

- XIII. CAPITULES DE LAS ARQUERÍAS CIEGAS

“Este “arte de la geometría”, que confiere a las creaciones artísticas una realidad propia y una vida particular, totalmente independiente de la experiencia, no es su primer principio. Se halla sometido al espíritu de la época, marcado por el simbolismo”.

Marcel Durliat

En la decoración de la fachada destacan, sin duda, las dimensiones y la ornamentación de la portada y el rosetón. Sin embargo, en los capiteles de las columnas de los arcos ciegos del conjunto se despliega una variada secuencia de relieves, que si bien no resultan imprescindibles para la comprensión del programa, sí complementan algunos aspectos iconográficos. De hecho, en cierta medida suponen un compendio de los anteriores grandes bloques estudiados: contrariamente a lo que sucede en las arquivoltas, aquí aparecen diversos animales con sentido puramente ornamental, y de forma opuesta a lo que ocurre con el tropel de monstruos y luchas del rosetón, en estos capiteles existen temas historiados que parecen tener un significado coherente.

Los principales problemas con los que hay que enfrentarse son ciertamente paralelos a los que se han visto en cuanto a la figuración del rosetón: el primero es averiguar dónde se encuentran los posibles precedentes de las composiciones, el segundo es concretar si existe algún interés doctrinal al colocar en determinados lugares ciertos temas, y el tercer escollo que hay que superar es el de la falta de estudios de este conjunto (en realidad, las referencias no son más que parciales y las escasas identificaciones de los temas constatan la falta de interés en torno a estos relieves).

Debido a que la principal atención de Santo Domingo se centra en la portada, en un primer vistazo a la fachada los capiteles laterales casi no se ven, por ello mi intención es destacar su importancia. Y aunque los análisis que voy a llevar a cabo no aportarán novedades significativas respecto a lo que se ha apuntado hasta el momento, la mayor parte de los datos aquí mostrados permitirán justificar los argumentos vertidos en las páginas anteriores.

- XIII. 1. Consideraciones preliminares

Los dos pisos superpuestos de arquerías que se disponen simétricamente a ambos lados de la portada constan de ocho arcos de medio punto, emparejados en cada nivel, que arrancan de los capiteles objeto de este capítulo¹. Apeadas sobre un podium, cada una de las doce columnas del piso inferior (seis a cada lado de la puerta) presenta una basa ática y un fuste adosados al muro². En esta parte, los soportes son más esbeltos que los de arriba pero los capiteles aparecen más achaparrados y tienen la cesta más ancha. Como consecuencia de esta sutil diferencia se produce una compensación visual entre los dos pisos, y parece que tras la aparente simplicidad de la composición se esconde un estudio de las proporciones bastante meditado.

Los veinticuatro capiteles del conjunto se encuentran apoyados sobre el muro por dos de sus caras (una en el caso de los centrales), y cada uno de ellos tiene forma troncopiramidal invertida con collarino inferior, y cimacio rectangular e imposta superior³. Resulta evidente que se ha empleado como matriz el capitel corintio ya que determinadas escenas presentan bandas de volutas o vegetales en el fondo y en los ángulos⁴. Del mismo modo, las piezas rectangulares que se tallan en la zona superior de la cesta derivan claramente de las hojas de las filas altas de los acantos corintios⁵.

En cuanto a las composiciones, hay que destacar una serie de aspectos generales. En primer lugar, los esquemas de distribución de los elementos decorativos se adaptan casi siempre a las leyes de simetría. En el caso de los animales, cuando se colocan opuestos o enfrentados existe una simetría absoluta entre ellos en cuanto a ademán, y con frecuencia destaca una tendencia a presentar las cabezas de frente aunque los cuerpos se hallen vueltos (a diferencia del cimacio y del rosetón donde aparecen más testas de perfil). Mientras algunos esquemas se repiten exactamente igual pero con protagonistas

¹ Las arcadas de la zona baja se desarrollan sobre un podium no muy alto, actualmente con la altura ideal para sentarse. Lamentablemente no es posible conocer cuál fue su alzada inicial ya que en la restauración de 1917 se sustituyeron algunos sillares y se bajó el nivel del suelo de la entrada.

² En el nivel superior sucede lo mismo, pero en este caso no hay podium ya que las columnas se colocan en la línea de imposta sobre la que también descansan las figuras E 1 y E 2. Es importante tener en cuenta que muchos fustes y basas han sido repuestos en las sucesivas restauraciones, por lo que la apariencia actual no siempre corresponde con la realidad románica.

³ Como ya he destacado, hay constancia de que tras la restauración de 1917 se cambiaron prácticamente todos los cimacios de las arquerías bajas. Remito al capítulo V.

⁴ Aspecto visible en Cf II 3, Cf II 4, Cf II 5, Cf II 6, Cf II 9 y Cf II 11.

⁵ Estos dados constituyen una especie de retícula modular a partir de la cual se disponen los elementos y las figuras. Dichas piezas rectangulares se aprecian con claridad sobre todo en Cf I 1, Cf I 2, Cf I 3, Cf I 4, Cf I 5, Cf I 6, Cf I 7, Cf I 8, Cf I 9, Cf I 10, Cf I 11, Cf I 12, Cf II 5, Cf II 9, Cf II 10 y Cf II 11. Por otro lado, esta manera de trabajar permitirá establecer algún tipo de filiación ya que considero que se trata de un rasgo

diferentes, en otras ocasiones los animales son los mismos pero las posturas cambian por la disposición de las cabezas o grupas (convergentes o divergentes). A pesar de la reiteración de motivos, constantemente se buscan formas sinuosas y salvo en contadas ocasiones las composiciones son muy poco rígidas. En segundo lugar, las figuras de esquina se suelen adaptar a la forma del capitel, de modo que en las composiciones destaca la focalización del vértice ya que o bien se colocan personajes en los ángulos o se pone algún elemento que atrae la atención hacia este punto. Finalmente, es interesante destacar que algunas composiciones producen cierta impresión de abigarramiento pues casi nunca se dejan los espacios vacíos.

En cuanto a la temática, existe una gran pluralidad de escenas: en unas se combinan seres humanos con híbridos fantásticos o animales reales, en otras se relata una historia y en algunas sólo se ve vegetación o bestias (grifos, leones, aves, dragones, sirenas-aladas, etc.).⁶ Así, no faltan las frecuentes representaciones de criaturas atrapadas en maraña vegetal, tallos que se entrecruzan tras aves o animales imaginarios, enfrentamientos de hombres en lucha con bestias y temas historiados tomados de los pasajes de la Biblia. En realidad, en Santo Domingo destaca brevemente el protagonismo de la figura humana (cuarenta y dos personajes) por encima de la animal (treinta y cuatro bestias variadas), y en las escenas que combinan animales con hombres se observa cierta relevancia del ser humano⁷. Por otro lado, también llama la atención que ambas representaciones aparecen mucho más que la decoración vegetal, la cual sólo se ve como tema principal en tres ocasiones (Cf I 4, Cf II 9 y Cf II 11), mientras que en el resto aparecen como contexto o encuadre. Además hay que resaltar que en las escenas historiadas no existe un fondo vegetal como el que rellena las que se deben considerar como meramente ornamentales. En estas últimas, en los espacios que dejan libres las figuras se colocan hojas de acanto (o de otro tipo de vegetal bulboso) y se forman “dibujos” a partir de los tallos (que casi siempre terminan en hojas carnosas abiertas). Estos modelos de ornamentación reiteran los tipos más frecuentes que se encuentran en

o método de taller que puede permitir rastrear algunas obras en las que han participado los artistas. Véanse los capítulos de la tercera parte de este estudio.

⁶ Aunque no se constata una cierta predilección de un animal sobre otros, los leones son protagonistas absolutos en dos ocasiones (Cf I 6 y Cf II 6) y también se presentan acompañando a un hombre y a sirenas-pájaro (Cf I 9 y Cf I 11). Los grifos aparecen un par de veces aislados o con un humano (Cf I 10 y Cf II 12). Y por su parte, los dragones se representan en más de una ocasión con un aspecto realmente variado (Cf I 1, Cf II 3 y Cf II 4).

⁷ A pesar de que no siempre existe una lectura simbólica, el interés de algunos capiteles podría estar dirigido a destacar el triunfo del hombre o la sumisión de las bestias tal y como se ve en Cf I 9, Cf I 10, Cf II 3 y Cf II 4.

la geografía del románico peninsular⁸. Y el resto de decoración está basado en asuntos y esquemas muy utilizados en la época, la mayoría repetidos hasta la saciedad gracias a los modelos de los cuadernos de bocetos.

Si se toma la relación de las representaciones de todos los capiteles, en su conjunto no parece existir una conexión iconográfica coherente a pesar de que las formas de decoración más complejas, así como los capiteles de intencionalidad simbólica más clara están situados en la zona inferior⁹. De todos modos, no alcanzo a dilucidar un programa total y no creo que existiera una intención de conceder una unidad integradora a los símbolos, de hecho, los temas parecen sucederse sin motivo narrativo alguno y de forma más bien aleatoria. Como consecuencia destaca el carácter ornamental y el afán decorativista¹⁰. En este sentido, es interesante señalar que la calidad estilística es menor que la de las arquivoltas y el tímpano: seguramente los artífices secundarios trabajaban en los capiteles mientras los más aventajados tallaban las esculturas principales, de modo que es posible que la dificultad de llevar a cabo ciertas composiciones historiadas hubiese podido determinar la preferencia por las composiciones de esquemas más conocidos y con menor dificultad, temas que se encontraban repetidos en multitud de iglesias de más o menos calidad distribuidas a lo largo de toda la geografía del románico¹¹.

En cualquier caso, el principal problema es el de encontrar la posible fuente de inspiración de los asuntos ya que son tan frecuentes que resulta imposible detallar todos aquellos que presentan similitudes (en ocasiones las obras y cuadernos de bocetos circulaban por Europa con lo que algunos repertorios ornamentales eran tan comunes que apenas se distinguen). Así, es necesario concretar la posible procedencia de los

⁸ Véanse las valoraciones acerca del cimacio (capítulo IX) y del rosetón (capítulo XII).

⁹ Desgraciadamente en esta apreciación influye el estado de deterioro considerable de algunas imágenes superiores sumamente maltratadas por la erosión (muchos detalles son muy difíciles de precisar y en ciertos casos la interpretación queda limitada a lo que a mí me parece ver). En cuanto a la distribución de temas, podría existir la posibilidad de que todos los capiteles historiados se hubiesen pensado para la zona más cercana al espectador y que se hubiese alterado el orden en la colocación posterior a la talla. No obstante descarto esta idea, en primer lugar, porque las dimensiones de las cestas no coinciden en los dos pisos y, en segundo lugar, porque seguramente se disponían los capiteles casi a la vez que se levantaba el muro. El orden actual, aunque carente de explicación simbólica global, parece corresponder al que se ideó desde un principio.

¹⁰ Dados los significados polivalentes que los símbolos tienen en el mundo medieval, la dificultad es enorme a la hora de encontrar el significado más apropiado. Por otro lado, también es posible que exista algún sentido que hoy no se llega a entender a pesar de la atenta contemplación y la meditación posterior. Retomaré el tema más adelante.

¹¹ De nuevo hay que reiterar que la erosión impide hacer un análisis detallado de las características de los plegados y rostros, debido a ello no se puede hacer una distinción de manos totalmente rigurosa. Aún así, remito al capítulo XV donde hablo de los posibles trabajos de cada uno de los miembros del taller y de los diferentes modos de hacer escultura.

motivos sorianos, y en este sentido con frecuencia se ha afirmado sin más que “se trata de una serie de motivos silenses”. Aunque tal idea no parece ser totalmente acertada en cuanto al claustro, sí podría ser cierta en relación con las desaparecidas dependencias del monasterio. De todos modos, resulta importante profundizar más en la afirmación de “motivos silenses”, pues el frecuente asunto burgalés de las pirámides de animales no aparece en ninguno de los capiteles sorianos, tampoco se encuentran las reiteradas luchas de bichos entre sí, y en el claustro de Silos no está la mayor parte de los temas de esta fachada¹². De manera que es arriesgado basar los argumentos únicamente en el cenobio benedictino, por lo cual se debe buscar en el entorno para encontrar las claves. Así, se pueden ver ciertas coincidencias de formas y temas en otras iglesias (casi todas conectadas con el monasterio silense), dato que indica que los repertorios eran más amplios y variados de lo que en la actualidad parece derivarse tras el estudio del claustro¹³. De este modo, hay que profundizar más en qué medida Silos actuó como difusor de los prototipos y cómo se aislaron los esquemas, se adaptaron o simplemente se copiaron.

- XIII. 2. Bestias y seres fantásticos: decorativismo o simbolismo

Tras una simple ojeada a diversas obras de arte de la Edad Media se puede constatar que los animales son uno de los temas que más aparecen en el románico. El impacto visual de la representación animalística viene de antiguo y es de todos conocido que algunos mitos paganos y las aventuras mitológicas se adaptaron al cristianismo. Además la influencia de telas, marfiles y miniaturas orientales determinó la exuberancia y repetición de algunos híbridos (en ciertos casos asimilados a formas infernales con evidente carácter negativo). Pero como he apuntado en el capítulo anterior, explicar la fauna por el Fisiólogo y los bestiarios es limitarla a un catálogo de imitaciones. De hecho, según explica Focillon “estos viejos textos son más un antecedente que una fuente”¹⁴. Los bestiarios se inspiraban en obras antiguas como en la Historia Natural de Plinio y el *Physiologus*¹⁵. Y eran descripciones de las formas, características y costumbres de los

¹² Muerte de San Juan Bautista, Castigo del avaro, Hojas de castaño, Hombre en lucha con leones, Ascensión de Alejandro, Caballero que lucha con el dragón, Muerte de un personaje, etc.

¹³ Se compartían parecidos horizontes de formación y destacan las coincidencias de Soria con Burgo de Osma, Moradillo de Sedano, Cerezo de Riotirón, San Juan de la Rabanera, San Nicolás de Soria, San Juan de Duero, San Pedro de Soria, Gredilla de Sedano, Villasayas, Garay, Santo Domingo de la Calzada, San Miguel de Estella, Santa María de Tudela, Santiago de Compostela y otros. Remito al capítulo XVI para conocer en qué medida existen vinculaciones estilísticas al margen de las iconográficas.

¹⁴ FOCILLON, Henri, *La escultura románica. Investigaciones sobre la Historia de las formas*, Madrid, 1986 (1931), p. 169.

¹⁵ Compilación alejandrina del siglo II, traducida al latín en el siglo V.

animales, con una enseñanza moral, estructurados como tratados de vicios y virtudes. Se trataba de “enciclopedias de zoología con significados simbólicos” que dividían a los seres entre bestias, pájaros, peces, reptiles e insectos, criaturas fabulosas y animales o monstruos¹⁶.

Según explica Boto, el fundamento de las series codicológicas de bestiarios de los siglos XII y XIII se debió a “la fusión en el siglo XI de la redacción B del *Physiologus* con el libro XII de las Etimologías Isidorianas (630)”¹⁷. En realidad, bestiarios y Fisiólogo fueron muy escasos en la Península y, sin embargo fueron copiados muchas veces en miniaturas francesas e inglesas. Sobre el tema, Yarza destaca que “los bestiarios más completos de nuestra miniatura se encuentran en las Arcas de Noé que figuran en los Beatos. Es curioso que no se encuentre en los siglos XI-XII ningún manuscrito de bestiario en Castilla y León con miniaturas”¹⁸. Boto resalta la misma idea y concreta respecto a la Península: “la presencia de los textos habituales de referencia y de modo específico los bestiarios apenas ha podido ser detectada [...] los bestiarios no fueron los cauces de conocimientos zoológicos en los reinos peninsulares a diferencia de lo que sucedió en amplias áreas del Norte de Europa”¹⁹. Por ello, a menudo, los seres perdieron su carácter simbólico y se convirtieron en meros recursos decorativos que rellenaban los espacios y se combinaban arbitraria y caprichosamente, cuestión que a mi juicio sucedió en Santo Domingo. La carencia de un contexto programático en el conjunto de los capiteles induce a creer que las bestias no tenían más valor que el ornamental (la Edad Media no renunció a lo fantástico ni a los amplios repertorios antiguos, pero ello no indica que los artistas y los espectadores de la época conocieran todos los significados).

Una vez se ha determinado que es muy poco probable que esta serie de capiteles con seres fantásticos contara con un significado concreto más allá del valor decorativo, es el momento de estudiar con detenimiento cada una de las escenas para ver cuáles de ellas sí estaban sujetas a una lectura coherente. Con el hipotético espectador colocado para mirar la fachada desde el frente, la lectura comienza por los capiteles del tramo izquierdo inferior de la portada, seguiré con los del lado derecho, a continuación los de la zona

¹⁶ BAXTER, Ron, *Bestiaries and their users in the Middle Ages*, Londres, 1998.

¹⁷ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 79.

¹⁸ YARZA LUACES, Joaquín, *Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI al XII*, en “Goya”, 103 (1971), p. 12.

¹⁹ BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, pp. 47, 89.

superior izquierda, y finalmente los del tramo superior derecho (tal y como se ve en el croquis adjunto)²⁰.

F. 28

En el primer capitel de la arquería inferior (Cf I 1) se ven dos monstruos con aspecto de dragoncillos situados opuestamente por el lomo y colocados a ambos lados de un eje vertical que corresponde a una especie de arbusto. Según Guerra, la tipología del árbol sagrado guardado por los animales en el arte de Oriente sobrevivió hasta el románico, pero “lo difícil es establecer si el hombre de la calle de los siglos XI-XII, al contemplar el hom no veía más que un tema vegetal entre dos animales afrontados con o sin patas sobre el tronco, mas siempre en correspondencia simétrica, esculpido así para llenar el espacio. Es cierto que en más de una ocasión ha influido el *horror vacui* o, con formulación positiva, el afán o gusto por ver recubierta toda la superficie del capitel, arquivolta o dintel con figuras humanas, animales, vegetales o geométricas. Pero no es menos cierto que en no pocos casos lo decorativo aparece, o por lo menos, se intuye transido de simbolismo religioso moral”²¹. En este caso, creo que lo más adecuado es pensar que el asunto es puramente ornamental. De hecho, me parece exagerado conceder algún valor significativo a un tema cuya composición basada en la disposición angular de dos monstruos se encuentra repetida por doquier. Hay esquemas similares con otros seres en los claustros de San Pedro de Soria, Silos y Gumiel de Hizán, pero significativamente los únicos monstruos de este tipo que he encontrado están en uno de los capiteles de la portada de Garay, iglesia cercana a Soria que parece conocer los temas de Santo Domingo. Aunque este ejemplo no permite establecer una secuencia de la posible procedencia del tema, es evidente que la composición no suponía ninguna novedad. En realidad, en el capitel derecho de la puerta de la biblioteca de Silos aparecen dos seres pareados que, a pesar de tener cabeza humana, son muy similares a los sorianos. Es muy probable que este tema fuese retomado, con variantes, en otros lugares.

F. 172

F. 780

En el siguiente capitel (Cf I 2) se debe hacer la lectura del evento de derecha a izquierda en correspondencia con el pasaje narrado en la Biblia donde se relata la muerte de San Juan Bautista, historia que está citada brevemente en Lucas y ampliada en Marcos

F. 173-175

²⁰ La relación directa entre texto e imagen no se puede establecer más que en momentos puntuales pero, a pesar de ello, he tratado de buscarla en todas las imágenes (en la mayoría de las ocasiones sin éxito). Las escasas referencias de otros autores hacen que se deba partir de cero en muchas interpretaciones. De hecho, el libro más reciente acerca de Santo Domingo estructura las identificaciones de los capiteles de la arquería inferior y la superior, pero no dice nada más de ellos y no hay estudio iconográfico de los temas: VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, pp. 70-72, 78.

²¹ GUERRA, Manuel, *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*, Madrid, 1993 (1978), p. 232.

y Mateo²². En la parte más cercana al muro se dispone la ejecución del precursor en el momento en que recibe del verdugo el golpe mortal, mientras tanto en el lado opuesto del capitel aparece Salomé ya con la cabeza en la bandeja. La escena en este caso sí tiene un claro significado y además cuenta con una doble lectura: es un símbolo del martirio, pero a la vez es una condena del pecado de Herodes y de la instigación de Herodías²³. El drama ejemplifica el triunfo de lo divino por medio de la santidad y denuncia el mal. En cuanto a los autores que han destacado esta escena, en primer lugar se debe recurrir a Marichalar, quien identifica el tema pero no determina quién es quién²⁴. Por su parte, Sainz Magaña ofrece otra interpretación diferente para las dos últimas figuras del lado derecho del capitel y cree que se trata de la representación de uno de los milagros de la vida pública de Cristo, por ello considera a la figura de pie como a Jesús, aunque también deja abierta la posibilidad de que el personaje de pie sea “Herodes ante el cual se inclina Salomé para pedir la cabeza de San Juan Bautista”²⁵. Creo que la escena es muy clara y el individuo en pie no corresponde a Jesús pues no lleva el nimbo que lo identifica en las arquivoltas, de la misma manera “ella” no es Salomé porque porta barba y no “se inclina” sino que está agarrado de los pelos por el verdugo. Por su parte, Ramírez Rojas opina que se ha representado la escena de Jesús en casa del fariseo²⁶. De nuevo, no hay atributos que identifiquen a este personaje como Jesús, y además los laterales del capitel no corresponden con el supuesto contexto. Finalmente, Palomero también lo identifica, aunque con dudas, con “la cena en casa de Jairo”²⁷. Tras una atenta ojeada se puede constatar que estas interpretaciones no son correctas y a pesar de las confusiones iniciales

²² Lc 3, 19-20; Mc 6, 21-28 y Mt 14, 3-11: “Es que Herodes había prendido a Juan, le había encadenado y puesto en la cárcel, por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo. Porque Juan le decía: “No es lícito tenerla”. Y aunque quería matarle temió a la gente porque le tenían por profeta. Mas llegado el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio de todos gustando tanto a Herodes, que éste le prometió bajo juramento darle lo que pidiese. Ella instigada por su madre, “dame aquí, dijo, en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista”. Entristecióse el rey, pero, a causa del juramento y de los comensales, ordenó que se le diese, y envió a decapitar a Juan en la cárcel. Su cabeza fue traída en una bandeja y entregada a la muchacha la cual se la llevó a su madre”.

²³ Herodes y Herodías se cogen las manos en un gesto de complicidad que parece evidenciar, aún más, la situación previa al desenlace de la historia. La condena y ejecución de Juan fue debida a su denuncia de la unión de Herodes Antipas con la mujer de su hermano Filipo.

²⁴ MARICHALAR, Amalio de, *Romanesque Church of Santo Domingo (Old Parish of Santo Tomé)*. *Art and History*, Madrid, 1972, p. 8. Lo mismo opina BOCIGAS MARTÍN, Santos, *La arquitectura románica de la ciudad de Soria*, Soria, 1978, p. 79. En realidad, este capitel y el de la Epifanía (Cf I 5) son los únicos a los que hacen referencia algunos autores.

²⁵ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 191.

²⁶ RAMÍREZ ROJAS, Teodoro, *Santo Thomé (hoy Santo Domingo)*, en “El Noticiero de Soria”, 7-VIII-1917.

²⁷ PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, Liño, 10 (1991), p. 50.

existe una explicación válida. De hecho, la publicación más reciente sobre Santo Domingo dice al respecto “su identificación es oscura y aunque cobraría sentido su identificación como reflejo de la parábola neotestamentaria del rico Epulón y el pobre Lázaro con la iconografía del capitel vecino, que condena la avaricia, la lectura es dudosa, inclinándonos con Carmelo Jiménez por pensar que se trata de la *degollación del Bautista*”²⁸. El porqué se ha representado esta escena debe partir de la idea de que San Juan fue un santo muy venerado en época románica y en consecuencia existía una gran cantidad de representaciones que, de una manera u otra, hacían referencia a su martirio. Concretamente en Soria parece que hubo un especial interés por este personaje tal y como lo demuestran las advocaciones de San Juan de Duero, San Juan de la Rabanera, San Juan de los Navarros y San Juan de Muriel. Pero además en el contexto del programa de la fachada de Santo Domingo es interesante destacar la consideración de este santo que menciona Réau “la figura de San Juan ejemplifica un vínculo entre el Antiguo y Nuevo Testamento” y se trata del “último de los profetas y el primero de los mártires”²⁹.

En cuanto a la trayectoria iconográfica del tema, según Devillard “la representación del festín propiamente dicho no parece aparecer antes del siglo XI en escultura, y complementa así las escenas de la degollación representadas muchas veces antes”³⁰. En los reinos peninsulares la historia se repite en algunas ocasiones como en un capitel del claustro de Tudela, en el interior de San Juan de Duero, en Sangüesa, en Puente la Reina, etc.³¹. Pero en cuanto al esquema compositivo de Santo Domingo, hay que señalar que éste se halla estrechamente relacionado con el de la Última Cena que aparece en el capitel núm. 40 del claustro de Silos, en la sala capitular de Osma, en un capitel de la izquierda de la portada de Moradillo y en el claustro de Santa María de Tudela entre otros³². En este sentido, entre las escenas más cercanas a Soria destaca un

F. 589-590

²⁸ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 71.

²⁹ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996 (1956), p. 488. En Santo Domingo la relación con el Antiguo Testamento se determina en los capiteles de la puerta (Cp), el vínculo con el Nuevo Testamento en las arquivoltas (A III y A IV), además aparece un profeta en el tímpano (T 8) y los mártires se encuentran en la segunda arquivolta (A II). San Juan puede considerarse como un compendio de los principales temas de la portada.

³⁰ DEVILLARD, Fabienne, *Le festin du Mauvais Riche et le Festin d'Hérode: la signification du repas dans la sculpture du XII siècle*, en “Histoire de l'Art”, V-VI (1989), p. 44.

³¹ La representación más antigua es la que aparece en el Evangelio de Sinope (París, Bibl. Nat.). Y más adelante, fuera de la Península en un capitel de Saint-Sever, en el claustro de Moissac, en el claustro de Monreale, en un capitel de Lescar, en un capitel de Oloron-Sainte-Marie, en Saint-Étienne de Toulouse, en la Daurade, etc.

³² También son frecuentes las escenas de comidas en las representaciones de la Cena de Emaús (como en la portada norte de la Magdalena de Tudela), el Festín de Epulón (como en el ábside de la Seo de Zaragoza), la Cena en casa de Simón y las Bodas de Caná (como en el claustro de Tudela).

F. 588

capitel de la portada de Languilla en el que curiosamente el Banquete de Herodes está al lado de la representación de la condena de Epulón (con lo cual se colocan dos temas que también en Soria aparecen en capiteles seguidos)³³. De hecho, en Languilla aparecen los personajes dispuestos de manera muy similar a los de Santo Domingo, dos de los cinco individuos del frente se cogen las manos (Herodes y Herodías) mientras a su lado otros dos charlan (uno de ellos con el pelo acaracolado igual al de Soria de la esquina). Pero aunque el mal estado del relieve impide precisar mucho más, dos son las diferencias principales: en el costado de la decapitación de San Juan aparece la mano de Dios por entre las nubes; y en el frente, delante de la mesa, hay dos personajes arrodillados (que posiblemente corresponden a los servidores de la cena). Este último dato permite relacionar al capitel segoviano con los anteriormente mencionados de la Última Cena. De hecho, el individuo que se ha colocado en la izquierda porta un bote gallonado y se encuentra en la misma postura y en el mismo espacio que el de Silos, Osma, Moradillo y Tudela al que Cristo da el pan³⁴. Además, el otro personaje también podría haber sido tomado del mismo esquema en el que Juan, aunque por detrás de la mesa, agacha la cabeza frente a Jesús tal y como se ve en el monasterio silense, en la sala capitular oxomense, en el capitel parroquial burgalés y en el claustro tudelano. Así, el capitel segoviano parece partir de un modelo cercano a los de la Última Cena por dos cuestiones principales: los personajes arrodillados y la aparición de más personas en el frente que en Soria³⁵. Pero a la vez probablemente también conoce bien el tema de Soria ya que coloca a una mujer en la composición y dispone en un lateral al verdugo y a San Juan. Estos datos parecen indicar que circulaban bocetos de composiciones muy parecidas que en un momento determinado se juntaron, en consecuencia Languilla parece ser un ejemplo de esta mezcla. El lugar que ocupa Santo Domingo en esta secuencia de hechos permite establecer que no copió de manera directa el esquema silense de la Última Cena, pero la ausencia de otros paralelos impiden concretar más.

³³ Aunque Melero considera que el personaje masculino de Languilla es Herodes y no Epulón, coincido en parte con su idea de que se trata de un mostrar un ciclo sobre la idea del mal como vector constante de la historia de la humanidad: MELERO MONEO, Marisa, *El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana*, en "D'Art", 12 (1986), pp. 118-120.

³⁴ El capitel de Silos está sumamente deteriorado justo en este lugar pero no hay duda de que un personaje, que corresponde a Judas, se arrodilla para tomar el bocado de manos de Jesús.

³⁵ Los esquemas de la última Cena cuentan con más protagonistas en el frente que los que se ven en Soria (sólo tres). En Silos aparecen siete personajes (pero de ellos se ven perfectamente cinco bustos ya que el resto son cabezas), en Osma se han esculpido seis, en Tudela son cuatro y en Moradillo una parte del capitel queda embebida en el muro con lo cual es imposible realizar una comparación detallada (aún así parecen ser más de cuatro). En Languilla son cinco.

El siguiente capitel (Cf I 3) corresponde a la muerte de un rico y ejemplifica el pecado de la avaricia a la vez que exhorta a la caridad. El texto en el que se basa esta imagen es un *exemplum avaritiae* que se halla narrado en la Biblia en el evangelio de Lucas³⁶. En cuanto a lo que se ha escrito sobre este capitel, Sainz Magaña considera que la imagen tal vez pudiera representar el sueño de Jacob³⁷. No estoy de acuerdo con esta atribución ya que, entre otros aspectos, faltaría la representación de la escalera y los ángeles, y por otro lado los demonios no permiten avalar tal idea. Por su parte Jiménez Gonzalo lanza la hipótesis (aunque coloca un interrogante en su afirmación) de que se trate de la sepultura del Bautista³⁸. Del mismo modo que para el argumento de Sainz Magaña, tampoco considero adecuado atribuir a esta imagen este significado. Recientemente se ha identificado como la muerte y la condena del avaro, idea que comparto³⁹. Según Réau la escena se solía representar en las portadas de las iglesias, en el sitio donde se instalaban los pobres para mendigar y de hecho, en Santo Domingo se ha colocado en un lugar visualmente cercano al espectador⁴⁰. Su significado era destacar el suplicio eterno de los usureros y su agonía en el infierno. El tema se consolidó sobre todo a partir de la evolución de los prestamistas que se convirtieron en hombres detestados. El hecho de que en la parroquia soriana se encuentre la condena de la avaricia tras la representación de la muerte de San Juan puede implicar una lectura lineal de ambos capiteles ya que el pecado de Herodes fue de lujuria y existe constancia de que era relativamente habitual asociar estos dos vicios tal y como ocurre en Moissac, Beaulieu, Bourg-Argental y otros. Por otro lado, Martin-Bagnaudez estudia este asunto en Francia, España e Italia y considera que “parece ser que la aparición de la figuración románica tal y como nosotros la conocemos apareció en la segunda mitad del siglo XII”⁴¹. No obstante entre los casos

F. 176

³⁶ Lc 16, 22-27: “Sucedio, pues, que murió el pobre y fue llevado por los ángeles al seno de Abraham. Murió también el rico y fue sepultado. Estando en el Hades entre tormentos, levantó los ojos y vio a lo lejos a Abraham, y a Lázaro en su seno. Y, gritando dijo: “Padre Abraham, ten compasión de mí y envía a Lázaro a que moje agua en la punta de su dedo y refresque mi lengua, porque estoy atormentado en esta llama”. Pero Abraham le dijo: “Hijo, recuerda que recibiste tus bienes durante tu vida y Lázaro, al contrario, sus males; ahora, pues él es aquí consolado y tú atormentado. Y además, entre nosotros y vosotros se interpone un gran abismo, de modo que los que quieran pasar de aquí a vosotros, no puedan; ni de ahí puedan pasar donde nosotros”.

³⁷ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 191.

³⁸ JIMÉNEZ GONZALO, Carmelo, *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, 1985, p. 43.

³⁹ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 71.

⁴⁰ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996 (1957), p. 364.

⁴¹ MARTIN-BAGNAUDEZ, Jacqueline, *Les représentations romanes de l'avare. Étude iconographique*, en “Revue d'Histoire de la Spiritualité”, 50 (1974), pp. 400, 402, 406. Destaca que para el caso de Francia ha

hispanos más antiguos destaca Iguácel, San Martín de Frómista, San Isidoro de León y Loarre⁴². Las diferencias más claras entre los ejemplos hallados se establecen en torno a si el personaje aparece solo con la bolsa que le cuelga del cuello, si ya está atrapado por los demonios, o si aparece el momento de su muerte. En realidad, en el ámbito monumental hispano no tengo constancia de ninguna representación completa con el condenado en la cama y más tarde en la boca de Leviatán, con lo cual los ejemplos más cercanos (en cuanto al concepto) y a pesar de las diferencias son los de Rebolledo de la Torre, Languilla y Gerona.

F. 177

En el lugar correspondiente al centro del frente del cuarto capitel (Cf I 4) se ha colocado un vegetal que, desde luego, no corresponde a la hoja de parra que apuntan Sainz Magaña y Palomero⁴³. Se trata de hojas de castaño de las cuales no tengo constancia de más ejemplos en la escultura tardorrománica hispana. De hecho en el claustro de Santo Domingo de Silos, donde se encuentran tantas representaciones de vegetales, no aparece ninguna igual a ésta.

F. 178-180

En el relieve posterior (Cf I 5) aparece la Epifanía o Adoración de los Magos que ya se ha estudiado respecto a las arquivoltas (A III 8 y A III 9). El tema implica la universalidad de la religión así como la sumisión de los poderes temporales a la autoridad de la iglesia y el hecho de que se repita dos veces puede significar cierta voluntad de destacar estas ideas. Como ya he señalado en páginas anteriores su importancia se mantuvo ininterrumpidamente y los ejemplos en los que se encuentra son numerosos⁴⁴. Al respecto me interesa resaltar que la concepción del tema es tratada de manera diferente que en la arquivolta, factor que si se une a los detalles que divergen y a los matices del

encontrado 60 ejemplos, y aunque no contabiliza el resto indica que la mitad de casos son franceses y el resto italianos y españoles.

F. 586

⁴² Al margen de estos ejemplos es interesante destacar otros como el tímpano de Sainte-Foy de Conques, un capitel de Toulouse, la miniatura del *Codex aureus* (Nuremberg, Bibl. ms. 156142, fol. 79), el muro del lado oeste del pórtico de Moissac, el capitel de Cunault, el friso de Andlau, el de Saulieu, un capitel de Monreale, el tímpano del Museo Yorkshire, el capitel de Vézelay, el relieve de Beaulieu, el relieve de Ste. Croix de Burdeos, de Rouen, las pinturas de Sant'Angelo in Formis, la ilustración del Evangelio de Enrique II del Escorial (Madrid, Biblioteca Nac. cod. vit. 17, fol. 117v), el relieve de la catedral de Módena, el de la catedral de Lincoln, una miniatura (Nueva York, Pierpont Morgan Library ms. 521), el Salterio de Blanca de Castilla (París, Biblioteca del Arsenal, 1186, f. 171v), etc.

⁴³ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 154. Lo mismo opina Palomero ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, Liño, 10 (1991), p. 50.

⁴⁴ No hago referencia al texto al que corresponde la imagen y remito al capítulo VIII para ver el estudio completo del desarrollo de la iconografía.

estilo llevan a afirmar que ambas representaciones se han llevado a cabo por dos artistas diferentes⁴⁵.

En el siguiente capitel (Cf I 6) aparecen dos leones. Como ocurre a menudo, a esta representación se le puede conceder un carácter puramente ornamental o simbólico⁴⁶. Aunque la colocación de este capitel cerca de la puerta podría llevar a argumentar una función positiva de los leones como guardianes, creo que lo más adecuado es verlos desde una perspectiva puramente decorativa. El tipo de composición se remonta a época antigua y a menudo aparecen bajo ellos animales pisoteados. Los leones “heráldicos” se hallan, con variantes, en Lescure, Moissac, Saint-Étienne de Toulouse, Bruniquel, Aguilar de Campoo, San Miguel de Estella, Gredilla de Sedano, Caracena, San Pedro de Soria, San Juan de Duero, etc. Pero de entre los ejemplos hallados el que más destaca es el del capitel derecho de la portada sur de Agüero. Excepto por la hoja que rellena el hueco creado entre ellos, todo es igual: las posturas, los rostros de tipo humano, las costillas marcadas. Sin duda, la composición es la misma y se compartía el mismo boceto, pero como ocurre en el caso de Cf I 1 Agüero no permite establecer una secuencia cronológica pues no parece ser un precedente para Santo Domingo. La clave estaría en ejemplos más antiguos desaparecidos en la actualidad.

En el capitel que corresponde al primero del lado derecho de la portada (Cf I 7) se sitúan dos animales afrontados que comen de un árbol localizado en el medio. No he encontrado ninguna representación similar a ésta por la Península, aunque en Ahedo de Butrón, Abajas, en el interior de San Miguel de Estella y en Silos aparecen carneros o ciervos similares (pero sin levantar las patas delanteras)⁴⁷.

⁴⁵ En este sentido, es interesante destacar que en el capitel no se arrodilla más que uno de los Reyes, dato que remite a la tipología más común del asunto. El artista que trabaja en la portada posee un mejor dominio del tratamiento de la escultura, pero resulta ser más estático. Por su parte, el que talla este capitel es más dinámico y descuidado en los detalles. Véase el capítulo XV.

⁴⁶ Este animal puede ser un símbolo doble de Dios y el Diablo. Según el bestiario de Philippe de Tahün (1121-1152), que sigue con bastante fidelidad el texto latino del *Physiologus*: “el león significa el Hijo de la Virgen María, es sin duda alguna el rey de todos los hombres; por su propia naturaleza, tiene poder sobre todas las criaturas [...] El pecho cuadrado representa la fuerza divina, los cuartos traseros muy delgados muestran que fue humano a la vez que divino, la cola, la justicia que se cierne sobre nosotros; mediante la pata, que tiene lisa, muestra que Dios es rápido, y que era conveniente que se entregase por nosotros, el pie que tiene cortado muestra que Dios rodeará al mundo, y lo tendrá en el puño; por las uñas se entiende la venganza contra los judíos”: MALAXEHEBERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, 1999 (1986), pp. 90-91. Dentro de este ámbito, también se asimila a Cristo con el león de Judá vaticinado por Jacob en Gn 49, 9-10: “Cachorro de león es Judá; de la presa, hijo mío has vuelto; se recuesta, se echa cual león, o cual leona, ¿quién le hará alzar? No se irá de Judá el báculo, el bastón de mando de entre tus piernas, hasta tanto que se le traiga el tributo, y a quien rindan homenaje las naciones”.

⁴⁷ Remito al capítulo anterior y concretamente las páginas que corresponden al estudio de R 2.

F. 181

F. 732

F. 182

F. 183

En el siguiente capitel (Cf I 8) pueden verse siete personajes encaramados a una maraña vegetal que se cruza, en aparente desorden, para llenar todo el espacio del capitel. El significado del tema es muy confuso y casi nadie lo ha mencionado, en esta línea tan sólo merece atención Gaya Nuño quien cree ver “un hombre y una mujer entre ramas, acaso también Adán y Eva”⁴⁸. Por supuesto, hay más de dos personajes en la composición y algunos de ellos van vestidos, por lo cual esta explicación no resulta ser acertada. En un libro de reciente publicación se destaca “la identificación es dudosa aunque podría tratarse de la talla de la viña”⁴⁹. Al margen de la simbología existen posibles precedentes de este diseño ya que en realidad, el tipo compositivo es similar al del capitel núm. 57 de Silos en el que animales pequeños (identificados por Pérez de Urbel como arpias o basiliscos) se batan con humanos que trepan a las ramas extendidas de un árbol. De todos modos, el contexto de lucha no aparece en Soria y por ello el tema no parece ser el mismo. Esta tipología silense se puede ver en un capitel de Gumiel de Hizán donde se desarrolla un combate en un marco de profusión vegetal. Y parecidas composiciones de hombres subidos a árboles también se observan en escenas de caza como la que se ve en un capitel del propio claustro de Silos (ahora en el Museo), en este sentido, la composición soriana recuerda vagamente a una parte de la imagen de la entrada de Jesús en Jerusalén como la del capitel núm. 40 de Silos, el Burgo de Osma y el frente de la mesa de altar de San Nicolás de Soria entre otros. El recurso compositivo basado en tallos vegetales enroscados y rematados en racimos con o sin personajes, fue una constante desde antes del siglo XII⁵⁰. Fuera de la Península existen distribuciones similares a la de Santo Domingo: en el capitel de la nave de Saint-Sever-sur-l’Adour aparece una composición en la que se utiliza como armazón una serie de ramas vegetales en las que se apoyan seres humanos, parecida idea se desarrolla también en un capitel de Monreale (aunque como en Silos también aparecen animales fantásticos), en el mosaico de la catedral de Otranto y en Saint-Benoit-sur-Loire (donde se ven a humanos entre ramas, pero no se suben a ellas por la falta de espacio). De hecho, el tema parece ser de raíz tolosana y responde al amplio repertorio de la Daurade⁵¹. La ausencia de otros

F. 592

F. 591, 322

⁴⁸ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, p. 137.

⁴⁹ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 72.

⁵⁰ Ya en el Beato de Liébana del Burgo de Osma aparece una composición de este tipo en una página donde ángeles y humanos cosechan la vid y se sitúan unos por encima de otros.

⁵¹ Al margen de los ejemplos románicos, existen precedentes antiguos pues también en el cáliz de Antioquía (Museo Metropolitano de Nueva York) aparece una serie de ramas enredadas con personajes sobre ellas. Además, en algunas escenas de vendimia de la antigüedad se exhiben humanos y *putti* por encima de las ramas tal y como se puede apreciar en el sarcófago del Buen Pastor (Roma, Museo laterano), en los

F. 593-594

ejemplos más cercanos en el ámbito hispano hace que sea imposible precisar de dónde salió el modelo más allá de las coincidencias con Silos.

En el capitel siguiente (Cf I 9) aparece un personaje humano flanqueado por dos leones que se levantan en posición de ataque bastante inestable. Tal y como explica Español, la figura que empuña la espada y lucha contra los leones que le flanquean puede hacer referencia a la pugna entre el bien y el mal como símbolo del *Miles Christi*⁵². Del mismo modo, en el libro aparecido más recientemente se dice “lo desgastado del relieve no permite mayores precisiones, aunque la actitud de dominio por parte del personaje, nos llevaría a la representación de la figura del “Señor de los Animales” o bien a identificarla con el pasaje de Daniel en el foso de los leones”⁵³. No comparto la idea de que se pueda tratar de la figura de Daniel pues éste no aparece nunca con espada, suele encontrarse en actitud de plegaria y los animales se hallan en postura de sumisión, inclinados a sus pies. Por otro lado, también he descartado que se trate de David o Sansón ya que las posiciones habituales de estos individuos tampoco corresponden a ésta⁵⁴. Aunque el tema de la figura flanqueada por animales es uno de los más antiguos de la historia del arte, son muy escasos los ejemplos hispanos del siglo XII y en este sentido destaca una dovela de Santiago de Puente la Reina y poco más. En un capitel de la Fuente del Santo del claustro de Silos aparece el tema de un caballero en lucha con un león, pero allí va vestido totalmente con malla, porta un escudo y tras él aparece un caballo. La composición no corresponde a la soriana y aunque es posible que existiesen más temas parecidos en otras dependencias, en la actualidad nada se puede concretar.

F. 184

En el siguiente capitel (Cf I 10) se ven de nuevo a tres personajes que en este caso son una figura masculina y dos grifos. A pesar de algunos detalles, coincido con Español

F. 185

mosaicos del mausoleo de Santa Constanza de Roma, en un bajorrelieve de San Lorenzo Fuori le Mura, etc. El tipo de estas escenas en las que se recogen los racimos de uvas en un intrincado desarrollo de tallos vegetales que contienen los racimos son ciertamente parecidas a las del capitel soriano y es posible que existiera alguna representación de este tipo en algún sarcófago o relieve de época antigua en el que se pudiera haber inspirado algún artista de Soria (tal y como se sabe sucedió con el sarcófago de Husillos o con el de Covarrubias entre otros). Por ello he acudido al Museo Numantino para ver las piezas romanas pero en la actualidad no se conserva ningún resto que permita avalar esta teoría.

⁵² ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: “la Ascensión de Alejandro” y “el Señor de los animales” en el románico español” en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), p. 55.

⁵³ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 72.

⁵⁴ Como explica RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996 (1956), p. 305. La historia de David y el león está narrada en Reyes 17, 34-36 dice: “Si me enfrentaba, lo cogía por el cuello, lo golpeaba y lo mataba”. No hay referencia a ninguna espada, lo mismo que ocurre en el caso de Sansón relatado en Jueces 14, 5-7: “y sin tener nada en la mano, Sansón despedazó al león como si despedazara un cabrito”.

en que se trata de la imagen del rey Alejandro Magno⁵⁵. De hecho, también en el libro de aparición más reciente se identifica la escena como “la representación de la “Ascensión de Alejandro”⁵⁶. No obstante hay que destacar la posibilidad de que se trate del “Señor de los animales” sin más, pues no se encuentran las típicas varas o lanzas en la que se ensartan las piezas de carne colocadas para que los grifos vuelen, no se ve el trono o carro en el que suele aparecer sentado (sobre todo en Bizancio), y tampoco es visible la corona que le suele distinguir. Al respecto, para explicar estas diferencias con otras obras que claramente muestran al monarca, Español considera que la figura de este personaje disfrutó de un gran predicamiento en los siglos medievales y que de esta forma, los artistas contaban con imágenes previas cuyas composiciones pudieron ser adaptadas al tema y así surgieron las distintas variantes⁵⁷. Sin duda, Alejandro fue modelo de gobernantes en época medieval y de ahí parte su gran éxito (sobre todo en los siglos XI y XII)⁵⁸. La figura del monarca de Macedonia en su aventura de la ascensión al cielo era ambigua ya que podía encarnar lo positivo como potencia protectora del mal (por el valor del rey y su relación con el triunfo del alma del buen cristiano, frecuente en contextos funerarios) o lo negativo como ejemplo del pecado de la soberbia, el orgullo, la osadía y los vicios de los monarcas (de modo que incluso en algunas ocasiones complementaba la historia del Pecado de Adán y Eva). Según Settis Frugoni, en Francia los textos le concedían el significado positivo (como testimonio de la moral), mientras que en los países de habla germana la imagen era muestra de algo negativo⁵⁹. En relación con la

⁵⁵ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: “la Ascensión de Alejandro” y “el Señor de los animales” en el románico español”, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), p. 54.

⁵⁶ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 72.

⁵⁷ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: “la Ascensión de Alejandro” y “el Señor de los animales” en el románico español”, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Vol. I, Barcelona, 1986 (1984), pp. 49-64.

⁵⁸ La imagen más antigua con la que cuento es un fragmento de alfombra copta del siglo VII y poco después se relaciona cada vez de manera más frecuente con el renacer bizantino y con el modelo del *kalós basiléus*. De ahí su importancia en la zona de Serbia, Ravanica, iglesia de San Demetrios de Vladimir, etc. De la misma manera se encuentra en la portada lateral de Remagen, en un capitel de la portada de Basilea, en la fachada de Borgo San Donino, en San Domenico de Nani, en un capitel de Basel, en el pavimento de la catedral de Otranto, en el mosaico de Trani, en Santa Maria Maggiore de Monte Sant’Angelo, en Moissac, en Thouars, en Chalon-sur-Seône, en San Marcos de Venecia, en un capitel de la catedral de Bitonto, en un mosaico pavimental de Taranto, en el claustro de la catedral de Burdeos, en Narni, en Friburgo, en Nîmes (del que se conserva un diseño de la portada, pues el relieve fue destruido), en San Donino de Florencia, etc.

⁵⁹ Un completo estudio del tema es el trabajo de SETTIS FRUGONI, Chiara, *Historia Alexandri Elevati per Grifhos ad Aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma, 1973. Sin embargo, entre el extenso número de ejemplos que presenta no habla en ningún momento de Santo Domingo de Soria.

difusión del tema en la Edad Media destacó el texto del Preste Juan⁶⁰. Pero la historia ya fue narrada mucho antes en el *Pseudo-Calístenes*⁶¹. En un completo estudio Schmidt habla de que se trata de la cristianización de un tema de la cultura pagana y que la iconografía del vuelo del monarca fue representada a menudo como una imagen independiente fuera de los contextos del ciclo de su vida. Pero este autor a pesar de su análisis explica que “el motivo tiene una extensa distribución aunque no he sido capaz de encontrar ninguno en España”⁶². Desde luego, el ejemplo de Santo Domingo de Soria no es el único y el tema, como estudió Español, aparece en un capitel de San Andrés de Revilla de Collazos, en Azcona, en la Magdalena de Tudela, en Santo Domingo de la Calzada, en el claustro de Tudela, en San Quirce de Burgos, en San Pedro el Viejo, en San Salvador de Agüero, en San Pedro de Soria, en San Pedro de la Rúa, etc. Debido al deterioro del capitel soriano es imposible precisar cuáles son las obras que más se parecen (de todos modos, las diferencias son mínimas y responden a modelos bien conocidos en los que casi no queda lugar para los titubeos).

En el undécimo capitel (Cf I 11) hay una serie de animales fantásticos que corresponden a tres sirenas-pájaro de rostro femenino que se sitúan de perfil con dos leoncillos colocados sobre las grupas de las de los laterales. En los textos consultados, las sirenas corresponden al símbolo de la voluptuosidad engañosa, pero en ellos no se habla de las arpías⁶³. Tal y como se constata en este capítulo creo que aquí se han colocado estos seres fantásticos con un efecto meramente decorativo y aunque este tipo de sirena-ave es muy frecuente en el románico, casi no hay representaciones con este tipo de pequeños leones en las grupas. Sin embargo, la composición no dejaba de ser conocida pues en el capitel núm. 23 del primer taller de Silos aparecen arpías con aves en los

F. 186

⁶⁰ Anterior a 1145. El texto en prosa utilizado es el publicado por Denis en el siglo XIX y dice así: “Sabed también que en nuestra tierra nace el mar de Arayne, y que tiene un curso muy violento y hace olas terribles, y que ningún hombre puede cruzarlo salvo nosotros, por mucho que se haga, pues nos hacemos transportar por nuestros grifos, como lo hizo Alejandro cuando fue a conquistar el castillo encantado”: MALAXECHEBERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, 1999 (1986), p. 188.

⁶¹ Obra compuesta en el siglo II, cuya versión latina es del X y fue titulada *Historia Proeliis*.

⁶² SCHMIDT, Victor, *A legend and its Image. The aerial fight of Alexander the Great in Medieval Art*, Groningen, 1995, p. 15.

⁶³ En el bestiario latino en prosa conservado en Cambridge (copiado en el siglo XII) se dice: “Así, los seres humanos ignorantes e incautos se ven engañados por las hermosas voces, cuando los encantan las faltas de delicadeza, los rasgos de ostentación o de los placeres, o cuando se vuelven licenciosas debido a comedias, tragedias y cancioncillas diversas. Pierden todo su vigor mental, como si estuviesen sumidos en un profundo sueño, y, de pronto, el ataque arrebatador del Enemigo cae sobre ellos”. También en el bestiario de Guillaume le Clerc (datado en 1210 y el más elaborado de los de procedencia directa del *Physiologus*) se las ve de manera negativa: “Entonces nos mata la sirena, es el Demonio, que nos lleva al mal, que nos hace sumergirnos tan hondo en los vicios que nos encierra en sus redes”: MALAXECHEBERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, 1999 (1986), p. 185.

lomos. Además, aunque en ocasiones los animales protagonistas cambian, se conserva el esquema tal y como sucede, entre otros, en el capitel núm. 58 de Silos. En esta línea es interesante destacar que en San Pedro de Caracena se observan arpías con pequeños leones en sus grupas y, a pesar de las diferencias (como el capuchón que portan las aves o la tipología de los leoncillos), resulta ser el ejemplo que más se parece a Soria. También es importante resaltar que en un capitel de Santiago de Compostela se combinan arpías con leoncillos, pero esta vez envueltos en roleos de vegetación. Parece pues que el concepto se comparte.

F. 187

El último capitel de la zona inferior (Cf I 12) muestra dos híbridos opuestos por detrás. Pero de nuevo, al margen de lo simbólico, predomina el interés decorativo. Es habitual encontrar centauros en el románico, pero no es usual este tipo de híbrido que combina al humano con un equino y un saurio. La mayoría de los ejemplos consultados tienen patas más o menos cortas y no he encontrado ninguna imagen hispana como la de Soria. De hecho, en el interior del ábside de Estella y en los capiteles de la portada de Irache se ven animales parecidos a éstos, pero igual que sucede con los silenses tienen extremidades (en cuanto a las posturas de los brazos destacan las del capitel núm. 55 de Silos).

F. 188

En el lado izquierdo de la zona superior, en el segundo nivel de arcos ciegos, se ha situado un primer capitel (Cf II 1) en el que se ven dos aves enfrentadas que parecen grullas. Aunque creo que su función es simplemente decorativa, hago referencia a un texto en el que se habla de estos animales⁶⁴. De nuevo no cuento con ejemplos cercanos, pero hay que destacar que la composición con otro tipo de bichos es ciertamente frecuente.

F. 189

El capitel siguiente (Cf II 2) presenta lo que parecen ser tres animales enroscados y atrapados por una espesa maraña vegetal. El estado de deterioro de este capitel es enorme y las ramas se confunden tanto con lanzas que a primera vista podría incluso existir un jinete enfrentado a una bestia. Es imposible ver el relieve con nitidez y por ello no puedo determinar la especie de cada ser, en consecuencia tampoco he podido encontrar composiciones similares.

⁶⁴ El manuscrito de Cambridge hace referencia a estos animales: “Por la noche, las grullas establecen una atenta vigilancia [...] la protección que dispensan es total”. También el bestiario de Pierre de Beauvais (1206) las menciona: “Quien quiera así precaverse contra los engaños del demonio, ha de prepararse como la grulla y velar para que no le atrapen [...] Y cuídate de dormirte, es decir, que no te olvides de Él cometiendo pecados; vela siempre por hacer el bien. Por eso, sujetarás las piedras como lo hace la grulla con las patas

En el capitel superior que se ha colocado a continuación (Cf II 3) se ven dos personajes humanos y dos bestias, pero de nuevo, la erosión no permite distinguir con claridad las posiciones y no se aprecian bien los detalles porque las superficies aparecen muy gastadas y limadas, aún así los monstruos presentan cabeza de dragón y cuello de serpiente muy largo. Al respecto Sainz Magaña considera que se trata de la imagen del castigo de la lujuria⁶⁵. Aunque tengo ciertas dudas, no descarto totalmente esta identificación. En el caso de admitir esta idea los animales se encontrarían mordiendo los pechos de dos mujeres y aunque en la mayoría de ocasiones los seres que atacan son simples serpientes, en la misma ciudad de Soria, en el claustro de San Pedro, aparece representada la lujuria en una escena en la que las mujeres son atacadas por dragones-ave, con lo cual no es descabellado pensar que este capitel pudiese ser otra variante del mismo tema⁶⁶. Sin embargo, si se observa con detenimiento el relieve se distinguen dos lanzas, con lo cual es menos probable que se trate de la imagen de la lujuria (aunque al respecto también es importante destacar que en las pinturas de la cripta de Tavant aparece una mujer con una lanza que le atraviesa los pechos, de modo que este tipo de composición podría ser otra fuente de inspiración). Si se admite que son mujeres torturadas por animales que les muerden los senos, para conocer el significado del tema es necesario remontarse a las imágenes de la Tierra-Madre y las mutaciones que explica detalladamente Leclercq-Kadaner⁶⁷. Sin embargo, un dato importante para descartar tal identificación es que las representaciones de la lujuria más frecuentes muestran a las mujeres desnudas y, aunque la erosión no permite concretar las vestimentas, en primera instancia parecen ser trajes cortos con lo cual no corresponderían a ropas propias de las mujeres. Además, el hecho de sostener lanzas, a pesar de las excepciones, remite más a un contexto masculino, de modo que el significado cambiaría radicalmente. En el caso de que sean

F. 190

para que no la dejen dormir; pues hay que velar por las buenas obras sin descanso": MALAXECHEBERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, 1999 (1986), p. 145.

⁶⁵ SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 188. Por su parte, Palomero aunque no lo identifica simbólicamente dice al respecto: "seres fabulosos mordiendo el pecho de una mujer": PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, Liño, 10 (1991), p. 50.

⁶⁶ En relación con la posición sobre el conjunto, este capitel Cf II 3 se encuentra colocado justo por encima del que condena la avaricia (Cf I 3), y tal y como ya he destacado hay constancia de la existencia de relieves en los que ambos pecados se hallan relacionados.

⁶⁷ LECLERCQ-KADANER, Jaqueline, *De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de la "migration des symboles"*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale", XVIII (1975), p. 39. Esta autora demuestra que el signo de fecundidad que significaban los niños y las serpientes que se amamantaban de la Tierra, había cambiado en la Edad Media por un símbolo transformado de ataque y castigo de las serpientes sobre la mujer pecadora que simboliza a la lujuria.

guerreros, éstos combaten con animales fantásticos que alzan sus cabezas y abren sus fauces en las que violentamente los humanos introducen unas lanzas. Aunque en el estado actual no se puede asegurar nada más, creo que resulta más factible que sean personajes masculinos como los que aparecen (aunque con notables variantes) en las típicas luchas con seres fabulosos de Silos, Gumiel de Hizán y Aguilar de Campoo.

F. 191 El decimosexto capitel (Cf II 4) presenta un animal que corresponde a un dragón alado considerado seguramente como un símbolo del mal⁶⁸. En el libro de reciente aparición se destaca que “representa a un infante clavando su lanza en un híbrido monstruoso”⁶⁹. Esta lucha también se ha interpretado como San Jorge contra el monstruo⁷⁰. Pero nada implica tal posibilidad y en este caso no creo que se haya querido individualizar al hombre⁷¹. En realidad, se trata de un tema muy difundido y frecuente, tanto que algunos autores han destacado que el valor de la lucha espiritual como combate se ajustaba a la realidad bélica del momento. Temas similares (aunque no siempre el caballero monta un animal) se encuentran en el claustro de Gerona, en San Miguel de Biota, en Aguilar de Campoo, en Butrera, etc.

F. 192-193 En el capitel siguiente (Cf II 5) hay dos parejas de sirenas-pájaros colocadas frontalmente y enfrentadas en cada vértice del capitel. El carácter de estos animales fantásticos, como ya se ha destacado, parece ser negativo y suelen representar las tentaciones, pero de nuevo creo que es más evidente el sentido decorativo. Aparecen en Tudela, en el claustro de Silos, en el claustro de San Pedro de Soria, en Santiago de Puente la Reina, en Irache, en Azcona, en el Burgo de Osma, en Armentia, en Duratón, etc. El tipo de las sorianas es silense y la composición del conjunto más cercana es la de un capitel exterior de Butrera (a pesar de que en la parroquia burgalesa se trata de dragones).

F. 194 El siguiente capitel (Cf II 6) muestra a dos leones afrontados que se encuentran colocados justo por encima de los anteriormente descritos en la parte inferior (Cf I 6). La composición es frecuente y en cierta medida es semejante a la que los presenta con una

⁶⁸ Según el manuscrito de Cambridge: “ El demonio, que es el más enorme de todos los reptiles, es como este dragón”: MALAXECHEBERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, 1999 (1986), p. 223. Junto con la serpiente, el dragón está considerado como el rey de la fauna diabólica por ello su simbolismo es claramente maléfico.

⁶⁹ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 78.

⁷⁰ PALOMERO ARAGÓN, Félix, *Santo Domingo: Arte y Artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgalés y silense*, Liño, 10 (1991), p. 50.

⁷¹ A menudo, los combates de seres humanos con monstruos demoníacos son interpretados a partir de lecturas de la Biblia. Por ejemplo, entre otros, San Pablo anima a los cristianos a “luchar como soldados con las armas de la virtud contra el vicio” en la Epístola a los Efesios 6, 10-20.

única cabeza adosada en el ángulo, típica sobre todo de la zona de Aquitania. Sin embargo, los paralelos más cercanos de este capitel remiten a la tipología silense (aunque en Santo Domingo los animales no vuelven la cabeza como sucede en los núm. 4, núm. 31 y núm. 43 del claustro, sino que miran al frente). Resulta significativo que en el capitel núm. 31 de Silos los leones de la parte inferior sean rampantes y similares a los de Cf I 6, ya que parece como en si en Soria se conociera esta composición completa y se hubiese decidido descomponerla horizontalmente en dos.

El decimonoveno capitel (Cf II 7) presenta a cuatro personajes de pie situados frontalmente y enmarcados bajo arquitos de medio punto. Sainz Magaña deja en el aire la hipótesis de que sean los evangelistas o cuatro profetas mayores que anuncian la venida de Cristo⁷². A pesar de que no creo que esta propuesta sea totalmente descabellada, no acierto a ver qué sentido tiene colocarlos en este lugar. Por ello propongo que la imagen se pueda relacionar directamente con la siguiente (Cf II 8) para formar una representación relativamente habitual en algunas escenas funerarias, de modo que estos personajes corresponderían a testigos de una muerte. Al margen del significado, la composición más similar que he encontrado es la de un capitel italiano de la cripta de Sant'Eustaquio y en el ámbito peninsular no tengo constancia de ninguna parecida.

F. 195

F. 595

El capitel que se coloca a continuación (Cf II 8) está sumamente erosionado y su interpretación es tan difícil que no he encontrado la fuente de inspiración exacta. Sobre los dos arcos del frente se ubican dos masas informes que podrían ser ángeles que descienden del cielo para llevarse el alma del difunto y elevarla al cielo tal y como se ve en ciertas representaciones de muertes. Así, la cabeza del alma destacaría por encima de la de los seres alados que bajarían con un lienzo hacia el lecho en el cual estaría el difunto rodeado por familiares apenados y representantes eclesiásticos⁷³. De este modo, el tema correspondería con una ceremonia de lamentación por una muerte y simbólicamente estaría relacionada con el nacimiento de una nueva vida en el más allá⁷⁴. El tipo de

F. 196-197

⁷² SAINZ MAGAÑA, Elena, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984 (1983), p. 191.

⁷³ Seguramente el alma mantendría las manos juntas en gesto de oración para comunicarse con Dios en el inicio de su viaje tal y como se ve con frecuencia (existen precedentes paganos a este tipo de imágenes como en el caso de las apoteosis imperiales y las *imagines clipeatae*). Además, los gestos que se pueden intuir a pesar del deterioro corresponden a los utilizados desde la antigüedad para expresar el dolor y la desesperación ante la muerte.

⁷⁴ Aunque todo es una hipótesis podría ser una posible explicación ya que en el lateral derecho del capitel otros dos arcos cobijan a una pareja de personajes masculinos que llevan barba, van vestidos con túnica hasta los pies y portan en sus manos un bastón largo que parece ser un báculo o bastón procesional típico de patriarcas, arzobispos o abades. Estos prelados asistirían a la escena funeraria como testigos de la muerte

representación de un personaje en el lecho con otros a los lados es frecuente en escenas funerarias como las del sarcófago de Blanca de Navarra, el sarcófago de Ramón Berenguer III, el sarcófago de Egas Moniz, el sarcófago de San Juan de Ortega, el sepulcro de Leonor o Sancho de las Huelgas, etc⁷⁵. Pero al margen de estos relieves, la imagen más cercana parece ser la de un capitel de Santa Eufemia de Cozuelos donde bajo arcos trilobulados aparecen personajes eclesiásticos a cada lado de la cama (en la que está el difunto) mientras dos mujeres se tiran de los cabellos.

F. 596

En el vigesimoprimer capitel (Cf II 9) se ven ocho hojas vegetales alargadas que se abren en tallos unidos cerca de la base por un esquema geométrico de cintas onduladas. Este tipo de hojas es relativamente frecuente ya que parte de un tipo de acanto habitual, pero el conjunto se diferencia notablemente de los que se pueden ver en Moradillo, Cerezo de Riotirón, San Nicolás de Soria, Gumiel de Hizán, Escóbados de Abajo, etc. Por ello no cuento con ningún ejemplo equiparable al de Soria.

F. 198

En el siguiente capitel (Cf II 10) aparecen dos parejas de aves y plantas muy erosionados. De nuevo, se encuentran esquemas de animales que muerden tallos en varios lugares, pero no situados de esta misma manera. Comparten cierto aire con los de la ventana del costado del evangelio de Santo Domingo de la Calzada y el tipo es muy similar al del capitel núm. 61 de Silos.

F. 199

En el capitel vigesimotercero (Cf II 11) aparecen de nuevo vegetales, pero en este caso más complicados que los anteriores⁷⁶. Son acantos abiertos del tipo de los diseñados para Tudela, Moradillo o Santo Domingo de la Calzada, pero a pesar de ciertas coincidencias en estas obras existen diferencias notables: el núcleo central del primer nivel suele ser más denso, las hojas son más anchas y a menudo aparecen frutos. En cierta medida el esquema más parecido es el que se encuentra en uno de los capiteles dobles de San Andrés de Arroyo, sobre el que Hernando Garrido apunta recetas

F. 200

y se podrían equiparar a los de Cf II 7, con lo cual el conjunto de los dos capiteles sería una escena de planto. Además, en el sarcófago de las Huelgas la escena del cadáver se encuentra acompañada por dos florones, arpías (dentro de tallos) y un grifo. De la misma manera, en el de Sancha también se encuentran varios vegetales y un grifo. Hago referencia a estos datos para indicar una posible lectura funeraria en lo que respecta a los todos estos capiteles de la zona superior derecha (Cf II 7, Cf II 8, Cf II 9, Cf II 10, Cf II 11 y Cf II 12). Tal y como se verá, el siguiente capitel es vegetal, el otro muestra a pájaros, el posterior de nuevo plantas y el último a una pareja de grifos.

⁷⁵ El esquema es frecuente y al margen de las muertes de personajes civiles, las de los Santos también se basan en similares composiciones tal y como se puede ver en la miniatura donde se narra la vida de Amand en la Biblia de Valenciennes (Bibl. municipale ms. 502, fol. 30r), en la muerte de Cuthbert (Londres, British Library, Yates Thompson ms. 26, fol. 73r), en la de Saint-Hilaire de un capitel de Poitiers y en otras.

meridionales y dice “los famosos capiteles dobles del mihrab de la mezquita de Córdoba [...] mantienen una plantilla de doble eslabón comparable con la de los casos tardorrománicos castellanos”⁷⁷. De todos modos, no tengo constancia de más ejemplos similares.

En el último capitel de la serie (Cf II 12) se halla una pareja de grifos con cuerpo voluminoso de león, cabeza con pico de águila, alas enormes que bajan sobre el cuerpo y patas con garras de ave. El tema procede de Oriente y de estos seres fantásticos se destaca que tienen la forma de los dos reyes de la creación: el león y el águila, por ello son la potencia de la vigilancia, la fuerza activa y la estática, además suelen ser considerados como animales positivos en su calidad de guardianes⁷⁸. Por otra parte, el simbolismo ascensional de este ser que hace que se le represente con relativa frecuencia en contextos funerarios. Desde época imperial fue utilizado en las apoteosis de difuntos (en relieves, monedas y sepulcros) y en este sentido se podría completar la hipótesis anterior citada para Cf II 8. Se encuentran grifos, aunque con disposiciones diferentes, en Moradillo de Sedano, San Pedro de Soria, Villasayas, Irache, Cerezo de Riotirón, Hormaza, Lara de los Infantes, Estella, Burgo de Osma, San Pedro de Caracena, Jaramillo de la Fuente, Butrera, Aguilar de Campoo, etc.

Para finalizar, tras los análisis puntuales de cada una de las escenas, es el momento de ver si los capiteles tenían un cometido concreto dentro del programa general. Al respecto considero que su valor era mucho más decorativo que didáctico o simbólico. De hecho, no existe un hilo argumental que pueda llevar a establecer una lectura global. He tratado de poner en relación las representaciones sorianas con las de los vicios y virtudes que más ven en la época y en el caso de que se admitieran los temas propuestos, la condena a la instigación al pecado y al asesinato o la lujuria correspondería al capitel de Herodías y Herodes (Cf I 2), el rechazo de la avaricia coincidiría con el capitel del usurero (Cf I 3) y la crítica de la soberbia con la Ascensión de Alejandro (Cf I 10). No obstante me parece una relación bastante forzada (a pesar de que se sabe que los vicios mundanos y sus condenas eran asuntos principales de los sermones y por ello sus imágenes eran de

⁷⁶ Es importante destacar que la parte superior de este capitel no corresponde con ninguna de las que se pueden ver en el resto de la fachada. Este dato puede indicar un retoque de las restauraciones, con lo que es necesario actuar con mucha cautela en el análisis de la figuración.

⁷⁷ HERNANDO GARRIDO, José Luis, *Las Claustillas de las Huelgas, San Andrés del Arroyo y Aguilar de Campoo: los repertorios ornamentales y su eclecticismo en la escultura tardorrománica castellana*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IV (1992), p. 70.

⁷⁸ En el bestiario de Pierre de Beauvais (1206) se afirma que el grifo representa al diablo aunque en la iconografía bizantina se asocia al contexto de la mística con carácter positivo.

lo más usual en las fachadas de los templos). Por otro lado, he analizado el conjunto y tampoco he encontrado una cuidada colocación de los elementos que se podrían considerar como “exponentes del bien” en contraste con los que se refieren al “mal”. Así, no corresponden los del lado sur con un contexto de paganismo o muerte (excepto los del tema funerario Cf II 8), del mismo modo que los de la parte norte no hablan de la vida y la Nueva Alianza (excepto el de la Adoración de los Magos Cf I 5). En un nuevo intento de buscar algún tipo de lógica simbólica, si se tienen en cuenta las representaciones en las que aparecen seres humanos se puede destacar que en la parte inferior izquierda son tres los capiteles que los presentan (Cf I 2, Cf I 3 y Cf I 5), en la parte derecha son de nuevo tres (Cf I 8, Cf I 9 y Cf I 10), en la zona superior izquierda son tres (Cf II 2, Cf II 3 y Cf II 4), pero en la derecha son solo dos (Cf II 7 y Cf II 8). De la misma manera cinco son los capiteles de abajo que muestran animales solos (Cf I 1, Cf I 6, Cf I 7, Cf I 11 y Cf I 12) y cinco los de arriba (Cf II 1, Cf II 5, Cf II 6, Cf II 10 y Cf II 12). Del mismo modo sólo en la parte superior existe un capitel que relaciona a los humanos con ángeles (Cf II 8), y sólo un capitel de la zona inferior presenta demonios (Cf I 3). Del resto, tres capiteles ofrecen sólo vegetales aislados (Cf I 4, Cf II 9 y Cf II 11). No sé a qué corresponde tal secuencia, pero la apunto como parte de una posible explicación que hoy por hoy se me escapa. Por otro lado, también es evidente la separación entre el alma del *exemplum* del buen y del mal cristiano: una se halla en la parte inferior izquierda (la del avaro Cf I 3), y la otra en la superior derecha (la del difunto Cf II 8)⁷⁹.

De todo lo dicho se puede deducir que la organización de los capiteles no evidencia una disposición simbólica ordenada sobre un programa meditado. Aunque se empiece por la derecha o por la izquierda, en ambos casos, se trunca la posibilidad de seguir un hilo narrativo ya que la incorporación de elementos “sin sentido evidente” rompe el ritmo de lectura que, por otra parte tampoco parece implicar relación coherente entre los temas escogidos. Si se cree que lo más sencillo es lo correcto, hay que concluir que no existió una voluntad de programa. Es evidente que los visitantes contemporáneos a la ejecución de la obra no podrían ver bien los capiteles más altos lo que seguramente ya en su momento condujo a interpretaciones erróneas y ambigüedades⁸⁰. Apreciar toda la

⁷⁹ Es posible que se tuviera en cuenta la idea de la penitencia del pecado y por ello el ejemplo del usurero se situó más cercano a las figuraciones de Adán y Eva.

⁸⁰ Además es necesario tener en cuenta que el pórtico de la fachada no debía dejar contemplar bien los capiteles altos.

fachada implica moverse desde un lugar a otro con lo cual, según el lugar escogido como punto inicial la lectura podría ser uno u otro. A mi entender el conjunto de los capiteles carece de disposición lógica. En cualquier caso, el repertorio de la mayor parte de las escenas se puede rastrear en capiteles de diversas iglesias de Castilla, de los cuales tampoco siempre existe una lectura clara.

- XIII. 3. Conclusiones

La controvertida cuestión de la simbología ha polarizado durante demasiado tiempo varios estudios de iconografía y en consecuencia pocas investigaciones han abordado la problemática de la filiación. En este sentido, no existe ningún precedente de análisis para los capiteles de la fachada de Santo Domingo, por lo cual este capítulo pretende haber sido un punto de partida.

A mi entender no es necesario buscar lecturas alegóricas ya que los temas del conjunto parecen estar determinados tanto por la voluntad de no repetir las composiciones como por los bocetos con los que contaban los artistas. Así, muchos pudieron ser los modelos del repertorio de temas, pero en general se reiteraron las plantillas silenses por encima de otras. De hecho, algunos ejemplos citados como Osma, Moradillo, Languilla, Ahedo de Butrón y Estella permiten reiterar las conexiones iconográficas con el monasterio burgalés. No obstante, no se debe olvidar que en escenas tolosanas como las del claustro de la Daurade también se encontraban dragones, leones y monstruos con un efecto visual muy cercano a los de Silos.

El problema que ha centrado este estudio no ha sido ver de dónde procedía el vocabulario silense, sino constatar que en Soria se copiaron y adaptaron varios de los asuntos más frecuentes del monasterio benedictino. Sin embargo, la diversidad de los temas sorianos no deja trazar un desarrollo lineal del argumento ya que mientras sí se puede constatar que la fauna silense tuvo una extensa representación en las iglesias estudiadas con las que Soria mantiene vínculos cercanos, no sucedió lo mismo con los temas historiados (que no aparecen ni en Silos ni en la mayor parte de las obras analizadas). Parece factible que algunas claves estuviesen en las desaparecidas dependencias del monasterio, pues los escasos ejemplos (sobre todo parroquiales) con los que existen ciertas similitudes remiten, en otros asuntos, a conexiones más o menos directas con Silos. Además, es importante destacar que en los grandes centros

escultóricos del momento como Santiago de Compostela o Santo Domingo de la Calzada tampoco se encuentran los temas historiados de las arquerías ciegas.

De esta manera, las filiaciones iconográficas de los elementos “secundarios” como el rosetón y los capiteles laterales se deben buscar por encima de todo en Castilla y en los repertorios silenses distribuidos por la geografía peninsular. Asunto que permite avalar la importancia de Silos como modelo en el que, de una manera u otra, iconográficamente se basó el taller de Santo Domingo.

En fin, el camino está abierto para fijar más argumentos y tras el estudio iconográfico es el momento de abordar el formal. El valioso panorama de la iconografía deja paso al no menos interesante de la estilística.