

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

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

Juan Antonio Gaya Nuño

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 799

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

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

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

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

1- *Relaciones con Silos*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tanto, que la primera campaña del claustro silense pueda ser anterior al 1100, encuentro también difícil situarla antes de 1120, al igual que no creo que su inicio haya rebasado la fecha de 1140”¹⁸. Las fechas oscilan entre 1095 y 1140. Si se admiten unas u otras es algo que no incumbe al estilo soriano (pues nada se relaciona con el primer taller), pero el lapso de tiempo que se considere ha transcurrido entre las obras de la primera campaña y las de la segunda podría ayudar a esclarecer ciertos asuntos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁸ *Ibidem*, p. 237.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2- Relaciones con Burgo de Osma

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 364, 624,
626-628

F. 36

F. 626-628

F. 625, 629-
630, 633

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

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

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

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

F. 617-618,
626-628

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

⁸⁷ *Ibidem*, p. 224.

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

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

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

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

Silos 2 —→ Osma —→ Santo Domingo de Soria⁹¹.

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

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

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

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

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

3- *Relaciones con iglesias burgalesas*

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 273

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

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

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

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

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

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

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

F. 747, 750

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

¹⁰¹ Remito al capítulo V.

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

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

F. 36

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

F. 750, 137

F. 747-749,
111

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 760

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 36

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

F. 708

F. 693-694

F. 604, 627

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 274

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 215, 221-
223, 668,
670-674

F. 639, 674

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

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

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

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

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

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

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

F. 676

F. 667, 671-673

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

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

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

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

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

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

¹³⁵ Véase el capítulo VIII.

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

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

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

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

¹³⁸ Véanse los capítulos VII y XI.

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

F. 599

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 335, 374

F. 36

F. 691-692

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 692, 664,
666, 334

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

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

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

F. 686, 663-665

F. 689

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

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

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

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

F. 36

inferior conociese de forma directa la obra del maestro de San Juan de Ortega¹⁶¹. En cualquier caso, en cuanto a las similitudes con las figuras de Santo Domingo, los cánones son bastante semejantes, pero no se parecen los rostros, ni los ojos, ni los pliegues de San Juan de Ortega en V (tipo L), ni siquiera las composiciones. A mi entender, este taller burgalés reitera algunas fórmulas calceatenses y quizá ciertos detalles oxomenses pero con notables diferencias de estilo, en consecuencia se acerca muy poco a Santo Domingo de Soria.

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

F. 4-6, 8, 12

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁸ A Col. Soria, cartulario fol. 1

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 646-64!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 639, 637

F. 638, 641

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

F. 632

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

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

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

F. 642, 644-
645

F. 634-636,
640

F. 36

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

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

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

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

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

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

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

F. 737

F. 739, 741-745

F. 36

F. 380

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

F. 746

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

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

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

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

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

5- Relaciones con iglesias sorianas II: la provincia

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

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

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

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

En la ermita de los **Mártires Nereo, Aquileo, Pancracio y Domitila de Garay** se ve una incidencia simplificada del estilo de Santo Domingo. Aunque es muy poco lo que se ha profundizado acerca de las filiaciones, según Quiñones “el conjunto presenta unas mismas características estilísticas y estéticas, lo que hace suponer que la portada sea obra de un mismo artífice cuya presencia se detecta en la cercana ciudad de Soria y que, dadas las concomitancias que guarda con la escultura oxomense pudiera proceder de la cantera de la catedral de Burgo de Osma”¹⁹⁰. Por su parte, Sainz Magaña destaca los contactos con Aragón en “el tema de la barca [la pesca milagrosa]”¹⁹¹. Y entre las consideraciones más recientes Boto apunta que “los dos capiteles de Cristo y sus discípulos y la Pesca milagrosa carecen de más paralelo que la girola calceatense [...] un ciclo de Natividad de resabios silenses”¹⁹².

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

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

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

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

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

F. 780 conoedores de los bocetos de Silos¹⁹³. Además, en otro de los capiteles, en el que aparecen los apóstoles en una barca, el estilo es muy similar al de San Pedro de Soria, dato que constata la posible dispersión de los artistas de la ciudad una vez acabadas las obras en las que trabajaban. No me parece acertada la filiación oxomense de la portada, ya que los monstruos de los capiteles no son relacionables con la calidad de Osma y aún menos los canecillos, que sí se pueden vincular con uno de los maestros del interior de Santo Domingo: el de las máscaras-ménsulas de las naves laterales¹⁹⁴. La puerta meridional de Garray consta de una arquivolta decorada geométricamente en su parte externa con un recurso igual al que aparece en el cimacio de Santo Domingo^{^^^}; y el tímpano tiene una gran roseta con parecida composición a la de San Juan de la Rabanera. F. 779 Los vínculos remiten de nuevo a la ciudad y creo que esta parroquia no se entiende sin las canterías sorianas. La importancia de Soria determina la secuencia cronológica, de forma que Garray es un reflejo del estilo de Santo Domingo y no al contrario. Una inscripción en un sillar del exterior del ábside porta una fecha sorprendente: 1231¹⁹⁵. En principio, parece demasiado tardía para el devenir artístico aquí descrito. Es llamativo que la inscripción aluda a la era cristiana (*ANNO DOMINI*), en vez de a la era hispánica, habitualmente usada en Soria durante la segunda mitad del siglo XII y la primera del XIII¹⁹⁶. O la realizó alguien ajeno a Castilla o fue copiada y mal interpretada más tarde, de hecho si se analiza con detalles es posible advertir que la letra fue labrada con posterioridad al sillar en el que aparece, además se sabe que en el siglo XIII sufrió una reconstrucción¹⁹⁷. En tal caso la referencia de 1231 podría mencionar la era, con lo que tendríamos como datación 1193, año relativamente acorde con lo aquí analizado (ya que las comparaciones estilísticas con Santo Domingo revelan una posterioridad en el tiempo para los relieves de Garray).

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

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

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

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

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

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

F. 370

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

F. 754-755

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

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

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

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

F. 718

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

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

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

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

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

F. 336

F. 677-680

F. 337

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

F. 715-716

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

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

F. 677-678

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

F. 781-785

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

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

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

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

F. 36

F. 709-714

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

6- Relaciones con Segovia

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

F. 796

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

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

F. 36

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

F. 528

F. 757

F. 378

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 36 En **Castillejo de Mesleón** existe una profusión de un tipo de pliegues paralelos que caen desde los hombros con la forma de)(. Estos plegados se realizan a partir de esquemas repetidos sin intención naturalista, en ciertas figuras se parecen más a Moradillo y presentan el tipo L. Las posturas ya no recuerdan a Santo Domingo y se puede ver la degeneración del estilo en los rostros y en las proporciones. Aunque la calidad es bastante aceptable, la pericia se limita a la ejecución de las pautas aprendidas.

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

F. 36 Los artistas de **San Pedro de Grado del Pico** están también dentro de la corriente estudiada y algunos autores como Bango los han vinculado a maestros aragoneses²¹⁹. Al respecto, Boto apunta que “a las derivaciones de lo aragonés y lo soriano se suman formas y temas de origen local”²²⁰. En la actualidad se conservan algunos capiteles de la galería porticada (aún tapiada). En la Adoración de los Reyes, el estilo de los plegados es similar al soriano y está formado a partir de una serie de incisiones paralelas en la zona de cada arruga, tipo cercano al I. En cualquier caso, las composiciones no se parecen mucho y no creo que se trate de un artífice procedente del taller de Santo Domingo, seguramente conoce las plantillas de Osma y la iconografía se relaciona más con el tipo de Biota o Agüero.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Silos 2 → Osma → Santo Domingo → Moradillo²³⁰.

- XVI. 2. Vinculaciones con obras aragonesas

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

F. 798

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

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

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

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

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

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

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

²³⁵ En la actualidad resulta imposible ver los relieves románicos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴⁶ *Ibidem*, pp. 111-113.

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

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

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

F. 760-765,
768

F. 36

F. 759, 73-74,
79

²⁴⁸ Ibidem, p. 117.

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

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

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

F. 36

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 36

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

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 50.

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

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

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

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

²⁶⁰ Ibidem, pp. 178-182.

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

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

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

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

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

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

F. 339
F. 721-728
F. 728
F. 722-723,
726
F. 36
F. 727

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

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

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

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

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

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

F. 36

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

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

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

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

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

F. 731, 738

F. 729-730,
732, 733

F. 730

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

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

- XVI. 3. Vinculaciones con obras navarras

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

F. 797

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 695-698,
701-704

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹² Ibidem, pp. 116-117.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F. 279-283

F. 604, 609

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

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

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

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

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

F. 279, 123

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

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

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

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

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

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

F. 36

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

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

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

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

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

³¹⁴ *Ibidem*, p. 18.

F. 650-657

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

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

F. 717, 719-720

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

F. 348-349

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

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

F. 36

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

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

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

- XVI. 4. Vinculaciones con obras riojanas

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

F. 758

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

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

F. 776-777

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³²⁸ *Ibidem*, doc. 59 y doc. 65.

³²⁹ *Ibidem*, doc. 76.

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

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

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

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

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

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

³³⁵ *Ibidem*, p. 188.

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

F. 36

F. 278

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

³³⁶ Ibidem, p. 188.

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

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

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

F. 277

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

F. 772

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

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

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

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

³⁴² *Ibidem*, p. 258, nota 230.

- XVI. 5. Vinculaciones con el foco de Compostela

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

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

F. 285, 347,
529, 773-775

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- XVI. 6. Conclusiones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

prudencia. Si en Silos se encontrara el origen del estilo de Osma, la secuencia se podría explicar con mayor facilidad.

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

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