

- IX. CAPITELES DE LA PORTADA

“La imaginación del artista no puede crear sin tipos y modelos”.

Ernst Gombrich

En los capiteles en los que se sustentan las arquivoltas se encuentra un ciclo historiado profusamente decorado que delimita la narración veterotestamentaria desde la Creación del mundo, pasando por los Orígenes del hombre, hasta la Caída y las consecuencias del Pecado Original¹. De este modo, en un ciclo temático de principio y final, se muestra la relación de Dios con su creación.

A pesar de la enorme importancia iconográfica de los relieves, éstos no han sido más que nombrados en la mayoría de los estudios que han tratado sobre Santo Domingo². Desde siempre, la parte que ha despertado mayor interés ha sido la que

¹ Las roscas descansan sobre un cimacio (del que hablaré más adelante) que cubre los diez capiteles situados a ambos lados de la puerta. Estos capiteles, de forma troncopiramidal invertida, a su vez se sitúan sobre una serie de columnas que se alternan con seis columnillas estrechas de cabeza triangular. La colocación de los elementos es simétrica y por lo tanto hay cinco columnas gruesas a cada lado del vano, apeadas todas sobre un plinto que recorre la parte inferior de la fachada.

² Remito al capítulo III sobre el estado de la cuestión para conocer más datos de los que a continuación destaco. Rabal es el primer autor que da noticias de esta parte de la fachada: RABAL, Nicolás, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia. Soria*, Barcelona, 1889, p. 272. Poco después, hace referencia a los capiteles RAMÍREZ ROJAS, Teodoro, *Arquitectura románica en Soria*, Soria, 1894, p. 34. Pero en general, la mayor parte de los autores que de una manera u otra se han aproximado a este ciclo han aceptado las identificaciones de los temas señaladas por Gaya Nuño (a pesar de que muchos no hacen referencia a su fuente de información): GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, pp. 136-137. También el conde de Ripalda se detiene en los capiteles pero no añade nada diferente: MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé). Art and History*, Madrid, 1972, pp. 9-10. Lo mismo sucede con BOCIGAS MARTÍN, Santos, *La arquitectura románica de la ciudad de Soria*, Soria, 1978, pp. 81-85. Sin embargo, Lacoste aporta algunas ideas acerca de la estilística en LACOSTE, Jacques, *Le maître de San Juan de la Peña (XIIème siècle)*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, X (1979), pp. 179-180, 182. En un artículo que forma parte de su tesis doctoral también habla de los capiteles SAINZ MAGAÑA, Elena, *Estudio iconológico y simbólico de la fachada de Santo Domingo*, en “Celtiberia”, 66 (1983), pp. 363-372. Y como era de prever, en su tesis reitera lo mismo: SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), pp. 184-185. En 1985 Jiménez Gonzalo identifica algunas escenas con el texto correspondiente pero no añade nada más interesante al respecto: JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo*

corresponde a las arquivoltas y aún así, como se ha visto, pocos han sido los análisis minuciosos.

Al margen de la escasa atención que se ha prestado al ciclo, el hecho de no poder citar ningún paralelo en la escultura hispánica del momento da cuenta de la importancia del conjunto³. De la misma manera, tampoco es frecuente la conservación de un ciclo monumental del Antiguo Testamento tan completo en otros lugares fuera de la Península⁴. Sin embargo, es ciertamente habitual la aparición de la mayor parte de las escenas en códices medievales más o menos decorados. Al respecto, Rudolph ofrece un dato significativo: “en el siglo XI sólo hay siete Creaciones en miniatura, no hay menos de sesenta y una en el siglo XII y doscientas treinta y tres en el siglo XIII”⁵. Para el caso de Santo Domingo, la escasez de ejemplos monumentales hace que las coincidencias más interesantes se centren en torno a las ilustraciones de miniaturas (en la misma línea que vengo apuntando desde los inicios del estudio)⁶. Así, en el transcurso de este capítulo trataré de concretar a qué trayectoria iconográfica corresponde Santo Domingo e intentaré determinar si las escenas se incluyen dentro de un repertorio de imágenes de tradición bizantina o si por el contrario responden a un ciclo occidental. Como resultado, el análisis del repertorio iconográfico corroborará o no lo que se ha dicho hasta el momento respecto a las arquivoltas.

Al buscar los posibles modelos de las figuras y las composiciones es importante tener en cuenta que la mayoría de obras sólo hacen referencia a algunos momentos

Domingo. Iglesia y monasterio, Soria, 1985, pp. 37-43. Finalmente, entre las menciones más recientes destaca PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo de Soria: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, en “Liño”, 10 (1991), p. 52; y VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, pp. 73-78. Las aportaciones de los autores mencionados son de un valor bastante desigual y, a mi juicio, algunas de las identificaciones son erróneas.

³ Salvo contadas ocasiones, las escasas similitudes con otras obras no son más que parciales y a menudo las escenas que coinciden aparecen aisladas.

⁴ Por ejemplo, entre los temas veterotestamentarios Crozet destaca que: “la Saintonge no ofrece ninguno antes del Pecado original”: CROZET, René, *L’art roman en Saintonge*, París, 1971, p. 133. Algo similar ocurre en cuanto a las escenas de las arquivoltas románicas. Entre las estudiadas por Boss-Favre sólo destacan por mostrar el Antiguo Testamento seis iglesias (Sainte-Éulalie de Benet, Besse, Berteaucourt-les-Dames, Saint-Étienne de Bourges, Montivilliers y Saint-Denis), y entre los temas esculpidos sólo se menciona el de la Tentación de Adán y Eva como el más importante. En cuanto a los capiteles en los que se sustentan las roscas, a pesar de que esta autora no los estudia, es importante destacar que a partir de las ilustraciones se puede comprobar que no existen ciclos historiados: BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987).

⁵ RUDOLPH, Conrad, *In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth century*, en “Art History”, 22 (1999), p. 29.

⁶ Intentaré justificar estas ideas a partir del mayor número posible de ejemplos, aún a riesgo de mostrar listados de obras un tanto pesados. Este capítulo se diferencia del anterior porque la relativa ausencia de composiciones escultóricas similares en el ámbito peninsular hace que los análisis no resulten tan clarificadores, por ello es necesario acudir a los paralelos en ciclos miniados.

bíblicos puntuales que, por otro lado, coinciden pocas veces con los que se presentan en los capiteles sorianos. De este modo, para hallar los paralelismos e influencias entre las variantes de las escenas es necesaria la comparación, y al establecer los compartimentos surgen las dificultades. Tal y como se ha hecho en los análisis iconográficos anteriores, he establecido una organización con otras obras de diferentes géneros artísticos y, a partir de ciertas consideraciones generales, he decidido basarme en las diferencias fundamentales que se encuentran al confrontar las imágenes. Para ello he hincapié en detalles o peculiaridades como la aparición o ausencia de la figura del Creador, su posición (en pie, sentado, en busto) y la de los otros personajes, la postura de los brazos o piernas, las vestimentas, los atributos, los elementos que acompañan la escena, etc. Aparte de estos datos, existen múltiples desigualdades entre las representaciones: mientras en ocasiones se condensan las jornadas en una misma imagen, otras veces se diferencian en varias, en algunos casos se detalla cada momento, se simplifican las acciones, etc. Por ejemplo, en uno de los primeros ejemplos cíclicos de los que se tiene constancia: los frescos de San Pablo Fuori le Mura (conocidos por diseños del siglo XVII, copia en la Bibl. Barb. Vat. 4406) los seis días están reunidos en una sola imagen y siete representaciones están dedicadas a la Historia de Adán y Eva (parece estar admitido que la versión monumental del Génesis nació en estas pinturas y de ahí su importancia)⁷. Respecto a la cercanía o distancia con el modelo es interesante destacar que en Soria se resuelve la historia de manera coherente sin contaminaciones iconográficas. Así, aunque algunas escenas presentan cierta problemática en cuanto a su identificación, en el resto la relación con el tema es bastante clara y las mayores incertidumbres sólo se ven en el primer capitel (Cp 1) y en los frisos del montante de las jambas (Cp 5 y Cp 6).

Este apartado pretende abordar el análisis del ciclo desde la perspectiva del conjunto para, en primer lugar, avanzar a partir del estudio de las peculiaridades iconográficas; en segundo lugar, desentrañar la situación que ocupó Santo Domingo en el panorama peninsular; y finalmente, resaltar su importancia por ser uno de los pocos casos escultóricos que ha llegado hasta la actualidad.

⁷ VVAA, *Enciclopedia dell'Arte medievale*, Vol. VI, Roma, 1991, p. 449.

- IX. 1. Ciclo de los seis días

Los relieves comienzan con la parte que corresponde al primer libro del Antiguo Testamento: el Génesis. La llamada “Obra de los seis días” rara vez se encuentra representada íntegramente en la Edad Media, y Santo Domingo no es una excepción⁸. En los capiteles sorianos aparecen seis escenas correspondientes al comienzo de todo: Separación de las aguas (Cp 1), Creación de las estrellas (Cp 1), Creación del sol y la luna (Cp 1), Presentación del Paraíso (Cp 1), y Creación de Adán y Eva (Cp 2)⁹. Sin embargo, estas acciones no corresponden a cada uno de los días señalados en la obra divina: no aparece la Creación de la luz, ni la de la tierra, ni la de las plantas, ni la de los animales¹⁰. Según indica Kirschbaum, no existe un tipo generalizado de representación de la Creación en el siglo XII¹¹. De hecho, las primeras versiones de la “Obra de los seis días” tan sólo suelen incluir los puntos básicos de los primeros versículos. Así, el panorama iconográfico de la representación de la Creación es confuso: el relato bíblico ofrece puntos contradictorios (como ocurre en la articulación entre Gn 1, 1 y Gn 1, 2), y además existen controversias teológicas que las interpretaciones patrísticas no ayudan a aclarar. A pesar de ello, en el siglo XII y sobre todo en el campo de la miniatura, “explota el interés en los seis días”¹². En este sentido, Mentré realiza una comparación temática con el siglo XI y también destaca su auge en la siguiente centuria a la vez que afirma “la iconografía de la Creación es [...] muy abundante en la Edad Media”¹³. De esta manera se constata que el ciclo del *Hexaemeron* contaba con una importancia notable entre los temas bíblicos, consideración de la que participó Santo Domingo de una manera realmente destacada. Y aunque resulta sorprendente la presencia de todas estas escenas dedicadas a la Creación (ya que, tal y como se verá, tan sólo se encuentran algunos paralelos en obras más

⁸ Réau indica que la escasa presencia de ciclos completos se debe a “las dificultades de la traducción plástica o a consecuencia de la falta de concordancia prefigurativa entre los cinco primeros actos de la Creación”: RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996 (1956), p. 88. Sea por esta u otra cuestión, lo cierto es que en época románica no se encuentra nunca representado el relato de manera íntegra.

⁹ El estudio de la Formación de los primeros padres se llevará a cabo en el apartado IX. 2, correspondiente al segundo ciclo que he considerado como tal: el de la Creación del hombre, el Pecado, el Castigo y el desenlace. El hecho de dividir la temática soriana en dos unidades permite facilitar el análisis comparativo con otras obras.

¹⁰ Temas que sí se encuentran en algunos de los ejemplos cotejados a los que hago referencia.

¹¹ KIRSCHBAUM, Engelbert, *Lexicon der Christliche Ikonographie*, Vol. I, Friburgo, 1968, pp. 99-121.

¹² RUDOLPH, Conrad, *In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth century*, en “Art History”, 22 (1999), p. 32.

¹³ MENTRÉ, Mireille, *Éléments bibliques et non bibliques dans l’iconographie de la Création au XI siècle*, en “Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France” (1986), p. 125.

tardías), el papel de los capiteles sorianos nunca ha sido, hasta el momento, suficientemente resaltado.

- *Separación de las aguas*

El tema que inicia la serie se sitúa en la parte izquierda del capitel doble (Cp 1) y corresponde a una escena del principio del Génesis: el pasaje de la Separación de las aguas¹⁴. Lo que aquí se ilustra coincide exactamente con el relato de la Biblia¹⁵. Pero a pesar de que la relación con el texto es clara, ciertos autores han dado una identificación diferente a esta escena. Así, Gaya Nuño considera que “comienza el ciclo del Antiguo Testamento con un doble capitel, que representa la Creación del mundo, allí se ve al Padre Eterno, separando las tierras de las aguas”¹⁶. No estoy de acuerdo con esta interpretación pues lo que presenta Dios en sus manos es igual en la parte superior y en la inferior, en el caso de que fuera la tierra y el agua seguramente ambos elementos estarían representados de manera diferente para no confundirlos (tal y como sucede en otros ejemplos). Además, como he apuntado, considero muy claro el texto ya que en él se especifica “y apartó las aguas”, con lo cual el Creador consta como un sujeto activo en la acción, en la mención acerca de la tierra y las aguas él no actúa, ordena¹⁷. Al margen de la trayectoria iconográfica a la que pertenece esta manera de representar el asunto, parece que los artistas tradujeron en imágenes exactamente lo que el Génesis decía en palabras.

En cuanto al uso del tema, tengo constancia de variaciones que no corresponden a la tipología soriana, y lo cierto es que no he encontrado ninguna obra que se ajuste exactamente a la imagen de este capitel. En general, las mayores diferencias se basan en la postura de Dios y en la forma de representar o colocar las aguas¹⁸. De hecho, en el modo

F. 127

¹⁴ Este capitel contiene varias imágenes diferenciadas que conciernen a algunos de los episodios donde se mencionan los Orígenes del mundo. En el ámbito compositivo destaca el movimiento generado por las posturas de los personajes que no se repiten (a pesar de que se parecen), e incitan a que la visión del espectador realice un recorrido zigzagueante. Hablaré más sobre las cuestiones formales en la tercera parte de este trabajo.

¹⁵ Gn 1, 6-8: “Dijo Dios: “Haya un firmamento por en medio de las aguas, que las aparte unas de otras”. E hizo Dios el firmamento; y apartó las aguas de por debajo del firmamento, de las aguas de por encima del firmamento. Y así fue. Y llamó Dios al firmamento “cielos”. Y atardeció y amaneció: día segundo”.

¹⁶ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, pp. 136-137.

¹⁷ Gn 1, 9-10: “Dijo Dios: “Acúmulense las aguas de por debajo del firmamento en un solo conjunto, y déjese ver lo seco”; y así fue. Y llamó Dios a lo seco “tierra”, y al conjunto de las aguas lo llamó “mares”, y vio Dios que estaba bien”.

¹⁸ En esta línea resaltan modalidades totalmente diferentes como la de la Biblia de Sancho el Fuerte de Navarra, en la cual desaparece totalmente la figura del Creador. Para presentar la Separación de las aguas se utiliza un enorme círculo dividido en dos partes de igual tamaño con la inferior completa de ondas. La parte que más interesa de la Biblia de Pamplona se conserva incompleta (Harburg. Schlossbibl. Coll. Oettingen, ms. 1-2, lat 4^o 15) y corresponde a momentos posteriores del ciclo de la Creación. Para conocer el

F. 483

de figuración más frecuente de época románica las aguas se encuentran inscritas en un círculo que sostiene, o bien señala, el Creador de diversas maneras¹⁹. Sin duda, la iluminación de manuscritos constituye el ámbito en el que se encuentra el mayor número de ejemplos comparables y en este sentido, una de las composiciones que aparece como más cercana a Santo Domingo es la que se observa en la página del Génesis de la Biblia de Corbie²⁰. Otras correspondencias resaltan, aunque con matices, en las *Antiquitates Judaicae* y en la Biblia de Polonia²¹. Por otro lado, es importante señalar que a menudo falta este tema en ciclos que muestran ciertas coincidencias con escenas posteriores sorianas²².

F. 482

F. 523, 509

manuscrito es esencial la reconstrucción propuesta por BUCHER, François, *The Pamplona Bibles, A facsimile compiled from two pictures. Bibles with martyrologies commissioned by King Sancho el Fuerte of Navarra*, New Haven-Londres, 1970. Esta representación de los primeros días del mundo que sigue un esquema circular es típica de la concepción de la Creación que se tenía en el siglo XIII. Según Mentré la idea corresponde, en cierta medida, con las especulaciones sobre la forma del universo de Honorio Augustodunensis en el *De imagine Mundi*. MENTRÉ, Mireille, *Peintures de manuscrits hispaniques des XII^e et XIII^e siècles: L'iconographie de la Création du Monde*, en "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", XV (1984), p. 203.

¹⁹ Entre los ejemplos de este tipo destacan obras del siglo XII y XIII como los mosaicos de la Capilla Palatina de Palermo, la Biblia de Michaelbeuern (Michaelbeuern, Stiftsbibl. cod. perg. I, fol. 6), el manuscrito llamado Maciejowski (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 638, fol. 1r), el Salterio de Sant Albans (también conocido como Biblia Lothian, Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 791, fol. 4v), etc. Tal y como he apuntado antes, hay otros ejemplos que muestran similitudes con Santo Domingo en detalles puntuales como la representación de las aguas de forma ondulada (aunque este dato no es significativo porque resulta ser habitual, lo menciono porque aparece en obras que se vinculan con Soria respecto a otras posturas o escenas). Así ocurre en la Biblia de Merseburg (Merseburg, Domstiftsbibl. cod. I, fol. 9v) donde Dios está de frente y levanta los brazos, mientras por detrás se representa el agua; en la Biblia de Ste-Geneviève (París, Bibl. Ste-Geneviève, ms. 8, fol. 7v) donde aparece la imagen del Creador en un medallón, en posición frontal como la anterior, y de fondo se sitúan las aguas separadas, etc. En relación con lo que he apuntado en la introducción a este capítulo, quiero dejar constancia de que este tipo de correspondencias estructurales no indican ninguna dependencia directa. Al carecer de ejemplos temáticos totalmente coincidentes, algunas composiciones similares con temas diferentes permiten señalar que seguramente se conocían esquemas comunes para ciertas figuras y algunas composiciones, modelos que se basaban en bocetos que circulaban con más o menos asiduidad.

²⁰ Biblia de Corbie (París, Bibl. Mazarine, ms. 36, fol. 6). En este manuscrito se presentan varios recuadros con los momentos de la narración bíblica y el que más se parece a la escena soriana (en cuanto a la posición del protagonista) es el que corresponde a la Creación del cielo y la tierra: Dios está de semi-perfil en la misma postura, y cruza los brazos en aspa para separar el cielo de la tierra, la diferencia es el tratamiento del cielo (en ondas horizontales), y la tierra (en pequeños montículos ovalados). Por lo demás, la semejanza es obvia aunque en Corbie Dios baja el brazo derecho y sube el izquierdo (lo contrario de lo que ocurre en Santo Domingo). En lo que respecta a la escena de la Separación de las aguas en esta Biblia, el perfil del Creador se presenta más acusado y los brazos se colocan paralelos para coger una masa ondulada que está delante (por encima se encuentran las aguas superiores y por debajo las inferiores). Aún así, y a pesar de las diferencias, existen paralelos entre ambos esquemas.

²¹ En uno de los medallones de las *Antiquitates Judaicae* (Chantilly, Museo Condé, ms. 1632, fol. 3r) de *Flavius Josephus*, datada a finales del siglo XII aparece Dios en la misma postura que en Santo Domingo, pero en este caso sostiene en sus manos dos esferas que corresponden a los astros. Excepto en ese rasgo, el resto de la escena es igual. En este ámbito también resalta uno de los medallones que ilustran la primera página del Génesis de una Biblia perdida de Polonia de finales del siglo XII (Varsovia, Bibl. Narodowa, ms. lat. F. vel. I. 32). Aunque en él aparece Dios con un enorme círculo en cuyo exterior están las aguas, la postura del Creador (sobre todo en la posición de los brazos) resulta ser muy cercana a la de Soria

²² Principalmente está ausente en las obras que comienzan en Gn 1, 2: "La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas". Para representar

F. 456, 475,
455, 556

Con frecuencia las aguas separadas sirven de marco para encuadrar la escena de la Separación de la tierra de los mares (día tercero) y, aunque el significado es otro, la composición recuerda vagamente a la soriana: es lo que ocurre en la cúpula de San Marcos de Venecia²³. Como ya ha sido puesto de manifiesto, las relaciones entre pinturas o mosaicos y miniaturas son en algunos casos evidentes²⁴. Concretamente, las similitudes entre San Marcos y el Génesis Cotton han sido aceptadas por la mayoría de los investigadores; en esta línea, la importancia del ciclo veneciano y la tradición a la que pertenece será resaltada en algunas ocasiones en lo que respecta a ciertas afinidades reflejadas con Soria²⁵. Sin embargo, ciertos detalles iconográficos de estos mosaicos alejan la posibilidad de la existencia de un prototipo común para ambas obras²⁶.

este texto algunos miniaturistas muestran el Caos como un *Abyssus*, un océano con corrientes de agua y peces. Esta escena, que falta en Soria, es la que abre el ciclo de algunas Biblias del XI como la de Roda o Noailles (París, Bibl. Nat. lat. 6, t. I, fol. 6), y la de Farfa o Ripoll (Bibl. Vat. lat. 5729, fol. 6r). También aparece en el Pentateuco Ashburnham o de Tours, atribuido al siglo VIII (París, Bibl. Nat. Nouv. Acq. lat. 2334), en obras del siglo XII como en el Manuscrito de Tortosa (Catedral, ms. 20, fol. 5), etc. Según Sherman, esta personificación del abismo está relacionada con la iconografía bizantina: SHERMAN, Randi, *Observations on the Genesis Iconography of the Ripoll Bible*, en "The Rutgers Art Review", II (1981), p. 4. Otra variante del pasaje es la que representa una paloma sobre las aguas (correspondiente al espíritu divino) como ocurre en el Tapiz de la Creación de Gerona, fechado alrededor de 1100. Esta representación, según Palol, no tiene nada de hispánica y se relaciona con una versión de la Vulgata: PALOL, Pere de, *El tapís de la Creació de la Catedral de Girona*, Barcelona, 1986, p. 94. También se muestra esta peculiaridad en la Biblia de Sainte-Marie-du-Parc (Londres, British Library, Add. 14788, fol. 6v) y en los mosaicos de San Marcos de Venecia. Aunque estas figuraciones no conectan directamente con la composición soriana, hago referencia a ellas ya que se muestran como significativas de otras maneras de interpretar las fuentes bíblicas y permiten constatar que las tradiciones a las que pertenecen estos ejemplos nombrados no son las mismas que las de Santo Domingo.

F. 473

F. 458, 493

²³ Dios aparece señalando la tierra esférica mientras tras ella se sitúan tres ángeles y como fondo se encuentran las aguas onduladas superiores e inferiores separadas). Aunque la imagen del Creador difiere de la soriana por la colocación de los brazos, la carencia de barba, el atributo (un bastón rematado en cruz) y otros detalles, resulta cercana a nivel general.

²⁴ Tema ampliamente desarrollado por KITZINGER, Ernst, *The Place of the Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, 1975; *The Byzantine Contribution to Western Art to the Twelfth and Thirteenth centuries*, en "Dumbarton Oaks Papers", 20 (1966); WEITZMANN, Kurt, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, 1970 (1947); y KESSLER, Herbert (ed), *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illustration*, Chicago, 1971. Estos autores consideran que los carnés de modelos explican la copia monumental de las miniaturas por medio de los diseños más que por el préstamo de libros (que eran demasiado preciosos).

²⁵ El Génesis Cotton (fechado en el siglo V y, según Beckwith obra de un pintor alejandrino) no se conserva completo, y lo que se conoce en la actualidad se debe a la copia realizada por Peiresc que se encuentra en París (Bibl. Nat. ms. fr. 9530). El original fue destruido en un incendio en 1731, lo poco que se logró salvar está en Londres (British Museum, Otho B. VI). La relación entre los mosaicos venecianos y este ciclo de miniaturas fue demostrada a finales del siglo XIX por TIKANNEN, J., *Die Genesismosaik von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel*, Helsingfors, 1889. Varios han sido los investigadores que han seguido esta hipótesis y han desarrollado estas ideas, entre ellos destacan: BECKWITH, John, *Arte paleocristiana y bizantina*, Madrid, 1997 (1970), p. 82; WEITZMANN, Kurt y KESSLER, Herbert, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton, 1986, p. 36; etc. La importancia del Cotton se debe, entre otras cuestiones, a la gran cantidad de figuración que presentaba (alrededor de 360 miniaturas cuyo resultado era casi "cinematográfico". Al respecto Rudolph concreta "estimado en 339": RUDOLPH, Conrad, *In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth century*, en "Art History", 22 (1999), p. 30. Asimismo, su enorme impacto en la representación de

En relación con la producción pictórica, es importante llamar la atención sobre el hecho de que no hay ningún ciclo iconográfico en la Península que comience con la Creación del mundo. Sureda destaca que “no es habitual en la pintura y puede decirse que la Creación de Adán es el primer episodio que aparece representado normalmente”²⁷. De la misma manera, en el campo de lo escultórico no tengo constancia de ninguna obra igual a la soriana y únicamente tres ejemplos pueden resultar, en cierta medida, cercanos (aunque igual que ocurre con San Marcos de Venecia, las fechas de ejecución son posteriores al marco cronológico propuesto para Santo Domingo). Así, destaca un capitel en la jamba izquierda de la Puerta del Juicio de la catedral de Tudela²⁸, una escena de la

F. 527

ciclos del Antiguo Testamento lo hace crucial en el estudio de las vías de creación de los ciclos bíblicos ya que de él derivó una tradición iconográfica de enorme trascendencia. Algunos autores como Rudolph creen que el Cotton era un cristianizado ciclo judío y por ello “seguramente la presentación clásica de la Creación es el frontispicio de la Biblia de Grandval, aunque no depende del Cotton”: *ibidem*, p. 31. Ya antes Weitzmann y Kessler habían destacado la idea de que el arquetipo al que pertenecía el Cotton aún era aún más extenso que él y posiblemente mostraba detalles apócrifos y relaciones con la tradición judía: WEITZMANN, Kurt y KESSLER, Herbert, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton, 1986, p. 37. En cualquier caso, lo que importa para este estudio es que se trata de un precedente (aunque muy lejano) sumamente importante para comprender el desarrollo de los paralelos iconográficos en zonas, en un principio, sin nada en común. Posiblemente del Cotton surgió la mayoría de variantes que se repitieron a lo largo del mundo tardoantiguo y medieval, los artistas escogieron las escenas que más les interesaban y seguramente las alteraciones de este ciclo (que fueron copiadas en diferentes contextos a lo largo de mucho tiempo) dieron lugar a tradiciones diferenciadas. De hecho, la fusión del Cotton con los Octateucos bizantinos (según Beckwith copias de un prototipo preiconoclasta) derivó en arquetipos que hoy no existen y cuya influencia, unida a las tradiciones locales pudo dar lugar a ciclos como el que se copió en Santo Domingo. Por otro lado, la importancia de los Octateucos que existen en la actualidad se debe al considerable número de miniaturas que tienen. Entre los manuscritos griegos de los siglos XI y XIII se conservan seis: Vat. gr. 746, Vat. gr. 747, Esmirna (Evangelical School, cod. A I), Serrallo (Topkapi Saray, Bibl. cod. 8), Vatopedi y Laurent. Plut. V. cod. 38. Según Lassus la tradición se remonta a un posible arquetipo anterior al siglo III: LASSUS, Jean, *La Création du monde dans les octateuques byzantins du douzième siècle*, en “Monuments et Mémoires” (1979), pp. 85-86. El asunto es enmarañado y las conexiones iconográficas no son claras, pero a pesar de ello creo que resulta básico conocer estos datos y resaltar la importancia tanto del Cotton como de los Octateucos bizantinos. Ambas tradiciones aparecerán reiteradamente en los análisis de este capítulo.

²⁶ Por ejemplo, la relación de San Marcos con el tipo angelológico de la Creación, mencionado por Kirschbaum como “una de las peculiaridades románicas”, no se encuentra en Santo Domingo (más adelante retomaré este asunto).

²⁷ A pesar de que a menudo la conservación de la decoración mural es parcial y faltan escenas, lo que ha llegado permite establecer el “programa tipo”. Según Sureda el caso de Bagüés podría ser considerado como tal: SUREDA I PONS, Joan, *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid, 1985, pp. 62-63.

²⁸ En la portada de la catedral de Santa María, el Creador se halla en posición parecida a la de Soria, pero sostiene una bola con ambas manos (seguramente la tierra), lo que hace que los brazos se sitúen paralelos y no en forma de aspa. Por detrás de la esfera, como fondo, están las aguas representadas de manera más compleja que en Santo Domingo. Según Melero, la filiación de este taller parece apuntar a conjuntos franceses del último románico y primer gótico: MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela. (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, p. 161. Más adelante volveré a mencionar el caso de Tudela, pues resulta ser uno de los ciclos monumentales más completos de entre los que conservan esta temática.

F. 469-471

arquivolta de Santiago de Puente la Reina²⁹ y, fuera de la Península, una dovella de la fachada occidental de la catedral de Laon³⁰. Estas escenas no pueden ser consideradas más que consecuentes de una trayectoria iconográfica cuya vinculación se debe buscar en torno a Francia. La tradición a la que pertenece el capitel soriano parece ser diferente (de hecho, el tema no es exactamente el mismo). Así, al no poder establecer una línea de argumentación sólida, resulta necesario acotar más el campo de las explicaciones.

Hasta el momento, en el estudio del tímpano y las arquivoltas las mayores coincidencias iconográficas se han establecido en torno a la zona del reino de Castilla, y dentro de este perímetro, sin duda, el ámbito silense es el que ha concentrado el interés principal. Sin embargo, no hay constancia de que existiera en el monasterio benedictino un ciclo de Creación que pudiera servir como precedente para el de Santo Domingo³¹. De modo que, tal y como sucede con otras peculiaridades, las cercanías temáticas en cuanto a los ejemplos escultóricos se decantarán hacia la zona de Aragón. Acerca de las iluminaciones, éstas conducen indirectamente hacia el noreste fuera de la Península y aunque es muy probable que existieran densas Biblias ilustradas de origen hispano del tipo de las de Ripoll o Roda, su pérdida no permite determinar qué ciclo ilustrativo tenían y qué papel ocuparon en la configuración de las narraciones veterotestamentarias³². Así, las miniaturas francesas son las que parecen reflejar mayores vínculos y, significativamente, en primera instancia muchos de esos ciclos se basan en modelos bizantinos. Por un camino u otro son muchas las direcciones que reiteradamente conducen a Oriente.

F. 473

²⁹ El deterioro de esta obra no permite ver con claridad las posturas, pero éstas resultan ser más próximas a ejemplos franceses más tardíos. Además, los ciclos de esta portada no resultan estar bien ordenados según el sentido de la continuidad histórica: ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza, *La portada de Santiago de Puente la Reina. Estudio iconográfico*, en "Príncipe de Viana", 213 (1998), p. 103.

³⁰ Significativamente, el otro ejemplo escultórico pertenece a la zona francesa. En Laon, Dios sostiene la tierra redonda, mientras por debajo se extiende una masa ondulada: MARTINET, Suzanne, *La création de l'école de Laon*, en "Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art", XXV (1956), pp. 164-165.

³¹ He revisado las descripciones de Nebreda publicadas por Férotin, pero entre ellas tan sólo se destaca de la portada norte "en este portal ay muchas y diversas figuras, assi de bulto como de pincel; en el qual está otra puerta": FÉROTIN, Marius, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, p. 359. Aunque es posible que el autor se estuviese refiriendo a los capiteles de los lados del vano (pues el tímpano y las arquivoltas son brevemente descritos poco después), nada nuevo aporta este dato para la reconstrucción de su posible temática. Por otro lado, tampoco tengo constancia de la existencia de fragmentos de piezas del monasterio que pudieran ser identificados con temas procedentes del Antiguo Testamento. El hecho de que no exista ni un solo ejemplo de temática veterotestamentaria entre las obras relacionadas de una manera más o menos directa con Silos plantea la duda de que en el monasterio burgalés estuviese representado algún ciclo similar al soriano. De todos modos, los argumentos aquí apuntados tampoco permiten asegurar su ausencia.

- *Creación de las estrellas*

F. 128

En el ángulo izquierdo del primer capitel (Cp 1) está colocado el relieve que corresponde a la primera parte de la actuación divina en el cuarto día: la Creación de las estrellas³³. Contrariamente a lo que ocurre en el caso anterior, la correspondencia con el texto de la Biblia no es tan fácil de establecer. Esta acción no está separada en el relato del Génesis ya que se hace referencia a las estrellas en el mismo momento en que se menciona la Creación del sol y la luna y sin embargo, en el ciclo iconográfico soriano se han diferenciado los dos momentos. Además, otro dato contribuye a crear cierta confusión: el fondo de olas corresponde al cúmulo de las aguas del mar que nombran las fuentes literarias en relación con el tercer día³⁴.

No he encontrado ningún ejemplo románico que corresponda al momento de la formación de las estrellas de manera independiente ya que casi siempre se asimila a la Creación del sol y la luna; es decir, se globaliza la concepción del firmamento tal y como se narra en la Biblia³⁵. Así, debido a la ausencia de ejemplos a tener en cuenta, tan sólo hago referencia a las obras en las que se encuentra algún detalle que se pueda relacionar

³² Aún así, las Biblias de Ripoll o Roda no coinciden demasiado en sus peculiaridades con los capiteles sorianos y las similitudes no son tan acusadas como para pensar que su importancia fuese un condicionante para el ciclo de Santo Domingo. La tradición que siguen los artistas sorianos es distinta.

F. 462

³³ El fondo de este frente se comparte con el resto de escenas y parece que la voluntad es la de representar el mar. Si fuese el cielo, lo más lógico sería que las estrellas (que aquí se hallan encerradas en un óvalo) se hubiesen dispersado entre las ondas como sucede en otros ejemplos estudiados como la Biblia de Pontigny (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8823, fol. 1), etc.

³⁴ El relato de la Biblia complementa al Gn 1, 6-8, y dice así: "Dijo Dios: "Acumúlense las aguas de por debajo del firmamento en un sólo conjunto, y déjese ver lo seco"; y así fue. Y llamó Dios a lo seco "tierra" y al conjunto de las aguas lo llamó "mares"; y vio Dios que estaba bien. Dijo Dios: "Produzca la tierra vegetación: hierbas que den semillas y árboles frutales que den fruto, de su especie, con su semilla dentro, sobre la tierra". Y así fue. La tierra produjo vegetación: hierbas que dan semilla, por sus especies, y árboles que dan fruto con la semilla dentro, por sus especies; y vio Dios que estaba bien. Y atardeció y amaneció: día tercero" (Gn 1, 9-13). Aunque la tierra no se encuentra representada en este momento, se ve en el lado opuesto del capitel. En cuanto a los apócrifos, es importante tener en cuenta que se hace un mayor hincapié en las aguas que en las Sagradas Escrituras. Así, se relata en el etiópico de los Jubileos 2, 5-7: "En el tercer día dijo a las aguas: Trasládense de la superficie de toda la tierra a un lugar, y muéstrase la tierra firme. Así lo hicieron, tal como les ordenó. Se retiraron de la faz de la tierra a un lugar, fuera de este firmamento, de modo que apareció la tierra firme. En aquel día creó todos los mares en cada lugar de confluencia, todos los ríos y cursos de agua en los montes y en toda la tierra, todos los estanques y todo el rocío, las semillas para la siembra y todo lo que germina, los árboles frutales, los bosques y el Jardín del Edén de las delicias y todo: estas cuatro grandes obras las hizo en el día tercero": DIEZ MACHO, Alejandro, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, Vol. II, Madrid, 1984, p. 85. De todos modos, es importante tener en cuenta que la representación de las aguas en estas escenas seguramente se debe más a un recurso decorativo que a un elemento con significado simbólico.

³⁵ Aunque hay varios ejemplos en los que se asocia la Creación del sol y la luna a la de las estrellas, he creído conveniente nombrarlos en la escena siguiente.

con los esquemas sorianos. De este modo, el único punto de similitud en los ejemplos es la posición de tres cuartos de la figura de Dios³⁶.

- *Creación del sol y la luna*

En el centro del frente del capitel inicial (Cp 1) se encuentra la escena que marca la simetría entre todas las partes del relieve³⁷. La Creación de las luminarias corresponde, como el resto de escenas, al relato narrado en el Génesis³⁸. Aunque creo que el texto resulta ser suficientemente claro para comprender esta imagen, de nuevo existen otras interpretaciones. Lojendio y Rodríguez describen el capitel como “una sucesión de líneas ondulantes, talladas con gran estilo. En el centro una figura que extiende los brazos rematados en una especie de discos [...] Representa el momento de la Creación. En las líneas onduladas se separan la tierra, el aire y los mares. Dios es el centro, lleva en sus manos los planetas”³⁹. Desde luego no se puede hablar de que las líneas onduladas separen los tres elementos, pues son un todo compacto. En la línea de los que apuntan estos autores también Sainz Magaña hace referencia a “la Creación de los planetas”⁴⁰. Al comparar la descripción con la imagen se constata que lo que sujeta Dios no son planetas sino el sol y la luna (representados de forma convencional). Y aunque estas opiniones me

F. 129

³⁶ Ocurre, entre otros, en la Biblia Lothian (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 638, fol. 1r) donde el Creador coge un óvalo (inscrito en un círculo) en el que también se encuentran los rostros del sol y la luna, mientras en el centro están las plantas; en la Biblia de Pontigny (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8823, fol. 1) donde Dios se sitúa de semi-perfil y señala hacia el cielo ondulado con estrellas, mientras con la otra mano coge el manto (en los dos extremos del círculo donde se inscribe la escena están el sol y la luna); en la Biblia de Ste-Geneviève (París, Bibl. Ste-Geneviève, ms. 8) donde el Creador señala hacia arriba, al mismo tiempo que sostiene un rollo con una mano y el manto con la otra (a los lados se encuentran el sol y la luna); en el marfil de Salerno donde también es similar la posición que mantiene el Supremo Hacedor en todos los momentos del relato del Génesis, etc. Como ocurre casi siempre existen variantes en la manera de representar la escena, y en los mosaicos de la nave de la catedral de Monreale el Creador está sentado en una gran esfera mientras levanta una mano y toca un círculo con anillos concéntricos (donde aparecen las estrellas en la parte más externa), y otras dos esferas quedan a diferentes alturas (se trata del sol y luna), con la otra mano sostiene un rollo a la altura de la cadera. Aunque difiere claramente de Soria por estar sentado, existe cierta similitud en cuanto a la impresión general.

³⁷ La postura rígida y frontal del Creador aparece como el contrapunto a las posiciones del resto de personajes.

³⁸ Gn 1, 14-19: “Dijo Dios: “Haya luceros en el firmamento celeste, para apartar el día de la noche, y valgan de señales para solemnidades, días y años; y valgan de luceros en el firmamento terrestre para alumbrar sobre la tierra”. Y así fue. Hizo Dios los dos luceros mayores; el lucero grande para el dominio del día, y el lucero pequeño para el dominio de la noche, y las estrellas; y púsolos Dios en el firmamento celeste para alumbrar sobre la tierra, y para dominar en el día y en la noche, y para apartar la luz de la oscuridad, y vio Dios que estaba bien. Y atardeció y amaneció: día cuarto”.

³⁹ LOJENDIO, Luis y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, Vol. III, “La España románica”, Madrid, 1992 (1966), p. 182.

⁴⁰ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), pp. 184-185.

F. 475, 462,
556, 525, 499

parecen erróneas, aún menos correcta resulta ser la identificación que ofrece Palomero: “en la parte central mujeres tocando tambores”⁴¹.

Las figuraciones de este acto de Creación son muy diversas y, de nuevo, es en el ámbito de los manuscritos donde se encuentran más ejemplos a tener en cuenta. En este sentido es importante recalcar que a menudo se crean confusiones entre la Separación de la luz y las tinieblas, y la Creación del sol y la luna. De hecho, las imágenes se ven marcadas por diferentes modelos que no tienen mucho que ver con Soria⁴². Al margen, existen otras obras que se parecen en algunos rasgos determinados pero, de nuevo las tradiciones a las que pertenecen son diferentes⁴³. No obstante, hay que destacar que he encontrado alguna imagen en la cual el Creador eleva dos discos en cada una de las

⁴¹ PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo de Soria: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, en “Liño”, 10 (1991), p. 52.

⁴² Existe una serie de testimonios en los que la luz y las tinieblas están personificadas (y a veces sostienen la luna y el sol) como se puede ver en los Octateucos bizantinos, como el custodiado en Italia (Bibl. Vat. gr. 746, fol. 26), en la Biblia de Roda (París, Bibl. Nat. lat. 6, t. I, fol. 6), en los frescos del oratorio de la catedral de Agnani, en la Biblia palatina del Vaticano (Bibl. Vat. Pal. 3, fol. 5), en la Biblia de Ripoll (Bibl. Vat. lat. 5729, fol. 6r), en un manuscrito litúrgico conservado en Stuttgart (Wurt. Landesbibl. cod. hist. 2^o 415, fol. 16), etc. En la mayoría de estos casos está clara la pervivencia de modelos antiguos. En algunas de las obras analizadas el sol y la luna se hallan representados por bustos o caras inscritos en tondos, lo que transmite ecos inequívocos del arte carolingio, que a su vez recuerdan al arte cristiano primitivo según apunta Dodwell: DODWELL, Charles, *Artes pictóricas en Occidente. 800-1200*, Madrid, 1995 (1993), p. 45. A menudo la composición de la escena es muy cercana a la soriana tal y como sucede en las *Antiquitates Judaicae* de Chantilly (Museo Condé, ms. 1632, fol. 3r). De la misma manera, en el Tapiz de Gerona se ve la imagen del ángel de las tinieblas y el de la luz sobre un fondo ondulado de olas, mientras en otra escena están claramente representados el sol y la luna como bustos inscritos en tondos junto a las estrellas y las aguas: MENTRÉ, Mireille, *Peintures de manuscrits hispaniques des XII et XIII siècles: L'iconographie de la Création du Monde*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà”, XV (1984), pp. 198-202.

⁴³ En posición similar en general, pero diferente por la colocación de los brazos, destaca el manuscrito de Ratisbona, copia de una obra de San Ambrosio (Munich, Bayerische Staatsbibl. clm. 14399), en él se muestra a Dios en posición frontal, con una mano hacia arriba (para bendecir) y la otra hacia abajo. Está situado por delante de un fondo circular lleno de estrellas y dentro del círculo también están el sol y la luna. Una representación parecida a ésta es la que muestra la Biblia de Michaelbeuern (Michaelbeuern, Stiftsbibl. cod. perg. I) aunque en ella Dios baja los brazos ya que la luna y el sol están situados en la zona inferior. Por otra parte, en la Biblia de Merseburg (Merseburg, Domstiftsbibl. cod. I, fol. 9v) aparece Dios de pie, frontal con el sol y la luna en cada mano (la diferencia es que las estrellas se colocan como fondo de la escena). En escultura hay que destacar la enjuta de la sala capitular de la catedral de Salisbury donde Dios aparece con los brazos extendidos mientras agarra el disco del sol y la luna creciente. En este ámbito es factible la derivación de la representación del *Deus Creator* respecto a la figura profana del Año, que explicaría las semejanzas entre estos temas. Parece que el monasterio de Fulda fue el promotor de las representaciones que muestran al Año dentro de un círculo (que por tipología remitían al Cosmos). A menudo en estas imágenes Dios sostiene los bustos del sol y la luna, y representa la estrecha dependencia entre el tiempo perpetuo de la Creación y el *Annus*. Es lo que ocurre en un mosaico de la catedral de Aosta en el que aparece Dios de frente con un círculo en cada mano correspondientes a la luna y el sol (a pesar de estar sentado recuerda a la actitud de Santo Domingo): CASTIÑEIRAS, Manuel, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca, 1996, pp. 118-121. Otras posiciones son más o menos cercanas a la postura del Creador soriano (aunque como siempre hay diferencias): la ilustración de la Biblia de Souvigny (Moulins, Bibl. mun. ms. 1, fol. 4v) se presenta una tipología en la que coloca el busto de Dios de frente sosteniendo en cada mano un círculo con una cara. Y en la escena de una caja de marfil (Museo de Berlín) donde Dios, sentado de perfil, eleva el sol y la luna con los brazos extendidos, mientras es observado por dos personajes.

F. 473

F. 523

F. 466, 456,
455

F. 484, 489

manos pero, aunque la morfología es la misma, el significado no se corresponde pues en general las escenas abren el ciclo y las esferas representan el cielo y la tierra (según las primeras palabras del Génesis)⁴⁴. Por otra parte, de nuevo existen momentos bíblicos condensados y así, a veces se representa la vegetación en este instante de modo que en algunos casos la relación viene dada por la postura del Creador que resulta ser cercana a la anteriormente descrita para la Separación de las aguas⁴⁵.

Así, tras analizar la existencia de una serie de posturas que se repiten continuamente al margen del tema (que no siempre coincide), creo más que posible la existencia de una serie de bocetos que debían circular por un amplio territorio (con más o menos éxito). Estos modelos plásticos seguramente se adaptaban a las escenas que en cada momento deseaban representar⁴⁶. A lo largo de este capítulo reiteraré esta idea ya que, a pesar de ser obvia, en ocasiones no ha sido resaltada todo lo que merece. De hecho, la mayor parte de las coincidencias en obras lejanas no pueden ser explicadas más que de esta manera, y en muchos casos al recurrir a los análisis de las trayectorias iconográficas se constata que no hay más puntos de contacto.

⁴⁴ Se trata de iniciales de miniaturas como las de las Biblias de Saint-Omer (Bibl. Nat. ms. 3, fol. 1v), Grenoble (Grenoble, Bibl. mun. ms. 384, fol. 2r), Grenoble (Grenoble, Bibl. mun. ms. 24, fol. 3v), Sens (Sens, Bibl. mun. ms. 1), Souvigny (Moulins, Bibl. mun. ms. 1), etc. Las dos esferas suelen corresponder al cielo y la tierra pues al lado de la imagen se encuentra el texto *In principio creavit Deus coelum et terram* o *In principio Dominus creavit coelum et terram*. Concretamente en la Biblia Collectarius de Zwiefalten (Stuttgart, ms. Brev. 128, fol. 9r) los dos círculos se identifican con las palabras *terram palmo concludit* y *celum palmo metatur*. No obstante, apunto que en ocasiones los discos pueden ser el sol y la luna (pues es normal que el texto que acompaña a la ilustración comience con esas palabras independientemente del primer episodio que se haya decidido miniar).

F. 459, 468,
484

⁴⁵ Esta idea de juntar los astros con las plantas se ve en la Biblia de Corbie (París, Bibl. Mazarine, ms. 36, fol. 6). Dios, de perfil, levanta el sol y sostiene la luna con la otra mano, como fondo están las estrellas y por debajo las plantas (la posición de los brazos en forma de aspa parece más cercana a la representación del momento de la Separación de las aguas). En la producción pictórica destaca el caso de los frescos de la bóveda de Saint-Savin-sur-Gartempe, donde Dios crea el sol y la luna (representados por dos círculos con cabezas que suspende en el aire), mientras por detrás están las estrellas y por debajo las plantas. Según Henderson, esta posición se relaciona con el manuscrito Aelfric (Londres, British Library, Cotton ms. Claudius B. IV): HENDERSON, Georges, "The sources of the Genesis Cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe", en *Studies in English Bible Illustration*, Vol. I, Londres, 1985, p. 111. Por otro lado, en la Biblia de Polonia (Varsovia, Bibl. Narodowa, ms. lat. F. vel. I. 32), aparece como significativa esta posición del Creador que sostiene dos círculos enormes en una posición invertida, pero igual a la de la Separación de las aguas. En este caso los círculos son el sol y la luna, y como fondo se presenta un cúmulo de estrellas. En la puerta del Juicio de Tudela, Dios levanta los brazos en posición parecida, y coge un óvalo ondulado que contiene el sol, la luna y las estrellas.

F. 482, 474,
509

⁴⁶ Esquemas cercanos que se utilizaban para escenas diferentes, seguramente en algunos de ellos Dios estaba colocado de pie de perfil con los brazos en aspa o paralelos, en otros diferentes el Creador estaba de frente con las manos en cruz, en determinados sólo se representaba el busto, en otros estaba sentado, etc. Aunque en realidad las posturas responden a las maneras más lógicas de representar un acto de Creación, considero que algunas analogías citadas hasta ahora son tan cercanas que demuestran, en algunos casos, la utilización de un repertorio de modelos común.

En otro orden de cosas, es interesante destacar que en la mayoría de los Octateucos bizantinos no aparecía la imagen del Creador (que se sustituyó por la mano divina o bien por rayos). Así, aunque no es posible relacionar directamente al ciclo soriano con estas miniaturas orientales (ya que el Creador resulta indispensable), algunos de los ejemplos citados hasta ahora, y algunos de los que hablaré después parecen proceder de la tradición bizantina a la que simplemente se le añadió la figura de Dios, con lo cual indirectamente se deben conectar con Oriente. De nuevo se perfila el lazo que ha sido resaltado en muchas otras ocasiones.

- *Ángel introductor del Paraíso*

F. 130

En la esquina derecha (Cp 1) aparece un ángel que señala un árbol con el que se cierra el ciclo del primer capitel⁴⁷. La escena no queda relatada en el texto de la Biblia ya que en la referencia a los vegetales del tercer día (por cierto, anterior a la Creación de las luminarias) no se mencionan para nada a los ángeles. A pesar de ello, propongo una interpretación a partir de otras ideas. En los apócrifos Jubileos queda establecido que los seres angélicos (a los que se les concedía una importancia notable) se crearon al principio y las plantas fueron hechas en otro día⁴⁸. De acuerdo con algunas leyendas judías también los ángeles fueron formados el primer o segundo día de la Creación. Si se tiene en cuenta que lo que se ha representado antes es la Separación de las aguas y la Creación de las estrellas, el sol y la luna, considero posible que con el árbol se quiera hacer referencia al Paraíso, el paraje clave y principal del resto del ciclo temático⁴⁹. Así, es factible que aquí se presente el momento introductor al relato de la Caída humana con su localización

⁴⁷ Es importante destacar el nimbo que porta este ángel. Según Kantorowicz el halo explica que el individuo, persona o lugar participa de una categoría de tiempo diferente a la que determina la vida natural sobre la tierra: KANTOROWICZ, Ernst, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología medieval*, Madrid, 1985 (1957), p. 90. En Soria resulta ser propio de algunos de los ángeles que aparecen en la portada (Cp 7 y A I 6), pero no de la mayoría (A II 6, A III 1, A III 4, A III 5, A III 10, A IV 7, A IV 8, A IV 9, A IV 10, A IV 11).

⁴⁸ Apócrifos Jubileos 2, 2-3: "En el primer día creó el cielo superior, la tierra, las aguas, todos los espíritus que ante él sirven, los ángeles de la faz, los ángeles Santos, los del viento de fuego, los ángeles de la atmósfera respirable, los ángeles del viento de niebla, granizo, nieve y escarcha, los ángeles del trueno y los relámpagos, los ángeles de los vientos de hielo y calor, de invierno, primavera, verano y otoño, y todos los vientos de la obra de los cielos y tierra, los abismos, la tiniebla, la luz, la aurora y el crepúsculo, que el preparó con la sabiduría del corazón. Entonces vimos su obra, y lo bendijimos y alabamos en su presencia a causa de toda ella, pues había hecho siete grandes obras en el primer día": DIEZ MACHO, Alejandro, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, Vol. II, Libro de los Jubileos, Madrid, 1984, pp. 84-85.

⁴⁹ La cuestión de por qué aparece un ángel y no el propio Dios se podría explicar por la voluntad de afirmar la presencia angélica creada desde el principio y reiterada en las tradiciones no canónicas. Nada se dice de ella en el relato del Génesis, sin embargo aparecen ángeles que observan en relatos de Creación de ciclos cuya trayectoria iconográfica se conecta con el Cotton y con Oriente. Hablaré de ellos seguidamente.

espacial (determinada desde este momento). Además, hay que llamar la atención sobre la aparición de este mismo ángel en la escena de la Expulsión del Paraíso, ya que parece ser él quien cierra las puertas. Como consecuencia, se convierte en el introductor del principio y el final del relato desarrollado en el Edén. La lectura narrativa sería de este modo coherente y no se trataría de un acto de Creación al uso.

Al margen de esta interpretación varios autores han ofrecido otras ideas que no me resultan convincentes por varios motivos. Para Gaya Nuño este relieve es el de la “Creación de los ángeles y las plantas [...] que, a pesar de interpretar un asunto tan bíblico, es singularmente raro en la decoración románica”⁵⁰. Desde luego, el personaje protagonista no es el Creador, por lo cual no considero adecuado identificar esta imagen con la de la Creación de las plantas, del mismo modo tampoco creo que sea la de los ángeles ya que en todo acto de Creación debe de aparecer Dios (o al menos, un signo visible de su presencia), hecho que no ocurre aquí pues la figura divina no se puede desvincular de las escenas precedentes. En la publicación más reciente sobre Santo Domingo, en la que se habla de estos capiteles sin más estudio que la identificación temática, se sigue esta misma idea (aunque con cierto aire dubitativo ya que se concreta la existencia de un ángel): “lo que debe de ser la Creación de la Naturaleza”⁵¹. Mientras tanto, para Moreno la escena es la “Creación de aves, peces y animales terrestres”⁵². Tras una atenta observación no alcanzo a descubrir dónde se encuentran los animales a los que se refiere, a mi entender su interpretación es errónea. Por su parte, Lojendio y Rodríguez ven “en los ángulos vivos del capitel dos ángeles [...] que a cada extremo ejecutan las órdenes de Dios en el centro”⁵³. En este sentido creo que es evidente que la figura del lado opuesto es la del Creador y no la de un ser alado; además, los ángeles suelen acompañar a Dios en los actos de Creación, pero casi nunca los ejecutan. Respecto a este dato, según Friedman “el único caso excepcional es el del gran Salterio de Canterbury donde el ángel crea al hombre”⁵⁴. No tengo constancia de posibles paralelos a lo que sería “la Creación angélica de los árboles o las plantas” y por ello lo descarto.

La manera de representar el asunto es sumamente extraña y debido tanto a la carencia de ejemplos comparativos como a la ausencia de una fuente en la que se explique

⁵⁰ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 136.

⁵¹ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 73.

⁵² MORENO y MORENO, Miguel, *Soria turística y monumental*, Soria, 1960 (1955), p. 95.

⁵³ LOJENDIO, Luis y RODRÍGUEZ, Abundio, *Castilla 2*, Vol. III, “La España románica”, Madrid, 1992 (1966), p. 182.

⁵⁴ FRIEDMAN, Mira, *The Angelic Creation of Man*, en “Cahiers Archéologiques”, 39 (1991), pp. 82-88.

esta peculiaridad, debo destacar la posibilidad de que esta imagen pueda derivar de la tipología de los ciclos denominados “angelológicos”. Quizás la presencia del ser alado permite explicar reminiscencias de esta constante común a determinadas obras relacionadas con el Cotton y con Oriente. Alvergny explica la existencia de los ángeles como personificaciones de los días de la Creación⁵⁵. Así, en Venecia aparecen en cada uno de los días del relato, y del mismo modo, en otras miniaturas son testigos que se sitúan tras Dios⁵⁶. De hecho, para los bizantinos, que concedían gran importancia a los mensajeros celestiales, “los ángeles representan el lado ideal de la Creación y su función es servir a Dios, y a su imagen, al hombre [...] contribuyen a preparar la Creación al participar en la vida del Cosmos”⁵⁷. Es factible que se conociera la tradición de representar a los seres alados junto a escenas de Creación y por ello se decidiera adaptar una composición existente al espacio que quedaba libre del primer capitel. En consecuencia, la ausencia de paralelos podría ser debida a una innovación de los artistas sorianos al manejar un repertorio bizantinista o bien una peculiaridad llevada a cabo por otros que a su vez conocían bien la fuente oriental y que resultaron ser quienes formularon los precedentes del ciclo de Soria. Sea de un modo u otro, lo cierto es que no cuento con ni siquiera una sola imagen que sirva de comparación.

Así, con esta escena se cierra el ciclo de los seis días anterior a la Creación del hombre, y comienza lo que realmente corresponde a la parte más importante y, en consecuencia, más extensa del Antiguo Testamento⁵⁸.

- IX. 2. Ciclo de la Creación del hombre

Tras la Formación del mundo se desarrolla el ciclo en que se explican los hechos fundamentales del destino humano. Así, se encuentra la Creación de Adán y Eva (Cp 2), la Presentación de Eva a Adán (Cp 3), el Pecado Original (Cp 3), la Admonición divina (Cp 4), la Expulsión del Paraíso (Cp 7), el cumplimiento de la Condena divina (Cp 8), las Ofrendas de Caín y Abel (Cp 9), la Muerte de Abel (Cp 10), la Reprensión de Dios (Cp 10) y finalmente, la Muerte de Caín (Cp 10).

⁵⁵ ALVERGNY, Marie-Thérèse, *Les anges et les jours*, en “Cahiers archéologiques”, IX (1957), pp. 271-300.

⁵⁶ En la entrada del Paraíso de las miniaturas del Cotton y en los mosaicos de Venecia se encuentra la representación de tres ángeles conducidos por Dios al Edén. Resulta interesante destacar que también se ven al lado algunos árboles.

⁵⁷ MEYENDORF, Jean, *Initiation à la Theologie Byzantine*, París, 1975, p. 183.

⁵⁸ Un gran número de obras estudiadas finaliza la parte del *Hexaemeron* anterior a la Creación del hombre con la representación de la Creación de los animales. Este dato apunta a la relativa originalidad soriana.

El ciclo de Adán y Eva fue uno de los más representados en el arte cristiano, y ya desde época paleocristiana se contaba como una secuencia temporal necesaria para comprender el relato bíblico: el Pecado se convertía en la acción básica que llevaba a la Redención⁵⁹. A diferencia de las escenas del primer capitel, a partir de ahora existen ejemplos peninsulares, aunque escasos, que permiten destacar el posible conocimiento de un repertorio compartido más o menos común.

- *Creación de Adán*

En el segundo capitel (Cp 2) se encuentra el momento de la Creación del hombre, pasaje que corresponde al penúltimo día de la formación del mundo narrada en el Génesis⁶⁰. Como ya he destacado, el tema se encuentra desde la tradición más antigua y su importancia se comprueba por la cantidad de ejemplos en los que aparece. En realidad, las variantes de este episodio son mínimas y se distinguen más por la composición e interpretación plástica que por las aportaciones iconográficas (como siempre ciertas diferencias recuerdan que existen tradiciones diversas)⁶¹.

F. 131

Así, en primer lugar hay que destacar que no hay ningún caso en el que aparezcan los personajes en las mismas posturas que las de este capitel. No obstante, existen algunos ejemplos parecidos que recuerdan las composiciones y se pueden relacionar

⁵⁹ Su mayor difusión se llevó a cabo en las grandes Biblias carolingias, que dedicaban una página entera a su representación como ocurre con la de Bamberg (Bamberg, Staastbibl. ms. A. I. 5), Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v), Carlos el Calvo o Vivian (Paris, Bibl. Nat. lat. 1, fol. 10v), y San Paolo Fuori le Mura (Roma. Karol. 3. V, fol. 8) entre otras.

F. 521, 519,
522, 520

⁶⁰ Gn 1, 26-27: "Y dijo Dios: "Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y mande en los peces del mar y en las aves de los cielos, y en las bestias y en todas las alimañas terrestres y en todas las serpientes que serpean por la tierra". Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, macho y hembra los creó".

⁶¹ En ciertas ocasiones Adán se sitúa de pie como ocurre en Laon, en el *Hortus Deliciarum*, en un medallón de la Biblia de Polonia (Varsovia, Bibl. Narodowa, ms. lat. F. vel. I. 32), en la Puerta de Platerías de Santiago de Compostela, en la urna de San Isidoro de León, etc. Dentro de este grupo, en la Biblia de Ripoll (Bibl. Vat. lat. 5729, fol. 6r) se dibuja a Adán en actitud de comenzar a andar mientras Dios le toca el pecho, la postura de las piernas de Adán es similar a la soriana pero las diferencias en cuanto a la tradición son evidentes. Lo mismo sucede en las obras en las que aparece el momento en que Dios le insufla la vida, el hombre se creó en dos tiempos tal y como queda explícito en el Gn 2, 7: "Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente". Como consecuencia, a menudo las acciones se separan en varias imágenes y así se muestra la representación del aliento divino como en los mosaicos de San Marcos de Venecia, en las pinturas de Osormort (Vic, Museo episcopal), en las miniaturas del *Hortus Deliciarum*, en la Biblia del Panteón (Bibl. Vat. ms. lat. 12958, fol. 4v), etc. Otra tipología frecuente en obras italo-bizantinas, que tampoco se vincula con Santo Domingo, es la que muestra al Creador sobre un trono redondo a cierta distancia del hombre tal y como ocurre en la caja de marfil de Berlín, en el Baptisterio de San Juan en Florencia, en la Biblia Angélica (Roma, Bibl. Angélica, cod. 1273, fol. V), en los frescos de San Pietro de Ferentillo, etc.

F. 509, 473

F. 493, 496,
477, 489, 490

indirectamente⁶². De hecho, las principales diferencias atañen a las posturas de Adán que se sienta o se echa en el suelo (la escena del capitel soriano resulta ser intermedia ya que en ella aparece recostado)⁶³. En ocasiones Adán aparece completamente rígido sobre la tierra y aunque estas obras se alejan de Santo Domingo resultan ser más cercanas a unos relieves con los que los sorianos comparten otros rasgos: los frisos de la Seo de Zaragoza. Según Henderson, estas posturas acostadas derivan de los Octateucos bizantinos donde el primer Padre se presenta tumbado, casi inconsciente, sobre la tierra mientras un rayo divino se dirige hacia él. A esta tradición antigua se le añadió la figura de Dios⁶⁴. En el relieve de la Seo, Adán está en el suelo, aunque es ayudado por el Creador para levantarse. Es importante destacar que esta imagen recuerda a la Biblia de Bamberg (emparentada con la tradición carolingia de la que habla Henderson y a su vez relacionada con los Octateucos bizantinos)⁶⁵. La Seo destaca entre las obras analizadas hasta el momento por ser hispana, por ser cercana estilísticamente a Santo Domingo y por ser testigo, en cierta medida, de una trayectoria vinculada con un tipo de procedencia bizantina. Los relieves zaragozanos parecen reforzar la posibilidad de que un ciclo conectado con Oriente se conociera en la Península. En el caso de Santo Domingo las diferencias respecto a las posturas de la Seo se podrían explicar por la adaptación al marco del capitel (que no permite mostrar a Adán horizontal) o por la existencia de varios ciclos de modelos, seguramente de raíz común, que circulaban por la Península. De hecho, en un capitel de San Juan de la Peña aparece el mismo tema representado a medio camino entre Soria y Zaragoza: el Creador está por detrás del primer Padre y coloca su mano en una de las piernas del nuevo ser mientras sujeta con la otra el brazo de Adán, quien se halla recostado en el suelo. Según Patton la composición “es muy diferente a la

F. 769

F. 521

F. 483, 506

⁶² El caso más cercano es el de la reconstrucción de Bucher, citada anteriormente, acerca de la Biblia de Sancho el Fuerte (Harburg. Schlossbibl. Coll. Oettingen, ms. 1-2, lat 4^o 15). Dios tiene en sus brazos a Adán, cuya postura recuerda vagamente a Soria. Por otro lado, la composición de las pinturas de la iglesia de la Santa Cruz de Aghtamar difiere de la soriana, pero tiene similitudes en cuanto a la posición del Creador para coger a Adán (al tener que salvar el hueco de la ventana situado entre ambos, los protagonistas se inclinan uno hacia el otro). Otros casos recuerdan a la composición soriana como la inicial del Génesis de Regensburg (Stiftsbibl. der Alten Kapelle nr. 59), la Biblia de San Esteban Harding (Dijon, Bibl. mun. ms. 114), etc.

⁶³ En ocasiones Dios se inclina y él aparece sentado. Ejemplos que resultan elocuentes son el panel de Anastro, los relieves del basamento de la fachada de la catedral de Auxerre, una dovela de Santiago de Puente la Reina, las pinturas de la iglesia de Saint-Eutrope, etc.

F. 519, 520

⁶⁴ Al margen de los Octateucos, esta postura se ve, entre otros, en la Biblia de Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v), en el Millstatt Génesis (Klagenfurt. Museum cod. VI. 19, fol. 6r), en la Biblia de San Paolo Fuori le Mura (Roma. Karol. 3. V, fol. 8), y en los relieves de la fachada oeste de la catedral de Módena: HENDERSON, Georges, “The sources of the Genesis Cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe”, en *Studies in English Bible Illustration*, Vol. I, Londres, 1985, p. 113.

F. 521

⁶⁵ Biblia de Bamberg (Bamberg, Staatsbibl. ms. A. I. 5, fol. 7v).

de la Creación que se encuentra convencionalmente en el siglo XII en la cual Dios modela”⁶⁶. A mi juicio la escena, en esencia, recuerda bastante tanto a la de Soria como a la de la Seo (a pesar de que las diferencias entre ambas). En este sentido, estas obras aragonesas, por otro lado relacionadas estilísticamente entre sí de un modo más o menos directo, parecen ser testigos de una tradición veterotestamentaria bien conocida en la Península (aunque relegada a falta de más ejemplos a Castilla y Aragón). Lo que resulta relevante respecto a Santo Domingo de Soria es que tanto en la Seo como en San Juan de la Peña los ciclos del Antiguo Testamento son muy cortos (tal y como a continuación se verá). Este dato parece revelar un mejor conocimiento del prototipo por parte de los artistas sorianos. Sin duda, la riqueza temática del ciclo soriano es mayor que la de las obras aragonesas⁶⁷.

- *Creación de Eva*

La Creación de Adán suele ir casi siempre acompañada por la Creación de su compañera (en este caso en el lado opuesto del capitel Cp 2)⁶⁸. El texto bíblico no deja lugar a dudas y sitúa la Creación de Eva después del reposo del séptimo día, como si no hubiese estado prevista en el plan inicial⁶⁹.

F. 132

⁶⁶ PATTON, Pamela, *The capitals of San Juan de la Peña. Narrative Sequence and Monastic Spirituality in the Romanesque Cloister*, en “Studies in Iconography”, 20 (1999), p. 60.

⁶⁷ Acerca del recinto claustral aragonés se debe tener en cuenta que en la actualidad aparece bastante desordenado y faltan algunas escenas, por ello sería factible la existencia de otros capiteles que pudiesen tener imágenes del *Hexaemeron*. Al respecto Pedro de Peralta, un arquitecto del siglo XVII dice: “puesto todo el testamento viejo [...] por lo que está en pie porque entrando la puerta del claustro comienza la creación del mundo, y en esto el pecado de Adán, y la muerte de Abel, por la otra parte comienza por el Nacimiento de Nuestro Señor, y luego la Adoración de los Reyes y la circuncisión”. El texto se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, Clero 2445, fol. 8v. Y aparece transcrito por Patton en PATTON, Pamela, *The capitals of San Juan de la Peña. Narrative Sequence and Monastic Spirituality in the Romanesque Cloister*, en “Studies in Iconography”, 20 (1999), nota 77, p. 99. También MELERO MONEO, Marisa, “Aspectos iconográficos del Claustro de San Juan de la Peña: Reconstrucción del programa de Caída y Redención”, en *La Cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 286, hace referencia a los movimientos en las restauraciones de: “ciertos capiteles conservados en la panda Norte [...] [y] los capiteles situados actualmente en la panda Sur. Sin embargo, los cambios realizados en las dos pandas que nos quedan casi completas (Norte y Oeste), no han sido tan drásticos como parecen haber imaginado algunos autores”. Así, sobre el ciclo del Génesis destaca que “aunque inicialmente se pudiera pensar que hubo otros capiteles dedicados a los distintos días de la creación [...] se verá que esto no parece probable, ya que se otorgó a este pequeño ciclo del génesis un sentido claramente simbólico y sintético”.

⁶⁸ Como se puede observar, la composición de esta escena y la anterior parten de un diseño similar (que además se vincula con el del Cp 4 para la figura divina). Este dato demuestra que se comparte un mismo modelo o boceto utilizado para escenas con diferentes significados.

⁶⁹ Gn 2, 18-22: “Dijo luego Yahveh Dios: “No es bueno que el hombre esté solo. Voy a hacerle una ayuda adecuada”. Y Yahveh Dios formó del suelo todos los animales del campo y todas las aves del cielo y los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba, y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera. El hombre puso nombre a todos los ganados, a las aves del cielo y a todos los animales del campo, mas para el hombre no encontró una ayuda adecuada. Entonces Yahveh Dios hizo caer en un

Tal y como sucede a menudo, este tema comporta algunas variantes que merecen ser destacadas. Acerca de Eva se debe resaltar que mientras unas veces el busto femenino se separa de la costilla de Adán, en otras ocasiones sale totalmente formada del costado del hombre dormido (generalmente con la ayuda de Dios que le tiende la mano)⁷⁰. Las diferencias en cuanto al personaje masculino responden a la inclinación variable de su postura: a veces aparece bastante tumbado o casi sentado. Por otro lado, en ocasiones, a pesar de las escasas coincidencias con el resto de la escena hay reminiscencias con Soria en cuanto a la posición de sus piernas o respecto a la colocación de la mano apoyada en la cabeza (aunque estas características no resultan ser relevantes, apuntan a la existencia de bocetos)⁷¹. Al margen, existen otras representaciones que se vinculan con tradiciones de las cuales no parece proceder la escena soriana⁷²

profundo sueño al hombre, el cual se durmió. Y le quitó una de las costillas, rellenando el vacío con carne. De la costilla que Yahveh había tomado del hombre formó una mujer”.

⁷⁰ Son muy pocos los testimonios en la Edad Media donde se ve a Eva enteramente desprendida del cuerpo de Adán.

⁷¹ Adán absolutamente recostado se encuentra en el Génesis de Polonia (Varsovia, Bibl. Narodowa, ms. lat. F. vel. I. 32), y parecida situación es la que ofrece la reconstrucción de Bucher de la Biblia de Sancho el Fuerte (Harburg. Schlossbibl. Coll. Oettingen, ms. 1-2, lat 4º 15). En las pinturas de Aghtamar Dios coge de la mano a Eva que emerge de la costilla de Adán, obligado por la situación a colocarse apoyado sobre el vano de la ventana. También la representación de la Biblia latina (Troyes, Bibl. mun. ms. 458 I, fol. 6) muestra a Adán tumbado; y lo mismo ocurre en las *Antiquitates Judaicae* de Chantilly (Museo Condé, ms. 1632, fol. 3r). Sobre las similitudes en cuanto a las piernas en la inicial del Génesis de la Biblia de Winchester (Cathedral Library, fol. 5r). Dios coge la mano de Eva mientras la bendice y Adán está en diagonal con las piernas cruzadas. La posición de Dios es casi la misma en la Biblia de Souvigny (Moulins, Bibl. Mun. ms. 1), pero aquí Eva separa los brazos, a pesar de ello, la posición de las piernas de Adán se parece aún más que la anterior a la soriana (además coloca el brazo izquierdo igual). En el Decreto de Graciano de Cambridge (Fitzwilliam Mus. ms. 262) Adán está sentado con la pierna cruzada en similar posición a la de Soria, pero el resto de la escena difiere. Estos detalles apuntan a que en miniatura era normal colocar las extremidades de este modo, cuestión que implica posibles copias de un modelo previo más o menos común. Otros detalles resaltan por ser cercanos. En uno de los medallones de la mencionada Biblia de Pontigny (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8823, fol. 1) en ella Dios coge a Eva que surge como una masa del costado de Adán cuya posición, aquí forzada, recuerda a la soriana (no obstante, por los lados y debajo de la escena aparecen animales). En una inicial localizada en París (París, Bibl. Nat. lat. 11534), ocurre lo mismo. Por otro lado, a pesar del mal estado de las pinturas de la iglesia de Saint-Eutrope se ve el contacto entre Dios y Eva semejante al que se ve en Soria, aunque Adán está situado de manera bastante vertical. En la Biblia de Souvigny (Moulins, Bibl. mun. ms. 1) el Creador se inclina para coger un brazo de Eva y la posición de Adán recuerda mucho a la soriana. En la Biblia de Sainte-Marie-du-Parc (Londres, British Library, Add. 14788) también el modelo se asemeja.

⁷² En algunos casos no existe contacto entre Dios y Eva ya que el Creador aparece sentado en una esfera y señala, desde cierta distancia, al busto de Eva que parece surgir del costado de Adán por inercia. Esto ocurre en los frescos del muro norte de la Abadía de Ferentillo, en las pinturas de San Pablo de Spoleto, en la Biblia del Panteón (Bibl. Vat. ms. lat. 12958, fol. 4v), en la Biblia de Todi (Bibl. Vat. lat. 10405, fol. 4v), en la página de la Creación de Cividale, en los mosaicos de la catedral de Monreale, en los del Baptisterio de San Juan en Florencia, etc. En cuanto a la aparición de ángeles, los ejemplos son escasos, pero se ve en el gran Salterio de Canterbury (París, Bibl. Nat. ms. lat. 8846 fol. 1r) y en el Millstatt Génesis (Klagenfurt. Museum cod. VI. 19). En otras ocasiones tan sólo se presenta el momento en que Dios duerme a Adán y le toca, pero no se evidencia nada de Eva hasta la escena posterior en la cual ya aparece independiente y de pie. Esto implica las dos fases sucesivas como ocurre en las pinturas de San Julián y Santa Basilia de Bagüés (Jaca, Museo diocesano), en la cúpula de San Marcos de Venecia, en las puertas de bronce de

F. 509, 483,
506, 523,
515, 484,
462, 458, 465

F. 477, 481,
504, 494,
469, 439,
496, 486,
519, 474, 522

En el ámbito de la escultura es importante destacar que en la Seo aparecen unos relieves que parecen representar el Sueño de Adán. Hoy por hoy se encuentran sin la figura del Creador tal y como sucede en obras de tipo oriental, y sin la presencia de Eva, únicamente se sabe que es la Creación de su pareja por la inscripción que lo identifica⁷³. Como he comentado antes, la posibilidad de que esta composición se relacione con un ciclo oriental es bastante factible, y las diferencias respecto a Santo Domingo seguramente se explican porque ambas adaptaron los modelos a sus intereses y a las posibilidades del marco (al menos esto es lo que se deduce tras el análisis del tema siguiente). Es posible que existieran dos líneas de modelos para representar este tema, una más oriental, y otra más occidental. Así, los artistas sorianos parecen utilizar en el segundo capitel la occidental por cuestiones compositivas, pero a mi juicio en el resto siguen la vertiente más oriental.

F. 770

En cuanto al claustro de San Juan de la Peña, en el mismo capitel analizado para la escena anterior (Creación de Adán) parece que se encuentra representado el tema del origen de su compañera, pero el deterioro impide precisar más allá de la constancia de la figura de Eva de pie y la posibilidad de que frente a ella estuviera Dios (ya que se conserva parte de la túnica). En un principio, podría responder a la misma tradición que la Seo, si se admite que en el ábside zaragozano pudieron estar Eva y Dios de pie tras el cuerpo de Adán. En este caso se habría tomado parte de la composición de la Seo ya que en el claustro pinatense la Creación de Eva se desvincula de la pareja masculina. Lamentablemente en el estado actual del ábside y del claustro aragoneses no es posible afirmar nada con seguridad. Lo que parece claro es que si se admite que la imagen de San Juan de la Peña es la Creación de Eva, su tipología responde a un modelo que no es el mismo que se ha tomado para Santo Domingo. No obstante, en la puerta del Juicio de Tudela tanto la Creación de Adán como la de Eva sí se vinculan más a Soria (además detrás de Dios aparece un ángel, figura que se puede relacionar con lo que se ha comentado para la última escena del primer capitel).

Hildesheim, en el manuscrito Caedmon llamado Génesis B (Boedlian Library ms. Junius XI), en la Biblia de Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v), en las pinturas de Saint-Savin, en la Biblia Vivian o Carlos el Calvo (París, Bibl. Nat. lat. 1, fol. 10v), etc. Normalmente este detalle se suele vincular con el carácter de la tradición carolingia.

⁷³ No aparece ni rastro del contrapunto femenino ni de la figura divina, aunque seguramente tras Adán debía de estar Dios y a lo mejor Eva. En la actualidad el espacio que queda vacío es demasiado considerable si se tiene en cuenta que en el resto de escenas la parte que sobra se rellena con árboles o vegetales; es decir, dentro de la dinámica compositiva de este taller no parece propio que dejaran un espacio tan amplio sin nada. Respecto a la inscripción, dice así: *Misit Deus : soporem in Adam : et tulit : unam de costis eius [...]*.

- *Presentación de Eva a Adán*

F. 133 En el lado frontal del siguiente capitel (Cp 3) aparece la escena de la Presentación de Eva a Adán o la llamada Institución del matrimonio. Se trata del momento en que Dios ya ha instalado en el Paraíso a los primeros padres y les confía todos los bienes y abundancias. El relato aparece sugerido en el Génesis⁷⁴.

F. 486, 519-522 Al contrario que en las escenas precedentes no hay muchos ejemplos a destacar, pero a pesar de ello en el momento de representar la unión de la primera pareja hay cierta variación iconográfica⁷⁵. En las obras más antiguas como Hildesheim y las Biblias carolingias, Dios posa una mano en el hombro de Eva y la conduce hasta Adán, que la mira con asombro o le tiende los brazos. Las composiciones no son como las de Santo Domingo y entre los casos que más se parecen destaca el de la escena de Bagüés donde Dios está en medio con sus manos en los hombros de ambos⁷⁶. Entre las miniaturas, las iniciales de Valenciennes, Marchiennes y Douai presentan notables similitudes⁷⁷. Y en cuanto a las obras escultóricas, sin duda, la más cercana es la del relieve de la Seo donde F. 457, 478, 460 el Creador agarra de la mano a los dos y se coloca justo en el medio. Aunque Adán y Eva aparecen ligeramente más alejados que en Soria, la composición es exactamente la misma, con lo que se corrobora que ambos talleres comparten en este caso exactamente el mismo esquema. F. 771

- *La Tentación y el Pecado Original*

F. 134 En el lado derecho del capitel (Cp 3) se presenta el momento del Pecado Original⁷⁸. Se trata de un tema importantísimo, sumamente repetido tanto en los

⁷⁴ Gn 2, 22-25: "De la costilla que Yahveh Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces este exclamó: "Está vez si que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será llamada mujer porque del varón ha sido tomada". Por eso deja el hombre a su padre y a su madre y se une a su mujer, y se hacen una sola carne. Estaban ambos desnudos, el hombre y su mujer, pero no se avergonzaban el uno del otro".

F. 455 ⁷⁵ En ocasiones Adán y Eva se colocan juntos y Dios se sitúa frente a ellos, por lo cual la escena no se sabe muy bien si es la Presentación de la pareja o bien la Advertencia de Dios acerca del Árbol del Bien y del Mal. Es lo que ocurre en la Biblia de Michaelbeuern (Michaelbeuern, Stiftsbibl. cod. perg. I) y en la Biblia Palatina (Bibl. Apostólica Vat. ms. pal. lat. 3). Si estuviese el árbol la identificación sería más fácil. De todos modos, lo más frecuente es que Dios se encuentre en medio.

⁷⁶ En esta escena es Eva la que cruza las piernas a diferencia del caso soriano.

⁷⁷ En la Biblia de Valenciennes (Valenciennes, Bibl. ms. 9, fol. 5v) ninguno de los dos cruza las piernas, pero la cercanía es evidente; lo mismo ocurre en la inicial de la Biblia de Marchiennes (Douai, Bibl. mun. ms. 1, fol. 7); en la Biblia de Douai (Douai, Bibl. mun. ms. 2, fol. 4v) aunque no llegan a tocarse a pesar de estirar los brazos, etc.

⁷⁸ Compositivamente, en las dos caras de este capitel destaca la verticalidad de los elementos, rasgo que otorga una sensación de estabilidad mayor a la que se observa en otras escenas. En el resto de temas los personajes se suelen inclinar hacia delante con más o menos exageración.

conjuntos plásticos del románico como en los periodos precedentes. Es el momento en el que se quiebran las reglas de comportamiento impuestas por Dios y en consecuencia aparece el Castigo y el mal. El episodio está relatado en el Génesis⁷⁹. Pero al margen de la Biblia hay que destacar que existe una obra teatral que, aunque no se ajusta perfectamente a lo que interesa aquí, destaca como un testimonio más de la enorme tradición con la que seguramente gozó este tema. Además, apunta a la existencia de piezas teatrales que, como ya he comentado en el capítulo precedente, seguramente contaron con más éxito del que a veces se ha destacado. Es el drama conocido como *Jeu d'Adam*⁸⁰.

La iconografía de la escena es una de las más antiguas del repertorio temático cristiano y aparece, por lo menos desde el siglo III, en el ámbito funerario en los sarcófagos y frescos de las catacumbas romanas. La noción del Pecado suscitó discursos apasionados y el tema de la Caída de los primeros padres fue a menudo interpretado como la antítesis de la Redención: a Jesús se consideró el Nuevo Adán y a María se la comparó con Eva. La serpiente desde siempre fue el símbolo del demonio, de la oscuridad y, por ello, de la malicia⁸¹.

La fórmula se encuentra repetida en multitud de ocasiones y lo más normal es que Adán y Eva se sitúen de pie a ambos lados del árbol de la Ciencia. Las variaciones son

⁷⁹ Gn 3, 1-6: "La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahveh Dios había hecho. Y dijo a la mujer: "¿Cómo es que Dios os ha dicho: No comáis de ninguno de los arboles del jardín?". Respondió la mujer a la serpiente: "Podemos comer del fruto de los arboles del jardín. Mas del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis so pena de muerte". Replicó la serpiente a la mujer: "De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él se os abrirán los ojos y seréis como dioses, concedores del bien y del mal". Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió".

⁸⁰ Sobre él Jodogne destaca que el manuscrito que se conoce pertenece a la mitad del siglo XIII: JODOGNE, Omer, *Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", VIII (1965), pp. 1-24. Sin embargo, en un estudio más reciente se data el texto en 1146-1147: VVAA, *Enciclopedia dell'Arte medievale*, Vol. VI, 1991, p. 138. Al margen de la fecha, para lo que aquí interesa es importante saber que en él se ofrecía una doctrina moral en la que se representaba la Caída de Adán y Eva. El texto es testimonio de la teatralización de hechos significativos de la historia veterotestamentaria y del desarrollo de los dramas litúrgicos que se realizaban en la entrada de la iglesia. La carencia de más textos no implica su ausencia, y aunque la tradición iconográfica estaba muy asentada, es posible que en otros casos del ciclo influyera para el desarrollo de la composición.

⁸¹ Su colocación enroscada al árbol ha sido señalada como deudora de la representación del jardín de las Hespérides, lo cual remite, una vez más, a una tradición antigua de la que se sabe proceden muchas tipologías cristianas: KESSLER, Herbert, "*Hic Homo formatur*": *The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles*, en "The Art Bulletin", LIII (1971), pp. 161-176. Según Réau, desde hace mucho tiempo se ha reconocido que el tema compositivo se tomó de Persia. El árbol del Paraíso sólo se llama manzano en la traducción latina, ya que en la versión griega se trata de una higuera. Los artistas, generalmente escogían el árbol de acuerdo con la vegetación del país: la higuera y el naranjo prevalecieron en el arte bizantino e italiano, la manzana en el francés y en los países vitícolas un racimo de uvas: RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996, p. 107.

F. 728

escasas y se centran sobre todo en las posiciones y en los gestos de ambos⁸². El estudio de este tema no resulta clarificador respecto a la tradición soriana ya que todos los ejemplos peninsulares resultan ser muy cercanos. No obstante, entre ellos destaca el capitel de San Juan de la Peña donde, a pesar del deterioro, la figura de Dios aparece junto a la de los pecadores, con lo que la escena se convierte en una simplificación de los capiteles sorianos Cp 3 y Cp 4. Significativamente, en la Seo no se encuentra el Pecado y parece representarse la Reconvención. A pesar de que Eva ha desaparecido y de que el mal estado del relieve no permite ver con claridad el asunto, Dios, al otro lado, les señala. Mi idea de que se hayan juntado ambas escenas viene determinada porque los primeros padres se colocan a ambos extremos del árbol, de la misma forma que en las escenas más frecuentes del Pecado, y además Adán se lleva la mano a la garganta (el típico gesto de la Caída en la Tentación), rasgo que no suele aparecer en las escenas de la Reconvención. Estos datos, que también son válidos para San Juan de la Peña, permiten deducir que Soria es el ejemplo que mejor desarrolló el modelo más amplio y más habitual en Oriente. Está claro que en el claustro pinatense y en el ábside aragonés el ciclo se redujo, la

F. 487, 484,
493, 496,
525, 479

F. 556

F. 482, 457,
494, 478, 519

⁸² Parecida composición a la soriana es la de la Biblia de Burgos (Burgos, Bibl. Prov. ms. 846). Las diferencias vienen dadas por la distinta colocación de los personajes (ya que Adán se encuentra a la izquierda del árbol) y por las hojas con las que se tapan el sexo. Esta representación de los primeros padres que se cubren es bastante utilizada en la época y denota el sentimiento de culpa y vergüenza frente a la falta cometida. Otros casos también resultan ser relativamente cercanos como el Octateuco Serrallo (Topkapi Saray, Bibl. cod. 8 fol. 43). En él, la postura de Eva es más forzada y aparece con las piernas cruzadas, mientras que Adán se lleva la mano a la garganta. En los Octateucos se suele ver el tema del Pecado en tres secuencias (dos de las cuales se aprecian en Soria). La Biblia de Souvigny (Moulins, Bibl. mun. ms. 1) también se parece algo, excepto en la característica de que aquí ambos se tapan, cruzan las piernas y Adán coloca la mano en la mejilla en vez de llevarla a la garganta. Los personajes están colocados en la misma situación y con posturas similares a las sorianas en las miniaturas de la Homilias de San Jacobo (Bibl. Vat. cod. gr. 1162), lo mismo ocurre en San Marcos de Venecia, en la catedral de Monreale, en el Antependio de Salerno, etc. Adán no aparece con la mano en la garganta en una serie de ejemplos entre los que destaca la inicial de Sainte-Geneviève (París, Bibl. Ste-Geneviève, ms. 8). No obstante, la postura de la mano es adoptada en varias obras como en San Quirce del río Pisuerga, en un capitel de Moirax, en un capitel del coro de Montpezat, en la portada de Neuilly-en-Donjon, en una arquivolta de la portada de Vallejo del Valle de Mena en Burgos, en San Juan de Amandi en Asturias, etc. Otra peculiaridad menos frecuente es que ella realice el mismo gesto que Adán como ocurre en la portada de Covet, o en la casa de Saint-Antonin. Esta peculiaridad ha sido explicada por Yarza en relación con la posibilidad de que sea representada la Caída en la cual los protagonistas han participado por igual: YARZA LUACES, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 195-202. Por otro lado, en ocasiones los dos aparecen comiendo como ocurre en la Biblia de Corbie (París, Bibl. Mazarine, ms. 36, fol. 6), en la inicial de Valenciennes (Valenciennes, Bibl. ms. 9, fol. 5v), etc. Otras veces la pareja coge el fruto a la vez como en el Decreto de Graciano de Cambridge (Fitzwilliam Mus. ms. 262), en el Baptisterio de Florencia, en la Biblia de Marchiennes (Douai, Bibl. mun. ms. 1), etc. O como ocurre en general, Eva suele coger el fruto y se lo ofrece a Adán: en el Salterio de Sant Albans (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 791), en la Biblia de Bamberg (Bamberg, Staatsbibl. ms. A. I. 5), en las pinturas de Osormort, etc. Finalmente, hay que destacar que en las Biblias carolingias de la escuela de Tours se suele ofrecer una interpretación histórico-narrativa del asunto como en la Biblia de Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v) donde hay cierta similitud en cuanto a la postura de Eva (invertida ya que está a la derecha del árbol), en este caso la diferencia fundamental es que Adán no aparece hasta la escena siguiente.

cuestión es averiguar si existió un prototipo intermedio más breve. Por desgracia, la ausencia de más obras para comparar no permite establecer argumentos sólidos. Así, es posible que por Aragón circularan los bocetos del mismo ciclo que se desarrolló en Santo Domingo, pero ya simplificados, y por ello se produjo la contaminación de las dos escenas al colocar a Dios en el Pecado junto al árbol y la serpiente.

- *Repreñión de Dios*

En el siguiente capitel (Cp 4) Dios increpa a Adán y Eva tras haber desobedecido la prohibición de no comer el fruto relatada en el Génesis⁸³.

F. 135-136

Las obras que más recuerdan a la soriana son aquellas en las que aparece un árbol en el centro, mientras en un lado se sitúa Dios (que señala a la pareja), en el otro aparecen los dos protagonistas del Pecado. Las variaciones en los detalles y las posturas son muchas, pero con frecuencia resultan demasiado insignificantes como para ser resaltadas⁸⁴.

La imagen más cercana es la que se encuentra en uno de los capiteles de la portada de Languilla, significativamente la primera obra monumental castellana a la que se hace referencia en este capítulo. A pesar de las evidentes conexiones, una de las diferencias más notables es que en la parroquia segoviana Dios ostenta una cruz en la mano⁸⁵. En cuanto al resto, las semejanzas estilísticas son obvias, pero hay otras

F. 528

⁸³ Gn 3, 7-13: "Entonces se les abrieron a entrambos los ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos; y cosiendo hojas de higuera se hicieron unos ceñidores. Oyeron luego el ruido de los pasos de Yahveh Dios que se paseaba por el jardín a la hora de la brisa, y el hombre y su mujer se ocultaron de la vista de Yahveh Dios por entre los arboles del jardín. Yahveh Dios llamó al hombre y le dijo: "¿Dónde estás?" Este contestó: "Te oí andar por el jardín y tuve miedo, porque estoy desnudo; por eso me escondí". Él replicó: "¿Quién te ha hecho ver que estabas desnudo? ¿Has comido acaso del árbol del que te prohibí comer?" Dijo el hombre: "La mujer que me diste por compañera me dio del árbol y comí". Dijo, pues, Yahveh Dios a la mujer: "¿Por qué lo has hecho?" Y contestó la mujer: "la serpiente me sedujo y comí".

⁸⁴ La escena, entre multitud de otros ejemplos, se ve en las puertas de bronce de San Zenón de Verona, en la portada de Santiago de Puente la Reina, en la reconstrucción de Bucher de la Biblia de Sancho el Fuerte (Harburg, Schlossbibl. Coll. Oettingen, ms. 1-2, lat 4º 15), en el marfil de Berlín, en las puertas de bronce de Hildesheim, en los mosaicos de San Marcos en Venecia, en la catedral de Monreale, en la Capilla Palatina de Palermo, en la Biblia de Farfa (Bibl. Vat. lat. 5729), etc. En ocasiones las posiciones están invertidas como en la Biblia de Burgos (Burgos, Bibl. Prov. ms. 846), en la Biblia Vivian o Carlos el Calvo (París, Bibl. Nat. lat. 1, fol. 10v), etc. A menudo Dios en actitud de andar señala, mientras levanta la mano, a Adán y Eva que se tapan, y éstos bajan la cabeza o hacen algún signo de arrepentimiento. A veces se observa un descargo de culpas: Dios señala a la pareja, mientras que Adán señala a Eva, y ésta, a su vez, a la serpiente como culpable del acto como en la Biblia de Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v).

F. 490, 454,
489, 486,
493, 496,
513, 512,
487, 522

⁸⁵ Según relata Ruiz Montejo, "el Dios de Santo Domingo de Soria, sin cruz en las manos, recrimina a Adán y Eva, situados aquí tras un árbol; sus gestos de contrición y pesadumbre se asemejan a los de Languilla, como también la presencia de un ángel, que en Santo Domingo asiste a la escena en calidad de un simple testigo": RUIZ MONTEJO, Isabel, *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, p. 149. Desconozco

F. 519

divergencias al examinar los detalles: en Languilla no existe ningún árbol, las vestimentas de Dios son diferentes a las de Soria, Eva cruza sus piernas y Adán levanta la mano en posición inversa a la del capitel soriano. Es interesante destacar que no hay más escenas del Génesis en esta parroquia segoviana, y sin embargo sí aparecen otros temas que se ven en Santo Domingo⁸⁶. El modelo de ambas parroquias parece ser común aunque reinterpretado en esta ocasión por el artista de Segovia. Es posible que para colocar la característica más destacada que lo diferencia de Soria (el bastón del Creador), el artista se basara otros temas como el de la Anunciación. Sin embargo, no parece demasiado factible que mezclara ambas ideas si no tenía en mente alguna escena que había visto en la que Dios portase un bastón similar. Por ello es creíble que este rasgo pueda apuntar a una relación más directa con el modelo principal del ciclo, así, en este sentido destaca el hecho de que en obras vinculadas con Bizancio Dios porta un rollo en la mano o bien un cetro muy similar a éste⁸⁷. No digo con esto que el artista de Languilla conociera el modelo de primera mano, únicamente apunto otro dato a añadir a la posible existencia de un ciclo de carácter oriental en la Península. De nuevo, tal y como sucede con el resto de ejemplos hispanos estudiados en Aragón, resalta el hecho de que Languilla presenta unos vínculos estilísticos realmente cercanos con Santo Domingo. A pesar de ello, Ruiz Montejo dice que la “relación es tan sólo iconográfica y está justificada por la raíz silense común a ambos monumentos”⁸⁸. Aunque esta autora no explica más sus argumentos con sus palabras parece indicar la posible existencia del tema en Silos. Como ya ha dicho anteriormente no tengo constancia de ninguna escena de este tipo en el monasterio burgalés, pero no por ello lo descarto totalmente. En esta línea, al buscar un posible vínculo al margen del evidente con Santo Domingo, destaca el hecho de que los capiteles de la portada de Languilla también muestran puntos coincidentes con el Burgo de Osma, tal dato podría apuntar a la presencia del asunto en la catedral oxomense (vinculada iconográficamente con Silos). En la tercera parte de este trabajo estudiaré en qué medida los artistas de Languilla conocían la obra de estas ciudades sorianas.

Respecto a la Seo y San Juan de la Peña remito a las páginas anteriores para el estudio del tema ya que como he dicho, parece que se junta el Pecado con la Reconversión divina.

dónde se encuentra el ángel al que hace referencia esta autora, desde luego, en esta escena soriana no (no hay nadie más).

⁸⁶ Destacan el Castigo del avaro y el Banquete de Herodes.

⁸⁷ Ocurre en los mosaicos de San Marcos de Venecia y en otras obras que se vinculan con el Cotton.

Aunque en este punto del relato se hace una interrupción para colocar otras escenas que nada tienen que ver con el Génesis, he creído conveniente continuar con el ciclo iniciado y al finalizarlo haré referencia a los temas que ocupan el Cp 5 y Cp 6.

- *Expulsión del Paraíso. La Vergüenza*

En el siguiente capitel (Cp 7) se continúa con el relato del Génesis desde el instante en el que se había abandonado, tras la Caída en el Pecado se produce la Expulsión del Paraíso⁸⁹.

F. 141-142

El tema se encuentra representado con bastante frecuencia y algunas de las variantes corresponden a la presencia o falta de Dios, de modo que cuando no está el Creador el propio ángel guardián es quien empuja a Adán y Eva del Paraíso⁹⁰. Esta aparición del ángel no corresponde totalmente a lo que se narra en la Biblia, por lo que he buscado en otras fuentes al margen de la tradición canónica. En la versión griega de los textos apócrifos de la Vida de Adán y Eva hay referencias evidentes a esta Expulsión por parte de los ángeles⁹¹. Y además, existe otra mención de la escena de custodia del Paraíso en un texto isidoriano que resulta totalmente factible que se conociera en la Castilla del siglo XII⁹².

⁸⁸ RUIZ MONTEJO, Isabel, *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, p. 266.

⁸⁹ Gn 3, 22-24: "Y dijo Yahveh Dios: "¡He aquí que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros, en cuanto a conocer el bien y el mal! Ahora, pues, cuidado, no alargue su mano y tome también del árbol de la vida y comiendo de él viva para siempre". Y le echó Yahveh Dios del jardín de Edén, para que labrase el suelo de donde había sido tomado. Y habiendo expulsado al hombre, puso delante del jardín de Edén querubines, y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida".

⁹⁰ Según Pérez Higuera, el Paraíso puede interpretarse como un jardín (siempre con la idea de recinto cerrado) que puede adoptar la forma de una ciudad amurallada: PÉREZ HIGUERA, Teresa, *El jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval*, en "Archivo Español de Arte", LXI (1988), pp. 37-52.

⁹¹ Vida de Adán y Eva 27: "Dicho esto, ordenó a sus ángeles que nos arrojaran del paraíso. Una vez expulsados, mientras nos lamentábamos, suplicó vuestro padre Adán a los ángeles con estas palabras: Permitidme un momento que pida, por favor, que tenga entrañas de compasión y misericordia conmigo porque yo sólo he pecado. Estos dejaron de empujarle": DIEZ MACHO, Alejandro, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, Madrid, 1984, pp. 329-333. Kessler ha propuesto la interpretación de la presencia del ángel por la *Vita de Adán et Eva* 38, 3-4. Esta característica es muy frecuente en las Biblias de Tours: KESSLER, Herbert, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977 (1941), pp. 29-30.

⁹² En las Etimologías se relata: "El Paraíso es un lugar situado en las regiones de Oriente [...] pues es abundante en todo genero de arboles fructíferos, teniendo también el *Lignum Vitae*, árbol de la vida; no hay allí ni frío ni calor, sino constante templanza del aire. En su parte media hay una fuente que riega todo el jardín y de la que nacen cuatro ríos, las puertas de este lugar se cerraron después del Pecado. Está rodeado por todas partes de espadas de fuego, o sea de un muro ígneo, cuyo fuego casi se une con el del cielo. Un querubín, o sea, la fortaleza de los ángeles está dispuesto para apartar a los hombres, y los ángeles (buenos) apartarán a los ángeles malos, a fin de que la entrada al Paraíso no esté abierta a la carne ni al espíritu de transgresión": ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Libro XIV, Cap. III, versión castellana de CORTÉS y GONGORA, Luis, Madrid, 1951, p. 339. Se sabe que, al menos, hubo una copia del manuscrito de las Etimologías en el monasterio de Silos: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, "*Nova et Vetera*" in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 103.

En el primitivo arte cristiano suele ser el propio Dios quien expulsa a los primeros padres⁹³. Pero a partir de la Edad Media se hizo cada vez más frecuente la sustitución de Dios por un ángel con una espada levantada en actitud amenazadora, igual que en Soria⁹⁴. Otra de las diferencias más notables respecto a los ejemplos estudiados es que a veces Adán y Eva están cubiertos con túnicas de pieles o plumas⁹⁵. Al margen de los ejemplos de las miniaturas francesas no tengo constancia de ninguna escena igual a ésta entre las obras peninsulares. No existe el tema en la Seo, ni en San Juan de la Peña, sin embargo la portada del Juicio de Tudela comienza en la parte derecha con esta misma escena (aunque con otras características).

- *Trabajos de los primeros padres*

F. 143-144 El siguiente capitel (Cp 8) presenta a Adán y Eva sometidos al trabajo, escena que se relaciona directamente con la Condena. El episodio del Castigo divino no se halla relatado de manera clara en el Génesis aunque en el momento de la Expulsión ya queda explícito⁹⁶.

F. 473, 493, 496 ⁹³ La característica seguramente derivaba de la tradición del Cotton Génesis: ZARNECKI, Georges, "Romanesque Sculpture at Lincoln Cathedral", en *Studies in Romanesque Sculpture*, Londres, 1979, p. 6. Dentro de otras representaciones destacan las pinturas de la iglesia de San Martín del Brull (Vic, Museo episcopal), las de San Juan de Château-Gontier, la Biblia de Roda (París, Bibl. Nat. lat. 6, t. I, fol. 6), la de Ripoll (Bibl. Vat. lat. 5729, fol. 6r), los relieves de la fachada oeste de la catedral de Nîmes, los mosaicos de San Marcos de Venecia, etc.

F. 461, 520, 472, 485, 457, 460 ⁹⁴ Así, existen varias representaciones como las pinturas de Sigena, el capitel del coro de Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand, el arca de las reliquias de San Isidoro de León, los relieves de la catedral de Módena, los de Lincoln, Sant'Angelo in Formis, la Biblia de San Paolo Fuori le Mura (Roma. Karol. 3. V, fol. 8), la Biblia de París (Bibl. Nat. gr. 510, fol. 52v) etc. Las diferencias se basan en detalles: el ángel empuja con las dos manos o sólo con una, toca a Adán o a Eva, coloca la espada hacia arriba o carece de ella, etc. La posición más cercana del ángel con la espada es la de las pinturas de Sescorts (Vic, Museo episcopal), y la de la inicial de una Biblia alemana (Salzburgo, Stifstbibl. ms. A. XII. 18). En algunas ocasiones tan sólo se encuentra al ángel custodio sin mostrar a la primera pareja como ocurre en la inicial de Valenciennes (Valenciennes, Bibl. ms. 9) o en la de Douai (Douai, Bibl. mun. ms. 2). Esta característica también podría ser puesta en relación con la escena del primer capitel de Santo Domingo ya que en estos dos ejemplos también se coloca un árbol al lado, la diferencia es la espada que no aparece en los relieves sorianos. En cuanto a la puerta, hay algunas imágenes que traen a la cabeza este tipo de estructura, como el Decreto de Graciano de Cambridge (Fitzwilliam Mus. ms. 262) o en el Génesis Millstatt (Klagenfurt. Museum cod. VI. 19), pero no resulta un dato determinante para establecer una posible influencia.

F. 463 ⁹⁵ El episodio está relatado en Gn 3, 21-22: "Yahveh Dios hizo para el hombre y su mujer túnicas de piel y los vistió". Así, aparecen vestidos en varios manuscritos como en el de Ste-Geneviève (París, Bibliothèque Ste-Geneviève, ms. 8), en la Biblia de Carlos el Calvo o Vivian (París, Bibl. Nat. lat. 1, fol. 10v), en la de Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v), en la catedral de Monreale, en las puertas de San Zenon de Verona, en un capitel del coro de Sos del Rey Católico, en San Lorenzo de Uncastillo en la Biblia de Bamberg (Bamberg, Staatsbibl. ms. A. I. 5), en los relieves oeste de Lincoln, en San Paolo Fuori le Mura (Roma. Karol. 3. V, fol. 8), en la inicial del Génesis de Salzburgo, en la Biblia del Panteón (Bibl. Vat. ms. lat. 12958), en el Cotton Nero (Londres, British Library, C. IV, fol. 2), etc. La tradición no es la misma que la de Santo Domingo.

F. 556, 522, 519, 490, 520, 477, 488 ⁹⁶ Gn 3, 17-19: "Al hombre le dijo: "Por haber escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol del que yo te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los

La composición no muestra ninguna complicación y las posturas responden a los tipos utilizados con más frecuencia. Las principales diferencias se basan en la manera de trabajar, y entre las que más se parecen están aquellas en las que Adán se ocupa de arar la tierra con un útil de labranza tirado por una yunta de bueyes⁹⁷. Sin embargo, resulta más común encontrar a Adán ocupado en la tierra simplemente con una azada o piqueta⁹⁸. En cuanto a Eva, su apariencia de pie con el huso se reduce a un número menor de ejemplos⁹⁹. De hecho, la variación iconográfica es mayor que la de su pareja y otras tipologías la muestran sentada semidesnuda dando de mamar a Caín o bien ayudando a Adán en la roturación de la tierra, o escuchando atentamente a un ángel que enseña las tareas del campo, etc¹⁰⁰.

días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá, y comerás la hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás”.

⁹⁷ Como se puede ver en un capitel del claustro de Santa María de l'Estany, en San Miguel de Fuentideña, en Alquézar, en San Quirce, en Gerona, etc. Para Castiñeiras “estas imágenes de roturación y cultivo acompañaron a la repoblación castellana y aragonesa, si bien en un primer momento sirvieron para representar a los primeros agricultores Adán y Caín, progresivamente se fueron asimilando al repertorio de los menologios para caracterizar el mes de noviembre”: CASTIÑEIRAS, Manuel, *Algunas peculiaridades iconográficas del calendario medieval hispano: las escenas de trilla y labranza (siglos XI-XIV)*, en “Archivo Español de Arte”, 261 (1993), p. 59. De este modo, se desarrolló la imaginería del trabajo unida a la concepción de la actividad agrícola como base de todo sistema económico y Adán se mostraba como el inventor de la agricultura que transmitió a sus hijos. Debido a esto existió un gran intercambio de influencias entre el repertorio de la Biblia y el de los calendarios. La puntualización de este autor acerca de la repoblación resulta importante ya que permite entender en parte por qué existen más ejemplos de este tema que de otros del mismo ciclo en el ámbito peninsular. Aunque en el momento en el que se realiza Santo Domingo no tiene sentido hablar de repoblación en el estricto sentido de la palabra el éxito de la fórmula si pudo ser debido a ella en un principio: CASTIÑEIRAS, Manuel, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca, 1996, p. 242.

⁹⁸ Tal y como se ve en las Biblias carolingias (según la tradición del Génesis Cotton) de Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v), Bamberg (Bamberg, Staatsibl. ms. A. I. 5), Carlos el Calvo o Vivian (París, Bibl. Nat. lat. 1, fol. 10v), San Paolo Fuori le Mura (Roma. Karol. 3. V), etc.

F. 519-522

⁹⁹ La representación del instrumento para hilar puede ser relacionada con la concepción de María como *Nova Eva*, quien en algunas representaciones bizantinas aparece con el huso o la rueca en el momento de la Anunciación. De manera similar a Soria aparece en Santiago de Puente la Reina, en la inicial de Sainte-Geneviève (París, Bibl. Ste-Geneviève, ms. 8, fol. 7v) y en el Cotton Nero (Londres, British Library, CIV, fol. 2). Pero en la mayor parte de ejemplos se encuentra sentada como en el mosaico del Baptisterio de Florencia, en un capitel del claustro de Santa María de l'Estany, en los mosaicos de San Marcos de Venecia, en la Biblia de Corbie (París, Bibl. Mazarine, ms. 36, fol. 6), en el manuscrito de la St. John's College Library (Cambridge, ms. K26, fol. 5r), en la Biblia de Burgos (Burgos, Bibl. Prov. ms. 846) donde además sostiene en su regazo a un niño, etc.

F. 556, 488,
494, 493,
496, 482, 48'

¹⁰⁰ Eva amamanta al pequeño en la Biblia Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v) y en las puertas de bronce de Hildesheim. Según Kessler se trata de un prototipo carolingio: KESSLER, Herbert, “*Hic Homo formatur*”: *The Genesis frontispices of the Carolingian Bibles*, en “The Art Bulletin”, LIII (1971), pp. 143-160. Eva ayuda a Adán en la roturación de la tierra en la Biblia de Ripoll (Bibl. Vat. lat. 5729, fol. 6r), en las pinturas del Brull, en los relieves de la catedral de Módena, etc. Por otra parte, se encuentra al ángel que enseña a Adán y Eva el trabajo de la tierra en el Salterio de Winchester, en las pinturas de Sigena, etc. La fuente de esta escena es un episodio de los apócrifos y las obras en las que aparece se suelen vincular con Inglaterra.

F. 519, 486

Los ejemplos manejados en escultura en relación con esta escena no resultan tan significativos como para encontrar una tradición reveladora. Pero en esta línea cabe destacar que San Juan de la Peña sigue un esquema muy parecido al de Soria. Aparecen dos animales (en este caso caballos) uncidos por un yugo (que se ve perfectamente) y también Eva hila, la composición recuerda tanto a la soriana que seguramente parten del mismo modelo. Como ocurre en escenas anteriores, en la portada del Juicio de Tudela Eva hila, pero Adán no labra la tierra con animales, la trayectoria parece ser diferente.

F. 527

Respecto a las escenas de labranza, Castiñeiras destaca que “se incluyen dentro de un repertorio de imágenes de tradición bizantino-antiquizantes conservado a través de los manuscritos miniados [...] asimilación y creatividad de los talleres peninsulares durante la segunda mitad del siglo XII, lo que permite establecer una nueva región iconográfica dentro del contexto del románico europeo”¹⁰¹. El estudio de este autor respecto a las escenas de los calendarios románicos también destaca el vínculo con Oriente que tantas veces se ha visto para ciertos temas de Santo Domingo.

- Ofrendas de Caín y Abel

A partir de este momento se pasa al relato del ciclo de la descendencia de Adán y Eva. Así, en este capitel (Cp 9) se encuentra el momento clave del desarrollo del conflicto que tendrá lugar más adelante¹⁰².

F. 145-146

El tema es harto frecuente en la representación veterotestamentaria desde los sarcófagos de la antigüedad (como el de Letrán o Arlés), los mosaicos del tipo de los de Ravena y las pinturas de las catacumbas. Con frecuencia Caín y Abel aparecen diferenciados por los ropajes y por los atributos. Se consideraba que Abel prefiguraba a los gentiles y a Cristo Salvador, con lo que su ofrenda también era el símbolo de la Eucaristía. Por otro lado, parece que la escena también trataba de representar el ideal de la vida pastoril truncado por el asesinato. De hecho, San Agustín, San Ambrosio y otros interpretaron a Caín como el símbolo de los judíos (en algunas ocasiones lleva un gorro

¹⁰¹ CASTIÑEIRAS, Manuel, *Algunas peculiaridades iconográficas del calendario medieval hispano: las escenas de trilla y labranza (siglos XI-XIV)*, en “Archivo Español de Arte”, 261 (1993), p. 70.

¹⁰² Gn 4, 3-5: “Pasó algún tiempo, y Caín hizo a Yahveh una oblación de los frutos del suelo. También Abel hizo una oblación de los primogénitos de su rebaño, y de la grasa de los mismos. Yahveh miró propicio a Abel y su oblación, mas no miró propicio a Caín y su oblación por lo cual se irritó Caín en gran manera y se abatió su rostro”.

puntiagudo que permite identificarlo claramente como judío, aunque no es el caso soriano)¹⁰³.

En otro orden de cosas, en los dos hermanos se veían caracterizadas las dos etapas que marcaron la historia del hombre: el nomadismo y el sedentarismo, de modo que ellos representaban los sistemas de vida de su época: el agrícola y el pastoril. Para Braude, en su interpretación política del asunto, las abundantes representaciones de las ofrendas de Caín y Abel en el románico eran toda una invitación a los campesinos a cumplir con los deberes económicos hacia la iglesia¹⁰⁴. En esta línea, Castiñeiras explica que la introducción del altar hacía explícita la significación como lugar donde se ofrecía el diezmo durante el ofertorio de la misa, y destaca que en el siglo XII se dio en Castilla un desarrollo notable de la ganadería, factor que creó grandes conflictos y disputas. De esta manera, considera que la iconografía bíblica contribuyó a consolidar y justificar las rentas y los poderes eclesiásticos sobre la tierra¹⁰⁵. Años antes Michel había llamado la atención sobre el concepto del sacrificio introducido por el altar, rasgo que no fue frecuente en la iconografía cristiana hasta el siglo XII, según este autor la representación del Salterio de Canterbury es una de las primeras en las que aparece¹⁰⁶.

¹⁰³ Castiñeiras considera la aparición de Caín vestido con saya rústica de la época como un anacronismo: CASTIÑEIRAS, Manuel, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca, 1990, p. 243. En realidad la mayoría de representaciones románicas deberían ser consideradas anacrónicas. Este autor comenta que la saya corta de Caín es de la época (se trata de la gonela), mientras que la túnica de Abel se relaciona con los mártires y apóstoles, personajes más sagrados. Tal diferenciación en las vestimentas, que se ve perfectamente en Soria, también aparece en Saint-Savin-sur-Gartempe. En algunos casos Abel lleva nimbo como en el Octateuco del Serrallo (Topkapi Saray, Bibl. cod. 8) y en Saint-Savin. Otras veces muestra las manos veladas como signo de respeto: tal y como se ve en la Biblia de Sainte-Marie-du-Parc (Londres, British Library, Add. 14788), en la Biblia de Marchiennes (Douai, Bibl. mun. ms. 1), en el Millstatt Genesis (Klagenfurt. Museum cod. VI. 19), en los relieves de Nîmes, etc.

¹⁰⁴ De hecho, es a partir de la mitad del siglo XII cuando Caín y Abel comenzaron a ser frecuentes en los manuscritos, antes no: BRAUDE, Pearl, "Cokkel in oure Clene Corn": *Some Implications of Caïn's sacrifice*, en "Gesta", VII (1968), pp. 15-28. El sacrificio tiene especial referencia a los heréticos, sobre todo del sur de Francia y norte de Italia, este autor concreta que "más adelante en el siglo XIII tras la cruzada contra los albigenses se asimila más a los judíos".

¹⁰⁵ CASTIÑEIRAS, Manuel, *Calendriers et cycles de la Genèse dans l'art roman espagnol. À propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara)*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXXVIII (1995), pp. 307-317. Concretamente en la p. 247 dice: "a partir de la segunda mitad del siglo XII en la documentación castellana abundan las alusiones a conflictos provocados por la percepción y distribución del diezmo". En este orden de cosas, Vila da Vila comenta "es frecuente la problemática entre laicos y eclesiásticos a causa de la negativa de los primeros a cumplir ciertas obligaciones, entre las que se contaba la presentación de los diezmos a la iglesia" y habla de la intervención papal de Alejandro III en 1179, cuestión que apoya con documentos para el caso de Ávila: VILA DA VILA, Margarita, *Ávila románica. Talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*, Ávila, 1999, p. 179. No tengo constancia de conflictos acusados para el caso de Soria, pero seguramente estarían en la línea de lo apuntado pues en la región predominaba la ganadería.

¹⁰⁶ MICHEL, Paul-Henri, *L'iconographie de Caïn et Abel*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", I (1958), p. 198. También se ve representado en la catedral de Monreale, en el Baptisterio de Florencia, en San Marcos de Venecia, en el Millstatt (Klagenfurt. Museum cod. VI. 19, fol. 19r), en las puertas de San Zenon de

F. 527

Las composiciones que más similitudes muestran con Soria son las de Tudela y San Juan de la Peña, pero en ambas hay diferencias respecto a Santo Domingo. En este sentido destaca la ausencia del altar, la presencia de un vegetal entre ambos y la posición inversa de los personajes. El deterioro acusado del capitel pinatense no permite asegurar si existía la presencia de Dios, pues justo ahí se ha roto, pero en este sentido es necesario apuntar que en Tudela se puede ver perfectamente el busto divino que bendice a Abel. Hay que llamar la atención sobre la ausencia de referencias a la bendición divina en Soria, la escena parece corresponder al momento justo anterior a la manifestación del Creador¹⁰⁷. La figuración de San Juan es más similar a la de Tudela (a pesar de que los dos portan vestimentas cortas en el claustro pinatense, lo cual hace que también en ese aspecto se sitúe lejos de Soria). Además, como ya he comentado, Tudela no se puede considerar un precedente pues su realización es posterior a Santo Domingo. Así pues, es posible que los capiteles tudelanos tuvieran otro modelo diferente del de Santo Domingo (tal y como se constata con la escena anterior y otras) aunque también conocían el soriano. De modo que las variantes que se han visto hasta el momento entre la Seo, San Juan de la Peña, Tudela y Soria seguramente responden a que, al menos, dos ciclos de modelos circulaban por la Península.

En el caso de la representación de esta escena, las similitudes más notables con las obras de influjo bizantino se ven en Santo Domingo ya que en las escenas de ámbito oriental ambos solían llevar barba y con frecuencia aparecía un altar en medio.

- *Muerte de Abel*

F. 147

El último capitel (Cp 10) vuelve a ser doble como el primero (Cp 1) y contiene varias escenas diferentes que siguen la historia del conflicto cainita para desembocar en

Verona, en un capitel de Santa María de Tarragona, etc. A pesar de la presencia de este elemento, estas composiciones difieren de la soriana por la separación de los personajes y por otros detalles.

¹⁰⁷ La representación más normal es la que presenta la mano de Dios entre los hermanos como la que se ve en el capitel de Saint-Jean de Moutiers (Cambridge, Fogg Museum), en los relieves de Módena, en el friso de la fachada de Saint-Gilles-du-Gard, en el capitel de la nave y en los canecillos de San Quirce del río Pisuerga, en el capitel de San Pedro el Viejo, en el Pentateuco Ashburnham (Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. lat. 2334), en la Biblia de Farfa (Bibl. Vat. lat. 5729, fol. 6r), en el Caedmon (Boedlian Library ms. Junius XI, fol. 19), en Douai (Douai, Bibl. ms. 2, fol. 4v), en Valenciennes (Valenciennes, Bibl. ms. 9, fol. 5v), etc. Aunque en ocasiones existen variantes entre las que destaca la de Dios en la tierra de espaldas a Caín frente a Abel como se ve en Saint-Savin-sur-Gartempe, o bien la que aparece el Creador como un busto que sale del cielo como en el Cotton Nero (Londres, British Library, C. IV, fol. 2).

F. 474, 476,
460, 457, 488

las faltas más graves del ser humano: la envidia y el homicidio. La primera parte corresponde a la Muerte de Abel narrada en el Génesis¹⁰⁸.

Una de las principales diferencias en las composiciones atañe al arma homicida que se presenta bajo múltiples formas en la iconografía de la época. De acuerdo con una leyenda popular, Abel fue asesinado con una rama del árbol de la Ciencia, pero desde el siglo IX el arma de Caín en los relatos vernáculos ingleses era la quijada de un asno¹⁰⁹. Mientras tanto, en el arte bizantino y en el islámico solía aparecer una piedra¹¹⁰. En general, en Occidente se representaba un garrote o algún útil de labranza como una azada, pico o guadaña en relación con la idea bíblica de que Caín era agricultor¹¹¹. Es lo que sucede en San Juan de la Peña, y aunque tanto las posturas (más estáticas) como los gestos no son iguales, la tipología de la escena resulta ser bastante similar a la soriana. De hecho, en ambas representaciones aparece un vegetal en la esquina, detalle decorativo que revela que se comparten modelos bastante comunes. Sobre este capitel pinatense es necesario destacar que algunos autores no han visto en él la representación de la muerte de Abel, aunque al respecto he de decir que por las analogías con otras obras no cabe duda alguna¹¹².

F. 724

Las diferencias del claustro pinatense frente a Tudela (tanto en esta escena como en la anterior de los Trabajos) muestran que cuando no se siguió la tradición “tudelana”,

F. 527

¹⁰⁸ Gn 4, 8: “Caín dijo a su hermano Abel: “Vamos afuera”. Y cuando estaban en el campo se lanzó Caín contra su hermano Abel y lo mató”.

¹⁰⁹ SCHAPIRO, Meyer, *Cain's jaw bone that did the First Murder*, en “The Art Bulletin”, XXIV (1942), pp. 205-212; y HENDERSON, Georges, *Cain's Jaw-bone*, en “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 24 (1961), pp. 108-114. La transformación del arma en una quijada se debió al valor temerario y dañino de las mandíbulas del asno en relación con la historia de Sansón (en la que mataba a los Filisteos con este arma), y con el carácter salvaje casi animal que se le concedió a Caín.

¹¹⁰ Como en los Octateucos, en el manuscrito de París (Bibl. Nat. ms. gr. 74, fol 46v) y en la miniatura Morgan Manafi-al-Hayawan (ms. 500), etc.

¹¹¹ En algunos casos la coge con las dos manos debido al peso que tenía. Este detalle, uno de los que se relacionan más con Santo Domingo, aparece así en las puertas de bronce de Hildesheim, en los mosaicos de Monreale, en Módena, en el Aelfric (Londres, British Library, Cotton ms. Claudius B. IV), etc.

¹¹² Así, CROZET, René, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon. Sur les traces d'un sculpteur*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XI (1968), p. 44 identifica la escena con la Matanza de los Inocentes, idea sorprendentemente seguida por BUESA CONDE, Domingo, *El monasterio de San Juan de la Peña*, Madrid, 1982, p. 42; y CANELLAS LÓPEZ, Ángel y SAN VICENTE PINO, Ángel, *Aragon roman*, París, 1971, p. 78, entre otros. No creo admisible esta interpretación por una serie de cuestiones principales que no detallo por creerlas demasiado evidentes. Remito al capítulo VIII acerca de la Matanza para constatar lo erróneo de esta identificación. Hace algunos años Melero identificó esta escena como la Muerte de Abel en MELERO MONEO, Marisa, “Aspectos iconográficos del Claustro de San Juan de la Peña: Reconstrucción del programa de Caída y Redención”, en *La Cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000 (1998), p. 295.

F. 507, 461,
508

los artistas del monasterio aragonés se acercaron algo más a la trayectoria iconográfica “soriana”¹¹³.

Al margen del arma, las diferencias más notables se encuentran en cuanto a la postura de Abel: en algunos casos aparece arrodillado, agachado por el ímpetu de Caín al abalanzarse sobre él, tumbado o echado hacia atrás¹¹⁴. Con frecuencia Caín agarra por los pelos a su hermano pero otras veces aún no existe contacto entre ellos¹¹⁵.

- *Castigo de Dios*

F. 148

En la parte frontal (Cp 10) hay dos escenas diferenciadas por un elemento vegetal en forma de tallo con una pequeña hoja. La parte de la izquierda corresponde a la maldición de Dios sobre Caín narrada en Génesis¹¹⁶. El asesino se vio obligado a errar como un fugitivo.

La imagen de Dios suele mostrar posiciones parecidas y aunque casi siempre levanta la mano en actitud recriminatoria, en algunas ocasiones tan sólo se ve su diestra que sale del cielo¹¹⁷. Las mayores diferencias se encuentran en las posturas de Caín, quien normalmente escucha a Dios de pie o ligeramente agachado¹¹⁸. Así, la figura del fraticida en los ejemplos consultados se independiza de la acción anterior y vuelve a aparecer, de pie, a la escucha de las palabras de Dios. Sin embargo, en Santo Domingo no ocurre esto y se condensa la escena anterior de la Muerte de Abel con la de los reproches divinos en una misma, seguramente más condicionado por la limitación espacial que por las pautas

F. 476

¹¹³ Fuera de la Península el Pentateuco Ashburnham recuerda vagamente a Soria, aunque a la inversa. Abel está colocado con las manos en el suelo y levanta las piernas mientras su hermano se abalanza con la mano levantada (posiblemente con una vara). Lamentablemente el deterioro del manuscrito no permite verlo bien, de todos modos el Pentateuco es una obra demasiado alejada en el tiempo como para que se considere un antecedente directo, lo destaco en base a la ausencia de otros paralelos más significativos.

F.490, 458,
457, 507,
474, 459, 510

¹¹⁴ Aparece agachado en los relieves del friso de la catedral de Nîmes, en las puertas de bronce de San Zenon de Verona, en la Biblia de Sainte-Marie-du-Parc (Londres, British Library, Add. 14788), en los relieves de Auxerre, en Valenciennes (Valenciennes, Bibl. ms. 9, fol. 5v), en la catedral de Monreale, etc. Está tumbado en Saint-Savin, en Sant’Angelo in Formis, etc. Mientras que aparece echado hacia atrás en Saint-Omer, en el Octateuco del Serrallo (Topkapi Saray, Bibl. cod. 8), y en otros.

F. 482, 460,
476, 510,
493, 496

¹¹⁵ El homicida coge los pelos de su hermano en Nîmes, en la Biblia de Corbie (París, Bibl. Mazarine, ms. 36, fol. 6), en Douai (Douai, Bibl. ms. 2, fol. 4v), en el Salterio de San Luis (Leyden, ms. 76. A), en la Biblia de Farfa (Bibl. Vat. lat. 5729, fol. 6r), en el Pentateuco Ashburnham (París, Bibl. Nat. Nouv. Acq. lat. 2334), etc. No se acercan en el Octateuco Serrallo (Topkapi Saray, Bibl. cod. 8), la catedral de Monreale, Sant’Angelo in Formis, San Marcos de Venecia, etc.

¹¹⁶ Gn 4, 9-12: “Yahveh dijo a Caín: “¿Dónde está tu hermano Abel? Contestó: “No sé. ¿Soy acaso el guarda de mi hermano?” Replicó Yahveh: “¿Qué has hecho? Se oye la sangre de tu hermano clamar a mí desde el suelo. Pues bien: maldito seas, lejos de este suelo que abrió su boca para recibir de tu mano la sangre de tu hermano. Aunque labres el suelo, no te dará más su fruto. Vagabundo y errante serás en la tierra”.

¹¹⁷ Como en Sant’Angelo in Formis, en el Octateuco Smyrna, etc.

del modelo. La ausencia de la escena en San Juan de la Peña y en la Seo impide aventurar si era una *variatio* soriana o estaba en relación con la tradición. En Tudela las escenas están separadas en dos capiteles diferentes y en ambos aparece Caín.

- *Muerte de Caín por Lamek*

La parte derecha del frente y la zona del lateral (Cp 10) corresponden a la escena de la Muerte de Caín. Su condena a la vida errante no satisfizo el instinto del Talión, por lo que fue necesario que el fratricida fuese asesinado a su vez por “uno de los suyos”. La historia, según observa Sureda, aparece recogida en los apócrifos del *Libro Armenio de Adán* y también estaba narrada en la *Glosa Ordinaria* de Wilfrido Estrabón y en el *Mar de las Historias*¹¹⁹. Aunque la Muerte de Caín entraba en contradicción con los presupuestos del relato bíblico, en el Génesis también se hace referencia a esta escena¹²⁰. Réau considera que el episodio se basa en una leyenda rabínica fundada en un pasaje del Antiguo Testamento¹²¹. Es decir, la narración contaba con un relativo éxito textual, pero parece que no con tanto interés figurativo, tal y como explica Mellinkorf “la leyenda de Lamek no aparece en el arte hasta el siglo XI en tres áreas distintas, Bizancio, España e Italia”¹²². Para Zarnecki, al margen de los textos, la escena fue tomada de las ilustraciones bizantinas, especialmente de los Octateucos¹²³. De hecho, existen varios ejemplos orientales en los que aparece de forma similar a la soriana y hay que destacar que este tema se da con poca frecuencia tanto en la escultura como en la miniatura occidental¹²⁴.

F. 149-150

¹¹⁸ Tal y como aparece en Monreale, en Tudela, en Saint-Savin, en el Caedmon (Boedlian Library ms. Junius XI), en Módena, en Auxerre, en las pinturas de Bagüés, en la Biblia de Farfa (Bibl. Vat. lat. 5729), etc.

¹¹⁹ SUREDA I PONS, Joan, *La pintura románica en España. (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid, 1985, p. 192, nota 28. Aunque estaba casi ciego, Lamek cazaba conducido por uno de sus hijos llamado Tubalcáin. Un día su hijo le hizo tender el arco contra lo que creía era una bestia salvaje Lamek disparó y su flecha alcanzó a Caín, que estaba oculto en la maleza

¹²⁰ En Gn 4, 23-24: “Y dijo Lámek a sus mujeres: “Adá y Sil-lá, oid mi voz; mujeres de Lámek, escuchad mi palabra: Yo maté a un hombre por una herida que me hizo y a un muchacho por un cardenal que recibí. Caín será vengado siete veces, más Lámek lo será setenta y siete”. Gn 4, 13-15: “Entonces dijo Caín a Yahveh: “Mi culpa es demasiado grande para soportarla. Es decir que hoy me hechas de este suelo y he de esconderme de tu presencia, convertido en vagabundo errante por la tierra, y cualquiera que me encuentre me matará”. Respondióle Yahveh: “Al contrario, quien quiera que matare a Caín lo pagará siete veces”. Y Yahveh puso una señal a Caín para que nadie que lo encontrase le atacara”.

¹²¹ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996, p. 125.

¹²² MELLINKORF, Ruth, *The Mark of Cain. An Art Quantum*, Londres, 1981, p. 62.

¹²³ ZARNECKI, Georges, “Romanesque Sculpture at Lincoln Cathedral”, en *Studies in Romanesque Sculpture*, Londres, 1979, p. 7. De hecho, se muestran en ellos tres episodios.

¹²⁴ No obstante, se encuentra en un capitel de Vézelay, en otro de la sala capitular de Autun, en la Biblia de Roda (París, Bibl. Nat. lat. 6, t. I, fol. 6), en el Octateuco griego del Vaticano (Bibl. Vat. ms. gr. 746, fol. 47r), en el de Esmirna (fol. 17v), en Vat. gr. 747 (fol. 26v), en Serrallo (fol. 52), en los relieves de la catedral de Lincoln, en los de Auxerre, en los de Módena, en Tudela, en los mosaicos de Monreale, etc

F. 527, 461

F. 497, 527

Así, de nuevo la carencia de obras cercanas en los reinos hispanos impide concretar más y los escasos vínculos que merece la pena ser destacados remiten a Oriente.

Con la muerte de Caín se cierra la unidad temática comenzada con la Creación. La importancia de estos capiteles se ha podido constatar a partir de los escasos paralelos que se han encontrado tema por tema. Es el momento de volver al lugar de la interrupción del ciclo.

- IX. 3. Los Hechos de los apóstoles

Llegados a este punto se plantean los mayores problemas de identificación de los capiteles de la portada. La cuestión principal es que se interrumpe el ciclo del Génesis desarrollado hasta el momento, pero a las dificultades temáticas se suma el deterioro de las figuras que impide ver bien los rostros y atributos (con lo cual se ha perdido una parte crucial de la información). Además, a estos problemas se une la carencia de ejemplos comparativos. Todo ello hace sumamente complicada la tarea de identificación de las imágenes y en consecuencia su correspondencia temática. No obstante, intentaré concretar todo lo posible.

- *¿Traditio Legis?*

La escena que se presenta en la cara frontal del siguiente capitel (Cp 5) corresponde al friso de la jamba izquierda de la puerta. Hasta el momento, nadie ha dicho nada acerca de su significado, de hecho, en el libro más reciente que habla de Santo Domingo sólo se describe sin más¹²⁵. Tres son los personajes que se presentan y ante la falta de datos es necesario observar con detenimiento lo que queda de los relieves. Así, lo primero que llama la atención es la postura de las piernas cruzadas del personaje principal (que no tiene cabeza), tal dato indica cierta relevancia ya que en algunos casos esta posición es propia de reyes o altos dignatarios, pero la filacteria que porta en su mano izquierda remite a personajes sagrados, normalmente profetas o apóstoles¹²⁶. Las primeras dudas surgen desde los inicios del análisis y al margen de la dificultad de saber quiénes son, está la de ser capaz de precisar a qué cara del friso corresponde el soldado de la esquina: a la frontal, a la de la derecha, o a las dos. Al buscar las posibles analogías con textos de la Biblia, queda claro que en el Génesis no existe ninguna escena comparable

F. 137

¹²⁵ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 74.

con ésta y por ello he intentado hallar alguna pista en el resto del Antiguo Testamento. Lamentablemente la búsqueda ha resultado infructuosa¹²⁷. De la misma manera, tampoco he encontrado coincidencias con ningún pasaje del Nuevo Testamento, por lo que he ahondado en el resto de los libros de la Biblia y he encontrado una posible clave en los Hechos de los apóstoles. Así, creo que el ciclo que corresponde a las escenas localizadas en ambas mochetas se debe relacionar con el conjunto del programa de la portada. El nexo me parece claro ya que la historia de los apóstoles se basa en una intención aleccionadora, al ser la regla de vida para los fieles, en el lugar más próximo a la entrada se recuerda al espectador qué debe hacer día a día, y cuál es el modelo que debe de seguir. Además, según Horste “la *Vita apostolica* es un motivo recurrente de la reforma monástica en los siglos XI y XII para el monaquismo benedictino y cluniacense”¹²⁸. Aunque la parroquia soriana no tiene que ver directamente con el monaquismo, como ya he destacado, parte de la iconografía de la portada parece proceder, o al menos estar condicionada fuertemente por el monasterio benedictino más importante de Castilla.

De esta manera, una vez acotado el campo temático, varios son los asuntos que he barajado hasta encontrar el más conveniente. Como el deterioro hace posible que la escena corresponda a alguno de los temas descartados, los menciono. Así, la figura que sostiene la filacteria podría ser un apóstol, seguramente Pedro o Pablo¹²⁹. En realidad, ellos son los que aparecen con más frecuencia en los ciclos de los Hechos y ambos se inscriben dentro de las primeras misiones por lo que resultan ser muy importantes (sobre

¹²⁶ Sin duda, de los tres es el más importante tanto por el atributo como por la diferenciación espacial: está un poco alejado de la pareja que se le acerca por la derecha.

¹²⁷ Existían varias posibilidades de que la imagen correspondiese a temas que se solían figurar de manera similar a ésta: la representación de José acompañado ante el faraón (como se ve en el Millstatt Genesis del Klagenfurt Museum cod. VI. 19) o la escena de David informado por sus súbditos que se encuentra en algunos Octateucos bizantinos. Sin embargo, he descartado estas identificaciones debido a que, a pesar de la aparición de un soldado y de que la composición es semejante, en el primer caso no he encontrado ninguna representación del faraón con filacteria y, por otro lado, no alcanzo a comprender el sentido que tendrían estas escenas en este programa. Además, las siguientes imágenes no concuerdan con éstas como para poder ofrecer un pequeño ciclo iconográficamente coherente. No creo que en Santo Domingo se tratara de representar escenas aisladas ya que el conjunto temático de la portada revela una conexión cuidada entre los temas y en esta línea, la importancia del ciclo de los capiteles no deja lugar a que en las mochetas se actúe al margen. He descartado que pertenezcan a escenas de la vida de Santo Tomás, antiguo titular de la iglesia, porque no he encontrado paralelos plásticos para estas representaciones (haré referencia de nuevo a este asunto más adelante).

¹²⁸ HORSTE, Kathryn, *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque Sculpture of La Daurade*, Oxford, 1992, p. 169. La escena contaba con un lugar privilegiado en el ámbito cluniacense porque, entre otras cuestiones, al depender de Roma, sus monasterios debían de estar directamente relacionados con la protección de Pedro y Pablo.

¹²⁹ He descartado que fuese un ciclo de Santo Tomás porque las escenas que mejor se adaptaban a este esquema eran la del rey de la India con Tomás y Abanés o la del monarca con Tomás y Gad, pero los dos

todo en obras relacionadas con el contexto gregoriano). En el caso de admitir que es el apóstol Pedro, la relación con la escena del capitel opuesto (Cp 6) estaría clara ya que, como se verá, el protagonista es él. Así, aquí podría estar representado el encarcelamiento en Mamertina donde convirtió y bautizó a sus dos carceleros. La idea de que responda al episodio de la cárcel vendría determinada por el soldado de la esquina, y en este caso los personajes que están frente a él deberían ser los carceleros, pero éstos no tienen la apariencia requerida, de modo que se debe dejar de lado esta hipótesis. Por otra parte, podría ser la representación de cualquier discurso en el que Pedro aparece ante más o menos oyentes, pero la idea tampoco resulta demasiado convincente ni reveladora¹³⁰. Por ello es necesario buscar más. En el caso de creer que se trata de Pablo, la posibilidad de que se haga referencia a la predicación del apóstol viene determinada porque en la vida de Pablo en ocasiones aparecen soldados que acompañan al protagonista en clara referencia a que fue decapitado, de este modo se explicaría la presencia del *armiger* que de otra forma no queda clara. La importancia social de la conversión de Pablo fue muy grande y de ahí su aparición en múltiples ejemplos¹³¹. Así, podría ser la predicación de Pablo ante los ancianos (en las composiciones más habituales recibe las cartas de un miembro de la sinagoga y luego parte hacia Damasco), aunque existen varios mosaicos sicilianos con el tema las diferencias en relación con los atributos y las posturas apuntan a que no se trata de este asunto. Si fuese Pablo la escena sería el *pendant* de la que se dedica a Pedro con lo cual estaría asignada una representación de las mochetas a cada uno de ellos, cuestión que no parece ser demasiado improbable.

De todos modos, me inclino más por identificar esta escena con la *Traditio Legis*, la entrega de la ley a Pedro y Pablo, donde Cristo suele aparecer con un pergamino en la mano como aquí¹³². El tema es crucial y se interpretó simbólicamente como el cumplimiento de la esperanza cristiana y de las promesas de Cristo. Los apóstoles eran los depositarios de la Nueva Ley y por ello es posible que el lugar privilegiado de la puerta

casos el personaje que porta la filacteria en Soria tendría que ser el rey, y con tal atributo no me parece probable. Además no cuento con ningún paralelo artístico contemporáneo a esta escena.

¹³⁰ Como los que se narran en Hc 10, 34-43, Hc 15, 7-21, etc. Hago referencia a esta posibilidad porque la actitud de los personajes es de escucha y la composición aparece en ciertas miniaturas, aunque no tengo constancia de que Pedro porte un rollo en ninguna de ellas. En general, algunos discursos prefiguran la conversión de los no cristianos.

¹³¹ También existen representaciones con mensajes paralelos en los que se representa a Saulo como el enemigo armado y a Pablo como el Santo, pero tampoco parecen corresponder con esta imagen.

¹³² Acerca del tema y sus variantes, véase: MELERO MONEO, Marisa, *El tímpano de la iglesia de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses y la "traditio legis"*, en "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", V (1993), pp. 19-29.

se hubiese decidido dedicar a ellos. Aunque la escena no tiene base literaria en los Evangelios, ni en los Apócrifos ni en los Hechos de los apóstoles, pertenece a la temprana iconografía cristiana y su éxito fue enorme. De hecho, también a menudo se relacionó a Cristo con el Creador del Cosmos (en la antigüedad aparecía sobre una representación del cielo), cuestión que tendría su explicación dentro del ciclo veterotestamentario que se viene estudiando. Aunque existen interesantes ejemplos de esta escena en los sarcófagos paleocristianos, la obra que más importa se encuentra muy cercana en el ámbito espacial y cronológico¹³³. En la portada sur de la colegiata de Tudela, Melero identifica varios capiteles con un pequeño ciclo dedicado a San Pedro. Como se verá, uno de ellos coincide totalmente con la escena soriana del Cp 6, pero el que interesa ahora es el que muestra la entrega de las llaves y la ley de la iglesia a San Pedro y San Pablo¹³⁴. La composición recuerda realmente a la soriana excepto en cuanto a la aparición del soldado (que no se ve en Tudela), no obstante, como ya he apuntado, y tal y como parece ser lo más lógico, se puede aislar al *armiger* de este lado y añadirlo a la escena siguiente del friso de jamba. Al margen de esto se encuentran otras diferencias en relación con los atributos: en la iglesia navarra todos portan nimbo y Cristo no aparece con un rollo desplegado sino con un libro. Por lo demás, a pesar de que la falta de espacio hace que todos estén muy juntos en la catedral tudelana, la composición es igual incluso la postura de las manos del primer personaje. Estos datos parecen responder a la existencia de un modelo conocido del que seguramente se han perdido otros paralelos. De nuevo y significativamente las conexiones con Santo Domingo se encuentran en una obra con una relación estilística muy cercana y en un ámbito espacial localizado en Navarra.

Al margen de la Península también aparece el tema de la *Traditio Legis* en un capitel del segundo taller de la Daurade. Aunque en esta caso el rollo se despliega y es tomado por uno de los apóstoles principales, la composición en la que se coloca a Cristo en un lado y en el otro a la pareja de apóstoles es igual a la soriana¹³⁵.

Finalmente, hay que destacar que los gestos de los personajes de Cp 5 resultan ser muy similares a los que aparecen en el relieve del primer taller de Silos correspondiente a

F. 622

¹³³ En los sarcófagos suelen aparecer los dos apóstoles a ambos lados de Cristo como sucede en el de San Ambrosio de Milán o en el de Junio Basso. En este último uno de ellos señala con un índice y porta un rollo casi igual que el de Soria. Por otro lado, en el sarcófago de Arlés y en el de la cripta de San Pedro Cristo porta en su mano un rollo que despliega extensamente mientras Pedro y Pablo muestran similares posturas a las sorianas: uno de ellos avanza y el otro se mantiene detrás con la palma de la mano levantada.

¹³⁴ MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela. (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, pp. 111-112.

¹³⁵ También se ve el tema en Berzé la Ville, en Moissac y en otros.

F. 533-534

la escena de los Peregrinos de Emaús. Aunque la existencia en el relieve silense de una vieira, el zurrón de Cristo, un bastón en su mano y los gorros de las cabezas, así como la presencia del rollo y el mayor estatismo de la figura principal en Soria, son diferencias que llevan a descartar la posibilidad de que se tratara del mismo tema, lo que parece factible es que se copiara esta misma composición, se conociera o bien existieran bocetos de ella. En esta línea, me parece conveniente indicar que la tipología de los personajes con estas mismas posturas también se puede ver en otras iglesias en las que la temática cambia. Así, aparecen en un capitel de la zona de la derecha de la portada de Ahedo de Butrón¹³⁶, en un capitel de la puerta de Valcabrère¹³⁷, en un capitel de la parte de la izquierda de la entrada de Agüero¹³⁸, etc.

F. 750, 734,
733

- *¿Pablo y Pedro?*

La escena del lado derecho (Cp 5) es muy difícil de concretar porque la mutilación de las cabezas de los dos personajes hace que éstos sean totalmente irreconocibles¹³⁹. En cuanto a su interpretación, aunque casi nada se ha dicho, al menos resulta ser un poco más de lo que otros autores han mencionado respecto a la escena anterior. Sainz Magaña deja en el aire una serie de preguntas que no se aventura a contestar. Así, expone que pueden tratarse de los reyes Alfonso VIII y Leonor, Salomón y la reina de Saba, o bien dos profetas¹⁴⁰. No creo contar con suficientes datos como para apoyar alguna de estas hipótesis y lo cierto es que no comparto ninguna. En primer lugar, nada induce a creer

F. 138

¹³⁶ Asociado a una escena de caza, la diferencia principal es que solo hay dos individuos. El más cercano al muro presenta una postura muy parecida a la del primero del friso de jamba soriano: levanta la misma mano y adelanta la misma pierna. Frente a él, el otro personaje se vuelve en un ademán similar al de la figura principal de Soria, pero en el caso del capitel burgalés no cruza las piernas. Por detrás de ellos existen tallos vegetales.

¹³⁷ Los personajes se relacionan con lo que parece ser una escena agrícola. El primero y el siguiente repiten los mismos gestos y, entre ellos, el segundo es el que adopta la misma postura que su paralelo en Soria (a pesar de que en el ejemplo francés no porta barba, mantiene en su regazo una especie de frutos y sus vestimentas son cortas). En la esquina aparece un individuo que muestra la misma posición que el correspondiente al primer personaje del friso soriano.

¹³⁸ Vinculado a una escena de combate. Aunque falta el personaje principal de Soria y el segundo no porta rollo, las posturas son casi iguales. De hecho, hasta en la esquina se coloca un soldado (aunque en la iglesia aragonesa lucha con otro situado en la parte opuesta). El primer personaje se diferencia del soriano porque coloca su mano en el hombro del compañero y señala al frente, no obstante el parecido se mantiene. El segundo gira su rostro, pero al margen de ello y de que con su mano izquierda se sujeta el borde del manto, su colocación es igual a la del soriano.

¹³⁹ Aunque está en el capítulo de las descripciones, lo vuelvo a mencionar por su importancia: ambos muestran la palma abierta de la mano izquierda, mientras sostienen con la derecha la túnica a la altura del regazo. Los dos realizan los mismos gestos con la mano, van calzados y visten aparentemente igual, pero el situado en la derecha cruza las piernas y el de la izquierda las mantiene paralelas. Los personajes están colocados bajo dos arcos.

que uno de ellos sea una mujer: no hay restos de tocado, ni las vestimentas están diferenciadas, a mi juicio son dos hombres. Además, me parece oportuno destacar que respecto a la idea de que sean los reyes castellanos no tengo constancia de la aparición de una pareja real en las mochetas de ninguna portada (al margen de Ávila), y además en la línea de lo que se ha afirmado a lo largo del estudio no creo probada la relación de los reyes con Santo Domingo, por todo ello no me parece factible que sean ellos¹⁴¹. Respecto a la segunda hipótesis remito al estudio de Moralejo acerca del tema de Salomón y la reina de Saba en el que se puede comprobar que las posturas y las características no corresponden en ningún caso con lo que se ve en Soria¹⁴². Finalmente, en cuanto a la tercera propuesta, lo cierto es que no existen filacterias ni rollos, atributo habitual de los profetas, con lo que decir que se trata de estos personajes no me parece adecuado.

Como nada más se puede determinar por el momento, aventuro la hipótesis de que se trate de una composición tomada de miniaturas como las que suelen ilustrar las epístolas. Si se considera esta posibilidad como válida podríamos estar ante los dos protagonistas mencionados en la escena anterior: Pedro y Pablo, de modo que el *armiger* se vincularía con el personaje de su lado que sería Pablo (la carencia de cabeza donde debería de verse la calva propia de este apóstol impide concretar más)¹⁴³. En el estado actual de los conocimientos creo que no se puede asegurar quiénes son, pero sí descartar quiénes no son. Por otro lado, agradezco al Mossen Armand Puig su sugerencia de que fuese una representación de Tomas apóstol basada en las Escrituras que lo conocen como mellizo. Aunque en consecuencia sería factible su representación por duplicado, dada la ausencia de esta tipología en la tradición iconográfica que manejo, debo descartarla (aunque esta hipótesis se presenta como una tentadora explicación para la advocación del templo, ya que hoy no existe ninguna representación de Tomás apóstol en

¹⁴⁰ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 185.

¹⁴¹ Remito al capítulo X para conocer más argumentos acerca de las representaciones de Alfonso VIII y Leonor de Aquitania. Por otro lado, véanse los primeros capítulos para comprobar los datos históricos acerca del templo y la actuación de los monarcas.

¹⁴² MORALEJO, Serafin, *Le rencontre de Salomon et de la reine de Saba: La Bible de Roda aux portails gothiques*, en "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", XII (1981), pp. 79-108.

¹⁴³ Sin embargo, no me consta ningún ejemplo monumental y tan solo cuento con algunos manuscritos en los que las posturas son, en cierta medida, parecidas tal y como se puede ver en la inicial a los corintios de las Epístolas de uno de los manuscritos de la catedral de Durham. Por otro lado apunto la posibilidad de que se tomara como modelo cualquier escena en la que aparecen obispos, santos o apóstoles rezando. De hecho, si se colocan en parejas suelen mostrar las mismas posturas como se puede ver en las Homilias de Gregorio Nacianceno (fol. 25v). En las miniaturas de los Hechos (Vat. lat 39, fol. 39) el elemento arquitectónico se coloca al lado de la pareja (a la derecha de la imagen) y en el lado opuesto aparecen dos

la fachada de Santo Domingo y el discípulo de Cristo que aparece como titular de la parroquia no se encuentra figurado en ningún relieve). De todos modos, lo más normal es que se hubiese presentado el episodio de la incredulidad, además, he buscado entre sus hazañas y he podido constatar que ninguna corresponde con el resto de escenas aquí presentes: no aparece su viaje a la India (aunque fue encarcelado y por ello se podría explicar la presencia del *armiger*), ni sus suplicios. Tampoco se encuentran los atributos más frecuentes como el cinturón de la Virgen, la escuadra de arquitecto, la lanza de su martirio, etc¹⁴⁴.

- *Milagro de la curación de un tullido*

F. 139

En la cara interna del friso de jamba opuesto (Cp 6) aparecen tres personajes cuya desligación, de nuevo, del Génesis es evidente. Sin embargo, parece existir una continuidad temática respecto al capitel situado enfrente ya que a mi entender aparece uno de los protagonistas de las escenas anteriores. Considero, en razón de la composición iconográfica, que el pasaje que se representa es el correspondiente a la curación de un tullido narrado en los Hechos de los apóstoles¹⁴⁵. Según Baronio, la curación del cojo debe de ser interpretada como el símbolo de la doctrina de Pedro y sus sucesores, doctrina que hacía volver a la buena senda a los herejes cuya fe vacilaba¹⁴⁶. A pesar de que no es evidente que los hombres del siglo XII identificaran el mensaje con la imagen, la idea se ajustaba a lo que la portada parece mostrar en su conjunto: una defensa de la ortodoxia.

verdugos que levantan palos, si se elimina uno de ellos y se le coloca al que queda vestimentas de soldado, la escena resulta ser bastante parecida.

¹⁴⁴ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996, p. 269.

¹⁴⁵ Hc 3, 1-8: "Pedro y Juan subían al templo para la oración de la hora nona. Había un hombre, tullido desde su nacimiento, al que llevaban y ponían todos los días junto a la puerta del Templo llamada Hermosa para que pidiera limosna a los que entraban en el Templo. Éste, al ver a Pedro y a Juan que iban a entrar en el Templo, les pidió una limosna. Pedro fijó en él la mirada juntamente con Juan, y le dijo: "Míranos". Él les miraba con fijeza esperando recibir algo de ellos. Pedro le dijo: "No tengo plata ni oro; pero todo lo que tengo, te doy: en nombre de Jesucristo el Nazareno, ponte a andar". Y tomándole la mano derecha le levantó. Al instante cobraron fuerzas sus pies y tobillos". En la búsqueda de otras identificaciones he tenido en cuenta la posibilidad de que se hubiese representado un ciclo de la vida de Tomás, pero al margen de lo que ya he comentado con anterioridad, he descartado que fuese una de las curaciones de enfermos y tullidos de este apóstol en la India ya que en ese caso, la escena del friso de jamba Cp 5 correspondería también a una curación milagrosa en Asia. Pero el protagonista de una escena y otra no parece ser el mismo: a pesar de que la ausencia de cabeza de Cp 5 no permite hacer una afirmación rotunda, en la primera escena porta una filacteria de la que aquí carece y aquí va descalzo y allí está calzado.

¹⁴⁶ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la P a la Z*, Tomo 2, Vol. 5, Madrid, 1998, p. 55.

Aunque me parece evidente que el texto citado corresponde la escena, Gaya Nuño cree ver la Curación del paralítico por parte de Jesús y dice “en la jamba opuesta seguramente no se acabó de labrar el capitel, que sólo lleva esculpida en su cara interior la escena de la curación del paralítico, interpretada muy curiosamente”¹⁴⁷. Sainz Magaña está de acuerdo con esta identificación del milagro de la vida pública de Cristo y concreta el pasaje de Mt 9, 1¹⁴⁸. En el libro más reciente que hace referencia a este tema se dice “su significado se nos presenta oscuro, aunque Taracena y Carmelo Jiménez lo interpretaron como la curación del paralítico”¹⁴⁹. Aunque en realidad el primero que lanzó esta hipótesis fue Gaya Nuño, este fragmento de texto corrobora que son muchos los autores que dan por válida tal interpretación. A mi juicio es importante la ausencia de un atributo que permita reconocer al personaje central como Jesús¹⁵⁰. Por ello, y sobre todo por las analogías con otras obras en las que aparece el tema propuesto para aquí, no creo que se trate de la representación de la escena del milagro de Cristo (a pesar de que la escena sigue el mismo esquema). En este sentido es importante destacar que según la *variatio* y la dinámica habitual empleada en el románico, se adaptaban las formas para representar otras ideas¹⁵¹.

Así, la relación más evidente es la que se encuentra en algunas miniaturas en las cuales se ven claras afinidades en cuanto a los detalles y en la colocación de personajes. En general, la diferencia más patente es que en las ilustraciones comparadas que a continuación menciono Pedro y Juan llevan nimbo, pero si se tiene en cuenta lo dicho para el capitel anterior (Cp 5), es interesante señalar que tampoco allí aparecen los apóstoles con halo. Además, la desaparición de este elemento puede ser debida a que en varias de las dovelas de la arquivolta exterior de Santo Domingo (A IV 2, A IV 3, A IV 4, A IV 14, A IV 15, A IV 16) los apóstoles tampoco aparecen representados con nimbo¹⁵².

Según Luba Eleen, se conocen pocos libros ilustraciones de los Hechos y todos coinciden en ser bizantinos. La iconografía y estilo de las miniaturas que ella estudia (con

¹⁴⁷ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 137.

¹⁴⁸ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 186.

¹⁴⁹ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 76.

¹⁵⁰ Este detalle resulta de gran interés en vista de que en las arquivoltas cuando se representa al Salvador siempre se le coloca un nimbo crucífero que le distingue del resto de personajes.

¹⁵¹ De la misma manera, la composición se utiliza en escenas de otros milagros como en la que San Martín revive al esclavo que se puede ver en el manuscrito de Tours (Tours, Bibl. mun. ms. 1018, fol. 18r).

¹⁵² Por eso, parece obvio que se crearía cierta confusión respecto a la totalidad del programa si hubiesen sido colocadas las aureolas en esta escena. El ciclo debía de ser lo suficientemente conocido como para que no fuese necesario especificar con nimbos que se trataba de personajes sagrados.

las que he podido determinar ciertas afinidades), la han llevado a considerar que quizás proceden de un mismo taller situado en Verona. Esta autora considera que “la iconografía deriva de un completo ciclo de los Hechos de los apóstoles importado a Italia en el siglo XI o XII, que fue adquiriendo rasgos occidentales y estandarizando motivos”¹⁵³. Por otro lado, destaca la dificultad de datación por los manierismos propios del siglo XII y fecha las ilustraciones hacia 1200, aunque evidencia que se trata de copias de un modelo extenso existente desde antes. En esta línea, también Kessler opina algo similar respecto a una miniatura concreta en la que aparece este evento (el París gr. 102): “los paralelos más cercanos se encuentran no en los manuscritos iluminados, sino en los mosaicos de Sicilia normanda (los ciclos de la Capilla Palatina de Palermo y Monreale) [...] el fuerte componente bizantino sugiere que la fuente última de los mosaicos fue un libro de los Hechos ilustrado”¹⁵⁴. Por su parte, Weitzmann considera que “de los Hechos no se ha conservado ninguna copia griega totalmente ilustrada del periodo bizantino antiguo o medio [...] valor como *disiecta membra* de un manuscrito ilustrado de los Hechos, hoy perdido, que debió de tener un ciclo pictórico narrativo más o menos amplio”¹⁵⁵. De nuevo, a partir de estos argumentos se reitera el componente bizantino de una escena relativamente poco frecuente, y así se confirma el vínculo que antes o después reaparece en la mayor parte de las escenas sorianas: Bizancio.

Aunque Toubert señala que “es una rareza tanto en Bizancio como en Occidente [...] que se conserven frontispicios de escenas con la vida de los apóstoles”¹⁵⁶. Se encuentran ciclos de la vida de Pedro y Pablo (con la particularidad de contener una abundante representación de los Hechos) en soportes variados, siempre con la peculiaridad de tratarse de obras bajo el influjo de Oriente, como sucede con las miniaturas de *Vercelli*, el *Hortus Deliciarum* (y las que se verán a continuación), los mosaicos de Monreale, Palermo, Deçani, San Pedro el Viejo de Roma, la capilla de Juan VII del Laterano, las esculturas de Sessa Aurunca, etc¹⁵⁷. En general, en la mayoría de estos ejemplos destaca la pertenencia a

¹⁵³ ELLEN, Luba, *Acts Illustration in Italy and Bizantium*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 31 (1977), p. 260.

¹⁵⁴ KESSLER, Herbert, *Paris Grec. 102: A Rare Illustrated Acts of the Apostles*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 27 (1973), pp. 212-213.

¹⁵⁵ WEITZMANN, Kurt, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, 1970 (1947), p. 107.

¹⁵⁶ TOUBERT, Hélène, *Un nouveau témoin de la tradition illustrée des Actes des Apôtres: les fresques romanes découvertes à l'abbaye de Nonantola*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXX (1987), p. 233.

¹⁵⁷ Los ciclos más amplios dedicados a San Pedro se encontraban en San Pietro de Tuscania, pero muchas escenas se han perdido en la actualidad. En cuanto a San Pablo lo más probable es que el prototipo más extenso fuese el de San Pablo Extramuros de Roma. Estos antecedentes no pueden ser considerados ahora

la familia italo-bizantina, y probablemente el programa narrativo de los mosaicos y las esculturas se puso en escena gracias a los bocetos procedentes de manuscritos iluminados. Respecto a los mosaicos sicilianos Demus destaca que “ninguna de las escenas es extraña a la iconografía bizantina, mientras que unas pocas pueden tener paralelos en la tradición romana [...] el ciclo, aunque influenciado por el oeste al escoger los temas, sigue influenciado por prototipos bizantinos del siglo XII, cada composición por separado tiene el sello del arte Comneno”¹⁵⁸.

Así, los ejemplos más cercanos respecto a la imagen de Soria son los de los manuscritos y entre ellos el más próximo es el de una ilustración de la Biblioteca del Vaticano, el conocido como Vat. lat. 39¹⁵⁹. Al margen de esta figuración también en otra miniatura de la Biblioteca Vaticana hay una composición similar, es el Vat. Chigi IV 74¹⁶⁰. De la misma manera, a pesar de unas pequeñas diferencias, la composición del folio 123v del *Codex Giustiniani* es muy parecida¹⁶¹. El tema también se encuentra representado de igual modo en las miniaturas del *Sacra Paralela*¹⁶². Y se incluye también en el folio 108v del Rockefeller McCormick¹⁶³. En la misma Biblioteca donde se guarda el Rockefeller se encuentra otra representación de la escena en un manuscrito diferente, el ms. 965¹⁶⁴. El *Rotulus Vercelli* se distancia un poco más de esta representación pero aún así continúa

F. 536

F. 547, 538

F. 544

F. 540

F. 543

F. 545

más que como posibles fuentes para el desarrollo de ciclos más amplios (que sin duda se desarrollaron con éxito a lo largo de varios siglos).

¹⁵⁸ DEMUS, Otto, *Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949, p. 297.

¹⁵⁹ En la miniatura (Bibl. Vat. ms. lat. 39, fol. 36v), situados a la inversa de la escena de Santo Domingo están los mismos protagonistas (con nimbo). La composición es igual, pero la diferencia principal es que en el lateral se ve la representación de un edificio (identificable con la puerta del templo donde se colocaba el tullido). La ausencia del motivo en el capitel soriano es más que probable que se debiera al poco espacio del que disponía el artista.

¹⁶⁰ En la iluminación (Bibl. Vat. cod. Chigi A. IV. 74, fol. 119r) Pedro y Juan sostienen en sus manos un rollo que no portan los sorianos y la escena también aparece enmarcada por la puerta de la iglesia. Parecida representación se ve también en otra página de este mismo manuscrito (Bibl. Vat. cod. Chigi A IV, fol. 132v). Pero en este caso tras el paralítico (que porta un largo bastón), hay una serie de personajes ataviados con gorros puntiagudos, tras ellos, una representación de la ciudad.

¹⁶¹ Los personajes principales sostienen una filacteria y Juan lleva un bastón en forma de Tau muy parecido al que se ve en Santo Domingo, sin embargo en esta ocasión el tullido también lleva una muleta.

¹⁶² Miniaturas de Juan Damasceno (París, Bibl. Nat. gr. 923, fol. 231r), el volumen consta de trece escenas pertenecientes al ciclo de los Hechos. Entre ellas, ésta destaca por ser la primera de los milagros apostólicos, dato que revela su importancia. Las posturas de los apóstoles son iguales (pero colocadas a la inversa en Soria) y portan nimbo, el tullido está de pie y muestra sus manos a Pedro (el deterioro impide ver si en el suelo está representado el taburete típico del tema).

¹⁶³ Iluminación conservada en América (Chicago Un. Library, Rockefeller McCormick, fol. 108v). La escena se combina con Juan que entra en el templo. Al margen de este detalle, todo es muy similar, sobre todo la postura del enfermo y la de Pedro.

¹⁶⁴ Manuscrito (Chicago Un. Library, ms. 965, fol. 122v) en el que solo se ve la figura de Pedro. A pesar de ello la composición es igual a la de Soria.

F. 541

mostrando un gran parecido¹⁶⁵. Y finalmente, uno de los ejemplos más cercanos resulta ser el de la miniatura (París, Bibl. Nat. gr. 102, fol. 7v), según Kessler “el manuscrito conservado en París [...] incrementa la verosimilitud de que Buchtal estaba en lo correcto cuando proponía que varios ciclos derivaban de un rico libro ilustrado griego de los Hechos de los apóstoles”¹⁶⁶.

F. 542, 546

Los ejemplos citados corroboran unos paralelos realmente cercanos respecto a Santo Domingo, por ello creo que es relativamente evidente la copia de un manuscrito de este tipo. Posiblemente la escena fue sacada de un ciclo narrativo extenso en el que podían estar el resto de escenas del Antiguo Testamento, ya que también en los libros estudiados se solía intercalar el ciclo de los Hechos de los apóstoles entre la historia veterotestamentaria y la del Nuevo Testamento. En cuanto a la producción de mosaicos, es importante destacar este mismo dato: en Sicilia el Antiguo Testamento se interrumpe para mostrar las escenas de las vidas de San Pedro y San Pablo y más adelante se continúa con el Nuevo. Entre los ejemplos más destacados están los mosaicos del muro sur de la Capilla Palatina y la catedral de Monreale, las analogías con Santo Domingo resultan ser de nuevo muy destacables. En cuanto a la escultura, casi no existen ejemplos a tener en cuenta y así resaltan los frisos del pórtico de la catedral de Sessa Aurunca.

F. 548

Si se dejan de lado los testimonios externos a la Península, las coincidencias más evidentes están en el capitel derecho de la puerta sur de la colegiata de Tudela, el ejemplo es tan similar al soriano que seguramente parten de un modelo común o bien se copia una de otra. Melero lo identifica como el milagro de Pedro¹⁶⁷. La composición es casi la misma excepto por el detalle de que Juan está al otro lado de Pablo. Entre los reinos hispanos no tengo constancia de más representaciones con este tema, lo cual no indica que no existieran. De nuevo, las coincidencias de este ciclo de la vida de los apóstoles se encuentran localizadas en Navarra y nada parece haber existido del tema en torno a Silos (al menos, las escasas copias de las escenas historiadas del monasterio dispersas por Castilla no los muestran nunca). Las analogías con Tudela sugieren un prototipo común de la segunda mitad del siglo XII. Seguramente el ciclo contaba con una consolidada

¹⁶⁵ Se muestran más personajes por detrás de los apóstoles y el inválido se encuentra sentado. Aún así, la impresión general es próxima. Cuenta con veintisiete escenas que ilustran treinta y cuatro episodios y, aunque corresponde al siglo XIII (en torno a 1200), el prototipo del que deriva seguramente fue conocido en Italia desde el siglo XI tal y como aseguran los estudiosos que lo han analizado.

¹⁶⁶ KESSLER, Herbert, *Paris Grec. 102: A Rare Illustrated Acts of the Apostles*, en “Dumbarton Oaks Papers”, 27 (1973), p. 196.

¹⁶⁷ MELERO MONEO, Marisa, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela. (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, p. 112.

tradición en el que se desarrollaba de manera más o menos exhaustiva algunos aspectos de los Hechos de los apóstoles tal y como se constata a partir de los ejemplos estudiados al margen de los reinos hispanos. La conexión con Bizancio se afianza aún más con los argumentos detallados hasta ahora.

- *Friso de jamba derecho*

En el lado que corresponde al frente de la mocheta (Cp 6) no aparece ninguna escena y en la actualidad está totalmente liso. Aunque hoy por hoy no se sabe si alguna vez se colocó algo, tengo constancia de que no existió nada allí, al menos desde principios del siglo XX, dato que se puede comprobar gracias a fotografías antiguas. Además, por el tipo de superficie parece que nunca se llegó a tallar nada. Aunque resulta sorprendente que no exista representación en el lado más importante del friso de jamba, no estoy en condición de aventurar nada más allá de lo que podría ser un detalle para añadir a los inacabados propios de la portada.

F. 140

- IX. 4. El conjunto temático

En primer lugar, es necesario resaltar que entre las representaciones escultóricas tardorrománicas de la Península no hay otro ciclo del Génesis tan extenso como éste. La escasez de ejemplos hispanos tomados como comparación hace que no se pueda determinar claramente la tradición y por ello queda oscura tanto la secuencia de los hechos como el lugar de dónde procede el completo ciclo soriano. No obstante, las líneas apuntan a Aragón y al entorno bizantino. Tal y como se ha observado, el mayor volumen de identidades en los temas escogidos para mostrar este relato bíblico se encuentra en los manuscritos, seguido de pinturas, esculturas y mosaicos¹⁶⁸.

En relación con las obras analizadas, he establecido tres tipologías (en ocasiones claramente delimitadas) que considero fueron las que se emplearon en la Edad Media para desarrollar el ciclo del Génesis.

¹⁶⁸ Lamentablemente la mayor parte de las comparaciones se han tenido que hacer con temas que aparecen aislados. En momentos puntuales (en una misma obra) existen escenas determinadas que se parecen a las de Soria, mientras que otras son totalmente diferentes. Es decir, en ciertas ocasiones hay desigualdades notables tanto en contenido como en forma (se omiten o se desarrollan otras escenas), mientras que en otros momentos el tema es el mismo pero las identidades sólo existen hasta cierto punto. En la mayoría de ocasiones las coincidencias son parciales y los detalles (composición, disposición de los personajes, vestimenta, posturas, gestos, etc.) remiten a tradiciones diferentes. Como he tratado de mostrar cada uno de estos ciclos tiene un origen diverso y no siempre coincidente. Ciertas obras presentan alguna similitud, pero no permiten establecer ninguna línea de coincidencia ya que se localizan en lugares que no se relacionan entre sí, y en la mayoría de casos no ha sido estudiada la correspondencia con las fuentes iconográficas.

a) La primera corresponde a todas aquellas imágenes que comienzan con la Obra de los seis días y acaban con la Creación del hombre.

b) La segunda se fundamenta en las representaciones que omiten la Obra inicial y se centran en la Creación del hombre y la Caída.

c) La tercera se basa en los ciclos que muestran el recorrido narrativo completo de manera más o menos coincidente con Santo Domingo.

Resulta llamativo comprobar que la mayoría de las obras que corresponden al tipo más interesante (c) son más tardías que Santo Domingo y además, donde se encuentran más ejemplos es en torno a los mosaicos de influencia bizantina. Este factor parece indicar que en estas imágenes sorianas se recoge un ciclo más o menos completo, quizá de origen oriental o derivado de una tradición bizantina asentada, que se había desarrollado de manera clara en el románico y del que en la actualidad quedan muy pocas pistas. El prototipo iconográfico se conocía, pero también existían ciclos más abreviados y a la tradición principal se le sumaron otras fórmulas variables. En esta línea, destacan fuera de la Península los mosaicos de San Marcos de Venecia, en ellos se muestra un amplio desarrollo narrativo con varios momentos que en Santo Domingo tan sólo son mostrados con una escena¹⁶⁹. Referente a esta obra, las coincidencias temáticas se acaban en la escena del Castigo al trabajo (última en la cúpula veneciana), y las peculiaridades iconográficas no son siempre coincidentes. Las variantes son importantes y deben ser tenidas en cuenta para rechazar la filiación directa de la iglesia soriana respecto a los mosaicos venecianos (al margen de la cronología)¹⁷⁰. En este sentido, también resalta el Baptisterio de San Juan en Florencia donde a pesar de que la Creación del mundo aparece condensada en una sola imagen, más adelante el ciclo se desarrolla en coincidencia con Santo Domingo hasta la Muerte de Caín¹⁷¹. En esta misma línea de una densa secuencia narrativa sobresalen las escenas de Monreale y la Capilla Palatina (donde también hay coincidencias en cuanto al ciclo de los Hechos de los apóstoles). Por otro lado, en las pinturas de la nave de Saint-Savin, a pesar de su deterioro, se ve la igualdad temática hasta la Reprensión divina a Caín y, excepto algunos detalles, la idea de representación cíclica

¹⁶⁹ Esta característica responde a la relación con el Cotton.

¹⁷⁰ Detalles como la aparición de ángeles en la Creación del mundo, la narración más completa del Génesis, el Soplo de vida a Adán, la Introducción de Adán en el Paraíso, el Nombre a los animales, el Pecado explicado en varias escenas, el Ofrecimiento de los vestidos a los primeros padres, la Expulsión sin el ángel, etc.

¹⁷¹ A pesar de algunas diferencias en los detalles, la similitud en la elección de los temas es casi total (falta sólo la Presentación de Eva a Adán) y la tradición de estos mosaicos parece estar cerca del caso peninsular (excepto en cuanto a la concepción de la Creación del mundo y en ciertos detalles).

parece ser también cercana a la soriana. Resulta interesante señalar que en algunas de estas obras se encuentra figurado el ciclo de Noé, escenas que no se ven en Santo Domingo. También con bastantes coincidencias a nivel general resaltan las Biblias de Ste-Geneviève, Corbie, Polonia, Sainte-Marie-du-Parc, etc. Estas obras, individualmente parecen sugerir algún tipo de vínculo lejano, y aunque no permiten establecer una filiación sólida, incitan a una línea de seguimiento iconográfico, básicamente en torno a la miniatura francesa, que a su vez deriva en parte de Bizancio.

Aunque el conocimiento del desarrollo de la imagen bíblica es fragmentario, está claro que los libros de la Biblia fueron ilustrados desde los primeros años del cristianismo y entre ellos parece que el Antiguo Testamento tuvo cierta predilección. En general, en Occidente existen pocas escenas miniadas, pero el marco de la inicial fue considerado como propicio para desarrollar composiciones de estructuras narrativas más o menos complejas. Así, a menudo, en los medallones de las páginas iniciales se presentó el ciclo de la Creación del mundo modelo (a) como ocurre en las Biblias Michaelbeuern, Lothian, Merseburg, Pontigny, Souvigny y en otras. En estos casos las coincidencias están más relacionadas con las posturas y por ello no se deben admitir como influencias directas para la iconografía soriana.

En cuanto a la tipología de las escenas de la Creación sin la aparición de la Obra de los seis días, tipo (b), destacan las pinturas de Bagüés, Aghtamar, las miniaturas de la Biblia de Burgos, las iniciales de Douai, Marchiennes, Saint-Omer, las puertas de San Zenón de Verona, los relieves de Módena, Auxerre, Nîmes, Andlau, las puertas de bronce de San Miguel de Hildesheim, etc. Según Tronzo, Hildesheim remite a posibles vínculos anglosajones¹⁷². Y aunque en realidad esta idea no soluciona nada en cuanto a las líneas de conexión (ya que casi no hay ejemplos ingleses cercanos a Santo Domingo), es importante tener en cuenta que algunas obras anglosajonas remiten directamente a las corrientes bizantinistas¹⁷³. Dentro de esta clasificación, algunas iluminaciones carolingias ofrecen ciertas coincidencias y por su carácter de antigüedad merecen ser destacadas como posibles precedentes del ciclo en el que se basó Santo Domingo. De esta manera la Biblia de San Paolo Fuori le Mura es la que presenta mayores paralelos, sin embargo, también destacan las de Moutier-Grandval, Vivian y Bamberg (es importante destacar que

¹⁷² TRONZO, William, *The Hildesheim Doors: An Iconographic Source and its implications*, en "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 46 (1983), pp. 357-366.

¹⁷³ Lo mismo ocurre con las pinturas de Sigena realizadas por artistas ingleses quienes seguramente trabajaron en Winchester, visitaron Sicilia y llegaron a Aragón.

entre ellas se ven diferencias esenciales a pesar de que comienzan todas con la Creación de Adán y acaban con la Condena al trabajo). De nuevo, el interesante problema de las fuentes es sujeto de desacuerdo entre los estudiosos¹⁷⁴.

Al margen de los tres bloques estudiados, hay que centrarse en el ámbito de la escultura hispana. Así, si se hace una selección con las obras que resultan tener los temas más cercanos a Santo Domingo, el campo se reduce considerablemente. Una de las obras con más puntos de contacto por el número de escenas compartidas resulta ser la Puerta del Juicio de Tudela, a pesar de que el lenguaje figurativo es más tardío, existen algunas relaciones en la concepción iconográfica. Lo que está claro es que no puede ser considerada como un precedente, sino como una derivación de lo que debieron de ser modelos relativamente comunes (al menos en cuanto a la narratividad y en cuanto al número de escenas). No creo que se pueda hablar de una influencia soriana directa hacia Tudela ya que ciertas peculiaridades corroboran la utilización de distintas composiciones. En realidad, la comparación entre Tudela y Soria revela la pertenencia a dos tradiciones iconográficas diferentes interesadas por temas muy parecidos. En este sentido, en Puente la Reina también se repiten la mayor parte de las escenas de Santo Domingo, pero el factor cronológico, el desorden de las figuraciones y las diferencias iconográficas hacen que se aleje aún más que la obra tudelana de la trayectoria soriana.

Por otro lado, a pesar de que los ciclos son menos extensos, destacan aún como más cercanas las relaciones con dos obras aragonesas: la Seo de Zaragoza y San Juan de la Peña. En los relieves del ábside de la Seo no hay un desarrollo de todo el ciclo desde la Creación del mundo ni se solucionan de igual modo todas las escenas, sin embargo hay coincidencias destacables sumamente interesantes, algo muy parecido es lo que ocurre en San Juan de la Peña. Tanto el claustro pinatense como los relieves zaragozanos revelan

¹⁷⁴ He considerado interesante hacer referencia a esta polémica acerca de las Biblias carolingias para poder ver el estado de las investigaciones en relación con la problemática búsqueda de modelos iconográficos. El primero en posicionarse al respecto es Koehler quien, en 1933 establece que las Biblias de Tours derivan de una Biblia paleocristiana de León el Grande (440-461): KOEHLER, Wilhelm, *Tours I. II*, Berlín, 1930-1933, pp. 108-129. Por su parte Weitzmann años más tarde, en 1947, considera que no existió tal Biblia entera: WEIZMANN, Kurt, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, 1970 (1947). Mientras tanto, pasadas unas décadas, Kessler defiende la idea de un ciclo completo más largo y rico del que se extrajeron escenas que se copiaron en estas Biblias y cree que detrás de estas miniaturas tornesas había un extenso y consistente ciclo de dieciséis o más episodios: KESSLER, Herbert, "Hic Homo formatur": *The Genesis frontispices of the Carolingian Bibles*, en "The Art Bulletin", LIII (1971), pp. 143-160. Por último, Klein, en 1982, no piensa en la existencia de un modelo común sino en diferentes versiones que se adaptaron, ya que la variedad era demasiado grande como para admitir una única fuente común: KLEIN, Peter, "Les images de la Genèse de la Bible carolingienne de Bamberg et la tradition des frontispices bibliques de Tours", en "Texte et Image". *Actes du Colloque International*, París, 1984 (1982), pp. 77-

conocimientos de un ciclo que en ocasiones se comparte con Soria, pero ninguna de las dos obras se puede considerar como modelo para Santo Domingo. Es obvio que existían arquetipos perdidos, en los que destacarían las conexiones bizantinistas apuntadas hasta el momento, pero hoy por hoy no se puede concretar nada más. Como se ve, la problemática va más allá de una simple derivación iconográfica, y aunque no cuento con ningún dato que permita justificar la hipótesis de la existencia de un ciclo tan completo como éste en alguna portada, claustro o ábside de la Península, no por ello se debe descartar.

En conclusión, las conexiones entre la temática de los capiteles y los grandes ciclos de mosaicos italo-bizantinos derivados de miniaturas de Biblias bizantinizantes profusamente decoradas revelan la posibilidad de que el escultor principal conociese directa o indirectamente estas obras. En la misma línea, ciertas identidades con los manuscritos de procedencia francesa e inglesa llevan a deducir que, al menos el maestro principal, era un artista sabedor de lo que se realizaba en algunos de los focos artísticos más importantes del momento. Los vínculos compositivos con obras de influjo bizantino son patentes, y de nuevo remiten a la línea apuntada en los posibles modelos para las arquivoltas. Al margen de considerar la existencia de bocetos, la coherencia visual de Santo Domingo apunta a un modelo formado por un ciclo con una riqueza narrativa importante. De este modo, parece que la relación más directa se debe establecer con una posible Biblia miniada de procedencia extranjera a cuya existencia se unieron las tradiciones locales para formar un ciclo como éste.

Finalmente, resaltaré que el estudio de las analogías con otras obras me ha llevado a establecer la identificación del conjunto de unas escenas que habían sido ignoradas en otros estudios o interpretadas erróneamente (Cp 5 y Cp 6). La colocación de los relieves de los Hechos de los apóstoles parece corroborar la presencia de un ciclo coherente y completo de ámbito bizantino (en la línea de lo apuntado podría perfectamente pertenecer a esta hipotética Biblia o a bocetos extraídos de ella).

Si las relaciones del ciclo de los capiteles no apuntan al ámbito silense, no parece que suceda lo mismo en cuanto a las figuraciones que pueblan el cimacio de la portada. Es el momento de determinar en qué medida Silos y su entorno vuelven a aparecer como referencia para los artistas sorianos y cómo las composiciones silenses pudieron ser los

107. Si se parte de estas consideraciones divergentes está claro que el tema es difícil, por lo cual todo lo que se diga acerca de versiones originales queda dentro de la pura hipótesis.

modelos para crear el exuberante arabesco de follaje que atrapa a los seres fantásticos que componen el cimacio de Santo Domingo.

- IX. 5. Cimacios: vegetales, seres fantásticos, roleos y luchas

La parte superior de los capiteles está plagada de un estupendo universo decorativo que actúa como sustento de las arquivoltas. El estudio de este elemento arquitectónico servirá para reforzar la teoría de que este tipo de creaciones parten de motivos silenses ampliamente difundidos por la zona. Pero antes de comenzar el análisis es importante señalar que esta riqueza de formas se produce exclusivamente en torno a la portada, ya que en el resto de la fachada no hay una decoración tan variada y la moldura de los otros capiteles únicamente se compone de elementos vegetales bastante frecuentes en el románico¹⁷⁵.

Sobre el grueso cimacio del ciclo del Génesis se localiza una estrecha moldura decorada con variados elementos geométricos¹⁷⁶. Pero la parte que más interesa para este

¹⁷⁵ Resulta complicado distinguir perfectamente cuáles son los fragmentos del siglo XII ya que las sucesivas restauraciones copiaron lo poco que quedaría del original. Se sabe con certeza que algunos cimacios fueron repuestos en 1917, pero en ningún lugar se indica a cuáles corresponden los cambiados, por ello es necesario actuar con suma cautela. En la parte del primer nivel de arcos (desde la izquierda) se desarrolla una cenefa formada por un tallo apaisado con una curvatura sinuosa que enlaza varios vegetales, hacia arriba y hacia abajo, para rellenar todo el espacio. Cada una de las hojas surge del brote central que aparece por debajo de la zona más alta de inflexión de las ondas, y consta de un pámpano con tres limbos y nervatura que ocupa, de perfil, los espacios vacíos respecto al tallo. A pesar de que esta es la ornamentación más frecuente, se interrumpe en el sexto capitel (Cf I 6) y cambia para mostrar parejas de hojas, similares a las anteriores pero colocadas en vertical (paralelas y opuestas) y rodeadas por un fino tronco que las envuelve por encima. Desde la distancia parecen tener forma de palmetas semejantes a las de la delgada arquivolta externa de la portada. En la zona de la derecha de la portada, en el resto de arquerías, se continúa con una decoración similar a la segunda, pero en este caso las hojas tienen sólo dos limbos. El resto de impostas de esta zona no presentan ningún tipo de ornamentación y son totalmente lisas. En cuanto al cimacio que remata las arquerías de arriba, a pesar de estar gravemente deteriorado, se aprecia una ornamentación general que cambia en momentos puntuales. La erosión es enorme (sobre todo en las partes frontales) y tan sólo se pueden apreciar masas informes (los detalles se determinan mejor en las zonas más cercanas al muro). Así, se ve una serie de parejas de hojas carnosas dispuestas verticalmente y contrapuestas, rodeadas por un tallo semicircular (parecido al recurso decorativo de Cf I 6). Por encima de uno de los capiteles (Cf II 3) la cenefa se convierte en un roleo curvado que termina en hojas que no se aprecian bien. La ornamentación vuelve a cambiar en el tramo siguiente y aparece de nuevo igual a las primeras impostas (aunque las hojas están tratadas de manera más elaborada). En relación con la línea corrida que pasa por encima de la portada en el cuerpo adelantado, es necesario destacar que se ve muy mal y por ello soy incapaz de determinar la decoración que presenta. Finalmente, sobre el capitel Cf II 8 se realiza un cimacio igual a los iniciales, pero ésta vez con las hojas más esquemáticas (de nuevo no se distingue nada bien). El tipo de hojas carnosas en parejas se aprecia, con ciertas diferencias, en Osma, Silos, San Nicolás de Soria, San Juan de la Peña, Sangüesa, Agüero, etc.

¹⁷⁶ La decoración consta de dos hileras superpuestas de ondulaciones redondeadas con estrías verticales, posiblemente hojas, que rellenan los vacíos y continúan hasta las mochetas. Este tipo de ornamentación con serie de semicírculos y líneas es frecuente desde época visigoda tal y como se puede ver en sillares de esta provincia descritos en GUTIÉRREZ DOHIJO, Eusebio, *Nuevos sillares decorados de época visigoda procedentes del Suroeste de la provincia de Soria*, en "Celtiberia", 90 (1996), p. 34. Sin embargo, no es necesario remontarse tanto en el tiempo pues parecida decoración también se ve en época románica. Sobre los frisos

capítulo es la que desarrolla con profusión un esquema basado en una maraña creada por extensos tallos terminados en hojas carnosas. Se trata de vegetales que se retuercen a lo largo de toda la superficie para crear un laberinto de formas intrincadas, enroscadas alrededor de múltiples cuerpos de seres fantásticos, animales y humanos. En líneas generales, predominan los motivos animalísticos y la espesa forma vegetal, ya que tan sólo aparecen tres figuras de hombres insertas entre, al menos, treinta y tres animales o híbridos. Entre los seres monstruosos destaca una variada tipología: se observan dragoncillos, sirenas-ave, serpientes, cuadrúpedos, animales alados de cabeza leonina o canina, leoncillos, reptiles de colas anilladas y retorcidas, seres extraños de difícil identificación y otros. La cuestión se complica al pretender aislar cada uno de los asuntos, ya que hay zonas parcialmente destruidas que impiden ver los detalles, dificultad a la que se suma el hecho de que ciertas colas de los animales terminan en formas vegetales carnosas que se mezclan con los motivos siguientes. Por todo ello, resulta muy difícil llevar a cabo la tarea de discernir dónde acaba o empieza cada uno de los diseños¹⁷⁷.

En este completo bestiario domina la variedad de las posiciones de los protagonistas que se vuelven hacia fuera o hacia atrás, se atacan, se enfrentan, cruzan los cuellos o las colas, y se pican o muerden. En el intrincado revoltijo de seres fabulosos se acentúan las expresiones y los gestos de tensión con ademanes bastante dramáticos. Así, el entramado decorativo no presenta en ningún momento una simetría clara, se evitan los frontalismos, y el *horror vacui* parece ser una de las principales características. La profusión del vegetal llena todos los fondos de las escenas y cada uno de los elementos atrapados se adapta a la forma de los espacios a partir de disposiciones sinuosas, factor que imprime un acusado movimiento y otorga una sensación, en cierta medida, caótica. Además, los valores de sombra creados por el claroscuro de los relieves destacan en profundo resalte y dotan al conjunto de gran plasticidad. La totalidad muestra una coherencia visual que se

de jamba cambia y se puede distinguir un nuevo motivo geométrico: una banda plisada en zig-zag compuesta por varias incisiones paralelas colocadas en diagonal que se cruzan con otras situadas a la inversa para formar triángulos. En el lado opuesto de la portada se continúa igual (aunque limitada a la zona más baja y sin motivo decorativo por encima). Pero vuelve a cambiar en el siguiente capitel para alternarse con el motivo ondulado descrito al principio. De hecho, este adorno reemplaza al triangular en el próximo tramo y queda de nuevo limitado a dos filas de hojas redondeadas que permanecen hasta el último capitel del ciclo del Génesis. Los aparentes titubeos en la decoración parecen indicar manos distintas y en los cimacios también se constata una diferencia de estilo en la realización de los animales: los de Ci 6 son más planos que el resto y el lugar que ocupan es más estrecho (el tipo de talla es similar al de algunos de los capiteles de Agüero en los que también aparecen animales fantásticos).

¹⁷⁷ Respecto a las descripciones, remito al capítulo VI.

fundamenta en el hecho de que cada uno de los distintos fragmentos del cimacio se desarrolla sin interrupción evidente¹⁷⁸.

Por otra parte, tanto la habilidad mostrada en la realización de los motivos como la complicación y la repetición minuciosa de los elementos, constatan la ausencia de titubeos formales, un rasgo que, sin duda denota la familiarización con la temática. De hecho, este recurso compositivo de seres atrapados entre vegetales es una constante en el siglo XII y responde a un repertorio ornamental ampliamente distribuido. Entre los reinos hispanos sobresalen las esculturas con esta temática en torno a las canterías vinculadas con Silos. En relación con este monasterio burgalés, es importante destacar que en varias ocasiones se ha demostrado que el repertorio del denominado segundo taller se basó en el primero. Así, entre los capiteles más antiguos del claustro ya se encontraban muchas de las tipologías que más adelante contaron con mayor éxito. Boto menciona que “la temática animal y monstruosa fijada por el primer taller silense fue retomada por el segundo a nivel formal, iconográfico y -lo que es más importante- programático. Ello apunta a la continuidad de una conciencia clara de cuál era la función y el sentido de este claustro”¹⁷⁹. Aunque también ciertas miniaturas pudieron haber servido de modelo al prestar las plantillas de sus composiciones, los repertorios escultóricos de los primeros capiteles jugaron un papel primordial tanto en Silos como en las obras que se vinculan con este monasterio¹⁸⁰. De hecho, varias posturas se parecen

¹⁷⁸ No obstante, hay que indicar que la terminación de las piezas en la zona que corresponde a la parte más cercana del muro corrobora la realización en partes y la posterior colocación. Esta idea también se constata por la aparición de seres enredados en agrupaciones de tallos que no continúan en el mismo lugar en la zona del capitel siguiente. Posiblemente se esculpieron los motivos en superficies diferentes, con formas de medio cubo, en algún caso mayores a lo necesario ya que hay escenas que comienzan con dos tallos sin conexión aparente con lo anterior: este dato evidencia que parte de la rama de la que se bifurcan se cortó para adecuar la pieza al espacio. Posteriormente se debieron acomodar los relieves a la forma de cada capitel y se aplicó un relleno para las juntas. Los detalles del tratamiento de las plumas, pelajes y rostros denotan una diferenciación de modos de hacer dentro de una misma concepción de taller. A pesar de que los rasgos son similares, las proporciones varían notablemente: en algunos casos los animales son esbeltos y ligeros, pero en ocasiones se presentan cuerpos voluminosos y corpulentos, los planos de relieve son más abultados o más lisos, etc.

¹⁷⁹ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 145. Estas mismas ideas ya habían sido resaltadas por Valdez del Álamo en su tesis doctoral acerca de la totalidad del claustro. VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986.

¹⁸⁰ En cuanto a la tipología de las escenas, se observa claramente una relación indirecta con ciertas miniaturas e iniciales de carácter puramente decorativo. Este tipo de ornamentaciones fue frecuente en los *marginalia* de las miniaturas (sobre todo desde época carolingia en adelante) y así destacan las ilustraciones del Evangelionario de St. Bertin (Pierpont Morgan Library, ms. 333, fol. 51 y fol. 1), del mismo manuscrito (Saint-Omer, Bibl. mun. ms. 56, fol. 36), la Biblia de Arras (Arras, Bibl. mun. ms. 559, fol. 158), el Salterio de Winchester (Londres, British, Museum ms. 60, fol. 13), la inicial de una Biblia del Mont Saint-Michel (Avranches, Bibl. mun. ms. 75, fol. 1), la Vida de Baudemundo (Valenciennes, Bibl. mun. ms. 501, fol. 10r),

mucho a las silenses como para no resaltar su proximidad: aquellas en las que las cabezas se vuelven hacia atrás, las de los cuerpos colocados de perfil y los torsos de frente, las de las grupas y los cuellos estirados hacia el suelo, las de unas patas levantadas mientras las otras se quedan en tierra, las de los brazos exageradamente abiertos y otras. Sin embargo, no todo se debe vincular con esta abadía benedictina ya que hay constancia de seres fantásticos a lo largo de toda la geografía del románico¹⁸¹. De hecho, el propio repertorio silense se conecta de manera directa con el tolosano: en los capiteles de la Daurade hay feroces dragones, leones y roleos con un efecto visual muy cercano al de Silos y, al margen de Toulouse, los catálogos de monstruos conocidos como “silenses” también se pueden rastrear en la Ile-de-France, en Borgoña y hasta en Sicilia¹⁸². Aunque los problemas son muy difíciles de resolver porque la trama de las corrientes iconográficas es muy compleja, sin duda Silos fue una fuente de irradiación muy fuerte para la mayoría de las obras castellanas. Por ello, en el caso de Santo Domingo no es tan importante buscar de dónde procede el repertorio del monasterio burgalés, como constatar que Silos marcó las pautas artísticas previas a la decoración de este cimacio y que los artistas sorianos estaban bajo su influjo. Una vez establecida la fuente temática es necesario buscar cuál pudo ser el precedente más directo de la decoración de este elemento.

En primer lugar es importante destacar que en el claustro benedictino no aparece ningún cimacio decorado con roleos del tipo soriano. En realidad, la mayor parte de los

etc. Por otro lado también se ven a menudo figuras que luchan con animales, y animales que se enredan sin más en las densas marañas de los entrelazos de algunas cruces irlandesas, en obras de eboraria como el crucifijo de Fernando y Sancha, en marfiles como el del Museo de Cluny, etc. Del mismo modo, también es posible explicar el éxito de este tipo de composiciones basándose en los repertorios formales de tejidos, sedas y marfiles importados desde Bizancio o desde otros lugares de procedencia oriental.

¹⁸¹ Existen arquivoltas con bestiarios en varias de las obras francesas estudiadas por Boss-Favre. Por ejemplo en Vouvant, Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, Saint-Hilaire de Melle, Macqueville, Aulnay, Civray, Chermignac, Contré, etc. Además, aparecen animales fantásticos aislados, bestias y monstruos en otras roscas como las de Genouillé, Pamproux, Chadennac, Saintes, Ruffec, Angers, Vézelay, Variase, Saint-Symphorien.-de-Brove, etc: BOSS-FAVRE, Myrielle, *La sculpture figurée des Arcs romans de France*, Zurich, 2000 (1987). En la mayor parte de estas obras galas los cimacios están decorados con formas vegetales repetidas y, aunque algunas veces se encuentran animales fantásticos, sobresalen las composiciones reiterativas con temática simple. Se trata de cimacios claramente diferenciados de los sorianos. Entre las obras italianas destacan las esculturas de las arquivoltas o dinteles como las de la Sacra de San Miguel de Piamonte, Trassaco, Castelritaldi y otros. Y en la zona oriental resaltan los relieves de varias capiteles de las iglesias de Jerusalén, muchos realizados por talleres vinculados con Toulouse.

¹⁸² En el claustro de Monreale destacan varios capiteles con temática de roleos con humanos y animales que se pueden relacionar lejanamente con Soria. Acerca de las conexiones con los citados centros de fuera de la Península, véase VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986; y BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000.

F. 600-602,
573, 578,
574, 577,
582-585, 554

F. 619-621

capiteles muestran decoración geométrica o vegetal¹⁸³. Entre las piezas del claustro destacan los siguientes capiteles por recordar vagamente a las composiciones o a la morfología de los animales sorianos: el núm. 6, el núm. 8, el núm. 35, el núm. 39, el núm. 53, el núm. 55, etc. Sin embargo, es necesario apuntar que las coincidencias no son más que parciales¹⁸⁴. En este sentido parece que en los pequeños capiteles de la urna de Santo Domingo es donde se aprecian monstruos más cercanos a los sorianos, concretamente muy similares a los de Ci 6, de factura plana y gestos expresivos. La existencia de un repertorio ornamental tan variado remite a la posibilidad de que hubiese más figuraciones de este tipo en el conjunto del monasterio. Así, es factible que la portada norte o la puerta oeste tuviese un cimacio decorado con una tipología de formas similar a la soriana. De hecho, aunque no tengo constancia de cómo son las piezas (ya que no existen fotos en la publicación que he consultado), Frontón destaca que existe “un fragmento de lo que debió ser una imposta o acaso el ábaco de un enorme capitel doble cuyo acusado deterioro impide precisar con certeza sus motivos ornamentales: tal vez dos cuadrúpedos entre una tupida floresta de sinuosos y ondulantes tallos de los que brotan hojas bulbosas típicamente silenses”, esta autora más adelante dice que “sinuosos y ondulantes meandros de tallos, con hojas carnosas enroscadas sobre sí mismas –muy similares a los figurados en los ábacos de los capiteles del claustro, en particular a los de los núms. 43, 48, 53 y 57– decoran varios fragmentos de cimacios de capiteles o impostas procedentes de las desaparecidas edificaciones románicas”¹⁸⁵. Estos fragmentos podrían corroborar la idea de que en Soria se realizó un cimacio cuyo precedente más importante podría estar en las portadas de Silos. Así, el vocabulario decorativo parece proceder, en parte, de este importante monasterio burgalés. No obstante, es importante destacar que parecida temática también se puede ver a lo largo de toda la geografía del románico peninsular: en los capiteles de Santiago de Compostela, Ahedo de Butrón, Almazán, Osma, Cerezo de Riotirón, Gumiel de Hizán, Moradillo de Sedano, Agüero, San Juan de la Rabanera, San Pedro de Soria, etc. Lo más probable es que, en base a unos modelos conocidos y frecuentemente utilizados, los artistas sorianos se limitasen a copiar soluciones a partir de bocetos ampliamente distribuidos, en consecuencia lo más lógico es que no intentasen

¹⁸³ En el capitel núm. 34 y en el núm. 35 las formas son parecidas a las descritas en nota al principio de este apartado para las molduras de las arquerías laterales de Santo Domingo.

¹⁸⁴ El tema de los posibles paralelos temáticos será retomado en los capítulos XII y XIII donde reaparecen los seres fabulosos.

¹⁸⁵ FRONTÓN SIMÓN, Isabel, *Esculturas inéditas del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, en “Glosas Silenses”, VII/1 (1996), p. 44.

ofrecer un significado concreto a cada representación. Así, la inercia de la imitación llevó a emplear esquemas a lo largo de variadas composiciones en localizaciones diferentes como capiteles, arquivoltas, modillones, frisos, etc. En este sentido, es importante destacar la ausencia de otros cimacios con temática similar a ésta. Así, carecen de decoración los de San Pedro de Soria, San Juan de Duero, Gumiel de Hizán, San Millán de Lara, San Pedro de Caracena, San Juan de la Peña, Osma, Santa María de Tiermes, Omeñaca, Cerezo de Riotirón, Santiago de Compostela, Moradillo de Sedano, etc. Aparte de algunos de estos en los que aparece temática vegetal repetitiva, no hay casi ninguno con bestias, hombres y vegetales. Los únicos de los que tengo constancia son los del exterior de la girola de Santo Domingo de la Calzada, los de la portada de Santa María de Piasca, los de Santa María y Santa Cecilia de Aguilar de Campoo y los de la portada de San Miguel de Estella. De todos ellos el que destaca notablemente es el navarro, aunque no sin ciertas diferencias respecto al soriano: por ejemplo, las cabecillas de animales que se colocan en las esquinas y la claridad con la que se distinguen los seres fantásticos (especialmente los situados por encima del relieve de las Tres Marías)¹⁸⁶. Además es importante destacar que, tal y como dio a conocer Martínez de Aguirre, en el interior del ábside central también existen roleos poblados con seres que se enfrentan¹⁸⁷. El hecho de que en Estella existiera un cimacio con una tipología similar a la soriana y las interesantes conexiones de ambas obras con otras que aparecen de forma recurrente tanto en los análisis iconográficos como en los formales, induce a creer que ni Santo Domingo de Soria ni San Miguel de Estella fueron casos aislados, y por ello debieron existir más ejemplos entre las portadas de las iglesias de los reinos hispanos. Lamentablemente, se han perdido el resto de eslabones pero los datos mencionados respecto a Silos corroboran una posible línea de influencias. El que no hayan salido a la luz todos los fragmentos silenses encontrados en las sucesivas excavaciones dificulta la tarea, pero sin duda algunas de las claves de interpretación de Santo Domingo de Soria estaban entre las desaparecidas edificaciones románicas con las que también se conecta San Miguel de Estella.

F. 650-651,
654-655

¹⁸⁶ Las cabecitas estellesas son similares a las que aparecen en algunos de los capiteles del interior de San Isidoro de León, pero no tengo constancia de ningún estudio que mencione esta relación. De todos modos, resulta interesante por la vinculación de la iglesia isidorana con Toulouse. Al margen de este ejemplo temprano hay cabecitas en las esquinas de algunos de los capiteles de Santa María de Aguilar de Campoo, la tipología es similar a la estellesa.

¹⁸⁷ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Nuevas esculturas románicas en San Miguel de Estella*, en "Príncipe de Viana", 210 (1997), pp. 7-36.

Finalmente, es importante señalar que, pese a la riqueza del cimacio de Santo Domingo, no tengo constancia de ningún autor que se halla interesado por establecer su descripción y análisis. Únicamente Sainz Magaña cree advertir un significado en consonancia con el contexto programático de los capiteles del Génesis¹⁸⁸. Años más tarde, Boto añade al respecto “que la temática no se altera en los cimacios de las cestas de contenido cristológico ni en las correspondientes a la Creación cuando el mal no había hecho aparición y el *ornatus* definía el mundo. Una clara ambigüedad semántica domina estos frisos”¹⁸⁹. En el libro más reciente acerca de Santo Domingo se identifican algunos temas y animales, pero sin un orden sistemático, y se dice “no hay, como vemos, un mensaje en estas figuraciones, que por su emplazamiento e iconografía representan un marco adecuado a la libertad de los escultores”¹⁹⁰.

Coincido con Boto y con Rodríguez Montañés y a mi juicio, no parece existir un discurso narrativo que permita realizar una lectura clara para esta desbordada fantasía. De hecho, los esquemas de las escenas solamente permiten apuntar un carácter de enfrentamientos con el protagonismo de bestias y seres fantásticos que luchan entre sí o con humanos¹⁹¹. Creo que en la mayoría de ocasiones los monstruos y los vegetales se

¹⁸⁸ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 369.

¹⁸⁹ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 245.

¹⁹⁰ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 77.

¹⁹¹ Si se tuviese que hacer una lectura alegórica se podría destacar que con los ataques es posible que se tratara de representar el mundo real. Así, el tema se centraría en la idea de la vida como una lucha interna en resistencia al acecho de los vicios y los aspectos negativos. Desde este punto de vista, el mundo sería el cimacio (testimonio de la oscilación entre el bien y el mal: el hombre y los monstruos), estaría situado justo por encima de la historia del Génesis (en los capiteles) que le serviría de sustento y de la cual sería consecuencia directa; y a la vez colocado por debajo de la imagen de la Gloria, Adoración, Encarnación y Redención como punto de partida para la vida terrenal y eterna (el tímpano y las arquivoltas). Dentro del ámbito mundanal, los enfrentamientos de los hombres con las fieras y los seres fantásticos que se agreden entre sí, serían entendidos como símbolos de la lucha que llevaría a la sumisión del mal bajo los humanos que representarían al bien. Sin embargo, no creo que esta rebuscada explicación pudiese ser entendida por los hombres del siglo XII, y por ello descarto que el cimacio fuese concebido con esta idea simbólica. Acerca de las posibilidades alegóricas de las escenas de luchas se ha dicho mucho y no es este el lugar de detallar las variadas opiniones de los investigadores (haré una breve mención de este asunto en los capítulos XII y XIII). No obstante, destaco (por ser una referencia acerca de la única obra que se ha puesto en comparación con el cimacio soriano) que Valdez del Álamo apunta que los dos capiteles de los cazadores de Estella (que se insertan en la parte de la derecha de la portada al final del ciclo de la Infancia) “pudiesen tener una intención moralizadora ya que parecen participar en la batalla entre lo bueno y lo maligno”: VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1986, p. 263. Sin embargo, Martínez de Aguirre estudia el capitel de Herodes del interior de la parroquia estellesa y respecto a los capiteles de los cazadores mencionados por la autora norteamericana opina que “hay que considerar la hipótesis de que dentro del desorden en el montaje que evidencia la portada, un capitel destinado a ella [a la Matanza] hubiese sido colocado en el ábside, de modo que los capiteles con jóvenes luchadores hubieran pasado a ocupar un final del ciclo de la Infancia inicialmente no previsto”: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Nuevas esculturas románicas en San*

convirtieron en meros recursos decorativos que rellenaban los espacios vacíos y se combinaban de manera arbitraria y caprichosa. La flora diversa (con hojas “de pulpo”, acanto y troncos) con la que se mezclaron los seres monstruosos, condicionaba la distorsión de los cuerpos en favor del juego decorativo que simplemente buscaban los artistas. De este modo, seguramente el cimacio se convirtió en una “excusa” ideada para ser contemplada más allá de significados concretos. Considero que, al margen de las complejas explicaciones hermenéuticas, se debe ver este elemento de la portada como un complemento decorativo sin más.

Sin olvidar el claro predominio de las influencias silenses, parte de la capacidad creativa de los artistas sorianos se puede contemplar gracias al enorme efecto plástico de este cimacio. Los relieves, que responden con ligeras variantes a las formas más habituales del románico, han sido frecuentemente olvidados pero no por ello carecen de importancia.

- IX. 6. Conclusiones

Resulta significativo constatar, en primer lugar, que no se han conservado escenas de la Creación del mundo entre los vestigios escultóricos tardorrománicos peninsulares; en segundo lugar, que son muy escasos los ejemplos monumentales con el resto de la temática del Génesis; en tercer lugar que hay paralelos compositivos que permiten identificar una serie de escenas de las que hasta el momento nada se había dicho (el ciclo de los Hechos de los apóstoles); y finalmente, que no existen casi cimacios con una ornamentación tan destacada como la de la parroquia soriana. Sin duda, la importancia del conjunto es enorme, y por eso este capítulo ha pretendido llamar la atención sobre el interesante campo de estudio que se abre tras el análisis de sus escenas.

También es curioso comprobar que en el marco del Antiguo Testamento no existe una relación directa con Silos, pero sí la hay con obras que se asocian a Bizancio (sobre todo en cuanto a Biblias francesas y mosaicos sicilianos). Así, aparece como muy factible la posibilidad de que existieran ilustraciones de amplios ciclos narrativos orientales que se copiaron reiteradamente con modificaciones según las peculiaridades locales, conjuntos que de una manera u otra acabaron por llegar a la Península (seguramente a los círculos monásticos más importantes). Aunque hoy por hoy no

Miguel de Estella, en “Príncipe de Viana”, 210 (1997), p. 10. Es decir, con un análisis profundo de los datos parece que ciertas explicaciones, aunque bonitas, deben ser desechadas.

quedan testimonios en Castilla con esta temática es posible que hubiese existido alguna obra con ella, y en el caso de que así fuera, lo más probable es que se localizara en Silos, monasterio del que significativamente destaca su papel como difusor de los seres fantásticos y de las formas ornamentales de los vegetales que pueblan el cimacio de Santo Domingo. Una hipótesis permite suponer que si los tipos de Silos eran conocidos y copiados en Soria, el ciclo de los capiteles del Génesis también pudiera haber tenido allí un modelo. En este sentido cabe destacar el caso de Osma, catedral de la que casi todo ha desaparecido pero de la cual resaltan los vínculos con Soria (tal y como se ha visto y se verá). La composición de Languilla, única en Castilla, remite a la posibilidad de que al margen de Soria los artistas segovianos se estuviesen basando en modelos de Osma o Silos. De todos modos, respecto al Antiguo Testamento resaltan las conexiones, que sí se pueden comprobar en la actualidad, con Aragón y concretamente con la Seo de Zaragoza, San Juan de la Peña y Tudela.

En los capítulos correspondientes al rosetón y a los capiteles de la fachada se verá en qué medida los esquemas bizantinizantes, silenses o aragoneses condicionaron de nuevo a los sorianos. Pero antes de profundizar en ello, es necesario conocer a quiénes corresponden las figuras de las enjutas, ya que su colocación reviste una importancia mayor que el resto de elementos que aún quedan por estudiar. Además, su identificación y el estudio de los paralelos compositivos permitirá aportar más luz acerca de los posibles precedentes utilizados para la fachada de Santo Domingo.