, aparecen todas ornamentadas como aquí.

Entre los monumentos que presentan algún vínculo con Soria hay cuatro arquivoltas en Santiago de Agüero, pero ni una de ellas se decora; cuatro en Cerezo de Riotirón dispuestas en alternancia con boceles: vegetales en la primera, “veinticuatro” Ancianos en la segunda, seres fantásticos y plantas en la tercera, y una moldura sobresaliente en la cuarta; cuatro en la Magdalena de Tudela con personajes sagrados en la primera, arpias en la segunda, venados atrapados en la tercera y acantos en la cuarta, etc. Hay tres en Ahedo de Butrón, pero sólo se decora la primera con “veinticuatro” Ancianos; tres en Moradillo de Sedano: la primera con los veinticuatro Ancianos, la segunda con motivos variados de Infancia, Matanza y seres fantásticos, y la tercera con hojas de acanto; tres en San Andrés de Soto de Bureba en alternancia entre vegetales, animales y humanos, y combinando las disposiciones radiales con las longitudinales; tres en San Nicolás de Soria, la primera geométrica y el resto sin decorar; tres en Villasayas con baquetones y seres fantásticos, etc. Aparece una en Santiago de Compostela con los veinticuatro Ancianos; y una en Garray con motivos geométricos. Finalmente, hay cinco arquivoltas en San Miguel de Estella pero su disposición es longitudinal; no obstante, hay que tener en cuenta que se trata de la única portada que supera a Santo Domingo en número de roscas, y que es la que presenta unos ciclos figurativos más elaborados en su conjunto.

Sería necesario un estudio profundo de las arquivoltas hispanas para poder agrupar las obras y establecer los vínculos y paralelos. No es la tarea que se ha marcado este trabajo, con lo que únicamente pretendo señalar la importancia de la composición de los cuatro arcos sorianos. Analizado el conjunto, aunque existen similitudes compositivas frecuentes, ya que no hubo un único modelo a imitar, las coincidencias en la organización son escasas. Sin duda, la tradición estaba asentada, pero lo más corriente era colocar una serie de arquivoltas sin un programa narrativo tan extenso y complejo, de manera que no importaba tanto el número de dovelas pues se podían añadir vegetales, seres fantásticos o motivos geométricos sin alterar el sentido.

#### - VIII. 6. Conclusiones

Hasta el momento no se ha hablado lo suficiente de la importancia de las cuatro arquivoltas de Santo Domingo como para poder aprovechar toda la información que éstas ofrecen. Este estudio pretende ser un punto de partida que pueda abrir la interesante vía de conocimiento del trabajo de los artistas hispanos de la segunda mitad del siglo XII. Aunque el problema es complejo, es necesario abordarlo desde otros análisis monográficos de obras que en la actualidad no cuentan con explicación para ciertas particularidades (que podrían ser examinadas a partir de una comparación detallada).

En el conjunto de las roscas, aunque la diversidad recuerda que no existen reglas iconográficas claras, se ha visto un repertorio de esquemas repetidos a lo largo de una serie de ejemplos hispanos que parecen recoger una misma tradición. Buena parte de los datos apuntan a que habría llegado a la Península un ciclo de composiciones bizantinas completo (perteneciente a una Biblia profusamente decorada o correspondiente a bocetos de frescos o mosaicos). Ciertos detalles de Santo Domingo de Soria permiten profundizar en este argumento y he tratado de plantear la posibilidad de que los artistas sorianos tuvieran constancia de la fuentes bizantinas de una manera bastante directa. Sobre todo son dos los aspectos que permiten justificar esta hipótesis: 1. En las ilustraciones de los evangelios bizantinizantes se solían colocar los temas en el mismo orden que en la parroquia soriana, y 2. Algunas peculiaridades orientales se mantienen sólo en estas dovelas y no aparecen en otras obras cercanas que claramente beben del mismo vocabulario artístico.

Sin duda, uno de los puntos clave para comprender la iconografía de Soria es Silos, de manera que la presencia de los veinticuatro Ancianos y la Matanza se puede poner en conexión con la desaparecida portada norte del monasterio<sup>403</sup>. Pero al margen del reino de Castilla, ciertas escenas de la Infancia y la Pasión remiten a obras de Aragón, Navarra y Cataluña, donde significativamente el vínculo bizantino también es parte del sustrato de los temas coincidentes.

De todo lo dicho se puede proponer una interpretación en la que destaca el papel de Bizancio, no como explicación simplista para el problema sino como la base de una rica fuente de inspiración cuya importancia debió de ser más relevante de lo que

---

<sup>403</sup> En las obras orientales el desarrollo de la Matanza estaba con frecuencia aislado del resto de temas en una página aparte: aparecía en otro folio tras el episodio de la Huida en las miniaturas de París gr. 115, fol. 26; Copto 13, fol. 6v; Laur. VI 23, fol. 7; Vat. 1156 fol. 280, etc. Si los artistas de Silos conocieron este tipo de obras podrían haber decidido aplicar toda la escena a una arquivolta completa que es la que más adelante se copió en Soria.

hasta el momento se ha determinado. En el siguiente capítulo, dedicado al ciclo de los capiteles, se verá hasta que punto estas conclusiones se extienden al conjunto de la portada.